

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV BOHEMISTIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

VYPRAVĚČSKÁ TECHNIKA V ROMÁNU OLGY BARÉNYIOVÉ JANKA

Vedoucí práce: prof. PaedDr. Vladimír Papoušek, CSc.

Autor práce: Bc. Eliška Volfová

Studijní obor: Bohemistika

Ročník: III.

2012

Prohlášení

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice 10. května 2012

Eliška Volfová

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala konzultantovi mé bakalářské práce prof. PaedDr. Vladimíru Papouškovi, CSc., a to především za jeho vstřícný přístup, inspirativní rady a pozorné postřehy.

Anotace

Předložená bakalářská práce se věnuje vypravěčské strategii užitě v prvním česky psaném díle spisovatelky Olgy Barényiové. Román *Janka* z počátku 40. let 20. století je stále ještě opomíjen literární veřejností. Tato práce chce přispět ke změně takového přístupu a doložit, proč si tento román zaslouží čtenářskou pozornost. Cílem je provést podrobnou analýzu románu, opírající se především o narativní metodologii a zkoumat, jaké prostředky autorka používá ke svému vyprávění, a také, do jaké míry jsou v kontextu české dobové prózy neobvyklé či naopak zavedené.

Annotation

This bachelor thesis deals with narrative strategy in the first Czech Olga Barényi's novel. *Janka*, the novel from the early 40's of the 20th century is still ignored by literary public. This work is trying to change this attitude and to demonstrate why this novel can be attractive for the readers. The aim is to make a detailed analysis of the novel, using mainly narrative methodology and to study which means the author uses in the story and if they are unusual or regularly used in the context of Czech period prose.

Obsah

Úvod	8
1. Olga Barényiová.....	9
1.1. Olga Barényiová v kontextu českého literárního kánonu	9
1.2. Život Olgy Barényiové.....	9
1.3. Literární tvorba Olgy Barényiové	10
2. Základní metodologická východiska.....	13
2.1. Přístup k dílu a jeho výkladu.....	13
2.2. Základní charakteristika narativu a vyprávěcí situace	14
2.3. Úvod do problematiky vypravěče	16
3. Vyprávěcí situace	18
3.1. Konstitutivní složky vyprávění	18
3.1.1. Modus	18
3.1.2. Osoba	20
3.1.3. Perspektiva.....	22
3.2. Typologický kruh	23
3.2.1. Od autorské k personální vyprávěcí situaci	24
3.2.2. Od autorské k vyprávěcí situaci v 1. osobě	24
3.2.3. Od vyprávěcí situace v 1. osobě k personální.....	25
4. Vypravěčská technika románu Janka.....	26
4.1. Jazyk a technika vyprávění	26
4.1.1. Kdo k nám mluví?.....	32
4.1.2. Jazyk vypravěče a postav	37
4.2. Vztah vypravěče k dalším subjektům	39
4.2.1. Vypravěč a čtenář	39
4.2.2. Vypravěč a postavy.....	41

4.3.	Čas, tempo a vypravěč	43
4.4.	Kláster - válka	47
4.5.	Dítě - klášter	51
4.6.	Vyprávěcí situace v románu Janka.....	55
5.	Román Janka v porovnání s prózou Neznámý člověk.....	60
	Závěr	64
	Prameny a zdroje	68
	Seznam příloh.....	71

Úvod

Až do druhého ročníku vysokoškolského studia bohemistiky bylo i mně jméno Olga Barényiová zcela neznámé. Doporučení Vladimíra Papouška týkající se jejího románu *Janka* brala jsem proto jako inspiraci a možnost poznat autora či dílo nad rámec klasických středoškolských osnov. Později se román zařadil do širšího okruhu děl mému čtenářskému vkusu blízkých. Záměrně volím spojení „širší okruh“, neboť nemohu říci, že by *Janka* byl román zcela zásadní či výjimečný. Nicméně, stále častěji jsem se sama sebe ptala, proč tak kvalitní a myslím, že i čtenářsky velmi dobře přístupné dílo není obecněji známo. Při úvahách nad potenciálními tématy mé bakalářské práce se otázka „proč“ vrátila. Rozhodla jsem se však věnovat se nejprve konkrétnímu rozboru díla a zamyšlení se nad jeho interpretačním potenciálem, prozatím „v záloze“ si nechávám širší téma otázky, proč některá díla zapadnou, jiná se dostanou do kánonu národních, potažmo světových literatur.

První část této práce se stručně věnuje zasazení O. Barényiové a její tvorby do českého literárního kontextu, shrnuje základní dosavadní poznatky o jejím životě a díle.

Ve druhé části práce jsou uvedeni autoři a publikace, z nichž při následné analýze tento text vychází. Jsou to především čeští naratologové M. Červenka a L. Doležel, kteří práci přispívají svými pohledy na literární dílo a jeho interpretaci, stejně jako dalšími lingvistickými a naratologickými postřehy. Inspirativní koncept vyprávěcích situací je převzat z práce F. K. Stanzela.

Stěžejní část práce je následný rozbor vyprávěčské techniky v samotném románu *Janka*. Text se věnuje postupně různým rovinám vyprávění a sleduje všechny prostředky, ať už čistě jazykové nebo ty sloužící tematické výstavbě románu, které jsou záměrnou součástí vyprávění a přispívají jeho celkovému vyznění. V průběhu celé práce se snažím u konkrétních prostředků a postupů upozorňovat, do jaké míry odpovídají tradičním literárním postupům doby, respektive zda na jejich základě můžeme román označit za moderní prózu.

V poslední kapitole se práce pokouší alespoň o stručnou komparaci románu *Janka* s jinou dobovou prózou, a tou je *Neznámý člověk* Milady Součkové.

V textu využívám citací z románu jako dokladu některých svých tvrzení a závěrů, tyto části jsou označeny kurzivou (nikoliv uvozovkami, neboť na mnohých místech bych tím narušila autorčin specifický styl). Případné tučně zvýrazněné části jsou mým vlastním doplněním a slouží zdůraznění konkrétních rozebíraných pasáží.

1. Olga Barényiová

1.1. Olga Barényiová v kontextu českého literárního kánonu

„Autorita kánonu se jedinci jeví jako univerzální kosmická síla, proti níž je zcela bezmocný, a jeho jedinou reakcí může být pokora přijetí.“¹

Úvodní citace naznačuje pasivní roli jedince (ať už čtenáře či autora) v procesu setkávání se s literaturou. Zároveň ovšem s „bezmocností a pokorou přijetí“ do jisté míry polemizuje, když přistupuje ke kánonu z pohledu člověka, jak se jemu jeví (nikoliv tedy jaký explicitně je). Osobnost spisovatelky Olgy Barényiové, zdá se mi, je vhodným příkladem tohoto dvojznačného přístupu. Pokud se zaměříme na vysledování její stopy v českém literárním světě, velmi rychle zjistíme, že v případě Barényiové se zdařilo ovládnutí kánonu ve smyslu téměř úplného vymazání autorky a jejího díla z povědomí. Takový případ, i v kontextu české moderní literatury, samozřejmě není ojedinělý. Zmíněná síla autority kánonu se zde ale projevuje o to silněji, že – ačkoliv už pominuly historické, ideologické a další důvody jejího „odsunu“ – Barényiová se stále nezařadila do širšího rámce velkých českých spisovatelů. Nicméně, v posledních letech se objevilo několik „jedinců“ (především literárních historiků), kteří se objevováním díla Olgy Barényiové vzpírají prostému přijetí kánonu. Ostatně, úkolem literárního historika by mělo být také zkoumání procesu začleňování literárních děl do kánonu, spolu s relativizací daného stavu a nastolováním mnohdy znepokojivých otázek po důvodech konkrétních přesunů, zamlčování apod. Svou bakalářskou práci proto vnímám jako skromný příspěvek zmíněné snaze o oslabování pasivní role účastníků literárního života. Mimo jiné se pokusím doložit některé z důvodů, proč by tvorba Olgy Barényiové neměla zůstat ve stínu jiných českých autorů první poloviny 20. století.

1.2. Život Olgy Barényiové

Životní osudy i základní biografické údaje české spisovatelky zůstávají zatím spíše v torzovité podobě. Částečně se podařilo zrekonstruovat její působení v českém

¹ Papoušek 2010, s. 17.

prostředí, po odchodu ze země se ale její stopa téměř ztrácí. Její životní příběh přitom do značné míry ovlivnil způsob, jakým byla po roce 1945 upozaděována v české literatuře.

Uvádí se, že se Olga Barényiová narodila 6. července 1910 v Kroměříži. S odkazem na zvláštní příjmení cizího původu usuzujeme na nejspíše maďarský původ jednoho z rodičů.² První léta jejího života jsou jen těžce doložitelná, většinou se opíráme o zřejmě autobiografické prvky jejích románů (především Janka, Rybí náměstí a Sedmé dveře). Můžeme tak „hypoteticky vyvodit, že první světovou válku prožila v sirotčinci v Uhrách a po ní vyrůstala u příbuzných v národnostně smíšeném prostředí“³. Druhou světovou válku už prožila v Praze, kde se také začala aktivně věnovat literatuře. Byla provdána za Němce Antona Gerstenbergera, údajně důstojníka SS. Také proto, vzhledem ke své německé národnostní příslušnosti, byla po skončení války v květnu 1945 perzekvována a internována. Po propuštění se několik měsíců skrývala, na podzim se jí podařilo díky pomoci českých přátel utéci do Rakouska, kde začala žít ve Vídni (později se ještě přestěhovala do Mnichova).⁴

1.3. Literární tvorba Olgy Barényiové

I přesto, že většinu svého života pravděpodobně neprožila na českém území, i přes její různá označení v dobovém tisku („německo-maďarská autorka píšící česky“, popř. „pražská německá spisovatelka“⁵), i přes absenci v nejrůznějších příručkách pojednávajících o českých autorech, Olga Barényiová je českou spisovatelkou. Její literární činnost je spjatá převážně s obdobím, kdy žila v Praze a především – s výjimkou několika německých románů vydaných až v jejím nuceném poválečném exilu, psala česky.

² Těžké zařazení původu příjmení potvrzuje i Robert B. Pynsent: „*Toto jméno je však poněkud nezvyklé: ne-Maďarovi bude znít maďarsky, ale maďarské není (podle pravidel harmonie vokálů by muselo mít podobu „Berényi“ nebo „Barányi“); o vzniku jména bychom mohli tvrdit, že je na rodný list špatně zapsal slovanský byrokrat, ale pak by bylo divné, že maďarská koncovka „-nyi“ zůstala v této podobě.*“ (Pynsent 2008, s. 425)

³ Šisler 1993, s. 1263.

⁴ Ibid.

⁵ Šisler 1993, s. 1263.

Obtížnost dohledání základních biografických faktů této autorky je zvláštní i vezmeme-li v potaz, že „ve čtyřicátých letech měla velmi blízko k prostředí českého divadla a stýkala se s řadou osobností z tohoto okruhu, stejně jako s mnoha českými spisovateli a představiteli českého kulturního života“⁶. O tom, že v letech druhé světové války patřila ke známým literárním autorům, svědčí i řada recenzí a kritik⁷, které na její díla vycházely v dobových protektorátních periodikách, například časopis *Naše doba* nebo deníky *Národní práce*, *Venkov* či *Lidové noviny*. Zároveň její romány vycházely v úspěšných a významných nakladatelstvích, jako byl *Sfinx* podnikatele Bohumila Jandy (tam v roce 1941 vyšel také její vůbec první román *Janka*⁸) nebo *Ottovo nakladatelství*.

Olga Barényiová je autorkou románů, novel i divadelních her. Jejími hrdinkami jsou především mladé ženy či dívky, které zobrazuje uprostřed většinou dramatických vnějších okolností, dějinných zvrátů. Kromě prvotiny *Janka*, kterou se budu zabývat podrobněji dále ve své práci, patří k jejím nejzajímavějším českým prózám romány *Rybí náměstí*, *Předehra*, *Sedmé dveře* (spolu s románem *Janka* tvoří jakousi volnou tetralogii), a také silně experimentální dílo *Román*. Jako dramatička spolupracovala například s Národním divadlem, Komorním divadlem či Městským divadlem na Poříčí. Obsah dramatu *Herečka* inspirovaného příběhem Jarmily Horákové později převedla i do podoby novely (*Šťastná Jarinka*).⁹

Ve svých německých prózách se nejprve „věnovala kriminálnímu žánru se špionážními náměty“¹⁰, později zpracovala vlastní zkušenosti z bezprostředního poválečného „honu“ na Němce během prvním květnových dnů, a také z následujícího odsunu za české hranice.

Český literární kánon zůstal k Barényiové netečný, respektive zvolil na dlouhá léta taktiku záměrného „mlčení z ideových důvodů, jež vedlo k téměř dokonalému

⁶ Papoušek 2004, s. 140.

⁷ Recenzenti se většinou shodovali na určitých kvalitách tvorby Olgy Barényiové, stejně tak ale i na jejich kolísavosti, způsobené nejspíše rychlostí, s jakou autorka své knihy tvořila a vydávala. Všechna její česká díla vyšla v rozmezí pěti let, konkrétně 13 románů, povídek a divadelních her.

⁸ Dalším dokladem zajímavosti autorky i jejího díla může být fakt, že vazbu románu navrhl Jindřich Štyrský.

⁹ Šisler 1993, s. 1263.

¹⁰ Ibid.

výmazu z kontinuity české literatury“¹¹. Takovou ignoraci ze strany literárních historiků odmítá i – jinak k tvorbě Barényiové značně kritický – Robert B. Pynsent: „*Nebýt choulostivých osobních okolností, Janka by nepochybně byla považována za klasické dílo české literatury 20. století; Román je originálním příspěvkem k experimentální fikci a Hra pro Danielu je důležitým projevem českého literárního protestu za okupace*“¹². Také ve své bakalářské práci se pokusím ukázat, proč bychom měli mlčení prolamovat a k tvorbě Barényiové se navracet.

¹¹ Papoušek 2010, s. 23.

¹² Pynsent 2008, s. 440.

2. Základní metodologická východiska

2.1. Přístup k dílu a jeho výkladu

Na literární dílo, konkrétně na text románu *Janka* budu nahlížet (ve shodě s Červenkou nebo Doleželem) jako na specifický typ promluvy.¹³ Na rovině promluvy budu vnímat také narativ, respektive bude kombinací dvou typů promluv – promluvy vypravěče a promluvy postav¹⁴. Přínos takového přístupu vidím v samotném rozvržení díla na jednotlivé roviny, na jejichž pozadí můžeme zkoumat konkrétní prvky vyskytující se v díle, analyzovat je a pokusit se o jejich výklad. Stále přitom budu mít na paměti strukturální charakter díla, v němž každý prvek je funkční součástí celku, má v textu své místo (i když dynamické) a podílí se na konstituování celkového významu jednak sám o sobě, jednak v kontextu vazeb s ostatními prvky. V této souvislosti pak budu hledat a zkoumat právě principy uspořádání jednotlivých prvků, neboť ty se podílejí na utváření významové celistvosti díla. Důraz na vznikající vztahy mezi jednotlivými prvky díla není náhodný. Pokud se v této práci chci pokusit o výklad, popřípadě o určitou interpretaci užitě vypravěčské techniky v románu *Janka*, musím vycházet z přesvědčení, že text byl záměrně nějakým způsobem vytvořen, přisuzuji mu tedy intencionální charakter. Potom platí, že „*přítomnost nějakého prvku v díle je už sama sebou dostatečným důvodem, abychom předpokládali jeho záměrné začlenění do systému ostatních prvků*“¹⁵.

Ve své práci budu dále na text nahlížet jako na strukturu autonomní, celistvou, částečně uzavřenou (tedy schopnou existovat samostatně, ovšem s vědomím proměnlivosti v rámci procesů jako je čtenářská konkretizace apod.). Neboli, budu vycházet z konkrétního rozboru díla a jeho jednotlivých složek (přičemž se budu držet toho, co dílo samo skutečně říká, jak k nám promlouvá) a na tomto základě přistoupím ke snaze o určení významu těchto složek (kdy už bude potřeba vzít v potaz určitý přesah

¹³ „*Promluva je singulární organizace jazykových prostředků (pojmenování), vybraných z obecného systému (sémantická rovina) a uspořádaných v lineární posloupnost podle jistých norem (syntaktická rovina) a vzhledem k mimojazykovým podmínkám (stylistická rovina).*“ (Červenka 1992, s. 14)

¹⁴ Doležel 1993.

¹⁵ Červenka 1992, s. 68.

nad rámec toho, co je v díle explicitně obsaženo). Nutnost takového pojetí zdůrazňuje také Červenka: „*Každá analýza díla musí zkoumat obě stránky zároveň, a i když se na čas intenzívně věnuje popisu nějakého relativně samostatného subsystému, což je nezbytné, má-li být rozeznána jeho vnitřní informace, vrací se vždy ke strukturálním vztahům a funkčním závislostem, které tento subsystém spojují se strukturou celistvého systému*“¹⁶. Tento přístup volím ve snaze o zachování úcty literárnímu dílu jako takovému, aniž bych se zřikala pokusu o interpretaci (v protikladu k předem stanoveným hypotézám, subjektivním představám, které bych se pokoušela na text aplikovat). Neznamená to ovšem, že se budu snažit zůstat zcela a výhradně v rámci toho, co je v díle prokazatelně přítomno. V situacích, kdy bude konkrétní rozbor nabízet více možných východisek či porozumění, se pokusím, aby zde můj výklad nekončil, ale naopak začínal (potom se budu řídit vlastním individuálním cítěním a zkušenostmi).

Literární text je třeba ponechat ve středu pozornosti s ohledem na jeho primárnost i z dalšího důvodu. Budu-li dále ve své práci uvádět některé možné přístupy k charakteristice vypravěče, popřípadě přímo určitá schémata a možné podoby, neznamená to, že je nutné (a vůbec možné) tyto návrhy doslovně aplikovat na zkoumaný text. Měly by sloužit spíše jako jakési ideály, přičemž ale není cílem těchto ideálů dosáhnout, naopak často bývá znakem vyšší literárnosti (estetické kvality) textu narušování principů těchto „ideálních“ koncepcí. O tom hovoří i Stanzel: „*Neobvyklým způsobem ztvárněná zprostředkovanost může umocnit komplexnost sémantických vazeb vyprávění a rozhojnit jeho významové vrstvy*“¹⁷. Zvolím proto přístup sledování projevů a způsobů zobrazení vypravěče v textu, následující výklad by měl být shrnutím existence vypravěče v románu s přihlédnutím k místům, kde došlo k prolnutí zvolených postupů s teoretickými návrhy, a především naopak – kde a jakými prostředky dochází k jejich porušování, popř. ke spojování různých druhů vypravěčských technik.

2.2. Základní charakteristika narativu a vyprávěcí situace

„*Narativ bývá vymezován jako vyličení jedné či více skutečných či fiktivních událostí, sdělovaných jedním, dvěma či více (více či méně zřetelnými) vypravěči*

¹⁶ Červenka 1992, s. 54.

¹⁷ Stanzel 1988, s. 16.

*jednomu, dvěma či více (více či méně zřetelným) adresátům.*¹⁸ I v této definici můžeme rozpoznat už výše zmíněné tvrzení, že narativní text se realizuje prostřednictvím dvou rovin – promluvy vypravěče (vypravěčů) a promluvy postav. Narativní promluva tak vzniká kombinací vypravěčských postupů – řeči vypravěče a forem řeči postav¹⁹. Obecněji řečeno, narativ lze vnímat jako zastřešující pojem, který nás odkazuje nejenom na to, „co se říká“, ale také na to, „jak se to říká“. Pod tímto pojmem si tak můžeme představit jednak rovinu příběhu, jednak rovinu způsobu vyprávění tohoto příběhu²⁰. Při sledování narativu tedy musíme mít na zřeteli předložený fikční svět (reprezentovaný mimo jiné postavami), stejně jako verbální způsob jeho zobrazení (zprostředkovaný vypravěčem).

S pojmem vyprávěcí situace budu zacházet v návaznosti na autora zřejmě nejrozšířenějšího modelu vypravěčských situací. V publikaci *Typické vyprávěcí situace* v románu (respektive později v návazné *Teorii vyprávění*) představil ucelenou systémovou typologii různých vyprávěcích situací v literárních dílech rakouský literární vědec Franz K. Stanzel. Jeho představy o jednotlivých formách (tzv. typologický kruh) konkrétněji přiblížím v následující kapitole, zde pouze stručná charakteristika. Pod pojmem vyprávěcí situace si můžeme představit množinu prvků podílejících se na utváření různých úrovní narativní situace, např. fiktivního čtenáře či vypravěče; fokalizace, respektive nositelů perspektivy; či vůbec možností, jak uchopit fiktivní svět²¹. „*Vyprávěcí situace má na rozdíl od perspektivy vyprávění, resp. fokalizace větší rozsah.*“²² Ve vyprávěcích situacích můžeme rozlišit několik základních činitelů: formu vyprávění; formátování vypravěče či fiktivního čtenáře; perspektivu/fokalizaci; pohled na to, co se vypráví a modus.²³

¹⁸ Bílek 2003, s. 127.

¹⁹ Doležel 1993, s. 10.

²⁰ Bílek 2003, s. 128.

²¹ Nünning 2006, s. 851.

²² Ibid.

²³ Nünning 2006, s. 851.

2.3. Úvod do problematiky vypravěče

„Vypravěč je mluvčí nebo hlas narativního diskursu. Je tím, kdo ustanovuje komunikativní kontakt s adresátem vyprávění, je tím, kdo vypráví příběh. A z toho vyplývá i základní otázka, s jejíž pomocí jej literární teorie vymezuje a systematizuje: Kdo vlastně vypráví a jaký je jeho vztah k příběhu?“²⁴

Pokusit se odpovědět na tyto dvě zdánlivě jednoduché a obecné otázky je úkolem nejenom literárních historiků a teoretiků, ale i mým v rámci této bakalářské práce (a jednoho konkrétního zkoumaného díla). Dosavadní historický (a neukončený) vývoj jednotlivých konceptů, které se snaží o co nejúplnější vyobrazení úlohy vypravěče v příběhu, nás přesvědčuje o složitosti těchto otázek, a také nejspíš o nemožnosti nalezení takového přístupu, který by byl univerzálně aplikovatelný.²⁵ V následujících oddílech se proto pokusím o vyložení pouze několika (ovšem v kontextu naratologie zásadních) konceptů a způsobů myšlení o vypravěči. Vyberu takové přístupy, které budou nejvíce korespondovat s možnostmi zkoumání, jaké nám nabízí text románu *Janka*.

Literatura je mimo jiné svébytným druhem komunikace, tedy určitým přenosem sdělení. Takový přenos si vyžaduje nejenom producenta – autora textu a potenciálního příjemce – čtenáře textu, ale také nějakého zprostředkovatele – mediátora, který by sdělení (literární text) přiblížil, respektive podílel se na jeho realizaci. Tímto prostředníkem je právě vypravěč.²⁶ V této souvislosti můžeme mluvit o zprostředkovanosti vyprávění²⁷. Užití zvláštní formy zprostředkovanosti přitom přispívá k ozvláštňení textu, mnohá vrcholná literární díla spojují právě neobvyklé hledisko vyprávění či podoby vypravěče.

Čtenář tedy nevidí fikční univerzum takové, jaké skutečně je – fikční svět k němu přichází zprostředkovaně, vypravěč mu jej konstruuje a představuje tím, že vstupuje mezi popisované události zastoupené postavami fikčního světa a jejich

²⁴ Kubíček 2007, s. 17.

²⁵ První systematické snahy literárních teoretiků o uchopení této mnohovýznamné figury či strategie textu (v závislosti na pojetí konkrétních autorů) se objevily ve 40. letech 20. století. (Kubíček 2007)

²⁶ Existují také autoři a práce, které popírají nutnost přítomnosti vypravěče v díle, ve své práci ale vycházejí z přesvědčení, že vypravěč je – ať už v jakékoli (třeba i silně potlačené) formě součástí každého vyprávění.

²⁷ Stanzel 1988.

zobrazení. Kubíček se v tomto smyslu vrací k myšlence Kätte Friedemannové: „*Vypravěč je podle ní ztělesněním Kantovy teorie poznání, která spočívá na tvrzení, že svět vnímáme nikoliv takový, jaký je sám o sobě, nýbrž jak k nám přichází zprostředkovan určitým médiem, pozorujícím intelektem*“²⁸.

Vypravěč je klíčovým pojmem naratologie, respektive její dynamickou kategorií. Připisujeme mu sjednocující významotvornou aktivitu, která se zásadně podílí na recepci a interpretaci textu.²⁹

Kategorie vypravěče se přitom vztahuje ke všem prvkům pomyslného trojúhelníku vyznačeného třemi základními konstituenty (autor-text-čtenář). A právě sledováním charakteru těchto jednotlivých vznikajících vztahů můžeme dospět k rozlišení zvolených konkrétních druhů vypravěče či způsobů užití vypravěčské techniky.

Můžeme si všimnout vztahu vypravěče s časem vyprávění³⁰, respektive toho, do jakého času v rámci fikčního světa je vypravěč umístěn – nebo jinak, do jakého času je umístěno vyprávění a v jakém se nachází vypravěč (s tím je úzce spojena také otázka prostoru – zda se vypravěč nachází vně či uvnitř prostoru fikčního světa, jaká je následně míra jeho účasti apod.). Dále se můžeme zaměřit na spojení vypravěče s výstavbou charakteru postav³¹. S tím souvisí také „*míra znalostí, které vypravěč má nebo může mít o zobrazených postavách a událostech*“³² (míra jeho informovanosti).

V neposlední řadě nás zajímá vztah mezi vypravěčem a čtenářem. Zkoumáme, zda autor používá prostředky k navození kontaktu se svým potenciálním čtenářem, pokud ano – jaké a jakým způsobem; dále pak jaké formy vyprávění autor volí – a jaký mají tyto formy vyvolat u čtenáře postoj (základní rozlišení subjektivizovaného vypravěče v první osobě a vypravěče objektivizovaného ve třetí osobě).³³

²⁸ Kubíček 2007, s. 22.

²⁹ Kubíček 2007.

³⁰ Ibid.

³¹ Ibid.

³² Červenka 1992, s. 107.

³³ Kubíček 2007.

3. Vyprávěcí situace

3.1. Konstitutivní složky vyprávění

Svůj výklad vypravěčské techniky v románu *Janka* budu opírat také o jeden z nejrozšířenějších konceptů vyprávěcích situací, a to typologii Franze K. Stanzela, zveřejněnou v knize *Teorie vyprávění*³⁴. Jeho model můžeme označit jako triadický. Takový přístup mu mimo jiné umožňuje umístit vyprávěcí situace do tzv. typologického kruhu, na němž se otvírá celá řada dalších přechodných a prolínajících se forem (zcela odpovídajících dynamické povaze moderních románů, ve kterých se vyprávěcí situace mohou neustále měnit a nelze tak vždy jednoznačně určit jeden typ). „*Typické vyprávěcí situace se tedy konstituují na triádě modus, osoba a perspektiva.*“³⁵ Tyto základní složky vyprávění jsou přitom způsobem, jakým autor zobrazuje jeho zprostředkovanost. Na jejich základě pak můžeme vyčlenit tři výchozí vyprávěcí situace – vyprávěcí situaci ich-formy, autorskou a personální.

3.1.1. Modus

„*Modem rozumíme souhrn možných variant způsobu vyprávění mezi pólem vypravěče a pólem reflektora.*“³⁶ Neboli, určením modu vyprávění můžeme odpovědět na otázku „Kdo vypráví?“. V prvním případě čtenář může rozpoznat vypravěče, který se většinou objevuje jako samostatná osoba a může být v osobní, nebo neosobní roli. V případě druhém vypravěč v příběhu nefiguruje, respektive stává se v podstatě neviditelným, a hovoříme tedy o postavě reflektora.³⁷ Tímto termínem Stanzel označuje „*nekomentované zrcadlení zobrazené skutečnosti ve vědomí románové postavy*“³⁸.

³⁴ V této knize autor svůj model typických vyprávěcích situací (publikovaný už v předchozím díle *Typické vyprávěcí situace v románu*) rozšířil a doplnil, mimo jiné v reakci na ohlasy a kritiky, jichž se jeho typologii dostalo ze strany mnoha jiných literárních teoretiků. Odstranil či upřesnil zde také některé vytýkané nedostatky své teorie, proto vycházím právě až z druhé publikace.

³⁵ Stanzel 1988, s. 69.

³⁶ Stanzel 1988, s. 65.

³⁷ Ibid.

³⁸ Ibid.

Na jedné straně je fiktivní svět čtenáři přibližován prostřednictvím vypravěče, hovoříme tedy o vyprávění ve vlastním smyslu, na straně druhé má čtenář pocit, že je mu fiktivní svět předkládán bezprostředně, nezprostředkovaně - nicméně pozice toho, kdo vypráví, je pouze zastřena, oslabena na minimum a je reprezentována reflektorem.³⁹ Platí tedy, že v obou případech je vyprávění čtenáři zprostředkováno, ovšem použitím postavy vypravěče je tato zprostředkovanost vyloženě tematizována (personalizace), užitím reflektora je naopak zastírána, a vytváří tak iluzi bezprostřednosti (depersonalizace).⁴⁰ Stanzel rovněž na konkrétních románových úryvcích dokazuje, jak silný vliv má užití té či oné formy na významové vyznění příběhu.

„Postava vypravěče vypráví, referuje, zaznamenává, sděluje, předává zprávy, koresponduje, reprodukuje akta, cituje informátory, odvolává se na své vlastní vyprávění, oslovuje čtenáře, komentuje vyprávěné atd.“⁴¹ Je tedy velmi aktivním činitelem v procesu zprostředkovanosti příběhu směrem ke čtenáři. Není překvapením, že tento typ modu byl hojně zastoupený především ve starším románě. Oproti tomu s užitím reflektora se setkáváme v moderních románech od konce 19. století a je zásadní postavou románů 20. století. „Postava reflektora reflektuje, tj. odráží děje vnějšího světa ve svém vědomí, vnímá, pociťuje, registruje, ale vždy mlčky, neboť nikdy nevypráví, to znamená, neverbalizuje své vjemy, myšlenky a pocity, protože není v komunikační situaci.“⁴²

Dynamičnost literárního díla se projevuje i v kolísání mezi těmito póly. Na jedné straně dochází u většiny děl ke střídání užití postav vypravěče a reflektora v průběhu vyprávění, na druhé straně však řada autorů – i přes tuto kolísavost - volí orientaci spíše k jednomu z nich v rámci konkrétního textu.⁴³ Stejně tak existuje určitá „přechodná zóna, v níž mají místo ta narativní díla, u nichž se nedá jednoznačně rozeznat, zda v nich proces zprostředkování určuje postava vypravěče, nebo reflektora“⁴⁴.

³⁹ Stanzel 1988, s. 65.

⁴⁰ Stanzel 1988, s. 176.

⁴¹ Stanzel 1988, s. 180.

⁴² Ibid.

⁴³ Stanzel 1988, s. 176.

⁴⁴ Stanzel 1988, s. 181.

Rozdíl mezi jednotlivými postavami Stanzel ještě blíže vysvětluje na pozadí odlišného průběhu komunikačního procesu. Postava vypravěče se účastní základního průběhu komunikace, tedy jeho nejjednodušší verze. Funguje v díle jako vysílatel (neboť vypráví) sdělení, které předává příjemci (čtenáři).⁴⁵ Naproti tomu reflektor (neboť nevypráví) se účastní zcela jiného komunikačního procesu. Ten je „charakterizován tím, že se zprostředkovanost vyprávění zakrývá iluzí čtenáře, že přímo vidí do dění, když – jak se mu zdá – vnímá události očima a vědomím reflektora“⁴⁶.

3.1.2. Osoba

Také další konstitutivní složku vyprávěcích situací můžeme vymezit na základě dvou opozic. Název kategorie odkazuje na známé, zjednodušující rozlišení vypravěče románů v 1. osobě (ich-forma) a ve 3. osobě (er-forma). Stanzel osobu ponechává, ovšem upozorňuje na odlišné chápání této opozice. Nevychází totiž z pouhého gramatického výskytu osobních zájmen (tedy Já pro vypravěče v 1. osobě a On pro vypravěče ve 3. osobě). Opět se zaměřuje na vznikající typy vztahů uvnitř i vně románu, stejně jako v předchozím případě modu, kdy sledoval vztahy mezi vypravěčem/reflektorem a čtenářem. V tomto případě ho zajímají souvislosti vypravěče a románových postav. „Existenciální oblasti, v nichž žijí vypravěč a postavy, mohou být identické, nebo separované, tedy různého druhu, neidentické.“⁴⁷ Neboli, rozlišuje vyprávěcí situace také podle toho, zda autor umístí svého vypravěče dovnitř fiktivního světa spolu s dalšími postavami, nebo jej ponechá mimo tento svět. V prvním případě se pak zjevně můžeme odkazovat k vyprávění v 1. osobě, druhá možnost nabízí vyprávění v er-formě. Opozice osoby se tedy pohybuje na ose identity/neidentity existenciálních oblastí vypravěče a postav.⁴⁸

Stejně jako v případě změny modu, i proměna umístění vypravěče v rámci fikčního světa může mít silný vliv na významovou strukturu konkrétního románu či

⁴⁵ Stanzel 1988, s. 182.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Stanzel 1988, s. 66.

⁴⁸ Stanzel 1988, s. 66.

povídky.⁴⁹ Také proto Stanzel kritizuje přístupy některých naratologů, které v podstatě ztotožňují vypravěče 1. a 3. osoby. Mimo jiné opět poukazuje na to, že někteří autoři inklinují k jedné či druhé formě osoby, přičemž je k tomu nevedou pouze stylistické odlišnosti (což může být samo o sobě dokladem jejich rozdílnosti). Polemizuje také s některými dalšími zjednodušujícími pohledy, např. upozorňuje na to, že osobní zaujetí není výhradní doménou pouze ich-formy, ale je třeba zohlednit také tzv. autorského vypravěče, kterého nemůžeme pokládat za neosobního.

Konkrétním projevem rozdílu mezi osobami vypravěče je potom tělesná zakotvenost této postavy v díle. Stanzel hovoří o „Já s tělem“, které přísluší vypravěči v 1. osobě, zatímco vypravěč ve 3. osobě žádné takové „Já s tělem“ nemá, uvnitř ani vně fikčního světa.⁵⁰ Důležité je, že právě z této (ne)tělesnosti vyplývá zásadní poznatek pro interpretaci díla – motivace vypravěče ke sdělení příběhu. V souvislosti s „Já s tělem“ Stanzel mluví o „*motivaci existenciální, souvisící s jeho životními zkušenostmi, prožitými radostmi a strastmi, s jeho náladami a potřebami*“.⁵¹ Vypravěče tedy může motivovat určitý pocit nutnosti, nevyhnutelnosti vypovědění příběhu, ale také potřeba najít smysl a řád svého života, pro vypravěče v 1. osobě může být dokončení vlastního života závislé na dokončení aktu vyprávění. Oproti tomu vypravěč ve 3. osobě není pod žádným takovým tlakem, nemá tuto existenciální motivaci k vyprávění příběhu, jeho motivaci můžeme označit spíše jako literárně-estetickou.⁵² Neboli: „*Podstata vyprávění v 1. osobě, v porovnání s vyprávěním ve 3. osobě, tkví ve způsobu, jak se vypravěč dívá na události příběhu, a ve způsobu motivace výběru toho, co se vypráví.*“⁵³

⁴⁹ Stanzel 1988, s. 77.

⁵⁰ Stanzel 1988, s. 114.

⁵¹ Stanzel 1988, s. 118.

⁵² Stanzel 1988, s. 118.

⁵³ Stanzel 1988, s. 123.

3.1.3. Perspektiva

Poslední konstitutivní složkou vyprávění, kterou je třeba odlišovat od předchozích dvou, je kategorie perspektivy⁵⁴. Je také důležitou součástí způsobu zprostředkování textu, znovu na ni můžeme nahlížet jako na opozici – tentokrát vnitřní a vnější perspektivy. Rozlišujícím kritériem je přitom „*způsob, jakým čtenář vnímá zobrazenou skutečnost*“⁵⁵. Několikrát už jsem předeslala, že příběh je čtenáři vždy nějak zprostředkován, v případě perspektivy nás opět zajímá postava zprostředkovatele – ale jiným způsobem, než v případě modu a osoby vyprávění. Zde je podstatným aspektem „*stupeň zúčastněnosti postavy zprostředkovatele na dění*“⁵⁶. Jinými slovy, o vnitřní perspektivě hovoříme v případě, že dění sledujeme prostřednictvím postavy, která se nachází uvnitř příběhu, a tedy se na příběhu také v určité míře podílí, účastní se. Naopak vnější perspektivu reprezentuje vypravěč, který dění není přímo účasten, je umístěn vně příběhu, který takto zvnějšku pozoruje a referuje o něm. „*Vnitřní perspektiva převládá tehdy, když stanovisko, z něhož se vyprávěný svět vnímá nebo zobrazuje, spočívá v hlavní postavě nebo v centru dění; vnější perspektiva, když toto stanovisko spočívá mimo hlavní postavu nebo na periferii dění.*“⁵⁷

Tato kategorie je obzvláště důležitá pro čtenáře, respektive pro jeho představu, kterou si o vyprávěném dění v průběhu čtení vytváří, a také pro jeho časoprostorovou orientaci v díle (přitom vnitřní perspektiva se spíše vztahuje ke kategorii prostoru, vnější perspektiva se zase dostává do vzájemných vztahů s kategorií času – což se zřetelněji projevuje při interpretaci).⁵⁸

„*Jedním ze specifických znaků vyprávění jako druhu je, že obsah vědomí románové postavy se může čtenáři podat s iluzí bezprostřednosti.*“⁵⁹ O této klamně představě bezprostředního přístupu k vyprávěnému už byla řeč v souvislosti s modem vyprávění. Zobrazení vnitřního světa postavy však souvisí také s perspektivou.

⁵⁴ Perspektiva se v podstatě kryje s dalším naratologickým pojmem fokalizace, se kterým pracoval např. Gérard Genette.

⁵⁵ Stanzel 1988, s. 67.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Stanzel 1988, s. 138.

⁵⁸ Stanzel 1988, s. 139.

⁵⁹ Stanzel 1988, s. 159.

Zejména v případě vnitřní perspektivy je prostřednictvím vnitřního monologu či polopřímé řeči budována iluze bezprostředního vhledu do myšlení postav. Vnější perspektivě pak odpovídá technika záznamu myšlenek ze strany autorského vypravěče.⁶⁰

Tak jako v případě modu může mít zvolení určitého typu interpretační důsledky např. v oblasti (ne)spolehlivosti vypravěče, volba hlediska vyprávění může mít důsledky pro míru sympatií postavám ze strany čtenáře. „*Čím víc se čtenář dozvídá o nejvnitřnějších pohnutkách chování postavy, tím větší je jeho ochota najít pro chování této postavy pochopení, shovívavost, toleranci atd.*“⁶¹ Míra této ochoty se ještě zvětšuje či zmenšuje právě v závislosti na druhu perspektivy, silnější je spíše v případě užití vnitřní perspektivy (což opět souvisí s iluzí bezprostřednosti).

3.2. Typologický kruh

Svůj triadický model konstitutivních složek vyprávění (založených na binárních opozicích je utvářejících aspektů) uspořádal Stanzel do kruhového schématu – typologického kruhu. Jeho výhodu spatřuji především v názorné propojenosti jednotlivých složek, kdy žádná nestojí izolovaně, naopak neustále vcházejí do vzájemných vztahů a vazeb, přičemž je zde viditelný prostor také pro jednotlivé přechodné formy a situace. Typologickým kruhem se tedy Stanzel vypořádal s dynamičností vyprávěcích situací a vyprávění vůbec. Zároveň tento přístup dobře odpovídá našemu pojetí textu jako struktury, v níž jednotlivé složky vytvářejí vzájemné vazby, a tím i významovou strukturu díla. Jednotlivé vyprávěcí situace tak určujeme podle toho, která složka aktuálně dominuje nad ostatními a jak se k nim zároveň vztahuje. Pro autorskou vyprávěcí situaci je klíčová dominance vnější perspektivy, pro vyprávění v první osobě dominance identičnosti existenciálních oblastí vypravěče a postav, pro personální vyprávěcí situaci je typická dominance modu reflektora⁶².

⁶⁰ Stanzel 1988, s. 160.

⁶¹ Stanzel 1988 s. 161.

⁶² Stanzel 1988, s. 74.

3.2.1. Od autorské k personální vyprávěcí situaci

Na této cestě můžeme vysledovat tři obecné tendence proměny – nejprve ústup autorského vypravěče (vedoucí až k jeho iluzivní neviditelnosti), ten je postupně nahrazován objevující se postavou reflektora, až nakonec užití polopřímé řeči jako charakteristické formy přechodu mezi těmito dvěma vyprávěcími situacemi.⁶³ Každá z vyjmenovaných proměn je v textu zastoupena specifickými narativními technikami a způsoby. Tak například pro ústup vypravěče je charakteristické přibývání dialogu postav nebo zvýšená frekvence argumentace, vysvětlení či motivace jiných postav než vypravěče⁶⁴. Zajímavým fenoménem zvláště moderního typu románů je především polopřímá řeč. Stanzel zmiňuje rozdílnost jejího vysvětlení z pozice jazykovědné a literárněvědné. Zatímco jazykovědci vidí její místo vedle přímé a nepřímé řeči a rozdíly vysvětlují jako změny osobního zájmena, gramatického času a syntaktické (ne)závislosti věty⁶⁵, literárněvědné vysvětlení je trochu odlišné. A to, že „*se podstata polopřímé řeči předpokládá v dvojím vidění zobrazené skutečnosti: přes vypravěče a přes románovou postavu*“⁶⁶. Přesun k personální situaci můžeme poznat právě i podle dominance polopřímé řeči v textu, tedy když v podstatě vytlačí autorské projevy.

3.2.2. Od autorské k vyprávěcí situaci v 1. osobě

Pro tento přechod jsou zásadní dvě tendence, obě související se změnou v osobě vyprávění. Tou první je přeměna z vyprávění ve 3. osobě na vyprávění v 1. osobě. Důležitá je ale i další proměna spočívající v postupném ztělesňování vypravěče – tedy postava vyprávěcího se stává jakýmsi „Já s tělem“. Tento přechod je přitom opět možné pozorovat v několika stádiích, od neosobního vypravěče stojícího mimo fiktivní svět postav přes vypravěče z periferie dění v roli pozorovatele, až k vypravěči, jehož je možno ztotožnit s hrdinou vyprávění.⁶⁷ Rozdíl mezi posledními dvěma zmíněnými

⁶³ Stanzel 1988, s. 224.

⁶⁴ Stanzel 1988, s. 235.

⁶⁵ Stanzel 1988, s. 229.

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ Stanzel 1988, s. 240.

nazýváme rozdílem mezi periferním vypravěčem v 1. osobě a autobiografickým vypravěčem v 1. osobě. Funkcí prvního z nich je přitom „*mediatizace vyprávěného, tzn., že žánrové specifikum zprostředkovanost se zde vyprávěcí situací důrazně tematizuje*“⁶⁸.

3.2.3. Od vyprávěcí situace v 1. osobě k personální

Z mnoha různě se překrývajících vrstev přechodu vyčnívají v tomto případě opět tři základní tendence. Především postava vyprávěcího ustupuje a objevuje se spíše dominance postavy prožívajícího, zároveň se ztrácí oslovení čtenáře, vyprávěcí akt už není tematizován. „Prožívající Já“ je také ohniskem zobrazení dění, těžiště dějové motivace se přesouvá do roviny jeho podvědomých reakcí. Zároveň s ústupem vyprávěcího se zmenšuje také vyprávěcí odstup k zobrazovanému dění.⁶⁹ Konečný přechod mezi dvěma vyprávěcími situacemi pak tvoří vnitřní monolog. „*Ve vnitřním monologu vystupuje před čtenářem Já, které již vykazuje charakteristické znaky reflektora: nevypráví, neobrací se na žádného posluchače nebo čtenáře, ale zrcadlí ve svém vědomí vlastní momentální situaci, včetně vzpomínek vyvolaných touto situací.*“⁷⁰

⁶⁸ Stanzel 1988, s. 245.

⁶⁹ Stanzel 1988, s. 250.

⁷⁰ Stanzel 1988, s. 251.

4. Vypravěčská technika románu *Janka*

Cílem následujícího rozboru – stěžejní části mé bakalářské práce – bude postihnout způsob, jakým autorka vystavěla fikční svět románu *Janka*, způsob, jakým pracuje s nejrůznějšími možnostmi vyprávění fiktivních příběhů. Výchozím bodem mi bude postava vypravěče, neboť především jeho prostřednictvím je čtenáři tato výstavba textu zprostředkována. Zároveň je vypravěč postavou, která se vztahuje ke všem ostatním narativním složkám, které je třeba rovněž zachytit, aby byl obraz vypravěčské techniky daného románu co nejúplnější. V jednotlivých podkapitolách si tak budu postupně všimnat vztahu vypravěče k fikčnímu světu jako takovému, jeho vztahu ke čtenáři, k postavám, jeho zakotvení v čase a prostoru. Dále se budu zabývat způsobem řeči vypravěče i postav, vůbec technikou vyprávění, a také možnými interpretačními závěry, ke kterým nás všechny výše zmíněné složky vyprávění mohou dovést. Je třeba zdůraznit, že rozdělení na menší části v podobě podkapitol je spíše orientační, jednotlivé kategorie se totiž silně prolínají a prostupují, často není možné je striktně rozlišit. Naopak, až po vzájemném zkombinování otevírají sémanticky zajímavý prostor pro různé interpretace.

4.1. Jazyk a technika vyprávění

Román *Janka* je textem dynamickým. Autorka zvolila vyprávění, v němž jedna věta střídá druhou ve velmi rychlém tempu. Román je vystavěný pomocí převážně jednoduchých a krátkých vět (tedy výpovědí obsahujících verbum finitum) a nevětných konstrukcí (větných ekvivalentů), skládajících se často opravdu jen z jediného slova. Taková forma přispívá nejenom k dynamičnosti příběhu, ale také k iluzi čtenářova bezprostředního přístupu k němu (respektive k myšlenkám, pocitům a vjemům postav). Souvětí jsou užívána podstatně méně, a když, pak ve svých spíše jednodušších formách, převážně pak souvětí souřadná: *Děvčata chodí dále na radnici, chodí ke zpovědi, chodí do školy a v dubnu sedí pod stromem na dvoře u kulatého stolu a cupují.*⁷¹

Dynamice vyprávění přispívá také horizontální členění textu. V románu *Janka* se prosadila jedna z tendencí 20. století – zkracování kapitol a výrazná členitost textu⁷².

⁷¹ Barényiová 1941, s. 191.

⁷² Hodrová 2001.

Kapitoly jsou krátké, nejčastěji v rozmezí dvou až čtyř stran. Každá přitom začíná na zvláštní straně. Výsledkem je nejenom rychlý spád děje, ale zároveň větší detailizace příběhu - zacílení na jeden okamžik, jednu konkrétní situaci, vybere se jeden obraz ze všech možných, v další kapitole opět další atd. Často také kapitoly končí symbolicky (což je rovněž typické pro některé romány 20. století), nebo alespoň silně expresivně, zvoláním, otázkou apod. Scéna ke konci kapitoly většinou místo ke zklidnění směřuje k silné gradaci, často spojené s patosem, křikem a pláčem (především pláč je nejčastější zakončení kapitoly). Tyto konce, stejně jako text celkově, působí jako jeden velký vykřičník (ostatně toto grafické znaménko je zde také až nadužíváno) – často se spojuje až několik hlasů paralelně, což vyvolává dojem mohutného chorálu (i vzhledem k užívání pasáží z různých modliteb, písní aj.). Výše popsaný způsob členění kapitol a obsahového ztvárnění jejich závěrů vyvolává silnější emoce u čtenáře, slouží mimo jiné k pozastavení se nad příběhem, k vlastní reflexi právě přečtených řádků a k jakémusi „nadechnutí se“ před další kapitolou. I další členění textu je výrazné a s podobným efektem. Román je tvořen spíše kratšími odstavci, které jsou často pouze jednořádkové. A to nejenom tam, kde jsme svědky dialogů postav, ale i v případech jejich vnitřních monologů či promluv vypravěče. Opět platí, že při takovém oddělování jednotlivých vět na samostatné řádky se čtenář zastaví, „nadechne“, přizpůsobí se pauze naznačené graficky nejenom klasickou tečkou, ale právě i tímto rozdělením, na každou větu je tak položen patřičný důraz.

Příběh čteme ve velmi krátkých, zhuštěných, stručných větách, které někdy působí až syrově, ale ve spojení s volenými konkrétními slovy a vůbec situacemi jsou o to účinnější. Celý román je v tomto směru založený na velice účinném protikladu úspornosti a strohosti vyjadřování oproti přinejmenším smutným, tragickým, až existenciálním skutečnostem, jež líčí. Platí, že méně je někdy více a výrazné kontrasty (neustálé kolísání mezi póly expresivity a strohého líčení) fungují:

Hřbitov není daleko. Kousek za klášterem.

Děvčata nesou věnce z papírových růží...

Zde leží dvanáctiletá Wilhelmina. Zde leží osmiletá Marie Valerie. Zde leží šestiletá Luisa. Narodila se a zemřela. Andělé pláčí. Papírové růže šustí ve větru.⁷³

⁷³ Barényiová 1941, s. 59.

Na úrovni slovní zásoby jsou výrazná nejrůznější citově zbarvená slova, zdvojnásobení nebo naopak slova zhrubělá, zveličelá, která se objevují v nejrůznějších souvislostech a vyvolávají nejrůznější účinky. I v čistě jazykovém ztvárnění příběhu tak platí, že je vyprávěno nikoliv neosobní, chladnou, nezaujatou formou, ale spíše naopak – vypravěč se vcítuje do svých postav, spoluprožívá jejich osudy, emotivně je komentuje. K tomu volí nejčastěji právě zdvojnásobené výrazy a vůbec pak slovní zásobu, která evokuje dětský způsob vyjadřování či je přímo z dětského lexika vybrána. A tak se namátkou například již na první straně románu pohybujeme mezi „*střevíčky, vajíčky, slepičkou, nosíkem, rukavičkou či maličkou lopatkou*“. Komunikace děvčat se hemží přívlastky typu „*blbá*“, nejčastěji pak „*pitomá*“, vždy s důsledně spisovnou koncovkou.

Podobnou funkci zastávají v textu citoslovce, která jsou neobvykle často zastoupena v tomto románu a často pomáhají dokreslovat sémantické vyznění scény, vyvolávají ještě silnější emoce nebo zrychlují děj. Jsou také dokladem zvýšené citlivosti dětí vůči různým zvukům, chutím apod., jež jim utkvívají v paměti a často jsou to právě tyto smyslové vjemy, se kterými mají spojené některé události. Citoslovce jsou skutečně důležitým nástrojem pro umocnění prožitku z předloženého vyprávění, například hned v první kapitole románu jsou to právě tato slova, která se opakují a rámují celou kapitolu, přičemž napomáhají tísnivému vyznění celé scény. V tomto případě jsou to citoslovce „*Bum, bum, bum.*“ a „*Hajtyhou, hajtyhou!*“, která se prolínají kapitolou, v níž je Janička účastna pohřbu své maminky. První z nich je pro ni obzvláště tíživé, neboť značí zvuk hlíny dopadající na rakev její matky uloženou v hrobě v zemi. Zvuk o to horší, že Janička nezná souvislosti, nerozumí tomu, proč by někdo měl na její maminku házet hlínu, která jí přeci může udusit, která jí ponoří do tmy, která jí zcela odřízne od ní samotné. Druhé citoslovce pak zastupuje zvuk jedoucího kočáru taženého koňmi - monotónní, hrkavý hlasitý doprovod cesty, která nic nechápající zmatenou dívku odváží pryč od matky, a naopak veze do něčeho nového, těžko představitelného.

Volba konkrétních slov a spojení je z velké míry ovlivněná dětským náhledem na svět. Vyprávění pak působí – i tam, kde nemluví či neuvažují přímo děti – jako bychom vše vnímali a pojmenovávali jejich očima. I vypravěč tvoří své promluvy podobně, jako je tvoří děti, užívá takových slov (s tím souvisí i častá opakování slov vedle sebe, v jedné větě nebo odstavci), jaká by nejspíše zvolily děti apod. A tak v románu téměř nenajdeme metafory či jiné zvláštní básnické figury a prostředky, ale naopak jasná a přímá označení. Děti totiž nepojmenovávají svět pomocí básnických

obrazů, jediné pak využívají přirovnání složená z toho, co jasně vidí a znají. Jedna z mála metafor v textu se objevuje až téměř v jeho závěru, když se Valentina dozvídá o smrti svého snoubence: *Je pořád ještě venku májový večer? Nebyla bouře? Nesjel blesk a nespálil mladou jabloň?*⁷⁴

Takový záměrně primitivní, dětský způsob vyprávění autorce mimo jiné umožňuje velmi přirozeně a nenásilně odkrývat věci, jež by mohla naznačit i jinak, ale jistě s větší námahou a menším účinkem. Mám teď na mysli jeden z nejmóraznějších aspektů díla jako takového, konfrontaci světa dětského se světem dospělých, téměř se chce říct se světem reálným (byť děti jsou jeho součástí také). Tato konfrontace je přítomna na každé stránce románu v nejrůznějších významech a vyzněních, na tomto místě – právě v souvislosti s užíváním jazyka a dětského způsobu myšlení – chci zmínit jedno z nich. Dětský svět je v tomto románu světem naivním, idealistickým, světem dočasně nezkaleného pohledu – v tomto srovnání obzvláště vynikne cynismus a přetvářka světa nás, dospělých. Dítě ve své nechápavosti a díky svému specifickému jednoznačnému pojmenovávání věcí a situací kolem sebe tyto – pro nás nepříznivě vyznívající aspekty – dokáže vystihnout velmi dobře. Následující příklad je obrazem smuteční hostiny následující po pohřbu Janiččiny maminky:

Tak už jsme doma! Tady je ale divný vzduch! Svíčky a uvadlé květiny.

A zase tolik lidí. To jsou příbuzní? To máme tolik příbuzných? Ty jsi také moje příbuzná? Co tu vlastně u nás chtějí? Mají možná hlad. Jistě mají hlad. Každý tak rychle jí. A jsou veselí. To je dobře, že už nepláčou jako na hřbitově. Slečno, ta tlustá paní snědla už sedm koláčů. Nepřejí se?...

V kuchyni je lepší vzduch. Voní tam koláče a nějaká pečeně. Kuchařka je červená jako rak. Chystá šálky na čaj a slzy jí tekou po tvářích.

„Proč pláčeš? Teď už se přece nepláče, už je po pohřbu. Pláče se jenom na hřbitově. Ty nevíš, co se sluší, kuchařko. Slyšíš, jak se v jídelně smějí?“

„Jak se mohu smát, slečno Janičko, když máme takový smutek?“⁷⁵

Stejně jako cynismus a přetvářku odhalí podobný způsob vyprávění i další dílčí negativní prvky našeho způsobu přemýšlení a bytí. Dětské, vpravdě logické a jednoznačné uvažování často odhalí nesmyslnost našich požadavků, příkazů atd.:

⁷⁴ Barényiová 1914, s. 202.

⁷⁵ Barényiová 1941, s. 12.

*Sestra Flora uloží Janičku, přikryje ji až po krk, ruce musí zůstat na pokrývce,
ležet na zádech.*

„A co když usnu? Já nevím, jak ležím, když spím.“⁷⁶

Na podobném principu je vystavěna i následující scéna:

Sestra Flora nezapomněla. Janka nedostala oběd...

A když Andělka začala modlitbu po jídle, Janka zůstala sedět.

„Co je, Janko?“ zaklepala sestra Flora rákoskou do stolu. „Ty vzdoruješ?“

Nechceš se modlit?“

„Já nevzdoruji. Ale proč se mám modlit po jídle, když jsem nic nedostala?“ ...

„Vstaň a modli se, nebo nedostaneš svačinu a večeři!“ ...

Janka vstává. „Však to Pán Bůh stejně ví, že jsem nejedla!“⁷⁷

Dětská upřímnost (již doprovází nevědomost a nezkušenost - či je jimi zčásti zapříčiněna) se samozřejmě dočkává odezvy. Ostatním dívkám (méně citlivým, přemýšlivým či už zkrátka „znalým věcí“) slouží tyto Jančiny projevy k pobavení a rozptýlení, dospělým, kteří ještě nestačili zatrpknout a nakazit se zcela přetvářkou, jsou – či mohou být námětem k přemýšlení. U všech ostatních ale musí zákonitě narazit na nepochopení a zlobu, často až na hysterické nevyrovnané reakce. Nevinné, přímé dětské otázky dospělé vytácejí, znervózňují, jakmile se jim odpovědět nehodí (nebo odpověď zkrátka neexistuje), neodpoví. Autorka podobné četné situace blíže nekomentuje, nevykládá, ani méně pozornému čtenáři ale jejich přesah nemůže uniknout:

„Co tu dělají na nádraží ty slečny s křížkem na čele?“

„To jsou sestry Červeného kříže.“

„Co tu dělají?“

„Budou ošetřovat raněné vojáky.“

„Proč jsou ranění?“

„Protože je válka. A neptej se pořád!“

„Co je to válka?“

„Už dost, povídám!“⁷⁸

⁷⁶ Barényiová 1941, s. 25.

⁷⁷ Barényiová 1941, s. 47.

⁷⁸ Barényiová 1941, s. 20.

Během návštěvy jiného kláštera, takového, v němž žijí skutečné jeptišky a panuje v něm absolutní ticho a klid, které dívky děsí, proběhne rozhovor s jednou ze sester:

„Není vám tu smutno, když si nesmíte povídat?“ chce vědět Zuzanka.

„Smutno? Podívej se z oken! Není tu krásně? ... Ticho. A růže kolem.“

„Ale v zimě? Když nic nekvete?“

„Dvě z vás půjdou se mnou pro svačinu. My nemáme služky. Sestry pracují samy.“⁷⁹

Dalších příkladů pro takové téměř až samovolné (díky důmyslné práci s jazykovou výstavbou textu), i když ve skutečnosti samozřejmě záměrné odhalování přetvářky, pokrytectví a lži či zkrátka jen bezmocnosti a nesmyslnosti, které jsou reálnému žití a bytí vlastní, bychom v románu *Janka* našli ještě celou řadu. Je to zejména právě hlavní hrdinka, která do kláštera přichází jako ani ne šestiletá bezelstná, upřímná a nevypočítavá holčička, která se pak s jejich projevy musí potýkat. Jako třeba když dostane ve škole slohový úkol na téma „Čím bych chtěla býtí“. Všechny ostatní děti píší o vysněném povolání učitelky, jen Janka popravdě píše, že tanečnicí. Z úkolu (byť její slohové práce jinak dává pan učitel za vzor) dostane nedostatečnou a je pokárána a potrestána jak ze strany ředitele školy, tak i sestrou v klášteře. Později jí nespravedlnost vysvětluje už dobře poučená a zkušená Andělka, která se ve světě dospělých pohybuje déle. Když Janka stále nechápe, proč by měla být trestána za to, že nelže a je upřímná, dozvídá se:

„Ty pitomá, to přece nemůžeš ve škole psát. Proč jsi nenapsala, jako všechny ostatní, že bys chtěla být slečnou učitelkou?“

„Když já ale nechci být slečnou učitelkou!“

„To je jedno, ale napsat jsi to měla! Přece nezůstaneš věčně tak pitomá! Když chtějí, abys napsala, že budeš slečnou učitelkou, tak to napiš. Bajaderou můžeš být, ale ve škole to nesmíš říkat! Rozuměla jsi?“

„Ne.“⁸⁰

Výše popsané scény jsou v tomto románu umocněny ještě prostředím, v němž se odehrávají, respektive osobnostmi, které jsou s takovým prostředím spojeny a jím ovlivněny. Řádové sestry, jeptišky – postavy, které se starají o malé a dospívající dívky

⁷⁹ Barényiová 1941, s. 207.

⁸⁰ Barényiová 1941, s. 169.

v tom snad vůbec nejcitlivějším období jejich života. Všechno jsou to (i starší, čtrnáctileté dívky) ještě děti, které jsou navíc absolutně odloučeny od svých nejbližších, především rodičů, pokud vůbec ještě někoho mají. A tato děvčata mají v klášteře na starosti sestry, které jsou samy izolovány od běžného, pulzujícího, emocionálně přeplněného života. Sestry, které, dá-li se to tak říci, „mají v popisu práce“ být uzavřené, chladné, s odstupem, racionálně uvažující, veškeré emoce směřovat jen jedním směrem.

Krátké věty, často jen o několika slovech, či výkřiky, stručnost, zhuštěnost, přesně volená slova, velká míra expresivních výrazů, to všechno přispívá k dojmu, že před sebou nemáme klidný a rozvláčný proud textu, ale spíše rozburácenou řeku, která se valí a valí, vylévá a zase navrací, občas na některých úsecích zklidněná, ale nikdy ne zcela ukolébáná, z malých vlnek se opět stávají větší a silnější.

4.1.1. Kdo k nám mluví?

Z hlediska techniky vyprávění je specifický způsob, jakým Barényiová nechává své postavy (včetně vypravěče) promlouvat. Tento aspekt je také dalším důvodem, proč tuto prózu řadit do kontextu českého moderního románu. Jak se na následujících řádcích pokusím doložit, přispívá k dynamičnosti a ozvláštňení vyprávění, zároveň si vyžaduje neustálou čtenářovu spolupráci. Charakteristickým prvkem vyprávění je zde způsob, jakým docházím k neustálému prolínání autorské řeči s řečí postav. Samotné střídání je samozřejmě znakem téměř kteréhokoliv vyprávění, v románu *Janka* k němu ale dochází nejrůznějšími (více či méně zřetelnými) přechody, střídáním jazykových prostředků, zvláštním užitím prostředků gramatických, syntaktických i grafických. I tím se tedy řadí po bok moderním prozaickým dílům, v nichž „*hranice mezi subjektem vypravěče a subjektem postavy se oslabovala až ke splynutí. S tím pak často souviselo rušení hranic mezi původně zřetelně oddělenými pásmi – pásmem (promluvou) vypravěče a pásmem či pásmi postav, jehož projevem byly takové jevy jako nevlastní přímá řeč, polopřímá řeč a smíšená řeč.*“⁸¹

Z hlediska kompozičních postupů je zde využíván především dialog a vnitřní monolog. Právě vyšší míra užití vnitřního monologu také přispívá k zařazení díla vedle

⁸¹ Hodrová 2001, s. 528.

jiných moderních próz. Navíc, jak dialogy, tak i vnitřní monology postav jsou vyjádřeny různými jazykovými prostředky. Vedle - pro dialog typického prostředku – přímé řeči je to také polopřímá řeč a nevlastní přímá řeč. Nyní se tedy podívám na konkrétní způsoby prolínání výše zmíněných jazykových prostředků a slohových postupů.

Již úvodní pasáže románu nám připravují více otázek než odpovědí, především pak vyvstává otázka zcela zásadní – kdo k nám vlastně mluví? Na první pohled jsou první věty příběhu celkem tradiční a nabízí představu vypravěče, který právě odněkud pozoruje malou dívku a komentuje její činnost:

*Janička kreslí špičkou střevíčku do písku vajíčko. Nakreslit vajíčko není jenom tak. Slepíčka to má lehké. Snese vajíčko hezky kulaté a je to. Ale nakreslit vajíčko špičkou střevíčku, to není jenom tak. Janička má pevně zakousnutou špičku jazyka v levém koutku úst. Nové lakové střevíčky jsou celé zaprášené. A nejde to! A ne!*⁸²

Ve skutečnosti již na tomto krátkém úvodním úseku můžeme vysledovat problematické střídání jazykových prostředků a postupů. Téměř až do poslední věty by mohl být označen za toho, kdo pronáší tuto řeč, vypravěč – mohli bychom hovořit o řeči autorské. Poslední dvě věty – či spíše výkřiky - ohraničené vykřičníky nás však znejistují. Není sice možné zcela popřít vypravěče jako jejich původce, ale je zřejmé, že svým tónem i obsahem vybočují z dosud běžného vyprávění o tom, co vypravěč pozoruje. Jsou to spíše emočně zabarvené myšlenky či lépe pocity, které bychom přisoudili aktérovi dění, jenž o své činnosti takto smýšlí. V tomto případě je to zatím jediná známá postava příběhu – Janička. Pak bychom mohli uvažovat o vnitřním monologu zobrazeném nevlastní přímou řečí, kterou by od řeči autorské odlišovala například absence zájmena „jí“. Pokud si představíme předposlední větu doplněnou právě tímto zájmenem: „A nejde jí to!“ – vidíme, že takto vyjádřený postřeh by spíše zapadal do kontextu celého odstavce a autorské řeči.

Tento přechod od autorské řeči k vnitřnímu monologu postavy je jedním ze základních aspektů románu. Někdy je přechod v podstatě nepostižitelný, málo viditelný, nejednoznačný (tak jako v předchozím příkladě), někdy jej můžeme od autorské řeči odlišit poměrně bezpečně. Nejčastěji se jedná o vnitřní monolog hlavní postavy příběhu – Janičky, na několika místech příběhu však autor tohoto postupu využívá i u jiných

⁸² Barényiová 1941, s. 7.

postav. Následuje další příklad volného přestupu mezi autorskou řečí a vnitřním monologem Janičky:

*Janička ho (chlapce s lopatkou) napjatě pozoruje. Co bude dělat? Bude si hrát? Možná buchtičky z hlíny. Ale ano, jen k nám přijďte a přineste všechny panenky, napečte vám buchtičky z hlíny, hezky posypané žlutým pískem. Ale jdi, ty hloupá, to se přece nepapá, to se jen tak říká. To je jenom hra.*⁸³

Tato ukázka je opět dokladem nejednoznačnosti podobných přechodů. V první větě je to opět vypravěč, který nám přibližuje situaci. Hned vzápětí ale – bez jakýchkoliv znaků gramatických či grafických – přechází vyprávění do vnitřního monologu, tentokrát ale uskutečněného polopřímou řečí. V páté větě (Ale ano...) jsme stále svědky vnitřního monologu, ale tentokrát už realizovaného nevlastní přímou řečí. A nakonec se vyprávění – nejspíše – navrácí zpět do roviny autorské řeči, když vypravěč reaguje na Janiččino uvažování a komentuje jej. Znovu si ale nemůžeme být jistí (na základě vnějších prostředků a znaků), zda to není pokračování Janiččiny promluvy sama k sobě, naše rozhodnutí je vedeno spíše subjektivními představami o tom, co Janička o vnějším světě ví a zda by se tímto způsobem sama opravila.

Často je těžké rozlišit řeč vypravěče a řeč postavy i proto, že jazyk vypravěče je velmi blízký dětskému jazyku tak, jak jej používá například postava Janičky. Proto když přemýšlíme, kdo k nám v dané větě promlouvá, dětský způsob řeči a uvažování nemůže být jediným vodítkem.

Jak už jsem zmínila, právě překrývání hlasů, situace, kdy subjekty promluv nejsou na první pohled zřejmé, je také jedním z rysů moderního způsobu vyprávění⁸⁴. Často se pak musíme i vracet, abychom rozpoznali, kdo právě promlouval, někdy ani po bližším zkoumání nemůžeme s jistotou tuto otázku zodpovědět. Důležité je, že ať už vypráví vypravěč nebo postava Janky (popřípadě se jejich pohledy během jediné scény třeba i několikrát vystřídají), oba nám přitom zprostředkovávají příběh, posouvají děj dopředu. V případě vnitřního monologu Janky tak nejde čistě jen o zachycení některých pocitů či myšlenek, ale i o předložení toho, co se právě v příběhu odehrává. Sama pro sebe jsem si tento způsob vyprávění zcela neodborně (leč podle mého soudu výstižně) označila jako „zprostředkovanost na druhou“. Neboli, nejprve je děj zprostředkován

⁸³ Barényiová 1941, s. 8.

⁸⁴ Hodrová 2001.

Janičkou, jejím prožíváním a viděním situace (mohlo by se tedy zdát, že jsme příběhu bezprostředně přítomni), ale její pohled nám ještě tak jako tak musí zprostředkovat vypravěč, který příběhu a vyprávění vládne. To je ostatně nám už dobře známý efekt využití polopřímé řeči, který Stanzel pojmenovává jako „*dvojití vidění zobrazené skutečnosti: přes vypravěče a přes románovou postavu*“⁸⁵.

Vnitřní monolog využívá autorka i u dalších postav románu (i když v mnohem menší míře, spíše výjimečně). A opět platí, že se volně střídá s autorským vyprávěním:

Ctihodná matka Anunziata dává vousy do skříně a je nespokojena se svatým Mikulášem. (autorská promluva)

Když už se obětuji, myslím, když už se snížím dělat Mikuláše, tak ta bláznivá koza – ale ne, bláznivá koza velebná sestra neříká, to říká jen Andělka. (vnitřní monolog matky představené)

A slečna Anna ječí a ječí. (autorská promluva či vnitřní monolog?) *Jděte tam nahoru, ať mi vleze ta stará panna na záda, křídlo sem, křídlo tam, ale hrb zůstal.* (vnitřní monolog)⁸⁶

Netradičně je zobrazena scéna sblížení Andělky a pátera Gregora, která je vystavěna jako jakýsi mlčenlivý dialog, který je ale ve skutečnosti vnitřním monologem obou postav:

Andělka i páter Gregor sedí, jako sochy. (vypravěč)

Tenkrát na Štěpána jsem tančila ten čardáš jen pro vás. Vy jste to nevěděl a nikdy to nebudete vědět. Já vám to nikdy neřeknu! (Andělka)

To necválá kuň, to mi buší krev v žilách a ve spáncích! (Andělka nebo Gregor?)

Měl bych se modlit – jsem přece kněz – měl bych se modlit nebo odejít! (Gregor)

Jsem přece kněz – já nesmím... (Gregor)

Já musím... (Andělka nebo Gregor?)⁸⁷

Tyto volné přestupy bychom odhalili skutečně napříč celým románem, pro ilustraci ještě jiný příklad:

Na stupni stojí bledé děvčátko s velkýma postrašenýma očima. (autorská promluva)

⁸⁵ Stanzel 1988, s. 29.

⁸⁶ Barényiová 1941, s. 75.

⁸⁷ Barényiová 1941, s. 218.

Matinko, co to se mnou dělají? Co to se mnou dělají? (vnitřní monolog Janičky)
„Půjdeš na chodu a počkáš tam. Ty nejsi katolička. Po hodině náboženství se vrátíš.“ (přímá řeč pana učitele)

A Janka jde. (opět autorská promluva)⁸⁸

Mohlo by se zdát, že zachovaný je alespoň tradiční přístup k přímé řeči, která je zde označena jak grafickými prostředky uvozovek, tak i patřičnými znaky gramatickými a syntaktickými. Pro převážnou část románu skutečně platí, že autorka přímou řeč využívá hojně, a to všude tam, kde bylo něco vysloveno nahlas. Ale i tak najdeme výjimky, například hned v úvodní kapitole románu. Scénu pohřbu dokreslují rozhovory a komentáře zúčastněných přihlížejících, které – byť byly jistě vysloveny nahlas – nejsou označeny uvozovkami a neznáme ani jejich konkrétní původce:

Prý byla docela mladá. Šestadvacet let. No, má to odbyté. Co bude s tím dítětem?

Prosívám vás, ti mají peníze. A ta vychovatelka je hezká holka! Prý ta nebožka kouřila cigarety.

Ale jděte?!

A vlasy nosila ve dvou copech na zádech.

Ale jděte, vdaná ženská.⁸⁹

Domnívám se, že právě charakter jakýchsi kolektivních řečí bez konkrétního jasně označeného mluvčího je důvodem, proč nejsou předchozí věty označeny jako klasická přímá řeč. Pronášejí je anonymní osoby, které nejsou pro příběh důležité, víckrát už se v něm neobjeví a jsou natolik obecné, že by je mohl při stejné příležitosti pronést prakticky kdokoliv, aniž by to změnilo jejich význam. Těžko vysvětlitelná je ale pak například následující scéna:

*Dvojčata vřeští, ale potom řekne Eva, vlastně Ema, nebo přece Eva, ne, Ema – **Eva má na krku pod vlasy mateřské znamínko**. Musíte odhrnout vlasy, abyste viděli na krku jednoho kanárka hnědou tečku. Je docela maličká, ani za řeč nestojí, ale všimněte si jí dobře. Možná, že jednou budete chtít kanárky rozeznat – a kanárci vám neodpoví –*

⁸⁸ Barényiová 1941, s. 55.

⁸⁹ Barényiová 1941, s. 9.

*proč? To se dozvíte. Zatím je nechte zpívat, pískat, smát se – kdo mi vzal jablko? Ty,
Evo! – Ne, já jsem Ema! ---⁹⁰*

V první tučně vyznačené větě bychom si neužití uvozovek pro přímou řeč ještě odůvodnili poměrně snadno, označili bychom větu za nevlastní přímou řeč, jejímž prostřednictvím nám vypravěč zprostředkovává výrok Emy. Nijak formálně neoznačený přechod na konci odstavce, od autorské řeči k záznamu skutečných výkřiků děvčat je ale velmi zvláštní sám o sobě (i když v kontextu této knihy není ničím neobvyklým), bez klasického grafického označení přímé řeči ale ještě více.

4.1.2. Jazyk vypravěče a postav

V románu vystupuje relativně vysoké množství postav, některé jsou přítomny téměř po celou dobu vyprávění, jiné se objevují jen v epizodních úlohách a opět zmizí, o dalších sice slyšíme často vyprávět, ale samy vůbec (nebo téměř vůbec) nepromluví. Žádná z nich však nemá svůj jedinečný, charakteristický způsob řeči. Celý román je napsán důsledně spisovnou češtinou. Jazykové prostředky z oblasti obecné češtiny jsou zastoupeny jen velmi málo, dialektismy pak vůbec.

Přítom složení postav, které zastupují nejrůznější společenské vrstvy, zázemí i země, by jazykovým zvláštnostem a odlišnostem nasvědčovalo. Kuchařka, čeledín, služky, majitel mlýna, ředitel nemocnice, kněz, klášterní sestry, vojáci, kočovníci, šlechta, samotné dívky z kláštera pocházející z nejrůznějších rodin – od těch zámožnějších a vážených až po drobné sedlácké. To jsou namátkou některé, na první pohled rozličné příklady jedinečné struktury postav románu. Jejich řeč ale tuto strukturu neodráží. V podstatě stejný způsob promluvy všech postav (včetně vypravěče) také přispívá k mnohdy těžkému rozlišení, kdo právě mluví. Především u pasáží, v nichž je užito polopřímé řeči, je složité rozpoznat, zda jsou to myšlenky vypravěče nebo jiné postavy (jak už jsem ukázala na konkrétních příkladech v předchozí kapitole). Takové splývání autorské řeči s jazykem postav - zapříčiněné kromě již výše popsaného specifického způsobu užití slohových postupů také právě neodlišením jednotlivých postav charakteristickou mluvou – přispívá k dojmu, že vyprávění „pevně drží v rukou“ vypravěč, jehož prostřednictvím zprávu o daném fikčním světě dostáváme. Riziku

⁹⁰ Barényiová 1941, s. 166.

ztráty dynamičnosti a naopak možné jednotvárnosti vyprávění se autorka vyhýbá využitím jiných ozvláštňujících prvků, ať už právě na již zmíněné rovině techniky vyprávění nebo volbou konkrétních lexikálních i grafických prvků.

Řeč děvčat v klášteře je nejvíce podobná promluvě vypravěče, či spíše vypravěč svou řeč uzpůsobuje stylu, jakým mluví jeho hrdinky. Je to jakýsi specifický způsob uvažování malých a dospívajících dívek, který se odráží i v jazykové rovině. Také tyto malé slečny hovoří (i v soukromí mezi sebou) spisovným jazykem. Překvapivě však tento způsob promluvy (užívaný i služkami či kuchařkami, u nichž bychom jej, stejně jako u děvčat v soukromí, spíše nečekali) ve vyprávění neruší a nepůsobí nepatřičně, byť je často užíván i v citově zabarvených spojeních jako například: „*Co se smějete, vy pitomé mumie?*“⁹¹ Sbližení řeči všech postav přispívá i k určitému rušení tradičního odstupu vypravěč – postava – čtenář. Hranice se sbližují, čtenáři je hlavní postava již od počátku bližší, protože se vypráví jejím jazykem.

Příznakové je také časté opakování slov, spojení i celých vět. Tato opakování se vyskytují jak v autorské řeči, při popisu situace či osoby apod., tak i ve vnitřních monolozích postav. Opět souvisí jednak se zvoleným užitím jazyka, který má iniciovat dětský způsob řeči, zároveň ale na některých místech může vyvolávat ještě jiný dojem:

Po snídani jde Janka s děvčaty po první do školy.

*První školní den! První den ve škole!*⁹²

Na tomto příkladě (a v textu se podobných najde celá řada) lze doložit snahu o vyvolání dojmu, že spíše než zprostředkované vyprávění, o němž nám referuje vypravěč, máme před sebou příběh, k němuž dostáváme bezprostřední přístup. Dojmu, že spíše než o vyprávění v klasickém slova smyslu jde o přímé zachycení pocitů postav, jejich proudu vědomí. Tomu ostatně odpovídá i užívání vnitřního monologu, na rovině lexikální tuto snahu podporují právě i tato opakování, která si snadno můžeme spojit s naším skutečným vnitřním uvažováním. V neposlední řadě slouží podobná opakování v řeči i gradaci emocionálních účinků, kterých chce autorka dosáhnout.

⁹¹ Barényiová 1941, s. 111.

⁹² Barényiová 1941, s. 53.

4.2. Vztah vypravěče k dalším subjektům

Vypravěč románu *Janka* je vypravěčem aktivním, nijak se neskrývajícím v pozadí za příběhem. Naopak často a silně vystupuje na různých místech, komentuje děj, prozrazuje svůj názor na něj, ať už přímo či nepřímo, naznačuje čtenáři, co si má o popisovaných událostech myslet, oslovuje postavy atd. Při tom všem zůstává vně samotného fikčního světa, nicméně jeho nadvláda nad příběhem je zřejmá a jeho pohled se díky důmyslným prostředkům chť nechtě stává i pohledem naším. V této souvislosti je možné opět vyzdvihnout, že můžeme hovořit o zkoumaném díle jako o moderním románu, pro který je příznačná právě silná aktivizace vypravěče, který „*přestává být neviditelný, vystupuje jako samostatný subjekt, stojící nad dějem, vměšující se do děje, komentující a hodnotící jej, hovořící se čtenářem, dokonce i se svými postavami.*“⁹³

4.2.1. Vypravěč a čtenář

Komunikaci vypravěče se čtenářem lze vysledovat na mnohých místech v textu. Autorka používá nejrůznější prostředky, od těch nejnápadnějších – přímé i řečnické otázky, přímá oslovení, až po ty méně nápadné. Těmi jsou například i grafická rozčleňování textu, která nepřímo vyzývají čtenáře k určitým úkonům. Ať už je to již zmiňované pozastavení se nad situací, příběhem, větou; nebo hlubší zamyšlení se a reflexe pasáže, kterou autorka zvláště zdůrazní pomocí vykřičníku či několika teček, případně pomlček. Mnohokrát vypravěč ve svých osloveních čtenáře vyjadřuje i svůj osobní postoj k zobrazované skutečnosti (čímž samozřejmě působí také persvazivně směrem ke čtenáři), třeba ve scéně, kdy dívky píšou dopisy příbuzným a musí dodržovat různá nařízení, o čem psát smí, o čem ne, a jak vůbec psát. Vypravěč výčet jednotlivých nařízení komentuje takto:

Za 7., za 8., za 9. – konečně, proč byste potřebovali všechna pravidla znát?

*Třeba by vás přešla k psaní chuť.*⁹⁴

Někdy tato komunikace vyvolává dokonce dojem, jako by vypravěč stál právě v tuto chvíli vedle svých čtenářů a vyprávěl v bezprostředním kontaktu, neváhá čtenáře ani úkolovat:

⁹³ Doležel 1960, s. 150.

⁹⁴ Barényiová 1941, s. 48.

Sestra Flora čte dopis za dopisem, škrta, škrta...

*Přečtěte si některé a hádejte, od které dívky dopis je;*⁹⁵

Působí až paradoxně, že nás v tuto chvíli vypravěč vyzývá ke čtení, když se přeci rozumí samo sebou, že bychom si následující řádky přečetli i bez této výzvy. Je to ale především prostředek k vyvolání zmíněného dojmu bezprostřednosti, a také součást určité hry a ozvláštnění textu. Namísto obyčejného „Žofka napsala toto...“ jsme vyzváni k hádání autorek dopisů.

Podobně se čtenáře snaží vypravěč zapojovat neustále, nevynechává příležitosti k interakci, je to součást snahy o dojem autenticity, opravdovosti příběhu. Tak se například nečekaně uprostřed textu objeví jednoduchý náčrt, mapka kláštera. Její zveřejnění navíc vypravěč komentuje jako důležitou věc, potřebnou pro další vyprávění, ale ve skutečnosti je její existence více méně nepotřebná, nedůležitá, je jen další součástí vypravěčské strategie přímého zapojení čtenáře do vypravování.

Vypravěč na čtenáře a jeho úsudky působí i nepřímo, nejenom explicitním pojmenováním svých postojů a názorů či přímých oslovení a výzev. Způsob, jakým nám předkládá jednotlivé scény či představuje určité osoby, je již nějak názorově podbarvený a podvědomě určuje i náš přístup k zobrazenému. Někdy jsou jeho osobní komentáře až za hranicí zobrazovaného fikčního světa a stávají se spíše postřehy nad tím „naším“, reálným. V následující pasáži jako by vypravěč odbočil od vyprávěného světa (i když částečně v něm zůstává, spojnicí jsou učitel a jeho žáci, kteří ovšem mohou být těmi z románového příběhu, ale také kterýmikoliv jinými mimo něj):

A tak se děti učí a připravují pro život.

Učte děti na praktických příkladech.

Tatínek přinesl dětem tři jablíčka.

*Prosím, náš tatínek nic nenosí. Náš tatínek se ožírá. Je to ochlasta. Všecko propije. A pak nás zřeže a maminku taky.*⁹⁶

Podobný charakter má i další ukázka, opět je kombinací vlastních subjektivních úvah vypravěče, které jsou ale určeny čtenáři (prostřednictvím jejich oslovení), a tedy mají být jakousi iniciací k jeho zamyšlení. I tady se vypravěč projevuje jako poněkud

⁹⁵ Barényiová 1941, s. 48.

⁹⁶ Barényiová 1941, s. 72.

ironický komentátor žití nejenom uvnitř tohoto fikčního světa, s dostatečným nadhledem:

Je to tak vždycky, ve všech povídkách a románech. Ve světničce bylo útulno, teplo, venku byl mráz, jen to praštělo. – V salonu praskal oheň v krbu a za okny se honily sněhové vločky.

Vidíte ten rozdíl? Pro chudé lidi je mráz. Sprostý mráz, jen to praští. Pro bohaté se honí sněhové vločky.⁹⁷

V textu se objeví i autorský plurál jako další způsob navázání kontaktu se čtenáři. A to v kontextu, který i jinak vybízí k interpretacím:

Prozatím se už o vojáky starat nebudeme, však oni zase půjdou, jen co bude po válce.⁹⁸

Jako by chtěl vypravěč naznačit, že jeho vyprávění je příběhem kláštera, Janky a ostatních jeho obyvatel, ne vyprávěním o válce. Tyto dva světy se střetly spíše omylem, nešťastnou dějinnou náhodou a jen na nutnou chvíli. Nakonec si oba půjdou zase po svém – válka skončí, ale klášter tu zůstane, a proto je třeba mu věnovat pozornost.

4.2.2. Vypravěč a postavy

Postava vypravěče vystupuje silně do popředí také co do vztahu k jednotlivým postavám příběhu. Aktivita vypravěče se přitom neomezuje pouze na oslovování postav, ale projevuje se i zaujímáním subjektivních postojů k nim. Velmi výrazně tak ovlivňuje náš celkový dojem z románu jako takového. Naše už tak silné pocity a emoce vzbuzené samotným příběhem a osudem jeho postav, především pak hlavní hrdinky Janky, jsou ještě umocněny nezvykle silným a zaujatým vztahem vypravěče k postavám.

Na začátku je třeba říci, že vypravěč stojí jednoznačně na straně svých hlavní hrdinek, menších i větších dívek. A nejsilnější vztah má pochopitelně ke své ústřední postavě, Jance. Tento přístup už jsem naznačila, když jsem jeho styl vyprávění z jazykového hlediska charakterizovala jako velmi blízký dětskému způsobu řeči. V celém románu pak najdeme mnoho prostředků, které signifikují jednoznačný postoj vypravěče k dětskému světu, k jeho představitelkám, ať už přímo nebo tzv. mezi řádky.

⁹⁷ Barényiová 1941, s. 74.

⁹⁸ Barényiová 1941, s. 132.

Jeden z častých prostředků, které vypravěč volí, je oslovení postavy, často formou výkřiku, výzvy, otázky nebo jen konstatování, vždy však spolu s vyjádřením osobního postoje, často i silně kritického vůči situaci, jež jeho hrdinky obklopuje. První takový silnější vstup, který nevyznívá pro další dění příběhu příliš optimisticky a v němž autor volí lítostivý tón směrem k Jance, se objevuje v momentě jejího příjezdu do kláštera:

Už je pozdě, Janičko, už se brána zavřela. Už je konec svobody. Liberté chérie, říkají Francouzi. Už tě chytili, Janičko.

Co je to? Je to člověk, nebo zvíře?

Není to člověk a není to zvíře. Je to hlídač Libor a ty ještě poznáš, chudinko, jak je zlý.⁹⁹

Často ostatně platí, že v podobných vstupech a komentářích určených postavám se objevují anticipace věcí budoucích, většinou takové, které v nás budí obavy o další osudy aktérů, protože věští nepříliš dobrý vývoj probíhajících událostí. Pasáž příjezdu do kláštera končí otázkou Janičky, jak dlouho tam musí zůstat, odpovědi se dočká jen od vypravěče: *Ach, ubohá Janičko, raději se neptej!*¹⁰⁰

Někdy těsně vedle sebe stojí nezaujaté, neosobní komentáře spolu s těmi expresivnějšími, citově podbarvenými: „*Janka,*“ ***šeptá dítě a rozpláče se nahlas... Ubohé tělíčko v košilce se otrásá vzlyky.*** „*Janka luteránka,*“ ***pláče děvčátko.***¹⁰¹ I místa, kde explicitně nevyjadřuje svůj blízký vztah k postavě či názor, probouzí sugestivním popisem scény ve čtenáři silné emoce:

Pak přijdou jiné schody, úzké a šedé. Vedou do sklepa...Zdi jsou šedé a vlhké. Je cítit plíseň. Svítlny u stropu blikají. Je vidět železné, rezavé tabule...Jsou tam prý pochovány sestry a mniši.

Děvčata se tisknou k sobě.

Janka jde poslední a sama.¹⁰²

Chlad, beznaděj, smutek, opuštěnost, všechny tyto emoce na nás z textu téměř až „křičí“, přestože paradoxně zrovna v této pasáži (proti svému zvyku) nepoužívá autorka

⁹⁹ Barényiová 1941, s. 20.

¹⁰⁰ Barényiová 1941, s. 20.

¹⁰¹ Barényiová 1941, s. 28.

¹⁰² Barényiová 1941, s. 38.

vykřičníků, výkřiků, expresivních výrazů atd. Tady naopak útočí krátkostí, stručností, úderností, přesností – a dosahuje stejných, ne-li větších účinků.

Všechny tyto silné emoce pociťujeme i proto, že cítíme, že vypravěč je má také – a projevuje je. Janky nám snad ani nemůže nebýt líto – její osudy samy o sobě, i kdyby vyprávěné naprosto nezúčastněně, neosobně, s odstupem a nadhledem, by nám snad nebyly lhostejné ani tak. Nicméně v situaci, kdy ani vypravěč příběhu není vůči jejímu trápení imunní, nemůžeme být ani my. V podstatě od první stránky textu jsme – díky různým, již popsaným prostředkům, na její straně, spoluprožíváme s ní její osudy téměř až fyzicky. A kdybychom si náhodou někdy chtěli vytvořit odstup, pak zasáhne některým svým emotivním komentářem vypravěč, ať už jej adresuje postavě, nebo na nás namíří jednu ze svých nezodpovězených otázek.

Vypravěčovy komentáře a vstupy se ale neomezují pouze na postavu Janky, jiné případy sice nejsou tak časté, ale vyskytují se: *Nechali tě ležet, Josefino, ale ty zase vstaneš a budeš chodit, ale co bude dál, Josefino, co bude dál?*¹⁰³ Směrem k ostatním postavám pak nejvíce používá oslovování, ať už pouze jménem, nebo nějakým dodatkem k němu. Často taková zvolání slouží gradaci scény:

A ti dva stojí v objetí...kolem je ticho, Wally už dávno přestala hrát.

Někdo hraje zase stupnice.

*Andělko! Gregore!*¹⁰⁴

4.3. Čas, tempo a vypravěč

Mým záměrem v této kapitole je nejenom reflektovat způsob zacházení s časem a tempem příběhu v románu *Janka*, ale také jak se k těmto kategoriím vztahuje postava vypravěče. V kapitole bezprostředně následující se budu věnovat jednomu z klíčových témat románu, jež s touto problematikou také souvisí – prolnutí dětského světa a válečných událostí.

Příběh Janky a všech dalších postav je rámován událostmi světového rozsahu a významu. Ne náhodou se vyprávění osudů několika dívek v klášteře odvíjí paralelně s průběhem největšího vojenského konfliktu globálního charakteru do té doby – tedy na

¹⁰³ Barényiová 1941, s. 79.

¹⁰⁴ Barényiová 1941, s. 219.

pozadí první světové války. Principu paralelismu autorka využívá i jinde, tato paralela je však nejzřetelnější a co do možných interpretací díla zřejmě i nejdůležitější.

Román nemá více časových rovin, a i když využívá některé paralelně vedle sebe se odvíjející situace, vždy jsou to situace odehrávající se ve stejném okamžiku, v přítomnosti (samozřejmě v přítomnosti z hlediska vyprávění). Nenajdeme tu tedy skoky mezi jednotlivými časovými pásmy, vyjma některých zvláštních komentářů vypravěče, o nichž bude ještě řeč dále. Vyprávění je velmi přesně časově označeno, přímo se z textu dozvíme, kdy začíná a v jakém okamžiku se končí (i toto explicitní označení napovídá, že autorka sama ke srovnávání těchto dvou světů vybízí). Takto nám přesnou dataci prozradí otec Janičky v kočáře cestou z pohřbu:

„Taková vánice v dubnu, to jsme dávno nezažili. Prý se mluví o válce? Prosím vás, kdo by šel do války? Letos? V roce 1914? Kolikátého máme dnes? 25. dubna.“¹⁰⁵

Příběh opouštíme spolu s koncem války, který je opět přímo pojmenován, i časově zařazen. *Je listopad 1918.*¹⁰⁶

Můžeme také sledovat, jakým způsobem autorka pracuje s tempem příběhu. Zpomalování děje a jeho opětovné zrychlování, důraz na určitou situaci, detailizace a naopak jen zběžné „přelétnutí“ situace jiné, přeskoky v čase, anticipace věcí budoucích apod. – to všechno jsou prostředky, jichž autor moderního románu může využít k ozvláštňení svého příběhu, k jeho dynamizaci. Gérard Genette k tomu poznamenává: *„Žádné vyprávění nemá „povinnost“ dodržovat rychlost, která by byla přísně synchronní s rychlostí příběhu. Zrychlování, zpomalování, elipsy nebo zastavení...jsou vyžadovány zákonem účinnosti a úspornosti a rovněž důrazem, který určitým momentům a epizodám přikládá vypravěč.“¹⁰⁷* S některými z nich pracuje i Barényiová ve svém románu, přičemž vyvolává dojem, že o jejich užití rozhoduje vypravěč příběhu – vyprávění je zkrátka v „jeho režii“.

Tempo vyprávění se postupně proměňuje. Z původně klidného, pomalejšího tempa se – čím dále k závěru se blížíme – stává dynamický, rychlý sled událostí, jedna epizoda střídá druhou ve velmi rychlém tempu. Ke konci už má vypravování charakter rychlých střihů, jednotlivé obrazy se vrství za sebou, děj pospíchá vpřed ve stále

¹⁰⁵ Barényiová 1941, s. 10.

¹⁰⁶ Barényiová 1941, s. 263.

¹⁰⁷ Genette 2007, s. 45.

rychlejším tempu. Tato technika rychlých stříhových sekvencí není použita náhodou, můžeme ji vyzorovat v řadě jiných děl literatury 40. let, neboť i spisovatelé byli zasaženi a inspirováni rychlým rozmachem filmu od 30. let a některé jeho specifické prostředky přejímali a využívali pro svá díla. Bylo by ovšem zjednodušující a nepřesné tvrdit, že toto platí zcela systematicky, že ve zcela pravidelné křivce dochází k tomuto postupnému zrychlování. Naopak, při bližším zkoumání odhalíme, že v průběhu vypravování dochází k určitým výkyvům, které někdy můžeme spojit právě i s osobou vypravěče. Jeden z takových výkyvů můžeme pozorovat hned v počátku příběhu, když porovnáme délku vyprávění jednoho jediného dne s následnými událostmi. Dnu pohřbu maminky – události zcela zásadní, která pro Janku znamená tolik nových dojmů, poznatků, zmatení a nechápání situace, vypravěč věnuje dvě kapitoly, konkrétně pak osm stran. O něco dále, po tom, co Janka těžce onemocní a je převezena do nemocnice, nechá vypravěč pět měsíců jen tak „protéci“: *Pomalu, pomaloučku se uzdravovala. Přišel květen, červen, červenec, srpen, září.*¹⁰⁸

V daném případě toto zrychlení či spíše přeskočení děje nevnímám ani tolik jako snahu o dynamizaci příběhu, spíše koresponduje s logikou vyprávění. Vypravěč vypráví především příběh Janky. Střídá se přitom jeho perspektiva s perspektivou jednotlivých postav. Janka ale v těchto měsících nejspíš jen ležela zcela oslabená na nemocniční posteli, což znamenalo jeden jednotvárný den za druhým, pokud vůbec byla při plném vědomí. Z hlediska našeho konkrétního příběhu tak zkrátka nebylo co vypravovat, vypravěč proto posunul vypravování o několik měsíců dopředu tak, aby se k němu vrátil ve chvíli, kdy je jeho hrdinka uzdravená a její příběh pokračuje (nebo spíše nabírá tempo).

Tempo vyprávění je tedy nerovnoměrné. Některé další skoky nejsou tak výrazné jako v předchozím příkladě, ale někdy překvapí, když se objeví uprostřed do té doby poměrně velmi detailního a chronologického líčení. Takové přechody v čase a prostoru často vůbec nejsou vysvětleny, čtenář se musí zorientovat sám.

Během popisu prvních Jančiných dnů v klášteře se tempo vyprávění naopak zpomaluje. Celému prvnímu týdnu pobytu je věnován velký prostor, každý den je podrobně rozebrán se všemi klášterními zvyklostmi i vším ostatním, co čeká nově příchozí Janku. Tempo je oproti dosavadnímu stylu pomalejší i proto, že zde poprvé

¹⁰⁸ Barényiová 1941, s. 19.

vypravěč užívá delší popisné pasáže. Jestliže se až dosud vyprávění odvíjelo především prostřednictvím dialogů, popř. vnitřních monologů postav, teď se vypravěč pozastavuje u popisů předepsaných klášterních účesů, chodu snídaně apod. Takovou retardaci děje si můžeme vysvětlovat i změnou prostředí, do něhož je příběh nyní zasazen. Klášter je sám o sobě klidným místem, v němž každodenní život není (alespoň na první pohled, o opaku nás postupně vyprávění samo přesvědčí) tolik dynamický. Po tom, co je život v klášteře se svými každodenními či několikrát do měsíce se opakujícími běžnými činnostmi zachycen, vyprávění se opět zrychluje. Intervaly se proměňují z jednodenního na týdenní, postupně na měsíční, až na občasné. Ne náhodou toto zrychlení odpovídá také skutečnosti, že mezitím začala válka a její ozvěny se postupně projevují také v klášteře. Ve světle takové ohromné a tragické události se každodenní problémy kláštera postupně jeví jako čím dál tím více malicherné a zanedbatelné, a tak už se vyprávění soustředí jen na ojedinělé, skutečně důležité či zajímavé situace, které děj posouvají zase o něco vpřed. Dny se stávají hodnými zaznamenání ne proto, že se v nich odehrává nějaká pravidelná ustálená činnost, ale naopak tím, co je odlišuje, co se v nich událo zvláštního, mimo obvyklý řád kláštera.

Později už vypravěč téměř nenechá příběh ukolébat, ustálit, stále se něco děje, a kdyby se náhodou chvilku zdálo, že ne, naruší domnělé pospávání ráznou novinkou:

A kdyby člověk byl třeba na šibenici, tak čas pořád letí a letí. Květen, červen a už jsou prázdniny a žádná z děvčat nikam nejede. Všecky zůstanou o prázdninách v klášteře...

„Novinka! Novinka! Já něco vím! ...

Dostaneme do kláštera vojenskou nemocnici, důstojníky. ¹⁰⁹

Ke konci, když už je vyprávění o osudech děvčat opravdu velmi úzce prolno s válkou, je příběh přesycen událostmi, sotva se zastaví nad jednou a už zase „běží“ za jinou: *Ještě jiné zajímavé věci se dějí, že se nestačíš dívat a poslouchat.* ¹¹⁰

Složitější situace se před námi otevírá, pokud chceme posoudit, v jaké – či spíše či - přítomnosti se vyprávěný příběh vlastně odehrává. Události se před námi odvíjejí zdánlivě právě teď, v tuto chvíli, užívá se přítomný čas sloves. Nicméně vypravěčovy vstupy na některých místech textu toto zdání narušují. Můžeme snadno rozpoznat, že vypravěč nám předkládá příběh, který velmi dobře zná, tedy události již proběhnuvší ve

¹⁰⁹ Barényiová 1941, s. 120.

¹¹⁰ Barényiová 1941, s. 194.

více či méně vzdálené minulosti. Je to vypravěč velmi dobře informovaný, o svém příběhu ví vše a jen vybírá, co nám předloží a co ne. Je to vypravěč, který dává najevo svůj nadhled, svou moc výběru, svůj náskok. Je to právě vypravěč, který zná celý příběh včetně jeho začátku i konce a tento náskok dává na několika místech najevo, přestože jinak postupuje vcelku chronologicky spolu s námi, čtenáři.

Janka jde dnes po první do kaple.

Je pondělí.

Protože Janka zůstane ještě sta a sta pondělků v klášteře, je nutné se seznámit s polohou kláštera.

Klášter má půdorys písmene E.

Je nutné jít rychle na ranní mši.¹¹¹

Zvláštní je také konec ukázky – hned vzápětí poté, co nám vypravěč deklaroval svou nadvládu nad příběhem, jeho absolutní znalost, utíká od původně rozepsaného záměru popsat polohu kláštera zpátky do právě se odvíjejícího příběhu. Jako by to najednou nebyl on, kdo ovládá příběh a jeho vypravování, ale je to příběh a jeho postavy, které naopak určují jemu, co bude sledovat a o čem bude referovat. Takový skok můžeme samozřejmě vnímat také jako snahu o dynamičnost, snahu o vyvolání dojmu příběhu v pohybu (skutečně příběhu právě v tomto momentu probíhajícího).

Podobně nekonkrétní komentáře, v nichž upozorňuje, že zná budoucnost či konec jednotlivých příběhů, někdy přispívají i k pocitu strachu, obav o postavy. Třeba když komentuje rozlišovací znamení dvojčat – kanárků:

Možná, že jednou budete chtít kanárky rozeznat – a kanárci vám neodpoví – proč? To se dozvíte. Zatím je nechte zpívat, pískat, smát se - ...¹¹²

4.4. Klášter - válka

Hrůzná realita války se pro obyvatele kláštera začne stávat i jejich realitou teprve postupně, jejich osudy přitom determinuje snad i více, než si oni sami uvědomují, je to prolnutí nevyhnutelné a samozřejmě tragické. Volba kláštera jako prostředí, jež se dostává do přímého kontrastu s válečnými boji (či spíše s jejich

¹¹¹ Barényiová 1941, s. 50.

¹¹² Barényiová 1941, s. 166.

důsledky), se ukazuje jako vhodný prostředek k ještě intenzivnějšímu čtenářovu prožitku. Jsou to také právě obrazy válečného násilí, umírání, individuálních lidských tragédií, které autorka často staví v jedné scéně vedle sebe spolu se všedními starostmi i radostmi kláštera. Tím se opět dostávám k již zmíněnému principu paralelismu, jenž je pro výstavbu románu příznačný. Tento postup nám mimo jiné umožňuje interpretovat nakonec dílo nikoliv pouze jako tragický příběh jedince v konkrétní historické a životní skutečnosti, ale také jako odkaz k celkovému obrazu určitého způsobu naší existence. Papoušek hovoří o románu dokonce jako o „*podobenství o zániku jedné civilizace*“¹¹³.

První a na delší dobu také poslední, v podstatě nenápadná, avšak úderná zmínka o válce přichází ve čtvrté kapitole, v níž se Janka uzdravuje po své nemoci a chystá se její odjezd do kláštera. Kratičká věta „*Začala válka.*“ je vložena mezi text, v němž už se pracuje s paralelismem, tentokrát na pozadí každodenního provozu nemocnice, v níž je smrt zcela běžnou součástí – stejně jako ve válce;

*Někteří se uzdravili, někteří zemřeli. Stačí to? Opravdu, nic zajímavého se tam nedělo.*¹¹⁴

a na pozadí příchodu podzimu spojeného s padajícím listím a deštěm, tedy také něčím naprosto standardním:

*Byl říjen. Listí žloutlo a padalo se stromů. Všude ne. Ale někde přece. Pršelo, na tom není nic divného, na podzim obvykle prší.*¹¹⁵

Vedle sebe tak stojí tři zcela rozdílné a v něčem přeci propojené skutečnosti. Je to jednak začátek podzimu, tedy ryze přírodní zákonitost, v níž člověk sice žije a která ho ovlivňuje, ale kterou on naopak nijak ovlivnit nemůže. Vedle pak nemocnice jako prostor spojený s lidskou existencí, prostor, v němž se odehrávají často tragické nebo přinejmenším dramatické okamžiky člověka. A nakonec válka - stav, který není ani přirozeným přírodním procesem a svou nesmyslností, hrůzností, absurditou, brutalitou atd. se vyvrací i běžnému chápání lidskému směrem k myšlenkám typu „není přeci možné, aby něčeho takového byl člověk schopen“. Co tyto tři věci spojuje, mohou být třeba důsledky či spíše průvodčí jevy, jež sebou přirozeně nesou a které jsou v jejich kontextu naprosto běžnou, neodmyslitelnou součástí. Zcela racionální, klidný,

¹¹³ Dětství a dějiny. *Tvar* 2000, roč. 11, č. 5, s. 3.

¹¹⁴ Barényiová 1941, s. 19.

¹¹⁵ *Ibid.*

neemotivní způsob, jakým je zde začátek války oznámen se dostává do kontrastu s významem sdělení, a vytváří tak uvnitř textu těžko zachytitelné, přesto však trvale přítomné napětí.

Opakem takového neemočního, klidného ztvárnění scény je jiný způsob užití paralelního přístupu. Tyto dva postupy se přitom v průběhu románu střídají. Ten následující je založený na výběru silných, expresivně vyobrazených střípků z války, z fronty (nejčastěji „záběrem“ strýce Evžena) a vedle toho některých dramatických, často emotivních okamžiků, které právě paralelně prožívají děvčata v klášteře. Zde se často objevují hudební motivy, zpívající dívky často tvoří podkres (a náplň zároveň) takové scéně, čímž ji proměňují v téměř až monumentální, symbolický obraz. V neposlední řadě do takových pasáží autorka včleňuje i drobné reálné vsuvky dokládající postup války či další realie, například ty svědčící o hroutící se nadvládě habsburských monarchů. V následující ukázce využívá střih téměř až filmového charakteru – záblesky válečného boje, strýc Evžen přímo uprostřed bitvy a Janka zpívající ve škole hymnu Rakouska-Uherska. Oba obrazy přitom ještě odděluje graficky, řadami pomlček, které sice na jedné straně jakoby oddělují obě situace, ale nemohou rozdělit jejich významovou spojitost, a spíše než oddělení tak slouží umocnění, zvýraznění pasáže. Líčení je sugestivní i díky již popsanému zvukovému doprovodu, kdy se mísí tenký Jančin dětský hlas se zvukem praskajících granátů a do toho všeho se ještě ozývá rytmistrův bojový křik:

A Janka zpívá tenkým hláskem:

„Zachovej nám, Hospodine...“ - - -

„Pozor, kryt!“ křičí rytmistr Evžen. „Pozor, kryt! Ted' dál!“

A granáty praskají - - -

Osud trůnu habsburského...

A Janka zpívá a zpívá - - -¹¹⁶

Počínaje Vánoce 1914, válka se pozvolna začíná stávat každodenním doprovodem klášterního života, z dosud izolovaného místa se stává jedno z center dění. V souladu s tím se podobné obrazy objevují stále častěji i v textu. Stále platí, že se využívá především techniky kontrastu a paralelního stavění scén vedle sebe, stejně jako silně akcentovaných zvukových prvků (zpěv, hudba, modlitby, výkřiky atd.). A tak

¹¹⁶ Barényiová 1941, s. 57.

vojenský kuchař v kuchyni krucifixuje a sestra Veronika se pokaždé pokřičuje, sestry se modlí v refektáři a nad nimi vyhrává gramofon vojenského lékaře: „Budapešť, Budapešť, moje krásné město, ženy, víno a čardáš“, v ložnici na stejnou píseň tančí Andělka a na Křížových schodech leží první mrtvý voják... Kontrast je přitom umocněn ještě tím, že příjezdem vojáků se střetávají dva světy, které si jen těžko mohou porozumět. Není proto překvapením, že jeden z nich končí téměř v rozkladu, svět kláštera. Zmatek, spěch, boj o každou minutu a o život, zároveň ale jakási přirozená uvolněnost, až vulgarita – oproti tomu přísný řád věřících, dbalost slušeného chování, klidně plynoucí den v pravidelných rituálech mší, modlení a práce. Klášter jako uzavřený prostor sám pro sebe má – jako každé izolované, precizně vystavěné dogma, ideologie – problém s výrazným narušením sebe sama zvenčí, nedokáže se s novou skutečností vyrovnat a z pevně zavedeného řádu se rázem stává chaos.

Propojování dvou situací dosahuje maximálního dramatického účinku tam, kde jsou události nejenom paralelně postaveny vedle sebe, ale kde se také navzájem doplňují. Tak je tomu například, když sledujeme ženu, která peče na Štědrý den v idylické vánoční atmosféře vánočku – a připálí ji, což je dominantním problémem pasáže. Mezi řádky se přitom dozvídáme, že její manžel padl ve válce. Podobně si šťastná Valentina zpívá milostnou píseň ke svému zasnoubení s Lájošem, píseň, která svým textem de facto předvídá osud i jejich lásky. A zatím její milý obdrží modrou obálku s povolávacím rozkazem.

Celému tomuto prolnutí kláštera, dětství a války dominuje odstup, s jakým je vyprávěno. Jakkoliv zaujatý, až soustrastný je vypravěč ve chvílích, kdy vypráví drobné i větší, ale individuální dívčí starosti a trápení, tato rovina příběhu je prostá jakéhokoliv patosu, ale i sebemenšího zaujetí. Vypravěč jen chladně přeřikává, co se právě děje – na frontě, v klášteře, mimo něj. Všechny ty veskrze tragické události líčí jen mimoděk – to jsme mohli vidět i na výše uvedených příkladech (dramatický efekt sdělení tedy nevytváří konkrétní slova, tón jejich pronesení, ale právě kontrasty a paralely). Stejně jak postupuje válka, která se zdá snad ani nemít konce, stejně jak každým dnem přibývají další a další mrtví vojáci, stejně jak stoupá počet lidí mimo frontu, kteří doplatí na hlad, nemoci a další strádání, stejně tak se smrt stává pravidelnou návštěvnicí kláštera – ať už si sebou odvádí raněné vojáky, děti uprchlé z Polska, spolužačky klášterních chovaneček či dívky samotné. Smrt se stává něčím natolik běžným, vlastně každodenní součástí dne, že takový způsob jejího vyprávění s tím koresponduje.

Vypravěč nepláče nad mrtvými, nemoralizuje, neptá se proč a kvůli komu, zkrátka jen vypráví či spíše popisuje. Ukazuje tak nejenom onu již zmíněnou všednost, v níž se ta nejkřutější realita pro všechny lidi proměnila, ale možná i nemožnost jiného způsobu zachycení. Je totiž otázkou, zda je vůbec možné vystihnout zcela, do nejmenších nuancí, hloubku tragédie, kterou byla první světová válka. Je otázkou, zda existuje umělecký prostředek, technika, pomocí níž by bylo možné skutečně naplno zachytit lidské prožívání těchto událostí. Barényiová volí cestu, která právě svou nečekanou chladností a odtaziťostí útočí na naše vlastní emoce a smysly – pláč, moralizování a otázky nechává zcela a pouze na nás samotných.

4.5. Dítě - klášter

Viděli jsme tedy, na jakých rovinách románu vzniká napětí, které činí text dynamickým, jakými prostředky se tohoto napětí dosahuje, pomocí jakých postupů se ještě navyšuje. Zbývá ještě jedna tematická oblast a její znázornění – mohu ji charakterizovat obecně jako střet dětského a „dospěláckého“ světa, respektive jejich odlišný způsob uvažování, vnímání, nazírání na stejné věci. Střet, jehož důsledkem je silné nedorozumění, nefungující mezilidská komunikace. Ve středu těchto nedorozumění se ocitá především ústřední postava, Janka. Vzhledem ke značně podřízenému postavení uvnitř kláštera (vůči sestrám, ale koneckonců jako nově příchozí a nejmladší zpočátku i ostatním dívkám) mají na ni tyto střety vážné dopady. Název podkapitoly ale naznačuje, že mi nepůjde pouze o napětí vznikající na obecné rovině dítě-dospělý, ale zaměřím se také na problematiku klášterní výchovy dívek. Tato rovina je důležitou součástí samotného románu a vzhledem k tématu této bakalářské práce je přínosná i tím, že je rovinou, v níž se často aktivizuje vypravěč. Jeho vstupy jsou přitom podle mého názoru značně kritické, vyznívající v neprospěch křesťanské ideologie. A to především proto, že právě prostřednictvím dětského chápání věci přirozeně odkrývají její nedostatky, její dogmata postrádající často logickou souvislost.

Důvodů, proč si výše zmíněné světy tak často nerozumí, je samozřejmě více. V románu *Janka* je nejčastěji tematizována například dětská potřeba jednoznačnosti, nekomplikovanosti. Ukazuje se, že dítě se učí pohybovat se ve světě a pamatovat si jeho zákonitosti pomocí zákazů a příkazů (hlína se nehází na lidi, v kuchyni se nehraje). Zároveň je pro něj ale zásadní nápodoba chování, které pozoruje u svých „učitelů“ –

autorit z řad dospělých (to je dobře vidět například když Janka poučuje kuchařku, že po pohřbu už se přeci nepláče, to už se musí radovat, nebo o něco dále, když se čeledín před ní nechvalně vyjádří o stavu hospodářství, čemuž nemůže zcela rozumět, ale při první příležitosti tuto informaci využije k úsměvnému poučování – snaží se vystupovat jako dospělá). A právě v těchto místech nastává zmatek, když najednou Janka vidí, jak otec a kněz házejí lopatkou hlínu na rakev její matky, nebo když jí slečna vychovatelka posílá z jídelny pryč do kuchyně, aby si dnes hrála tam a nepřekážela. Dítě má již pevně zafixované něco, co se nesmí a najednou se tato jistota boří, zákaz se porušuje. To je na jeho způsob uvažování příliš, nedokáže si samo vysvětlit, proč se obvyklé situace z ničeho nic mění. Pokud je pro něj nová situace příznivá či nějak přínosná (může si hrát i v kuchyni), dokáže se s tím vyrovnat snadno. V jiných případech se ale tak rychle přizpůsobit nedokáže a často – právě jako třeba v případě zvyku házet hlínu na rakev zemřelých, je to pro něj i traumatické.

Často je také v románu využíván kontrast protipólů: hra (dítě) - realita (dospělý). Opět mezi nimi vzniká napětí a časté nepochopení - stejná věc či situace pro dítě signalizuje moment hry a takto k nim také přistupuje, ovšem narazí na nepochopení a tvrdé nepřijetí ze strany dospělých.

Samotný Jančin pobyt v klášteře vnímáme už od počátku negativně, přestože ještě přesně nevíme, jaký pro ni bude. Takový postoj v nás vyvolává jednak způsob, jakým je na místo dopravena (dospělí jí lžou, myslí si proto, že ji vezou za milovaným strýcem Evženem, ani po příjezdu jí nikdo nic nevysvětluje, neposlouchá, přestože přivezli malou dívku do naprosto neznámého prostředí), jednak vypravěčovy osobní komentáře, které jsou silně pesimistické i soucitné:

*Už je pozdě, Janičko, už se brána zavřela... Už tě chytili, Janičko... Jak je dobře, že má Janička zelené brýle. Aspoň nevidí studené oči matky Anunziaty.*¹¹⁷

A v neposlední řadě také to, že vyprávění sledujeme z Jančiny vnitřní perspektivy, jinými slovy – klášter a jeho prostředí vnímáme od počátku jako nepřátelské a nevlídné právě proto, že jej takto vnímá sama hlavní postava. Navíc, okamžitě Janku v podstatě začnou zbavovat osobnosti. Především jí ostříhají vlasy – zážitek pro každou malou dívku (ale vlastně každou ženu, vzpomeňme ponižující, odosobňující stříhání po příjezdu do koncentračních táborů) značně traumatický, zvláště když právě česání vlasů,

¹¹⁷ Barényiová 1941, s. 20.

vplétání mašlí apod. si Janka nese jako vzpomínku na matku. Následuje odebrání šatů, naopak jí vzápětí vnutí růženec, jehož funkci ani nezná, nechápe, nutí ji modlit se „správně“, tedy jako katolička (Janku matka vychovávala jako luteránku). A nakonec jí seberou i to člověku nejvlastnější – jméno. Jméno, které získala od matky, která jí zároveň oslovovala jeho zdrobnělou podobou. Maminka už ale nežije, Janička se ocitá v novém prostředí, novém životě, s „novým“ jménem. Jakkoliv je román svým celkovým vyzněním smutný a pesimistický, jako skryté pozitivní poselství vnímám to, že přes veškeré tyto a další snahy Janka zůstane sama sebou. Nezničili její osobnost, „nezabili“ to přirozeně dobré a citlivé, co v sobě měla, nepřizpůsobila se chladnému, zlému, cynickému světu přetvářky kolem sebe.¹¹⁸ Neboli pokud je člověk silný a dobrý, octne-li se v jakékoliv těžké mezní situaci, vezmou-li vše, co mohou, stále zůstává něco, co vzít nemůžou. To, co máme uvnitř sebe, ať už si to každý pojmenujeme podle sebe – duše, přesvědčení, osobnost...

Pokřik „Janka-luteránka“, který se hned od začátku mezi děvčaty v klášteře ujme, se stane hanlivým označením Janky i pro sestry a vůbec všechny další osoby katolické víry. Vypravěč odkrývá pokrytectví takového přístupu a vůbec celé ideologie, když se katoličtí praktikující nedokážou vyrovnat s trochu odlišným pojetím vycházejícím ale ze stejného základu. Čtenáře nemůže nenapadnout, kam se poděl význam biblického rčení „Miluj bližního svého jako sebe sama“ a jak rychle tito věřící zapomněli, jak byli sami na počátku pro své náboženské vyznání pronásledováni. Náboženství, které hlásá lásku a toleranci mezi lidmi se tak ukazuje být ideologií jako každá jiná, ideologií, která je nenávidná ke všemu, co se neřídí striktně jejími pravidly a dovoluje si v něčem nesouhlasit.

První konkrétní názor v souvislosti s klášterním praktikováním víry vypravěč projeví v souvislosti s přehnaným modlením Valentiny:

Valentina se modlí dlouhou modlitbu před jídlem. Před jídlem a po jídle. Ráno a večer. Před prací a po práci. A když se k modlitbě zvoní.

¹¹⁸ Podobně jako hlavní hrdinka se nenechá zlomit už jen jediná další ze všech dívek, která se může Jance rovnat svou silnou osobností – spontánní a živelná Wally. Jinak se klášteru celkem daří potlačovat jakýkoliv projev individuality, což je vlastnost tomuto prostředí a způsobu uvažování nevítaná. Ovšem i v tomto ohledu se projeví pokrytectví, ve chvíli, kdy jim může být prospěšná, po individualitě sáhnou – třeba když sestra Flora vybírá tresty pro dívky důmyslně přesně tak, aby každou z nich zasáhla tam, kde ji to bude nejvíce bolet.

*Ale ne, tak zlé to zase není. Valentina se modlí a myslí na Lájoše ze sousedního statku.*¹¹⁹

Neustále, až v jakémsi bludném kruhu, se opakují nárazy Janky na zeď nepochopení, neporozumění, těžko se dostává z izolace, do níž ji posměšný, pohrdavý a zošklivující přístup děvčat v klášteře i ve škole staví. Proto se citově okamžitě upne k panu učiteli Tomášovi – je to první člověk od jejího příjezdu do kláštera, který se o ni skutečně zajímá (a ne jen proto, zda se už pomodlila a má splněné povinnosti), poslouchá ji, mluví s ní o tom, co cítí, nesměje se jí, ať řekne cokoli (a navíc má barvu vlasů i očí jako maminka, tedy je přirozeným spojencem). O to víc je později Janka zklamaná – a opět situaci nechápe, když se i on postaví na stranu „nepřátel“, když i on ji odsoudí, aniž by si vyslechl její slova. V té době už je Janka natolik zklamaná a rezignovaná, že se mu ani nesnaží nic vysvětlit, protože už nevěří, že je někdo, kdo by ji skutečně poslouchal. Na příkladu ztraceného, nic nechápajícího dítěte, které – ačkoliv nikdy nedělá nic se špatným úmyslem, spíše naopak – se utápí v lhostejnosti a krutosti neznámého prostředí, se tematizují známé a v literatuře nejen 20. století často znázorňované motivy. Svět nedorozumění, vzájemného nepochopení, neporozumění, často jednostranné mezilidské komunikace, svět nejistoty, ale i zmaru, tragičnosti a bezvýznamnosti individuální lidské existence.

Ke kritice klášterní výchovy i praktikování víry přistupuje autorka opět různými prostředky, někdy je zcela doslovná a neskrývaně kritická, jindy je postoj explicitně z textu těžko doložitelný a je spíše na čtenáři, aby si možnou interpretaci doplnil s použitím vlastních znalostí a zkušeností. Někde je zase možné představit si lehce pobavený ironický úsměv na tváři vypravěče, když kritiku naoko převrací ze strany pohoršeného kláštera, ale její vyznění je samozřejmě opačné:

*Ale potom přišel nový starosta do města, takový divný člověk, do kostela nechodil, z dobré rodiny nebyl, jeho otec byl, představte si, pastýř, s odpuštěním, a ten člověk si troufal vést spor s klášteřem. Přišla komise, prý slečny z kláštera nic neumějí... Ten člověk, ten vám měl tu drzost tvrdit, že to není dost, a vyhrál to. A slečny z kláštera musely do městské školy.*¹²⁰

¹¹⁹ Barényiová 1941, s. 32.

¹²⁰ Barényiová 1941, s. 77.

Nepřímou se kritizuje také fanatický přístup k víře, Janka „nemá ráda Josefinu, neví proč, ale nemá ji ráda“¹²¹. Ne, nemůže jí mít ráda, protože Janka je přirozeně inteligentní a jako takové se jí jakýkoliv bezhlavý fanatismus musí (byť nevědomě) přičít, navíc ji Josefina nutí k něčemu, co jí není vlastní a přirozené.

Částečně úsměvným, ale zároveň trochu smutným námětem k zamyšlení jsou rozhovory, které vede Janka se sestrou Františkou na zahradě uprostřed zvířat a rostlin, což je jediné místo v klášteře, které si oblíbí a které jí slouží jako útočiště. Například na téma, jestli jsou v nebi kromě lidí také zvířata a rostliny – což je pro katolíky nepřípustné, protože přeci nemají duši, ale pro Janku je stejně tak nepřípustné, aby tam nebyly a nakonec i sestra Františka musí pod tíhou Jančiných argumentů připustit, že podle ní se do nebe můžou dostat – ovšem, je to hříšná myšlenka.

A takto bych mohla uvádět další a další příklady odhalující pokrytectví a vytrácení skutečných a původních významů mnohých křesťanských rituálů, stejně jako problematické vnucování víry dětem, které si těžko mohou udělat vlastní názor a úsudek, když mnohým věcem ani nejsou schopny rozumět a je to pro ně tedy jen slepé následování čehosi. Výmluvným příkladem je sepisování hříchů ke zpovědi ve stylu čím více, tím lépe: „*Hlavní věc, že máš vůbec nějaké hříchy! Posledně jsem měla málo hříchů, a hned mu to bylo nápadné...*“¹²².

Občas bychom mohli říct, že se autorka nebojí být vyloženě provokativní, když se dotýká i velmi tabuizovaných témat jako je třeba vztah Andělky s mladým páterem Gregorem, který nejenom symbolicky naznačí hned při jejich prvním setkání (...*hledí si do očí, kněz a malá hříšnice. A mezi nimi je mříž.*¹²³), ale především jej nechá i rozvinout a dokonce nechá oba milence spolu zdárně utéci z kláštera.

4.6. Vyprávěcí situace v románu Janka

V této části práce bych ráda využila veškeré dosavadní poznatky, jak teoretické, tak i ty vycházející přímo z rozboru románu *Janka*. Pokusím se o charakteristiku vyprávěcí situace této prózy z hlediska tří určujících kategorií, o nichž hovoří Stanzel –

¹²¹ Barényiová 1941, s. 106.

¹²² Barényiová 1941, s. 156.

¹²³ Barényiová 1941, s. 157.

tedy modu, osoby a perspektivy. Nakonec mě bude zajímat, zda můžeme vyprávěcí situaci románu jasně umístit v rámci Stanzelova typologického kruhu, nebo zda tvoří spíše některou z jeho přechodných forem.

Hned rozkrytí první kategorie modu přináší nejednoznačné závěry, a tedy spíše zařazení románu mezi takové, jež se vyznačují kolísáním mezi základními póly vypravěče a reflektora¹²⁴. V textu totiž najdeme zastoupené oba tyto prostředky vypravování, můžeme pouze uvažovat, zda některý z nich dominuje. Odhalíme tendenci spíše k využívání postavy reflektora¹²⁵. Autorka svůj román staví především na vnímání vnějšího děje a světa ze strany svých dětských hrdinek, především pak postavy hlavní – Janky. To, co se nejčastěji o probíhajících událostech dozvídáme, je vybíráno a sledováno dětským pohledem a jím také hodnoceno. I proto jsme často svědky scén, v nichž jsou paralelně sledovány dvě události – jedna z nich na první pohled více zásadní a důležitá, druhá téměř až banální. Přesto v takové scéně dostane více prostoru druhá z nich, právě proto, že důležitost či atraktivita události je hodnocena dětskou hrdinkou – a její hierarchie je poněkud odlišná od té, na jakou jsme asi zvyklí, navíc často musí zvolit tu zdánlivě jednodušší situaci i proto, že té rozumí, dokáže pochopit její smysl a důsledky, zatímco u zprávy o umírajících vojácích na frontě ne. Postavy nám však toto dění nezprostředkovávají vyprávěním v 1. osobě, autorka volí zachycení vnitřního proudu vědomí svých postav. Tím se opět potvrzuje pozice reflektora, jehož cílem je mimo jiné vyvolat u čtenáře dojem bezprostředního přístupu k příběhu – tedy pocit, že je nám vyprávění předkládáno naprosto přirozeně, že jsme svědky vnitřního uvažování postav, že nezprostředkovaně sledujeme jejich vnitřní svět.

Nemůžeme ovšem říci, že se v románu pracuje pouze s postavou reflektora, o aktivní účasti vypravěče už jsem vypověděla také mnohé. Právě jejich kombinování, často s nejednoznačnými přechody činí text do jisté míry originálním a dynamickým. Postava vypravěče se vynořuje všude tam, kde jsou postavy a jejich příběhy více či méně zřetelně pozorovány, kde je jejich konání hodnoceno či příběh vůbec komentován, tam, kde vypravěč navazuje kontakt, ať už s postavami či se čtenářem. V románu se tak neustále střídá vyprávění, jehož zprostředkovanost se přímo tematizuje osobou

¹²⁴ Stanzel 1988.

¹²⁵ Stanzel tak označuje „*nekomentované zrcadlení zobrazené skutečnosti ve vědomí románové postavy*“.
(Stanzel 1988, s. 65)

vypravěče s vyprávěním, které se tuto zprostředkovanost snaží ukrýt za iluzi bezprostřednosti.

Kategorie osoby je podobně nejednoznačná. Tedy, jasně definovatelná je do té míry, že můžeme označit román za vyprávění v er-formě, tedy ve 3. osobě (z čistě gramatického pohledu). Neznamená to však, že máme co do činění s jedním neosobním vypravěčem, který s nadhledem pozoruje daný fikční svět. Komplikace působí už základní předpoklad, ze kterého Stanzel vychází, když sleduje kategorii osoby. Tímto předpokladem je umístění vypravěče a postav v rámci fikčního světa, prostor, v němž existují. Už jsem popsala, že příběh nám zprostředkovává nejenom vypravěč, ale právě i postavy samy prostřednictvím proudu vědomí. V prvním případě tedy máme vypravěče, jehož umístění není totožné s umístěním postav, o kterých referuje. Nemůžeme o něm ale ani říci, že by byl vypravěčem neosobním, spíše naopak, je možné ho tedy definovat spíše jako autorského vypravěče (ten rovněž vypráví v er-formě a přestože není přímou součástí fikčního světa, je v textu přítomen prostřednictvím nejrůznějších řečnických otázek, svých jasně určitelných kritických názorů apod.). Na druhé straně máme vnitřní perspektivu postav, které jsou součástí fikčního světa, o němž de facto samy referují. Nečiní tak ovšem vyprávěním v 1. osobě, ale právě odosobněnou er-formou. Iluzi bezprostřednosti pak zachovává zvolený způsob zachycení jejich vnitřního světa myšlenek, úvah, pocitů a vjemů toho vnějšího. I na rovině osoby se tedy v rámci jednoho konkrétního díla kombinují dva přístupy.

Poslední kategorie perspektivy úzce souvisí s kategorií modu, jejíž nejednoznačnost, respektive kolísavost v podstatě kopíruje. Stanzel vymezuje opozici vnitřní a vnější perspektivy, my se v románu *Janka* můžeme setkat s oběma případy, opět ale zůstanu u tvrzení, že vnitřní perspektiva zde převažuje. Jinými slovy, míra zúčastněnosti je zde vysoká vzhledem k tomu, že dění sledujeme i prostřednictvím hlavní postavy, která se pohybuje ve vymezeném fikčním světě a na jeho ději se přímo podílí. Opět přitom platí, že i užití vnitřní perspektivy přispívá k vytvoření dojmu bezprostřednosti příběhu ve vztahu ke čtenáři, v tomto případě především pomocí vnitřních monologů postav, a tedy k vyšší míře autenticity. Hodrová píše, že literatura 20. století doslova prahne po autenticitě a jednou z cest, jak jí dosáhnout je, aby „*nitro se zobrazovalo jakoby zevnitř postavy prostřednictvím zapojení hlediska postavy,*

vnitřního monologu, proudu vědomí“¹²⁶. Vnější perspektivu pak reprezentuje autorský vypravěč, který není umístěn do stejného prostoru jako postavy románu, ale pozoruje události zvnějšku. Oba prostředky přitom docilují také navázání úzkého vztahu čtenářů s postavami, o nichž si čtou. Vnitřní perspektiva umožňuje čtenáři nahlédnout velmi zblízka a detailně do myšlenek postav – čím více se dozví o jejich pohnutkách, motivacích, záměrech, tím spíše jejich jednání pochopí, a tedy tím spíše bude mít tendenci s ním souznít, postava mu bude bližší a více sympatická. Autorský vypravěč na druhou stranu, i když reprezentuje vnější perspektivu, navazuje kontakt se čtenářem, vysvětluje mu některé kontexty, které třeba ani postava sama nezná, a tedy se podílí na vytváření stejných dojmů. I přesto, že vnitřní perspektiva textu dominuje, postava vypravěče zvnějšku fikčního světa vystupuje do popředí často a čtenář ji musí brát jako autoritu, která čas od času dokazuje svou vševědoucnost¹²⁷ a celkovou převahu nad příběhem, když vybírá, o čem bude referovat a jak.

A co bylo dál s Janičkou?

*Ted' sedí ve vlaku u okna. Ano, je to ona. Tamta holčička v černých šatech se zelenými brýlemi. Měla nějakou oční nemoc.*¹²⁸

V první otázce je skrytě přítomen čtenář – vypravěč ho sice přímo neoslovuje, ale klade si otázku tak, jak se čtenář může ptát (a zároveň v podstatě čtenáři „nutí“ představu, že ho musí zajímat, co se s Janičkou dále dělo). Vzápětí se rozhodne, že vyprávění začne až od nějakého určitého okamžiku, který sám vybere („**ted'** sedí...“ – co bylo do té doby, se nedozvíme). A nakonec zmíní, že měla „**nějakou** oční nemoc“, přitom je jasné, že ze své pozice ví, či měl by vědět přesně jakou, ale rozhodne se tuto informaci nesdělít a slovem „nějakou“ ještě naznačit, že konkrétní druh nemoci není pro příběh a čtenáře vůbec důležitý. Takový výběr, o čem psát, co naopak vynechat, někdy komentovaný a vysvětlený, někdy – jako v předchozím příkladě – nikoliv, je pro vypravěče tohoto románu typický.

Z hlediska vyprávěcích situací vykreslených v typologickém kruhu, mohli bychom román *Janka* zařadit jako přechod mezi autorskou a personální vyprávěcí

¹²⁶ Hodrová 2001, s. 530.

¹²⁷ Vševědoucnost ostatně dokazuje i jeho přístup k myšlenkám různých postav románu, tedy zvyšuje ji užívání vnitřního monologu. Zároveň se ale stává vypravěčem nedůvěryhodným, protože si od svých postav neudrzuje patřičný odstup a naopak s nimi často soucítí. (Hodrová 2001)

¹²⁸ Barényiová 1941, s. 19.

situací. Nedá se přitom říct, že by se román pohyboval ve směru od jedné situace k druhé, či naopak, spíše v něm dochází k neustálému střídání těchto dvou poloh. Jinak řečeno, v celém textu se prolínají postava vypravěče a postava reflektora a v závislosti na tom i autorské promluvy, dialogy a vnitřní monology postav. Čtenář tak má k dispozici „*dvě možná vidění zobrazené skutečnosti: přes vypravěče a přes románovou postavu*“¹²⁹.

¹²⁹ Stanzel 1988, s. 229.

5. Román *Janka* v porovnání s prózou *Neznámý člověk*

Tato práce vznikla s cílem popsat, prostřednictvím jakéhosi „pozorného čtení“, vypravěčskou techniku románu *Janka* a na základě určujících vypravěčských znaků díla se pokusit o jeho interpretaci. Nicméně, ani tento román samozřejmě nevznikl a nefiguruje v literárním, ani dobově společenském vakuu, a proto je na místě uvést ho do alespoň stručného kontextu. Bohužel není v (rozsahových ani obsahových) možnostech této bakalářské práce věnovat se této problematice podrobněji, rozhodla jsem se proto krátce porovnat román *Janka* alespoň s jedním jiným dílem téže doby. Vybrala jsem spisovatelku Miladu Součkovou, v jejímž díle můžeme sledovat některé podobné tematické i vyprávěcí tendence jako u Barényiové (byť prozaická tvorba Součkové je kvalitativně o něco výše než je tomu u díla Barényiové jako celku). Barényiová bývá často literárními historiky uváděna do souvislostí právě s touto spisovatelkou. Některé vyprávěcí techniky, které užívá a na které jsem už v této práci poukázala, jsou skutečně moderními prostředky, které byly později stále více využívány. Objevíme je právě také v tvorbě Milady Součkové, a stávají se tak styčnými body tvorby těchto dvou spisovatelek. Jiří Brabec nachází u Součkové např.: „*mozaikovitě sledy scén a událostí, simultánní dojmy postav, vnitřní monology, popisy a výroky, jejichž mluvčí není přesně pojmenován, vzniká tak napětí mezi realistickým obrazem určité sociální kolektivity a vnitřním světem postav, odkrývajících stereotypnost a bezobsažnost existence měšťanského světa*“¹³⁰, tedy postupy, které už jsme zaznamenali také v románu *Janka*. Z tvorby Součkové jsem zvolila konkrétně dílo *Neznámý člověk* – Součková jej napsala v roce 1943 (i když vyšlo mnohem později), tedy dva roky poté, co vyšel román *Janka*. Nejenom dobou vzniku a vydání vybraných děl jsou tyto dvě autorky spojovány. Česká literatura se v čase okupace vyrovnávala s kvantitativním přírůstkem autorů a děl, jejichž spisovatelská a literární kvalita byla spíše kolísavá, častěji nepřilíživě vysoká, až podprůměrná. Milada Součková je jistě mezi těmi autory, jejichž díla svou vysokou kvalitou potvrdila a udržela dodnes. Co se Olgy Barényiové týče, minimálně právě její román *Janka* bychom dnes mezi taková díla mohli zařadit také. I proto, že – jak píše Papoušek – „*si osvojila schopnost dobového moderního výrazu – rychlého střihu, obratného využívání paradoxu, umění chladného, jakoby cynického diskursu, ale i*

¹³⁰ Mukařovský 1995, s. 478.

sklonu k určité senzačnosti, zálibě v makabrozitě a exkluzivitě šokujících psychologicky vyhocených situací“¹³¹.

Prózu *Neznámý člověk* s románem *Janka* spojuje především společné zkoumání vztahu jedinec – tzv. velké dějiny. Zatímco u Součkové je tento vztah vyloženě tematizován a v celém díle stále znovu a znovu připomínán, explicitně se s ním pracuje, u Barényiové se objevuje zdánlivě druhotně. V popředí románu je příběh malé Janky, který se zdá být pouze zasazen do určitého dějinného období a kontextu. Tím, jak pracuje s paralelismem i paradoxy ale Barényiová jasně ukazuje, že význam celého díla je třeba hledat na vyšší rovině, a tou je právě problematický vztah člověka-jedince a historických událostí. Částečně se shodují také v době, do níž příběhy a postavy zasazují, Součková sice začíná už prusko-rakouskou válkou r. 1866 a končí rokem 1934, většina příběhů ale spadá do posledních let hroutící se habsburské monarchie a následného budování samostatného československého státu. Stejně jako u Barényiové je tu tak zachycena atmosféra jednoho končícího se období, ale i určitého typu společnosti, sledujeme zárodky první světové války i její průběh. Rozdílné je ale celkové vyznění jejich přístupu. Barényiová vnímá dějiny jako cosi tragicky a rozhodně zasahujícího do života člověka (přitom primárně nezkoumá tyto zásahy, ale zajímá ji především vnitřní svět jedince, který je samozřejmě ovlivňován i těmito událostmi). V centru její pozornosti stojí člověk, který je při střetu s dějinami vždy tím, kdo prohraje, a proto se s tímto vztahem neumí, nebo nechce vyrovnat. Součková také sleduje, jak vstupují jedinec a dějiny do vzájemného kontaktu, ale nerozhoduje o tom, kdo je poražený a kdo je vítěz, protože si uvědomuje, že jejich propojenost je nevyhnutelná a daná – velmi obecně by se dalo říct, že zatímco Barényiová je silně pesimistická a vůči dějinám skeptická, nesmířená, Součková si je vědoma jejich přirozené neoddělitelnosti od člověka, a staví se tak ke všem důsledkům tohoto propojování realisticky a bez tragického odmítání. Myslím, že Barényiová spíše ukazuje konkrétního jedince a jeho příběh a to, jak je determinován velkými dějinami – Součková naproti tomu se, v mých očích, snaží ukázat velké dějiny na konkrétním jedinci, přiblížením jeho příběhu. Neboli, obě spisovatelky zobrazují stejný vztah, stejný konflikt a konfrontaci, ale každá k němu přistupuje z jiné strany. V každém případě však platí, že jejich hrdinové jsou neustále ohrožováni jak v menším kontextu svého vlastního intimního světa, tak i tím

¹³¹ Papoušek 2004, s. 140.

velkým, vnějším, především pak významnými historickými událostmi – a právě tento střet vnějšího a vnitřního světa obě autorky zobrazují.

Shodně si volí subjekt dětského hrdiny (u Součkové je to zároveň přímý vypravěč příběhu), aby vstupoval do „víru dějin“. Kontrast dítěte a historie vyznívá u obou spisovatelek podobně především do té míry, že jim umožňuje originální způsob nahlížení dějinných událostí. Historické zvraty, zasahující vždy výrazně i do života hrdinů jejich příběhů, jsou nahlíženy z vnitřní perspektivy jedince, v tomto případě dítěte, dějiny jako subjektivní prožívání těchto postav. V tomto smyslu se v prózách obou spisovatelek výrazně projevují prvky sebereflexe. Barényiová tak svým dílem ve 40. letech reprezentuje nejen tehdy ještě silnou tendenci k psychologizující próze (v roce 1944 vyšlo například druhé, přepracované vydání románu Jaroslava Havlíčka – *Petrolejové lampy*, rovněž s dívčí hrdinkou a silně subjektivním viděním světa a důrazem především na ten vnitřní, vlastní hlavní postavě), když rozvádí a akcentuje vnitřní svět jedince, ale právě rovněž k té sebereflexivní. Dění vnějšího světa je v dílech se sebereflexivními prvky pozorováno nikoliv odněkud zvenčí, s nadhledem, ale naopak prostřednictvím postavy, jedince, jeho vlastní perspektivy. Velké dějiny se tímto přístupem zdánlivě marginalizují (např. když reakce dítěte na oznámení rusko-japonské války je jen taková, že se mu vybaví mamince kimono a Japonec před obchodem ve městě), ve skutečnosti však tím více rezonuje výrazný dopad dějin na člověka, když je ukazován na postavě dítěte – tradičně vnímané jako postava bezbranná, nevinná. Jeden z výstižných způsobů konfrontace dětství (ale „neznámého člověka“ vůbec) a dějin u Součkové, společný právě s Barényiovou, je třeba tento:

„Stojíme před velkými mapami evropských hor, řek, národů a států, dáváme pozor, abychom dobře odříkaly svůj úkol. Kdyby před námi někdo vyslovil jméno tureckého generalissima a ministra války Nazima paši, velitele armády Abdullaha paši, Hassan, Effendiho, setníka prvního armádního sboru, myslily bychom, že jsou to hrdinové z Tisíc a jedné noci. Viděly bychom půlměsíce a minarety. Neviděly bychom zmírající cholera, infekci při zraněních, flegmónou u zlomenin, edémy, snětí, tetanem.“¹³²

Obě spisovatelky pak zvolenému subjektu dítěte přizpůsobují i techniku vyprávění, Barényiová o něco zřetelněji, u Součkové je vypravěčem přímo dětská hrdinka/hrdina (postupně ovšem dospívající, poslední část už vypráví dospělý muž), a tedy i jejich

¹³² Součková 1995, s. 38.

způsob řeči je tomu přizpůsobený - opět spíše jednoduché, kratší věty, častá opakování, stejně tak hodně využívá hudebních motivů – kratší i delší úryvky písní, utkvělé tóny symbolizující určitou událost, chvíli apod. I Součková využívá efektního vyznění paralel, možná propracovanějšího než je tomu v případě *Janky*. Barényiová paralelně vystavěné scény doprovází spíše patosem a tragikou, Součková vypráví naopak lehce úsměvně, s nadhledem, její paralely nevytváří tragické obrazy. Ovšem platí, že také staví na dvou zdánlivě neporovnatelných věcech či situacích, většinou je to banalita typu malých dětských krádeží ze sousedovy zahrady, vedle scény z válečného bojiště. Navíc ještě střídá časové roviny vyprávění s použitím postupů, které budeme sledovat u prózy 60. let (u Barényiové je čistě chronologický postup narušován jen občasnými vstupy vypravěče, který naznačuje budoucí události). Například hned v první části *Rok šestašedesátý* vypravěč propojuje současné úvahy se vzpomínkami na rok 1866, ten zná ale zase jen ze vzpomínek svého otce, na něž právě vzpomíná, přitom vypráví v čase přítomném, o otci mluví jako o živém, právě teď vyprávějícím, aby vzápětí přešel do období, kdy už otec nežije (tedy budoucnost z pohledu vzpomínek, na něž myslí, ale zároveň minulost z pohledu okamžiku, v němž vypráví):

„Byl to útok na chlupy a výšiny, z nichž lze shlédnout rodný kraj našeho otce. To jsou ty chlupy a výšiny, na nichž se otáčejí větrné mlýny, jichž oblačná křídla se točila nad výšinami a chlupy 3. července 1866; větrné mlýny na barevném obrázku v papíru vytlačeném; visel nad kalendářem ve světnici rodného domu našeho otce. Náš otec byl již mrtev a za stolem seděl jeho nejstarší bratr, jeho svobodný syn a dcera.“¹³³

¹³³ Součková 1995, s. 16.

Závěr

Návrat české spisovatelky Olgy Barényiové do odborného i obecného literárního povědomí je velmi pozvolný, v posledních letech však přeci jen pozorovatelný. Osobě této autorky a jejímu uměleckému dílu se věnuje několik literárních historiků (především pak, ale nejenom, Vladimír Papoušek), její medailon se postupně objevuje v různých literárně historických publikacích či sbornících, Barényiové se věnují také studenti ve svých závěrečných pracích. Ve své bakalářské práci jsem se zaměřila na její první – a z mého pohledu nejzdařilejší - román *Janka*. Pokusila jsem se jej interpretovat za pomoci rozkrytí jeho vypravěčské struktury a několika základních motivických prvků.

Základní otázkou bylo, zda a do jaké míry můžeme považovat tento román za zdařilý v kontextu moderní české prózy, popřípadě jaké jeho prvky či roviny jej takovým činí. Je zřejmé, že - alespoň s přihlédnutím k technice vyprávění – se román může bezpochyby řadit vedle jiných více známých prozaických děl 40. let, některá z nich svými modernistickými prvky může i předčit.

Cestu k interpretaci tohoto románu, vedoucí přes vypravěčskou techniku, jsem ne zvolila náhodou. Je to právě rovina vypravěče, která nejvíce ozvláštňuje toto dílo, vystavěné jinak na relativním kliše v oblasti tematické (viz dále). V průběhu podrobné analýzy vypravěčské techniky jsme objevili několik moderních vyprávěčských postupů. Nejvýraznějším projevem je mísení řeči autorské s řečí postav (mnohdy velmi těžko rozpoznatelné a přesně určitelné), překrývání jednotlivých hlasů, střídání nevlastní přímé řeči, s řečí přímou a polopřímou, časté využívání vnitřních monologů postav. Tato vypravěčská technika si vyžaduje vyšší aktivitu čtenáře, jeho zapojení. Příznačná je také silná aktivizace vypravěče, který v románu často vystupuje do popředí. Zároveň se ale autorka snaží vyvolat ve čtenáři iluzi bezprostředního přístupu k příběhu, k čemuž využívá například již zmíněný vnitřní monolog. Zásadní poznatek pro interpretaci díla je konstatování vnitřní perspektivy, ze které především je příběh nahlížen a vypravován, v tomto případě pak konkrétně perspektivy dítěte. Účelně volený dětský způsob mluvy a vyjadřování tu slouží ke zdůraznění pozice jedince v realitě právě se odehrávajících velkých dějinných událostí. Podobnou funkci pak má využívání protikladů úspornosti a strohosti vyjadřování (pro skutečnosti silně mezní, tragické až existenciální) v kontrastu s množstvím naopak silně expresivních prostředků. A v neposlední řadě je to technika využití paralelismů a paradoxů, když autorka propojuje věci každodenní, banální či

alespoň dobře známé s vyhocenými okamžiky, často s motivy smrti, umírání, se situacemi přinášeny extrémním kontextem války.

Je zde třeba také říci, že Barényiová využívá některá, v literatuře i jiných uměleckých oborech již zavedená klišé. Obecně spojení dětství a dějiny, popř. dítě a válka, dětský jedinec v mezní situaci (se všemi interpretačními možnostmi, které takové propojení přináší) známe i z jiných próz nejenom 40. let, ale i dřívějších – a samozřejmě později dále od autorů vracejících se především ke druhé světové válce. Na druhou stranu, problematika první světové války byla na stránkách velkých českých děl té doby zpracovávána především z pohledu dospělého jedince, často navíc lidí ve válce přímo účastných, tedy vojáků, legionářů apod. Barényiová tak nabídla nejenom dětskou hrdinku, ale také postavy a prostředí, jichž se válka začne dotýkat v podstatě mimoděk, pozvolna. Hlavní hrdinka tohoto románu je téměř klasickým příkladem dítěte-outsidera, jak ho již z jiných literárních děl také známe. Zejména při čtení prvních stránek románu je snadné vzpomenout například na dobře známé dílo *Kuře melancholik* J. K. Šlejhara, jehož dětský hrdina sdílí velmi podobný počáteční osud jako Janka (smrt matky, se kterou se dítě neumí vyrovnat, slabošský otec, k němuž dítě žádný vztah nemá a ani otec k němu, absolutní nezájem o dítě vážně nemocné, Barényiová využívá, i když ne tolik symbolicky a výrazně, i podobných paralel – jako je u Šlejhara malé kuře, zde je to panenka nebo i některá zvířata z klášterní zahrady). Zároveň zde najdeme poměrně černobílé vidění světa, když autorka vykresluje prosté, chudé, pracující lidi (služky, kuchařky, čeledíni, vojáci) jako veskrze dobré, chápající, pro Janku jakési záchytné body v situaci, kdy o ten hlavní – matku, přišla (a proti nim staví hrubiánství a zlo ostatních). Některé postavy jsou vůbec spíše černobíle a schematicky vykreslené, především pak ryze kladný hrdina strýce Evžena, který nakonec na sklonku války padne po zradě kamaráda. Často se také uchyluje k nadbytečnému patosu – právě scéna smrti strýce Evžena (i když řadu scén dokáže zručně „vybalancovat“ tak, aby pateticky nevyzněly) a někdy mám pocit, že se až vyžívá ve scénách, které by se v žurnalistickém žargonu mohly označit za senzační či senzacechtivé. Za všechny například vypravěčovy rady, co dělat, pokud se člověk probudí v rakvi, nebo zda bude třeba ztuhlému mrtvému člověku zlomit při oblékání ruce. Vždy ale takové věci vypráví prostě, bez emocí, jako by vyprávěla o průběhu snídane, často využívajíc černého humoru (když Jance naservírují k večeři kuře, jehož zabití předtím nedobrovolně přihlížela a které ji naprosto vyděsilo).

Pro román *Janka* můžeme zvolit mnoho přívlastků a všechny si budou velice podobné - je příběhem smutným, bezútěšným, zoufalým, tragickým, skeptickým, žalujícím. A to od začátku až do konce, nenajdeme v něm téměř žádné úlevné, úsměvné, odlehčené pasáže. Po celou dobu se přitom autorka snaží zachovávat (ke konci už poněkud „ztrácí dech“ a polevuje, nicméně jen málo autorů dokáže udržet vysoké tempo a styl na stejné úrovni od první do poslední strany svého díla) zvolený způsob vyprávění, který funguje. Hlavní hrdinka si od počátku získává náš soucit, nejenom vzhledem ke stále se opakujícímu kruhu ponížení a smutku, do něhož znovu a znovu upadá a který sám o sobě vyvolává lítost. Ke spoluprožívání nás nutí především styl vyprávění, když dostáváme přístup k jejímu niternému uvažování, navíc sám vypravěč je otevřeně na její straně.

Jedním ze základních motivů vyprávění je motiv smrti, umírání, pohřbívání. Tento motiv je zjevně postaven do kontrastu s vyprávěním o dětských hrdinech, navíc vyprávěním z perspektivy těchto dětí. Takový kontrast neslouží jen ozvláštňení příběhu, zvýšení jeho atraktivity pro čtenáře, ale je užit zcela v souladu s dobovým kontextem, do něhož je příběh zasazen. Objektivně vzato, smrt je vždy, více či méně, permanentně přítomná v našich životech, nicméně právě v takto vyhocených dějinných okamžicích, ve chvílích, kdy se sami ocitáme v mezních situacích (ať už jimi nazýváme válku, koncentrák nebo smrt rodiče), ve chvílích, kdy se naše běžná realita vychýlí směrem až k absurdnu, tehdy se pro nás smrt stává skutečně všední a silně pocíťovanou skutečností, zcela přirozeně doprovázející naši každodennost.

Barényiová také vcelku originálním způsobem odkrývá (a zároveň i kritizuje) svět cynismu, přetvářky, pokrytectví, zneužívání moci, ideologií. Poukazuje na mnohdy absurdní a nesmyslné výklady a situace, do nichž se jedinec ve svém každodenním životě dostává. Zasazení příběhu do paralelně probíhajícího kontextu první světové války vnímám mimo jiné také jako volbu situace, která je de facto důsledkem všech výše kritizovaných pojmů, vyvrcholením nesmyslnosti.

Román směřuje k pesimistickému náhledu na postavení jedince uvnitř dějin. Barényiová ukazuje člověka (navíc dítě, tedy nevinné a v podstatě bezbranné) vystaveného na milost či nemilost vrtochům dějin. Svět tohoto románu mi připomíná hru, v níž na jedné straně stojí figurka Janka jako hlavní sledovaná postava a proti ní drsná realita. Každý tah Janky je dopředu odsouzený k neúspěchu, k neporozumění, i když je vedený s dobrým úmyslem. Její způsob hry se postupně stává ryze defenzivním

a odsouvá ji do izolace. Každý tah reality je na druhou stranu od začátku útočný, realita hraje bez ohledu na charakter a potřeby spoluhráče (či spíše soupeře). Je jasné, že tato partie se nedá vyhrát, román *Janka* ale navíc naznačuje, že i všechny pokusy o zvrát v průběhu hry jsou marné a bez šance na úspěch.

Prameny a zdroje

Primární literatura - bibliografie

BARÉNYIOVÁ, Olga. *Janka*. Vyd. 1. Praha: Sfinx, 1941. Edice Nové cíle.

SOUČKOVÁ, Milada. *Neznámý člověk*. Vyd. 1. Praha: Český spisovatel, 1995. ISBN 80-202-0537-3.

Sekundární literatura - bibliografie

BÍLEK, Petr. A. *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu*. Vyd. 1. Brno: Host, 2003. ISBN 80-7294-080-5.

ČERVENKA, Miroslav. *Významová výstavba literárního díla*. Vyd. 1. Praha: Univerzita Karlova: Karolinum, 1992. ISSN 0567-8269.

DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Vyd. 1. Praha: Český spisovatel, 1993. ISBN 80-202-0418-0.

DOLEŽEL, Lubomír. *O stylu moderní české prózy. Výstavba textu*. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1960.

GENETTE, Gérard. *Fikce a vyprávění*. Vyd. 1. Brno - Praha: Ústav pro českou literaturu Akademie věd ČR, 2007. ISBN 978-80-85778-00-7.

HODROVÁ, Daniela et al. *...na okraji chaosu...* Poetika literárního díla 20. století. Vyd. 1. Praha: Torst, 2001. ISBN 80-7215-140-1.

KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč: kategorie narativní analýzy*. Vyd. 1. Brno: Host, 2007. ISBN 978-80-7294-215-2.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Dějiny české literatury IV*. Vyd. 1. Praha: Victoria Publishing, 1995. ISBN 80-85865-48-3.

PAPOUŠEK, Vladimír. *Existencialisté*. Existenciální fenomény v české próze dvacátého století. Vyd. 1. Praha: Torst, 2004. ISBN 80-7215-237-8.

PAPOUŠEK, Vladimír. Hořký návrat do dějin: česká a německá próza Olgy Barényi. In: ZAND, Gertraude. *Transfer v kontextu české literatury: vyhnání, odsun = Transfer im Kontext der tschechischen Literatur: Vertreibung, Aussiedlung*. Vyd. 1. Brno: Host, 2004, s. 140-148. ISBN 80-7294-127-5.

PAPOUŠEK, Vladimír. Strategie kanonizace. In: JUNGMANNOVÁ, Lenka. *Česká literatura rozhraní a okraje: IV. kongres světové literárněvědné bohemistiky: jiná česká literatura (?)*. Vyd. 1. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR: Akropolis, 2010, s. 17-26. ISBN 978-80-85778-71-7.

PYNSENT, Robert B. Sentiment, sarkasmus a silná žena: úvod k českému dílu Olgy Barényiové. PYNSENT, Robert B. *Ďáblové, ženy a národ: výběr z úvah o české literatuře*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2008, s. 425-440. ISBN 978-80-246-1363-5.

STANZEL, Franz K. *Teorie vyprávění*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1988.

ŠISLER, Petr. Olga Barényi. In: FORST, Vladimír. *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce: 2/II K-L: dodatky A-G*. Vyd. 1. Praha: Academia, 1993, s. 1263-1264. ISBN 80-200-0469-6.

ZIZLER, Jiří. FORST, Vladimír. Milada Součková. In: MERHAUT, Luboš. *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce: 4/I S-T*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2008, s. 266-267. ISBN 978-80-200-1572-3.

Noviny a časopisy

PAPOUŠEK, Vladimír. Dětství a dějiny (komparace próz Milady Součkové a Olgy Barényiové). *Tvar*. 9. 3. 2000, roč. 11, č. 5, s. 1-3.

On-line zdroje

DOLEŽEL, Lubomír. K vyjadřování řeči postav v románě J. Otčenáška "Občan Brych". *Naše řeč* [online]. 1957, roč. 40, 1-2 [cit. 2012-04-08]. Dostupné z: <http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=4524>.

Ostatní zdroje

PAPOUŠEK, Vladimír, SOUKUPOVÁ, Hana. Schůzky s literaturou. *Zavržení* (rozhlasový pořad). České Budějovice: Český rozhlas, 2. 10. 2009 – soukromý archiv autorky bakalářské práce.

Seznam příloh

Příloha č. 1: Fotografie Olgy Barényiové 1

Příloha č. 2: Fotografie Olgy Barényiové 2

Příloha č. 3: Bibliografie Olgy Barényiové

Příloha č. 4: Obálka románu Janka

Příloha č. 5: Vazba románu Janka

Příloha č. 6: Anotace románu Janka

Příloha č. 7: Recenze románu Janka 1

Příloha č. 8: Recenze románu Janka 2

Příloha č. 9: Obálka románu Šťastná Jarinka

Přílohy

Příloha č. 1: Fotografie Olgy Barényiové 1



Zdroj: MAREŠ, Jan a Ivo KAREŠ. Olga Barényiová. JIHOČESKÁ VĚDECKÁ KNIHOVNA. *Kohoutí kříž: Šumavské ozvěny* [online]. c 2001-2011 [cit. 2012-04-21]. Dostupné z: <http://www.kohoutikriz.org/priloha/baren.php>

Příloha č. 2: Fotografie Olgy Barényiové 2



Zdroj: PAPOUŠEK, Vladimír. *Existencialisté*. Existenciální fenomény v české próze dvacátého století. Vyd. 1. Praha: Torst, 2004. ISBN 80-7215-237-8.

Příloha č. 3: Bibliografie Olgy Barényiové – beletrie v českém jazyce

Janka (román, 1941)

Rybí náměstí (román, 1942)

Píseň lásky (povídka, 1942)

Předehra (román, 1942)

Sedmé dveře (román, 1943)

Velká hvězda (drama, 1943)

Překrásná země (román, 1943)

Lhářka (povídka, 1943)

Herečka (drama, 1944)

Zámek Miyajima (drama, 1944)

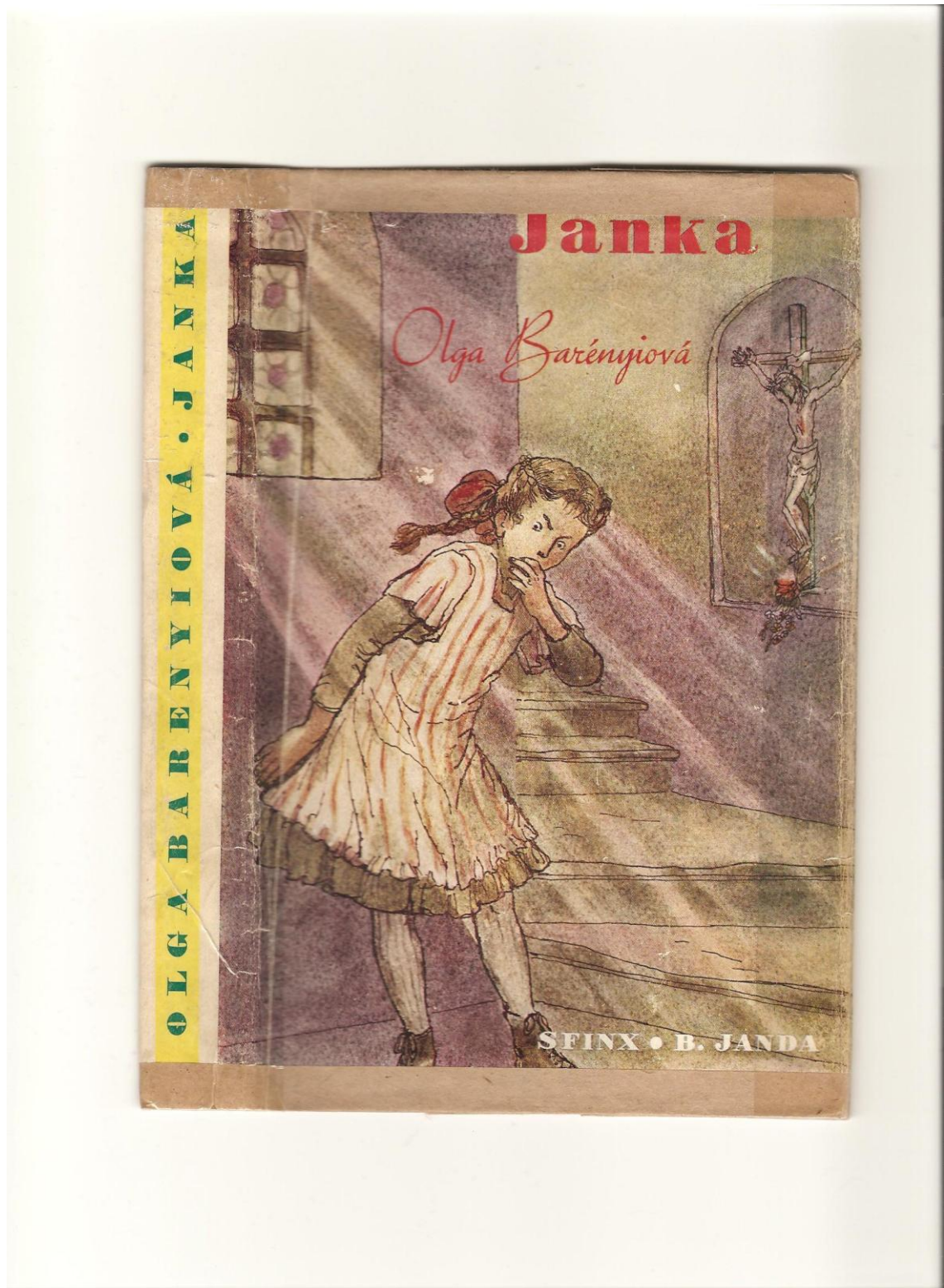
Šťastná Jarinka (povídka, 1944)

Hra pro Danielu (román, 1944)

Román (román, 1945)

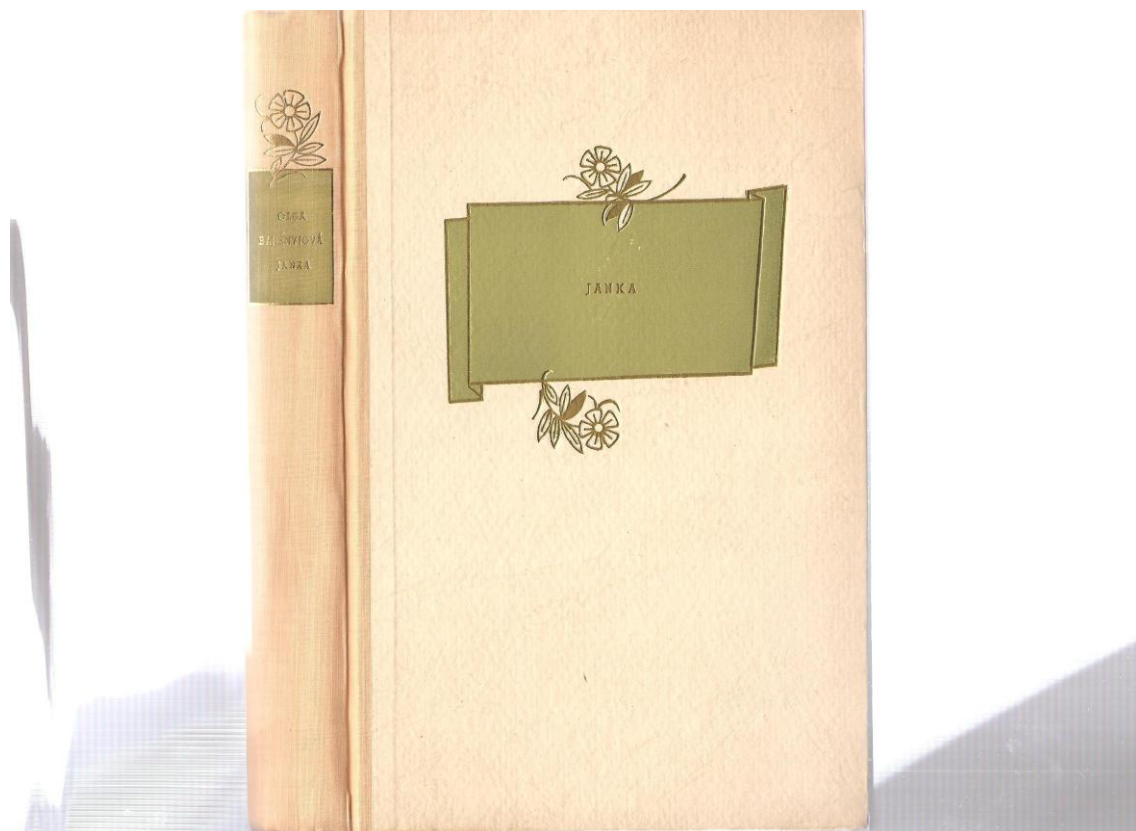
Zdroj: ŠISLER, Petr. Olga Barényi. In: FORST, Vladimír. *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce: 2/II K-l: dodatky A-G*. Vyd. 1. Praha: Academia, 1993, s. 1263-1264. ISBN 80-200-0469-6.

Příloha č. 4: Obálka románu Janka



Autorka kresby: Nora Thuránská-Švábová

Příloha č. 5: Vazba románu Janka



Autor vazby: Jindřich Štyrský

Příloha č. 6: Anotace románu Janka

Sotva asi najdete v české literatuře druhý podobný román o dětské duši. Nejen způsob, jímž je napsán, nýbrž i prostředí, v němž se odehrává děj, to je klášter, je viděn úplně jinak, než tomu bylo dosud. Autorka tu odvážně obnažila utrpení malé hrdinky, které cizí nemilosrdné zdi vzaly na čtyři roky její první dětskou svobodu.

Jance je šest let, když po matčině smrti ji přivezou do kláštera a svěří ji dohledu přísných sester – vychovatelek. Očekává ji zde mnoho bolesti. Jančina dětská duše, která dosud nepoznala výsměch ani neporozumění, poznává nyní všechnu hořkost pokoření a lidské zavidlosti, takže i zaváhá mezi životem a smrtí. Konečně malá hrdinka, v níž dosud všechno mluvilo a zpívalo, najde přece jen vhodnou chvíli a překročí tajně práh věznice svých dětských let. Je však přivedena zpět, neboť její zakletí má a musí trvat celé čtyři roky, ať dělá cokoliv.

Světová válka dolehne svým běsněním i sem, do ztichlých a zešeřelých chodeb kláštera. Když jedno jeho křídlo je změněno v lazaret, Janka se stává svědkem toho, jak také ostatní lidé prožívají dlouhé dny utrpení, a poznává, že neštěstí sbližuje a pobratřuje. Konec války znamená konec Jančina věznění. Dítě, teď již desítiletou Janku, na niž všichni zapomněli, odvádí kamarád Jančina strýce, který ve válce padl.

Janka je citlivě psaná kniha plná spravedlivého rozhořčení a tiché bolesti. Ale ono rozhořčení i tu bolest jako by tu byla autorka nadnesla svým lyrisujícím pathosem, kterému nechybí ani uměleckého kouzla, ani tendence veskrze lidské – promlouvat na obhajobu všech, kdo jsou uraženi a poníženi.

Zdroj: BARÉNYIOVÁ, Olga. *Janka*. Vyd. 1. Praha: Sfinx, 1941. Edice Nové cíle.

Příloha č. 7: Recenze románu Janka 1

ostranné tvůrčí výpovědi nebo dokonce žebračka by jejich. Hrubín bývá přiněn bez důvodu. Samo přebásnění Ponchonovy o poznání jinak: někde šeho dnešního básnictví. lektualismu Durychova a se zde víc než čemukoli dostává do bezprostředu mistrovství uměleckému tu zvláště zavazující. Hru: zchátralých domovských ký svět se rozpíná z níž lutního pomyslu. Země: at dětem chudého, ale ty mít vždycky nad hlavou ko v studenější a hrana: ho obtížného hmyzu, jež snící ne, prostírá se pod ytelné, s čistě nazřenými *da potrácená v lese*... "rotem tíhu svých zmatků toužení, s ostrovidné vy: uch vodí hlubokou lásku y Hrubínův nový přínos ské tvorby básnické hod: š sudičky" osobnost, a to n zhranění myšlenky a várných prostředků, na: je. V tomto detailním íbín, s patrnou pomocí i hlavně pět čísel cyklu Nerudy, padesát let po a, mladým poetou znova movaná: myšlenka kos: vý protiklad chudoby a umění nerudovské. Tady o, kdo si k tomu nevzal B. Polan.

r, Praha 1941.

ije totěž gesto — a jsou a přece nevrací, vrací a stačilo na knihu lyriky! *vla Kapouna*, co to jen írně intonovaných čísel

tak otevřeně a bezelstně prozradil fádnot a ztrnulost, nebohatost a nevy: nalézavost vyjadřovací techniky, neskladný improvisační nepořádek, mini: mum vůle k stavbě a drtivou přemíru pasivního verbalismu? Čti jednu z těch básní, přečti jich pět či šest a řekneš možná cosi uznalého o veršov: nické nehledanosti; ale ve stostránkové sbírce o více než kopě básní se ne: hledanost stává prostě nepořádkem a je-li ke všemu ještě melancholické milostné blíženi bez nejmenších prvků dramatickosti, vydržíš přihlížet auto: rovu verbalistnímu mlsání slov až do konce jen proto, že jméno Kapoun má svou váhu v mladé poesii. A teprve po několikerém přečtení si najisto ověříš, že tě první dojem neklamal: samolibé slovní, rytmické a eufonické labužnictví, opojené sklonem k intonaci písní, leč bez známek, že divo: kému, nepročištěnému, zmatenému a přece nakonec právě pro tu soustavnou divokost jednotvárnému a fádniému proudu veršů odpovídají skutečně hlu: boké a osobitě niterné stavy erotického vzrušení a milostných meditací. Z knihy, kde se o lásce mluví tak prázdňe velikášsky, jak to dosvědčí na př. tyto dva verše: „*Já nesmrtelnost v sobě měl, teď u tebe ji, milá mám*“, odcházíš prázden a zmaten. Kdos ještě nevstoupil, vyhni se! Skoro každý druhý rým, každý druhý verš je „slepým oknem k vůli souměrnosti“. Aso: nance Kapounovy nejsou obvykle oprávněny z nitra tématu a jsou tudíž prostě špatnými rýmy. Všechno je to nemocno bledničkovitou inspirací slovní; Kapoun, u jehož poslední knížky „*Osvětlená okna*“ jsme na těchto místech zaznamenali silný sklon k rozmělnění tématu, dokládá neschop: nost postavit hráze přívalu slov, rýmů, eufonických a rytmických nápadů alespoň šedesáti čísly sbírky „*Ty a já*“. Kdekoliv se zastavíš: „*Neusni a sni tše jen, / den ještě není vyřešen, / chybí mu ještě povětroň, / chybí mu ještě ona, on, / chybí mu ještě jejich řeč: / Dál, dál a jen ne na konec. / Co potom? Nevíš, nebo víš? / Bojím se, ty se nebojíš? / Dál, dál a jen ne na konec. / Chybí mu ještě tato řeč“ („*Stmívání*“). Metaforické katachrese jen představy znejasňují: „*A tak je krásné čekání / i vločka dálky v slzu probdělá, / a jak se bojím zmeškání. / Je věčnost o minutu zpožděná“* — Věčnost o minutu zpožděná — co je to? Nic — podobně jako „*závěj síly*“ nebo tohle čtyřverší: „*Žili, když olejové skvrny / jak slepé oči tškaly / a salvy dělové, ty trny, / bodaly dny, jež zmeškaly*...“ To jsou prostě auto: matické texty, s tím rozdílem, že pozornost volní přece bdí, upjata na rým a metrický úkol. Za jedinou báseň, skutečnou milostnou báseň, která by dovedla vyslovit lásku v rozvitosti syntesy sil duchovních i tělesných („*jen dotkli jsme se tělem a vzbudili jsme cosi bez těla*“), dal bys rád celou tu nepodařenou knihu. Neužijeme ani obvyklé fráze o talentu a „několika zdařilých místech“, již starostlivě referenti chlácholí autory, aby si nikoho nepohňevali. Sbíрка Kapounova je teprve nepřebraným materiálem pro skutečně básnickou krystalisaci. Trpčivosti k ní se autoru nedostávalo. Nikoliv nadání. Ale jak hanebně s ním Kapoun hospodaří. *Jan Kopecský*.*

OLGA BARÉNYIOVÁ: „JANKA.“ Vyd. naklad. Sfinx, Praha 1941.

Tento román osiřelé dívčinky, vychovávané za světové války v klášteře, působí na první pohled zvláště svého prostředí, protože netoliko jméno autorčino, ale i lokality, povahy a životní sloh lidí, o nichž se vypravuje,

55

Zdroj: POLÁK, Karel. *Kritický měsíčník*. Praha: František Borový, 1942, roč. 5, s. 55-56. ISSN 1212-5989.

jsou maďarské, ačkoli nejde o překlad z maďarštiny, nýbrž o práci psanou česky. Škoda, že doslov od A. G. to nevysvětlil podrobněji, ale tato tajemnost má asi získávat románu pozornost. Na štěstí toho valně nepotřebuje, protože příběhy i jejich podání jsou i pro široké čtenářstvo samy o sobě dosti poutavé a navozují přes odlehlost prostředí mnoho oživujících vzpomínek, hlavně u čtenářů starších. Jeden z hlavních půvabů záleží v tom, že autorka pozoruje otřesené dění, jako je smrt matčina, vypuknutí války, umrtvující a výchovně pokrytecké, mnohdy až nelidsky ukrutné prostředí kláštera, řádění chřipky mezi děvčátky a konečné vysvobození z kláštera i z války očima děvčátka, které zažívá tyto překotné zvraty. Dosahuje toho s počátku samomluvami i rozhovory, které jsou fingovány do přímé řeči a do určitosti z nejasných vnitřních hnutí děvčátka, a tak se ostře demonstrují rozpory dětského vnímání se ztrnule obřadným světem dospělých, rodičů, příbuzných i vychovatelek. Později autorka v této metodě povoluje a vypravuje obvykleji, ale tu zas působí od kapitoly ke kapitole sám bohatý a novými příhodami i epizodami rozvíjený (pravda i nastavovaný) námět. Tak vzniká běžná realistická malba, ale zvláštnost prostředí udrží napětí až do konce. Nejde tedy o dílo vynikající nějak zvlášť po stránce slovesné, básnické, třeba osvědčila i tu autorka napoprvé značnou obratnost i svědomitost vypravěčskou, ale o hodnotnou a nepřehranou dosud látku životní, také o bystré postřehy značného dosahu kriticky výchovného a konečně o aktualitu znovu oživlou, která chce být čtena hned.

K. P.

JAROSLAV PECHÁČEK: „MARNÁ SETKÁNÍ.“ Povídky. Vydal Zeyerův fond Akademie, Praha 1941.

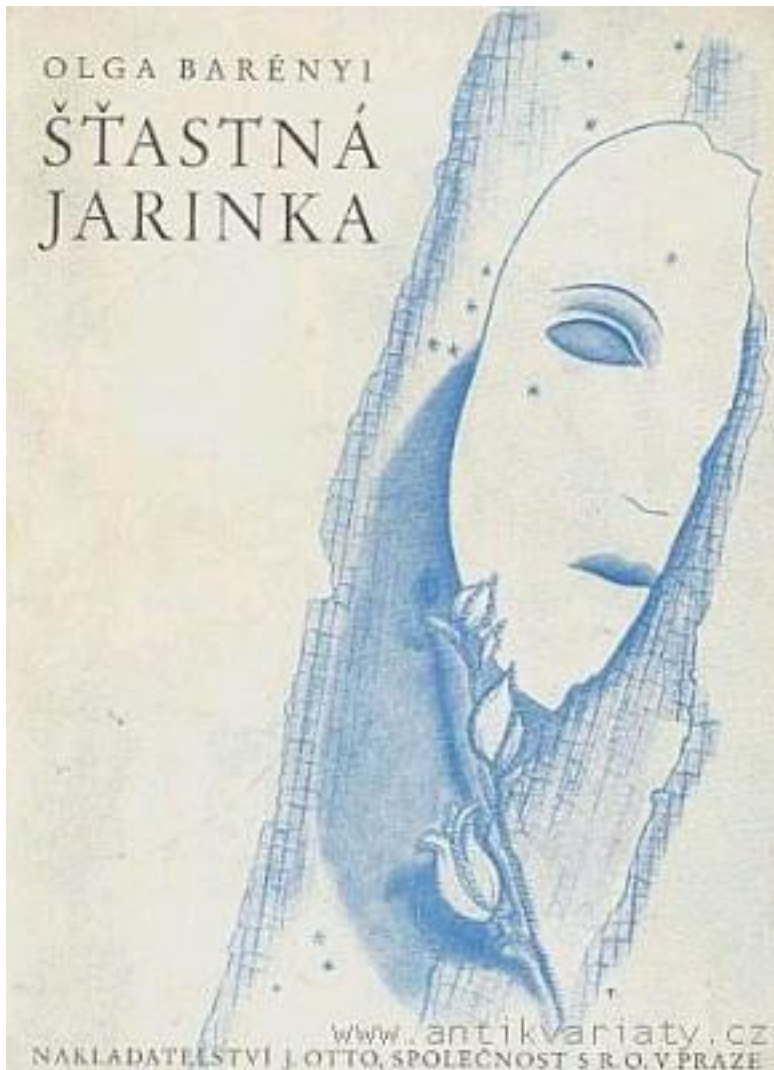
Podle způsobu vydání jde v této knize povídek o prvotinu, ale zdá se, že autor je už starší a vyzbrojen značnými zkušenostmi životními, ne-li slovesnými. Přes to i po té stránce osvědčuje velkou bedlivost pracovní. Tyto povídky jsou sice spíš pouhými náčrtky, ale přes to dovedly vynalézt slušnou řadu variant na jedno základní téma, podle něhož je kniha pojmenována a jímž si skutečně zasluhuje, že se stala knihou, nejen pouhou sbírkou. Jde vsuktu vždy o setkání „marné“, o takové, které člověka víc ochuzuje než obohacuje, ačkoli zároveň rozhoduje podstatně o smyslu lidské existence, ať řeší a uzavírá příběh minulý (zpravidla), ať teprve připravuje člověka k životnímu rozběhu (výjimečně). Příběh je zpravidla nedopověděn, jenom ono výchozí setkání je pozorně připraveno a motivováno, načež se jeho obsah rozvíjí jen potud, aby mohl čtenář domýšlet sám. Proto mluvím o náčrtech. Některá témata obehávají motivy už známé, tak hned první povídka o „druhé tváři“ zemřelé ženy-nevěrnice. Ale i tu vynalézá vypravěč nový odstín, tak zde na př. vysvětluje opožděnou a jedinou nevěru zemřelé z pocitu zoufalého prázdna, které ji obklopilo, když se přesvědčila, že se svou až nevěstí a přece neukojenou koketerií v dívčích letech připravila o jediný svůj pravý cit milostný, což si uvědomila teprve v malém konvenčním manželství. To je tak průměr těchto povídek. Nejnižší sestupuje takový „Zub času“, kde nachází žena provdaná po čase někdejšího milovníka, okresního krasavce, už směšně

otylého a přece znovu n bývalé. Pointa o jejím povídce, které jsou nejsšenosti, nýbrž rozvíjejí n děti. Tak „Jiskra“, „Strahledá, než znale ironisuj opravdu básnické, ač i vypravěče. Když přezra obchod“.

RAJMUND HABŘINA balad. Vydal Mir. Stejsk

Zakmitne-li se co klad chovalo přímo z adaptov dílu. Ve třech vyličovan utajeno tolik životní bru míry ji autor přetvoří v Karla staršího ze Žerotír tícího za důvěru císaři zt panství, i v příběhu b v agonii o hodinu dříve Švédů, i konečně v pově Sokol z Lamberka uvězni Kdyby však jen Habř hoří a vymánil se aspo frází! Maje za správnou mohla být zlyřičtělou p pouští se s obdivuhodnc narážš, je důsledná nevš Rytmus věty, zaostřovár zvláštní potěšení nachur si anebo strav všecku tu svědčivost „Vence z klo něho, nestmeleného a ne vat hrůzu: „Náměšš se kého, mrákotného bdění nůž.“ Hrad Lamberk je „pelešným hnízdem kru kůže! A hrdinka první na jeho (Sokolovu) hle hlavu nenáviděnou širo, lita? Nikoli — pouze v trálnost, magnesiové sv v obrázcích. Když Rajn a na tetivy svých vtipů zašmodrchané a nesmy v duchu jeho (milencov

Příloha č. 9: Obálka románu Šťastná Jarinka



Autorka obálky: Toyen

Zdroj: MAREŠ, Jan a Ivo KAREŠ. Olga Barényiová. JIHOČESKÁ VĚDECKÁ KNIHOVNA. *Kohoutí kříž: Šumavské ozvěny* [online]. c 2001-2011 [cit. 2012-04-21].

Dostupné z: <http://www.khoutikriz.org/priloha/baren.php>