

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV BOHEMISTIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

VYPRAVĚČ V PRÓZE JIŘÍHO HAUSSMANNA

Vedoucí práce: Mgr. Martina Halamová, Ph.D.

Autor práce: Michaela Brodská

Studijní obor: Bohemistika

Ročník: III.

2010

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

Prohlašuji, že v souladu s § 47b 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.

V Českých Budějovicích 15. května 2010

.....

Děkuji Mgr. Martině Halamové, Ph.D., za odborné vedení, cenné připomínky a inspirativní rady, které pomohly k vypracování této práce.

ANOTACE

Ve své bakalářské práci se budu zabývat analýzou vypravěčů v próze Jiřího Haussmanna. Důležitou součástí práce bude tvořit metodologická kapitola, která vymezí jednotlivé teoretické přístupy k této problematice. Dále se zaměřím na obecnou typologii Haussmannových vypravěčů, prostřednictvím níž budu rozkrývat další důležité aspekty, které pomáhají utvářet výslednou podobu narativního textu – zejména vypravěčovu věrohodnost, jeho vztah k fikčnímu světu a jeho vypravěčský záměr. Utváření vypravěčské linie v Haussmannových prozaických textech bude rovněž zvažováno v kontextu žánru satiry a utopie. Cílem mé práce bude zjistit, jakým způsobem můžeme skrze kategorii vypravěče Haussmannovy texty chápat a interpretovat.

ANNOTATION

In my bachelor work I will deal with the analysis of narrators in the prose by Jiří Haussmann. The important part of the work will be the methodological chapter which will delimit particular theoretical approaches to these problems. Then I will focus on the general typology of Haussmann narrators by means of which I will uncover further important aspects helping to create the final form of the narrative text – especially narrator's credibility, his relationship to the fictional world and his narrative intention. The formation of narrative line in Haussmann prosaic texts will also be considered in the context of genre of satire and utopia. The objective of my work will be to find out how we can understand and interpret Haussmann texts through the category of narrator.

OBSAH

ÚVOD.....	7
1 Metodologie a pojetí kategorie vypravěče.....	8
1. 1 Funkce a postavení vypravěče.....	9
1. 2 Vypravěčův pohled, teorie fokalizace.....	10
1. 3 Vypravěčovy komentáře.....	12
1. 4 Vyprávění jako akt komunikace.....	12
1. 5 Nespolehlivý vypravěč.....	13
1. 6 Implikovaný autor.....	15
2 Vypravěči Hausmannových povídek.....	17
2. 1 Typologie vypravěčů.....	18
2. 2 Rétoricití vypravěči a jejich způsob formování podoby fikčního světa....	21
2. 3 Utváření vypravěčské autority, nespolehlivý vypravěč.....	27
2. 4 Povídka Pymon.....	31
2. 5 Vypravěč jako jeden z prostředků rozkývání tematiky díla.....	33
3 Vypravěč románu Velkovýroba ctnosti.....	36
3. 1 Podoba rétorického vypravěče.....	37
3. 2 Velkovýroba ctnosti jako utopický román.....	40
3. 3 Význam a úloha implikovaného autora.....	42
4 Hausmannovo dílo jako reflexe soudobé společnosti.....	46
4. 1 Svět fikční versus svět aktuální.....	47
4. 2 Způsob reflektování společnosti dvacátých let.....	48
ZÁVĚR.....	51
SEZNAM LITERATURY.....	54
POZNÁMKA.....	56

ÚVOD

Ve své bakalářské práci se budu zabývat analýzou a interpretací próz Jiřího Hausmanna. Charakter a význam jeho literárních textů budu rozkrývat prostřednictvím kategorie vypravěče, neboť právě vypravěči Hausmannových prozaických textů jsou těmi, kteří nejnvýstižněji charakterizují podstatu jeho umělecké tvorby.

Výchozím bodem mé práce bude stanovení metodologického přístupu k této problematice. Sekundární literatura týkající se kategorie vypravěče bude vybírána tak, aby zohlednila jak přístupy českých, tak zahraničních literárních teoretiků. Prvním úkolem mé práce bude se určitým vhodným způsobem vyrovnat s mnoha rozdílnými koncepty a pojetími, jež se kategorie vypravěče týkají, a dále příhodně zvolit ty teoretické studie, které budou pro analyzování Hausmannových vypravěčů přínosné a podnětné. Při výběru sekundární literatury tedy budu postupovat obezřetně a s ohledem na aspekty a charakteristické rysy, které se u Hausmannových vypravěčů objevují.

Další části mé práce již budou věnovány konkrétním analýzám Hausmannových textů, tzn. jeho satiricko-utopickému románu *Velkovýroba ctnosti*, souboru *Divoké povídky* a zmíním rovněž některé další povídkové texty, které Jiří Hausmann publikoval pouze v tisku (*Humoreska, Protekce, Tryzna, Výlet, O zklamaném zvědavci a čertu, O některých škodlivých zvířatech v oblasti Československé republiky se vyskytujících*). V těchto Hausmannových prózách se zaměřím nejprve na obecnou typologii vypravěčů, dále na jejich vztah k fikční realitě, vypravěčovu věrohodnost a další důležité vypravěčské aspekty, které pomáhají utvářet obraz fikčního světa. Soustředím se rovněž na to, jakým způsobem bychom mohli skrze kategorii vypravěče rozkrývat žánrové zařazení jednotlivých Hausmannových textů (tzn. – jak může podoba vypravěčské linie napomáhat k utváření satirického a antiutopického žánru jeho textů).

Ve své práci se pokusím odpovědět na několik stěžejních otázek: Co nám podoba vypravěčů může o Hausmannových textech či samotných příbězích sdělit? Jak mohou vypravěči pomáhat k porozumění a vnímání Hausmannových próz? V neposlední řadě se pokusím postihnout to, jakým způsobem můžeme skrze kategorii vypravěče literární dílo interpretovat.

1 METODOLOGIE A POJETÍ KATEGORIE VYPRAVĚČE

Vypravěč je jednou ze základních složek narativního textu. Je důležitým komponentem, který modeluje fikční svět, přináší nám informace o něm, seznamuje nás s pravidly jeho fungování, hodnotovým rozvržením a představuje jeho výslednou podobu. Vypravěč jakožto mluvčí narativního diskursu nese zároveň odpovědnost za to, aby příběh, který předkládá, byl pro čtenáře do jisté míry srozumitelný a uchopitelný. Na základě těchto aspektů Tomáš Kubíček definuje vypravěče jako nástroj, funkci, techniku a strategii, jimiž se vyprávění uskutečňuje.

Přestože vypravěč bývá tradičně chápán jako jeden z ústředních elementů vyprávění, neexistuje žádné jeho ucelené pojetí. Zájem o zkoumání vypravěče v narativních textech přetrvává již desítky let a stává se tak jednou z oblastí literárněvědného bádání, která přináší stále nové a zajímavé postřehy.

Literární texty jsou dynamickými útvary, které mají nepřeborné spektrum možností, jak zobrazovat fikční světy. Nesmírná pestrost literárních děl je jednou z příčin, proč jakákoli koncepce vypravěče nemůže zcela postihnout veškeré jeho charakteristiky. Na druhé straně tyto koncepce častokrát přicházejí s novými, mnohdy neotřelými představami, díky nimž můžeme o literárních textech přemýšlet v jiných souvislostech a klást si nové otázky o jejich podstatě a významu.

Množství studií věnujících se tematice vypravěče je velmi bohaté. Stejně bohatá je i různost jejich postojů, které vůči této problematice zauímají. Využití všech těchto (často protichůdných) přístupů by nebylo pro mou práci příliš vhodné. Pro analyzování vypravěčů v prózách Jiřího Hausmanna jsem si tudíž vybrala ty teoretické studie, jejichž aplikace na jednotlivé texty bude přínosná a jež budou podnětné pro jejich interpretaci.

Během studia sekundární literatury jsem se rovněž seznámila s některými koncepty, které existenci vypravěče v textu popírají. Příkladem mohou být studie Klause Weimara a Richarda Walshe. Přestože oba zastupují rozdílné názory týkající se analýzy narativních textů, shodují na jedné společné tezi – vypravěč v textu neexistuje. Richard Walsh dále říká, že fikce jsou vyprávěny buď svými autory, nebo svými postavami. Klaus Weimar přináší koncepci odlišnou. Vychází z předpokladu, že naratologie smýšlí o literárním textu jako o textu nepřechteném. Text jako takový ale bývá většinou čten. Neměli bychom tedy přemýšlet o teorii vyprávění, ale o teorii čtení. Složka vypravěče v textech přítomná není, je zde přítomno pouze naše čtení. „Každé

vyprávění předpokládá vypravěče a každé čtení čtenáře, ale podstatou předpokladu není zaměnitelnost.“ (Weimar 2009: 35). Co se v naratologii jeví jako personifikovaný vypravěč, je ve skutečnosti akt čtení. Tato teorie je svým pojetím nesmírně zajímavá, oceňuji zejména její nově vytyčené cíle zkoumání. Osobně se ale přikláním k názorům podporujícím existenci vypravěče v narativních textech. Přestože tedy tyto teorie při rozboru Haussmannových próz neuplatním, je podle mě důležité, aby zde zaznělo rovněž opačné stanovisko, které vypravěče jako takového v narativech odmítá.

V této kapitole bych ráda představila jednotlivá východiska a teze mnou zvolených studií, ze kterých budu v průběhu analýz a interpretací vycházet. Chtěla bych se zaměřit na několik stěžejních bodů: postavení vypravěče v textu, vypravěčovu spolehlivost, způsob jeho pohledu na fikční svět, vztah k vyprávění a teorii implikovaného autora.

1. 1 Funkce a postavení vypravěče

Vypravěč narativního textu je osobitým komponentem díla, který specifickým způsobem modeluje fikční svět a zasahuje do všech jeho částí. Volba určitého typu vypravěče tak ovlivňuje jeho strukturu a uspořádání. Postavení vypravěče v příběhu je dáno souborem funkcí, kterými v textu disponuje. Pozice vypravěče může také signalizovat, zda jeho subjekt bude pro interpretaci textu stěžejní, či nikoli. Právě variabilita vypravěčových funkcí dává narativům možnost vypodobnit fikční světy z různých úhlů pohledu.

Jedna ze studií věnujících se problematice funkcí vypravěče je publikace Lubomíra Doležela *Narativní způsoby v české literatuře*. V jeho pojetí se literární text skládá z promluvy vypravěče a promluv postav. Doležel zkoumá narativní texty z hlediska funkčního a textového modelu. Jeho funkční model připisuje vypravěči funkce kontrolní a konstrukční a postavám funkce akční a interpretační. Vypravěč má ale možnost osvojit si funkce postav. „Přejetím funkce interpretační vzniká vypravěč rétorický, přejetím funkce akční – vypravěč osobní.“ (Doležel 1993: 43) Na základě tohoto konceptu rozlišuje šest typů vypravěčů: objektivní Er-forma, rétorická Er-forma, subjektivní Er-forma, objektivní Ich-forma, rétorická Ich-forma a osobní Ich-forma. Vypravěči tak dostávají širší pole působnosti, na kterém mohou různými způsoby

rozpracovávat strukturu příběhu. Doleželův textový model se potom zabývá studiem jazykových prostředků výstavby textu.

Další koncepci funkcí vypravěče přinesl francouzský teoretik Gérard Genette, který vytvořil trochu odlišnou klasifikaci. Vydělil pět typů funkcí (Kubíček 2007: 84): funkce narativní (vyprávět příběh), režijní (podíl na výstavbě textu), komunikační (vytvářet narativ jako kontakt adresáta a vypravěče), svědecká neboli stvrzovací (podíl vypravěče na příběhu a jeho vztah k němu) a funkce ideologická (vypravěčovy autoritativní komentáře).

Jak můžeme vidět ze srovnání obou klasifikací, vypravěč má v textu dvě odlišné kategorie funkcí: první z nich je odpovědnost za výstavbu fikčního světa, druhou je jeho přítomnost v tomto fikčním světě a jeho hodnocení. Způsob vypravěčovy přítomnosti ale může být rozdílný. Gérard Genette na základě toho definuje dva druhy vyprávění. Pokud vypravěč není součástí příběhu, o kterém vypráví, jedná se o vyprávění heterodiegetické. Je-li vypravěč jeho součástí, hovoříme o vyprávění homodiegetickém – s různým stupněm přítomnosti v příběhu: vypravěč jako pozorovatel, vedlejší postava nebo hlavní hrdina (Kubíček 2007: 80).

Podobné rozdělení vyplývá i z Doleželova funkčního modelu. Přejetím funkce akční se stává vypravěč přímým účastníkem příběhu, přejetím funkce interpretační se stává jeho hodnotitelem a komentátorem.

Rozpoznání vypravěčovy pozice v příběhu je jedním z prvních kroků, na jejichž základě ho můžeme charakterizovat. Z jeho postavení vyplývá i řada jeho dalších aspektů, které se v textu začínají postupně formovat – například vztah k fikčnímu světu, způsob a míra jeho hodnocení.

1. 2 Vypravěčův pohled, teorie fokalizace

Vypravěč je prvkem vyprávění, skrze nějž je nahlíženo na ostatní složky narativu. Každé vyprávění jako takové není koncipováno samo od sebe, ale vždy se jedná o události, které jsou určitým způsobem prezentovány – zobrazeny v jisté konkrétní optice. „Příběh se projevuje skrze jakési „prizma“, „perspektivu“, „úhel pohledu“, jenž je verbalizován vypravěčem, i když nejde nutně o jeho vlastní úhel pohledu.“ (Rimmonová-Kenanová 2001: 78). Vypravěč tedy během svého vyprávění

volí určitý druh pohledu na fikční svět, který nám může posléze hodně napovědět o typu vztahu vypravěče k příběhu.

Problematikou vypravěčova pohledu se zabýval například Tzvetan Todorov ve své knize *Poetika prózy*. Stanovil zde několik kategorií hodnotících vypravěčův pohled (pro mě bude stěžejní jen část z nich): kvalita pohledu (objektivní nebo subjektivní), kvantita pohledu (rozsah a hloubka), opozice jedinečnosti a mnohosti pohledů na fikční svět a jejich pravdivost. Stejně důležité jsou podle Todorova i změny těchto pohledů v průběhu vyprávění. Výběrem pohledu nám vlastně vypravěč implicitně sděluje i informace sám o sobě.

Francouzský strukturalista Gérard Genette přichází s termínem fokalizace, jež má naradit pojmy jako pohled, point of view nebo perspektiva – podle Genetta kladou příliš velký důraz pouze na vizualizaci. V narativěch je vždy důležité rozlišovat dvě různé skutečnosti: Kdo vypráví a kdo se dívá (kdo vnímá). Nemusí to být vždy vypravěčův pohled (vjem), který je v příběhu verbalizován. Fokalizaci jako způsob omezení úhlu pohledu na vyprávěný svět rozděluje na tři typy – nulová, externí a interní. Interní fokalizaci dále dělí na: fixní – fokalizace je omezena na jednu postavu; variabilní – fokalizace probíhá prostřednictvím více postav; multiplicitní – jedna událost je fokalizovaná prostřednictvím více postav (Kubiček 2007: 78).

Shlomith Rimmonová-Kennanová hovoří rovněž o tom, že fokalizace může být v celém narativu pevná, ale může být i proměnlivá. Střídání různých typů fokalizace nebo fokalizátorů může mít v příběhu zvláštní účinek. Je důležité si vždy uvědomit, že vypravěč nám může vykreslovat situace, které nevnímá on, ale vnímá je jedna z postav. Rimmonová-Kennanová také připojuje zajímavý postřeh o vypravěčské autoritě – vypravěčova perspektiva bývá většinou v textech dominantní a je brána za určující, může se ale dostávat do protikladu s perspektivami postav nebo jiných vypravěčů.

Se zajímavým názorem týkajícím se hlediska vyprávění přichází i Seymour Chatman v kapitole knihy *Dohodnuté termíny*. Pro vypravěče je příběh v momentě vyprávění již minulostí. Neobývá tedy už fikční svět v okamžiku, ve kterém vypráví. Ale jak vzdálenou minulostí pro něj příběh je? Vyplývá z toho jedna zajímavá věc: vypravěčův vztah k příběhu se může měnit a vypravěčův pohled na události se s časovým odstupem může lišit.

Vypravěč je tedy zodpovědný nejen za výstavbu fikčního světa, ale také za pohled, který nám na něj předkládá. Výběr příběhu a postav vlastně již sám o sobě

vytváří náhled na fikční svět. Vypravěč tak tím dává najevo svůj vztah k vyprávěnému. Tomáš Kubíček poznamenává, že výběrem jednoho vypravěče vlastně automaticky opouštíme vypravěče jiné. Znamená to ovšem jednu mnohem důležitější věc. Výběrem vypravěče automaticky vybíráme i určitý pohled na fikční svět, vztah k fikčnímu světu a tím i způsob, jakým bude zobrazen a jak na něj bude nahlíženo.

1. 3 Vypravěčovy komentáře

Při interpretaci vypravěčova vztahu k vyprávěnému příběhu jsou důležité i jeho komentáře, kterými hodnotí a soudí události ve fikčním světě.

Vypravěč příběh nejen vypráví, ale častokrát i určitým způsobem posuzuje. Svůj vztah k příběhu i k postavám explicitně vyjadřuje jednotlivými komentáři. Komentáře ale mohou mít různý způsob vyjádření, různou funkci v příběhu a hlavně rozdílný účinek na čtenáře. Literární teoretik Wayne C. Booth dělí tyto komentáře do tří skupin: „...komentář, který je čistě dekorativní, komentář, který slouží řečnickému účelu, ale není součástí dramatické struktury, a komentář, který je nedílnou součástí dramatické struktury.“ (Booth 2007: 45). Přestože vypravěč nemusí být účastníkem příběhu, ale pouze jeho pozorovatelem, do děje může vstupovat svými komentáři, a tak se v podstatě částečně podílet na jeho utváření. Mnohdy zdánlivě objektivní vypravěč může podsouvat svá subjektivní stanoviska a svůj subjektivní vztah k příběhu, aniž by si toho čtenář všiml. Fikční svět tak může být spoluutvářen i pomocí vypravěčových komentářů. Pokud je pro nás vypravěč v textu objektivní autoritou, přijímáme i jeho komentáře jako dostatečně autoritativní

S tímto principem výstavby fikčního světa pracuje i Jiří Haussmann. Jeho vypravěči využívají různé způsoby komentování situací k dosažení specifického účinku ve vyprávění.

1. 4 Vyprávění jako akt komunikace

Vyprávění je často charakterizováno též jako akt komunikace. Komunikace ovšem zahrnuje jak autora, tak příjemce sdělení (vypravěč jako autor narativního vyprávění není jeho jedinou součástí). Dalším, někdy důležitým komponentem je tedy narativní adresát, kterému je vyprávění určeno. Pro charakterizování a interpretování

subjektu vypravěče tak můžeme využít i adresáta sdělení, tj. zkoumat vztah vypravěče k narativnímu adresátovi.

Touto problematikou se zabýval například Gérard Genette, který vymezil dva typy vypravěčů na základě jejich vztahu k adresátovi: Prvním typem je vypravěč extradiegetický - vypravěč se pohybuje na stejné rovině jako čtenář (adresát). Druhým typem je vypravěč intradiegetický - vypravěč má adresáta uvnitř textového světa (Kubíček 2007: 80). Vypravěč tak může vyprávět čtenáři, jiným postavám nebo sám sobě. Proč ale považují tento vypravěčův vztah za poměrně důležitý?

Důvodem, proč se chci tímto vztahem zabývat, je to, že vypravěči mohou podávat různé informace různým adresátům. Výběr adresáta zásadně ovlivňuje i podobu fikčního světa, kterou nám posléze vypravěč představí. Vypravěč je v různých vztazích s různými potenciálními narativními adresáty. Podle typu vztahu bude volit množství informací, jejich pravdivost a způsob sdělení, pomocí nichž adresáta s příběhem seznámí. Vypravěčův záměr se tudíž bude měnit v závislosti na různých narativních adresátech.

1. 5 Nespolehlivý vypravěč

Vypravěč symbolizuje v díle postavu průvodce po příběhu, je tudíž jedním z důležitých pilířů, o který opíráme naše porozumění textu. V některých Haussmannových povídkách se ale setkáváme s vypravěči, jejichž vyprávění nemusíme vnímat jako dostatečně věrohodné a spolehlivé. V případě těchto typů vyprávění následně hovoříme o přítomnosti tzv. nespolehlivého vypravěče. Naši interpretaci takového díla poté musíme nutně opírat i o další aspekty textu (například o záměr implikovaného autora).

Nespolehlivý vypravěč bývá definován mnohými různými způsoby. Podrobně se této problematice věnuje Tomáš Kubíček ve své publikaci *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy*. Přináší přehled jednotlivých pojetí a přístupů, které se zabývají řešením této otázky. Jednotlivé teorie mají rozdílná východiska, ale i závěry. Hlavním společným cílem všech konceptů se ale zdá být hledání toho, jakým způsobem můžeme nespolehlivého vypravěče v textu rozpoznat. V knize je představeno hned několik různých postupů a metod.

Jedním ze znaků nespolehlivosti může být záměrné upírání nebo překrucování určitých informací, skrze něž nám poté vypravěč prezentuje svou vlastní verzi příběhu.

„...zúžení informačního kanálu, jímž ke čtenáři proudí informace o fikčním světě...“ (Kubíček 2007: 113).

Nespolehlivost vypravěče dále může pramenit: „...z nesprávného hodnocení či zkreslení událostí ... nebo z vypravěčovy neschopnosti tyto události vnímat.“ (Kubíček 2007: 124). Hlavním principem této teorie je vypravěčovo subjektivní vnímání skutečnosti. Tomáš Kubíček ale přichází v této souvislosti s novou klasifikací vypravěčů: vypravěč nespolehlivý, vypravěč spolehlivý a vypravěč částečně spolehlivý (tj. vypravěč, který sice hodnotí ze svého subjektivního stanoviska, ale snaží předat adresátovi svého vyprávění všechny dostupné informace, které buď zná z vlastní zkušenosti, nebo je zprostředkovaně zaslechl, přičemž si plně uvědomuje neúplnost svého pohledu na fikční svět – nemůžeme zde proto hovořit o úmyslné či vědomé nespolehlivosti).

Rozkrývání nespolehlivosti vypravěče se může odehrávat i na úrovni konfrontace jednotlivých promluv: promluv vypravěče s promluvami postav, konfrontace jednotlivých částí promluvy samotného vypravěče, v případě, že v textu máme více vypravěčů, pak i konfrontací jejich promluv mezi sebou. Výsledkem je určitý nesoulad nebo nesrovnalost mezi nimi (např. z různých promluv dostáváme různé protikladné informace apod.).

Jedním z dalších teoretiků věnujících se problematice odhalování nespolehlivého vypravěče byl Seymour Chatman (během svého zkoumání přitom vychází z konceptů Wayne C. Booth). Princip odhalení se skrývá v rozpoznání přítomnosti implikovaného autora v textu, který nám implicitně říká něco jiného než vypravěč. Není to tudíž sám vypravěč, který by nám podával informace o své nespolehlivosti, ale implikovaný autor, který to sděluje implikovanému čtenáři. „V nespolehlivé naraci tkví ironie v tajném vzkazu mezi implikovaným autorem a implikovaným čtenářem na účet vypravěče.“ (Chatman 2000: 148). Chápe tak nespolehlivého vypravěče jako zvláštní druh skryté ironie, kterou v textu rozpoznáváme.

Důležitost rozpoznání strategie nespolehlivého vypravěče má pro interpretaci rozhodující význam. Nositelem nespolehlivosti se stává vypravěč, ale odpovědnost za její rozluštění nese čtenář. Odhalením nespolehlivosti si otevíráme dveře k dalšímu uvažování o textu samotném. Dostáváme se na cestu nového hledání „objektivní autority“, na jejímž základě můžeme význam díla objasnit. „Nespolehlivost nedekonstruuje význam, ale konstruuje jej.“ (Kubíček 2007: 175). Znamená to, že

strategie nespolehlivého vypravěče dává textu nový rozměr, nový smysl, novou podstatu. Význam textu se častokrát přesouvá z příběhu na samotného vypravěče. Konfrontujeme ho s fikční realitou, o které nám vypráví, nebo se snažíme hledat důvody jeho nespolehlivosti. V případě nespolehlivého vypravěče se jedná o určitý textový záměr, který musí být rozpoznán. Vyprávění se proměňuje ve strategickou hru, ve které vypravěč vede čtenáře určitým směrem, ale opravdový význam textu může ležet někde jinde.

V textech Haussmannových próz můžeme odhalit několik metod vedoucích k vytvoření nespolehlivého vypravěče. V průběhu rozboru jednotlivých textů se ale kromě jejich analýzy soustředím zejména na to, co nespolehlivý vypravěč s textem činí, jak ho modifikuje, proměňuje a jak se tím mění smysl a vyznění díla. Zde bych chtěla upozornit především na Haussmannovy povídky *Ošklivá pohádka*, *Bajka o zákonu divočiny*, *Epilog* nebo *Automobil*.

V případě vypravěčů spolehlivých se pokusím ozřejmit, jakým způsobem si vytvářejí a udržují svou vypravěčskou autoritu.

1. 6 Implikovaný autor

Při analýze Haussmannových próz jsem si také položila otázku, zda si při interpretaci textového záměru můžeme vystačit pouze s kategorií vypravěče. Důvodem k vyslovení této otázky si mi stala krátká pasáž z románu *Velkovýroba ctnosti*, konkrétně jeho poslední kapitola nazvaná „Epilog“, ve kterém jsme svědky dialogu dvou osob, tzv. autora díla (Spisovatel) a nakladatele (Veliký Směrodatný). Obě tyto postavy nejsou postavami předchozího příběhu, ani jeho vypravěči. Chtěla jsem se tedy dopátrat toho, v jakém vztahu je tato část díla k celému románu (co zde postava pomyslného autora symbolizuje, jak ji lze charakterizovat, chápat a interpretovat). To vše mne přivedlo k teorii o implikovaném autorovi.

Pojem implikovaného autora se zrodil z potřeby vyloučit autora reálného z interpretací narativů, ale z nutnosti zdůraznit a vysvětlit textový záměr, který se v nich vyskytuje. „Autoři někdy míní jednu věc a jejich texty jinou.“ (Chatman 2000: 80). Dodnes staví termín implikovaného autora literární teoretiky do dvou skupin – jedni ho rázně odmítají (například kvůli zbytečné psychologizaci apod.), druzí tento koncept obhajují. Diskuze o existenci takové instance v textu je stále sporným bodem naratologických zkoumání.

Východiskem mých úvah se mi staly koncepce dvou literárních teoretiků Wayne C. Booth a Seymoura Chatmana, kteří přemýšlejí o pojmu implikovaného autora jako o problematice textové strategie.

Wayne C. Booth je tím, kdo termín implikovaného autora do literární teorie zavedl a dále s ním pracoval. Definoval ho jako jednoho z tvůrců fikčního světa, které je autorovým druhým „já“. Implikovaný autor je obraz autora, který stojí za veškerým děním, ale liší se od autora skutečného – každý z nich se pohybuje v jiném prostoru (reálným autor ve světě aktuálním, implikovaný autor ve světě narativní fikce). Seymour Chatman zmiňuje rovněž to, že čtenář literárního díla je v přímé komunikaci nikoli s autorem reálným, ale s autorem implikovaným.

Dalším zajímavým postřehem je zmínka o tom, že implikovaný autor a vypravěč mají mezi sebou v textu různou míru distance. „Jejich vzájemné vztahy mohou sahát od identifikace až po naprostou odtažitost, na jakékoli hodnotové rovině, morální, intelektuální, estetické, či dokonce fyzické.“ (Booth 2007: 45). Při analýze implikovaného autora je tedy důležité brát v úvahu, jaký vztah má k ostatním složkám narativu (tzn. k jeho vypravěčům a postavám).

V tezích Seymoura Chatmana je patrné, že východiskem jeho úvah, je chápání implikovaného autora jako jedné z důležitých složek textů (tzn. – instance implikovaného autora jako řešení otázky textuálního záměru narativních fikcí bez odkazování k autorovi reálnému).

Implikovaný autor je podle něj zdrojem narativní intence, ale vypravěč je jejím vyjadřovatelem, tedy mluvčím. Z toho plyne podstatný fakt, stěžejní i pro mé zkoumání. Implikovaný autor se vyskytuje v díle pouze implicitně (tzv. „mezi řádky“). „Hlas náleží jedině vypravěči.“ (Chatman 2000: 77). Implikovaný autor je tudíž důležitou substancí textu, která v umělecké komunikaci nepromlouvá přímo, ale je ukryta do promluvy vypravěče. Chatman zároveň zdůrazňuje, že záměr vypravěče může být jiný než záměr implikovaného autora a během interpretace textu je důležité tento nepoměr odhalit.

V této části své práce jsem představila několik konceptů zkoumajících různé aspekty vypravěčů narativních textů. Jejich prostřednictvím se následně pokusím rozkrývat a interpretovat Haussmannovy prozaické texty. Zajímavé pro mne bude zkoumání toho, do jaké míry lze na narativní texty aplikovat tyto teoretické koncepty a do jaké míry jimi lze postihnout jednotlivé charakteristické rysy literárních děl.

2 VYPRAVĚČI HAUSSMANNOVÝCH POVÍDEK

Jiří Haussmann vstoupil do literatury v roce 1917 a zpočátku se věnoval psaní satirických básní a epigramů, které uveřejňoval například v časopisech *Česká demokracie*, *České slovo* nebo *Smích republiky*. K psaní prozaických textů přistoupil až o několik let později. Jeho první povídka byla uveřejněna 9. října 1919 v satirickém časopise *Šibeničky* a měla název *Výlet po Republice nicaragujské* (později přejmenována na *Jízda Republikou nicaragujskou r. 1921*). Další povídky byly publikovány v následujících třech letech v řadě periodik (*Kopřivy*, *Rarach*, *Země*, *Tribuna*, *Právo lidu* nebo *Lidové noviny*). V roce 1922 pak vychází jeho první prozaická kniha *Divoké povídky*, do níž Haussmann zařadil patnáct povídek, které během předchozích let v tisku uveřejnil.

Při komplexní analýze Haussmannových povídkových textů si na první pohled můžeme všimnout toho, že zde autor poměrně často pracuje s různorodými možnostmi formální i tematické výstavby narativu.

Jedním z nápadných znaků jeho povídek je způsob jejich konstituování prostřednictvím textů literární i neliterární povahy. Do celkové koncepce díla jsou oba typy textů nevšedně začleňovány a často bývá modifikován jejich základní charakter. Vytváří se tím pestrá škála povídek nejrůznější povahy. Setkáváme se tu například s formou propojování osobní a úřední korespondence (povídka *Protekce*), s parodováním statí ve vědeckých časopisech (povídka *Automobil*) nebo s komparací novinových článků (povídka *Tryzna*). Texty, jež mají primárně nenarativní povahu, jsou zde upraveny a přizpůsobeny tak, aby se mohly podílet na rozvoji příběhu nebo líčit dění probíhající ve fikčním světě. Tím pádem se zcela pozměňuje jejich základní význam a funkce, které v rámci určitých typů komunikace plní.

Odlišný způsob realizace příběhu je použit v povídkách *Humoreska* a *Pamětní deska* – mají formální podobu dramatu. Instance vypravěče jakožto mluvčího narativního textu a tvůrce fikčního světa je eliminována a příběh je zaznamenán pouze prostřednictvím promluv přítomných postav. Nicméně – jak podotýká Shlomith Rimmonová-Kenanová – každý příběh je nahlížen z určité perspektivy, z určitého úhlu pohledu. Jediný rozdíl je v tom, že tento pohled není vypravěčem explicitně verbalizován.

Další skupinu tvoří povídky, které jsou zaměřeny výlučně na modifikaci klasických literárních žánrů, jakými jsou například: cestopis (povídka *Jízda Republikou*

nicaragujskou r. 1921), bajka (povídka *Bajka o zákonu divočiny*), pohádka (povídka *Ošklivá pohádka*) nebo memoárová literatura (povídka *Epilog*). Haussmann pracuje s těmito útvary jako s určitými typy literárních modelů. Žánr chápe jako specifický soubor pravidel a prostředků (formálních, tematických i kompozičních), jimiž jsou utvářeny fikční světy a které samy o sobě zahrnují jistý souhrn čtenářských očekávání. Tyto fixované principy vyprávění se pak stávají východisky pro jeho další práci s výstavbou narativu.

Na základě charakteru jednotlivých textů jsou poté zvoleny rovněž specifické typy vypravěčských forem. Takto cíleně vybraní vypravěči poté mohou osobitými způsoby formovat podobu fikčního světa.

V této kapitole bych v první řadě ráda představila přehled jednotlivých typů těchto vypravěčských forem, tzn. – jakými typy vypravěčů jsou Haussmannovy texty vyprávěny. Prostřednictvím těchto vypravěčských technik budu dále rozkrývat další důležité aspekty vyprávění (vypravěčův osobitý vztah k fikčnímu světu, jeho způsob pohledu na něj, kategorii nespolehlivého vypravěče nebo principy utváření vypravěčské autority). Chtěla bych se rovněž zaměřit na to, zda může kategorie vypravěče nějakým způsobem ovlivňovat žánrovou povahu Haussmannových textů (tzn. – zda a jak můžeme v samotné linii vyprávění rozpoznávat některé příznačné rysy žánru satiry). Žánr díla častokrát rozeznáváme například pomocí jeho motivické či tematické linie nebo prostřednictvím jejich modelového čtenáře. Může být ovšem subjekt vypravěče rovněž tím, kdo se na tom spolupodílí? Při zkoumání toho, jakou roli může mít vypravěč při utváření žánru literárního díla, bude hrát důležitou úlohu rovněž subjekt implikovaného autora.

V neposlední řadě bych zde chtěla věnovat zvláštní místo povídce *Pymon*, která nad koloritem celého autorova povídkového díla poněkud vyčnívá. V tomto textu jsou pásma jednotlivých vypravěčů rozpracována tak, že mnohdy nelze přesně určit, kde jedno končí a druhé začíná. Tento osobitý rys dává dílu jedinečný a neobyčejný akcent toho, jakými způsoby můžeme vnímat proud vyprávění.

2. 1 Typologie vypravěčů

Když se podíváme na Haussmannovo povídkové dílo jako na celek, zjistíme, že se v něm vyskytují čtyři typy vypravěčských forem. V rámci Doleželova funkčního modelu hovoříme o rétorické Ich-formě, rétorická Er-formě, osobní Ich-formě a několik

povídek je vyprávěno prostřednictvím objektivní Er-formy. Toto rozdělení nám sděluje dvě odlišné informace. První vypovídá o typech funkcí, které má vypravěč v narativu k dispozici. Druhá hovoří o povaze gramatické osoby, jíž je vyprávění realizováno. Wayne C. Booth k podobným typům klasifikace vypravěčů dodává zajímavý postřeh, se kterým se rovněž do jisté míry shodují: „Informace, že příběh je vyprávěn v první nebo třetí osobě pro nás nemá žádnou hodnotu, pokud se nerozhodneme být preciznější a nepopíšeme, jaký vztah mají jednotlivé vlastnosti vypravěče ke konkrétním účinkům ve vyprávění.“ (Booth 2007: 43).

Ve většině případů vypravěči Hausmannových povídek přejímají v různé míře primární funkce postav. Ze souboru těchto funkcí následně vyplývá jejich postavení v rámci vyprávění (vypravěči mohou být buď nezávislími pozorovateli, komentátory událostí, hodnotiteli fikčního světa, nebo mohou mít různý podíl na rozvoji příběhu samotného – podle klasifikace Gérarda Genetta se zde tedy vyskytují různé podoby heterodiegetického a homodiegetického vyprávění). Podstatnější otázkou ovšem zůstává, co z jejich vypravěčských pozic pro příběh plyne. Je důležité si uvědomit, že sice podobné typy vypravěčů mohou utvářet podobné typy vyprávění, ale zásadní vliv na formování konečné podoby textu má i vypravěčův individuální vztah k fikčnímu světu, jeho vypravěčský záměr nebo způsob prezentování příběhu. Dávám tak Wayne C. Boothovi zčásti za pravdu, že pouhá formální podoba vypravěče nemůže být rozhodujícím měřítkem pro jeho charakterizování. Doleželovo dělení vypravěčů se ovšem může stát dobrým výchozím bodem pro další analýzy.

Nejčastěji se v Hausmannových textech formálně, kompozičně i tematicky pracuje s oběma formami rétorického vypravěče. Ostatní typy povídek, ve kterých nalezneme vypravěče osobní Ich-formy (např. povídky *Dánové v Praze*, *Špička* nebo *Jízda republikou nicaragujskou r. 1921*) nebo objektivní Er-formy (povídky *Řečnické cvičení* a *Americká mise*), se v jeho prozaickém díle vyskytují jen okrajově a obecně patří spíše k textům méně výrazným. Nevymykají se zásadním způsobem z modelů klasických humoristických nebo satirických povídek a soustřeďují se na osvědčené postupy výstavby textu. V souvislosti s jejich analýzou mne ale upoutala jedna zajímavá věc, která mne přinutila zamyslet se nad dvěma z těchto povídek hlouběji.

Povídky *Řečnické cvičení* a *Špička*, jež jsou realizovány prostřednictvím antagonických vypravěčských forem (objektivní Er-forma versus osobní Ich-forma), vypráví sice na první pohled odlišné příběhy, spojuje je ovšem jedna tematická linie – úsilí člověka o vlastní sebereflexi a snaha o zařazení sebe sama do struktury okolního

světa. Povídka *Řečnické cvičení* vypráví příběh gymnaziálního studenta Václava Šmejce, jemuž se naskýtá možnost oslnit třídní kolektiv pomocí připraveného řečnického cvičení. Vypravěč nám dovoluje nahlédnout do jeho mysli a rozpoznat charakter jeho úvah. „Teď však bude jinak. Pronese řeč, která ozřejmí i nechápavému mozku Chladozubovu, jak ohromný duch se skrývá v nenápadné tělesné schránce...“ (*Divoké povídky*, s. 228).¹ Třebaže mladík vnímá sám sebe jako vzdělaného, sečtělého, až nadprůměrného studenta, výsledkem jeho důkladné týdenní přípravy je opsání úkolu od spolužáka. Podobný rozpor v chápání sebe sama nacházíme i v povídce *Špička*, v níž se mladík důsledně snaží dostat své cti a vrátit nalezenou cigaretovou špičku. Posedlost a snaha obou mladíků o příkladné vystupování na veřejnosti vyznívá v konečné fázi spíše tragikomicky.

Když srovnáme obě povídky, tak přestože jsou obě koncipovány opačnými typy vypravěčských forem, je v nich dosaženo shodného účinku a vyznění. Toho všeho je docíleno pomocí použití metody interní fokalizace. V povídce *Špička* fokalizuje převážně sám vypravěč František Čumpelíček, v povídce *Řečnické cvičení* postava studenta Václava Šmejce. Ačkoli tedy příběhy mohou konstruovat různé typy vypravěčů, rozhodně to neznamena, že by tím text mohl být jakýmkoli způsobem oslaben nebo naopak posílen.

Vladimír Borecký, autor publikace *Teorie komiky*, se zabýval tím, jakými způsoby je možné komiku v díle rozlišovat a chápat. Zmiňuje především to, že termíny jako komika, ironie, směšnost, žert či parodie jsou mnohdy zkreslovány, zaměňovány nebo směšovány. V rámci svého zkoumání vymezuje čtyři orientace komiky: ironii, humor, absurditu a naivitu. V povídkách *Špička* a *Řečnické cvičení* se setkáváme s posledním uvedeným typem. Borecký ho charakterizuje jako jakousi nevědomost komického. Hlavní subjekty vyprávění – postava studenta Václav Šmejce (*Řečnické cvičení*) a vypravěč František Čumpelíček (*Špička*), si nejsou vědomy toho, že by komiku jakýmkoli způsobem vytvářely. Borecký ale zároveň zdůrazňuje, že při vytváření tohoto typu komiky zde musí být vždy přítomen někdo, pro koho je komický charakter jejich jednání zcela zřejmý (tím je zde subjekt implikovaného autora). V povídkách se tedy dostávají do kontrastu dvě různé perspektivy. V případě povídky *Špička* je to perspektiva vypravěče a perspektiva implikovaného autora, v případě

¹ Je zde použita tzv. polopřímá řeč – Lubomír Doležel ji definuje jako způsob včleňování myšlenky postavy do promluvy vypravěče.

povídky *Řečnické cvičení* je to perspektiva postavy a perspektiva implikovaného autora. Právě implikovaný autor si dobře uvědomuje tu skutečnost, že chování Václava Šmejce a Františka Čumpelíčka vyvolává komický dojem. Jeho autorským záměrem avšak nebyla kritika jejich způsobu vnímání sebe sama a okolního světa. Jeho úmyslem bylo vytvořit takový příběh, prostřednictvím něhož by čtenář mohl přemýšlet o tom, zda jedinec může být schopen určitým objektivním způsobem hodnotit a vnímat sám sebe a své jednání.

2. 2. Rétoričtí vypravěči a jejich způsob formování podoby fikčního světa

Jak již bylo výše řečeno, stěžejním vypravěčským typem se v Hausmannových textech stává vypravěč rétorický (v obou svých formách: Ich-formě i Er-formě). Tito vypravěči mají kromě svých primárních vypravěčských funkcí (konstrukční a kontrolní) k dispozici rovněž funkci interpretační. Ta může do jisté míry narušovat objektivitu vyprávění. Cílem mého zkoumání se stane to, jakým způsobem se tento vypravěčův aspekt může promítnout do formování podoby fikčního světa.

Hausmannovi Er-formoví rétoričtí vypravěči, kteří se objevují v povídkách *Metafysický průmysl, -1, Ohrožené lidstvo* nebo *Bajka o zákonu divočiny*, se neukazují jako klasičtí rétoričtí vypravěči, kteří by svými komentáři či hodnoceními zásadním způsobem měnili podobu fikčního světa. Spíše u nich naopak můžeme spatřovat očividnou snahu o interpretační zdrženlivost. Usilují o zachování jistého odstupu od vyprávění. Vypravěči nechávají volný prostor běhu událostí a sami sebe stylizují do pozic nezaujatých svědků. Podle klasifikace Wayne C. Bootha se zde setkáváme s komentáři sloužícími řečnickému účelu, které ale nejsou přímou součástí dramatické struktury. Stopy, které za sebou vypravěči v narativech nechávají, jsou záměrně redukovány a jejich způsob vyprávění tedy inklinuje spíše k objektivní než k rétorické Er-formě.

Jakým způsobem to vypravěči dělají? Ve většině případů se snaží předložit bohatou škálou informací o fikčním světě, vylíčit a souhrnně zaznamenat co největší množství proběhnuvších událostí. S tímto modelem se setkáme například v povídce *-1*. Vypravěč zde podává obšírný obraz o podobě hospodářského chaosu, který propukne v momentě, kdy koruna dosáhne na burze minusové hodnoty. Tím, že bankovky ztrácí svou cenu, dochází k převrácení veškerých principů finančního světa. „Věřitelé prosili na kolenu dlužníky, aby od nich přijímali i nadále bezúročný úvěr v neomezené

výši...bohémové, studenti a staropensisté zaujímali znenáhla v obecné úctě a vážnosti postavení bývalých kapitálových matadorů...Továrníci nabízeli dvacateronásobné zvýšení mezd...“ (*Divoké povídky*, s. 218). Paradoxně se tím ale vyřeší mnohé nešvary společnosti a pro nemajetné lidi nastává doba blahobytu. Průběhu dění dává vypravěč volný prostor a své komentáře připojuje pouze okrajově. „Bankovka, dosud všemohoucí představitel a zdroj veškerých myslitelných požitků fyzických i duchovních, stala se přebídným břemenem.“ (*Divoké povídky*, s. 217). Ironické vyznění příběhu korunuje vypravěč tím, když v závěru (bezprostředně po chytráckém tahu prostého chalupníka, který hospodářskou krizi vyřešil) prohlásí: „A staré dobré časy znovu se vrátily.“ (*Divoké povídky*, s. 220). Reaguje tak na to, že se všechny, krizí vyřešené nešvary opět obnovují.

V povídce *Metafysický průmysl* se objevuje další, zvláštní druh přítomnosti vypravěčovy interpretační funkce. Vypravěč příběh zpravidla nekomentuje, ale specifickým způsobem vyznačí určité části vyprávění (jsou dány do uvozovek), které poté vyvolávají značně jízlivý a kousavý dojem. „Hodlal totiž založit gigantický obchod, jakýsi „velkoobchod s duševními potřebami.“ (*Divoké povídky*, s. 198).

Snaha o zachování jistého odstupu od příběhu se projevuje také tím, že tito vypravěči nám většinou nedovolují nahlédnout do nitřní postavy. Zaznamenávají pouze jejich promluvy a jednání. Častokrát je zde použita technika nulové nebo externí fokalizace, využití interní fokalizace je buď minimální, nebo vůbec žádné. O povaze jednotlivých přítomných postav tak můžeme usuzovat pouze na základě jejich vnějších projevů a způsobů vystupování.

To vše opravdu nasvědčuje tomu, že vyprávění těchto typů vypravěčů tíhne mnohem více k objektivní než k rétorické Er-formě. Ačkoli vypravěči zaujímají k příběhu zcela zřejmý, vyhraněný postoj, zároveň pociťují, že musí nechat adresátovi svého vyprávění volný prostor pro vlastní uchopení a vnímání příběhu. Z tohoto důvodu vypravěči dění ve fikčním světě namnoze nekomentují, spíše jen okrajově vysvětlují nebo objasňují své postoje. Tento způsob výstavby fikčního světa úzce souvisí se satirickým žánrem těchto povídek.

Oleg Sus ve své knize *Metamorfózy smíchu a vzteku* píše, že pro většinu satirických textů bývá příznačná přítomnost jisté linie objektivnosti a s tím i související tendence po nezaumatosti. „...flegma, klid, nestrannost jakožto nezbytné ingredience velké satiry.“ (Sus 1963: 48). Zároveň k tomu ale dodává, že objektivnost nemůže být dodržována zcela striktně, neboť při snaze o vytvoření satiry „nelze stát stranou“.

Vypravěč tedy své vyprávění konstruuje tak, aby vyvážil harmonii mezi objektivním a subjektivním pohledem na fikční realitu. Linii objektivního vyprávění narušuje tím, že připojuje své vypravěčské komentáře nebo do některých úseků vyprávění vkládá ironický podtext (tzn. - významový posun mezi doslovným a skutečným významem výpovědi). Ironie zde funguje jako prostředek vyjádření vypravěčova vztahu a postoje vůči fikční realitě. Tento vypravěčův postoj se v povídkách *Metafysický průmysl, -I* a *Ohrožené lidstvo* shoduje s postojem implikovaného autora. V těchto textech se tak konstruuje kritický pohled na svět, v němž se fungování lidské společnosti řídí poněkud (pro vypravěče a implikovaného autora) pokřivenými principy.

Vypravěči rétorické Ich-formy by se podle našeho očekávání neměli příliš odlišovat od svých Er-formových protějšků. Ačkoli v textech disponují stejnými možnostmi a mají stejný narativní potenciál, ve skutečnosti zde dochází k viditelné změně. V povídkách Er-formových funkce interpretační nezískávala tolik prostoru jako funkce ostatní. V povídkách s Ich-formovými vypravěči se ale stává ústředním bodem výstavby textu. Mluvčí sice zůstává akčně pasivní, nahrazuje to ale tím, že si obšírně a zcela po svém interpretuje fakta z fikčního světa. Podle kritérií Wayne C. Bootha se zde vyskytují komentáře, které jsou nedílnou součástí dramatické struktury. Vypravěči se nesnaží o žádný druh distance, naopak cítí hlubokou osobní účast na vyprávění a v příběhu samotném. Interpretování, osobitý výklad skutečnosti a reflexe světa se dostávají do centra vyprávění. Na rozdíl od vypravěčů Er-formových je zde vztah vypravěče k fikčnímu světu jasně a otevřeně formulován. Vypravěč se nesnaží dát adresátovi svého sdělení prostor pro přemýšlení o jeho vyprávění, ale snaží se mu podsouvat svá přesvědčení.

V povídce *Epilog* se setkáváme s vyprávěním armádního generála Vítězslava Houdka, který vzpomíná na své zážitky z první světové války. Téměř striktně zde užívá techniku interní fokalizace a obraz fikčního světa nám tudíž zprostředkovává pouze skrze svůj subjektivní pohled. Jeho vypravěčské komentáře zde avšak dostávají mnohem více prostoru než samotné jádro příběhu. To vše částečně vyplývá ze základní povahy textu, ale zároveň ze záměru vypravěče. „Končím svou knihu, knihu skromnou, prostou všech osobních ambicí...“ (*Divoké povídky*, s. 249). „...ne ze zbabělosti, nýbrž jedině proto, že bylo mojí povinností, mojí svatou, třebaže trpkou povinností, šetřiti sám sebe, stratéga tak nadaného a organizátora tak schopného...“ (*Divoké povídky*, s. 251). Vypravěč si je dobře vědom toho, že on (jakožto jediný mluvčí) má možnost vhodným

způsobem vylíčit roli, kterou „sehrál“ v českých národních dějinách. Svým vyprávěním se snaží dokázat, že se výrazně podílel na rozvrácení Rakouska – Uherska (ačkoli ve skutečnosti tomu tak nebylo). Úmyslně volí takové informace, které ho žádným způsobem nezdiskreditují. Ukazuje se zároveň, že tato fakta, která nám podává, úmyslně překrucuje, upravuje a zkresluje. Kupříkladu krádež peněz hájí snahou o finanční zruinování Rakouska – Uherska. „Můj zájem soukromý tu splynul se všenárodním v harmonickou jednotu.“ (*Divoké povídky*, s. 250).

Implikovaný autor si je ale dobře vědom skutečné podstaty věci. Ostře zde nechává kontrastovat vypravěčův výklad vlastního jednání a skutečný význam jeho činů. Silně ironické, až sarkastické vyznění povídky je způsobeno konfrontací dvou různých záměrů, které se v textu vyskytují. Prvním z nich je záměr vypravěče, který úmyslně falešně přehodnocuje své jednání. Druhým záměrem je záměr implikovaného autora, který si je dobře vědom rozporu mezi vypravěčovou sebereflexí a jeho reálným chováním. Distančuje se od něho a jeho úmyslem je podat posměšný a jízlivý obraz o podobě vypravěčova pokryteckého charakteru.

Opět se zde setkáváme s tématem člověka a jeho úsilí o vystižení sebe sama. Haussmann zde ale toto téma rozpracovává poněkud odlišně, než jak tomu bylo v předcházejících textech. Již se zde nesetkáváme s jedinci, kteří si nejsou vědomi skutečného významu svých vlastních činů, jako tomu bylo v povídkách *Špička* a *Řečnické cvičení*. Takové jedince hodnotí Haussmann poměrně shovívavě. V povídce *Epilog* vypravěčovo nesprávné hodnocení skutečnosti není dáno neschopností vnímat reálné dopady svých činů, ale neochotou přiznat svá vlastní pochybení. Povídka se tak stává ostrou kritikou typu člověka, který ač si je plně vědom důsledků svých skutků, chce ukazovat sebe sama v lepším světle.

Povídka *Automobil* je vyprávěna prostřednictvím parodování žánru odborného článku. Tři vědeckí pracovníci se zde přou o etymologii slova „automobil“. Každý z vědců se snaží přijít s osobitým pojetím a předložit vlastní náhled na odborný jazykový problém (způsob jejich výkladu je ale zcela nesprávný). Hybnou silou tohoto narativního textu se stává střet jednotlivých vypravěčských pohledů a stanovisek, které k dané problematice zaujímají.²

² Povídka je vystavěna na principu tzv. multiperspektivního vyprávění. „...vyprávění, v němž je několika různými vypravěči vyprávěna ta samá událost, mění se perspektiva, hodnocení či časoprostorové souřadnice...“ (Kubíček 2007: 136)

Pro Jiřího Haussmanna je odborný článek určitý typ modelové struktury, který má své přísné nároky jak na obsahovou, tak na formální stránku svého zpracování. Obecně můžeme říci, že u odborných statí je kladen důraz na přesnost, věcnost, srozumitelnost vyjádření a na předkládání relevantních důkazů stvrzujících nebo vyvracejících pravdivost stanovených hypotéz. Povídka *Automobil* si tak všímá všech těchto obecných aspektů odborných článků a příhodně je zde zesměšňuje.

Jazyk sám o sobě je zde prostředkem komiky a humoru. „Jazyku se začínáme smát, tam, kde se ho využívá mechanicky nesmyslně jako neživé loutky.“ (Sus 1963: 18). Samotný způsob řeči se stává jedním z nositelů významu a pomáhá podat celkový obraz o povaze jednotlivých vypravěčů. Zesměšňována je zde především přílišná snaha o vědeckost vyjádření (jednotliví vědci používají množství archaismů, přechodníků a přespříliš složité větné konstrukce). „Ve statích následujících zabývati se hodlám jevem zajímavosti nikterak postrádajícím, spočívajícím v tom, že přemnohých výrazů v životě všedním běžně užívajíce, skutečností jejich vzniku, původu a filologického rozboru se tknoucí buď vůbec aneb alespoň z převážné části si nevšímáme a jejich osvětlení se do této stránky způsobem hodným politování zanedbáváme.“ (*Divoké povídky*, s. 206). Vypravěči tak již formou svého vyjadřování budí nedůvěru a pochybnost.

Jednotliví vědeckí pracovníci ve svých statích argumentují zcela nesmyslnými tvrzeními, která mají dokázat správnost jejich předpokladů. Celou polemiku uzavírá poslední vypravěč (Vlastimil Jazykadar)³ shrnutím, že původ slova automobil nemůžeme hledat v jiném než ve francouzském jazyce. „Předkládáme československé veřejnosti na uváženu v naději, že se nám podařilo získati nový argument proti nesvědomitým štváčům, snažícím se nahraditi jediný možný, frankofilský směr naší politiky pochybnou germánsko-bolševickou orientací.“ (*Divoké povídky*, s. 210). Text, jenž má být tedy primárně odborně sdělný, se proměňuje v text agitační. Povídka je tedy parodií na nevzdělané vědce. Cílem kritiky se zde stává fakt, že jejich vědecká práce je ovlivněna více než vlastním výzkumem jejich politickým smýšlením.

V povídce *Tryzna*, která je stejně jako povídka *Automobil* koncipována prostřednictvím multiperspektivního vyprávění, se setkáváme s vypravěči, kteří

³ Jména jednotlivých vědeckých pracovníků (Josef Rozebíral, Václav Hnidopich a Vlastimil Jazykadar) jsou již sama o sobě poměrně příznačná. Jistým způsobem mají odkazovat k charakteristickým vlastnostem svých nositelů.

ve svých novinových článcích připomínají den výročí úmrtí Lva Nikolajeviče Tolstého.⁴ V šesti statích z různých periodik (např. Národní listy, Rudé právo, České slovo, Čech atd.) se zamýšlejí nad jeho významem a myšlenkovým odkazem. „Třeba si to sám nepřiznal, třeba se proti tomu sebe ostřeji vyhrazoval, jeví se nám Lev Nikolajevič v každém svém románě ... typickým Slovanem: Mohlo učení o „neodpírání zlu“ vzniknout v tvrdé, násilnické duši germánské?“ (Tryzna, s. 29). Konfrontací jednotlivých vyhraněných, mnohdy poměrně zkreslených výkladů jeho myšlenek vzniká posměšné, až jízlivé vyznění povídky. I přes velké množství vypravěčů, kteří „usilovali“ o postihnout charakteru Tolstého myšlenkového a literárního dědictví, nikdo z nich nebyl ochoten oprostít se ze schémat politických frází a nad jeho odkazem se skutečně zamyslet. Cílem jednotlivých vypravěčů nebylo předložit skutečný obraz o Tolstého osobnosti, ale takový, který by vyhovoval politické či společenské orientaci jednotlivých novin. Povídka je rovněž částečně kritikou pohodlnosti člověka, který raději přejímá určité modely postojů vůči okolnímu světu, než aby si vytvořil své vlastní názory.

Tento text námětově inklinuje k další Haussmannově povídce – *Pamětní deska*, ve které je tentokrát ve středu zájmu dílo Karla Havlíčka Borovského. Obě povídky propojuje jedno společné téma. Je to zamyšlení se nad tím, co autoři literárních děl za sebou skutečně po své smrti zanechávají. Jejich jména sice zůstávají v širokém společenském povědomí, ale skutečný obsah, poselství nebo jejich ideové představy častokrát upadají v zapomnění. Cílem kritiky je skutečnost, že se mnohdy myšlenky osobností české i světové kultury účelně překrucují podle potřeb vnější (politické nebo společenské) situace.

Tématem posledních zmíněných povídek (*Epilog*, *Automobil*, *Tryzna* a částečně i povídky *Pamětní deska*) se stává zobrazení toho, jakými způsoby mohou jedinci manipulovat se společností, jakými prostředky se snaží usměrňovat její mínění a ovlivňovat tak smýšlení širších skupin lidí. Využívají k tomu různé druhy literárních i neliterárních textů (memoárová literatura, vědecký a novinový článek), jež se na první pohled mohou jevit jako důvěryhodné. Tyto povídky nás tak do jisté míry upozorňují, abychom byli obezřetní a ostražití k tomu, jak takové texty budeme vnímat a chápat.

⁴ Plně si uvědomuju, že označovat autory novinových článků jako vypravěče je nepřesné a může znít poměrně neoborně. Vzhledem k tomu, že základní charakter novinového článku byl v této povídce do jisté míry pozměněn do podoby narativního textu, jsem toho názoru, že je na místě hovořit zde o vypravěčích, tj. pojímat přítomné subjekty jako „vypravěče novinových článků“.

2. 3 Utváření vypravěčské autority, nespolehlivý vypravěč

Fikční svět je nám v narativních textech zprostředkováván skrze instanci vypravěče. Ten nese tudíž odpovědnost za to, jakým způsobem bude podoba tohoto světa zachycena. Forma každého jednotlivého vyprávění závisí čistě na jeho představě, úsudku a především na jeho záměru, s jakým nám bude příběh vyprávět. Na vypravěči leží možnost volby informací a pohledu, jimiž nám umožní na fikční svět nahlížet. V narativních textech je ale zajímavé sledovat, jakými prostředky si vypravěči budují pozici věrohodného a spolehlivého mluvčího.

Již jsme se seznámili se skupinou vypravěčů, kteří se snaží předat svému adresátovi bohatou škálu informací o fikčním světě (povídky *Metafysický průmysl, -1, Ohrožené lidstvo*, ale i například povídky *Jízda republikou nicaragujskou r. 1921* nebo *Americká mise*). Zdá se, že zde vypravěči nemají jakýkoli problém se sdělováním všech relevantních faktů a skutečností, které se k příběhu vážou. Ke svému vyprávění často připojují doslovné citace promluv jednotlivých postav nebo příkládají různé důkazy mající stvrzovat hodnověrnost a pravdivost jejich informací. Například v povídce *Špička* nám vypravěč předkládá přesné záznamy ze svého zápisníku, které doplňuje dále o dva autentické dopisy, jež obdržel. Právě v tomto textu se setkáme s vypravěčem, kterého bychom na první pohled mohli hodnotit jako zaujatého a nespolehlivého. Jedná se ale o vypravěče částečně spolehlivého. Jeho pohled na skutečný běh událostí je sice silně subjektivní a zkreslený, ale vypravěč se snaží prostřednictvím předložených faktů předat čtenáři všechny jemu známé informace. V povídce *Jízda Republikou nicaragujskou r. 1921*, která líčí obtíže spojené s cestováním vlakovou dopravou, vypravěč poskytuje jako doklady svého vyprávění mimo jiné graf a přehlednou tabulku jízdních zpoždění.

Spolehlivé vyprávění také konstruuji rétoričtí vypravěči, kteří si vědomě zachovávají jistý odstup od příběhu a pracují s omezeným počtem svých komentářů (povídky *Metafysický průmysl, Ohrožené lidstvo, -1*). Častá je u těchto vypravěčů technika externí nebo nulové fokalizace. Způsob jejich vyprávění tudíž tíhne mnohem více k objektivní než k rétorické Er-formě.

Povídky *Humoreska* a *Pamětní deska* na druhé straně zprostředkovávají čtenáři pouze záznam promluv jednotlivých přítomných postav. Odpadají zde jakékoli vypravěčské komentáře a postoje. Přítomný je pouze subjekt implikovaného autora,

který posměšný a kritický ráz těchto povídek nechává vyplýnout pouze ze samotné podstaty a obsahu dialogů postav.

Určit věrohodnost a spolehlivost vypravěče může být v některých textech mnohdy svízelné. Potíže můžeme nacházet zejména v Hausmannových povídkách, ve kterých se objevují subjektivní a rétorické formy vypravěčů. Při budování vypravěčské autority v těchto narativních textech nehraje zásadní roli, zda je vypravěčův pohled subjektivní nebo objektivní, zda jeho vztah k příběhu je zaujatý nebo chladně racionální, podle mého názoru jde o vyváženost jednotlivých aspektů vyprávění. Vždy samozřejmě záleží na konkrétním textu. Dalo by se ovšem říci, že Hausmannovy subjektivní a rétorické vypravěče hodnotíme jako spolehlivé v případech, kdy čtenáři nevnučují striktně svůj postoj, ale překládají mu jednu z možností, jak příběh vnímat. K vypravěčům, kteří prezentují své postoje jako směrodatné a své interpretace jako jediné správné, je na místě být obezřetný.

Jedinečnost a svébytnost vypravěčova pohledu pro nás tedy nemusí být vždy určujícím faktorem při vnímání a chápání textu. Vypravěč nespolehlivý je také nedílnou součástí literárního diskursu a jeho přítomnost v textu je pro interpretaci díla nutné odhalit. V narativních textech s nespolehlivými vypravěči pocítujeme většinou formu určitého nesouladu. Do rozporu se zde nejčastěji dostává záměr vypravěče a záměr implikovaného autora. Objevení tohoto nepoměru je stěžejním východiskem pro pochopení a interpretaci díla. Neexistuje ale žádný univerzální návod, postup nebo metoda, jak nespolehlivého vypravěče v textu odhalit. Ke každému takovému textu musíme přistupovat individuálně a vždy hledat skutečnou podstatu díla.

V Hausmannově prozaické tvorbě se rovněž vyskytuje několik povídek, ve kterých je typ nespolehlivého vypravěče realizován. Jedná se o povídky *Automobil*, *Tryzna*, *Protekce*, *Epilog*, *Ošklivá pohádka* a *Bajka o zákonu divočiny*. Přítomnost implikovaného autora je v těchto textech mnohem více zvýrazněna a podtržena a pro celkovou interpretaci těchto povídek je důležité ji rozpoznat. Častokráte je právě implikovaný autor tím, kdo vytváří ironický nebo ostře kritický tón textu.

Povídky *Automobil*, *Tryzna* a *Protekce* jsou koncipovány prostřednictvím promluv několika různých vypravěčů. Při konfrontaci jejich promluv zjišťujeme, že informace, které nám vypravěči sdělují, se značně různí. V povídkách je odlišnost těchto informací způsobena buď silně vyhraněnými subjektivními pohledy vypravěčů na fikční realitu, nebo záměrným překrucováním skutečností a špatnou interpretací

faktů z fikčního světa. V povídce *Protekce* žádá první vypravěč v dopise svého strýčka o podporu při žádosti o zaměstnání a sděluje nám toto: „Mimoto mi otiskli jednou v „Právniku“ článek „Určení příslušnosti lichevních soudů podle nař. ze dne 3. IX. 1920...“ (*Protekce*, s. 190). Během složité byrokratické cesty je jeho údaj pokřiven do úplně jiné podoby a jeden z vypravěčů o něm nakonec tvrdí „...měl již prý dříve co dělat s kriminály a i nyní je proti němu v běhu skandální proces u lichevního soudu.“ (*Protekce*, s. 192). Zvláštním rysem této povídky je fakt, že první vypravěč, který se v povídce nachází, je spolehlivý. Ostatní vypravěči ale překrucují a zkreslují, zřejmě záměrně, jeho informace a vytváří si tak postavení nespolehlivých vypravěčů. Povídka tedy sarkasticky odkazuje k neprostupné byrokratické mašinérii, v níž se člověk jako jedinečné individuum zcela ztrácí, je pohlcen jejími strohými posudky a zůstává zachycen pouze prostřednictvím nic neříkajících záznamů.

V povídkách *Epilog* a *Automobil* se setkáváme s vypravěči, kteří záměrně usilují o vybudování jakéhosi autoritativního postavení, z něhož by následně měli možnost ovlivňovat adresáty svého vyprávění. Fakta, která za tímto účelem předkládají, jsou buď překroucená, nebo zcela nepravdivá. V povídce *Epilog* vypravěč například téměř žádné reálné skutečnosti nepřináší, zkresluje podobu svého jednání a představuje spíše své domněnky, názory a osobní stanoviska. Funkce konstrukční a kontrolní jsou zde široce zastíněny funkcí interpretační.

V povídkách *Automobil*, *Tryzna* a *Epilog* ostře kontrastuje záměr vypravěče a záměr implikovaného autora. Implikovaný autor v textu konstruuje systém určitých „objektivních“ hodnot, které vypravěči v podstatě nerespektují a přizpůsobují si podobu fikčního světa svým vlastním potřebám. Tito vypravěči jsou si vědomi skutečné podstaty jimi předkládaných faktů, ale jejich cílem je překroutit a zkreslit informace tak, aby vyhovovaly jejich vypravěčskému záměru. Implikovaný autor se od postojů těchto vypravěčů distancuje a prostřednictvím skryté, ale ostré ironie to čtenáři sděluje.

Obdobnou silnou ironii cítíme i v povídce *Vzorný spisovník*, která předkládá jakýsi návod na to, jak se stát uznávaným a úspěšným spisovatelem. Zde je ale nositelem ironického tónu vyprávění přímo subjekt vypravěče, který si dobře uvědomuje, jaká by měla být skutečná podstata uměleckého tvoření. Neobjevuje se zde tedy skrytá, ale otevřená ironie.⁵ Záměr implikovaného autora se zde shoduje

⁵ V knize *Teorie komiky* představuje Vladimír Borecký koncept Douglase Colina Mueckeho, který rozlišuje tři stupně ironie: otevřená, skrytá a soukromá. (Borecký 2000: 33)

se záměrem vypravěče. Ironický podtext své promluvy korunuje vypravěč v samotném závěru výrokem: „Hodláš-li však štěstí dokonalého dosíci, vůbec ničeho nepiš, alenobřž spekulacím valutovým raději se oddej, abys bez práce živ byl a dobře se ti vedlo.“ (*Divoké povídky*, s. 234). Toho vypravěče však nehodnotím jako nespolehlivého. Tuto povídku zde uvádím záměrně jako příklad toho, že pokud se v díle vyskytuje ironie a sarkasmus, ještě to automaticky nemusí signalizovat přítomnost nespolehlivého vypravěče.

V povídkách *Bajka o zákonu divočiny* a *Ošklivá pohádka* se setkáváme s poněkud odlišným způsobem budování nespolehlivého vypravěče. Jeho nespolehlivost neplyne z různého záměru implikovaného autora a vypravěče (ten se zde shoduje). Jeho nespolehlivost primárně pramení z podstaty žánru, který si na počátku stanovil pro způsob svého vyprávění. „Žánr (jako soubor pravidel fungování fikčního světa), ve kterém se k nám vyprávění dostává, totiž podstatným způsobem ovlivňuje spolehlivost výpovědí jeho aktérů.“ (Kubíček 2007: 115). Literární žánr jako takový v sobě zahrnuje nejen jisté ustálené principy vyprávění, ale především i souhrn jistých očekávání, které při čtení takového textu máme. Tato očekávání vypravěči v našem případě nenaplnují a mění tedy zcela charakter předloženého textu.

Povídka *Bajka o zákonu divočiny* líčí události, které se odehrávají na poradě zvířat. Ta si chtějí vytvořit tzv. zákon divočiny, tedy ustanovení, jež by řídilo soužití zvířat v přírodě. Zákon je sice přijat, ale neřeší prakticky nic. „Zabíjeti bližního svého jest v Divočině zakázáno. Z tohoto pravidla jsou vyňaty případy, jichž taxativní výpočet se vyhrazuje zvláštnímu zákonu pozdějšímu.“ (*Divoké povídky*, s. 270). Ačkoli vše bylo řádně uzákoněno, vše funguje dál podle starých pravidel. Místo očekávaného mravního ponaučení se tak setkáváme s ironickým vyústěním celého sporu. Nespolehlivost tohoto vypravěče tak vlastně vychází z toho, že literární žánr bajky paroduje, čímž dává povídce zcela jiné, jízlivé vyznění.

Obdobně je tomu i u povídky *Ošklivá pohádka*, kde namísto klasického pohádkového konce nalézáme hlavního hrdinu v bídě a hladu. Vypravěč k tomu uštěpačně podotýká. „A uvažte samy, drahé dítky, jimž jsem tuto divnou pohádku vypravoval: Může mrzký mamon nahraditi spokojenost srdce...“ (*Divoké povídky*, s. 238).

Tito vypravěči zde pracují se literárními žánry jako s určitými vžitými modely vyprávění. Používají obvyklé formální a motivické prostředky jejich výstavby, ale tematickou linii díla vedou zcela odlišným směrem. Nesoulad, který zde vypravěč

buduje, je tedy jistý rozpor mezi formou a skutečným obsahem díla. Parodií tradičního literárního žánru se charakter a vyústění povídek zcela mění.

Nespolehlivost v díle tedy můžeme rozpoznávat buď skrze instanci implikovaného autora, nebo skrze samotný subjekt vypravěče. Častokrát je ale v textu důležitá přítomnost nějakého druhu ironie (tu může konstruovat implikovaný autor i samotný vypravěč). Vladimír Borecký definuje ironii jako: „umění říci něco, aniž by to bylo skutečně vysloveno.“ (Borecký 2000: 30). Hovoří rovněž o tom, že ironie má tři podstatné rysy: dvojznačnost, zdánlivou nevinnost a moment oběti (tj. předmět, který se stává jejím terčem). Právě v posledním zmiňovaném rysu se různí ironie vypravěče a ironie implikovaného autora. Vypravěč svou ironii směřuje buď vůči přítomným postavám, nebo vůči podstatě fikčního světa či událostí, které se v něm odehrávají. Implikovaný autor směřuje ale svou ironii většinou vůči podobě vyprávění samotného vypravěče, skrze nějž satiricky odkazuje k obrazu fikční reality.

Povídky s nespolehlivými vypravěči kladou na své čtenáře jiné nároky než povídky s vypravěči spolehlivými. Texty, v nichž nespolehliví vypravěči figurují, jsou častokrát orientovány nejen na podstatu samotného příběhu, ale především na obraz jejich mluvčího. Mnohokrát se tedy nejedná o to, jaké události či informace jsou v díle vylíčeny, ale jedná se především o to, jakým způsobem a za jakým účelem nám to vypravěči sdělují. V povídce *Automobil* není důležité, jaký je skutečný původ slova automobil, v povídce *Tryzna* zase nejde o postihnutí toho, jaký byl Tolstoj myslitel nebo literát, a v povídce *Epilog* nehraje zásadní roli, kdo vskutku byli ti, kdož se podíleli na rozvratu Rakouska – Uherska. Důležité je, co nám tím vypravěči chtějí říci a proč záměrně zkreslují podobu fikčního světa. Nejčastěji je to s úmyslem manipulovat s lidmi, s jejich názory a představami o společnosti. Nespolehliví vypravěči se snaží svému adresátovi předložit jedinou možnou variantu toho, jak se k daným skutečnostem má stavět, a nepřipouštějí jiná východiska. Implikovaný autor vybízí v takových textech čtenáře k tomu, aby se odpoutal od dějové linie textu, směřoval své úvahy i jiným směrem, ale především aby o podobě samotného vyprávění skutečně uvažoval.

2. 4 Povídka Pymon

Povídka *Pymon* tvoří jeden z vrcholů Haussmannovy prozaické tvorby. Elegance a lehkost vyprávění se zde snoubí s vybroušeným humorem a pronikavým ironickým podtextem. „Poeticky a s čistým úsměvem lze i nadávat.“ (Sus 1963: 8).

Základní linií textu se stává příběh vzniku a rozšíření nového módního výrazu „pymon“. Jeho používání se kvapně šíří napříč společnostmi, aniž by kdo znal jeho pravý význam, který ale ve skutečnosti neexistuje. „Tak dlouho jsem přemýšlel, tak dlouho jsem kombinoval nejrozmanitější slabiky i písmena, až jsem objevil zázračné ono slovo: Pymon.“ (*Divoké povídky*, s. 222). Lidé úmyslně zařazují toto slovo do svých hovorů, aby jím dali najevo svůj rozhled, sečtělou a bohaté vědomosti. Vzhledem k tomu, že nikdo z nich neví, co znamená, přiřazují ho prakticky k čemukoli. „Co soudíte, pánové, o včerejší Pymonově řeči na janovské konferenci?“ (Tamtéž, s. 222); „...pamatuješ si na tzv. Pymonův zákon?“ (Tamtéž, s. 223); „Co je to za květinu, drahoušku? – Pymonka přeci, raná Pymonka, můj poklade.“ (Tamtéž, s. 224); „Čéče, nepymonuj slušný lidi!“ (Tamtéž, s. 224); „Hle, zas jeden výtečník, který se ohání komunismem, a nečetl, možná, ani Pymona!“ (Tamtéž, s. 224). Ti, kdož tento výraz neznají a táží se po jeho skutečném významu, jsou většinou vystaveni vlně posměchu a pohrdání.

Výrazným rysem této povídky je způsob jejího vyprávění, který je neobyčejně osobitý a originální. Na poměrně malém prostoru se zde dynamickým způsobem střídá několik vypravěčských subjektů. Povídka je rozčleněna do jedenácti úseků, které jsou krátké, navzájem oddělené a vyskytují se v nich tři typy vypravěčských forem (rétorická Ich-forma, osobních Ich-forma a objektivní Er-forma). Proměňují se zde i druhy focalizace. Zatímco v některých pasážích je focalizace striktně nulová, jinde se objevuje focalizace interní nebo externí. To, co však činí tento text ojedinělým, je skutečnost, že zde nemůžeme přesně určit, kolik vypravěčů příběh vypráví. Buď můžeme každý úsek vyprávění přiřadit jinému vypravěči, nebo můžeme stanovit počet vypravěčů podle počtu vypravěčských forem, které se zde objevují. Uzavřená rozhodně není ani možnost propojit oba tyto přístupy dohromady. Mnohdy je tedy zapeklité jednoznačně určit, kde končí pásmo jednoho vypravěče a začíná pásmo vypravěče jiného. Nejzajímavější na tom všem ale je, že správné řešení neexistuje. Povídku *Pymon* tedy mohou čtenáři číst takovým způsobem, jakým budou vnímat a chápat proud jejího vyprávění.

Základní podstatou povídky je vyprávění příběhu o tom, kterak lidé začnou někdy bezděčně a samozřejmě začleňovat do svých hovorů slovo „pymon“, jemuž fakticky nemohou rozumět. Zpočátku sice někteří lidé na toto slovo reagují trochu překvapeně a zaskočeně, ale bez problému na něj přistupují a všemu přitakávají. Komický efekt vzniká v momentě, kdy vidíme, kterak je každý přesvědčen o správnosti svého výkladu slova „pymon“, a tak se s ním setkáváme v nejrůznějších kontextech.

Slovo „pymon“ tak zcela automaticky proniká do všech sfér veřejné i neveřejné komunikace a téměř nikoho ani nenapadne tázat se po jeho vysvětlení.

V povídce je ukryt zvláštní druh skryté ironie, kterou vytváří implikovaný autor. Jeho perspektiva se zcela odlišuje od perspektiv přítomných vypravěčů. Implikovaný autor si je dobře vědom komičnosti nastalé situace a s tímto vědomím také text konstruuje. Jeho záměrem byla kritika společnosti, v níž by se jedinec měl stydět za to, že zkrátka nemá, a ani nemůže mít, přehled o veškerých znalostech (což je pro implikovaného autora samozřejmé – rozhodně se zde nejedná o kritiku nevzdělanosti člověka). Povídka zároveň sarkasticky odsuzuje ty, kdož mají neustálou potřebu dávat najevo svou „intelektuální a morální“ převahu a povyšovat se nad ostatní.

Používání módních slov je i v dnešní době velmi aktuálním tématem. Módní výrazy se někdy bohužel až bezděčně připlétají do naší komunikace, aniž bychom to mnohdy postřehli. Co avšak Jiřího Haussmanna zajímá mnohem více než samotná kritika lidského nešvaru používat módní slova bez ohledu na jejich skutečnou znalost, je téma lidské komunikace obecně. I v jiných povídkách (např. *Pamětní deska* nebo *Americká mise*) si všímá toho, že se čím dál častěji do našich hovorů dostávají bezobsažné fráze a schematické modely vyjadřování, kvůli nimž se mnohdy vytrácí skutečná podstata sdělení a zůstává jen plytké řečnění.

2. 5 Vypravěč jako jeden z prostředků rozkrývání tematiky díla

Jak jsme v předchozích částech této kapitoly zjistili, vypravěč je důležitou součástí narativního textu, který nám může napovědět mnohé o charakteru, podobě, ale především o obsahu, významu a myšlence uměleckého díla. Způsobem svého vyprávění, informacemi, které v příběhu uvádí, svým osobitým vztahem k fikčnímu světu nebo věrohodností svého vyprávění částečně rovněž odkazuje k tomu, jaká témata se v jednotlivých textech rozkrývají.

V rámci Hausmannova povídkového díla pak můžeme nacházet různé spektrum uměleckých textů. Pavel Pešta ve své publikaci *Satirik převratu Jiří Hausmann* píše: „Záběr Hausmannův je v Divokých povídkách neobyčejně široký. Nic se tu neopakuje, každá próza míří jinam.“ (Pešta 1999: 77). Je tedy pravdou, že Hausmann své prozaické texty zaměřuje na satirické vylíčení nejrůznějších nešvarů politického, společenského i kulturního života. Široký je u něj ale především záběr různých vyprávěčských způsobů a metod vyprávění, které v textech používá. Většina povídek

ovšem inklinuje k několika tematickým okruhům, které se v jeho prozaické tvorbě v různých proměnách opakují.

Jedním z velkých okruhů Haussmannova zájmu je úvaha nad podobou soudobé umělecké kultury. Zamýšlí se nad charakterem, vývojem, významem, užitečností a zejména nad skutečnou podstatou samotné literární činnosti. Povídky *Pamětní deska* a *Tryzna* jsou kritikou překrucování odkazů velkých literárních osobností. Povídka *Humoreska* je zase nepřímým útokem na úsilí nakladatelů vydávat pouze ta díla, která vyhovují co nejširším čtenářským vrstvám a přináší tak větší finanční výdělek než díla umělecky náročnější. V povídce *Pohádka o nakladateli a čertu* se setkáváme s případem opačným. Seriózní a svědomitý nakladatel, který si umyslí, že bude vydávat pouze knihy literárně nebo vědecky cenné, se dostává kvůli svým představám téměř na hranici bankrotu. Až po nadpřirozeném zásahu čerta se mu začne dařit. Kouzlo jeho úspěchu tkví v tom, že knihy samy od sebe mění svůj přebal a původní název. Dostojevského *Zločin a trest* je rázem přejmenován na *Krvavou vraždu lichvářky*, *Paní Bovaryová* se mění na *Román krásné cizoložnice* atd. (Pešta 1999: 145, 146). Z hodnotných děl se tak zdánlivě stávají díla pokleslejších žánrů. Povídka je smutným rozčarováním nad tím, že knihy zdaleka neprodává jejich obsah, ale jejich vnější vzhled. Haussmann kritizuje také fakt, že častokrát je osobnost umělce vyzdvihována natolik, že převyšuje samotný význam jeho díla (povídka *Vzorný spisovník*).

Jedním z ústředních témat jeho tvorby je právě odmítání umění, které se stává jen prázdnou schránkou bez obsahu, účelným nástrojem ovlivňování lidí nebo pouhým prostředkem výdělku. Haussmann nechce, aby literatura ztrácela možnost hovořit o nových, provokativních tématech, odmítá její jednostranné inklinování k masové produkci a podbízivosti. Celý problém ale nevidí až přespříliš tragicky a dokáže se na něj podívat s určitým nadhledem. Rozhřešení tohoto společenského nešvaru znázorní v povídce *-I*, kde v momentě hospodářské krize dochází k radikálnímu zvratu. V okamžiku, kdy peníze ztrácejí ve světě svou hodnotu, je vše přirozeně a elegantně vyřešeno. „Nakladatelé uznali, že spisovatelům jako hlavním původcům díla náleží vlastně plných sto procent čistého výtěžku z jejich knih, literární brak zanikl, vydávány pak jen práce skutečně hodnotné, vědecké i beletristické.“ (*Divoké povídky*, s. 218).

Haussmannovy povídkové satiry častokrát vyrůstají z jeho výborné znalosti jak společenských a politických, tak obecně lidských slabostí a nedostatků. Jiří Haussmann dokáže ve svých textech brilantně postihnout charakter jednotlivých lidských vlastností, ale i podstatu poměrů ve společnosti. Jeho satira je někdy shovívavá, někdy ostře

jízlivá. Za prvotní závažností se v povídkách skrývá výsměch, žert, pohrdání nebo kritika. K utváření satirického žánru povídek rovněž různými způsoby přispívá i podoba vypravěčů, kteří Hausmannovy příběhy vyprávějí.

3 VYPRAVĚČ ROMÁNU VELKOVÝROBA CTNOSTI

Román *Velkovýroba ctnosti* je druhým a zároveň posledním Haussmannovým prozaickým dílem. Vychází v říjnu roku 1922, tedy několik měsíců po vydání souboru *Divoké povídky*. Dílo bývá tradičně označováno jako utopicko-satirický román, který reflektuje soudobé válečné a poválečné dění. Zařazuje se tím tak do linie dalších utopických románů, jejichž nárůst můžeme v české literatuře dvacátých a třicátých let pozorovat (jako příklad mohu uvést díla Karla Čapka (*R. U. R.* (1920), *Továrna na absolutno* (1922), *Krakatit* (1924), *Válka s mloky* (1936), Čestmíra Jeřábka (*Lidumil na kříži* (1925), *Firma prorokova* (1926), Rudolfa Těsnohlídka (*Vrba zelená* (1925) nebo Jana Weisse (*Dům o tisíci patrech* (1929))).

Pro celkovou koncepci románu nachází Jiří Haussmann jeden z inspiračních zdrojů ve své povídkové tvorbě. V mnohém na dosavadní vytvořené texty navazuje, vypůjčuje si některé jejich aspekty, formy, motivy a témata, které v románu dále rozvíjí, upravuje a zasazuje je do nového kontextu.

Obraz fikčního světa je opět konstruován prostřednictvím prolínání textů literární i neliterární povahy, které vypravěč do základní linie vyprávění zařazuje. Některé z nich mají sloužit ke zvýšení autentičnosti zaznamenaných událostí, jiné vypravěč paroduje a naznačuje tím tak, jaký postoj k probíhajícímu dění zaujímá. Vyskytují se zde kupříkladu formy detektivního a dobrodružného románu, biografie, dále formy novinových článků, dopisů, politických a vědeckých spisů, vojenských hlášení či reklam. „Trpíte nectnostnými návyky? Máte zločinné pudy? Chcete sebe i jiné umravnit? Okuste sklenku agathergie! (*Velkovýroba ctnosti*, s. 60); „Velectěná paní, objednávám tímto 12 flaštiček toho anti-agatherginu jakste to inzerýrovala v národní političce protože stou mojí cérou uš to není kvidrzení.“ (*Velkovýroba ctnosti*, s. 72).

Propojováním těchto rozmanitých způsobů vyprávění se v díle vytváří určitá dějová roztržitost. Setkáváme se s mozaikovitým vyprávěním, ve kterém vypravěč rozličně a někdy až nepřehledně vykresluje dění ve fikčním světě. Jeho vyprávění se stává spíše sledem nejrůznějších epizod, zápletek, příběhů a událostí. Román nemá hlavního hrdinu a rovněž většina přítomných postav má spíše epizodní charakter a rychle se z proudu vyprávění vytrácí. Jedinými postavami, které prostupují téměř celé dění, jsou osoby dvou zámožných magnátů Matadora Chrysoprasa a Vampyra

Argyroprasa, jejichž osudy se v příběhu neustále střetávají, prolínají a navzájem ovlivňují.

Na počátku celého dění románu stojí objevení zázračné agathergie, která má schopnost probouzet v člověku namísto všudypřítomného egoismu lásku k bližnímu. Těžištěm románu se ale stává líčení ničivých následků její průmyslové výroby. Látka, která měla původně lidi sblížit, vyvolává paradoxně nenávist a nepřátelství mezi nimi.

Typ vypravěče, který byl pro tento román zvolen, je důležitou součástí struktury textu. Jeho způsob vyprávění a dílčí osobité aspekty jeho promluvy se výrazně promítají do celkového vyznění díla a pomáhají při jeho závěrečné interpretaci.

3. 1 Podoba rétorického vypravěče

V románu *Velkovýroba ctnosti* se setkáváme s vypravěčem rétorické Er-formy, jehož podoba zčásti navazuje na podobu vypravěčů povídek *Metafysický průmysl, -I* nebo *Ohrožené lidstvo*. Tyto prozaické texty se staly do jisté míry předobrazem tohoto románu (spojuje je nejen analogická vypravěčská forma, nýbrž i obdobná motivika).⁶ Román, jakožto útvar rozsáhlejší, má nicméně trochu odlišné nároky na svou kompozici, formální i tematické zpracování. Podoba rétorického vypravěče je zde dále rozvíjena a jednotlivé motivy jsou zasazovány do nového kontextu.

Erik Gilk o vypravěči tohoto románu píše: „Celý příběh je podáván krajně nezúčastněně vševědoucím vypravěčem...“ (Gilk 2005: 189). S jeho tvrzením o podobě románového vypravěče nemohu zcela souhlasit. Vypravěč románu *Velkovýroba ctnosti* se může na první pohled jevit jako vypravěč veskrze nezúčastněný, když se ale na způsob jeho vyprávění zaměříme blíže, zjistíme, že svou přítomnost a úlohu mluvčího a tvůrce vyprávění dává mnohokrát zřetelně najevo (viz níže).

Z počátku se vypravěč profiluje jako nezaujatý pozorovatel událostí, který objektivně líčí probíhající dění. Znamky jakéhokoli hodnocení nebo komentování příběhu se vyskytují pouze omezeně a vyznívají spíše nestranně. „Do předsíně

⁶ Důvodem toho, že se zde vyskytuje obdobná motivická linie, je společný antiutopický žánr těchto textů. Z nejvýraznějších motivů, které se zde objevují, bych jmenovala například: motiv převratného vynálezu, který má dramaticky zasáhnout do vývoje lidské společnosti (v povídce *Ohrožené lidstvo* profesor Kisyfa vynalezne přístroj, jenž mění duševní energii na hmotu), postava podnikatele využívajícího tento vynález ke zdánlivému zajištění lidského blaha, motivy rozvratu a chaosu (v povídce – *I* je chaos způsoben hospodářskou krizí, v románu *Velkovýroba ctnosti* vypuknutím války) atp.

přijímacího řízení kabinetu sira Laistrigona, ministra veřejných prací svobodného státu utopického, vstoupil nesměle starší muž zanedbaného, zřejmě profesorského zevnějšku, a třikrát zakašlal.“ (*Velkovýroba ctnosti*, s. 11). Postupně zde ale interpretační funkce nabývá na intenzitě a vypravěč začíná k odehrávajícím se událostem předkládat svá osobní stanoviska (tzn. – pohled na fikční svět se subjektivizuje). „Přečetl o Marxovi 10 knih (dost možná, že přelistoval i samého Marxe, ale také v tomto nepravděpodobném případě z něho rozhodně ani slůvka nepochopil)...“ (*Velkovýroba ctnosti*, s. 66).

Pro tohoto vypravěče je však příznačné, že se jeho vyprávění častokrát proměňuje. Setkáváme se zde s pasážemi, které jsou krajně věcné a ve kterých vypravěč stručně hovoří o faktech, událostech a přítomných postavách. „...důsledkem čehož nastal po uplynutí dvou dnů mezi oběma republikami automaticky válečný stav a nordvillský kabinet uznal za nezbytno přikročiti k dalším vhodným opatřením... poslanci zbaveni imunity, občanská práva suspendována, podezřelé osobou postaveny před policejní dozor, zřízeny rozsáhlé internační tábory...“ (*Velkovýroba ctnosti*, s. 123). Na druhé straně jsou zde místa, ve kterých vypravěč tyto události sám reflektuje – dává svým slovům ironický podtext, doplňuje vyprávění o vlastní postřehy a poznámky nebo trefně a důvtipně komentuje nastalé situace. „Pověst nezakládala se na pravdě (byla alespoň oficiálně dementována)...“ (*Velkovýroba ctnosti*, s. 60).

Vyprávění tak může na první pohled působit poměrně nevyváženě, neboť k adresátovi proudí nepříliš rovnoměrně informace různého charakteru. Důvod je ten, že se zde střídají dva typy pohledů: pohled objektivní a pohled subjektivní (i ty se samy o sobě různí svou hloubkou a rozsahem). Vypravěčské komentáře vstupují tudíž pouze do některých pasáží vyprávění. Zatímco někde jsou tyto komentáře vtípné a odlehčené, na jiných místech jsou ironické a ostře jízlivé. Když například vypravěč líčí příhodu o uzavření lazaretu z důvodu, že zde byli léčeni vojáci obou zneprátených armád, sarkasticky k tomu podotýká: „I humanita má své meze.“ (*Velkovýroba ctnosti*, s. 145).

Dalším zajímavým aspektem vyprávění je včleňování promluv dalších vypravěčů do pásma vypravěče hlavního. Tyto promluvy mají kratší rozsah a spíše epizodní charakter. Hlavní vypravěč do linie svého vyprávění začleňuje další texty či záznamy, jimiž chce dokládat věrohodnost svých tvrzení. Například *Kapitola sedmá – AKT č. j. H₂O 5229/94* je manifestem profesora Sophophila Fabricia (realizovaný rétorickou Ich-formou), který zde hovoří o úkolu a významu jím vynalezené agathergie. „I považoval jsem za povinnost svoji právě toto pole co nejhorlivěji zúrodnovati a veškerý síly své nasaditi, aby lidstvo pokud možno snadno a rychle dobrým učiněno

bylo.“ (*Velkovýroba ctnosti*, s. 53). Svě prohlášení rozděluje do dvou částí: část eticko-filozofická a část fyzikální. Do druhé části jeho promluvy ovšem náhle vstupuje vypravěč hlavní a Fabriciův text komentuje a upravuje: „Vynikají-li mravoučné tirády Fabriciovy rozvláčností a nesrozumitelností, platí to dvojnásob o jeho úvahách fyzikálních. Mimo to by rozsah jejich – 15 hustě popsaných stran archového formátu – epický spád děje do té míry zatěžoval, že je nezbytno od doslovné jejich reprodukce upustiti a omeziti se na sdělení stručného výtahu.“ (*Velkovýroba ctnosti*, s. 55). Z této pasáže můžeme zřetelně vypořadovat, že vypravěč si je plně vědom svého výsadního postavení v rámci výstavby vyprávění a náležitě toho rovněž využívá. Jasně se zde potvrzuje, že vypravěč není nezúčastněným elementem vyprávění, ale výrazně se na něm podílí. Pro vyobrazení fikční reality si vybírá ty informace, které považuje za příhodné či nutné ke sdělení, popřípadě ty, které chce určitým způsobem podtrhnout. „Nelze pominouti mlčením, že snad prvními mezi těmito dobrovolnými vyhnanci byli oba utopičtí velkobilionáři.“ (*Velkovýroba ctnosti*, s. 157); „V zájmu pravdy nutno ještě konstatovati, že produkty „Pacifiky“ byly opravdu neobyčejně levné.“ (*Velkovýroba ctnosti*, s. 61). Naopak ty informace, které nepovažuje za důležité nebo přínosné, vypouští. Vypravěč tak záměrně a promyšleně volí, co ve svém vyprávění uvede a co nikoli. Nezdá se ale, že by zásadní fakta jakkoli účelně překrucoval nebo dokonce zamlčoval. Ačkoli zaujímá k událostem osobní stanoviska a vyjadřuje své vyhraněné postoje, své subjektivní vidění světa izoluje od samotného věcného vylíčení probíhajícího dění. Nemohu tedy tohoto vypravěče hodnotit jako nespolehlivého, neboť jeho vyprávění je pro mě dostatečně věrohodné a mohu na něm zakládat svou interpretaci díla.

Charakter a jednotlivé osobité rysy vypravěče dělají každý narativní text jedinečným. Ale jaký význam má podoba tohoto vypravěče pro celkový obraz díla?

Vypravěč se snaží předložit čtenáři co nejobširnější pohled na události probíhající ve fikčním světě. Střídá různé polohy vyprávění, metody zobrazování skutečnosti, zapojuje do struktury textu i další vypravěče, stručně řečeno hledá optimální cestu, jak by mohl dění ve fikčním světě zachytit. Ve svém úsilí ale není příliš úspěšný. Jeho vyprávění se tříští na sled příběhů a epizod. Namísto zaznamenání celistvého obrazu světa se objevuje svět roztříštěný. Vyprávění příběhu se pro vypravěče stává hledáním cesty, jak by bylo možné zachytit svět v pohybu. Fikční realita, která se neustále dynamicky proměňuje a vyvíjí, je ale pro něj mnohdy v celé

své šíří jen těžko uchopitelná. To ovšem není způsobeno neschopností vypravěče tento fikční svět vnímat, ale určitou nemožností takový svět zachytit.

Pro interpretaci díla to má jeden zásadní význam. To, že veškerá dějová linie je v díle mnohdy jen obtížně zachytitelná, vybízí čtenáře takového textu k tomu, aby se víc než na děj soustředil na samotný stav fikčního světa. Do centra vypravěčovy pozornosti se dostává samotná podoba společnost, která se ve fikční realitě nachází. Vypravěč se snaží postihnout zejména principy jejího fungování, způsob jejího uspořádání a organizace, poměry, které v ní panují, a hodnoty, které uznává a oceňuje.

Abychom ale mohli lépe pochopit, proč obraz fikčního světa zachycuje vypravěč právě tímto způsobem, je důležité si uvědomit, v oblasti jakého literárního žánru se pohybujeme.

3. 2 Velkovýroba ctnosti jako utopický román

Román *Velkovýroba ctnosti*, jak jsem již výše uvedla, bývá tradičně zařazován do skupiny utopických románů dvacátých let minulého století. Jedna z publikací věnujících se definování a vymezení samotného utopického žánru je kniha polského sociologa a historika Jerzy Szackiho *Utopie*. Autor zde v první řadě zmiňuje, že pojem utopie může být mnohdy chápán velice různorodě. Samotný výraz utopie bývá častokrát spojován se čtyřmi různými významy: utopie jako ideál; utopie jako výmysl; utopie jako experiment nebo alternativa. Když se nad nimi zamyslíme, zjistíme, že do určité míry se v utopických dílech vyskytuje každý z nich.

Utopie jako literární žánr je ovšem tradičně chápán jako znázornění idealizované představy o podobě lidské společnosti, přičemž se zdůrazňuje, že tato představa je pojímána jako nereálná a neuskutečnitelná. Szacki ale připojuje zajímavý postřeh – nemožnost realizace těchto vizí může být mnohdy relativní. „Výmysly“ jednoho století se stávají skutečností století druhého.“ (Szacki 1971: 14).

Hovoří-li se o Haussmannově románu *Velkovýroba ctnosti* jako o utopickém díle, je nutno tento termín blíže specifikovat – ve své podstatě se jedná o román antiutopický. Někdy totiž bývá žánr antiutopie vyčleňován jako samostatný literární žánr, častěji je ovšem chápán jako určitý podtyp žánru utopie.⁷ Szacki avšak zmiňuje, že

⁷ V takém případě bývá žánr utopie dělen na utopie pozitivní a utopie negativní.

se mnohdy může stírat rozdíl mezi utopií a antiutopií. „Lidské ideály jsou nesmírně diferencované, štěstí jedněch je neštěstím druhých.“ (Szacki 1971: 97).

Abychom pochopili skutečnou podstatu tzv. negativních utopií, je důležité uvědomit si, čím se liší od utopií pozitivních. Rozhodujícím měřítkem nemůže být ani relativnost lidských hodnot ani fakt, že pozitivní utopie vytváří fikční svět zbavený veškerého zla a negativní utopie představují společnost v zásadě zcela špatnou.⁸ Zásadní rozdíl nacházíme v záměru implikovaného autora. Zatímco v utopických dílech autor představuje jasnou a ucelenou představou o podobě ideálně fungující lidské společnosti, v dílech antiutopických se s žádnou podobnou koncepcí nesetkáváme. Autor zde pouze důsledně neguje veškeré existující principy stávající společnosti. Děj se pro implikovaného autora stává v antiutopiích pouze prostředkem pro zobrazení a vyjádření toho, jakým způsobem společnost ve fikčním světě funguje.

Pro výstavbu mnoha antiutopických děl je také příznačná určitá modelovost: objevují se v nich některé podobné typy postav (vynálezce, podnikatel; v utopiích je to častokrát postava cestovatele), jejich příběhy se odehrávají v obdobných typech prostředí. Daniela Hodrová ve své knize *Hledání románu* zmínila, že klasickými utopickými prostory jsou například: obec, ostrov, zahrada, město, planeta, dům atp. – tedy prostory ve své podstatě uzavřené a oddělené od okolního světa. V některých antiutopických románech se rovněž vyskytují analogické dějové zápletky (na počátku veškerého dění stojí převratný vynález, jehož zneužití posléze vede k tragickým následkům).⁹

Vypravěč se tedy způsobem svého vyprávění, které orientuje zejména na prokreslení stavu fikční reality, blíží základnímu charakteru antiutopického žánru. Jde o takové vylíčení fikčního světa, které postihne především podstatu jeho fungování, hodnotové rozvržení a základní systém jeho uspořádání a organizace. Popis dění, který má budít dojem skutečných historických událostí, se stává pouze nástrojem k vyobrazení určitého modelu společnosti.

V antiutopických dílech se ovšem rovněž setkáváme s ostře kritickým postojem vůči podobě této fikční reality. Tímto rysem se antiutopický žánr do určité míry stýká

⁸ „Pozitivní utopisté tvořili svět důsledně dobrý. Negativní utopisté vytvářejí svět důsledně špatný.“ (Szacki 1971: 102)

⁹ Tato linie se objevuje některých v Čapkových románech (*R. U. R.*, *Továrna na absolutno*, *Krakatit*) nebo v díle Vladimíra Raffela *Obchodník sympatiemi*.

se žánrem satirickým, který se taktéž vyznačuje radikálně kritickým vztahem k zobrazované skutečnosti. V obou těchto žánrech se předpokládá existence určitého ideálního stavu věcí, který ale v dílech není explicitně zobrazen. Čtenář tento ideál musí na základě vlastního vnímání textu rekonstruovat. „Představa ideálního nebo prostě lepšího stavu věcí stojí v pozadí satiry.“ (Mocná – Peterka 2004: 612). Právě vypravěč klade tento nevyřčený ideál do ostrého kontrastu se skutečným stavem a děním ve fikční realitě.

V románu *Velkovýroba ctnosti* se tedy setkáváme s klasickým tématem antiutopických děl – vyjádření pesimistického postoje vůči vývoji lidské společnosti v přetechnizovaném světě, obava z odlidštění člověka a z toho, že se jedinec stane pouhou figurkou politických, společenských nebo hospodářských machinací. Vypravěčovým záměrem se stává ostrá kritika principů peněžního světa – snaha zbohatnout v podstatě na čemkoli přivádí člověka a lidskou společnost až na pokraj zničení a původně svobodný stát Utopie se dostává pod tvrdou nadvládu cizích mocností. „Pokoření Utopie bylo úplné. Pracovala těžce, pracovala do úmoru, odvádějíc plody své námahy – neznámo kam.“ (*Velkovýroba ctnosti*, s. 188). Agathergie se nestala prostředkem lidského sblížení, ale nástrojem, jak lidi ovládat.

Již jsme zde tedy zmínili záměr vypravěče, shoduje se ale se záměrem implikovaného autora?

3. 3 Význam a úloha implikovaného autora

Obraz fikčního světa Hausmannova utopicko-satirického románu *Velkovýroba ctnosti* z části vyrůstá a reaguje na podobu společenského, politického a kulturního dění dvacátých let minulého století. „Z Hausmannovy Velkovýroby ctnosti se více poučíme o atmosféře první poloviny dvacátých let než z leckterého takzvaného realistického románu.“ (Pešta 1999: 181). Oleg Sus ale ve své knize *Metamorfózy smíchu a vzteku* poznamenává, že z pouhé aktuálnosti nelze dělat umělecké měřítko jakéhokoli satirického díla. „Plození minutkových satir se totiž docela dobře může skládat ze samých rtuťovitě hbitých reakcí ... bez možnosti oddechu a rozvahy ... bez hlubšího záměru tvůrčího...“ (Sus 1963: 45).

Na samotném závěru celého románu *Velkovýroba ctnosti* se nachází jedna důležitá pasáž, jíž jsme doposud nevěnovali pozornost, ale která dodává dílu nový rozměr a do jisté míry posouvá a podtrhuje jeho význam a podstatu. Jedná se o kapitolu

s názvem Epilog.¹⁰ V souvislosti s ní si musím položit otázku: Četli bychom román *Velkovýroba ctnosti* jiným způsobem, kdyby se zde tato kapitola neobjevila? Proč sem implikovaný autor tuto pasáž zařadil?

Abychom ale mohli podstatě Epilogu lépe porozumět, je důležité vrátit se o krok nazpět – k Haussmannově povídce *Humoreska*, o které jsem si již krátce zmínila v předchozí kapitole. Tuto povídku zde záměrně zmiňuji z toho důvodu, že kapitola Epilog se jí výrazně podobná (shoduje se jednak jejich formální podoba, ale i námětová linie).

Povídka *Humoreska* líčí příběh, ve kterém nakladatel žádá spisovatele o to, aby pro něj sestavil knihu hodnotných a dobrých humoresek, protože někde zaslechl, že tento artikl jde v poslední době výborně na odbyt. Spisovatel a nakladatele spolu tedy začnou hovořit o tom, jakou podobu a jaké směřování by měly mít spisovatelovy nově vznikající humoristické povídky. Nakladatel má však poměrně vyhraněné představy o tom, jak by takové dílo mělo vypadat. Spisovatel na oko přistupuje na jeho požadavky a druhého dne přichází s povídkou „Jak se pan profesor oženil“, která sází na osvědčené postupy a schematická kliše konveční literatury. Nakladatel je z takového textu nadšen a okamžitě nabízí spisovateli možnost stanovit si libovolnou výši svého honoráře. Spisovatel ale uzavírá celou povídku *Humoreska* slovy: „...Chtěl jsem se pomstít - - - zabít ho - - - a on to nejen že vydržel - - - ještě se mu to líbí...“ (*Humoreska*, s. 189). Ústředním tématem se zde stává nejen výsměch a rázné odmítnutí vydávání obdobných brakových děl, ale především ostrá kritika toho, že by vznik umělecké literatury měl být primárně ovlivněn vidinou finančního zisku a teprve druhotně snahou o určité hlubší, hodnotnější směřování díla. Můžeme ale najít podobnou myšlenku i v kapitole Epilog?

Ačkoli je zde příběh vystavěn na obdobných principech jako v povídce *Humoreska*, oba texty se odlišují v drobných detailech, které jsou ale v konečném důsledku pro jejich interpretaci zcela zásadní.

V kapitole Epilog se rovněž setkáváme s dialogem Spisovatele a Velikého Směrodatného (nakladatel). Hovoří spolu o podobě předcházejícího textu – předešlých dvacet pět kapitol románu *Velkovýroba ctnosti*, jejichž autorem je postava Spisovatele. Ten přichází za nakladatelem v dobré víře s tím, že přináší román, který je nekonvenční a zajímavý. Nakladatel ale jeho dílo rezolutně odmítne a poučuje ho, jakým směrem by

¹⁰ Tato kapitola je od zbytku románu tematicky i formálně oddělena, zobrazuje zcela jiný fikční svět, ale přesto se zbytkem díla určitým způsobem souvisí.

se při psaní díla úspěšného a čtenářsky oblíbeného měl ubírat. Spisovatel tedy částečně přistupuje na nakladatelovo pojetí a pokouší se spolu s ním vytvořit novou verzi románového textu. Poté, co společně vymyslí zcela novou dějovou zápletku (milostný románek potomků dvou zámožných magnátů Matadora Chrysoprasy a Vampyra Argyroprasy), uzavírá nakladatel celý Epilog a vlastně celý román *Velkovýroba ctnosti* slovy: „...román vzroste tak, že budeme moci prvních pětadvacet kapitol klidně vynechat, kdežto ostatní vytiskneme hned ve „Šťastné rodině“ – platí?“ (*Velkovýroba ctnosti*, s. 193). Celé románové dílo tedy končí nakladatelovou otázkou, odpovědi Spisovatele se nedočkáme. Přesto ovšem pocítujeme, že Spisovatel se nakladatelovým požadavkům patrně podřídí – v předchozí části totiž Spisovatel zmiňuje svou konkrétní vizi románového zakončení. „S: Jak to skončí? Samozřejmě sňatkem. Jeho nádheru vylíčím asi na deseti stránkách, svatební cestu novomanželů na dvacetí...“ (*Velkovýroba ctnosti*, s. 193).

Zatímco tedy v povídce *Humoreska* má postava Spisovatele zcela jasnou představu o tom, jakou podobu by umělecká literatura měla mít, jakým tématům by se měla věnovat a jaká by měla být její skutečná podstata, postava Spisovatele v kapitole Epilog se zřejmě nechá nakladatelem zmanipulovat a ovlivnit natolik, že nakonec přistoupí na vydání brakového díla.

V Epilogu se tedy opět objevuje téma člověka, který se dostává do soukolí společenského systému a není schopen mu vzdorovat. Tím se částečně odkazuje a navazuje na téma předchozího příběhu románu *Velkovýroba ctnosti* – lidé jsou v něm představeni jako figurky a nástroje společnosti, se kterými je libovolně a svévolně manipulováno. Implikovaný autor sice nevyřkne v kapitole Epilog konečný ortel toho, zda Spisovatel zůstane věren svému původnímu textu nebo zda zcela popře svou vizi literárního umění, ale nastává zde oproti povídce *Humoreska* významný posun. Zatímco v povídce si postava Spisovatele pevně stojí za svým názorem, v Epilogu se Spisovatel nechává vtáhnout do světa manipulace a zřejmě není schopen čelit nátlaku ze strany nakladatele.

Tím, že tedy implikovaný autor tuto pasáž do románu *Velkovýroba ctnosti* zařadil, tak určitým způsobem ještě více umocnil a zvýraznil vyznění předchozího příběhu (v tomto příběhu vypravěč upozornil na to, že „zázračná“ agathergie se nestala prostředkem lidského sblížení, ale prostředkem, který lidi ovládal, a proto vypravěč zde jednoznačně odsoudil to, že by se člověk měl stát pouhým nástrojem jakýchkoli

politických, společenských či obchodních machinací a intrik, které by následně mohly vést k jeho degradaci).

Velmi zajímavé je, že téma manipulace a ovlivňování člověka zasazuje implikovaný autor v rámci románu *Velkovýroba ctnosti* do dvou různých fikčních světů. První příběh, ve kterém se líčí ničivé důsledky zneužití agathergie, je zasazen do prostředí fantaskního světa, avšak příběh, ve kterém postava Spisovatele postupně propadá vlivu a nátlaku nakladatele, je situován do podstatně realističtějších kulis. Tímto posunem implikovaný autor v podstatě jen podtrhuje a zdůrazňuje myšlenku díla. Částečně tím rovněž naznačuje, že toto skryté manipulování s člověkem nemusí existovat pouze ve fikčním světě, ale že toto téma může určitý způsobem přesahovat do světa reálného a může se osobně dotýkat i čtenáře. Implikovaný autor zde vytváří prostor pro to, aby se čtenář mohl nad tímto tématem zamyslet a reflektovat ho.

Domnívám se tedy, že implikovaný autor zařadil kapitolu Epilog do románu *Velkovýroba ctnosti*, aby tak vytvořil určité upozornění, výstrahu či zděšení nad tím, kam až může manipulace s člověkem vést. Literární umění pro něj představuje jediný svobodný prostor, ve kterém může člověk prezentovat své myšlenky, postoje, názory či úvahy, aniž by se musel ohlížet nebo ptát na to, zda jsou správné, vhodné či patřičné. Tím, že člověk podřídí svou uměleckou tvorbu vnějšímu nátlaku, pozbude zcela své tvůrčí svobody. Fikční svět literárních děl je vnímán jako jediný svobodný prostor, který člověku ještě zbývá. Tím, že i s podobou tohoto světa je manipulováno, ztrácí člověk jediné místo, ve kterém může být svobodný.

4 HAUSSMANNOVO DÍLO JAKO REFLEXE SOUDOBÉ SPOLEČNOSTI

V souvislosti s interpretacemi Haussmannovy umělecké tvorby bývá častokrát zmiňováno, že jeho dílo do jisté míry reflektuje společenskou, politickou a kulturní situaci dvacátých let minulého století. Pavel Pešta označuje román *Velkovýroba ctnosti* jako: „velké satirické zrcadlo let válečných a popřevratových“ (Pešta 1999: 99). Arne Novák ve spojitosti s Haussmannovými povídkami hovoří o tom, že satira zde bezprostředně a pohotově útočí na nezdravé zjevy života politického, hospodářského a literárního, které se v tomto období rozvíjejí. (Pešta 1999: 80). Fedor Soldan v časopise Svět v obrazech podotýká, že Haussmann se „zatrpklou ironií a zahořklým výsměchem odhaluje zákulisí popřevratové idyličnosti.“ (Pešta 1999: 168). Jedním z dalších, kdo se k Haussmannovu dílu vyjadřuje obdobným způsobem, je kupříkladu i Jiří Pavelka: „J. Haussmann podává jednu z prvních pronikavých interpretací historických událostí, jimiž společnost prochází v druhém desetiletí nového století, interpretací, které otevírají škálu vyhraněných českých pohledů na svět rozvrácený světovou válkou a na postavení člověka v dějinách.“ (Pešta 1999: 182).

Nemůžeme popřít, že se v Haussmannových prozaických textech nachází mnoho různých odkazů a narážek na osobnosti, události a další aspekty či reálie, jež více či méně úzce souvisejí se společenskou atmosférou dvacátých let. Tyto odkazy mají buď podobu přímého pojmenování,¹¹ nebo ke skutečným historickým faktům odkazují pouze nepřímou, prostřednictvím vytyčení jejich charakteristických rysů či vlastností.¹² Čtenář pak tato přímá i nepřímá pojmenování na základě vlastních zkušeností a vědomostí určitým způsobem rozkrývá a dešifruje (je ovšem důležité poznamenat, že pro dnešní čtenáře Haussmannova díla jsou některé z těchto odkazů již nečitelné, neboť dnešní

¹¹ „Víte vůbec, mladíku, že existuje jakýsi Lenin?“ (*Divoké povídky*, s. 224); „Snad bychom mohli požádat o prostředkování proslulého předbojovníka pacifistických ideí, Československou republiku...“ (*Velkovýroba ctnosti*, s. 165); „až totiž presidentské křeslo mocně zaskřípe pod sladkou tíží vznešené Osoby samého Nejvyššího Předsedy vlády rad v sovětské republice československé, vrchního nadtovaryše J.U.Dra Bohumíra Šmerala...“ (*Výlet*, s. 38)

¹² „Jestliže však ani tato sláva tebe by neuspokojovala, časopis vlastní sobě založič, jej jmény jako: Zlost, Kost, Chvost apod. označiž...“ (*Divoké povídky*, s. 232); „V čele jeho skvěl se plamenný Manifest Novouraganismu - Člověk přelétl zběžně jen několik vět jako: „- - - shnilý řád se boří, ale na jeho troskách - - - my, děti 29. století - - - umění nové, velké svobodné - - - mládí, kvas, převrat - - - revoluce...“ (*O zklamaném zvědavci a čertu*, s. 58)

povědomí o osobnostech či událostech dvacátých let již nemůže být tak obsáhlé). Některá jména bývají mnohdy za účelem zesměšnění záměrně komolena.¹³

V Haussmannových fikčních světech se tedy různými způsoby a formami odkazuje k podobě reality dvacátých let. Abychom ovšem mohli posoudit, jakým způsobem je doba dvacátých let v Haussmannově díle reflektována, musíme si uvědomit jednu stěžejní věc – jaký je rozdíl mezi fikčním a aktuálním světem.

4. 1 Svět fikční versus svět aktuální

Fikční a aktuální svět jsou dva zcela odlišné světy. Fikční svět je světem uměleckého díla, aktuální svět je svět, ve kterém žijeme. Tyto dva pojmy tudíž nemohou být v žádném případě jakkoli směřovány či zaměňovány – každý z těchto světů je do určité míry nezávislý a má svá specifická pravidla fungování.¹⁴

Jedním z těch, kdo se této problematice věnuje, je literární teoretik Lubomír Doležel. Ve své publikaci *Heterocosmica. Fikce a možné světy* zmiňuje: „Literatura není odkázána na napodobování světa skutečného.“ (Doležel 2003: 32). Fikční světy nemůžeme pojímat jako určité kopie světa aktuálního, tím bychom totiž radikálně zúžili potenciál jejich možností a popřeli tím skutečnost, že ve fikčních světech se vyskytují jevy či subjekty, které v aktuálním světě neexistují. To ovšem nikterak nevyklučuje možnost, že fikční světy mohou jakkoli ke světu aktuálnímu odkazovat. Jakým způsobem ale mohou substance aktuálního světa vstupovat do světa literární fikce? „Materiál pocházející z aktuálního světa musí na hranici světů projít podstatnou proměnou. Protože fikční světy jsou svrchované, musí být entity aktuálního světa proměněny v entity možné.“ (Doležel 2003: 34). „Jednotlivci aktuálního (historického) světa mohou vstoupit do světa fikčního pouze tehdy, stanou-li se možnými protějšky; tvůrce fikce je pak může tvarovat jakýmkoli způsobem, který si zvolí.“ (Doležel 2003:

¹³ „...právě vyšlé knihy proslulého učence prof. dra. Marešha.“ (*Velkovýroba ctnosti*, s. 65); „...patriotický poslanec a básník Dictator Vyk...“ (*Velkovýroba ctnosti*, s. 64); „Kamnář se Strašínem div si nezoufali...“ (*Divoké povídky*, s. 237)

¹⁴ Jsem si plně vědoma toho, že problematika vztahu fikčního a aktuálního světa je velice rozsáhlá. Literární teorie se vůči tomu vymezuje mnoha rozdílnými způsoby a pojetími, jež se snaží definovat a objasnit, jaký je charakter a podstata vztahu těchto dvou světů. Cílem této části mé práce není podat přehled o způsobech vymezení jejich vztahu, ale poukázat na jeden důležitý aspekt, které posléze pomůže k rozpoznání toho, jakým způsobem můžeme Haussmannovo dílo chápat jako určitou reflexi tehdejší společnosti.

35). Ačkoli se tedy v literárním díle mohou nacházet odkazy ke světu aktuálnímu, neznamená to, že se v těchto fikčních světech musí odrážet jejich skutečná podoba. Substance z aktuálního světa mohou být ve fikčním světě radikálně proměněny a může s nimi být libovolně nakládáno. „Fikční světy nepodléhají požadavkům pravděpodobnosti, pravdivosti nebo hodnověrnosti.“ (Doležel 2003: 33)

Fikční světy Haussmannových próz nenapodobují podobu aktuálního světa, odkazují pouze na některé jeho aspekty, které mnohdy zasazují do odlišných souvislostí. Nemůžeme tedy tvrdit, že Haussmannovo dílo vystihuje historický obraz aktuálního světa (přestože tomu tak do jisté míry v některých případech může být).

Pokud tedy chceme posuzovat Haussmannovo dílo jako určitý odraz společnosti dvacátých let, nemůžeme vycházet z předpokladu, že jeho fikční světy vystihují skutečnou podobu historických událostí. Fikční světy mohou podobu aktuálního světa jakýmkoli způsobem přetvářet, upravovat a měnit.

4. 2 Způsob reflektování společnosti dvacátých let

Základní charakter, podstata a význam Haussmannovy umělecké tvorby jsou úzce spjaty se satirickým žánrem jeho próz. Vypravěč jakožto mluvčí těchto narativních textů se rovněž podstatným způsobem podílí na jejich žánrovém zařazení (především vytvářením a střídáním objektivní a subjektivní linie vyprávění, způsobem, kterým se vymezuje vůči fikčnímu světu, nebo věrohodností svého vyprávění). Ačkoli žánr literárního díla bývá vymezován nejčastěji z hlediska jeho motivické či tematické linie, vypravěči těchto narativů se rovněž mohou stávat jedněmi z dalších elementů, které se na tom spolupodílí. Způsob reflektování společenského dění pak vyplývá z jednoho významného aspektu satirického žánru.

Oleg Sus se ve své knize *Metamorfózy smíchu a vzteku* zabývá zkoumáním toho, které jevy či objekty se mohou stávat předmětem satirické kritiky. „Objektem této kritiky nemůže být proto cokoli, jakákoli banalita a přizemnost: ne všechny jevy a vztahy jsou hodny toho, aby se staly cílem satirických střel. Jurij Borev to formuluje tak, že předmět satiry musí mít určité společensko-estetické vlastnosti.“ (Sus 1963: 53). Předmětem satiry se podle Suse může stávat pouze tzv. umělecký objekt. „Ten musí existovat svým svéprávným životem uměleckým a musí v sobě zároveň obsahovat transformaci života skutečného, po satíře křičícího, satiry hodného.“ (Sus 1963: 46). Sus zde tedy hovoří o tom, že předmětem satiry se mohou stávat pouze věci obecnějšího

dosahu, které se určitým způsobem dotýkají většího okruhu společnosti. Hodnotná satira by neměla být pohlcena malichernostmi. Satira se rovněž neobrací ani do minulosti ani do budoucnosti, ale je soustředěna na přítomnost, ve které vzniká. „Satira neprovádí intenzivní kritiku mrtvých a nehybných protivníků.“ (Sus 1963: 53).

Nešvary, problémy a negativní stránky společnosti, které Haussmann ve svých dílech zachycuje, musely být pro jeho dobu do jisté míry příznačné. Reflexe společnosti se v Haussmannově díle neprojevuje skrze zaznamenání a rekonstruování konkrétních událostí dvacátých let, ale skrze jisté tendence, jevy a aktuální témata, které se v tehdejší společnosti objevovaly a které se tedy mohly stávat předmětem zesměšnění nebo rázné kritiky.

Jiří Haussmann tedy ve svých prozaických textech zobrazuje několik výrazných tendencí, které ve společnosti dvacátých let spatřuje. První z nich je pocit z přílišného přepolitizování veřejného života – politika se pleťe do míst a oblastí, kde by měl být její vliv co nejmenší – ve vědě a kultuře. Toto téma je rozpracováno v povídkách *Tryzna*, *Pamětní deska*, *Výlet*, *Automobil* a částečně v povídce *Epilog* (vypravěč příběhu Vítězslav Houdek věnuje svou vzpomínkovou knihu zcela „nezištně“ ministroví národní obrany). Silně kritický postoj vůči tendencím, které se objevují na politické scéně ve dvacátých letech, znázorňuje v povídce *O některých škodlivých zvířatech v oblasti Československé republiky se vyskytujících*, v níž poměrně uštěpačným a ostře jizlivým způsobem karikuje jednání některých politických stran.

Téma politického vlivu a působení na mnohé sféry života společnosti úzce souvisí s další výraznou tendencí – snahou o překrucování určitých faktů a skutečností za účelem ovlivňování a manipulace s veřejným míněním. Zejména v románu *Velkovýroba ctnosti* je toto téma rozvedeno až do extrémních důsledků – společnost, která se v tomto fikčním světě objevuje, je v podstatě řízena dvěma vlivnými magnáty (Matadorem Chrysoprasem a Vampyrem Argyroprasem), kteří se svévolně rozhodnou mechanickou cestou „umravnit“ společnost. Jejich pohnutky k tomuto činu nejsou žádným způsobem nezištné či nesobecké, naopak je žene vidina upevnění jejich mocenského vlivu. Cílem kritiky se zde stává skutečnost, že lidé tímto zásahem ztrácejí možnost přemýšlet a rozhodovat se sami za sebe, přicházejí o možnost volby – myšlenka o lidské sounáležitosti je jim uměle vštípena. Právě v tom Haussmann spatřuje jeden z výrazných problémů soudobé společnosti – lidé mnohdy dávají raději přednost přebírání názorů od ostatních, než aby o věcech sami uvažovali a vytvářeli si vlastní hodnoty a postoje. Pro Haussmanna je důležité, aby si člověk alespoň určitým

způsobem uchoval svou svobodu, přestože dobře pociťuje, že lidská společnost je přespříliš prosycena různými způsoby manipulace a ovlivňování. Možností, jak z takového světa uniknout, pro něj představuje umělecká tvorba – ta je pro něj jediným svobodným prostorem, který by neměl být v žádném případě jakkoli narušen.

ZÁVĚR

Každý literární text je v podstatě jedinečným uměleckým dílem. Snažit se proniknout skrze jeho spletitou strukturu k samotné podstatě a významu příběhu, který nám vypráví, může být však mnohdy nelehkým úkolem. Při zkoumání toho, jakým způsobem bychom mohli umělecké dílo vnímat a interpretovat, se můžeme setkat s různými pojetími a metodami. Nicméně naše porozumění literárnímu textu častokrát opíráme o ty elementy, které jsou pro dané dílo určitým způsobem příznačné, nebo o ty, které jsou v díle podtrženy či nevšedně a zajímavě propracovány. Literární díla a jejich fikční světy tudíž můžeme rozkrývat prostřednictvím nejrůznějších dílčích přístupů.

Ve své bakalářské práci jsem se zabývala analýzou a interpretací próz Jiřího Hausmanna. Na charakteru směřování a vyznění jeho prozaického díla se výrazným způsobem podílí satirický a antiutopický žánr jeho textů, pro něž je příznačný radikálně kritický postoj vůči podobě fikční reality. Podstatu těchto dvou literárních žánrů můžeme ovšem odkrývat prostřednictvím různých aspektů – například pomocí jejich motivické či tematické linie. Já jsem se však rozhodla, že ve své práci budu význam a smysl Hausmannových textů rozkrývat skrze kategorii vypravěče – ta v jeho prózách podstatným způsobem vyniká a značně ovlivňuje celkový obraz jeho díla. Hausmannovi vypravěči jsou totiž jedněmi z důležitých elementů jeho textů – seznamují nás s podstatou fikčního světa a s podobou příběhu, který se v tomto světě odehrává (někteří tito vypravěči rovněž někdy předkládají nebo nabízejí určitou variantu či možnost, jak tyto příběhy vnímat nebo jak jim porozumět). Vypravěči Hausmannových prozaických textů nemalou měrou přispívají k vytvoření specifického charakteru jeho díla a podílejí se na formulování jeho jednotlivých myšlenek. Kategorie vypravěče tedy nejvýstižněji zachycuje povahu Hausmannovy umělecké tvorby a napomáhá k rozkrývání významu jeho díla.

V úvodu této práce jsme nejprve nahlédli na některé teoretické koncepty, které se zabývají problematikou přístupu ke zkoumání vypravěče v narativních textech. Jednotlivé studie byly voleny s ohledem na to, aby byly určitým způsobem přínosné a podnětné pro analýzu Hausmannových vypravěčů. V průběhu konkrétních rozborů Hausmannových próz jsem se ovšem setkala i s tím, že v některých případech nebylo možné se doslovně řídit jednotlivými teoretickými stanovisky. Každé literární dílo je totiž nesmírně dynamickým a rozmanitým celkem a my nemůžeme pouze prostřednictvím teoretických konceptů zcela postihnout veškeré jeho charakteristiky.

Mnohdy je tedy zapotřebí zapojit i způsob našeho vnímání daného textu. V povídkách *Metafysický průmysl, -I* nebo *Ohrožené lidstvo* jsme se kupříkladu mohli setkat s tím, že podoba promluvy Er-formového rétorického vypravěče v určitých částech textu silně inklinovala spíše k objektivní vypravěčské linii. V některých případech tedy nemusí být možné použít Doleželovu klasifikaci vypravěčů zcela bezvýhradně. Dalším příkladem, ve kterém se ukazuje nutnost zapojení určitého individuálního přístupu k narativním textům, může být způsob rozeznávání nespolehlivého vypravěče (již výše jsem zmínila, že neexistuje žádný univerzální postup či metoda, kterými bychom mohli takového vypravěče v textu odhalit). Při analyzování Haussmannových vypravěčů jsem vycházela z jednotlivých teoretických konceptů, nikoli však bezvýhradně. Během interpretací jsem se snažila zohlednit individuální charakter jednotlivých próz a v jejich intenci číst záměr implikovaného autora.

Prostřednictvím rozkrývání podstaty vypravěčské linie v Haussmannových prózách jsme mohli rozpoznat, že ústředním tématem jeho umělecké tvorby se stává téma manipulace a ovlivňování člověka, které různým způsobem zasahuje do sfér veřejného i soukromého života. Haussmann vyjadřuje obavu z toho, že lidé se čím dál častěji stávají pouhými figurkami společenského systému. V takovém světě pak lidé ztrácejí svou svobodu (román *Velkovýroba ctnosti*), bezhlavě přitakávají nesmyslným názorům (povídka *Pymon*) či zcela bezmyšlenkovitě přejímají názory druhých, aniž by se nad nimi sami zamysleli (povídky *Metafysický průmysl, Ohrožené lidstvo, Americká mise*). V některých povídkách je především kritizován fakt, že manipulace a překrucování jednotlivých skutečností postupně proniká i do vědy a umění (povídky *Automobil* a *Epilog*). V několika textech rovněž Haussmann rázně odmítá takovou uměleckou tvorbu, která slouží pouze finančnímu zisku (povídky *Humoreska* či *Vzorný spisovník*). Odsuzuje také to, aby byl výklad literárních děl upravován tak, aby vyhovoval potřebám aktuální společenské či politické situace (povídky *Pamětní deska* nebo *Tryzna*). Ostře tedy kritizuje, že by se umělecká literatura měla dostávat pod tlak vnějších okolností, a tudíž by přestala být svobodným prostorem pro vyjádření názorů, postojů a pocitů. Umění jako takové představuje pro Jiřího Haussmanna jediný způsob, jakým můžeme alespoň částečně uniknout ze soukolí společenského systému. Prostor uměleckého díla je jediným svobodným prostorem, který člověku zbývá, a proto by se ho v žádném případě neměl vzdávat.

Charakter, význam a podstata Haussmannových próz úzce souvisí se satirickým a antiutopickým žánrem jeho textů. Vznik a výskyt satirických a antiutopických děl

bývá mnohdy těsně spjat s atmosférou společnosti, ve které taková díla vznikají. Mnohdy je jejich vznik také ovlivněn významnými historickými událostmi, které do života této společnosti významně zasahují. Jiří Holý zmiňuje, že velká vlna produkce antiutopických děl ve dvacátých letech úzce souvisela se stavem tehdejší společnosti. „Zvýšený zájem o utopická témata konstatovala už dobová kritika... upozornila na to, že „vlna utopičnosti“ souvisí se světovou válkou a poválečnými revolučními otřesy.“ (Holý 2002: 152). V dílech se tedy odrážela čerstvá válečná zkušenost a obecně sdílená tíseň ze slíciho odlidštění moderní civilizace. Vznik mnoha antiutopických a satirických děl na počátku dvacátých let v české literatuře rovněž úzce souvisí s přeměnou státního zřízení na našem území. Vznik Československa v roce 1918 dodalo do české společnosti určitý podnět či impuls k tomu, aby se mohla zamyslet nad svým současným stavem. Tato doba přináší přesvědčení, že nyní je možné přetvořit či lépe propracovat základní principy fungování společnosti, vtisknout jí zcela novou podobu a směřování, popřípadě se oprostít od některých negativních jevů, které se v ní vyskytují. Období po vzniku republiky se tak do jisté míry stává obdobím hledání nových hodnot, postojů, stanovisek a vztahu k obecně lidským, ale i společenským, kulturním a politickým otázkám. Jiří Hausmann se tedy charakterem svého díla určitým způsobem také zapojoval do celospolečenské diskuze nad tím, jakým způsobem by mohla společnost být utvářena či jaké by měly být její ideály.

Ve své bakalářské práci jsem chtěla zjistit a pokusit se postihnout to, jakým způsobem bychom mohli Hausmannovo dílo chápat a interpretovat. Jeho literární texty můžeme vnímat jako určitou reflexi společnosti dvacátých let. Jiří Hausmann se v nich kritickým způsobem vyrovnává s nešvary a negativní jevy, které ve společenském, hospodářské, politické a kulturním životě tohoto období spatřuje. Jeho kritika není směřována ke konkrétním momentům či událostem, ale k určitým negativním tendencím, které se v této době objevují. Jiří Hausmann rovněž podobou svého díla vybízí k dialogu, polemice či úvaze nad tím, jakým způsobem tedy vůbec můžeme vnímat společnost, jež je protkána neustálou snahou o manipulaci a ovlivňování člověka. Podněcuje tedy především své čtenáře k tomu, aby nad jeho texty přemýšleli a reflektovali jejich myšlenky a poselství. Zároveň ovšem pocítujeme, že Hausmannovo prozaické dílo má určitý nadčasový charakter, protože některé negativní tendence, které v díle zobrazuje, jsou aktuální i v dnešním světě.

SEZNAM LITERATURY

Primární literatura:

HAUSSMANN, Jiří (1948): Velkovýroba ctnosti. In: *Velkovýroba ctnosti*. Praha: Mladá fronta, s. 7 – 193.

HAUSSMANN, Jiří (1948): Divoké povídky. In: *Velkovýroba ctnosti*. Praha: Mladá fronta, s. 195 – 270.

HAUSSMANN, Jiří (1963): Humoreska. In: *Divoké verše a prózy*. Praha: Československý spisovatel, s. 183 – 189.

HAUSSMANN, Jiří (1963): Protekce. In: *Divoké verše a prózy*. Praha: Československý spisovatel, s. 190 – 193.

HAUSSMANN, Jiří (1921): Tryzna. *Země* 3, č. 1, 26. 10. 1921, s. 29 – 31.

HAUSSMANN, Jiří (1921): Výlet. *Rarach* 1, č. 4, 20. 1. 1921, s. 38 – 39 a 45.

HAUSSMANN, Jiří (1922): O zklamaném zvědavci a čertu. *Země* 4, č. 4, 15. 11. 1922, s. 58 – 59.

HAUSSMANN, Jiří (1921): O některých škodlivých zvířatech v oblasti Československé republiky se vyskytujících. *Kopřivy* 14, č. 31, 4. 8. 1921, s. 1 – 2.

Sekundární literatura:

BOOTH, Wayne C. (2007): Typy vyprávění. *Aluze*, č. 2, s. 42 – 51.

BORECKÝ, Vladimír (2000): *Teorie komiky*. Praha: Hynek.

DOLEŽEL, Lubomír (2003): *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum.

DOLEŽEL, Lubomír (1993): *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel.

GILK, Erik (2005): Na prahu neznáma. (Poláčkovo satirické romaneto v kontextu soudobých románů fejetonního typu). In: *Povídka, román a periodický tisk v 19. a 20. století*. Sborník příspěvků ze symposia pořádaného oddělením pro výzkum literární kultury ÚČL AV ČR v Praze 13. -14. října 2004. Praha: ÚČL AV ČR, s. 181-193.

HODROVÁ, Daniela (1989): Utopický prostor v románu. In: *Hledání románu*. Praha: Československý spisovatel, s. 32 – 52.

HOLÝ, Jiří (2002): Proměny utopie, utopie proměn. In: *Možnosti interpretace*. Olomouc: Periplum, s. 151 – 164.

CHATMAN, Seymour (2000): Nové hledisko na „hledisko.“ In: *Dohodnuté termíny*. Olomouc: Univerzita Palackého, s. 137 – 156.

- CHATMAN, Seymour (2000): Obrana implikovaného autora. In: *Dohodnuté termíny*. Olomouc: Univerzita Palackého, s. 76 – 90.
- KUBÍČEK, Tomáš (2007): *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy*. Brno: Host.
- MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef a kol. (2004): *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha; Litomyšl: Paseka.
- PEŠTA, Pavel (1999): *Satirik převratu Jiří Haussmann*. Brno: Atlantis.
- RIMMONOVÁ-KENANOVÁ, Shlomith (2001): Text: Fokalizace. In: *Poetika vyprávění*. Brno: Host, s. 78 – 92.
- SUS, Oleg (1963): *Metamorfózy smíchu a vzteku*. Brno: Krajské nakladatelství.
- SZACKI, J (1971): *Utopie*. Praha: Mladá fronta.
- TODOROV, Tzvetan (2000): Verbální aspekt. Pohledy. Hlas. In: *Poetika prózy*. Praha: Triáda, s. 47 – 56.
- WALSH, Richard (2007): Kdo je vypravěč? *Aluze*, č. 1, s. 48 – 60.
- WEIMAR, Klaus (2009): Kde a co je vypravěč? *Aluze*, č. 1, s. 32 – 38.

POZNÁMKA

V práci jsou používány dva druhy citací. V případě sekundární literatury je použit standardní způsob citace, v případě literatury primární je pro větší přehlednost uváděn název díla a strana.