

Štěpán, Ludvík

Typologie vypravěčských žánrů : (na pozadí úvah Josefa Hrabáka o žánrech)

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. X, Řada literárněvědné slavistiky. 2003, vol. 52, iss. X6, pp. [131]-137

ISBN 80-210-3086-0

ISSN 1212-1509

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/103326>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

LUDVÍK ŠTĚPÁN

TYPOLOGIE VYPRAVĚČSKÝCH ŽÁNŘŮ (na pozadí úvah Josefa Hrabáka o žánrech)

Když jsem se začal zabývat specifickým polským žánrem *gawęda*, přivedlo mne studium obdobně vypravěčsky komponovaných textů ve slovanských literaturách (polské, české, slovenské a ruské) brzy k úvahám, zda je možno tyto texty zařadit do společné kategorie a jak je v rámci žánrového systému utřídit a typologizačně specifikovat. Hned zpočátku jsem však narazil na terminologickou roztržičnost a zásadní nejasnosti.

Sáhl jsem proto po nesporné autoritě, po úvahách **Josefa Hrabáka** v jeho *Poetice* (poprvé Praha 1973).¹ Objevil jsem několik řádek věnovaných ruskému vypravěčskému žánru *skazu* a poznámku, že „jako český ekvivalent by se hodil nejspíše název *vyprávěnka*“.² Hrabák v souvislosti se skazem hovořil o jazykovém vymezení tohoto žánru a uvedl dále: „*Syžet je zde stylizován po výrazové stránce jako živý („vyprávěný“) jazykový projev, vypravěč však není prezentován jako postava totožná s autorem. Pro skaz jsou charakteristické prostředky mluveného jazyka, a to stejně z hlediska syntaktického jako z hlediska slovního výběru. Délka vypravování je teoreticky irrelevantní, ale v praxi se dá tato vyprávěcí forma nejlépe aplikovat na epiku střední a drobnou.*“³

Asi nejvíce si až dosud literární vědci všímali ruského skazu⁴ a polské *gawędy*,⁵ méně už vypravěčských textů v literatuře české a ještě méně v literatuře

1 Josefa Hrabáka jsem si vážil, neučil mě sice na fakultě, setkával jsem se s ním však na seminářích určených mladým literárním talentům – a mj. napsal lektorské posudky na mé dvě prozaické knížky.

2 Viz Hrabák, J.: *Poetika*, Praha 1973, s. 261.

3 Tamtéž, s. 261–262.

4 Pojem, který vychází ze slov *skazyvat' = vyprávět a skazitěl = přednašeč bylin*, se stal obecněji známý zásluhou teoretiků ruské formální školy; srovnej mj. – Vinogradov, V. V.: *Problema avtorstva i teorija stilej*, Moskva 1961, týž: *Isledovanije po poetike i stilistike*, Leningrad 1972, nebo Ejchenbaum, B.: *O proze*, Leningrad 1969.

5 Termín znamenal od 17. do 19. století povídalek, mluvka, přeneseně amorfni a rozvrleklé vyprávění (poprvé se slovo *Gawędopol* objevuje jako pojmenování metropole fiktivního ostrova v satirickém textu Jędrzeje Śniadeckého – J. Śniadecki: *Pisma satyryczne*, ed. A. Wrzosek, Warszawa 1908), takto můžeme označit i většinu textů ve sbírce Karol Żera: *Vorago re-*

slovenské. Nikde jsem však nenalezl koncizní definici národních žánrů, z jejichž specifických struktur a prvků by se daly stanovit společné rysy a uvažovat o společné žánrové kategorii. Naopak v typologizačních pokusech byla zřejmá: v pracích českých kusost, nahodilost a provizornost, ve studiích polských (o gawędę)⁶ nejednotnost kritérií a tím i závěrů; pokud jde o ruský skaz,⁷ autoři se spíše než problematice žánru věnovali spisovatelům, kteří jej aplikovali v praxi, o specifickém žánru slovenském se nehovořilo,⁸ pouze připodobňovalo – jako to učinil Hrabák ve snaze osvětlit českému čtenáři ruský skaz, aniž se však českými vypravěčskými texty z hlediska žánrového zabýval.

Nebudu na tomto místě probírat všechny národní vypravěčské žánry, pouze český. Především však, že jsem se – pokud jde o ruský skaz a polskou gawędę – pokusil shromáždit všechny dostupné názory (není jich zase mnoho a až na výjimky jsou vyslovovány pouze parciálně, v kontextu konkrétních děl – viz poznámky výše), utřídit je a z hlediska specifčnosti vypravěčských textů dospět k jasným, obecně platným definicím.⁹ Obdobně jsem se dále zabýval i slovenskými vypravěčskými texty (viz poznámka 8).¹⁰ Na základě několika studií jsem pak dospěl k závěru, že tyto národní žánry lze umístit do jedné kategorie vypravěčských žánrů, neboť mají společné východisko (starořecký filozoficko-literární žánr *diatriba*, s ekvivalentem v římském písemnictví – žánrem *sermo*), sice někdy odlišné domácí kořeny a topografickou predestinaci, ale přibuznou

rum, torba śmiechu, groch z kapustą, każdy pies z innej wsi... (vyšla až Warszawa 1893); srovnej mj. Brückner, A.: Słownik etymologiczny języka polskiego (1927, 1957), Krzyżanowski, J.: Słownik folkloru polskiego (1965) nebo Słownik języka polskiego, red. M. Szymczak (1978).

- 6 Např. T. Cieślakowska (heslo Gawęda, in – Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny, t. I, Warszawa 1984) rozlišuje gawędę jako útvar prozaický a veršovaný, K. Kardyni-Pelikánová naproti tomu (heslo Gawęda, in – Słownik polskich spisowatelů, Praha 2000) ji definuje pouze jako „prozaický žánr, živě vyprávění, forma přibuzná ruskému skazu“. Gawędę psanou prózou se zabývala Z. Szmydtowa (Poetyka gawędy, in – Studia i portrety, Warszawa 1969), tzv. veršovanou gawędę popsal K. Stępek (Poetyka gawędy wierszowanej, Wrocław 1984).
- 7 Srovnej např. Kostřica, V.: Próza N. S. Leskova, Olomouc 1980, nebo Pospíšil, I.: Proti proudu (studie o N. S. Leskovovi), Brno 1992.
- 8 Při snaze popsat slovenský vypravěčský žánr jsem vyšel z tradice slovenských vypravěčsky zaměřených textů a meritem zkoumání jsem učinil dva cykly Dominika Tatarky Písačky (vyšel v exilových nakladatelstvích po částech: Listy do večnosti 1988, Sám proti noci 1984, původně pouze v českém překladu, a Písačky 1988) a Navrávačky (1988). A dospěl jsem k názvu „navrávačka“. Jde o termín vytvořený ze slovesa „navrávat“, tedy namlouvat. V původním významu šlo o namlouvání Tatarova textu na magnetofon, z něhož se vyprávění opisovalo; v přeneseném významu jsem však toto slovo použil ve smyslu „namlouvat do textu“, tedy vytvářet text nikoli orální, nýbrž záměrně vypravěčský (pro zápis), s myšlenkou na čtenáře.
- 9 Souhrnně jsem výsledky (týkají se specifických ruských, polských a českých žánrů a žánrových forem) poprvé publikoval in – Vývoj žánrového systému polské literatury, Brno 2000, v kapitole XIII nazvané Vyprávění jako žánr.
- 10 První závěry jsem po srovnání s vypravěčskými texty českými shrnul do studie Vypravěčství v postmodernistické situaci (na příkladu děl Dominika Tatarky a Bohumila Hrabala), in – Literatury v kontaktech, Brno 2000.

strukturu a rovněž obdobné komunikační zacílení; a navíc pro ně platí závazné determinanty vyprávění – čas, místo a způsob.



Specifický český vypravěčský žánr má odlišnou genezi než polská gawęda a ruský skaz – u jeho počátků stojí estetické pocity symbolismu, sensualismu, surrealismu a dadaismu a společensko-politická situace v době kolem první světové války. Zatímco gawęda a skaz se staly s koncem 19. století do jisté míry uzavřenými etapami, k nimž se ovšem autoři dodnes znovu vracejí,¹¹ český žánr prošel plynulým vývojem a stal se součástí postmodernistické literatury.

Při „ohledávání terénu“ jsem zjistil, že základní nejasnosti jsou v terminologii a že neexistuje žádná definice, která by tuto specifickou literární formu začlenila do žánrového systému. Už jsem se zmínil v úvodu, že Josef Hrabák sice navrhoval jako terminologický ekvivalent ruského skazu název *vyprávěnka*, nikdy však neměl na mysli označení konkrétního českého vypravěčského textu. Užít názvu *vyprávěnka* pro specifický český vypravěčský žánr jsem se proto bránil, neboť už sémantický obsah tohoto slova odkazuje spíše na formu s východiskem z folklóru.

Jinak se snažil „označit“ český vypravěčský žánr Emanuel Frynta, když se zabýval spřízněností vypravěčství próz Bohumila Hrabala s prózami Jaroslava Haška. *„Živým jádrem slovesného umění toho i onoho je jeden a týž prvek, příznačný žánr městského folklóru: hospodská historka. [...] Označení »hospodská historka« není zavedený literární termín, my zde tohoto označení užíváme zcela konvenčně a podle vlastního zdání.“* Frynta tvrdí, že „...jde pouze o folklorní útvar“, dosud živý, který nicméně *„jako součást městského folklóru je daleko proměnlivější a prchavější než tradiční útvary lidové ústní slovesnosti venkovské“*.¹²

11 Jisté gawędové prvky použil např. ve své rozsáhlé digresivní poemě Kwiaty polskie Julian Tuwim, především formou specifických vrstev ve vzpomínkových, nostalgicky laděných digresích. Podobně postupoval i Witold Gombrowicz ve svém distirctivo-memoárovém cyklu Dziennik a v románu Pornografia, ale rovněž v některých prózách Andrzej Kuśniewicz (Kuśniewiczova próza Mieszaniny obyczajowe, 1985, vědomě navázala na kontroverzní – vzhledem k agresivním protinárodním názorům – stejnojmennou práci Henryka Rzewuského, vycházející v letech 1841–43 pod pseudonymem Jerosz Bejla) nebo Tadeusz Konwicki. Poněkud specifická je situace u nejmladších polských prozaiků, kteří někdy cileně propracovávají postupy jak polské gawędy, tak české narandy, např. u Jerzyho Pilcha, (třeba kniha Inne rozkosze), a také u typicky hrabalovské prózy Mercedes-Benz, jejímž autorem je Paweł Huelle, která je tematickou i formální obdobou Hrabalovy povídky Večerní kurs. Pokud jde o návaznost na ruský skaz, takto vypravěčsky jsou psána zejména některá díla Vasilije Šukšina, Abrama Těrce (vl. jménem Andrej Siňavskij) nebo Viktora Někrasova. O Šukšinově díle píše např. Korobov, V.: Vasilij Šukšin, Moskva 1988, nebo Binová, G.: Tvorčeskaja evolucija Vasilija Šukšina, Brno 1988. Těrce v ruské emigrační literatuře a západoevropské postmodernistické skutečnosti mapují např. publikace Niva, Ž.: Vozvraščeniye v Jevropu. Stati o ruskoy literature, Moskva 1999, nebo Malcev, J.: Volnaja ruskaja literatura 1955–1975, Frankfurt am Mein 1976. Dílem V. Někrasova se v širších souvislostech zabývá mj. Lipov-jckij, M.: Russkij postmodernizm. Očerki istotičeskoj poetiki, Jekatěrínburg 1997, esejistickou prózou pak např. Kowalska-Pasz, I.: Proza eseistyczna Wiktora Niekrasowa, in – Proza niefikcjonalna trzeciej fali emigracji rosyjskiej. Model typologiczny, Szczecin 2001.

12 Frynta, E.: Náčrt základů Hrabalovy prózy, in – Bohumil Hrabal: Automat svět, Praha 1966, s. 321–322.

A jsme u jádra problému. Frynta termínem *hospodská historka* označil žánr městského folklóru, který Hrabal ve svých prózách užíval. Tvrdil, že Hrabal je nejsrozumitelnější „*prizmatem poetiky a ducha hospodské historky*“, byť ji neobjevil, ale dokázal ji „*nově přijmout a jako možná bezděčný, přece ale kruciólní element po svém tvořivě exploatovat*“.¹³ Tzn., že ve struktuře Hrabalových vypravěčských textů jsou i vrstvy či prvky hospodské historky. Nicméně – Hrabalovy, ale ani (některé) Haškovy prózy nejsou jako celek hospodskými historkami, nýbrž... Dovolil jsem si navrhnout termín *naranda* (z latinského narratio = vyprávění), což je skutečně nový, specificky český vypravěčský žánr, k němuž dospěl právě Bohumil Hrabal.

Domnívám se, že pro vývoj české narandy jsou podstatné tři evoluční etapy, z nichž každá je reprezentována výraznou spisovatelskou osobností: 1. období před první světovou válkou, během ní a po ní do počátku dvacátých let 20. století a tvorba **Jaroslava Haška**; 2. druhá polovina let dvacátých a třicátá léta a práce **Karla Čapka** (s jistým ovlivněním prózami **Karla Poláčka** a **Eduarda Basse**); a 3. období od konce čtyřicátých let (s embryonální genezí v letech třicátých), které trvá dodnes, a tvorba **Bohumila Hrabala**. Přičemž Hašek představuje v evoluci českého vypravěčského žánru etapu, v níž autorské zdroje byly převážně plebejské, u Čapka převážně intelektuální a u Hrabala jde o syntézu obou inspirací.¹⁴

Ještě nevykrystalizovaná naranda **Jaroslava Haška** vyrůstala z šaškovské polohy českého pasivního odporu na půdorysu satirických a humoristických vyprávění, které jsou zdánlivě amorfním kaleidoskopem histerek, fragmentů, letmých portrétů, anekdoticky vyhocených citátů a podtextových aluzí, jež spojuje pouze rámcová nebo potlačená syžetová linie, jindy jde o text nasycený těmito vrstvami, který v bravurní improvizaci vytváří letmý obrázek či fejtonovou formu, anebo (jako v případě románu *Příhody dobrého vojáka Švejka*) narandové vrstvy volně prolínají románovou strukturou a hlavní syžetovou linií zatlačují do pozadí. Hašek někdy v kratičkých záběrech, jindy v dlouhých sekvencích (protkaných mnoha digresemi) na sebe vrší nesmyslnosti a absurdní detaily, přičemž jednotící sponou jsou postoj hlavního hrdiny a jeho plebejské myšlení¹⁵ a humorné vidění a především jazyk, s užitím všech jeho stylů a poloútvárů, jimiž vytváří nevšední krátká spojení a alegorické šifry.¹⁶ Součástí autorské strategie je rovněž humor, útočný, zesměšňující a nelitostný. Je to humor transformovaný z pražské ulice a hospody,¹⁷ jenž „*vytváří vlastní poetiku, která je*

13 Tamtéž, s. 323.

14 Další viz již zmíněnou kapitolu, in – Štěpán, L.: Vyprávění jako žánr, op. cit., s. 376–384.

15 Halina Janaszek-Ivaničková vidí Haškovu plebejskost v souvislosti s tvorbou polských tzv. sowiżrzalských autorů z 16. a 17. století. Viz Janaszek-Ivaničková, H.: Etos haszkowski a polska tradycja literacka, in – Od modernizmu do postmodernizmu, Katowice 1996.

16 Srovnej Pytlík, R.: Kniha o Švejkovi, Praha 1983.

17 V tomto smyslu můžeme hovořit o uplatnění orálního žánru hospodská historka, čímž vznikají delší či kratší sekvence, jež pak v kompozici celku vytvářejí samostatné vrstvy. Viz už výše uvedené názory E. Franty a dále např. – Černý, V.: Za hádankami Bohumila Hrabala: Pokus interpretační, in – Eseje o české a slovenské próze, Praha 1994, nebo srovnávací studii Holý, J.: Skaz a hospodská historka, in – Mezi okrajem a centrem, Praha 1999 (podobnost skazo-

*adekvátní volnému, zdánlivě nelogickému pochodu myšlení pivařského kecu, historky, povídačky“.*¹⁸

Ani specificky vypravěčské texty **Karla Čapka** nelze plně označit jako narandy, i když ve svých povídkách, apokryfech a také v publicistických žánrech užíval narandové vrstvy, které čerpal ze zdrojů, jež zahrnují „vedle zázračných pohádek lidové novely, pověsti, legendy, fragmenty mytologií, rytířské eposy, bajky, morality, etiologické fabule, anekdoty, šprýmy“¹⁹ atd. Čapek do svých humorných textů vnesl intelektuální a filozofický rozměr a zacílil je na čtenáře, kteří potřebovali model solidarity s poníženými se skrytým etickým podtextem – takové jsou např. apokryfy či holmesiády, tedy *Povídky z jedné a druhé kapsy*, komponované sice na půdorysu detektivek Arthura Conana Doylea a Gilberta Keitha Chestertona, ale výrazně české a lidové.²⁰

V tom, kam posunul specifické vypravěčství Karel Čapek a také **Karel Poláček** (např. ve sbírce *Židovské anekdoty*, vyšla až 1933, a v *Povídkách izraelského vyznání*, 1926) a **Eduard Bass** (zejména ve vrcholných prózách *Cirkus Humberto* a *Lidé z maringotek*), pokračoval **Bohumil Hrabal**, který spojil v jedno východiska J. Haška (plebejskost) a K. Čapka (intelektuálnost), narandu strukturálně dotvořil a dal jí formální jedinečnost. Další zdroje našel v antickém odkazu a Schopenhauerově filozofii a ve studiu „světa lidí“ v kladenské Poldovce a použil je v úsilí najít celistvý obraz světa, zejména velkoměstské periferie, jak to měli v programu členové umělecké Skupiny 42 už od čtyřicátých let 20. století.

Nevšední představivost surrealismu poskytla Hrabalovi lyrický materiál, který dosud v narandě chyběl. Příležitost k destrukci konvencí, k provokacím a detaibuizaci některých oblastí života a metoda automatických asociací jej přivedla ke kompozici kaleidoskopu fragmentů životní skutečnosti, k oněm zvláštním *hovorům lidí*, které jsou posunuty do modelu totální reality – groteskní, tragikomické a rovněž naivně iluzivní. Hrabalovy texty se staly nepřetržitým tokem autentických fragmentů, jakoby filmových záběrů, i když autor sám je prý pouze *pořádal*, cítil se „být víc zapisovatelem a střihačem než spisovatelem“, ale způsobem *totálního realismu* dospěl k jedinečné syntetické slovní koláži.²¹ „*Absurdní konfrontace v nečekaných setkáních, automatické asociativní řetězce představ v proudu řeči, černý humor, destrukce konvenčních mýtů a nedbání konvenčních oblastí tabu – to všechno je obsaženo v hovorovém jazyce a v útvarech městského folklóru.*“²²

vých a narandových textů napovídá na příslušnost do jedné žánrové kategorie, nelze však z toho dovodit, že hospodská historka je jednou z žánrových forem skazu, typickou pro české prostředí!).

18 Nawrocki, W.: Glosy do twórczości Jaroslava Haška, in – Szkice czeskie i słowackie, Kraków 1988, s. 113, překlad můj.

19 Čapek, K.: Marsyas čili na okraj literatury, in – Spisy XIII (Marsyas, Jak se co dělá), Praha 1984, s. 100.

20 Viz také monografie Buriánek, F.: Karel Čapek, Praha 1978, a Janaszek-Ivaničková, H.: Karel Čapek, Warszawa 1985.

21 K tomu viz text z let 1982–83 – Pytlík, R.: Vyprávění o Bohumilu Hrabalovi, in – Bohumil Hrabal: Chcete vidět Zlatou Prahu?, Praha 1989.

22 Frynta, E.: Náčrt základů Hrabalovy prózy, op. cit., s. 328.

Spisovatel-vypravěč zavrhl tradiční syžet s psychologicky propracovanými postavami a nahradil jej posedlostí *pábení*,²³ tedy katalyzační metodou, jíž – způsobem vnitřní transformace a komickým posunem surového životního materiálu, neuspořádaného sledu humorně absurdních scének, gagů a historek, které se navenek projevovaly jako nezávazná slovní exhibice s amorfní strukturou – vytvářel novou synkretickou strukturu, vnitřně přesně komponovanou, s vyváženými účinnými vrstvami epickými i lyrickými. Pábitel v narandovém vyprávění hovoří sám za sebe i za všechny anonymní autory výpovědí, které v transformovaném kaleidoskopu hovorů, portrétů a příběhů přináší, „je naplněn obdivem k viditelnému světu, takže oceán krásných vidin mu nedává spát. Je tak posedlý vyprávěním, že to vypadá, jako by jazyk si vybral pábitele, aby jeho ústy spatřil sebe sama a dokázal, co dovede“.²⁴

Z těchto poznatků jsem nakonec vyšel při vytvoření definice narandy, která je jistou modifikací mnou vypracovaných definic gawedy a skazu:

Naranda je specifický žánr české literatury, prozaická struktura, vycházející z orálních projevů převážně městského folklóru, která očima zainteresovaného, plebejsky nebo intelektuálně stylizovaného svědka vypráví pro bezprostředního posluchače jemu časově i zkušenostně blízký, z reality vycházející, komicky, satiricky, absurdně či groteskně stylizovaný příběh s různě rozvinutým syžetem, nad nímž však dominují kaleidoskopicky prolnuté autentické vrstvy, variantně a improvizálně transformované do synkretického tvaru.

Samozřejmě, že vnější forma Hrabalovy narandy je různá. Rané texty autor komponoval na půdorysu povídky, s objektivním vypravěčem, popisy, komentáři a dialogy, přičemž narandové vrstvy na expresivním jazykovém médiu soustřeďoval právě do výpovědí postav (mj. *Smrt pana Baltisbergra, Bambini di Praga, Jarmilka*). Text např. *Tanečních hodin pro starší a pokročilé* však už tvoří kompaktní proud větných segmentů, v podstatě jedno souvětí-blok s výpovědí vypravěče-pábitele, jež jsou syntézou vyznání plebejce i intelektuála. Výrazem přímé reflexe autorského vypravěče se stává text prózy *Obsluhoval jsem anglického krále*, v níž jednotlivé, naléhavě sdělené příběhové segmenty improvizovaného automatického textu jsou spojeny, rozčleněny do kapitol a mají rámeček. A podobně přistupoval Hrabal i ke kompozici svých románů (trilogie *Postřižiny, Krasosmutnění a Harlekýnovy milióny*).²⁵

Právě próza *Obsluhoval jsem anglického krále* je dokladem počátku nové etapy Hrabalovy tvorby. Ne že by autor zavrhl to, co bylo dosud pro jeho tvorbu příznačné a jedinečné; jenom poněkud vystoupil (ve výsledném profilu vypravěčského subjektu) z anonymity pábitele a roli vypravěče posunul více do hloubky vlast-

²³ Pábení je specifický způsob prezentace skutečnosti formou posunu reality a komického vidění, tedy uplatněním osobité a v každém konkrétním (autorském) případě neopakovatelné, jak se domníval J. Trzynałowski v případě polského žánru fraška, autorské mikrofilozofie (viz Trzynałowski, J.: *Male formy literackie*, Wrocław 1977).

²⁴ Z Hrabalova textu na záložce knihy Bohumil Hrabal: *Pábitel*, Praha 1964.

²⁵ Další viz část Hrabalovská syntéza zdánlivě nespojitého v kapitole XIII, in – Štěpán, L.: *Vývoj žánrového systému polské literatury*, op. cit., s. 381–384.

ního já. Uplatnil v praxi to, co demonstroval ve své komorní próze *Perut' imbecility* (1970): „*Povídám, už nepotřebuješ se vměšovat do lidských hovorů, už nepotřebuješ, aby ti někdo visel přes rameno a vyříkával ti a ty jemu svoje trápení... [...]* Raději obklopen přívalem řeči naslouchej vnitřnímu monologu mládí...“ Automatickou metodu Hrabal užil v důsledku oslnění prudkým letním sluncem, kdy se při psaní nemohl dívat „*na oslnivě bílé čtvrtky papíru*“, neměl tedy kontrolu napsaného a tvořil „*ve světelném opojení automatickou metodou*“.²⁶

Životní osudy číšníka Skřivánka v próze Obsluhoval jsem anglického krále jsou pouhou záminkou k vyprávění; nejde o syžetovou linii v pravém slova smyslu, spíše o masku, pod níž se ukrývají nejrůznější sekvence-fragments citů člověka a jeho reakcí na události kolem něj, které navzájem konfrontovány vytvářejí svérázné kvazi-memoárové pásmo. Hrabal sice svůj text rámcuje a člení do kapitol, které však nejsou samostatnými celky, spíše příležitostí pro vyprávěče „k nadechnutí“, přičemž uvozující formule *Dávejte pozor, co vám teďka řeknu* je signálem pokračování toku textu, ale zároveň zdůvodněním jeho další dynamizace. A čím více Hrabal zjednodušuje charakter vypravěčského subjektu, v návaznosti na pikareskní literaturu a tradici evropského vypravěčství (mj. T. Mann: *Bekentnisse des Hochstaplers Felix Krull*), tím složitějšími a zasutějšími jsou používané symboly a šifry, jimiž v komediální naivnosti a groteskním úšklebku nastavuje křivé zrcadlo světu, hrdinovi i sobě samému.

Proud Hrabalovy kvazi-monologické výpovědi je syntézou vypravěčského partu hlavního hrdiny a vnitřních dialogů dalších aktérů s ním, jimiž (formou těkavých reminiscencí, nikoli retardačních digresí) prolínají záznamy událostí, vzpomínek, popisů, portrétů, komentářů atd. Formální synkreze dílčích rovin vytváří strukturu stylizovaného orálního projevu, který se rozbíhá onou signalizační uvozovací formulí, ale v podstatě nikdy nemusí skončit – autor své vyprávění nemusí nastavovat, protože není lineární. Pohybuje se po spirále, jež není jednou odstředná a jindy dostředná, nýbrž pulsující, v souladu s vývojem vyprávěcího aktu zaznamenávajícího skutečnost, vzpomínky, snové vize, fantazie i fantasmagorie.

Tzn., že proud vyprávění je přes veškerou kompoziční složitost, rozporuplnost a strukturální mnohost zcela autonomní, a jak dokládá Radko Pytlík „*nezávislý dokonce i na situaci hovoru, neboť předpokládá důvěru, svolnění, chuť uvěřit rozpoutané spontánní tvořivosti, nikoliv pod dojmem primitivní živelnosti pábítelů, ale prizmatem »umělého zrcadlení*“.²⁷ A já dodávám, že se – právě způsobem narace – roztočením a pulsací monologické spirály – stává nezávislým i na autorovi samotném.

To je tedy uzavření oblouku, který jsem musel opsat, pokud jsem chtěl dospět od těch několika řádek, jež Josef Hrabák věnoval ve své Poetice ruskému vypravěčskému žánru *skazu* s poznámkou, že „*jako český ekvivalent by se hodil nejspíše název vyprávěnka*“, k typologizaci vypravěčských žánrů v slovanských literaturách, zejména k vyjasnění terminologie v případě osobitého žánru českého.

²⁶ Hrabal, B.: Slovo na závěr, in – Bohumil Hrabal: *Tři novely*, Praha 1989, s. 320.

²⁷ Pytlík, R.: Doslov, in – Bohumil Hrabal: *Tři novely*, op. cit., s. 332.

