

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH  
PEDAGOGICKÁ FAKULTA  
KATEDRA BOHEMISTIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Narativní strategie v drobné próze Ignáta Herrmanna

Vedoucí práce: Mgr. Veronika Faktorová, Ph.D.

Vypracoval: Jakub Masák

České Budějovice 2013

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

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

České Budějovice 22. července 2013

.....  
Jakub Masák

Velké díky náleží vedoucí práce paní Mgr. Veronice Faktorové, Ph.D. za její ochotu, rady, nápady a komentáře, díky kterým bylo možné práci realizovat.

## **Anotace**

Předmětem práce je drobná próza Ignáta Herrmanna z 80. let 19. století, obsažená v souborech Pražské figurky, Drobní lidé ad. Pozornost bude zaměřena k narativním strategiím vybraných děl. Sledovány budou zejména typy vyprávěcích aktů, prezentace vyprávění, koncept fiktivního čtenáře aj. Na úvodní teoretickou část vymezující základní pojmy naváže konkrétní analýza jednotlivých postupů; její výsledky umožní komparaci Hermannových textů s narativními způsoby dalších soudobých textů, za jejichž nejvýznamnějšího, modelového reprezentanta jsou považovány povídky Jana Nerudy.

### **Annotation**

The topic of presented bachelor thesis is the narrative concept of short stories created by Ignát Herrmann. All analysed short stories are included in *Pražské figurky* and *Drobní lidé*. We will be focused on narrative strategies of chosen stories. The concepts of fictional narrator, narrative acts and the presentation of narration will be followed as well.

Introducing theoretical part will define fundamental terms of narratology and the practical part will be analysing concrete stories. The final results will allow us to compare Herrmann's stories with the most significant ones – with the short stories of Jan Neruda.

## **Obsah**

Úvod	1
1. Vymezení vybraných pojmů naratologie	3
1.1 Narativ	3
1.2 Příběh	5
1.3 Vypravěč	5
1.3.1 A co autor?	8
1.4 Fokalizace	11
1.5 Vyprávění	13
1.6 Čtenář	13
2. Narativní způsoby realistické prózy	15
3. Drobná próza Ignáta Herrmanna	22
3.1 Herrmann realistou?	23
4. Narativní analýza vybraných textů	26
4.1 Strategie autenticity	26
4.1a Autenticita prostředí	26
4.1b Autenticita postav	29
4.2 Vypravěč a vyprávění	32
4.3 Herrmann a „jeho“ čtenář	36
5. Neruda vs. Herrmann	39
6. Závěr	42
7. Seznam pramenů a literatury	44

## Úvod

Bakalářská práce *Narativní strategie v drobné próze Ignáta Herrmanna*, se bude za pomoci části literární vědy nazvané naratologie věnovat tomu, jakými vyprávěcími způsoby a prostředky je vytvářen fikční svět Herrmannových povídek. Na následujících stránkách se budeme zabývat možnostmi, kdo nám vyprávění předává a jakým způsobem tak činí. Slovo „vyprávění“ je záhodno ihned v úvodu zaměnit za termín „nativ“. Nejenom, že nás čeká samotná definice tohoto pojmu, ale v teoretické části práce budeme sledovat, co je a co není narativem, kdo je vypravěčem, jaké jsou druhy vyprávění a další termíny z naratologie.

Všechny tyto teoretické poznatky budeme aplikovat na povídkách Ignáta Herrmanna, známého autora řady povídek a několika románů. Budeme se ocitat ve světě 19. století, který je svým prostředím a způsoby diametrálně odlišný od toho současného. Herrmann byl jedním z dobrých pozorovatelů své doby, avšak zůstává dodnes ve stínu Jana Nerudy. Je-li tento „stín“ oprávněný, či nikoliv, budeme řešit v samostatné kapitole porovnávající Herrmannovu a Nerudovu povídkovou tvorbu.

Teoretický základ, který vymezujeme v první části práce, bude vycházet především ze *Slovníku naratologie (The Dictionary of Narratology)* Geralda Prince a z knihy Shlomit Rimmon-Kenanové *Poetika vyprávění*.

Přínosné pro nás budou i časopisecké příspěvky z časopisu *Aluze*, kde byly publikovány překlady naratologických prací J. Hillise Millera a Wayne C. Booth. Z hlediska vztahu autora a vypravěče je pro nás důležitá také práce Michaela Foucaulta *Co je to autor?*.

Naratologická analýza české literatury se nemůže obejít bez publikace *Narativní způsoby v české literatuře* Lubomíra Doležela. Stejně jako Doleželova monografie nám může být užitečná i studie Bohumila Fořta nazvaná *Naratologické aspekty české realistické prózy*.

Naratologická analýza Herrmannových próz by měla směřovat k poznání vyprávěcích postupů autora, který je literární historií vnímán jako typický představitel české realistické literatury. Takto je Herrmann hodnocen v základních literárněhistorických syntézách i slovnících. Mezi ně patří kniha Aleše Hamana *Trvání*

v proměně, hojně využívaná syntéza *Česká literatura od počátků k dnešku* a jako realista je Herrmann označován také v *Dějínách české literatury*.

Budeme dokládat, nakolik Herrmannovy narativní způsoby odpovídají realistické metodě, respektive nakolik ji potvrzují, obohacují, či dokonce proměňují. V poslední kapitole se zaměříme na komparaci vyprávěcích postupů Jana Nerudy a Ignáta Herrmanna, jakožto dvou odlišných příkladů soudobé realistické prózy. Východiskem nám přitom bude práce D. Turečka *Nerudův papoušek aneb konfrontace narativních modelů* vydaná v *České literatuře* v roce 2000.



## 1. Vymezení vybraných pojmů naratologie

### 1.1 Narativ

Základním pojmem naratologie je narativ. Termín (původem z anglického „narration“) můžeme přeložit do češtiny jako vyprávění. Princeův *Dictionary of naratology* nám podává definici pojmu narativ a dalších příbuzných termínům. Podle Princeova slovníku je narativ reprezentací jedné, nebo více skutečných, či fiktivních událostí. Tyto události jsou předávány vypravěči (narrators). Nabízí se otázka, co lze označit jako narativ. Srovnejme následující texty, které můžeme běžně vidat, slyšet a které nejsou čerpány z odborných publikací: Atomy jsou součástí molekul. Tomáš je větší než Hanka. Prezentované texty (byť mohou obsahovat sebezajímavější a snad i zásadní informace) nelze za narativ považovat. Podívejme se však na následující věty (příklad uvádím zcela náhodný, odnikud nečerpaný): Muž otevřel dveře. Jeho žena zatrpkle pronesla: „Zítra musím k soudu.“ Zde můžeme hovořit o skutečném narativu a později budeme úseky nazývat narativní fikcí. Proč jsou tedy zrovna věty o neznámém muži a jeho ženě narativem? Odpověď je velmi jednoduchá; vyjadřují totiž nějaký určitý děj.

Toto triviální řešení však nestačí. Literární teoretikové (v tomto případě naratologové) se snažili o ucelenější definici pojmu narativ. Aby se snadněji odlišovaly narativní texty od nenarativních, shodli se, že narativ je reprezentace minimálně dvou událostí se subjektem, které směřují k uzavření celku.

Způsobů vyjádření narativů je několik a každý je vyjádřen rozdílně. Narativ může být psaný, mluvený, může to být i znakový jazyk, fotografie, filmy, gesta atd. Stejně tak šíření narativu je staré, jako lidstvo samo. Všechny průměrné lidské bytosti věděli, jak produkovat a předávat narativ již od počátku věků.

Pohledy literárních teoretiků se přirozeně liší a narativ se jako fenomén objevuje v řadě publikací a studií. Jedním z mnoha autorů, kteří se narativem zabývají, je i J. Hillis Miller. Ve svém pojednání se zabývá nejenom historií narativu (zde zmiňuje narativní postupy antických dramát a středověkých legend), ale především se zamýšlí nad tím, co pro něj narativ znamená. „Na druhé straně je vyprávění tak přirozené, tak

univerzální a tak snadno zvládnutelné, že lze jen těžko uvěřit, že by mohlo jít z hlediska literární teorie o problematickou oblast“ (Miller 2008: 30).

Narativ, jako samotný pojem, není ve světě něco nového a jsme jím obklopeni neustále. Může se jednat o zprávy, literaturu faktu, komiksy, narativ používáme i při různých metodologických výzkumech. Druh narativu, který se používá v literatuře, označujeme jako „narativní fikci“. Jejím základem je především příběh. Rimmon-Kenanová definuje narativní fikci jako „[...] vyprávění určitého sledu fiktivních událostí. [...] Už termín vyprávění naznačuje, že jde o komunikační proces, v němž narativ je jakožto sdělení předáván autorem příjemci. Tímto se liší narativní fikce od narativů v jiných médiích, jako například ve filmu, tanci, či pantomimě“ (Rimmon-Kenanová 2001: 10).

Autorka dále rozvíjí svou definici narativní fikce, kde rozebírá, jak odlišovat narativní fikci od jiných literárních textů, jako je lyrická poezie či výkladová próza. „Na rozdíl od výkladové prózy, představuje narativní fikce sled událostí“ (Rimmon-Kenanová 2001: 10). To nás přivádí k samotné definici termínu příběh, neboť ten vystupuje jako reprezentant „narativní fikce“ a „sledu událostí“. „Příběh označuje vyprávěné události, abstrahované od jejich rozložení v textu a uspořádané chronologicky, a zahrnuje také účastníky těchto událostí. Je-li příběh sledem událostí, je text mluvenou, či psanou promluvou, kterou se o nich vypráví. [...] V textu se události nevyskytují nutně chronologicky, charakteristiky jejich účastníků jsou roztroušeny po celém textu a všechny jednotky narativního obsahu procházejí filtrem prismatu, či perspektivy. [...] Proces produkce textu je aspektem vyprávění. Vyprávění může být jak reálné, tak fiktivní. V empirickém světě je autor agentem zodpovědným za produkci narativu a jeho komunikaci. Empirický proces komunikace je však méně relevantní pro poetiku narativní fikce než komunikační proces uvnitř textu. Při komunikaci uvnitř textu dochází k přenosu narativu od fiktivního vypravěče k fiktivnímu adresátovi.“ (Rimmon-Kenanová 2001: 12)

Můžeme zde snadno demonstrovat, jak moc záleží na pohledu autora. Narativní fikce se z pohledu Rimmon-Kenanové přibližuje definicím narativu ze *Slovníku naratologie* od Geralda Prince. Naratologie se tak stává důležitou součástí literární vědy. Prostřednictvím narativu můžeme zkoumat prakticky jakékoliv literární texty a

sledovat na nich nejenom uplatňování teoretických poznatků, ale i dobové tendence literatury a způsob, jak se s narativem pracovalo před jeho „objevením“.

## 1.2 Příběh

Základem narativu je příběh, jenž má v sobě minimálně dvě události. Prince ve svém *Slovníku naratologie* hovoří o příběhu jako vyprávění událostí s důrazem na chronologii. Oproti tomu „plot“ (česky zápletka, námět) je vyprávění událostí s důrazem na příčinu. Rozdíl si můžeme ukázat na příkladu, který vychází z podobných, jež jsou prezentovány v Princeově slovníku. Flaubert zemřel a po něm i Maupassant. V případě této věty se jedná o chronologický příběh. Věta Flaubert zemřel a poté (a pak) zemřel žalem Maupassant. Ve druhém případě hovoříme o zápletce. Z toho můžeme vyvodit, že zápletka je způsobena nějakou příčinou; zde smrtí Flauberta.

Rimmon-Kenanová se také zabývá příběhem a klade si otázky o soběstačnosti. Dobře vystavěný příběh a jeho struktura jsou nedílnou součástí každého literárního díla. Rimmon-Kenanová zasazuje samotný termín „příběh“ do jakési větší struktury, či organizace. „Jako takový je příběh součástí větší struktury, již někteří nazývají rekonstruovaný svět, tj. fikční realita, v níž budou žít postavy příběhu a budou se odehrávat jeho události. Příběh je vlastně jednou z os uvnitř větší struktury; osou časové organizace“ (Rimmon-Kenanová 2001: 14).

## 1.3 Vypravěč

Po příběhové ose se pohybují nejenom samotné události, ale i postavy. Jednou z hlavních postav, která se téměř vždy v příběhu vyskytuje, je vypravěč, jenž se může a nemusí stávat součástí samotného vyprávění. Je však nepsaným pravidlem, že v každém příběhu je vždy přítomen alespoň jeden vypravěč. Gerald Prince ještě dodává, že tento vypravěč se vždy nachází na stejné úrovni, na jaké je recipient díla – čtenář. V jednom literárním díle se samozřejmě může vyskytovat více vypravěčů, skrze jejichž prizma my, čtenáři, vnímáme příběh. Znovu se k tomuto poznatku vrátíme u fokalizace. Vypravěč bude víceméně neskrývaný, sebevědomý, spolehlivý, bude mít znalost o příběhu a bude blíže, či dále vzdálen od událostí, které jsou vypravovány.

Prince ve svém *Slovníku naratologie* uvádí několik typů vypravěčů: „discursive“ (rozvláčný, odbíhající od tématu, kdy autor svými vlastními slovy vypráví, co daná postava řekla, nebo udělala), intelektuální (autor je intelektuálně dokonalejší), morální (autor je více/méně mravnější, než charaktery). Vypravěč se může v příběhu objevit i jako hlavní protagonista, důležitá postava, nebo se může objevit v určitých částech, nebo jako nezaujatý pozorovatel. Vypravěč-agent je postava, jež se vyskytuje přímo v určitých situacích a událostech, na něž má nějaký měřitelný efekt. Vypravěč-já může být v roli, kdy je zároveň charakterem a vypravěčem. (Já) jsem vypil sklenici vody. „Já“, které pije je postavou, zatímco „Já“, které to říká je vypravěčem. Vypravěč-svědka je vypravěčem, o kterém vlastně nic nevíme, vyjma toho, že existuje.

Vypravěčem se zabýval i Wayne C. Booth ve studii *Typy vyprávění*, která vyšla v roce 2007 v časopise *Aluze*. Podle Boothe se vypravěč vyskytuje nejčastěji v první, nebo ve třetí osobě, k tomu však dodává „Pro nás to nemá žádnou hodnotu, pokud se nerozhodneme být preciznější a nepopíšeme, jaký vztah mají jednotlivé vlastnosti vypravěče ke konkrétním účinkům vyprávění. Pravda je taková, že volba první osoby může být nadměru omezující. [...] Dalším důkazem toho, že rozlišování vypravěčských osob je mnohem méně důležité, než se o něm tradičně tvrdí, je skutečnost, že všechny následující funkční rozdíly platí stejně tak u vyprávění v první, jako ve třetí osobě“ (Booth 2007: 43). Na Boothovu diferenciaci vypravěče se podíváme podrobněji.

Většina vyprávění je podle Boothe prezentována jako příběh, který se odehrává ve vědomí toho, kdo nám ho vypráví a je jedno, zda je to „já“, nebo „on“. Nedramatizovaný vypravěč je tedy postava, která se v knize přímo nevyskytuje, i když „čisté“ případy nedramatizovaného vypravěče jsou velmi vzácné. Booth to uvádí na příkladu dramatu, kdy i v divadelní hře je nám příběh někým vyprávěn. I když je vypravěč velmi zdrženlivý, nastávají okamžiky, kdy do příběhu vstupuje jeho jáství. Nejčastější způsob dramatického vypravěče je však ten, kdy se z vypravěče stává další postava, která je stejná jako ty, o nichž je vypravováno.

Romány, ve kterých není přítomen žádný dramatizovaný vypravěč, v sobě zahrnují tzv. implicitní obraz autora. „Implikovaný autor [...] stojí za vším děním, ať už jako režisér, loutkář, nebo lhostejný bůh, který si v tichosti stříhá nehty. Implikovaný autor se vždy liší od „skutečného člověka“ – ať už si ho představujeme jakkoliv -, jenž

při psaní svého díla vytváří jakousi lepší verze sebe sama, své „druhé já“ (Booth 2007: 43).

Booth dále uvádí, že je důležité si uvědomit fakt, kdy „mnoho dramatizovaných vypravěčů není za vypravěče vůbec explicitně označeno“ (Booth 2007: 44). Můžeme tedy pracovat s teorií, že každá postava, která k nám promlouvá, se stává jakýmsi „skrytým“ vypravěčem. Skrytí vypravěči jsou dle Bootha sporadicky označováni explicitně „[...] manželky, jež se snaží přesvědčit své manžely o tom, že obchodní smlouva je nemorální, zapřísáhlí zastánci rodinného života, kteří se přou s toulavými ratolestmi – ti všichni mají často mnohem větší vliv na nás čtenáře než na své oficiální posluchače“ (Booth 2007: 44).

V současných prozaických dílech jsou dle Bootha vypravěči jakási „centra vědomí“ (Booth 2007: 44). Nejčastěji je nalezneme ve třetí osobě singuláru a skrze ně nám je vyprávění předáváno. Mohou to být pouze pozorovatelé, či „zrcadla odrážející skutečnost“ (Booth 2007: 44), ale zůstávají stále vypravěči.

Vypravěči a pozorovatelé se nám dle Bootha snaží příběh převyprávět prostřednictvím scény, či pomocí shrnutí. Nejčastější je však kombinace obojího. Scéna by mohla být nahrazena pojmem předvádění a shrnutí pojmem vyprávění. Booth však poukazuje na „[...] široký záběr tohoto rozdělení. Vypravěči všech druhů musí buď tlumočit pouhý dialog, nebo ho podepřít „scénickými poznámkami a popisy dějiště“ (Booth 2007: 45).

Zajímavé je, že Booth také vymezuje vypravěče, kteří umožňují vhled do nitra postav. Ti se podle něj liší typem svého vhledu. „Všichni autoři využívající ve svém vyprávění proudu vědomí se podle všeho snaží dosáhnout psychologické hloubky, ale z hlediska morální dimenze zůstávají někteří z nich úmyslně na mělčině“ (Booth 2007: 45). Booth dále zdůrazňuje, že jakékoliv pohledy do nitra postavy dočasně mění ve vypravěče.

Před několika lety se vedla mezi literárními teoretiky debata o tom, kdo je vlastně vypravěčem a zda vůbec má ještě vypravěč v literatuře místo. Podle Richarda Walshe, který vyšel v časopisu *Aluze* v překladu Milana Orálka, se prezentují jako „inherentní prvek narativu“ (Walsh 2007: 48). Dle jeho názoru je fikce vyprávěna „buď

svými autory, nebo postavami“ (Walsh 2007: 48). Vychází přitom z pojmů, které jsme si definovali výše. Vypravěč se dle jeho názorů stává postavou, jako je každá jiná. V tomto pojetí ale spatřuji nesoulad. Jak je psáno na předchozí stránce, tak postavy se pohybují po různých osách příběhu. Pro praktičnost mohou postavy dostat jména (zabýváme-li se konkrétními analýzami) a jedním z nápomocných označení může být i termín „vypravěč“. Nejenom z praktického hlediska, ale i logického mi takové „rozdělení“ přijde vhodné. Při analyzování některých textů k nám vypravěč přímo promlouvá. Jak bychom ho tedy měli nazvat? Postava, jež k nám promlouvá a která nám sděluje celý příběh a provází nás celým narativem?

Walsh své tvrzení zakončuje spojením „smrt vypravěče“. V jiném kontextu píše Rimmon-Kenanová o „smrti postavy“. Provokativně tak navazují na další „slavné smrti“, které jsou obsaženy ve výrociích „Bůh je mrtev“, či „smrt humanismu“. Vrátili-li se zpět k smrti vypravěče a smrti postavy, je zřejmé, že autoři se snad chtějí posunout někam dál, nebo jen vyburcovat odbornou veřejnost k diskuzi. Smrt vypravěče by znamenala smrt „hlavního motoru“ literárního díla. Pokud by z příběhu zmizel vypravěč a stal by se jenom jakousi součástí ostatních postav, ostatní teorie (i výše vymezené rozdělení) pozbývají jakéhokoliv významu. Dle mého názoru je smrt vypravěče skutečně extrémním spojením, které snad může vyústit ve „smrt příběhu“.

### 1.3.1 A co autor?

Předtím než došlo na smrt vypravěče, byla ale v literární vědě vyhlášena smrt autora. Odpovědnost tu připadá slavné studii Michaela Foucaulta *Co je to autor?* s jejíž pomocí prozkoumáme pozici samotného autora v díle a jeho poměr k vypravěči.

Začněme prostou otázkou, kdy se literární konzument může s autorem samotným setkat. Odpověď je jednoduchá; při samotném čtení literárního díla, autorovy autentické práce. Co vše ale za autorovu práci považovat? Lze vše, co námi oblíbený nebo zvolený autor napíše, považovat za jeho výtvar, který musíme bezpodmínečně přečíst? Foucault ve své stati na podobné téma polemizuje a snaží se pojem „autorova práce“ vymezit. Kdybychom šli od úplného začátku, mohli bychom, říci, že autorem se stává každý, kdo vytvoří nějaké literární dílo, popřípadě zanechá svoje myšlenky na

nějakém médiu. Foucault s touto myšlenkou pracuje na příkladu de Sada. Tvrdí, že známý markýz nebyl a není považován za autora, ale jak tedy můžeme pracovat s tím, co nám zanechal: s rolemi popsaného papíru. V tomto ohledu se dle Foucaulta nejedná o literární dílo, ale pouze jen o kusy papíru, jejichž pomocí de Sade ukájel své fantazie během svého pobytu ve vězení. Abychom mohli vůbec s nějakým psaným odkazem pracovat, musí to být práce, která byla napsána skutečným autorem. Dalo by se tedy říci, že autorem se člověk stává tehdy, napíše-li něco, co samo o sobě má nějakou uměleckou hodnotu. Zde je autorova role nezastupitelná a výslovně potřebná. Nastává však okamžik, kdy se chceme autorovi dostat co nejbliže, a tak se snažíme „zkonzumovat“ vše, co kdy autor vytvořil. Vystává tak další otázka, kterou si pokládá i Foucault. Když totiž přijmeme vybraného jedince jako autora, je skutečně důležité považovat vše, co kdy autor napsal, za jeho práci?

Foucault si i v tomto případě vypomáhá další osobností – Nietzsche. Nemá cenu zde rozebírat jeho myšlenky, ale Foucault si klade otázku, zda skutečně je nutné vydat vše, co kdy Nietzsche vytvořil. Možná zabíhá do krajností, když se sám sebe ptá, zda musí být dostupné náčrty k finálním pracím, na poslední chvíli vynechané pasáže z knih, různé poznámky na okrajích stran a tak dále. Foucault se sám ptá a sám si i odpovídá: „Proč ne?“. Dle něj je totiž prakticky nedefinovatelné, s čím bychom se jako čtenáři měli setkat a s čím ne. Podle Foucaultových slov je stejně složité definovat autorovu „práci“ jako autorovu individualitu.

Dle mnohých literárních teoretiků se autor, potažmo vypravěč, vzdaluje a mizí z literárního díla. Foucault zmiňuje, že jakési „první mizení autora“ probíhá už při samotném tvoření literárního díla. Podle něj je proces psaní utváření místa, do kterého ten, kdo píše, postupně mizí. Dalo by se říci, že autor v procesu psaní „skutečně umírá“ a jeho ztělesnění lze najít pak v příběhu samotném, kdy se může transformovat do některé z postav. Foucault si vypomáhá příkladem řeckých tragédií, které dle něj odkazují k hrdinově nesmrtnosti; pracuje zde se zajímavou myšlenkou toho, že pokud hrdina byl dokonce ochotný zemřít mladý a jeho život se tak stal „posvěcený“ smrtí, mohl se stát nesmrtelným. Hrdina „žije“ dál v jakékoliv podobě. Podobné myšlenky nesmrtnosti a nadčasovosti Foucault hledá dál, tentokrát v arabských narativech a to konkrétně v notoricky známých Pohádkách tisíce a jedné noci. Zde dle něj dochází k jistému vyhýbání se smrti. Postavy vyprávějí příběhy noc co noc, ve snaze předejít

smrti, jaksí odložit „den zúčtování“, který by autora umlčel. Vyprávění se zde dle Foucaultových slov stává úsilím udržet smrt mimo koloběh života. Rozhodně zajímavá myšlenka, která užívá slova „koloběh“. Smrt vyčleněná z koloběhu, který nikdy neskonečí. Zrodíme se, ale neumřeme.

Foucault dále pokračuje v přemítání o vztahu smrti a narativu. Říká, že naše kultura přetransformovala ideu narativu, ze kterého se stal možný pomocník odvrácení smrti. Samotné autorovo dílo však dle Foucaulta představuje autorovo právo zabít sám sebe. Autor není již dále podstatný a vše ostatní se přesouvá na stránky knih a Foucault zde zdůrazňuje, že tvůrce díla musí přijmout roli mrtvého muže ve hře „psaní“.

Foucault není jediný, který se zabývá smrtí autora. Roland Barthes ve své studii shrnuje další možnosti pojetí tohoto fenoménu. V časopise *Aluze*, kde vyšel překlad jeho studie, říká, že „[...] nastává přerušení, hlas ztrácí svůj původ, autor vstupuje do své vlastní smrti; začíná psaní“ (Barthes 2006: 75). Autor je dle Barthes postavou, kterou vytvořila soudobá společnost. „Výklad díla je vždy hledán u toho, kdo je vytvořil, jako by přes víceméně průhlednou alegorii fikce šlo a ohlas jedné a téže osoby: autora, který se svěřuje.“ (Barthes 2006: 75). To je samo sebou špatný přístup k literárnímu dílu, na jehož špatnost jsou studenti literatury upozorňováni. Klasická otázka „Co tím chtěl autor říci?“ vlastně nikoho ani nezajímá a je dost možné, že ani sám autor neví, co „tím“ říci chtěl. Byli jsme snad někdo u Herrmanna, když tvořil román „U snědeného krámu“? Pravděpodobnost je prakticky nulová. Zde se „smrt autora“ zdá být jako velmi přínosnou myšlenkou. Nastává konečně snaha o to neanalyzovat dílo z pohledu jeho tvůrce, ale z pohledu čtenářovy individuality. Podobnou tezi vyslovuje i Barthes, kdy se snaží dostat čtenáře do popředí, protože ten je v konečné fázi interpretace literárního díla tím nejdůležitějším článkem. „[...] pro budoucnost psaní je nezbytné zvrátit jeho (autorův) mýtus: zrození čtenáře musí být zapláceno smrtí Autora“ (Barthes 2006: 77).

Po přečtení časopiseckých příspěvků a Foucaultovy stati nezbývá, než se zamyslet nad jejich přínosem. Myšlenky, které shrnují Foucault spolu s Barthesem, se mi zdají být mnohem lépe zformulovány a prezentovány oproti tomu, co ve své knize píše Rimmon-Kenanová. Barthes tvrdí, že je autor mýtus, od kterého se by se mělo konečně odpoutávat. Jeho myšlenku bych si dovolil nazvat téměř revoluční v tom



smyslu, že pro (zejména) středoškolskou praxi je to stále nemyslitelné. Na druhé straně si ale myslím, že „teoretický základ“, který je třeba se naučit je nutnou výbavou každého, kdo se chce literaturou (byť už na středoškolské úrovni) zabývat, nutný. Je třeba se ale naučit i schopnosti se pak od prosté teorie oprostit a začít uvažovat v mnohem širších souvislostech, jak k tomu nabádá Barthes. Zmiňované „oproštění“ se stane, doufám, jedním ze základů praktické části práce, kdy autora umrtvíme a k textu (a jeho postavám) budeme přistupovat jako k individuálním jednotkám.

Vymezení autora a vypravěče není jednoduchou záležitostí. Můžeme ale tvrdit, že vypravěč, ať už je v jakékoliv podobě, k nám vždy nějakým způsobem promlouvá a skrze něj můžeme čtený příběh vnímat.

#### **1.4 Fokalizace**

Metoda, jakou jsou příběhy vnímány, se nazývá focalizace. Stejně jako to bylo v případě narativu, i zde se názory autorů různorodé (a ne všichni autoři s focalizací pracují) a nyní se vynasnažíme najít „zlatou střední cestu“ mezi všemi teoriemi, které se focalizací zabývají. Začneme opět definicí, kterou nám nabízí *Slovník naratologie* Geralda Prince.

Fokalizace je podle Prince perspektiva, v jejímž rámci jsou vyprávěné situace a události prezentovány. Jedná se o percepční pozici, ve které je vyprávěno. Pokud se tato pozice mění a je někdy těžko dohledatelná, tak narativ obsahuje tzv. nulovou focalizaci. Nulová focalizace je charakteristikou tradičního, nebo klasického vyprávění a je spojována s takzvaným vševědoucím vypravěčem. Když je pozice dohledatelná (v některé postavě) a nese sebou percepční, nebo pojmová omezení, tak je nazývána vnitřní focalizací.

Vnitřní focalizace může být fixovaná (pouze na jednu perspektivu), může být různorodá (když jsou rozdílné perspektivy přiřazované různým situacím a událostem), nebo hromadná (když je stejná situace prezentována více, než jednou a pokaždé s jinou perspektivou). To, co je prezentováno, a je omezeno na vnější chování postavy (slova a činy, vzhled, nikoliv však pocity, či myšlenky) nazýváme však vnější focalizací, která je přirozeně opakem vnitřní.

Vnější fokalizace, nebo také stanovisko „point of view“ je většinou limitováno na to, co postavy dělají a říkají a nikdy zde nebývá údaj o tom, co si myslí. Vnější fokalizace je charakteristikou takzvaného objektivního, nebo behavioristického narativu, and jeden z jeho důsledků je, že vypravěč říká méně, než co jedna, nebo několik postav ví. Někteří naratologové se dohadovali, že vnější fokalizace je definována v jiných podmínkách, než ve kterých je definována výše zmiňovaná nulová a vnitřní fokalizace.

Subjektem fokalizace jde dle Prince fokalizátor. Je to ten subjekt, jehož hledisko vnímáme. Jednoduchý příklad: Hanka uviděla Tomáše. Hanka je v tomto případě fokalizátorem.

Objektem fokalizace je to, co je fokalizováno. Jedná se o existenci nebo událost, která je prezentována z fokalizátorovy perspektivy. Opět si můžeme demonstrovat na jednoduchém příkladu: Hanka uviděla Tomáše, jak prudce vstává od stolu. Tomáš je v tomto případě fokalizovaným objektem.

Rimmon-Kenanová fokalizaci ještě rozvádí podrobněji. Odpoutáme se nyní od fokalizátora a krátce se zmíní o prostoru a emočních složkách fokalizace.

Vnitřní, či vnější fokalizátor nám může nabízet vlastně dvě možnosti vnímání. Z ptačí perspektivy (tzv. vševědoucí vypravěč) je možno sledovat „panoramatický pohled, či „simultánní“ fokalizaci toho, co se „děje“ na různých místech“ (Rimmon-Kenanová 2001: 84). Panoramatický pohled se nejčastěji objevuje na začátku, či konci narativu a také může být obsažen ve scénách. Simultánní nebo panoramatická fokalizace je nemožná, „je-li fokalizace spojena s postavou či s nepersonifikovanou vnitřní pozicí v příběhu“ (Rimmon-Kenanová 2001: 84). Můžeme demonstrovat na jednoduchém příkladu, kdy se postava pohybuje uvnitř místnosti. Tehdy je nám dána možnost, sledovat popis událostí pouze onoho uzavřeného prostoru. Jakmile se začíná postava hýbat, i čtenář se s ní dává do pohybu. Je samozřejmé, že typy „prostorové fokalizace“ se během příběhu proměňují.

Dle tvrzení Rimmon-Kenanové můžeme fokalizované objekty vnímat dvěma způsoby a to zvenku, nebo zevnitř. V prvním druhu vnímání můžeme emoce pouze odhadovat a vyvozovat. Druhý typ vnímání „[...] odhaluje „vnitřní život“

fokalizovaného, ať už tím, že je svým vlastním fokalizátorem (vnitřní monology), nebo tím, že je vnějšímu fokalizátoru dovoleno proniknout do vědomí fokalizovaného“ (Rimmon-Kenanová 2001: 87). To, že je fokalizovaný objekt viděn zevnitř mohou indikovat spojení jako „myslel si“, „pocíťoval“ apod.

## 1.5 Vyprávění

Podívejme se podrobněji na samotné vyprávění a jeho možné rozdělení. To můžeme, podobně jako Gerald Prince, definovat jako odvyprávění nějaké události (fiktivní, či reálné), nebo i více událostí. Znaky v narativu reprezentují samotnou vyprávěcí aktivitu, její původ, cíl a kontext. *Slovník naratologie* uvádí několik termínů, jejichž pomocí se snaží vymezit, o jaký druh vyprávění se jedná. „A posterior narration“ můžeme překládat jako zpětné vyprávění, kdy všechny události sledujeme v tradičním postupu; to znamená, že události jsou vyprávěny v přímém sledu událostí. Předpovídající vyprávění „an anterior narration“ přechází událostem, než se stanou. „A simultaneous narration“ – narace událostí, které probíhají současně. Termín „intercalated narration“ Gerald Prince definuje jako dočasně situované převyprávění určité události mezi dva momenty. Možný termín, který by jeho definici vystihoval, může být „dočasné vyprávění“, které doplňuje a obohacuje děj, jenž je vyprávěn.

## 1.6 Čtenář

Čtenář, nebo lépe recipient literárního textu, je pro autora jednou ze zásadních složek při tvorbě díla. Gerald Prince opět nabízí definici, která je pak rozvíjena v různých publikacích a příspěvcích literárních vědců. Dle něj je čtenář interpretem (narativního textu) nebo dokonce jeho dekodérem. Nyní můžeme hovořit o takzvaném „skutečném čtenáři“. Skutečný čtenář však není jediným čtenářem textu. Prince dále rozvíjí teorii takzvaného „narativního adresáta“. „Vypravěč může své vyprávění zdánlivě adresovat sám sobě. Může je adresovat příjemci nebo příjemcům, kteří jsou zachyceni jako postavy. Postava-příjemce je buď posluchač, nebo čtenář; sám někdy hraje významnou roli v událostech, které jsou mu vyprávěny, nebo v nich naopak vůbec nevystupuje. Tím co čte nebo slyší, může nebo opět nemusí být ovlivněn. Někdy má

vypravěč na myslí jednoho příjemce, pak dalšího a pak ještě dalšího. Občas je jeho vyprávění určeno jednomu příjemci, a dostane se do rukou jiného. [...] Často vypravěč adresuje své vyprávění příjemci, který není zobrazen jako postava, jakémusi potenciálnímu reálnému příjemci“ (Prince 1971: 117).

Skutečný čtenář a narativní adresát stále však nejsou všemi recipiency literárního díla. Ještě zde existuje *implikovaný čtenář* (pojem, se kterým pracuje Prince a Rimmon-Kenanová) anebo také *modelový čtenář*, což je termín, se kterým přišel Umberto Eco.

Implikovaný čtenář je dle *Slovníku naratologie* druhé já skutečného čtenáře. Jedná se o příjemce v širším slova smyslu; budoucích recipientů literárního díla. Je tedy přirozené, že jeden reálný čtenář může číst texty, kterému jsou/mohou být určeny několika čtenářům implikovaným.

V úvodu krátkého odstavce o implikovaném čtenáři jsem zmínil jméno Umberta Eca; Eco zavádí ale jiný pojem – modelový čtenář. Do jisté míry je ale toto s pojmem implikovaného čtenáře. Dle Eca se za modelového čtenáře považuje vzorek publika, kterému je dílo určeno a to k němu přistupuje s jistým očekáváním. Autor textu s tímto může a nemusí pracovat a záleží již na jeho konkrétních schopnostech a zvolených vyprávěcích strategiích.

## 2. Narativní způsoby realistické prózy

Realismus, specifický literární diskurs, k němuž můžeme řadit tvorbu Ignáta Hermanna a který se dostává do popředí v druhé polovině 19. století, je způsobem zobrazení s jistou tradicí. Snaha zachytit reálné se objevuje již od počátku písemné či vizuální kultury. Můžeme hovořit o realismu egyptských kreseb, realismu středověku či dokonce pojem chápat podobně jako je uváděn v *Lexikonu teorie literatury a kultury*, který realismus prezentuje jako všeobecný termín, na jehož bázi jsou hodnoceny umělecké artefakty. V naší práci se ale budeme soustředit na 19. století, kdy se snaha zachytit reálné stává uměleckou dominantou. Realistickou metodu přitom budeme zkoumat z hlediska naratologie.

Dříve než přistoupíme ke konkrétním způsobům, na začátku kapitoly se zastavíme nad tím, jak je samotné reálno vytvářeno. Tímto problémem se zabýval především Roland Barthes, ve studii *Efekt reálného*. Studie *Efekt reálného* byla v českém překladu vydána v časopisu *Aluze* a přeložena Tomášem Jirsou. Barthes si ve své studii pomáhá jedním z nejpovolanějších „realistů“ – Flaubertem. Na začátku Barthesovy studie je zmíněn podrobný popis místnosti, kde se odehrává jedna z Flaubertových povídek. Barthes se zabývá Flaubertovou inklinací k popisu všech, i těch nejdrobnějších detailů (od barometru přes piano k hromadě krabic) a přemítá, jakou funkci mohou takové detaily plnit. Barthes uvádí: „[...] buď se odstraňují z inventáře všechny (vzhledem ke struktuře) „přebytečné“ detaily (a nemluví se o nich), nebo se s těmito detaily zachází jako s „výplňky“ určenými funkčně nepřímou hodnotou, které tím, jak se hromadí, konstituují jakýsi index povahy či nálady a mohou tak být nahrazeny strukturou. [...] Přestože jich není mnoho, „zbytečné detaily“ se zdají být nevyhnutelné: všechna vyprávění, alespoň ta západní vyprávění běžného typu, vždy nějaké mají“ (Barthes 2006: 78). K tomu Barthes později dodává: „Především je třeba připomenout, že západní kultura v jednom ze svých hlavních proudů nijak nezbavila popis smyslu (*sens*) a obdařila jej účelností, kterou je literární instituce naprosto uznávala“ (Barthes 2006: 79). Můžeme jednoduše shrnout, že právě zaměřování se na detaily pomáhá vyplnit jakési „prázdné místo“ ve vyprávění. Jakákoliv eliminace výskytu popisných míst by (dle mého názoru) mohla vést ke snížení „efektu reality“.

Právě onen popis pomáhá vytvářet další vrstvu literárního díla, ať už zde má svoji odůvodnitelnou pozici, či nikoliv. Barthes dále pokračuje s Flaubertovou pomocí, kdy zmiňuje stále pevnou a neotřesitelnou pozici estetického účelu popisu; tentokrát na popisu Rouenu. „I kdyby byl tedy popis Rouenu naprosto nevhodný vzhledem k narativní struktuře Paní Bovaryové (můžeme jej přiřadit k žádné funkční sekvenci, ani k žádnému povahovému, náladovému či inteligenčnímu označovanému), není nijak skandální, je odůvodněn, když ne logikou díla, paka aspoň literárními zákonitostmi: jeho „smysl“ existuje, nezávisí na věrnosti modelu, ale na věrností kulturním pravidlům reprezentace“ (Barthes 2006: 79).

V závěru Barthesova příspěvku se objevuje pojem *referenční iluze*. Termín se zdá být přijatelný, protože za dvěma slovy je obsaženo jádro příspěvku; jakmile je funkční všech detailů stanovovat vše skutečné, nedělají nic jiného, než je označují. „[...] my jsme reálno; to, co je označováno, je tedy kategorie „reálného“ (a ne jeho nahodilých obsahů). Jinak řečeno: právě nedostatek označovaného ve prostupech jediného referntu se stává samotným označujícím realismu: vzniká *efekt reálného*, základ onoho nepřírozeného pravděpodobna, který formuje estetiku všech běžných děl modernity“ (Barthes 2006: 81). Efekt reálného tedy můžeme chápat jako základní princip realistické metody.

Jedním z mnoha děl odborné literatury, která se zabývá narativními způsoby a postupy, je i kniha Lubomíra Doležela *Narativní způsoby v české literatuře* Doležel vytvořil dílo, jež je hojně užíváno v dalších literárněvědných studiích a pracíhc, dále ji rozvádí kupříkladu Bohumil Fořt, žák Doleželův ve studii *Naratologické aspekty české realistické prózy*, kterou se budeme zabývat dále. Než ale přikročíme k Fořtově studii, zaměříme se na některé pojmy, které přináší Doležel.

Jedním z Doleželových esenciálních pojmů je pro naši práci objektivní vyprávění, které Doležel definuje následovně: „Mluvicí subjekt kontroluje výstavbu své výpovědi v mnoha ohledech: text je orientován k jeho časové a prostorové pozici, vyjadřuje osobní vidění a interpretaci světa a je, aspoň potenciálně, dialogický [...] chybí mu subjektivita jak expresivní, tak apelová“ (Doležel 1993: 12). Vše je demonstrováno na *Babičce*, jako klasickém narativním textu, který je ve své výstavbě jednoduchý svou lineárností.

Podle Doležela k nám vypravěč promlouvá prostřednictvím dvou možných forem – „ich“ a „er“ formy, které dále rozlišuje na rétorické a objektivní. Doleželův pojem „rétorická Er-forma nám předkládá vypravěče jako „nositele konstrukční, kontrolní a interpretační funkce“ (Doležel 1993: 44). V případě rétorické Er-formy se ale dle Doleželových tezí ruší objektivita vyprávění: „[...] vypravěčská promluva nejen konstruuje fikční svět, ale také ho komentuje, hodnotí, soudí“ (Doležel 1993: 45). Doležel pomocí těchto definic tvrdí, že i to nejobjektivnější vyprávění (za pomoci objektivního vypravěčem se může stát mírně rétorické.

Objektivní Ich-forma je podle Doležela velmi vzácná. „Postava, konstruktér fikčního světa, zaujímá roli neúčastněného a chladného pozorovatele (svědka); nejen, že nezasahuje do vyprávěného příběhu svou akcí, nýbrž navíc se zdržuje jakékoliv komentáře a hodnocení fikčního světa“ (Doležel 1993: 47).

Fikční svět, který je vypravěčem v první osobě konstruován a je předmětem hodnocení (interpretace) je dle Doležela vyprávěn rétorickou Ich-formou (jakýmsi protějškem rétorické Er-formy).

Rozdělení Ich-forem Doležel zakončuje definicí osobní Ich-formy. K nám promlouvající postava v tomto případě svůj fikční svět nejenom hodnotí, ale i bez jakýchkoliv předsudků nám může sdělovat své sympatie či nesympatie. Tento druh vyprávění se nepřekvapivě stal autory jedním z nejvyužívanějších. Zde je však, dle mého názoru, i nejvyšší možné riziko ztotožnění autora s vypravěčem, jako hlavním protagonistou.

Uvedené „vypravěčské rozdělení“ považuji za důležité v tom smyslu, že vypravěč je v Herrmannových textech zásadním prvkem a jeho konkrétní definice nám může pomoci při analýzách textů.

Studie Bohumila Fořta *Naratologické aspekty české realistické prózy* byla publikována ve sborníku *Reálná podoba realizmu* vydaném Ústavem slovenskej literatúry. Jedním z konceptů, ze kterých Fořt čerpá, je i takzvaná teorie fikčních světů. Hned v úvodu zpochybňuje možnost, že se fikční světy naprosto odvracejí od jakýchkoli referencí k reálnému světu. Dle jeho tezí, pak máme možnost k fikčnímu světu přistupovat dvojnásobným způsobem. Za „A) Literární texty postrádají referenci, tyto

texty neodkazují k žádným entitám, za B) literární texty referují ke specifickým entitám, které nazýváme fikční světy a jejichž ontologický status je odlišný od světa reálného. [...] Teorie fikčních světů [...] stanovuje, že fikční světy jsou sémiotické objekty založené na fikčních textech vyvolané v existenci aktem čtení – jako takové jsou mentální podstaty a slouží jako nejzazší referenční horizonty fikčního významu. Pro naše účely je důležité stanovit, že realistické romány referují ke specifickým, *realistickým fikčním světům*“ (Fořt 2011: 86).

Ohledně definice fikce Fořt uvádí: „[...] definovat fikci na základě nějakých specifických atributů analyzovatelných na základě diskursivního průzkumu je velice problematické – obzvláště pokud jde o literaturu moderní a postmoderní, které často implementují či imitují stylové útvary z nejrůznějších rovin diskursu. Ovšem na straně druhé je možné hypotézovat, že realistické romány obsahují diskursivní útvary, které jsou specificky fikční – ačkoliv tyto útvary nejsou pro realistický román exkluzivní, je možné je použít pro proponovaný systémový model realistického románu, v jehož rámci jsou kombinovány s prvky jinými“ (Fořt 2011: 86).

Fořt dále pokračuje ve své studii s pomocí termínu, který do literatury přináší Pražská škola – pojem *dominanty*. „[...] dominantu, podle pražských strukturalistů, je možné nalézt na nejrůznějších úrovních literárního díla – jazykové, motivické či tematické. Nicméně o jisté dominantě [...] mluví v souvislosti s románem, tedy objektem našeho zkoumání, i E. M. Forster. [...] Forster porovnává vztah děje a postav a analyzuje dominanci jedné kategorie nad druhou“ (Fořt 2011: 87). Na tomto základě Fořt vyslovuje tezi, že „[...] realistickým fikčním světům založeným na bázi realistických fikčních textů (románů) dominuje kategorie literární postavy – literární postava (nebo jistý derivát založený na tomto klasickém pojmu poetiky) v těchto specifických světech je ústředním bodem jejich tematické výbavy“ (Fořt 2011: 87).

Spolu s pojmem *dominanty* zavádí Fořt navíc termín *autentizačních pohybů*. Jeho odůvodnění je následující: „Abychom se vyhnuli úvahám o „reálnosti“ realistických světů, které jsou v literárně teoretickém kontextu již zpracovány a které nutně vedou ke zkoumání vztahu zobrazeného a reálného světa, budeme mluvit o *autentizačních pohybech*, kterými realistická fikce působí tento „efekt reálného“ a které vyrůstají jak z tradice fikční literatury samé, tak z tradice literatury nefikční. Uvidíme,



že tyto autentizační pohyby fungují na různých úrovních a v různých kombinacích“ (Fořt 2011: 87).

Dle Fořta byla literární postava deklarována zásadním prvkem realistického fikčního světa. S tím nelze než souhlasit, protože Fořt dále pracuje s touto myšlenkou a zasazuje postavu literárního díla do širšího kontextu, ve kterém nefunguje postava pouze za sebe samu, ale logicky vstupuje do širokého spektra vnímání a vztahů. „Ve skutečnosti ústřední kategorie literární postavy v našem modelu umožňuje sledovat jedince realistického románu jako dvojdomé entity: jako *subjekty* vyznačující se individualizovanou myslí a jako *objekty* společenského dění. Tato dvojdomost realistických postav nám umožňuje popsat dva základní autentizační pohyby, které jsou pro realistickou fikci esenciální“ (Fořt 2011: 87). Díky předešlému teoretickému vymezení Fořt přináší dva zásadní *autentizační pohyby* – individuálně psychologický a společensky ideologický. Individuálně psychologický pohyb je vymezen jako „vztah subjektu a jeho individualizované mysli“ (Fořt 2011: 87) a společensko ideologický pohyb je definován jako „vztah objektu a okolní společnosti“ (Fořt 2011: 87).

Po vymezení fikčního světa realistických próz, dominanty postavy a autentizačních pohybů si Fořt vypůjčuje „[...] návrh subjektivovaných a objektivovaných vyprávěcích forem pocházející od Lubomíra Doležela – ten především ve svých *Narativních způsobech v české literatuře* (anglicky 1973, česky 1993) ukazuje na základě navrženého systému grafických, gramatických, sémantických, výpovědních a slohových znaků konvenčně stanovené *subjektivní a objektivní vyprávěcí formy*, a to i se všemi variantami přechodných pásem. Doležel ukazuje, a to je pro náš model velice cenné, že klasické vyprávěcí formy, tedy vyprávění v první osobě a vyprávění ve třetí osobě, které jsou konvenčně spojovány se subjektivním, potažmo objektivním vyprávěním, mají v dějinách literatury svoje varianty, které jsou více či méně objektivizované, potažmo více či méně subjektivizované. Je zřejmé, že tato subjektivizace či objektivizace vyprávění je klíčová pro naše dva autentizační pohyby, z nichž se jeden vztahuje k postavě-subjektu a druhý k postavě-objektu“ (Fořt 2011: 89). V případě individuálně psychologického pohybu Fořt zmiňuje ještě jednu teorii, která pracuje s teoretickým uchopením zobrazení fikční mysli. Autorkou oné teorie je Dorris Cohnová a ve své práci se snaží vystavit systém, který by popsal různé varianty prezentací mysli postav, o kterých je vyprávěno. „Od *psychonarace*, která je zpravidla

vyvedena ve vyprávění ve třetí osobě, po *citovaný monolog* a především *vyprávěný monolog*“ (Fořt 2011: 89).

Poslední část své studie Fořt věnuje vyprávění v první osobě. Dle Fořtových myšlenek by se na první pohled mohlo zdát, že o myslí postav jako takových se v próze 19. století dozvídáme pomálu. Tomu tak však není a z několika ukázek, které sám Fořt dokumentuje ve své studii, vyplývá, že o postavách často hovoří ve třetí osobě „vševědoucí“ vypravěč. Vše uvedené ale přirozeně neplatí celoplošně; postavy k nám dle Fořta promlouvají a sdělují stavy své mysli, jenom bohužel velmi úsečně pomocí několikaslavných vyjádření. Stále však není kladen důraz na psychologizaci postav či preciznější deskripci jejich pocitů. Změna však podle Fořta nastává v romantické próze. Dle mého názoru trochu očekávané tvrzení, jelikož zejména v romantismu se do popředí dostává hrdina a jeho konkrétní myšlenkové stavy a tak se vynořuje potřeba tento tok mysli a emocí zachytit. V tomto Fořt nalézá jakýsi předstupeň vývoje pro realistickou prózu, neboť se zde formuje „narrativní subjekt a jeho mysl“ (Fořt 2011: 92).

Fořt dále upozorňuje na jednu z nezastupitelných forem, jakou se můžeme k postavě blíže dostat. Citované monology, popřípadě vševědoucí vypravěči mají svou roli, ale k nitru charakterům (zejména pak v realistické próze) lze proniknout i skrze dialog. Dialog prochází různými stupni vývoje, ale dle Fořtových tezí se až v realistické próze z dialogu stává jeden z nástrojů sdělování niterních pocitů. Fořt jde ale ještě mnohem dál a svoji studii zakončuje tvrzením, že nejlépe lze do mysli postav proniknout pomocí techniky polopřímé řeči. Podle Fořta se jedná o jedinečnou techniku, hojně využívanou právě realistickou prózou 19. století. Jsou zde „[...] specifickým způsobem kombinovány subjektivní a objektivní vyprávění pro účely vyprávěného monologu“ (Fořt 2011: 93). „Polopřímá řeč v realistickém románu je sice formou pro tento žánr exkluzivní, ovšem je v něm kombinována s ostatními formami a strategiemi [...]: s detailní psychonarací posílenou realistickým důrazem na popis, vnitřním monologem, který je jedním z vrcholů subjektivně psychologizující tendence, a dialogem, který vyjadřuje podobné rysy jako monolog“ (Fořt 2011: 94).

Pomocí Fořtovy studie jsme získali poznatky o několika nových termínech a strategiích, kterými se lze dostat do nitra postavy. „Zaměřenost na detaily, ať už se

týkají mysli (myšleno postavy), prostředí, událostí, se pro realismus stávají esenciálními“ (Fořt 2011: 95).

Barthesova studie je pro nás užitečná jako určitý teoretický rámec, jehož prostřednictvím lze uvažovat o realistické umělecké metodě. Doleželova monografie a zvláště pak Fořtova studie shrnují základní narativní strategie a přináší několik nových termínů, které lze využít v konkrétní naratologické analýze realistické prózy. Na rozdíl od B. Fořta budeme naratologické pojmy však aplikovat na konkrétní historický materiál, jímž budou vybrané povídky z drobné prózy Ignáta Herrmanna. Vzorem nám zde může být práce Dalibora Turečka nazvaná *Nerudův papoušek anebo konfrontace narativních modelů*. Studie přináší popis dvou narativních modelů, se kterými pracoval Jan Neruda. Turečkův postup nám může posloužit jako dobrý základ pro analýzu konkrétních Herrmannových textů a zároveň inspiruje i ke komparaci dvou „nejsledovanějších“ povídkářů své doby, o nichž se pokusíme v závěru práce.

### 3. Drobná próza Ignáta Herrmanna

Spisovatelský osud nebyl v případě Herrmanna jen souhrou náhod. Jeho předek a dědeček Jan Hostivít Pospíšil byl nakladatelem a již od útlého věku měl Herrmann přístup k literatuře a možnost pěstování pozitivního vztahu k ní. Není nic pikantnějšího, než když se student dozví, že autor, kterému se věnuje, nedokončil střední školu; nejinak je tomu v Herrmannově případě. Po neúspěšném pokusu získat maturitní vysvědčení se stal kupeckým učedníkem. V roce 1873 získal pracovní pozici v nakladatelství J. Otty a od roku 1876 pracoval jako redaktor časopisu *Paleček*. Významným bodem je ale pro Herrmanna založení časopisu *Švanda Dudák*, který redigoval a často zaplňoval svými prózami.

Herrmann je v naší práci pojat především jako autor povídek, ale nezapomínejme, že byl i autorem několika románů. *U snědeného krámu* je Herrmannovou velmi oceňovanou prací, úspěch měl i čtenářsky vděčný *Otec Kondelík a ženich Vejvara* (1896), *Vdavky Nanyňky Kulichovy a co se kolem nich sběhlo* (1918) a další. Herrmannovým dominantním útvarem byla nicméně povídka kratšího rozsahu.

Na malém prostoru povídek se Herrmannovi podařilo zachycovat tehdejší Prahu, která neúprosně spěla ke konci století a kdy se život začal radikálním způsobem transformovat až do dnešních podob. Důkazem tohoto budiž soubor *Pražské figurky*, (ve kterém je u každé povídky uvedeno, v jakém roce byla publikována a že nejdříve si ji čtenáři mohli přečíst právě v časopise *Švanda Dudák*), kde „[Herrmann...] vytvořil typické postavy svých větších i menších prací: drobné obchodníky a řemeslníky, úředníky, děvečky, žijící v historickém centru Prahy a v předměstském Podskalí. [...] Názorně a do podrobností vykreslil jejich životní prostředí a styl i jejich duševní svět, často chudý na hlubší prožitky“ (Forst 1993: 159). Další povídky vycházely například v souborech *Drobní lidé (řada první a řada druhá)*. S Herrmannovými povídkami se mohou současní čtenáři setkat například v rámci publikace *Nedělní povídky*, kterou vydalo nakladatelství Lidové noviny, vydané v roce 2004. Pro naši práci jsou ale zásadní soubory, koncipované přímo Herrmannem, *Pražské figurky* původně z roku 1884 a soubor *Drobní lidé (řada první a řada druhá)* vydaný poprvé v roce 1888.

Herrmannova povídková tvorba byla sice velmi čtenářsky úspěšná, zároveň byla vystavena i silné umělecké kritice. Konkrétně F. X. Šalda vyčítal Herrmannovi

nepropracovanost i celkovou koncepci postav: „Všecko, co dával Herrmann, byla jen jakási životní shovívavost, láska k prostřednosti, libování se v malém formátu života. Rozumí se, že není u něho velkých vášní, tím méně velikých neřestí nebo heroických ctností; je koneckonců jen životní zbabělost, ale Herrmann necítí ji jako životní minus, nýbrž jako plus, jako touhu po bezpečnosti, stálosti a solidnosti, jako projev sebezáchovných pudů individua. To je mravní nebezpečí jeho díla: toto pochvalování si mravního zápečí, teplého, zaplivaného bezvětrí životního“ (Šalda 2004: 403).

Mnohem ostřejší kritika se na Herrmannovu tvorbu snesla z pera Arne Nováka. Novák o Herrmannovi tvrdil, že: „Nestál nad svými figurkami, nýbrž uprostřed nich. Jejich laciná moudrost životní byla filozofií jeho. Nebyl ani myšlenkově ani umělecky schopen širších obzorů; v malých figurkovitých kresbách záležel jeho vlastní význam; tam prokázal nejlépe svou humoristickou lásku a něhu k malým lidským slabostem a k odstrkovaným třídám společenským“ (Novák 2004: 404).

Šaldovy i Novákovy soudy se zdají být až příliš tvrdé a zastávají tvrzení, že Herrmann byl v podstatě průměrně nadaný autor vděčně přijímaným tehdejším čtenářem.

Názor zůstává už jen na samotných čtenářích Herrmannovo díla. Jedno se ale upřít nedá; dnes by se řeklo, že Herrmann byl ve vydávání svých humorných textů komerčně úspěšný. Jeho knihy se četly, byl o ně zájem a s nástupem filmu byly dokonce zfilmovány.

### **3.1 Herrmann realistou?**

Kromě toho, že Herrmann je vnímán jako autor populárně zábavné literatury, je prezentován také jako typický realistický autor. Takto jej označuje většina významných literárněhistorických syntéz a dalších prací.

Syntéza *Česká literatura od počátků k dnešku* zařazuje Herrmannovu tvorbu do kapitoly s názvem *Literatura realisticko-naturalistické orientace*. Podle autorů je ale důležitá i čtenářská vstřícnost Herrmannova díla, která se podepsala i na jeho ztvárnění, pro českou prózu 19. století typického prostoru, Prahy. Podle J. Janáčkové „Pražských kulis a jejich proměn dokázal (Herrmann) využít také k líbivosti svých „nedělních povídek“, psaných pro noviny [...]“ (Janáčková 2004: 379).

*Lexikon české literatury* nazývá Herrmanna různými jmény; od povídkáře a romanopisce až po fejetonistu a autora ceněných memoárů Nejvýše je z Herrmannovy tvorby hodnoceno dílo *U snědeného krámu*, které je v *Lexikonu* komentováno jako „naturalisticky osnovovaný sociální román“ (Forst 1993: 159).

Herrmann je prostřednictvím románu prezentován jako následník Emila Zoly a také jako pokračovatel „velkého evropského realistického románu“ (Forst 1993: 159). Povídky jsou ovšem podle autorů *Lexikonu* odlišné koncepce – jedná se o humoristicky laděné prózy.

*Dějiny české literatury* Herrmanna představují jako následovníka nerudovské linie, který se k němu hlásil, ale nikdy nedosáhl jeho kvalit. Herrmann je zde stavěn k dalším pokračovatelům Nerudy, jako byl například František Herites. M. Pohorský o všech třech autorech uvádí: „V próze těchto autorů [...] převládaly hlavně žánrové obrázky z prostředí měšťácké rodiny. Vyjadřovaly soucit s lidmi, byly plny bystrých postřehů a nesčetných charakteristických podrobností“ (Pohorský 1961: 247).

*U snědeného krámu* je v *Dějínách české literatury* označován jako román. Dozvídáme se o něm následující: „Román je vyvrcholením Herrmannovo studia pražských figurek, jež zobrazoval nejčastěji s úsměvným humorem, ale i s citlivostí pro jejich sociální útrapy s mistrným vystiženým jejich psychologie i jazyka“ (Pešat 1961: 421).

Herrmann je v *Dějínách české literatury* hodnocen jako bystrý pozorovatel se smyslem pro detail.

K jiným názorům dochází Aleš Haman v publikaci *Trvání v proměně*. Haman Herrmanna odděluje od nerudovské prózy a podobnost vidí u jiného současníka: Jakuba Arbese. „Jakkoliv se (Herrmann) hlásil k Nerudovi, jako k svému vzoru, přece jen se v jeho prózách můžeme setkat s rysy zdůrazňujícími poetickou umělost, bizarnost a pitoresknost změřenou na pobavení čtenáře“ (Haman 2007: 274).

Dominantního postavení nabývá, dle Hamanových tvrzení, jistá neočekávaná až bizarní situace, která převažuje nad vyobrazením postavy a jejího charakteru. Dále pak Haman hovoří o autorovi jako o pokračovateli drobnokresby a uvádí možnost, že Herrmannův román *U snědeného krámu* se stává spíše rozsáhlou drobnokresbou.

Nicméně nakonec přitakává obvyklému hodnocení a Herrmannovu tvorbu resumuje slovy: „[...] zploštění uměleckého obrazu zakládá předpoklady pro vznik realistického románu“ (Haman 2007: 275).

#### 4. Narativní analýza vybraných textů

Praktická část naší práce je zaměřena na narativní analýzu vybraných textů. Ty však nebudou řazeny jednotlivě, vždy zaměříme na jeden konkrétní problém, který vychází z předchozí teoretické části.

Pro potřebu naší práce byly zvoleny následující povídkové soubory: *Pražské figurky: rázové obrázky ze života* z roku 1884 vydané J. Ottou, které byly koncipovány samotným Herrmannem. Povídky byly čerpány také z publikace *Drobní lidé: Črty ze všedního života*, která byla také vydána J. Ottou v roce 1887 a sestavena Herrmannem.

Teoretickou část práce budeme uvádět do praxe na následujících povídkách: Z *Pražských figurek* to jsou *Jedno slovo*, *Sudička!*, *Po domácku* a *Heslo!*. Z *Drobných lidí*, řady první jsem zvolil povídky *Byt k pronajmutí*, *Co ve starém bytě zůstalo*, *Pekelný stroj*. Z posledního výboru *Drobní lidé*, řada druhá to jsou: *Co se událo toho dne v čísle padesátém třetím*, *Dva večery*, *Absint* a *Konečně!*.

##### 4.1 Strategie autenticity

Autenticita je pro realismus zásadní složkou. Již výše jsme uvedli, že základní metodou realismu je vytváření „efektu reálného“. Podívejme se nyní na povídky ze souboru *Pražské figurky*. Do jaké míry vytvářejí ve čtenáři dojem, že prostředí, postavy i celý příběh je pravdivý, autentický, skutečný...

##### 4.1a Autenticita prostředí

Podívejme se, jak věrohodné je prostředí v případě Herrmannových krátkých textů v souboru *Pražské figurky*.

Krátká povídka *Jedno slovo* byla otištěna v Herrmannově časopise *Švanda Dudák* v roce 1883. Realistický postup povídky je zjevný již od prvních slov textu, kdy se dozvídáme, do jakého dne a hodiny je příběh zasazen. Čtenáři se dostává velmi podrobného popisu místa, kde se děj odehrává. Ulice, městská periferie, noční život, vše je popsáno do nejmenších detailů. V jistém slova smyslu můžeme naznačit, že právě



tuto detailní deskripci Herrmann užívá pro vytváření *efektu reálného* (jak bylo popsáno v Barthesově studii).

S konkrétními reáliemi pracuje Herrmann velmi často. Obvykle se jeho drobné prózy odehrávají v kulisách Prahy a jejích periferií. Nejinak je tomu i ve vykreslení prostoru hlavního města v povídce *Po domácku*, která byla nejprve otištěna v roce 1883 v časopise *Švanda Dudák*. Herrmann povídku zasazuje do jeho natolik oblíbeného prostředí, že čtenář nemá nejmenší problém se ztotožněním a vybavením reálných kulis. Je možné, že díky často volené Praze, si Herrmann svoji práci s „realitou“ mohl usnadňovat.

V povídce *Sudička!*, se realistický popis utlumuje a soustředí se na charakter trafikantky (ten bude rozebírán v další kapitole). Prostor *Sudičky!* je ohraničen trafikou, ke které má hlavní charakter odpor a jelikož je zdrojem vypravěčovy nechuti právě majitelka trafiky, zaměřuje se Herrmann na vykreslení její postavy, nikoliv na deskripci místa děje.

Text povídky *Heslo*, otištěné v Herrmannově časopise *Švanda Dudák* v roce 1882, obsahuje ještě menší míru popisu prostoru, než předchozí *Sudička!*. Opět se tak místo toho zaměřujeme na dvojici charakterů, které Herrmann staví do popředí. V této povídce jde především o vztah mezi hlavními postavami (manželem a manželkou), tudíž Herrmann nevěnuje velkou pozornost bytu, ve kterém se odehrává většina děje.

Podívejme se, jak Herrmann pracuje s prostředím ve výboru povídek nazvaném *Drobní lidé, řada první*.

Črta z ústranní ulice z roku 1886 nazvaná *Byt k pronajmutí* nás opět zavádí do pražských zákoutí. Co se vytváření reality týče, stává se pro nás klíčovým popis pokoje, který chce jeho majitelka pronajmout. Pokud vycházíme z Barthesových tezí, tak všechny důležité i nedůležité detaily k nám promlouvají stejným dílem, jako vypravěč sám. Nejenom že si díky tomu můžeme vytvářet obrázek o předešlých majitelích, ale pomáhá k vytváření jisté popisné struktury. Zajímavá je úvaha, zda popis místa se může rovnocenně stavět vedle popisu postav, jejich činů a tak dále. Jestliže k nám může prostřednictvím vypravěče (v jakékoliv formě) promlouvat postava, proč by nemohly i samotné lokace, kam je děj zasazen? Plynoucí čas projevující se na stárnutí bytu,

vypravěče i majitelky, Herrmann implicitně zdůrazňuje ve žloutnutí papíru, na kterém je inzerát napsán. Samotný čas zde má svou opodstatněnou roli; text je skutečně zasazen do konkrétního prostoru a odehrává se v určitém časovém rozmezí.

Povídka *Co ve starém bytě zůstalo* z roku 1886 se od podrobného realistického popisu odchyluje a zaměřuje se na konkrétní osud hlavní postavy a její starosti kolem stěhování. Víme, v jaké ulici se charakter pohybuje, ale to je vše. Herrmann opět spoléhal na svého čtenáře a jeho podrobnou znalost pražských zákoutí.

Obdobně je ochuzen i text povídky *Pekelný stroj* z roku 1886. Herrmann se prostoru téměř nevěnuje a vše je koncentrováno na hlavní postavu a její „vynalézavý“ nápad.

Popis prostoru není v případě povídkového souboru *Drobní lidé, řada první* nijak modifikován a v zásadě se setkáváme se stejným modelem, jako v *Pražských figurkách*. Rázovité charaktery se pohybují po různých místech, která jsou v několika případech (*Jedno slovo, Byt k pronajmutí*) zachycena podrobně. V dalších textech je prostor vyobrazen méně zdařile, popřípadě vůbec.

Třetím povídkovým souborem, ze kterého jsou texty čerpány, je výbor *Drobní lidé, řada druhá*. Zaměřme se tedy opět na jejich prostor.

Prostor povídky *Dva večery* z roku 1885 je vystavěn mnohem pečlivěji. Stále se však nacházíme v hlavním městě tehdejší monarchie, ale vše je netypicky zahaleno melancholií. Již od prvních slov je zřejmé, že v této povídce Herrmann přichází na vážnější tón, což jeho tvorbě prospívá. Podzimní nálada a situování manželského páru do místností teskně vyhlížejícího bytu, je skutečně ojedinělá situace, která se v Herrmannových krátkých prózách běžně nevyskytuje

Tesknou náladou je protkána i povídka *Co se událo toho dne v čísle padesátém třetím* s podtitulem *Příběh štedrovecerní*. U povídky není uvedena datace vzniku, ale pro nás je důležité, že víme, ve který den a v jakém konkrétním místě se text odehrává. Věznice, ve které pobývá hlavní hrdina, je popsána v úvodu povídky dostatečně detailně. Malý prostor a stísněnost nám dává možnost opět srovnat texty z *Pražských figurek*, kde se o prostoru hovoří velmi těžce. Zde je vyobrazeno reálněji, jelikož vše

vyplývá z povahy povídky a jejího hlavního charakteru, kteréhož mysl je stejně stísněná, jako věznice, ve které pobývá.

Text povídky *Konečně!* z roku 1893 uvádí čtenáře do potemnělé scény, kterou se stává velmi podrobně vykreslený pokoj Karla Boka. Deskripce Karlova pokoje je zde skutečně detailní a *efekt reálného* nabývá svého významu. Pokoj může skutečně existovat v takových nuzných podmínkách, jako je vyobrazen v Herrmannově textu. Zajímavé je, že tento jediný pokoj se stává reálným prostorem, kdežto druhý pokoj, ve kterém proběhne závěrečné vyvrcholení textu, je popsán pouze velmi nahrubo

Realistická věrohodnost povídky *Absint z Drobných lidí, řady druhé* je naplňována obvyklým postupem a popisem dějového pozadí. Ten však není nijak modifikován a ani nebourá typicky zavedené konvence Herrmannových krátkých próz. Je ozvláštněn cestopisnou vložkou, ale struktura příběhu není zásadním způsobem obměňována. Můžeme ale říci, že pouhá změna prostředí (která nabývá nového rozměru; myslím, že právě ono prostředí Pařížské kavárny dodává příběhu nové proporce a schopnost vytrhnout čtenáře z letargie) Herrmannově tvorbě pomáhá a dodává jistou míru originality a závan lehce dandyovského postoje.

#### **4.1b Autenticita postav**

Vraťme se k výboru *Pražské figurky* a zaměřme se nyní na postavy povídek.

Postavy povídky *Jedno slovo* (krejčí Vencl a služebná Loty) jsou nám vykreslovány pomocí detailů zprostředkovaných vypravěčem. Stávají se tak obrazy skutečných charakterů, se kterými se čtenář může snadno ztotožnit. Nejedná se o nijak komplikované osoby, o to jednodušší je pak identifikace čtenáře s jeho hrdinou.

Dle Bohumila Fořta můžeme hovořit o takzvaných *autentizačních pohybech*. S jejich pomocí se můžeme dostat postavám ještě blíže. Krejčí Vencl zde vystupuje jako snaživý mladík, který chce za každou cenu zaujmout svoji milou dívku. Loty je naopak zdrženlivá, nervózní dívka, která si uvědomuje svoje postavení ve společnosti. Čím více se snaží Vencl Loty přiblížit, o to více je stupňována její netrpělivost. Loty však po počáteční odměřenosti Venclovi ono „jedno slovo“ skutečně řekne.

Charaktery povídky *Po domácku* jsou v textu zastížení v různých životních situacích a zajímavé přichází v samotném závěru povídky. Idylické přátelství je drobnou neshodou utlumeno a postavy, jak se dozvídáme z textu, se spolu pak již nestýkají. Jestliže ve většině povídek je vše ukončeno humorně, zde nabývá svého významu nepříliš dobré rozuzlení. Herrmannovy charaktery se tak stávají skutečnějšími a jejich reálná podoba je, pomocí ukončení přátelského vztahu, umocněna.

V povídce *Sudička!* získává, díky podrobné deskripci paní trafikantky, efekt reality větších rozměrů a postava se nám přímo rýsuje před očima. Reálný charakter trafikantky je nám připodobněn velmi detailně a není třeba dalších slov k doplnění jejího celkového obráau. Tajemno prostupuje postavu vypravěče. Jeho úloha je komplexnější, ale jeho celkovému obrazu se budeme věnovat v další části práce. V případě *Sudičky!* se Herrmann drží svých obvyklých modelů charakterů. Žádným zásadním způsobem (až na dvě dějové linie) svůj postup neobměňuje.

Krátký text *Heslo!* je typickým představitelem Herrmannovy drobnokresby, která je zaměřena na zachycení určitého momentu. Jedním z ústředních bodů je manželský vztah, který je v důsledku jejich povah obou manželů napjatý, ale v širším kontextu je vše šablonovitě vykresleno a vyznívá nakonec do ztracena. Jedná se o průměrný hašteřivý pár, který je k nalezení téměř v celé Herrmannově tvorbě. Nejedná se o žádnou devalvací Herrmannových krátkých textů, ale toto bych také nazval jednou ze samotných strategií; jestliže jsme si řekli, že Herrmann psal pro masy a byl skutečně „komerčnějším“ autorem, pak se jedná o důkaz toho, že s těmito jednoduchými postavami se mohl nedělní čtenář velmi snadno sblížit.

Zaměříme se nyní na uvěřitelnost postav povídkového výboru *Drobní lidé, řada první*.

V povídce *Byt k pronajmutí* nejsou důležité postavy, ale místo děje, ze kterého pramení jistá míra stesku a melancholie. Hlavním charakterem je zde vypravěč, jehož role bude rozebírána v následující kapitole

Postavy krátkého textu *Co ve starém bytě zůstalo* nejsou nijak podrobně vykresleny. Zaměřujeme se na „nešťastný“ osud, který zmítá hlavním charakterem, panem Mastihubkou. Je zajímavé, že se ocitáme uprostřed trojúhelníku – manžel-

manželka-tchýně. Není divu, že první, co se nám vybaví, je Herrmannův román *U snědeného krámu*. Postavy se ale nenacházejí v tolik vypjaté situaci, jedná se opět o Herrmannův laskavý humor. Není ovšem zbytečné si povšimnout tohoto tématu, se kterým Herrmann pracuje následně ve svém románu. Charaktery v této povídce se tak opět stávají běžnými občany, jejich vlastnosti jsou mírně zkarikaturovány a jsou pouze šablonou, kterou Herrmann používá.

Již jsme stanovili, že v povídce *Pekelný stroj* nemáme žádný konkrétní prostor, do kterého by postavy mohly být zasazeny. Prostorová známka skutečnosti se vytrácí a veškeré reálné zůstává na charakterech, které se v povídce vyskytují. Pro Herrmanna je zde opět příznačný jeho styl laskavého humoru a vtipného vyznění krátkého textu. Velmi dobře je vyobrazen hlavní charakter, ostatní jsou opět obrysy lidí, které se kolem něj pouze míhají. Je zde také snaha o naznačení plynoucího času, což může být Herrmannovy připsáno k dobru. I když se nejedná o povídku, která by se alespoň realitě přibližovala, můžeme tvrdit, že i přes to ji lze řadit k lepším textům, které je možno v Herrmannových *Drobných lidech, řady první* nalézt.

Nyní přichází na řadu postavy pohybující se v textech soubor *Drobní lidé, řada druhá*.

Autentičnost a uvěřitelnost krátkého textu *Dva večery* vyplývá nejenom z výborně vykresleného chování charakterů, ale i z celkového rozuzlení povídky, které není v žádném případě pozitivní. Oba manželé vystupují jako dospělí lidé plně uvědomující si tíhu své životní situace. Jejich prožívání je velmi věrohodné a uvěřitelné. Povídka svojí výstavbou nabourává tradiční koncept většiny povídek z *Pražských figurek* (jednodušeji zobrazené prostředí a nekomplikované charaktery). Dobré a šťastné konce jsou ojedinělé, zde vše končí nevyhnutelným zvratem.

Postava trestance Ivana Duba z textu *Co se událo toho dne v čísle padesátém třetím* je nám blíže specifikována pomocí náhledů do jeho mysli, díky kterým se z něj stává člověk s určitou minulostí a také se především dozvídáme důvod jeho trestu. Další charaktery se v textu postupně vynořují a zase mizí; jedná se zejména o zaměstnance káznice, kteří Duba doprovází, nic jiného se o nich nedozvídáme. Trestanec Dub zde hraje hlavní roli a ten je podán dostatečně autenticky na to, aby mohla proběhnout jednoduché navázání kontaktu mezi čtenářem a postavou.

Charakter Karel Bok z povídky *Konečně!*, ztroskotaný a nešťastný suplent, je opět podán velmi věrohodně, podobně jako tomu bylo u Ivana Duba v předešlém textu. Stejně tak jsou popsány i další charaktery povídky, které nabývají důležitějšího rozměru, zejména Bokova záleťná manželka, která vystupuje zprvu velmi nenápadně, působí štědře a oddaně, skutečnost je však jiná. Spolu s celkovou náladou je konečné rozuzlení povídky pro čtenáře mírným překvapením, což přidává textu notnou míru uvěřitelnosti. Herrmann zde nezůstává pouze u šťastných konců, řešených veselým rozuzlením. Text *Konečně!* je zakončen jako většina rozebíraných povídek z *Drobných lidí, řady druhé* s určitou dávkou melancholie, stesku a rozčarováním.

Hlavním charakterem povídky *Absint* je vypravěč, který nám předává své zážitky z cesty do Paříže. Jelikož je kategorii vypravěče věnována samostatná kapitola, je i vypravěč *Absintu* rozebírán v ní.

## 4.2 Vypravěč a vyprávění

První část kapitoly je věnována vypravěči, který k nám promlouvá v souboru *Pražské figurky*.

Vypravěč v povídce *Jedno slovo* zde hraje roli pozorovatele, který má dokonce schopnost (a snahu) o detailnější vyobrazení nálady postav; objevují se zde náznaky toho, že postavy nejenom žijí onu noc, ale jsou to dokonce lidé, kteří mají své vlastní pocity a jsou schopni vnímat své okolí. Aplikujeme-li Doleželovy teze, můžeme teď hovořit o vyprávěcí Er-formě. Povídka je nám vyprávěna ve třetí osobě, ale vypravěč nezůstává úplně stranou. Do děje vstupuje a dokonce hodnotí jednání postav a přibližuje nám jejich pohnutky.

Celý text je vnímán jedním univerzálním vypravěčem a také jediným fokalizátorem. Dle definic Princeova *Slovníku naratologie* se v této povídce vyskytuje nulová fokalizace. Vše souvisí se vším a můžeme tvrdit, že vypravěč je v tomto případě skutečně vševědoucím a stává se hlavním fokalizátorem. Díky němu je možno celý příběh vnímat bez jakéhokoliv narušení.

Postava vypravěče v povídce *Po domácku* vystupuje v tzv. osobní Ich-formě. Nestojí tedy ani stranou, popřípadě pouze nehodnotí vzniklé situace, ale stává se

nedílnou součástí příběhu, jako hlavní postava. Zde přichází na řadu Fořtova teorie *autentizačních pohybů*. Mysl postavy (vypravěče) prochází skutečně vývojem a nesesetřává pouze v jednom stavu, ale proměňuje se. Sledujme nyní vztah hlavní postavy k jejímu příteli; v postupném dějovém sledu se postava modifikuje od příjemně překvapeného muže, jenž má radost ze setkání s dávným přítelem, po rozladěného účastníka domácí večeře, který odchází silně neuspokojen. Pro Herrmanna zcela neobvyklá situace, která není v jeho tvorbě natolik častá.

Rétorická Er-forma je znakem vypravěče povídky *Heslo!*. Vypravěč se vznáší nad svými charaktery a popisuje nám, co kdo přesně v jaký moment dělá. Opět ale nezůstává nezaujatě stranou; při sebemenší příležitosti si najde prostor, aby se mohl čtenáři více přiblížit a získat ho na svoji stranu

Vypravěč je hlavní postavou také v povídce *Sudička!* A zároveň jedinou možností, ze které lze vnímat jednu příběhovou linii. V povídce jsou totiž dvě; postarší dáma vypráví trafikantce svoji pohnutou milostnou historii. Herrmann pracuje s dvěma dějovými liniemi, které probíhají současně. Vypravěč nám je schopen předat, co se děje v trafice, postarší dáma nás zase zavádí na jiná místa; můžeme hovořit o simultánní fokalizaci ve smyslu, v jakém byla popisována v teoretické části Rimmon-Kenanovou.

Jakkoliv se toto zdá být triviální, pro Herrmanna se skutečně jedná o oživení příběhu a jeho jisté ozvláštnění. Obě vyprávěcí postavy k nám promlouvají prostřednictvím Herrmannovy oblíbené osobní Ich-formy a jsou to právě konkrétně promluvy, díky kterým si můžeme vytvářet celkový dojem o postavách. To může být podpořeno i Fořtovou myšlenkou, že o charakterech se v rámci prózy 19. století můžeme dovědět pomocí vět, která jsou jim vložena do úst. Zde díky tomuto si vytváříme obraz nejenom postav v trafice, ale dostává se nám možnosti proniknout i do jejich myslí. To je v tomto případě také neobvyklé; u Herrmanna je to převážně pouze jedna postava, která má možnost do situace vstoupit a hodnotit ji.

Vypravěč je jednou z hlavních postav i v souboru *Drobní lidé, řada první*. Jak k nám v textech promlouvá?

Vypravěč v osobní Ich-formě se vyskytuje i v povídce *Byt k pronajmutí*. Stejně jako v předešlém textu zde veškeré události, které ho míjejí, hodnotí a vstupuje do nich.

Zajímavé je ale pozorovat vypravěčovu mysl, která je v podle Fořtovy teorie v *individuálně psychologickém pohybu*; skutečně se zaměřujeme na vypravěčovy myšlenky a pocity, které jsou silně pohnuty. Sám vypravěč nám říká, že ho zachvacují pocity, které bychom mohli přirovnat k melancholčnosti. Spolu s autenticitou, jež byla rozebrána v předchozí kapitole se, zatím do tohoto bodu naší práce, jedná o nejrealističtější povídku.

Doležel zmiňuje, že právě osobní Ich-forma se stává literárními autory tou nejvyužívanější. Nejinak se zdá tomu být i v případě Herrmanna, který tento postup používá ve své povídce, *Co ve starém bytě zůstalo*. Díky vševědoucímu vypravěči v první osobě se opět velmi snadno ocitáme uprostřed dění povídky a čtenář se ve všem velmi snadno orientuje. Vypravěč nám popisuje humornou příhodu, kterou předává stylem, jenž je Herrmannovi vlastní; Veškeré situace, jež mohou eskalovat do závažných témat, jsou okamžitě eliminovány a vše je opět řešeno humorem a „laskavým“ nedorozuměním.

Osobní Ich-forma je ztělesněním vypravěče v povídce *Pekelný stroj*. Ten se zde, jako v mnoha jiných případech Herrmannovy tvorby, stylizuje do role „starého známého“ a chce se s námi podělit o novinku, která mu byla právě sdělena. Zvolený koncept je pro povídky dobrým; opět se díky němu můžeme dostat i do mysli dalších postav, které nám mohou říci něco navíc, než pouhé otrocké převyprávění. Objektivita je utlumena; Herrmann a jeho vypravěč nejsou natolik schopni se oprostít od okolí a nechat postavy žít vlastním životem.

Do třetice se podíváme na vypravěčský koncept vybraných povídek ze souboru *Drobní lidé, řada druhá*.

Koncept rétorické Er-formy přichází na řadu v rozsáhlejší povídce *Dva večery*. Vypravěč se stává jedním z hlavních fokalizátorů a jeho prostřednictvím je možno sledovat pohnutý osud manželského páru. Vypravěč nám nejenom předává bezprostřední informace o charakterech, ale také o jejich chování hodnotí. Vhodně zvolená vypravěčí strategie souvisí i s tématem povídky, kterým se stává smrt dítěte. Pomocí vypravěče se dostáváme se i do mysli postav, které sužuje nepředstavitelná bolest, a tíha okolností na ně doléhá se všim všudy. Chování postav se skutečně přibližuje realitě a tomu, co lze pokládat za reálné. Jestli můžeme hovořit o



psychologizaci postavy, v této povídce jsou postavy prokresleny na Herrmannovy poměry velmi detailně.

Povídka *Dva večery* skutečně vybočuje z řady dosud rozebíraných textů, avšak tím, že Herrmann nabourává konvence pouze ve své vlastní tvorbě, nepřináší, kromě ojedinělého tématu, nic nového.

*Co se událo toho dne v čísle padesátém třetím* pokračuje v rétorické Er-formě. Herrmannův vypravěč nepřekvapivě opět ví ovšem a všude, ale nechává čtenáře nahlédnout do mysli vyskytujících se postav. Dříve bylo uvedeno, že Ivan Dub je skutečně propracovanou postavou s vlastní minulostí, ale jeho minulost vyplouvá na povrch až při náhledu do jeho individualizované mysli. Ostatní vynořující a mizející charakterů mají také své promluvy, ale ty nejsou v tomto případě důležité. Vypravěč sám se v této povídce nesnaží nijak Ivana Duba soudit, naopak. Snaží se podat ucelený obraz jednoho dne a osudu jednoho obyčejného člověka, což se mu daří a pro Herrmanna je toto malý úspěch.

Rétorickou Er-formou k nám promlouvá vypravěč povídky *Konečně!*. Stává se hlavním prostředníkem, který nám příběh zprostředkovává a opět nám nechává nahlédnout do mysli vyskytujících se postav. Co je však zajímavé je viditelná Herrmannova snaha zůstat nad postavami a co nejméně se jim přibližovat. Objektívni vyprávění se mu stejně jako v povídce *Co se událo toho dne v čísle padesátém třetím* převážně dodržuje.

Povídka *Absint* je ojedinělá svým prostorem, celkovým vyzněním a opileckým rozuzlením v prostředí honosné Paříže. Stále je to ale onen starý známý vypravěč, který se ocitá v jemu ne tolik podobných situacích. Alkohol se ve vybraných povídkách nevyskytoval vůbec nyní je vypravěč (vystupující v osobních Ich-formě) téměř v opileckém deliriu. Sledování vypravěčovy osoby v neobvyklém prostředí a situaci, se tak stává pro čtenáře Herrmannovy prózy mírně neobvyklým zážitkem.

Ve vybraných povídkách můžeme pozorovat určitý vývoj, kterým vypravěč prochází. V Herrmannově případě nezáleží na tom, v jaké formě (Ich nebo Er) se vypravěč vyskytuje. Herrmannův vypravěč zůstává velmi těžko objektívni, ale za důležité považují zjištění, že při postupném pročítání povídkových souborů, se zejména

v *Drobných lidech, řadě druhé*, dokáže od svých postav alespoň částečně oprostit a stává se tak chladným (i když ještě stále do jisté míry hodnotícím) pozorovatelem. Herrmannova tvorba prochází i řadou různých témat. Od milostných epizod po observaci manželského páru, který prožívá ztrátu svého potomka. Herrmannův vypravěč je skutečně vypravěčem pro široké masy čtenářů a Herrmann je si toho dobře vědom a právě i přes závažnost některých témat zůstává kdesi v nitru pozorovatelem, který nechce násilně svoje čtenáře nutit k zamyšlení, či je při četbě svých textů „zbytečně překvapovat“.

### 4.3 Herrmann a „jeho“ čtenář

Čtenář se pro Herrmanna stává zásadním prvkem jeho tvorby. Je osobou, ke které Herrmannův vypravěč promlouvá a nechce si ho žádným způsobem rozhněvat. Vždy ho poctivě konejší a dává silně najevo, že on je pro (autora) vždy na prvním místě. Jak si Herrmann svého čtenáře předchází? Na tuto otázku se budeme snažit najít odpověď v této kapitole.

Předně je to čtenář, který se stává jednou ze strategií, jenž Herrmann používá. Herrmannův vypravěč čtenáře oslovuje, vybízí a nutí ho se stát součástí příběhu. „*Mám za to, že se každý čtenář aspoň jednou za život stěhoval...*“ píše Herrmann hned v úvodu své povídky *Co ve starém bytě zůstalo*. Je prakticky nevyhnutelné, aby se čtenář nad touto krátkou větičkou nepozastavil a ihned se nezamyslel nad svými zkušenostmi se stěhováním. Jistě, nejedná se o žádnou autorovu rafinovanost, ale dobového čtenáře toto zajisté muselo upoutat a s chutí se tak dál začetl do další Herrmannovy krátké humorné povídky. Herrmann zkrátka svého čtenáře oslovuje a dává mu tak najevo, že mu na něm velmi záleží.

Nejedná se však o pouhé oslovení; Herrmann si svého čtenáře získává i dalšími způsoby a strategiemi. Jedním z mnoha mohou být postavy, které se v Herrmannových textech vyskytují. Herrmannovy charaktery, rozebírané v kapitole *Strategie authenticity*, nejsou vysoce psychologizované postavy, které by se prezentovaly silnou osobností, myslí, vůlí atd. Jedná se o průměrné (především) pražské občany, kteří žijí své obyčejné životy. Herrmannovi se sem tam podaří vykreslit lepší postavu (například postava

zmiňovaného Ivana Duba), ale stále však ničím nepřekvapí. Jestli bylo nad Herrmannovy limity vytvořit skutečnou „velkou postavu“, se již nedozvíme, ale budeme-li pracovat s pravděpodobnou tezí, že Herrmann byl autorem pro široké spektrum čtenářů, jedná se v tomto případě o jistou strategii. Herrmannův čtenář se tak mohl lehce ztotožnit s charaktery, které mu jeho autor nabízel a je pravděpodobné, že modelový čtenář Herrmannových textů nic víc od Herrmannova vypravěče nepožadoval. Nekomplikovanost postav byla čtenáři zajisté sympatická a také do jisté míry určitě přispívala na Herrmannově tehdejší popularitě.

Stejně tak jako oslovení svého čtenáře a předkládání nekomplikovaných charakterů, je jistou strategií i výstavba prostředí, do kterého Herrmann své příběhy zasazuje. Praha a její periferie se staly domovem Herrmannových postav a je zajímavé sledovat, jak se samotou Prahou pracuje. *Jedno slovo, Byt k pronajmutí, Dva večery* jsou jenom demonstrativními texty, kde Praha hraje svoji nezastupitelnou roli a vyskytuje se v různých obměnách. Roztomilá, melancholická, tajemná; české centrum Habsburské monarchie Herrmanna fascinovalo a svoji fascinaci dále předával svým čtenářům. Znamé pražské prostředí působí dostatečně reálně a Herrmann si tím značně vypomáhá. Předkládá čtenáři svět, který je již vybudovaný a v povídkách více či méně zdařile vykreslený. Stejně tak, jako mohl Herrmannův čtenář slyšet na oslovení, mohl se i snadno ponořit i do tolik známého pražského světa.

Snadná identifikace čtenáře s hrdinou povídek je zde nasnadě; dostáváme se do roviny jakéhosi „lidového čtení“, ale Herrmannovy povídky jsou zástupcem „odlehčené“ nedělní literatury. Jakoby snad „neděle“ a „pražská odpoledne“ tvořila jednu z definic fikčního světa Herrmannových próz.

Další ze strategií je bezesporu i název díla a povídky. Titul útočí na čtenářovu představivost a navozuje různé pocity očekávání. Názvy výborů Herrmannových drobných próz pak hrají dozajista svoji nezastupitelnou roli. V bakalářské práci jsem pracoval s vybranými povídkami ze souborů *Pražské figurky* a *Drobní lidé*. Jestliže už výše byl zmíněn lehčí tón *Pražských figurek*, tak nyní se toto tvrzení podtrhuje samotnou úvahou nad názvem výboru; předmětem souboru jsou skutečně různě vykreslené rázovité figurky, které místy mohou působit až groteskně. Označení *Figurka*

je zde nasnadě a skutečně nám může nenápadně poodhalovat, že předmětem povídek nejsou složité charaktery, ale drobné postavy snad kdysi s reálným základem.

Název *Drobní lidé* může přímo kontrastovat s *Figurkami*. Jestliže jsme řekli, že *Figurky* jsou mnohdy až groteskního charakteru, *Drobní lidé* jsou už oproti *Figurkám* složitější postavy, které se nacházejí v různě komplikovaných životních situacích. *Drobní lidé* nedosahují kvalit jiných českých povídkářů, ale svoje drobné osudy dokážou snášet s obdivem.

Podobně můžeme také uvažovat nad názvem nedávno vydaného výboru, který vyšel v nakladatelství Lidové noviny pod titulem *Nedělní povídky*. Dle mého tvrzení již pouhý titul evokuje náladu a zpracování Herrmannových textů. Samotné adjektivum *nedělní* nepřekvapivě odkazuje k poslednímu dni v týdnu. Neděle je obecně považována za „odpočinkový den“, kdy si (nejenom čtenáři žijící v předminulém století) chtěli vlastně jen tak trochu „počíst“ a Herrmannovy povídky se svou nezaměnitelnou poetikou z prostředí pražské „vyšší“ společnosti staly jedním ze „slastných“ úniků z reality.

O něco méně rafinovaněji hovoříme o názvech jednotlivých textů. Velmi často se u Herrmanna stává, že název povídky prozrazuje i její konečnou zápletku, popřípadě její hlavní téma. Čtenář nemusí dlouho přemýšlet, o čem například pojednává povídka *Absint* a stejně tak ho napadne, co je hlavním tématem krátkého textu *Heslo!*. Herrmann v tomto ohledu zůstává velmi přímočarý a nenechává čtenáře dlouho otálet nad významem a spojitostí názvu textu a obsahu textu.

## 5. Neruda vs. Herrmann

Jestliže chceme tvorbu Ignáta Herrmanna komparovat s tvorbou dalšího soudobého povídkáře, není zde nikdo povolanejší, než je Jan Neruda. Význam jeho tvorby byl mnohokrát ceněn kritikou i literárními vědci. Je nutno ale připomenout, že Neruda nebyl ve své době natolik přijímán čtenářskou obcí, jako byl přijímán Herrmann nebo další Nerudův současník Vítězslav Hálek.

Tvorbou Jana Nerudy a její analýzou se zabýval D. Tureček, jehož článek *Nerudův papoušek aneb konfrontace narativních modelů* nám poslouží jako výchozí bod. Papouškova struktura, jak zmiňuje D. Tureček, je utvořena ze dvou příběhových rovin, které jsou následně rozebírány. Již v tomto bodě je možnost sledovat jistou diferenciaci přístupu obou autorů. Nerudův *Papoušek* je proložen několika rovinami, kdežto většina Herrmannových drobných próz plyne často v jedné rovině. Nechci tím v žádném případě devalvovat hodnotu Herrmannovy prózy, ale pouze chci poukázat na zmiňovaný fakt, že Herrmannovy povídky jsou psány na mnohem jednodušší úrovni než povídky Jana Nerudy. Postup, jakým Neruda pracuje s napětím a celá výstavba *Papouškova* textu je zcela ojedinělá. Nemyslím si, že by něco podobného mohlo nastat v Herrmannově případě. Výjimečnost *Papouška* D. Tureček na konci svého článku stvrzuje tezí, že v mnohém předjímal existenciální prózu.

Vhodnými prózami ke komparaci vyprávěcích postupů obou autorů mohou být též následující povídky: *U tři lilii* Jana Nerudy a *Přes půlnoc!* Ignáta Herrmanna. Nerudova povídka *U tři lilii* je plným právem považována za jednu z nejlepších, které kdy Neruda napsal, a troufám si tvrdit, že i za jednu z nejlepších českých povídek vůbec. Text *U tři lilii* byl již nesčetněkrát interpretován, rozebírán a zkoumán, tudíž není mým záměrem se podrobně věnovat jeho výstavbě. K našemu účelu bude ale sloužit jako komparační materiál k Herrmannově povídce *Přes půlnoc!*, jejíž text jsem převzal ze souboru *Nedělní povídky*.

Začneme prostředím obou povídek. Prostor tančírný v Nerudově textu a noc, do které je zasazen, dokonale doplňují celkovou dravost, kterou oplývají i hlavní charakterové. Neruda mistrně popisuje situaci, kdy je čtenář povídky absolutně zasazen prostředím, způsobem přímo nevídaným. Oproti tomu je prostor Herrmannovy povídky *Přes půlnoc!* popisován velmi střídmě, pomalu se v mysli čtenáře vykresluje scénérie,

do které je děj umístěn. Stejně jako se Nerudovi v případě *Lilií* podařilo výborně zvolit popisnou strategii, se Herrmannovi obdobně zadařilo v textu povídky *Přes půlnoc!*.

Krátce zmíníme i vypravěče, který je v Nerudově případě učebnicovým příkladem osobní Ich-formy, kdy vypravěč je hlavním prostředníkem, díky kterému můžeme vnímat děj. V textu *U tří lilií* je ale vše dovedeno k dokonalosti, kdy se nám vypravěčovo nitro naprosto odhaluje a nic nezůstává skryto.

Vypravěč v rétorické Er-formě nás provází Herrmannovým textem *Přes půlnoc!*. Na tomto místě se dá zopakovat vše, co jsme si o Herrmannově vypravěči řekli; snaží se zůstat objektivní, ale nedaří se mu to natolik a do textu vstupuje při sebemenší příležitosti. Zde k nám jeho prostřednictvím promlouvají postavy tří dětí a umírající matky.

Nyní se dostáváme k jádru věci; postavy *Lilií* jsou živočišné, dravé a čtenář je jimi naprosto pohlcen. Pro náš účel stačí zmínit jeden zásadní zlom, čímž je návrat tančící dívky do místnosti poté, co se dozvěděla o smrti své matky.

Na druhé straně jsou zde postavy skromných sourozenců a umírající matky, která čeká *přes půlnoc*, aby „odložením smrti“ zaopatřila svým dětem jistý finanční obnos. Pro nás je zásadní jednání postav. Sourozenci v *Přes půlnoc!* jsou svoji matkou *nuceni* odejít za plesovou zábavou, která na tomto požadavku trvá. Zůstává zde nejstarší dcera, aby o matku pečovala. Zbýlé dvě děti, které se vracejí po půlnoci z plesu, tamní zábavě neholdovaly a v závěru si vyčítají, že vůbec odešly. Jejich matka po půlnoci umírá a děti tak zůstávají zaopatřeny.

Z výše uvedeného vyplývá, že Neruda Herrmanna předčil svoji spisovatelskou schopností. Podává nám vytříbenou povídku, která ukazuje temnou stranu lidského chování. Herrmannovy charaktery stále vystupují jako dobří pražští občané, kteří mají smysl pro morálku, čest a jejich hodnoty jsou pevně ukotveny. Herrmannovi se podařilo uchovat realistické postupy, to ano, ale jeho práce zůstává stále, přinejmenším, opět šablonovitá.

V rámci celku je Nerudova tvorba komplexnější, než ta Herrmannova. Herrmann byl skutečně autorem pro masu a pro typického průměrného občana tehdejší doby, který

si chtěl „jen tak trochu počíst“. Herrmannův úspěch může být v tvrzení, že v jednoduchosti je krása, ale za jakou cenu? Herrmann nikdy nevystoupil ze svého stínu průměrně nadaného spisovatele, který ale však uměl svoje texty prodat a podávat je takovým způsobem, aby byly čtenáři vyhledávány a čteny. Jisté je však, že pro současného čtenáře jsou přitažlivější povídky Jana Nerudy, které předčily svou dobu. Herrmannovy texty na druhé straně zůstaly uvíznuty na přelomu století a svoji dobu bohužel nepřekročily. Je to škoda, protože i přes svou triviálnost mají stále mírné kouzlo, které na čtenáře může zapůsobit. Bohužel, u Herrmanna musí čtenář déle pátrat a probírat se množstvím vydaného materiálu, aby našel texty, které jeho „chutě“ dokážou uspokojit.

## 6. Závěr

Úvodní část bakalářské práce se snažila pojmout naratologii ze zúženého pohledu, který byl posléze nápomocný při analýze Herrmannových povídek. Naratologie a její pojmy posloužily jako výborný nástroj, díky kterému bylo možno poznat, do jaké míry je Herrmann realistickým autorem.

Na základně naší analýzy lze doložit, že Herrmannovy realistické postupy jsou velmi tradiční. V jeho krátkých textech jsme vyzorovali, že převážně zachovává přirozený sled událostí a snaží se utvářet dojem reality pomocí podrobné deskripce buď charakteru, nebo prostředí, málokdy však prostřednictvím obou dvou složek najednou. Herrmann se tak zůstává (nejenom díky realistickým postupům, ale i různým tvrzením literárních teoretiků) nedílnou součástí realistického kánonu.

Nahlížení na Herrmanna jako realistického autora proběhlo s pomocí literárněhistorických syntéz, které se na Herrmannovi, jako představiteli realistické prózy shodly. Chtěl bych ale zmínit ještě jedno jméno Aleše Hamana, v jehož případě by se dala zvážit jistá modifikace přístupu k Herrmannově tvorbě, kdy se Herrmann skutečně zaměřuje na vykreslení neobvyklých situací a zachycení jednání postav v nich, což bylo možné sledovat v analýzách jednotlivých textů.

Zmiňovaná neobvyklost a grotesknost v některých textech jednoznačně přispívala k obměnám Herrmannových postupů. Prostředí Paříže v *Absintu*, či nešťastný manžel v *Konečně!*, nebo zapomenutá tchýně v povídce *Co ve starém bytě zůstalo* moji tezi dozajisté podporují.

Na druhé straně se texty jako *Jedno slovo*, *Byt k pronajmutí* a *Dva večery* se díky výbornému vykreslení prostředí a dobrým, uvěřitelným postavám přibližují realistickým tendencím. Přispívají tak ke všeobecnému názoru, který Herrmanna označuje jako realistického autora.

V závěrečné fázi bylo díky stěžejním vyprávěcím strategiím, za které považuji postup dosahování reálna a osobu vyprávěče, možno porovnat Herrmanna s jeho tehdejšími současníkem, Janem Nerudou. I když v závěru kapitoly o Nerudovi a Herrmannovi vybízím k tomu, aby v případě Herrmanna čtenář víc pátral a probíral se



jeho texty, neboť se mezi nimi ukrývají nečekaná překvapení, celkově se Herrmann držel konvenčního, k experimentu nijak netíhajícímu projevu.

Ignát Herrmann, neúspěšný aspirant na maturitu, vydavatel časopisu, příležitostný kritik, editor a v poslední řadě *i realistický spisovatel*. Herrmann si ve své době jistě našel svoji čtenářskou obec, která ho vyhledávala a dychtila po jeho tvorbě, což mu nemůžeme mít za zlé. Je to přece jedno z největších přání každého autora, aby jeho dílo bylo čteno a aby bylo od něj dožadováno víc.

## 7. Seznam pramenů a literatury

Prameny:

Herrmann, Ignát. 1921. *Drobní lidé. Črty ze všedního života. Řada první.* Praha: Nakladatelství F. Topiče

Herrmann, Ignát. 1922. *Drobní lidé. Črty ze všedního života. Řada druhá.* Praha: Nakladatelství F. Topiče

Herrmann, Ignát. 1884. *Pražské figurky. Rázové obrázky ze života.* Praha: J. Otto

Herrmann, Ignát. 2004. *Nedělní povídky.* Praha: Nakladatelství Lidové noviny

Neruda, Jan. *U tří lilií.* 1876. Dostupné z <<http://users.ox.ac.uk/~tayl0010/lilii.html>>

Literatura:

Barthes, Roland. 2006. *Efekt reálného.* Aluze. Č. 3, s. 78-81

Barthes, Roland. 2006. *Smrt autora.* Aluze. Č. 3, s. 75-77

Booth, C. Wayne. 2007. *Typy vyprávění.* Aluze. Č. 2, s. 42-51

Doležel, Lubomír. 1993. *Narativní způsoby v české literatuře.* Praha: Český spisovatel

Forst, Vladimír a kol. 1993. *Lexikon české literatury: osobnosti, díla a instituce. 2, H-L.* Praha: Academia

Fořt, Bohumil. 2011. *Naratologické aspekty české realistické prózy in Reálná podoba realizmu.* Bratislava: Ústav slovenskej literatúry

Foucault, Michael. 1969. *What is an Author?.* Dostupné z <<https://wiki.brown.edu/confluence/download/attachments/74858352/FoucaultWhatIsAnAuthor.pdf>>

Haman, Aleš. 2007. *Trvání v proměně. Česká literatura 19. století.* Praha: Arsca

Holý, Jiří a kol. 2004. *Česká literatura od počátků k dnešku.* Praha: Nakladatelství Lidové noviny

Miller Hillis, Joseph. 2008. *Narativ.* Aluze. Č. 1, s. 30-39

Nünning, Ansgar 2006. *Lexikon teorie literatury a kultury.* Brno: Host

Pohorský, Miloš a kol. 1961. *Dějiny české literatury III.* Praha: Nakladatelství Československé akademie věd

Prince, Gerald. 2003. *A Dictionary of Narratology*. Lincoln: University of Nebraska press: Lincoln & London

Prince, G. O čtenářích a posluchačích. 1971. *Neophilologus*. Č. 55, s. 117-122

Rimmon-Kenanová, Shlomith. 2001. *Poetika vyprávění*. Brno: Host

Rut, Přemysl. 2004. *Komentář in Nedělní povídky*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny

Tureček, Dalibor. 2000. *Nerudův Papoušek aneb konfrontace narativních modelů*. Česká literatura. Č. 6, s 617-623

Walsh, Richard. 2007. *Kdo je vypravěč?* Aluze. Č. 1, s. 48-59