

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
Katedra bohemistiky

Povídková tvorba Emila Hakla

The short stories of Emil Hakl

BAKALÁŘSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Olomouc 2016

Vypracoval: Vojtěch Smutný

Vedoucí práce: Doc. Mgr. Erik Gilk, Ph.D.

PROHLÁŠENÍ O AUTORSTVÍ

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně a uvedl
v ní všechny použité zdroje a literaturu

.....

Vojtěch Smutný

PODĚKOVÁNÍ

Mé poděkování patří Doc. Mgr. Erikovi Gilkovi, Ph.D. za odborné vedení, trpělivost a ochotu, kterou mi v průběhu zpracování bakalářské práce věnoval.

OBSAH

ÚVOD	5
I. POSTAVY.....	7
a. Komplementární kulisové postavy	10
b. Komplementární postavy	12
c. Postavy hlavní.....	16
II. PROSTOR.....	21
a. Exteriér	21
b. Interiér.....	29
III. ČAS	35
IV. VYPRAVĚČ	50
ZÁVĚR	62
ABSTRACT	64
ANOTACE	66
SEZNAM LITERATURY	67

ÚVOD

První léta nového tisíciletí nabídla četné množství prozaických děl, jež se dokázala odpoutat od tématu reflexe let totalitních, utiskujících nejen tehdejší svobodu projevu a názoru. Autoři přicházející v novém tisíciletí započali psát příběhy vztahující se už k postkomunistické éře a samostatné České republice. To vyústilo v bohatou nabídku nových témat a autoři byli schopni reflektovat tato témata, jež byla české literatuře znemožněna po dobu dlouhých čtyř dekad nesvobodného režimu. Jedním z těchto autorů je prozaik Emil Hakl (1958), vlastním jménem Jan Beneš. Tento autor, v mládí volně spjat s českým disentem, zachycuje ve svých prvních sbírkách bujarou atmosféru devadesátých let, se svým hrdinou se vyrovnává s nově vznikající komerční sférou. Rovněž pohlíží na svůj osobní život, přičemž se nevyhýbá existenciálním otázkám, které trápí jedince bez ohledu na konkrétní dobu. Nejen zásluhou těchto témat a jejich zpracováním se z Emila Hakla stal kritiky prověřený a mezi čtenáři relativně oblíbený autor.

V této práci se zaměřím na povídkové soubory Emila Hakla. Samotný žánr povídek se totiž zdá být pro Hakla příznačný a autor často není s to se povídkovému žánru vyhnout ani v novelách či románech (například *Intimní schránka Sabriny Black* působí roztržitým dojmem, *Pravidla směšného chování* jsou rozložena do tří kratších částí, apod.). Povídkové sbírky ve mně vyvolaly zájem také proto, že pokrývají valnou část autorova tvůrčího období (*Konec světa* 2001, *O létajících objektech* 2004, *Hovězí kostky* 2014), jež navíc není krom několika slovníkových hesel, recenzí a menšího množství studií důsledněji reflektováno. Z předložených důvodů se chci zaměřit na analýzu, interpretaci a deskripci narativních kategorií postav, místa, času a vypravěče.

První kapitola se bude týkat charakterizace postav, z nichž vyjmu stálíci Haklova fikčního světa, postavu Jana Beneše, jehož popisu se budu věnovat v kapitole zabývající se vypravěčem. Předpokládám, že najít pojítka sjednocující nemalé množství postav bude složité, proto charakterizují pouze vybrané typy postav, které budou odvozeny od vztahu k vypravěči. V této kapitole budu pracovat s pojmy obsaženými v kolektivní monografii *Naratologie* trojice badatelů Petra A. Bílka, Jiřího Hrabala a Tomáše Kubíčka.

Druhá kapitola se bude zabývat prostorem, jež rozdělím do dvou podkapitol na interiér a exteriér. K oběma typům přiřadím jejich prostorové reprezentanty. Dále se hodlám zaměřit na (v Haklově tvorbě patrný) fenomén ciziny a na ambivalentní povahu prostředí velkoměsta. Použiji přitom teze popsané Zdeňkem Hrbatou v kolektivní publikaci *Na cestě ke smyslu*.

V kapitole zabývající se časem budu tuto kategorii analyzovat na základě pojmů Gérarda Genetta, jež zprostředkovala v *Poetice vyprávění* Shlomith Rimmon-Kenanová. Rovněž se zaměřím na cykličnost času, na dvojí chápání času mezi postavami a na tematizaci času.

Poslední kapitola zasvěcená kategorii vypravěče by měla odpovědět na otázky týkající se vztahu mezi vypravěčem a autorem, dynamičnosti vypravěče v rozsahu tří povídkových sbírek, různorodosti vypravěčů, rovin vyprávění a typu řeči. Obdobně jako v předchozí kapitole budu pracovat s *Poetikou vyprávění* a vedle toho použiji publikaci Lubomíra Doležela *Narativní způsoby v české literatuře*.

Primárním cílem této práce není komparace tří povídkových sbírek, ale spíše pojetí povídkových sbírek jako jistého celku, ze kterého pramení Haklova poetika. Jak už to snad není ani jinak možné, zároveň se budu v určitých pasážích vyjadřovat k signifikantním tendencím v jednotlivých sbírkách.

I. POSTAVY

Vzhledem k tomu, že klasifikace postav by byla v případě Haklových próz komplikovaná a disparátní, rozhodl jsem se kapitolu zaměřit na obecnou charakterizaci komplementárních a hlavních postav s výjimkou vypravěče, o němž je pojednáno zvlášť. Jsem si vědom, že nemohu postihnout a charakterizovat většinu postav, proto vyberu pouze jejich převládající tendence.

Samotné složení fikčních postav obsahuje tři dimenze: 1. dimenze tematická, 2. dimenze syntetická, 3. dimenze mimetická. (KUBÍČEK 2013: 61–62) Dimenze, jež přesahuje neutrální hranici, se stává vzhledem k pojetí postavy klíčovou. V Haklově tvorbě můžeme zpozorovat zvýšenou dimenzi třetí, tedy dimenzi mimetickou. Synonymem k adjektivu mimetický může být slovo zrcadlíci, mimetická dimenze tedy reflektuje skutečný svět a samotné vykreslení fikčních postav se snaží být co nejrealističtější, nejdůvěryhodnější. Přinejmenším dvě postavy Haklových románů mají své skutečné protějšky: Petruše je baskytaristka Eva Turnová, Petr Kratochvíl je občanské jméno spisovatele Václava Kahudy. Domnívám se, že bystrý pozorovatel by dokázal vyjmenovat mnohem více postav založených na skutečných protějšcích, avšak pro samotnou definici není tato skutečnost podstatná, pouze dokazuje, že některé fikční postavy jsou odrazem postav skutečných.

Mimetická dimenze postav není založena pouze na vazbě mezi skutečnou a fikční osobou. Hakl využívá různé způsoby, jimiž tuto dimenzi posiluje, a tím dosahuje uvěřitelnosti situace. Prvním ze způsobů je důraz na přímou řeč. Valná část Haklovy prózy využívá dialogů a

v samotné dialogičnosti můžeme napříč povídkovými sbírkami vypo-
rovat jistý vývoj. U povídek ve sbírce *Konec světa* je pozorovatelná větší
míra popisnosti, zatímco u sbírek *O létajících objektech* a *Hovězí kostky*
je popisnost vytlačována právě dialogičností a na promluvy postav je
kladen větší důraz.

Zdůraznění mimetické dimenze se uskutečňuje i v rovině řeči
postav. Právě v promluvách postav je pro Hakla typické přizpůsobení
psané podoby dialogu podobě mluveného jazyka – často se setkáme
s hovorovými výrazy, protezí, zdůrazněním některých hlásek pomocí
opakování grafému nebo redukci písmen ve slově:

„Hele... a ňák to srovnáme, ne... a tóó... nakonec není potřeba vo
tom někde kvákat... ť je to mezi náma, ne?“

(HAKL 2015: 15)

Tento fakt nepřibližuje pouze fikční svět ke světu skutečnému, ale je
také prvkem komiky, jež zaujímá v Haklově tvorbě pevné místo už od
jeho prvních básnických sbírek. Autentičnost jazyka můžeme spatřo-
vat také při dialogu Čecha s cizincem. Stylizace jazyka je používána
ke zvýšení autenticity postav, a tedy k posílení zmíněné mimetické
dimenze. Například angličtina Čechů je zaznamenána tak, aby také
„česky vypadala“: „Tohle je Mrs. Shapiro z Kalifornie **en disiz Jenda...**“
(HAKL 2004: 17) Postava svou autentičností může být pro implicitního
čtenáře jednak realistická, jednak komická. Nejedná se pouze o cizí ja-
zyky, Hakl se snaží pracovat i s dialekty či jinými jazykovými zvlášt-
nostmi:

Ráda vás vidím, ale Baňka přijde asi až k večerúú – bůď, nebo
docela až zejtra ránó. Je u známejch v Mokřým Lomu a neudělalo

se jí dobře... Tak jestli byste se třeba zatím nechtěli projít po městě? Mohli byste jí zavolat, jenže nám nejde telefon... Muž taky někde lítá. Vy jste si nedomluvili hodinu, kdy přijedete? ¹
(HAKL 2014: 50).

Rovněž téma hovoru je znakem určité mimeze, jež dělá hovor věrohodnější. Můžeme se setkat s historkami, které nemají pointu, s tématy civilními (například recept na guláš), s útržkovitou promluvou, s nesoudržnými příběhy, apod. V povídce *Monolog* můžeme takovou bezduchou, pro čtenáře nic neříkající, promluvu najít:

„No co, vezmu to popořadě,“ říká spolucestující. „Pondělí – umřel Macháček z papírnictví dole v baráku, což byl první člověk v Jirnech, já jsem původně z Jiren, kterej mě začal zdravit. Infarkt. Poslala jsem mu kytku a klepala se mi brada.“

(IBIDEM: 161)

Druhým způsobem, kterým Hakl posiluje onu mimetickou dimenzi, je motiv (přesněji leitmotiv) všednosti, který se uplatňuje v mnohých vrstvách textu. Už v první povídkové sbírce *Konec světa* Hakl s motivem všednosti pracuje na různých úrovních, dosazuje ho zejména do popisu prostředí a charakteristiky postav. V první povídce *Jedno odpoledne*² se motiv uplatňuje už při vstupu do prostoru dějiště, který vypravěč popisuje jako **obyčejnou občanskou** hospodu. (HAKL 2015: 8) Motiv je patrný také v pásmu vypravěče, tedy v jeho subjektivním hodnocení: „Jinak se nic zvláštního nedělo.“ (IBIDEM) Také objednané jídlo představuje jistý příznak všednosti: „Pavlik si poručil matjesy, já tla-

1 Hakl nejspíše zdůrazňuje jihočeský dialekt.

2 Motiv všednosti je použit už v samotném názvu povídky.

čenu a štok.“ (IBIDEM: 9) Tímto způsobem Hakl čtenáři přibližuje život „obyčejných“ lidí a zvyšuje tím uvěřitelnost svých postav.

a. Komplementární kulisové postavy (kulisové postavy bez vazby na vypravěče)

V příběhu můžeme narazit na ploché postavy, které zastávají pouze funkci kulis. Takové postavy oživují atmosféru prostoru, ale nejsou téměř součástí příběhu a nijak se nevážou na vypravěče. K oživení atmosféry prostoru vypravěč často používá útržky jejich hovoru nebo pouze poukáže charakteristikou na jejich existenci, navíc jsou tyto postavy pevně vázány k určitému prostoru. V povídce *Monolog* se s takovou postavou můžeme setkat hned na počátku textu:

Opřen o pultík vedlejší zavřené kasy postává zavalitý strýko v klobouku a v saku přes třílampasovou teplákovou soupravu. Nádražní plivník. K naprosté dokonalosti mu chybí jen sirka mezi zuby.

(HAKL 2014: 159)

Při setkání s takovou postavou ve skutečném světě by se člověk nejspíše pouze lehce pousmál a šel dál, obdobně to může vnímat i čtenář této ukázky, jenž si mimeticky vybaví obdobnou situaci na skutečném nádraží. Postava tedy jenom vyplňuje prostor a představuje jistý lokální stereotyp. S takovými postavami se vypravěč často nedostává vůbec do kontaktu, pouze sleduje dění z povzdálí a následně situaci interpretuje.

Ovšem vypravěčův výběr kulisových postav může vypovídat o jeho pohledu na svět a postavy také mohou odkazovat k nějakému významu v příběhu. Například v povídce *Události a komentáře* se vypravěč v kavárně baví s mladou prostitutkou, které její přítel vytetoval

na tělo několik vulgárních nápisů typu: „nastrčím ho každému“, „pravá noha kurvy, levá noha kurvy“, apod. V momentě, kdy se s ní rozloučí, vypravěč prochází ulicí a zaznamenává různé lidi: matku s kočárkem, babičku, tělesně postižené, starce, šilhajícího muže, atd. Zdá se, že si skrze tyto kulisové postavy uvědomuje tíhu světa, jako by vypravěč citlivě a implicitně vnímal všechno lidské utrpení.

Avšak Haklova poetika je značně ambivalentní, vyhýbá se přímým významům nebo je následně paroduje jako v nadcházející ukázce:

A speciálně ženský, říkal jsem si, ty na sebe berou celou tíhu světa rovnou a bez řečí, spousta z nich v tom má dokonce zalíbení, ale žádná, až na pár hysterek a exhibicionistek, si z toho nedělá svatozář! Ženský, těm už dneska nezbejvá než žít jako světice! Jedna světice vedle druhý!

Během úvah jsem nechtě zavadil o protijedoucí dětský kočárek.

„Kam koukáš, debile!“ zakrákala mladá matka.

„Polib mi prdel, krávo,“ vylétlo ze mě k vlastnímu překvapení.

(HAKL 2004: 153–154)

Následující ukázka snad doloží tezi, že kulisové postavy mohou odkazovat k různým významům a odkazům. Vystupují v ní dvě malé holčičky, které pozorují labutě. Domnívám se, že citace obsahuje hned dva významové odkazy. Jednak odkaz na prostitutku (malé dívky jsou nevinné, ale prostitutka kdysi také byla) a jednak moment, jenž ničí dojem dětské nevinnosti, tedy smích cizímu utrpení (a je jedno, jestli je zdrojem pobavení trpící labuť nebo postižení lidé, to z textu ani nevyčteme):

U zábradlí stály dvě copaté holčičky a pozorovaly labutě. Jedna labuť se snažila odstartovat z hladiny, ale nešlo jí to, protože za

sebou táhla na noze namotaný dlouhý drát. Labuť plácala křídly a zoufale natahovala krk. Holčičky se rozesmály. Potom se přesně převalila horda bezohledně šťastných mrzáků.

(IBIDEM: 155)

Jak jsem konstatoval, kulisové postavy se vztahují k místu, proto je možno soudit, že jsou statické, nepohybují se, nepodléhají proměně, jsou představeny pouze letmo. Takové postavy můžeme spatřovat v prostoru hospod a obchodů, na ulicích či ve staré boudě v chorvatských horách. Poslední zmíněný prostor je specifický a vztahuje se k povídce *Dva dny ze života Evy F*, v níž vystupuje kolektivní postava několika nebezpečných mužů. Jednotlivě se jedná o blíže nespecifikované kulisové postavy, jejichž skupina je ohraničena vedlejšími postavami holohlavého starce a nevelkého mládence. Stařec představuje zkušený a klidný element, zatímco mládenec je nezkušený a impulzivní. Zbytek mužů dotváří onu nebezpečnou atmosféru. Kdyby šlo pouze o dvě postavy, nešel by z nich strach. Proto je místnost vyplněna kulisami, které, ačkoliv nic nedělají, jsou stále přítomny.

b. Komplementární postavy (postavy s vazbou na vypravěče)

Nutno podotknout, že komplementárních, tedy vedlejších postav se v Haklově povídkové tvorbě vyskytuje největší množství. Takové postavy jsou různě rozesety ve fikčním světě a jsou již více sémantizovány, ve srovnání s postavami kulisovými. Nedokreslují tedy primárně pouze atmosféru prostoru, ale často jsou aktéry vyprávěného příběhu.

Zdá se, že většina postav v Haklových povídkách se vyznačuje jistou podivností. Autor sice často zdůrazňuje v povídkách motiv obyčejnosti či všednosti, avšak obyčejní lidé vypravěče vesměs nezajímají.

Haklův narativní svět je panoptikum plné bizarních figurek s různými problémy a všelijak vyšinitými historkami, které činí příběh zajímavým či humorným, jindy zase nechutným.

Ve sbírce *Konec světa* můžeme takových podivínů spatřit hned několik. Sbíрка dokonce vyvolala u některých kritiků velice impulsivní reakce. Kupříkladu Magdalena Platzová se nejspíše nechala strhnout diskurzem, který se okolo Haklova díla rozšířil, když srovnala Haklovy postavy s postavami hrabalovskými:

Může se [Hrabal] zaobírat tělem té nejšerednější babice, a přesto čtenář necítí odpor. Při četbě povídek Emila Hakla naopak pocituje znechucení velice často. Čím to je? Když Hrabal píše o babici, ví, *proč* o ní píše. Píše o ní, protože k ní má vztah. Má babici rád, zahrnuje ji do svého, láskou osmysleného světa. Neukazuje na babici prstem a nekřičí (jako Emil Hakl): Podívejte, jak je hnusná a jaký já jsem frajer (nebo zoufalec), že s ní něco mám!"

(PLATZOVÁ 2001)

Ať už jsou recepce³ a motivace této kritiky jakékoliv, musíme dát Magdaleně Platzové zapravdu, že Haklovy podivné figurky mohou ve čtenářích vyvolat i nelibost, což se ovšem zdá být autorským záměrem.⁴

3 Ve své době byla kritika Platzové pojímána přinejmenším jako kritika provokativní, na kterou byly v následujících dnech otištěny různé reakce, např. Červenková 2001, Horák 2001.

4 Právě s určitou nechutí a naturalistickými motivy Hakl v textech často pracuje: „Najednou jsem celým obličejem narazil do něčeho hutného, těžkého, pokrytého slizkou srstí. Vynořil jsem se a díval se do vyceněné, působením rozkladu dokořán otevřené psí tlamy. Z dvaceti centimetrů na mě hleděly bělošedým rosolem vyplněné oční jamky. Na vyhřezlém jazyku se hemžili vodní živočichové. Z temné, dýmějovité tváře velkého vlčáka svítily mrtvé zuby. Rychle jsem uhnul. Mrtvola doplynula k jezu, tam se na chvíli ponořila, potom se líně překulila přes hranu peřeje, zamávala ztuha trčícíma nohama a byla pryč.“ (Hakl 2015: 54)

Necht je nám příkladem povídka, ve které má vypravěč dát francouzský polibek Maruně, místní hospodské „flundře“:

A taky jsem věděl, že má dohromady deset zubů. Že za panáka předvádí, jak se jí viklají. Nebyla zase tak stará. Ale byla to flundra, co vyrostla po hospodách. Živila se tlačenkou a salámem. Cibuli k buřtům nejraději přikusovala vcelku, jako by to bylo jabko: čtyřikrát hryzla a bylo to. Pila, co jí kdo poručil. Tahala se s těmi nejhoršími. Lhala jako když tiskne. Kradla. Všichni ji měli rádi.

(HAKL 2015: 68)

Scéna je z povídky *Zlaté časy*, ve které vypravěč popisuje své mládí v osmdesátých letech v socialistickém Československu a tehdejší drogové večírky, kamarády žijící na hraně a zvláštní rituály.⁵ V této povídce vypravěč přiznává, že vždy přitahoval spíše zvláštní jedince, ač toužil po rozumných a inteligentních lidech, ale tito rozumní a inteligentní lidé zase nejsou schopni akceptovat ono bláznivou stránku v povaze vypravěče:

Stačilo před nimi vyslovit něco, co zrovna nebylo vhod, stačila neopatrná formulace, a začalo se to v nich všechno ve zmatku loučit a uraženě zalézat zpátky do domečku.

(IBIDEM: 70)

Podobně zvláštní jedinci se vyskytují v povídce *První cizinci v Praze*, jež popisuje náhlou volnost pohybu, která nastala v devadesátých letech po pádu totalitního režimu. Můžeme si všimnout ambivalence vztahu

5 Například scéna, ve které vypravěč vyhrožuje Smrčkovi podříznutím nožem.

mezi vypravěčem a těmito postavami. Ačkoliv vypravěče určitým způsobem postavy přitahují, chce si od nich držet odstup. V povídce jsou vypravěčova lenost, flegmaticčnost a životní letargie najednou napadány nevyžádanou návštěvou cizinců:

V okamžiku, kdy jsem se pustil do špaget, zarachotil klíč a před-
sň se naplnila šramotem a smíchem. [...] Hned začal chodit po
bytě, všechno si prohlížel, chrastil mnohými náramky, řetízky,
cvakal podkůvkami špičatých bot, plácal mě po zádech a chválil...
(IBIDEM: 17)

V povídce tři Dánové (z toho jeden arabského původu)⁶ neustále vy-
pravěče přepadávají svým nezvyklým chováním a vnášejí do jeho nud-
ného a stereotypního života zpestření, na které vypravěč není vůbec
zvyklý:

Jednou večer jsem bloumal po bytě v trenýrkách, poslouchal MTV
a chystal se jít spát. Okolo jedné se ozvalo tichounké zaťukání
na okno. [...] Rozhrnul jsem závěs. Ze tmy se na mě nepříčetně
usmívaly obličejy, které jsem odněkud znal. Dánové...
(IBIDEM: 23)

Podobné přepadení se v povídce stává určitou hrou, která se opakuje
pořád dokola:

Potom jsem začal zase vstávat do práce a oni se udělali pro sebe.
Vracívali se uprostřed noci a vždycky si vymysleli nějaké pře-

6 Nabízí se tu jistá podobnost se Třemi králi z Matoušova evangelia.

kvapení. Přistoupili tiše k posteli a na dané znamení zakokrhali. Když jsem otevřel oči, viděl jsem u své postele stát tři ponuré tučňáky.

(IBIDEM: 26)

Postupem času se taková cykličnost stává stereotypem a vypravěče Honzu začíná nevhodné chování a dlouhodobé bydlení Dánů iritovat, proto se s nimi jednoho dne definitivně rozloučí. Tento příklad koreponduje s celkovým chováním vypravěče k vedlejším postavám. Vedlejší postavy si vypravěč nepustí k tělu, představují pro něj pouze atrakci, která mu na krátkou dobu zpestří život.

V povídce *Hovězí kostky* se protagonista setká s „opilým Rusákem“. Protagonista říká, že Rus „celým srdcem hledá blízkou bytost“, a zasalutuje mu. Tímto gestem dává najevo, že se mu takoví lidé zamlouvají, což umocňuje adjektivem „nejpříjemnější [je opilý Rusák...]“. Avšak když se mají sblížit a jít do hospody, protagonista se začne vymlouvat – vymyslí si jméno (Petr Hlavatý), začne se k Ukrajinci⁷ chovat odtažitě a odejde na domluvenou schůzku za synem. Na konci povídky se protagonista prochází městem a dojemně sleduje okolí, přičemž řekne, že: „Rozjařený Ukrajinec tu citelně chybí.“ (HAKL 2014: 157) Z toho vyplývá, že mu Ukrajinec chybí, jen když nemá možnost se s ním setkat, v opačném případě by se mu nejspíše vyhnul.

c. Postavy hlavní

V povídkách Emila Hakla je poměrně složité oddělit postavy hlavní od postav vedlejších, jelikož často splývají či nejsou natolik důležité. Hlav-

7 „Rusák“ je ve skutečnosti Ukrajinec.

ními postavami tedy rozumím postavy, které si jsou ve vztahové rovině s vypravěčem nejbližší (například mají společnou historii a jsou v textu vícekrát zmíněny) nebo zauímají typické místo protagonisty příběhu.

První z nevelkého množství hlavních postav (neustále vyjma vypravěče) je Láda z povídky *Ládovo poslední tango*. Láda se nedávno rozešel s přítelkyní, a proto odjíždí na neurčitou dobu do Indie. Motivace jeho cesty tkví v útěku od problémů, které se vyskytují v Praze, chce si dát mysl do pořádku, uklidnit se a následně se vrátit domů. Pozoruhodné je, že ač příběh vypráví Haklův většinový vypravěč (to zjistíme v navazující povídce *Bouřka*), Láda má podobné charakterové vlastnosti jako on. Zdá se, že se implikovaný autor neumí plně oprostít od svého vlastního vidění světa a nedokáže vystavět povídku, aniž by byl protagonista stylizován obdobně jako majoritní vypravěč.

V kratších dialogických povídkách (když je protagonista diegetickou postavou a vypráví příběh formou dialogu/monologu) je míra uvěřitelnosti mnohem vyšší. Například v povídce *Vrah*, kde je protagonistou „Starej kluk“, se zdá být jeho pásmo a příběh mnohem svéráznější. Díky dialogu je vyjadřování postavy autentické a postava se nestylizuje do pásma Jana Beneše. Při vědomí těchto dvou příkladů se nabízí otázka, zda Haklův vypravěč subjektivizuje fikční svět, anebo se jedná pouze o svérázný autorský styl.⁸

V případě hlavních postav, které mají k vypravěči určitý vztah, je patrné, že se jedná o postavy vypravěči charakterově blízké. Typově se jedná o postavy poměrně inteligentních lidí, kteří ovšem propadli alkoholu, mají duševní problémy, jejich rodiny jsou rozvrácené. Tyto postavy vedou stereotypní způsob života, nejsou tedy schopny žádných výraz-

8 Otázka zní, jestli Hakl (respektive implikovaný autor) dokáže vyfabulovat příběh bez použití svého většinového vypravěče. V kapitole *Vypravěč* se k tomuto tématu ještě vrátím.

ných změn a nevyvíjí se, jsou to lidé bez budoucnosti. Tyto postavy jsou většinou závislé na vypravěči, což je jeden z prvků, který je sjednocuje:

„Existence hlavní postavy, tak jako kohokoli z nás, je utvářena ve vztazích různé kvality. Hakl se věnuje hlavně poměru k lidem blízkým a nejbližším – v různých variacích je prezentován vztah k přítelkyni, s níž se muž několikrát rozešel a k níž se opakovaně vrátil, k přátelům, od těch nejdůvěrnějších po ty v uvozovkách, ke spolupracovníkům, ale také vztah otce k synovi.“

(LOLLOK 2014)

Z citace je patrné, že v Haklových povídkách hraje důležitou roli osobní vztahová rovina různých kvalit. Jedním ze vztahových rysů, který vypravěč čtenáři často podsouvá, je určitá společná minulost sdílená právě vypravěčem a postavou, která u čtenáře prohlubuje pocit familiárnosti a konzistence (fikčního) světa. Právě kolektivní historiky mezi postavami mnohokrát překročí rámeček jedné povídky:⁹ „Je to ten, se kterým jste tenkrát chtěli spáchat společnou sebevraždu.“ (HAKL 2014: 32) Nebo: „Chtěl jsem se zeptat – my jsme někdy v minulosti spolu mluvili vo společný sebevražďě?“ (IBIDEM: 85).

Společnou historii s postavami vypravěč vyjadřuje různými způsoby. Často se vyskytne pojmenování postavy jako „známý“ (HAKL 2004: 160), anebo je společná historie přímo sdělena vypravěčem: „Jednou jsi s ním zůstal sedět na hostinské zahrádce v novostavbách za Spořilovem...“ (HAKL 2014: 102), popřípadě postavami.

Ženské postavy hrají v Haklově fikčním světě poměrně zásadní roli. Frekventovaně tvoří žena s vypravěčem milenecký, případně bývalý milenecký pár a ženská postava často představuje erotický objekt

9 Více v kapitole *Čas*.

(či erotické tělo podle pojetí D. Hodrové). V povídce *Amerika je zkrátka Amerika* se vyskytuje hlavní ženská postava Mrs. Shapiro, u níž lze ilustrovat vztah vypravěče k ženským postavám. Mrs. Shapiro je upřímná, sebevědomá a cílevědomá Američanka, která se s Honzou (vypravěčem) setká v hospodě. Později v povídce dojde mezi Honzou a Mrs. Shapiro k tělesnému kontaktu.

Právě sexuální motiv hraje v Haklově próze ve vztahu mezi mužem a ženou významnou roli. Je opravdu málo ženských postav, se kterými vypravěč nemá či kdysi neměl sexuální styk. Když se Haklův vypravěč cítí osamoceně a smutně, většinou tyto pocity pramení právě ze vztahu mezi mužem a ženou. Ve fikčním světě Haklových próz tedy hrají ženské postavy klíčovou roli a často jsou zdrojem problému, který jiná postava překonává. To je znát zejména ve sbírce *Konec světa*: Láďa odjíždí do Indie kvůli rozchodu se svou přítelkyní (*Ládovo poslední tango*), všechny cizince dováží do vypravěčova bytu bývalá přítelkyně Řípa (*První cizinci v Praze*), Starej kluk měl problémy se vztahem kvůli tchýni (*Vrah*). Navíc se ženské postavy v povídkách často opakují: v *Hovězích kostkách* vystupuje Laura, v *Konci světa* Renata.

Vypravěčovi přátelé z řad mužů jsou konstruováni zcela odlišně. Témata hovoru, který mezi sebou vypravěč a další mužské postavy vedou, jsou často mnohem hlubší, než u protějšků ženských. Zatímco ženy většinou mluví souvisle o svém životě (*Monolog, Podivín, Konec světa,...*) a vypravěč jim bedlivě naslouchá, muži se uchylují k hovorům více nesoudržným a u vypravěče dochází častěji k myšlenkovým odbočkám. Tyto tendence jsou nejvíce patrné v povídkách *Ztracené odpoledne*, v níž vypravěč uprostřed hovoru s Kotalíkem myslí na svoji přítelkyni Lauru, *Planeta Žižkov*, kde vypravěč za hovoru s Daktylem pozoruje

milence u vedlejšího stolu a *Jedno odpoledne*, v níž hovor obou postav ustává a postavy začnou pozorovat scénu v hospodě.

Esence vztahu mezi muži je patrná v povídce *Návštěva*, jejíž ambivalentní název znázorňuje jednak návštěvu v bytě, jednak průlet asteroidu kolem země. Hlavní dějiště povídky se odehrává v bytě (nejspíše Václava Kahudy), ve kterém je mnoho jídla, alkoholu a pouze mužské postavy. Muži hovoří o velice rozličných a nesoudržných tématech (od číšnic po konspirační teorie) a do hovoru zasahují všichni čtyři, tudíž nejsou kolektivní postavou, jako tomu bylo v povídce *Dva dny ze života Evy F.*

Obecně lze tedy říci, že vypravěč má s mužskými postavami jaksi otevřenější vztah než s postavami ženskými, které jsou často zmíněným zdrojem smutků a problémů. Prostorem shledání vypravěče s hlavními postavami je byt, hospoda nebo cesta, jež budou zmíněny v následující kapitole.

II. PROSTOR

a. Exteriér

VELKOMĚSTO

Prostor velkoměsta zaujímá v povídkové tvorbě Emila Hakla roli jistého kosmu, tedy prostoru, jenž má vlastní řád, který vypravěč velmi dobře zná a je jeho součástí. Být součástí kosmu znamená s prostorem souznít a cítit se v něm bezpečně. Velkoměsto můžeme dále rozčlenit na více částí, přinejmenším bipolarita **periferie** – **centrum** je patrná i v Haklově povídkové tvorbě. Vzhledem k této dichotomii je periferie kosmem Haklova fikčního světa a centrum je už jakýmsi prostorem chaotickým a odcizeným, který funguje podle vlastních dynamicky se měnících pravidel, jimž vypravěč není s to porozumět. Prostor, jenž je pro vypravěče jaksi vyprázdněn, tedy centrum, je simulakrum velkoměsta (prázdným znakem).

Takový postoj můžeme pozorovat v povídce *Dusno*, v níž vypravěč spěchá na schůzku v kavárně a pod nohy se mu přitom kladou houfy turistů, které následně okomentuje slovy:

Překvapilo mě, že se nechávají odstrkovat, aniž je to nějak zvlášť vyrušuje. „Martani!“ opakoval jsem do chechtajících se plochých uvolněných tváří a srdce mi chrastilo, „martani!“

(HAKL 2004: 47)

Turisté zaplavující Staroměstské náměstí vypravěči nejen brání v cestě, ale také ho od centra odcizují, jelikož jsou to cizinci, a proto je vypravěč přirovnává k martanům. Další znak vyprázdněnosti centra lze vypo-

rovat i v místních obyvatelích, již se turismu přizpůsobují. Místní lidé se snaží nalákat turisty do svých restaurací a podniků a tím se odcizují od klasického lidského kontaktu, jejich záměrem je pouze vydělat si:

Uprostřed plácku v Týnské stál nehybně postarší chlápek s knírem a držel před sebou otevřené desky s jídelním lístkem nějaké nově otevřené restaurace.

[...]

Přistoupil jsem k muži a povídám: „Že se nestydíte!“

[...]

„Ale to víte, že se stydim,“ odpověděl.

„Aha,“ řekl jsem, „v tom případně se omlouvám.“

(IBIDEM: 48–49)

Centrum se vypravěči odcizuje také kvůli zvýšené komercializaci. Ve sbírce *O létajících objektech* je toto odcizení vyjádřeno motivem, respektive leitmotivem létajícího objektu, který je v jistých případech zobrazován objektem UFO, tedy něčím mimozemským a naprosto cizím. Na počátku první povídky *Blízká setkání* se tento motiv vyskytuje ve formě nově postavené obchodní galerie, již vypravěč přirovnává k tomuto objektu:

Stál jsem a pozoroval z podhledu obrovité hranaté UFO, které tu před krátkým časem přistálo pod názvem Palác Flóra. Zakouřenou oblohu nad jeho střechou prořezával kolmo do výšky tenký bílý paprsek.

(IBIDEM: 11)

Přirovnáním obchodního domu k něčemu cizímu vypravěč nejen popisuje rozkvět soudobého komerčního trhu, ale také vyjadřuje své osobní

stanovisko, totiž skutečnost, že obchodnímu centru, zastupujícímu komerční trh, nerozumí, a že jeho výstavba je na takovém místě nevhodná.

Na počátku jsem naznačil, že centrum je pro vypravěče chaosem, jelikož nezná jeho řád. To je možno vypořádat v jednání s pracovníci mobilního operátora, která jako by mluvila jinou řečí, již vypravěč sice rozumí, avšak není s to se s prodavačkou „lidsky“ dorozumět. Rozhovor s prodavačkou se totiž pohybuje na úrovni naučených frází a vypravěč přiznává, že se „ocíl uprostřed složitě rozehrané hry, aniž má možnost zjistit aspoň přibližná pravidla“. (IBIDEM 13) Svůj problém, jenž chtěl s prodavačkou projednat, nakonec vyřešil tak, že navštívil „malý krámk“ s mobily na periferii, v němž seděl místní člověk (někdo úzce s periferií spjatý) a teprve s ním se dokázal vypravěč „domluvit po svém“.

Preference periferie je pro vypravěče určitým vymezením proti mainstreamu. V předešlé kapitole jsem napsal, že u Haklových povídek hraje důležitou roli osobní vztahová rovina různých kvalit, a že se tedy vypravěč nejraději vyskytuje na místech, kde může být nablízku svým přátelům. Také prostor je určitým znakem, vyjadřujícím vlastnosti fikčních postav. Periferie představuje prostor archetypální, statický, cyklický, který není postihnout tzv. zeitgeistem (duchem doby). V Haklových textech se periferie vyznačuje místem opakujících se událostí,¹⁰ neustálými procházkami po ulicích, ale obzvlášť navštěvováním hospod. V následující ukázce si lze této cykličnosti povšimnout:

Začalo se stmívat. Sportovcům na Letenské pláni se spustila večerní nudle z nosu. Za Hradem, který v tuhle hodinu vypadá jako prasklý destilační přístroj, odložený v koutě zaprášeného

10 Více o cyklickém čase v Haklově tvorbě v kapitole *Čas*.

kabinetu, se začaly vynořovat siluety vzdálených ulic a střech. V hospodě U Karla se plešatý Kotouček, zvaný Kolečko, majitel restaurace, starožitník a nezávislý kandidát za Prahu 6, motal mezi fanoušky, kteří přišli zapít zápas, mával rukama a vnucoval se: „Chlapi, kdo zatroubí nejsilnějc, má u mě pivo!“

Do soumraku se vznesl příšerný vřesk spartanských frkaček a trubek a rozjařený cinkot skla. Nahoře nad Stromovkou jsem potkal kolegy z práce. Mířili s rukama v kapsách ke Královské oboře. Šli propít zmuchlanou pětistovku, kterou si někde půjčili. Šel jsem s nimi. V Čechách se totiž strašlivě chlastá.

(HAKL 2015: 98)

Zuzana Malá *V souřadnicích mnohosti* popisuje velkoměsto v novele *O rodičích a dětech* jako „...stabilní kulisu, umožňující chodcům nepozorovaně se ztratit v jeho anonymitě“, (MALÁ 2014: 405) a také v textu zmiňuje pro Hakla příznačný motiv všednosti. Tyto teze jsou využitelné i při analýze povídkových sbírek. Kulisovost objektů a míst vyvolává u čtenáře pocit autenticity a motiv všednosti dobarvuje atmosféru periferie, potažmo celého velkoměsta. Jindy vypravěč tíhne k popisu až impresionistického rázu. V následující ukázce periferie Prahy, ve které se nic neděje, nebo se v ní naopak všechno cyklicky opakuje, vypravěče dojíká:

Cítíš v kostech potřebu ještě chvíli sledovat vývoj rána. Sestupuješ opět po schodech, noříš se do věčně rozestavěných Vršovic. V blocích domů zejí prašné jámy, nad nimi se tyčí jeřáby. Činžáky, o nichž není rozhodnuto, zda je přestavět, či zbourat, mají pro jistotu zazděná okna. Všude míchačky hromady pytlů, tvárnic, žulových kostek.

(HAKL 2014: 157)

Je zřejmé, že Praha může být ve vypravěčových očích městem, které, ač jej dobře zná, stále dokáže překvapit a dojmout. Příklad dalšího podobného popisu, zaobaleného do jakési civilní všednosti, můžeme pozorovat v povídce *Jedno odpoledne*:

Nastala ta krátká chvíle, kdy se napříč městem otevírají nečekané průhledy ulicemi, kdy je možno v průrvách mezi střechami, komíny a vikýři spatřit, jak v nekonečné dálce tlačí bruneta po chodníku do kopce kočár s dítětem a kouše přitom tatrunku, je možno vidět, jak drobky padají na svetřík a je možno zaslechnout: „Ňo to vížejo... Pudeme za babičkou...Babička udělá buci buci...buci buci...“

(HAKL 2015: 9)

Zmíněná všednost a kulisovost je charakteristická pro všechny tři Haklovy sbírky, přičemž míra opisnosti a rozhovorů mezi postavami se soubor od souboru různí. Obecně lze zopakovat už jednou zmíněné tvrzení, že *Konec světa* vykazuje oproti ostatním povídkovým souborům menší míru dialogičnosti, tudíž je v textech věnováno více prostoru deskripci.

EXOTIKA

Prostor v Haklově tvorbě není omezen pouze na prostory vypravěči dobře známé, nezanedbatelný podíl děje povídek popisuje výlet či pobyt v zahraničí, případně mimo Prahu v českých zemích. Tendence výletů (nebo útěků) Haklova čtenáře nepřekvapí, jelikož motivy cesty jsou frekventované nejen v krátkých prózách, ale také v jeho románech či novelách.¹¹

U kapitoly týkající se *velkoměsta* jsem použil termín kosmos ve významu pevného řádu. Při překročení pomyslné hranice kosmu by se

11 Zejména romány *Let čarodějnice* a *Pravidla směšného chování*, okrajově též *Skutečná událost*.

nabízelo použít kontrastní termín chaos, avšak Hakl s takto explicitní dualitou neoperuje, protože postavy, ač jsou nejdříve z exotického prostoru vyháněny, jsou schopny se později v cizím prostředí poměrně rychle asimilovat, pochopit lokální řád. Také exotika v Haklově světě funguje podle jistého řádu a podle určitých pravidel.

Řád můžeme vypořádat i v povídce *Vzácná paní, to se ví...*, jež je situována do obce Římov ležící nedaleko Prahy. V momentě, kdy postavy vstoupí do místní hospody, přistupují automaticky na lokální pravidla. Při dotazu na jejich původ si vymyslí, že nepocházejí z Prahy, nýbrž z Kralup. Místní takovou lest vzápětí prohlédnou a jeden z nich začne na hosty slovně narážet. Situace se uklidní teprve tehdy, když vypravěčův přítel Florián započne hru na akordeon. Lidovou zábavou se přiblíží lidem z vesnice a v tu chvíli „přistávají před hosty panáky“.

Logicky se dostávám k motivu cesty, jenž je patrný v jisté míře i ve velkoměstě (vypravěč Prahou cestuje, prochází se). Pro hrdinu se motiv cesty zdá být něčím zásadním, má osobní rovnu, proto lze vypravěče alegoricky chápat jako poutníka. Primární motivací cesty ovšem není napsání cestopisu či návštěva neznámého prostoru, spíše se jedná o určité útěky z reality, které jsou podmíněny skličujícím životem měšťáka. Zdeněk Hrbata píše, že na cestách se „...protínají prostorové a časové cesty nejruznějších lidí – představitelů všech vrstev, postavení, vyznání, národností, věků.“ (HRBATA 2005: 442)

Haklův vypravěč se na cestách s lidmi také nahodile setkává, avšak jsou to lidé, kteří jsou s prostorem pevně spjati. Nelze tedy hovořit o dalších poutnících, nýbrž o usedlících. Takový charakter najdeme například v textech *Dva dny ze života Evy E* a *O létajících objektech*. V obou povídkách se vypravěč a vypravěčka musejí potýkat s místní negativní postavou či kolektivem postav. Z toho lze vyvodit, že z exo-

tického prostoru pramení notná dávka nebezpečí a každý prostor má svůj vlastní řád. Jestliže chce být postava místními přijata mezi sebe, musí splnit určitý test (například v povídce *Dva dny ze života Evy F.* musí protagonista střelit do kravské lebky, aby dokázal své mužství a byl přijat kolektivem).

Zdeněk Hrbata se zmiňuje také o cestách bez cíle, avšak o cestách, které nejsou bezcílné. Tento typ cest, ve kterých hrdina poznává a utváří především sám sebe, je znatelný i v Haklových prózách. V povídce *Ládovo poslední tango* hrdina odjíždí do exotiky, což metaforicky zobrazuje jeho útěk od vlastních chmur a smutků. Cizina přebírá úlohu azylu, ve kterém je protagonista ukryt daleko od svého rodiště, stejně jako od svých problémů. V textu často dochází ke komparaci cizího prostoru s Prahou, to znamená, že se Láda neustále myšlenkami vrací domů. Taková komparace je patrná právě v popisu prostoru: „Jednoho dne seděl daleko za vesnicí ve zpustlé aleji. Nebyla ta alej moc podobná alejím v Polabí...“ (HAKL 2015: 112) Vypravěčem není reflektována pouze podobnost s hlavním městem, ale především odlišnost od Prahy, což působí ještě silnějším dojmem.

Moment, který donutí Ládu k návratu (či k pokračování v cestě), nastává, když si všimne prvku, co mu znovu připomene jeho rodný kraj:

Co se stalo pak, to vlastně ani nestojí za řeč. Ba dokonce se ani nedá říct, že by se něco stalo. Stalo se jenom to, že když Láda seděl pod tím stromem, projížděl kolem starý, rozhrkaný traktor. Traktor řídil mládenec v potrhaném oranžovém svetru. Za traktorem byl valník a na valníku snad třicet ženských, omotaných strakatými šátky. Bavily se a brebentily. A ten traktor měl na plechu, kryjícím vibrující a kašlající motor, nápis „Zetor“.

To byl ten zaolejovaný anděl, který prosupěl kolem a přiměl Ládu zamyslet se nad tím, jak dlouho takhle už žije.

(IBIDEM: 120–121)

To koresponduje i s tím, že Haklův hrdina nedokáže dlouho zůstat na jednom místě. Jakmile je míra stereotypu příliš vysoká, když je postava dlouho na stejném místě a dny mají tentýž ráz, vydá se hrdina znovu na cestu.¹² Z toho vyplývá, že prostor v povídkách se zdá být víceméně roztržštěný a že Haklova tvorba postrádá klíčová místa. Takové nestálosti prostoru si ve své recenzi všímá i Ondřej Cakl, podle jehož slov „ostatní povídky jsou volným řetězcem historek, který buď klíčové místo nemá a nechce mít...“ (CAKL 2002)

Ve sbírce *Konec světa* je dějištěm narace většiny povídek Praha, avšak můžeme narazit na zmíněný indický prostor v povídce *Ládovo poslední tango*. Jejím volným pokračováním je povídka *Bouřka*, v níž se Láda setká s Němcem a vypravěčem v Havlíčkově Brodě. Dominantní prostor ostatních povídek tvoří Praha, přesto zde stále figurují drobné odbočky, například v *Druhé třetině* vypravěč popisuje pobyt v Jizerských horách.

Druhá povídková sbírka *O létajících objektech* pracuje poprvé s plnohodnotným motivem určité cesty (cesta je klíčovým chronotopem povídky, jelikož celý příběh se odehrává právě na ní). Nejzřetelnější prostor cesty můžeme spatřit v povídce *O létajících objektech*, ve které vypravěč popisuje cestu do obce u Kladna. V povídce *Nesmíš se dát* vypravěč cestuje do Týnce nad Sázavou. Za hranice je situována povíd-

12 Změnu místa, způsobenou již zažitou cykličností, lze vypožorovat i v povídce *Druhá třetina (rychlrozpuštěný román)*: „Pak se dny rychle začaly podobat jeden druhému. Začaly se sesouvat do sluncem prozářeného, fantastického bezčasí. Myslel jsem, že je středa, a ona byla neděle.“ (Hakl 2015: 213) Po delším úseku popisujícím cykličnost vypravěč mění místo a vydává se do Jizerských hor.

ka *Vyhlídkové lety nad mořem*, která se odehrává v Polsku. Výstup na Vaganski vrh, nacházející se v dnešním Chorvatsku, se koná v povídce *Dva dny ze života Evy F.*

V povídkové sbírce *Hovězí kostky* panuje nostalgická atmosféra, na níž se podílí i prostorové souřadnice. Povídka *Milionový čas* líčí výlet do Bulharska. Prostor lesa je použit v povídce *Démoni ticha*, konkrétně se vypravěč nachází v lese u obce Voznice. Povídka *Vzácná paní, to se ví...* je zase situována do obce Římov. Plnohodnotnější motiv cesty je uplatněn v povídkách *Monolog* a *Ztracené odpoledne*. V první povídce je popsána cesta vlakem a v druhé cesta lodí na Slapy. Dalším prostorem vzdáleným vypravěčovu rodišti je Londýn v povídce *Deštník z Londýna*.

b. Interiér

BYT

Topos bezpečného prostoru můžeme spatřit ve vypravěčově bytě. Byt je pro hrdinu útočištěm, ve kterém se ukrývá před světem, jakkoliv je prostor zdánlivého bezpečí často narušován zvenčí. Byt je tedy mnohdy atakován a k vyrušení v něm dochází nejčastěji telefonem či zvonkem. V následující ukázce je patrný motiv nečekané návštěvy, jenž se uplatňuje poměrně často¹³, kterým je hrdina vhozen ze svých představ zpátky do skutečnosti:

V momentě, kdy se mu podařilo být víc tam [v představách] než tady, se ozval zvonek. Láďa se rozhodl nedbat; když ale zvonek

13 Podobné motivy můžeme najít zejména v povídkách ze sbírky *Konec světa: Jedno odpoledne, První cizinci v Praze, Bouřka*. Nečekaná návštěva narušuje vypravěčovu svobodu také v povídce *Nesmíš se dát* ze sbírky *O létajících objektech*.

zařinčel potřetí a počtvrté, vylezl z vany, hodil na sebe odřený župan a šel otevřít.

(HAKL 2015: 161)

Zmíněné napadání soukromí vypravěčova bytu je nejzřetelnější v povídce *První cizinci v Praze*, v níž skrz Honzův byt proudí několik postav z různých států (Dánové, Číňanka, Holanďané a Francouzi), kteří se střídají a neustále vypravěčův pokoj narušují. Tento motiv až metaforicky reflektuje jeden z principů demokratického státu otevřeného okolnímu světu, tedy volnost pohybu, která byla před rokem 1989 téměř nemyslitelná.

Byt a s ním spojené soukromí je symbolem určité jistoty a jediného majetku. I po té nejdelší a nejdivočejší noci má vypravěč jistotu, že se vrátí do své „oázy klidu“; ostatně závěr vícera povídek končí návratem do bytu:

Ergo mě co nevidět [soused] koupí i s domem, z mého bytu udělá nekuřáckou jídelnu a mně nezbude než se jít oběsit. Zatím je ale všechno v pořádku, takže lovím klíče, odemykám a jdu do peřin.

(HAKL 2014: 199)

Byt může být také prostorem, ve kterém dochází k reflexi rozličných konfliktů, ať už vnitřních (problémy v nitru postavy), či vnějších (interakce mezi postavami). Příklad takového rozporu (vnitřního i vnějšího) lze doložit úryvkem z povídky *Večer*, v níž je konflikt vyobrazen mezi postavami muže a ženy a zároveň v muži samotném. Příčinou konfliktu mezi postavami je mužův dlouhodobý problém s erekcí. Ve scéně úloha prostoru bytu slouží k metaforickému znázornění vnitřního neklidu postavy:

Pohládl ji po zádech a pocítil prudké dojetí a lítost a bolest a vztek. Jako by někdo na dvě vteřiny zatřásl celým bytem. Celým blokem.

(HAKL 2004: 139)

HOSPODA

V české kultuře pevně zakořeněný hospodský prostor je zobrazen i v díle Emila Hakla a v jeho povídkové tvorbě se zdá být jedním z nejzřetelnějších. Mnoho autorů,¹⁴ Hakla nevyjímaje, pracuje v různé intenzitě s hospodskými dialogy a hospodským prostředím. Tyto prvky se běžně používají u žánru tzv. hospodských historek.¹⁵

Hospodský prostor v prózách Emila Hakla může být prostorem, jehož prostřednictvím vyprávěč reflektuje dobu a společnost. Příkladem je povídka *Zlatý čas*, která je situována do osmdesátých let (tedy do vyprávěčova mládí). Právě prostor je jedním z prostředků, jímž vyprávěč v povídce nostalgicky zachycuje dobovou potrhlost a pospolitost mezi pijáky, čímž také vyjadřuje citový vztah k hospodskému prostředí a individuím uvnitř:

Přízemní pajzl se nadýmal kouřem, halekáním a zpěvem. Fáfa hrál na kytaru, řval nějakou odrhovačku a všichni štamgasti s ním.

(HAKL 2015: 67)

14 Zejména Bohumil Hrabal a Jaroslav Hašek.

15 Pojem „hospodská historka“ zavádí Emanuel Frynta v doslovu Hrabalovy knihy *Automat svět*. Později se o rozvoj pojmu zasloužil článkem v *Tvaru* Přemysl Špidla, studií *Skaz a hospodská historka* Jiří Holý, esejí *Za hádankami Bohumila Hrabala, pokus interpretační* Václav Černý a příspěvkem *Tradice lidové slovesnosti v současné české literatuře* Štěpán Vlašín (viz Zudová 2012: 23)

Vzhledem k vybrané ukázce by bylo dobré zmínit, že v ranějších textech popisuje už zestárlý vypravěč hospodský prostor mnohem odtažitěji. Prostor v povídce *Planeta Žižkov* je plný různých objektů a postav. Skupiny postav v hospodě jsou mnohem izolovanější, každý si hledí svého. Z textu je zřetelně vidět jistá tendence klesající identifikace s hospodským prostorem, jelikož, jak bylo řečeno, vypravěč stárne a sleduje situace z mnohem většího odstupu než dříve. Zatímco v předešlém úryvku vypravěč hovořil o hospodských postavách s jistou lokální pověstí a šarmem, v následujícím představují postavy bezejmennou stafáž, jež vypravěč pouze pozoruje:

Vstoupíš do divoce vymalované místnosti. Zdi jsou ověšeny změní plakatů, smaltů, rámovaných cedulí. Prostor mezi nimi vyplněn hustým mumrajem nápisů, jež zde zanechali hosti. [...] Lokál pulzuje – hlava na hlavě, dým, řvoucí televize plus muzika z džuboxu. Tomuhle se plaší koně, druhý ty koně krotí, třetí se hádá s pátým, čtvrtý vykecává šestému díru do hlavy. [...] V rohu si špitá stůl potetovaných holek. Osamocený stařec drží v žilnatém pařátu sklenku.
(HAKL 2014: 101–102)

Ačkoli je většina „povídkových hospod“ situována do Prahy a dalo by se říci, že tato lokalita je pro hospody velice příznačná, hospody jsou pro vypravěče fenoménem tak mocným, že se s nimi můžeme setkat i v jiných místech. Sem patří například Londýn (v povídce *Deštník z Londýna*), Havlíčkův Brod (v povídce *Bouřka*) a Řím (v povídce *Vzácná paní, to se ví...*).

Hospody jsou tedy místem přesně geograficky umístěným, často si lze všimnout detailních popisů cesty, ve kterých vypravěč nevynechá přesné názvy ulic či náměstí, popis okolí, anebo pro prostor příznačné reálie:

Jdeš od Viktorky Seifertovou ulicí. Procházíš stroboskopickou alejí asijských neónů – modrá řeže rohovku, zelená čočku, rubínová sklivec. S třestící hlavou klesáš z obchodních končin Milíčovkou do sociálního kráteru Žižkova.

(IBIDEM: 101)

Autenticita prostoru je ještě násobena konkrétními názvy pravděpodobně skutečných hospod (i ostatních pražských lokalit). Tedy ani samotný výčet různých pohostinství a pražských lokalit není v Haklově próze nikterak výjimečný:

Prošel jsem Parukářku, Krejcárek, Židovské pece, Olšany, pusté Vršovice i větrem rozkymáčenou Grébovku, chodil jsem dokola po Jiřáku a po Škroupově náměstí, jestli ji náhodou neuvidím jít kolem. Ptal jsem se trafikantek a výčepáků, byl jsem U Růžového sadu, v Šuplíku, v Kravíně, U Jirásků i v Party klubu, ptal jsem se po ní Nad Viktorkou, U Kurelů, Na Sklenářce i v hotelu Ostaš, dole U Jišů, nahoře U Věže, U Štelcerů, U Bergnerů, ptal jsem se U Sládečků i U Klokoně, ale nikde jsem ji nenašel.

(HAKL 2015: 40–41)

Haklův vypravěč nejčastěji chodí do hospod, které jsou situovány na periferii či se nalézají ve vesnicích. V tomto prostoru si hospoda zachovává svůj historický a cyklický ráz. Jako by tu člověk potkával stále tytéž tváře propíjející svoje poslední bankovky, poslouchal tisíckrát opakující se historky a jaksi zabředl v čase. Status tohoto prostoru lze pro postavy fikčního světa pojmenovat jako útočiště, ve kterém je možno odhlédnout od reálného života, ukrýt se za záclony a celé dny a večery

prosedět u políých ubrusů, protože pouze zde se toleruje tiché, až meditativní nicnedělání:

Dopili pivo a naráz bouchli püllitry o stůl. A zas bylo ticho. Strejcové kroutili hlavou, šťárali se v zubech a pokukovali k oknu.

(IBIDEM: 172)

Hospodský prostor je charakteristický pro všechny tři povídkové sbírky, avšak největší důraz na jeho atmosféru klade autor ve své rané tvorbě, tedy v povídkové sbírce *Konec světa*. Určitý návrat do hospodských lokalit je uplatněn ve sbírce *Hovězí kostky*. Sbíрка *O létajících objektech* se zmíněnému prostoru nevyhýbá, avšak je v ní přítomen jen jako prostor menšinový a nevýrazný.

III. ČAS

Cílem této kapitoly bude zejména vyzdvihnout prvky časovosti, jež jsou ve větší míře uplatňovány v jednotlivých povídkových sbírkách. Zároveň se pokusím porovnat časovou diferenci mezi první a druhou povídkovou sbírkou a poukázat na prvek cykličnosti ve sbírce *Hovězí kostky*. Dále se zaměřím na tematizaci času, kterou znázorním v rovině symbolické a poukážu na rozdílnou percepci času mezi postavami.

Budu zde pracovat s Genettovými pojmy, jež shrnula Shlomith Rimmon-Kenanová ve své *Poetice vyprávění* (RIMMON-KENAN 2001: 51–65), které se vztahují k funkci času v narativu. Francouzský strukturalista a literární teoretik Gérard Genette rozdělil narativní čas do tří faktorů, jimiž jsou pořádek, trvání a frekvence. Faktor **pořádku** se zabývá uspořádáním jednotlivých událostí v narativu, faktor **trvání** pojímá tempo času vyprávění a poslední faktor **frekvence** sleduje, „kolikrát se určitá událost objevuje v příběhu, a tím,olikrát je tato událost vyprávěna.“ (IBIDEM: 64)

Jak už bylo naznačeno, faktor pořádku se zabývá uspořádáním (posloupností) jednotlivých událostí. Narativ má většinou hlavní dějovou linii, podle které se určuje časová návaznost ostatních dějových linií. Jako ekvivalent k hlavní či základní dějové linii použijme Genettův pojem **prvotní narativ**. Pokud v prvotním narativu nastane časový rozpor, využíváme jeho termínů analepse a prolepse. Termíny vyjadřují posun času (dopředu, nebo dozadu) vzhledem k prvotnímu narativu – analepsí chápeme návraty do minulosti (tedy „flashbacky“ či retrospektivu) a prolepsí rozumíme náhledy do budoucnosti (tedy anticipaci). K oběma pojmům existuje ještě dělení na **homodiegetické analepse** a **prolepse** (časový rozpor týkající se hlavní postavy a linie) a **heterodiegetické**

analepse a **prolepse** (časový rozpor týkající se vedlejší postavy a linie). Dále se analepse s prolepsi dělí na **externí** (evokují časový rozpor, který není a nebude obsažen v prvotním narativu), **interní** (evokují časový rozpor, který bude nebo byl obsažen v prvotním narativu) a **smíšenou** (smíšená analepse začíná před výchozím narativem a dostává se na jeho konečné místo, anebo jej přesahuje, smíšená prolepse zase kombinuje externí a interní dělení.)

Faktor trvání pracuje s prostředky, které analyzují tempo příběhu. Tento faktor pracuje s rozporem mezi trváním příběhu a trváním času. Rozpor je v textu důvodem buď pro zrychlení, anebo pro zpomalení: „K efektu zrychlení dochází tak, že krátký úsek textu zachycuje dlouhé údobí v příběhu, v poměru k ‚normě‘ ustanovené pro tento text. K efektu zpomalení dochází opačným postupem, krátké údobí v příběhu je zachyceno dlouhým úsekem textu“ (IBIDEM: 60). Maximální rychlostí v textu je **elipsa** (vypuštění), zatímco minimální možná rychlost se projevuje **deskriptivní pauzou** (popis). Všechna možná tempa mezi elipsou a deskriptivní pauzou jsou v praxi redukována na **shrnutí** a **scénu**. Shrnutí je tempo zrychlené textovou kondenzací dané části příběhu do krátké zprávy, zato ve scéně jsou trvání příběhu a trvání textu shodné (nejčistší scénickou formou je tedy dialog). Zrychlení je často pokládáno za méně důležitou část textu, oproti tomu zpomalení mívá příznakový charakter (IBIDEM: 59–63).

Zbývající faktor (**frekvence**) poukazuje na vztah „mezi tím, kolikrát se určitá událost objevuje v příběhu, a tím, kolikrát je tato událost vyprávěna (či zmíněna) v textu“ (IBIDEM: 64). Frekvenci dělíme do tří forem: forma **singulativní**, která vypráví jedenkrát, co se přihodilo jedenkrát; forma **repetitivní**, u níž se vypráví n-krát situace, která se stala jednou a forma **iterativní**, u které se vypráví jedenkrát to, co se stalo n-krát.

Můžeme se setkat s názorem, že Haklova próza se odehrává zejména v přítomném okamžiku. Takové stanovisko zaujímá například Radim Ošmera. Ve své diplomové práci Ošmera tvrdí, že absence anachronie je typická pro celou sbírku *Konec světa* a minimálně pět dalších autorových knih (OŠMERA 2014: 12). Tato teze je samozřejmě ve vhodně vybraných pasážích opodstatněná, ale domnívám se, že sbírka *Konec světa* analepsi využívá ze všech tří povídkových sbírek nejvíce a samotná analepse je pak často klíčovou událostí povídky.

Analepse je klíčovou událostí v povídce *Vrah*, ve které jsou použity vzpomínky postavy „Starýho kluka“ jako hlavní událost celé povídky. Vyskytuje se v ní jak humor (vyjadřování postavy), tak napětí (stupňování sexuálních praktik) i pointa (vražda). Vrahovo vyprávění ovšem není jedinou analepsí v povídce. Pokud opomeneme ostatní dialogy směřující k minulosti postav, můžeme si všimnout, že samotné dějiště (setkání vypravěče s vrahem) je už zpočátku zasazeno do minulosti: „Dneska už je to běžná hospoda [...]. Ale ještě začátkem devadesátých let si každý, kdo tam strčil nos, nemohl nevšimnout té atmosféry...“ To znamená, že vypravěč reflektuje už prožité a ústřední příběh (vrahovo vyprávění) se nachází až jako druhý v pořadí. Právě takové odkazování do dávné doby narušuje v příběhu přítomnost a povídka se poté vyznačuje větší časovou nesourodostí.

Další způsob, který odvádí událost od přítomnosti, je použití iterativní formy ve faktoru frekvence. Zejména střídání singulativní formy (vypráví se jedenkrát, co se stalo jedenkrát) a formy iterativní (vypráví se jedenkrát, co se stalo n-krát) je pro Haklovu první sbírku poměrně signifikantní. Iterativní formy si všímá i Ošmera, ale popisuje ji jako „jakési vrstvení událostí, které se neodehrávají teď“ (IBIDEM: 19), také pomíjí jejich kauzalitu a dodává, že svět pouze vizualizují, ale neumožňují „pohled dovnitř světa“ (IBIDEM: 19).

Forma iterativní naznačuje cyklické plynutí času, a proto se vyskytuje v částech textu, ve kterých vypravěč zažívá jistou formu stereotypu. Stereotyp se vztahuje k práci (*Druhá třetina*), k dlouhému pobytu na jednom místě (*Ládovo poslední tango*) a také k milostným vztahům (*Druhá třetina*). Samotný stereotyp přitom manifestuje „vnitřek“ vypravěčova světa. Například v povídce *Druhá třetina* si můžeme všimnout střídání iterativní a singulativní formy. Zatímco iterativní forma evokuje nesnesitelnost vypravěčova života, singulativní forma značí změnu, což nám umožňuje do vypravěčova světa nahlédnout. Ono nahlédnutí je možno zejména kvůli zkonkretizování časovosti. Vypravěč singulativní formou jaksi zvýrazní situaci, a tím událost ztratí obecný charakter:

Pak se dny rychle začaly podobat jeden druhému. Začaly se sešouvat do sluncem prozářeného, fantastického bezčasí. Myslel jsem, že je středa, a ona byla neděle. [...] Vydržel jsem to přesně rok. Potom jsem napsal na počítači značky Macintosh výpověď.

(HAKL 2015: 213–215)

Iterativní forma v následující ukázce značí cykličnost. Ukázka sice vizualizuje svět, ale spíše na rovině archetypální a cyklické – poukazuje na postavy (a příběhy), které se po desetiletí chovají podle stejného rytmu:

Usadil jsem se v rozkomíhané koruně. Kolem dokola se rozprostírala pomalu dýchající krajina. Nádech a výdech mohly trvat i desítky let. Rytmus byl jednou provždy určován pomalými osudy vesnických ochlastů, kterým trvá celá dlouhá desetiletí, než propijí barák, než výtržnostmi a bitím donutí ženu a děti, aby je konečně opustily, a než se pak pod tíhou samoty oběsí na půdě.

Jejich příběhy jsou pak vypravovány pomalým hlasem v odpoledních hospodách, kde do zívání hostů huhňá zasviněný větrák, a u nedělních obědů.

(IBIDEM: 226)

V iterativní formě je evidentní i kauzalita, tedy vztah mezi příčinou a následkem, kterou Ošmera pomíjí. Vypravěč poukazuje na „osudy ochlastů“ (plurál značí více událostí, proto se jedná o formu iterativní) a jejich osud je kauzálně spjatý jak s jejich chováním (bytí ženy a děti → samota → oběšení → vypravování v hospodách), tak s rytmem přírody (právě osudy opilců představují kauzalitu rytmu přírody).

Zato singulativní forma popisuje konkrétní událost. Ve stejné povídce vypravěč singulativní formu využívá k tomu, aby poukázal na jedinečnost události, a také tím přesně vymezuje jejich čas: „Jednou jsme se se Špitzem pozdě v noci zatoulali do jakéhosi pajzlu v centru.“ Je zřejmé, že singulativní forma událost konkretizuje.

Střídání těchto dvou forem je pro sbírku *Konec světa* nejvýraznější a v ostatních sbírkách není tak výrazné, což také odporuje Ošmerově tezi o důrazu na přítomnost v *Konci světa*. Domnívám se, že sbírku nelze generalizovat na základě vhodně vybraných pasáží a ignorovat zbytek textu, tak jak to udělal ve své práci Radim Ošmera.

Ošmerovu tezi o důrazu na přítomnost je možno úspěšněji uplatnit v Haklově druhé sbírce *O létajících objektech*. Ta se zdá být mnohem více časově sevřená, povídky se odehrávají v poměrně krátkém časovém úseku (od několika hodin po několik dní) a vypravěč klade větší důraz na přítomný okamžik.

Zdánlivost časové sevřenosti je způsobena přímou úměrou mezi rozsahem textu a rozsahem příběhu (časově kratší příběhy jsou méně

rozsáhlé). Například dvě čtyřstránkové povídky *Dusno* a *Večer* se konají v rozsahu maximálně několika hodin, ale také nejdelší povídka *Dva dny ze života Evy F.*, která je obdobně rozsáhlá jako *Láďovo poslední tango* nebo *První cizinci v Praze* z první sbírky, se při srovnání s nimi odehrává po mnohem kratší dobu.

Zmíněný důraz kladený na přítomný okamžik ve sbírce *O létajících objektech* je podněcován zejména menším počtem analepsí, které zastupují klíčovou událost, a větším výskytem dialogů. Právě dialogy, jež jsou nejčistší scénickou formou, zdůrazňují časovou přítomnost tím, že trvání příběhu a textu se pokládá za identické. Například povídka *Po-divín* je vystavěna na dialogičnosti, ostatně dialogy jsou i prostředkem, jenž příběh obohacuje. Vypravěč se po delší době setká se svou bývalou láskou Andulou a následně spolu hovoří do noci v hospodě. Humor povídky tkví zejména v dialogu, a to konkrétně v řečovém pásmu Anduly. Andula hrdinovi vypráví o svém bývalém příteli, čímž by se mohlo zdát, že narušuje dialogickou přítomnost výchozího narativu. Tato externí heterodiegetická analepse je tak působivá, že překrývá výchozí narativ, ale čas příběhu nenarušuje, protože je stále pouze promluvou postavy sedící vedle vypravěče. Dialog je v povídce následně ukončen elipsou, která zdařile demonstruje cyklické pokračování zbytku večera:

„Hm,“ pokýval jsem, „tak si dáme ještě dvojku?“

„A nedáme teda rovnou litr?“ napadlo Andulu.

Pak jsem se najednou zouval u ní v předsíni.

(HAKL 2004: 55)

Po elipse se už čtenář setká s pásmem vypravěče, který líčí strávenou noc s Andulou. Později v textu, kdy Andula vypravěče vypoklonkuje z domu, dojde k nostalgické retrospekci ve vypravěčově pásmu, kte-

rá současně funguje jako stížnost na současný stav jeho žití. Vypravěč vzpomíná na své mládí, ale zároveň je ve srovnání cítit drobné postesknutí, pramenící z vypravěčova stárnutí:

Cestou dolů po schodišti, pokrytém poškrábaným zeleným li-
nem, mi vytanula vzpomínka, jak jsem za touhle Andulou kdysi
chodíval...

[...]

A běžela za mnou dolů Voroněžskou po kočičích hlavách mezi
zaparkovanými žigulíky, cupitala za mnou až dolů na křižovatku,
a jak byla bosá, tak jsem ji neslyšel a rázoval jsem s rozepnutou
košilí pořád dál. Dohnala mě až pár metrů před kinem Pilotů, za-
věsila se mi zezadu na krk a šeptala mi do ucha vlhkým hovězím
hláskem: „Prosímtě, co blbneš... Nikam nechoď a pod' zpátky!“
Jenže to už bude nejmíň dvanáct let, jestli ne patnáct.

(IBIDEM: 56–57)

Ani tato analepse z vypravěčova pásma nenarušuje přirozený tok přítom-
ného času, pouze vyplňuje vynechané události. Vypravěč totiž reflektuje
to, co viděl na vlastní oči, a troufám si říct, že z hlediska časové soudrž-
nosti je jedno, zda popíše vzpomínku, anebo cestu ze schodů na ulici.

Vzpomínky obecně pro vypravěče představují cosi až bolestně krás-
ného, a proto je také často reflektuje. Vyrovnat se s plynoucím časem je
často složité pro všechny lidské bytosti a Haklův vypravěč zastupuje prá-
vě naši civilizaci, která „má tendenci považovat čas za jednosměrný a ne-
zvratný proud, za jakousi jednosměrnou ulici.“ (RIMMON-KENAN 2001: 52)

Výše zmíněnou časovou nesmlouvavost můžeme spatřovat v povídce
Návštěva, nacházející se ve třetí sbírce *Hovězí kostky*. Vypravěč má ten-

denci zpomalovat čas, pokud se nad určitou skutečností dojme, protože čas je „neustále se měnící přítomností“ (HAKL 2014: 198). Této nezastavitelnosti si je vypravěč dobře vědom, a proto se na konci povídky dojme nad všedností dne, který za chvíli pomine, stejně tak, jako jednou pomine i sám život:

Obzor se vlní náznakem svítání. Stojím na rohu, zasažen jitřním malachitem. Od vrcholu čtyřhranné vodárenské věže zdobené troubícími anděly se odrazí paprsek nového dne. V bledé tmě zahoří boží pozouny barvou tekuté oceli. Kdesi nade mnou začuříká sýkorka. Na okamžik mě ochromí zběsilá touha to všechno zastavit, pozdržet. Zatáhnout za brzdu. Zůstat tu. Stát a civět. Nikam nejít. Nepokračovat. Nezhebnout.

(IBIDEM: 198)

Povídky ve třetí koncepční¹⁶ sbírce *Hovězí kostky* jsou situovány do jasně daného časového období (od roku 1986 do roku 2014), avšak už adjektivum „koncepční“ napovídá, že se nejedná o nahodilé řazení jednotlivých textů. Koncepční pojetí, tedy jakási provázanost, se odráží i v celém vyznění sbírky, protože použitá analapse například odkazuje k události líčené v povídce jiné. Povídky propojuje i postava Laury, se kterou se čtenář seznámí v druhé povídce *Démoni ticha* (1993), v povídce *Ztracené odpoledne* (2002) může pozorovat rozchod Laury s vypravěčem a v povídce *Rychlá verze* (2004) se Laura stěhuje zpátky k vypravěči. Touto povídkou v podstatě vztah mezi Laurou a vypravěčem končí a v ostatních povídkách už tato ženská postava nevystupuje, avšak v povídce *Hovězí kostky* (2011), v níž vypravěč vede rozhovor se synem, se dozvíme její osud:

16 Tak ji v recenzi pojmenoval Ondřej Nezbeda (Nezbeda 2014).

„Co je s Laurou?“

„Je vdaná, čeká druhý dítě.“

(IBIDEM: 146)

Tento rys cykličnosti, spojující několik povídek, dává analepsi rozdílný rozměr, než jaký jsme poznali doposud. Jelikož čtenář se s takovou událostí už jednou setkal, můžeme některé analepsy vnímat v rámci celé sbírky jako analepsy interní. Takovým příkladem nám může být i analepse v povídce *Ztracené odpoledne*, která odkazuje na událost v povídce *Démoni ticha*:

„Chtěl jsem se zeptat – my jsme někdy v minulosti spolu mluvili vo společný sebevraždě?“

„Co je to za votázku?“

„Tvrдила mi jedna známa, žes jí něco podobného vykládal.“

(IBIDEM: 85)

Shání jakéhosi Kotalíka. Říkáš, že si nikoho takového nevybavuješ.

„Je to ten, se kterým jste tenkrát chtěli spáchat společnou sebevraždu,“ osvěžuje ti paměť, „domluvili jste se prej cestou vodněkud někam.“

(IBIDEM: 32)

V závěru komparace bych zdůraznil, čím jsou jednotlivé sbírky charakteristické. U první sbírky jsem zmínil časovou nesourodnot, což se projevuje zejména větším časovým rozsahem povídek, zvýšenou mírou formy iterativní (dojem cykličnost) a větší reflexí vypravěčovy minulosti. Proto se domnívám, že z hlediska času vyprávění jsou dvě následující sbírky odlišné od souboru *Konec světa*. Rád bych ke kontextu první

a druhé povídkové sbírky zmínil delší soudobé prozaické texty. Po *Konci světa* vznikl román *Intimní schránka Sabriny Black*, který navázal na styl sbírky *Konec světa*, zejména na povídku *Druhá třetina*. Před povídkovou sbírkou *O létajících objektech* vyšla novela *O rodičích a dětech*, která patří mezi Haklovy nejúspěšnější prózy. Domnívám se, že Haklův autorský styl se postupně vyvíjí k textové úspornosti a dochází k větší umělecké stylizaci. U knihy *Hovězí kostky* se to projevuje časovou a tematickou provázaností, patrnou v celém souboru.

Posledním faktorem, který jsem v textu doposud nezmínil, je faktor trvání. Shlomith Rimmonová-Kenanová uvádí, že „důležitost informace či konverzace jsou obvykle podány detailně (tj. zpomaleně), zatímco ty méně důležité jsou podány souhrnně (tj. zrychleně).“ (RIMMON-KENAN 2001: 63) Hakl občas tyto dominantní postupy kontrastně obmění, důležité části textu tedy mohou být čtenáři podány zrychleně (například shrnutí osudu Laury v jedné větě v povídce *Hovězí kostky*) a části textu pro příběh nedůležité zase zpomaleně (bezduchý monolog ženy v povídce *Konec světa*). Tyto méně čtené tendence jsou ovlivněny celkovým konceptem¹⁷ Haklovy prózy, který se míjí s technikou použitou například u populární literatury. Každopádně oba dva postupy (zrychlení a zpomalení) Hakl v próze využívá rovněž tradičním způsobem.

Zrychlení je u Haklovy prózy nejčastěji použito pro objasnění kontextu situace, které můžeme zpozorovat například v povídce *První cizinci v Praze*. Prostřednictvím externí heterodiegetické analepse vypravěč objasňuje kontext situace a zároveň nepřímo charakterizuje několik postav:

17 Nevýrazné pointy, důraz na dojmovost a dialogy, situační komika.

Původně sloužil jako americký voják vedle v Německu. Do Prahy přijel těsně poté, co ho z té armády kvůli nějakým čachrům vyhodili. Osud z něj udělal civilistu a on se s tím neuměl smířit. Bez přestání rozdával odznáčky, prázdné nábojnice z em šestnáctky, nosil maskovací kalhoty, zženštile vykrojená armádní trička, útočné nože a podobně. [...]

Napřed nabídl ruku dívce, která odmítla dát se k filmu. Když mu řekla, že ne, umanut si, že si vezme za ženu jednoduchou blondýnu, se kterou žil na hromádce Renatin soused Jarda Urválek. Od té chvíle vysedával Džouzef u nich v kuchyni v ulici Ke Koulce, uždiboval jejich obědy, odpovídal na jejich otázky, smál se jejich vtipům, pil jejich kafe a koukal na jejich kuchyňskou televizku. Kamarádi říkali: „Jardo, neblbni, vyhoď ho, dyť von ti za ní leze,“ a Jarda Urválek se tomu zvesela smál, protože ho ve snu nenapadlo, že ani ne za půl roku poté si Džouzef tu jeho blondýnu doopravdy vezme za ženu.“

(HAKL 2015: 58–59)

Ke zpomalení často dochází v popisných situacích, například když je vypravěč dojat určitým místem či událostí. Například krátké zpomalení, které se odehrává pouze několik málo vteřin před zastavením auta, můžeme zpozorovat na konci povídky *O létajících objektech*. Zpomalení jednak značí úlevu, jež se dostavila s dosažením cíle, ale také vypravěčovu snahu zastavit času a vylíčení pro něj dojemné, až idylické scény:

Nakonec jsme dojeli k nízkému rozlehlému stavení, ve kterém svítla úplně všechna okna. Po zahradě popocházely hloučky lidí. Hořel tam oheň. Hrála muzika. V mihotavém světle se kývaly

tancující dvojice. Někdo hodil do plamenů poleno. Mezi stromy vybuchl snop jisker. Ohnivé nitě vystřelily k nebi.

[...] Když jsme zastavili, vykřikl...

(HAKL 2004: 45)

Jiný typ zpomalení se nachází v povídce *Návštěva*. Vypravěč zde použil explicitní minutový záznam času, který s blížícím se asteroidem graduje. Zpomalení času u čtenáře vyvolává mírné napětí, jako by šlo o poslední minuty života na Zemi, ale následně se potvrzuje veličina Haklova fiktivního světa; nic se nestane a hovor pokračuje tam, kde skončil, což vyústí v určitou situační komiku:

20:25. Byt se otřeše táhlým rachotem. Otočím hlavu k oknu. Přes celé nebe se táhnou dvě žhavé čáry.

20:26. Za domem vede betonový železniční most. Po něm zřejmě duní nákladní vlak. To, co vidím v okně, je dvojitý odlesk lustru.

20:27. „Nemám trochu vyvětrat?“ táže se hostitel.

20:29. Do kuchyně proudí chladný večerní vzduch. Ticho. Křik racků od řeky. Kdosi startuje auto. Všechno v pořádku, zdá se. Posel nás minul. Zase nic.

(HAKL 2014: 187)

V závěru kapitoly poukážu na osobitou roli, kterou čas sehrává v Haklových prózách. Podle Shlomith Rimmon-Kenanové je čas běžně tématem narativní fikce (RIMMON-KENAN 2001: 52), a nejinak je tomu v povídkách Emila Hakla.

V povídce *Dusno* vypravěč spěchá na schůzku s přítelem Tomášem, ale do cesty se mu ženou houfy turistů. Na konci povídky se propocený a ztrhaný vypravěč dostaví na schůzku, zatímco jeho přítel tam

sedí úplně klidný a čte si knížku. Všimněme si, že nás vypravěč už první větou uvede do situace tím, že nám sdělí, že má půlhodinové zpoždění, u čehož si čtenář mimeticky vybaví stav vlastního spěchu a na základě toho povídku interpretuje. Zrychlená percepce času je také vyjádřena kladením překážek do cesty postavy a textovým důrazem na krátké časové hodnoty: „Na vteřinu jsem zahlédl sám sebe ve výloze“; „Vteřinu jsem sledoval šest pevných cílevědomých prdelek...“; „Když jsem dvacet vteřin poté vzal za kliku...“ Je zřejmé, že v textu zastupují čas zejména vteřiny, prostřednictvím nichž se čas příběhu maximálně zhušťuje – vše jako by se dělo teď.

Dále v textu vypravěč tematizuje kontrastní vnímání času mezi oběma postavami. Tomášovu situaci z textu sice neznáme, ale můžeme předpokládat, že celou dobu, co vypravěč spěchá a vnímá čas velice zrychleně, Tomáš sedí na židli v kavárně, čte si a čas takřka nevnímá. Objektívni čas v této povídce je tedy nahrazen dvěma subjektivními, tedy zákonitě odlišnými, a čtenář se nedozví, jak dlouho vypravěči cesta na schůzi opravdu trvala.

Téma času můžeme spatřit i v rovině symbolické. Příkladem může být objekt hodin v povídce *Láďovo poslední tango*. V momentě, kdy Láďa sedí s Němcem v indickém autobusu, jsme svědky jiného chápání času:

Snažil se udržet při vědomí sledováním ubíhajícího času. Nakonec se mu zastavily hodinky. Sklíčko se zamlžilo a strojek přestal jevit známky života.

(HAKL 2015: 106)

Symbolika naznačuje, že se Láďa dostává do cizího času, až jakéhosi bezčasí, nemá o místním čase žádné ponětí a vnímá ho spíše cyklicky:

...jak dlouho už takhle žije. Zjistil, že to neví. Dny mu dávno splynuly do jednoho dlouhého, nepřerušovaného řetězce.

(IBIDEM: 120–121)

Mezery v přítomnosti Láďa vyplňuje vzpomínkami, a teprve až si uvědomí svou fixaci na své nitro a opomíjení přítomnosti, jeho azyl skončí. Právě zjištění, že žije pouze pomocí vzpomínek, ho donutí posunout se dál: „Láďa se naučil procházet zdí času [...]. A to byla chvíle, kdy se v Láďovi vzbouřila jeho evropská duše.“ (IBIDEM: 121) Stejné symboliky si ve své diplomové práci všimá i Kateřina Kašáková, jež píše, že „evropská měřítká jsou zde naprosto nefunkční: všude kolem jsou stovky lidí, autobus je zcela přeplněn, cesta trvá mnoho hodin. Západní čas a jeho chápání zde prostě neplatí.“ (KAŠÁKOVÁ 2007: 51)

Předešlá citace z povídky zmiňuje určité překonávání času. Takový motiv se vyskytuje i v jiných povídkách a vypravěč si časové veličiny velmi dobře uvědomuje. Například v povídce *Ztracené odpoledne* vypravěč analepsi (či prolepsí?) metaforizuje celkem obdobně:

Škvírkou v čase zahlédnu starého Kotalíka. Cení chrup, chrčí, chrochtá. Barvu však zdravou nemá. Je celý nějaký zpráskaný, pochroumaný.

(HAKL 2014: 67)

Kromě tematizace je časová hodnota zastoupena v názvu některých povídek: *Jedno odpoledne*¹⁸, *Zlaté časy*, *Dva dny ze života Evy F.*, *Večer*, *Milionový čas*, *Ztracené odpoledne*. Už tedy samotné substantivum jasně vymezuje časové umístění děje povídky. Všimněme si, že povídky

18 Hakl tento titul už jednou použil, a to v básnické sbírce *Rozpojená slova*.

zasazené do osmdesátých let (*Zlaté časy*, *Milionový časy*) mají podobné názvy, ač pocházejí z rozdílných povídkových souborů. Autor tímto způsobem vyjadřuje větší časový odstup od událostí a samotného aktu vyprávění. Příznakové adjektivum v názvu povídek dané období hodnotí kladně (až nostalgicky), z čehož lze vyvodit, že vypravěč k tomuto období zaujímá osobní stanovisko.

Některé zmíněné názvy zdánlivě příběh ohraničují a zasazují jej do specificky určené denní doby. Ona zdánlivost souvisí s tím, že očekávaná denní doba není dodržena, Hakl si tu evidentně pohrává se zklamáním čtenářského očekávání. Vezměme si povídku *Jedno odpoledne*, u které bylo prvotní vypravěčovo očekávání strávit odpoledne v hospodě, které bude jako každé jiné. Oba předpoklady jsou následně zbořeny – odpoledne se protáhne do půl desáté a přihodí se nevšední události.

Ohraničení příběhu můžeme spatřit i v povídce *Večer*, která jasně evokuje dobu klíčového střetu dvou postav. Interakce mezi postavami vrcholí právě v době večera, zatímco doba klidu přichází až nad ránem, kdy protagonista zapíná počítačovou hru, končí období večera a hrdina může odhlédnout od vlastních chmur.

IV. VYPRAVĚČ

V této kapitole budu pracovat s pojmy Gérarda Genetta a Seymoura Chatmana, shrnutými v *Poetice vyprávění* od autorky Shlomith Rimmonové-Kenanové. Pojmy doplním typologií českého strukturalisty Lubomíra Doležela, kterou nastínil v monografii *Narativní způsoby v české literatuře*.

Nejčastějším postřehem kritiků hodnotících Haklovo prozaické dílo je přirovnání psychofyzického autora (tedy Jana Beneše) k převládajícímu vypravěči. Takové stanovisko se samozřejmě nabízí, protože pokud srovnáme Haklovy biografické údaje¹⁹ s událostmi v jeho prózách, jako čtenáři zjistíme, že míra autenticity je vysoká. Problém takového srovnání nastává v momentě, kdy jako čtenáři začneme přehlížet vypravěčovy hranice a budeme text číst se znalostmi autorova života, jimiž budeme vyplňovat prázdná místa v textu. Právě rovinám narativní komunikace se věnoval Seymour Chatman, jenž vytěsnil psychofyzického autora a čtenáře z komunikačního rámce, který zároveň doplnil o další čtyři kanály:

Skutečný autor | Implikovaný autor → (Vypravěč) → (Fiktivní adresát) → Implikovaný čtenář | Skutečný čtenář

19 Nejzřetelnějším údajem je nejspíše vypravěčovo jméno (Jan Beneš), které je identické s vlastním jménem psychofyzického autora (Emil Hakl je autorův pseudonym). Dalším postřehem, který se nabízí, jsou vypravěčovy pracovní příležitosti – prostor vodárny se vyskytuje v povídce *Druhá třetina (rychlorozpustný román)*, k práci v reklamní agentuře se vrací v románu *Intimní schránka Sabriny Black* (ale i v některých povídkách ze souboru *Konec světa*), kariéra reportéra v lifestylových magazínech se vyskytuje v povídce *Let čarodějnice* a spisovatelské ambice Hakl reflektuje snad ve všech ostatních prózách. Dalším prvkem spojující fikční svět s reálným mohou být některé postavy, u kterých není složité najít protějšek v reálném světě. Postava Jiřího Kratochvíla zobrazuje spisovatele a Haklova přítele Václava Kahudu, Petruše je baskytaristka Eva Turnová, Hakl také zmiňuje undergroundového básníka Josef Vondrušku, spisovatele Oscara Rybu a mnoho dalších osob z reálného světa.

Z obrazce vyplývá, že **skutečný autor** a **skutečný čtenář** jsou nahrazeni jejich implikovanými kopiemi a jsou odsunuti mimo komunikační rámec, protože skutečný a implikovaný autor nemusí být (a často skutečně nejsou) identičtí. K tomuto tvrzení Shlomith Rimmonová-Kenanová dodává příklad:

Autor může do díla vtělit myšlenky, přesvědčení, emoce, které jsou jiné, ba jsou dokonce v protikladu k jeho myšlenkám, přesvědčením a emocím ve skutečném životě. [...] Takže zatímco autor z masa a krve může být obětí proměnlivosti skutečného života, implikovaný autor určitého díla představuje stabilní entitu, která se nachází v rámci celého díla v ideálním souladu sama se sebou.

(RIMMON-KENNAN 2001: 93–94)

V návaznosti na předchozí rozdělení bych vymezil většinového vypravěče povídkových sbírek. U Haklova díla je zřejmé, že vztah vypravěče, implikovaného autora a (potažmo) skutečného autora je velice těsný. Většinový vypravěč Jan Beneš, jenž „zaujímá odtažitý postoj ke světu, jehož přímou součástí nedokáže být“ (ČULÍK 2007: 679), je vnímán mnohými recenzenty jako outsider vymezující se vůči konzumní společnosti, (GILK 2015: 142)²⁰ a snažící se uchopit nesnesitelnou prchavost bytí. Tato vypravěčská stylizace je natolik rozsáhlá, že s ní Hakl může uchopit jak témata humorná, tak rovněž témata existenciálního rázu, která se obšírně dotýkají základních otázek lidského bytí a smyslu života.

Z hlediska genettovských termínů můžeme převládajícího vypravěče označit za vypravěče intradiegetického, tedy vypravěče, který

20 Originální citace se vztahuje k charakteru postav, ale domnívám se, že je přesná i pro charakterizaci většinového vypravěče povídkových sbírek.

je diegetickou postavou v příběhu, a tím se stává důležitou součástí samotného vyprávění. Jelikož se vypravěč příběhu i účastní (do jaké míry se dozvíme v dalších odstavcích), označím jej také za vypravěče homodiegetického.

Ve vyprávění většinového vypravěče můžeme zpozorovat mírné přechody mezi **rétorickou ich-formou** a **osobní ich-formou**, kterou popisuje v publikaci *Narativní způsoby v české literatuře* Lubomír Doležel. Vypravěč rétorické ich-formy působí mnohem více pasivně, a na rozdíl od vypravěče osobní ich-formy postrádá funkci akční,²¹ která vypravěčovi umožňuje výrazně zasahovat do děje. Jenže vypravěč rétorické ich-formy, ač se chová pasivně, nepostrádá funkci interpretační: „Jeho vypravěčské funkce vyžadují, aby se nějakým způsobem dostal ve styk s vyprávěnými událostmi: přesunout se na místo příběhu, seznámit se s jeho protagonisty, stát se příjemcem informací apod.“ (DOLEŽEL 1993: 48)

Haklův vypravěč je ve větší míře vypravěč pozorující, reflektující, interpretující, což můžeme doložit i slovy mnohých recenzentů: „Jeho [Haklův] hrdina zaujímá odtažitý postoj ke světu, jehož součástí nedokáže být“ (ČULÍK 2007: 679); nebo „[čtenář se setkává s]...distančí sympatického outsidera od hluku a vřavy světa byznysu a uniformovaného hlavního proudu...“ (KOPÁČ 2004: 61) Vypravěč se v povídkových sbírkách uchyluje k akci opravdu zřídka, a pokud ano, není to akce nikterak drastická.²² Například v povídce *První cizinci v Praze* vyhodí z bytu ná-

21 Nutno rozlišovat Doleželovo pojetí akční funkce a pojetí akční funkce v *Poetice vyprávění* (Rimmon-Kennan 2001: 99). Ta se vztahuje spíše k tomu, že samotné hypodiegetické narativy udržují nebo posouvají příběh už jen tím, že jsou vyprávěny. Tak je tomu například u *Pohádek tisíce a jedné noci*, v kterých Šeherezádin život závisí na samotném vyprávění, protože podmínkou oněch příběhů je udržet sultánovu pozornost.

22 Akce Haklova vypravěče je u mnohých recenzentů a čtenářů poměrně překvapivým zdrojem debat. Taková diskuze proběhla nad novelou *Skutečná událost* (v novele hlavní hrdina zavraždí postavu), která se odehrála v Kritickém klubu ČRo Vltava 18. 2. 2013 mezi Petrem A. Bílkem a Ondřejem Horákem, debatujícími o politické angažovanosti české literatury.

vštevňíky a v povídce *Dusno* slovně napadne muže nabízejícího jídelní lístek nově otevřené restaurace. Taková akce je v kontextu příběhu vyhocená časovými okolnostmi či momentálním duševním stavem (v první zmíněné povídce vyhodí vypravěč cizince až po několika dnech, ve druhé povídce je vypravěč ve spěchu a cítí znechucení ke všem okolo).

Haklův většinový vypravěč vykazuje spíše pasivitu a rezignaci, navíc často ani není žádného jednání schopen. Z toho důvodu se domnívám, že je lepší přemýšlet o Haklově vypravěči jako o vypravěči rétorickém, protože v mnohých povídkách akci nekoná, a pokud ano, jsou to akce velice slabého charakteru. Z toho dále vyvozují, že kromě stáří nedochází u většinového vypravěče k žádnému většímu vývoji, stále zastupuje roli rezignovaného outsidera, který kolem sebe nic neovlivní a ani ovlivnit nechce.²³

K definování převládajícího vypravěče se ještě nabízí otázka spolehlivosti. Shlomith Rimmonová-Kenanová v *Poetice vyprávění* zmiňuje tři kategorie, které jsou většinou zdrojem vypravěčovy nespolehlivosti. Jedná se o: 1. vypravěčovy omezené vědomosti, 2. vypravěčovu osobní angažovanost a 3. vypravěčův pochybný žebříček hodnot. Domnívám se, že první bod typologie mohu vynechat, poněvadž taková tendence se týká spíše vypravěčů dětských či vypravěčů retardovaných a předpokládám, že ani třetí bod se pro postavu Haklova vypravěče příliš nehodí, jelikož Haklův většinový vypravěč nevykazuje pochybný žebříček hodnot. Kategorii osobní angažovanosti ale ve vyprávění spatřit můžeme. Vypravěč je postava, která narativní svět zprostředkovává na základě svých vlastních subjektivních měřítek či hodnot a aktuálního psychického či fyzického stavu. Příkladem může být povídka *O létajících*

23 Když navazuje fyzický kontakt se ženami, většinou z jejich iniciativy (*Amerika je zkrátka Amerika*), když jej propustí z práce, nic nenamítá (*Intimní schránka Sabriny Black*), když mu kamarád přebírá přítelkyni, nebojuje o ni (*Miliónový čas*).

cích objektech, v níž jede mírně opilý vypravěč s přáteli autem na chatu. V momentě, kdy se vypravěč dívá z okna, spatří několik vznášejících se světel, která připomínají UFO (tuto domněnku sám vysloví). Ač se vypravěč snaží situaci logicky zdůvodnit, sám ji definovat nedokáže. Skutečnost létajícího objektu ale nikdy nezpochybní, proto u této události mohou čtenáři zpochybnit právě vypravěčovu spolehlivost a přičíst možné vidiny k jeho psychickému a fyzickému stavu:

Rozhlížel jsem se po krajině. Najednou jsem si všiml jedné zvláštní věci. Na zatažené obloze vpravo nad čelním sklem plálo pět nafialovělých čárek. Tři dlouhé, seřazené jedna vedle druhé, a nad nimi ještě dvě kratounké. Zvláštní na nich bylo, že nepostály: jemně se chvěly a kmitaly, takže bylo těžké na ně zaostřit a se vši rozhodností prohlásit, že tam opravdu jsou. Kdyby to byly poziční světla dopravníku nebo reflektory vrtulníku, uvažoval jsem, tak by se přece musely pohybovat jedním směrem, a ne takhle střečkovat. Zvláštní. Zvláštní.

[...]

Čárky trčely pod začouzeným stropem krajiny a zlehka se třepotaly. Vdechoval jsem kouř a snažil se neztratit je z očí, což nebylo až tak úplně jednoduché, protože co chvíli zaskočily za strom nebo za budovu skladiště. Vzal jsem si další ligerosku [cigareta].

[...]

Čárky se v tu chvíli vznášely mezi dvěma stříbrnými komíny. Náhle se daly do pohybu a poodletěly doprava, takže jsem je teď

viděl postranním okénkem. Stáhl jsem sklo a zíral na ně. Jejich barva se nejspíš dala popsat jako světle fialová, do které se občas vloudil náznak červené. Nebo se mi to tak alespoň jevilo. Upřímně řečeno nic zvláštního jsem necítil. Tak nějak to všechno šlo dohromady. Ten bordel kolem, to stmívání, ta hádka vepředu, ta prastará ligeroska a ty blikající čárky nahoře.

(HAKL 2004: 35–36)

Tyto záhadné objekty plující po obloze jsou interpretačně otevřené – někdo může zpochybnit vypravěčovu spolehlivost a někdo si objekty zdůvodní jako mimozemšťany. Takový neosvětlený záhadný motiv, nad kterým následně vypravěč rezignuje, není v české literatuře vzácný. Můžeme se s ním setkat například v podobě tajemné šlépěje u Karla Čapka (povídka *Šlépěj*), nebo u záhadně nepřicházejícího přítele v povídce *Prázdná židle* Richarda Weinera, ale na rozdíl od těchto dvou próz Haklův vypravěč necítí potřebu jev analyzovat. Samotné létající objekty nejsou v příběhu hlavním tématem a také nejsou silným polemizujícím prvkem jako u povídek Weinerových nebo Čapkových (ostatní postavy nemají o objektech ani zdání). Takové jednání znovu obrací pozornost k vypravěčově osobnosti, která po žádné odpovědi téměř neprahne a řešení nepotřebuje.

Kategorii osobní angažovanosti ale můžeme jako čtenáři zřetelněji zpozorovat v hodnocení postav vypravěčem. V pokračování povídky si můžeme všimnout charakterizace postavy hlídače, která skutečnost spíše zpětně ironizuje, než aby se snažila postavu realisticky vystihnout. Z toho vyplývá, že prvek vypravěčovy osobní angažovanosti lze nejvíce spatřit u postav, jež se vypravěči bytostně nezamlouvají:

Teprve teď jsme si ho mohli pořádně prohlédnout. Byl to příměstský týpek s odstálýma ušima a zjednodušeným ksichem, křivonohý kokot s vyholenou hlavou. Na sobě měl něco, co vypadalo jako černé montérky s mnoha vyboulenými kapsami. Možná tam měl granáty. Kdoví.

(IBIDEM: 43)

Obecně se ale dá říci, že Haklův vypravěč je poměrně spolehlivý, nesnaží se čtenáře zmást, nemystifikuje, pouze nabízí vlastní úhel pohledu, který je občas zabarvený příznakovými slovy a subjektivním ražením, což ještě nemusí nutně znamenat vypravěče nespolehlivého.

V následující části poukážu i na jiné druhy vypravěčů v Haklových povídkových sbírkách, které nespádají pod většinového vypravěče Jana Beneše. Povídka *Dva dny ze života Evy F.* nabízí v kontextu Haklovy tvorby nezvyklý typ vypravěče, a to ženu. Vyprávěcí pásmo ženské vypravěčky, která popisuje výlet do chorvatských hor, ale kritika nepovažuje za příliš zdařilý pokus: „Hakl se evidentně nesnaží o to navodit u čtenáře pocit, že vypravěčem je skutečně Eva F., jeho postup je natolik podobný jeho mužským vypravěčům, že tato stylizace může svádět až k podezření, že si chtěl vyzkoušet psaní s nadbytkem přívlastků a banální metafyzikou, což zřejmě odpovídá jeho představě o ženském psaní.“ (LJUBKOVÁ 2004) Dokonce i kladně zaměřená kritika si všímá Haklovy nešikovnosti při snaze o navození autentičnosti ženské vypravěčky: „Hakl neumí psát ani přemýšlet jako žena, zoufale mu to nejde, a co víc – ani se nesnaží. Tato povídka je pro mne pozoruhodná ale z jiného důvodu – najednou se totiž autor pustil do jiného žánru a ukazuje, že když chce, umí navodit neuvěřitelnou atmosféru až hitchcockovského ražení: viz noční děs Evy nebo střelba na kravskou lebku.“ (JAREŠ 2004: 2) Takové stanovisko se zdá být

opodstatněné, protože vypravěčka této povídky skutečně vykazuje podobnosti s většinovým vypravěčem.

Podobnost tkví zejména v obdobně dojímavém vidění světa (zejména popisné pasáže jako by z oka vypadly Janu Benešovi) a také chování a přemýšlení vypravěčky se zdá být spíše mužské, z toho důvodu někteří recenzenti Haklův pokus o nahlédnutí do ženské mysli kritizují: „...dívka v povídce Dva dny ze života Evy F., již její přítel v cizině vědomě vystaví nebezpečí znásilnění, se – poté, co vše dobře dopadne – sama obviní z hysterie a svoji polovičku dokonce zahrne obdivem.“ (JUNGMANNOVÁ 2004) Domnívám se, že citovaná kritika je silně ovlivněna subjektivními faktory, ale přesto naráží na situaci, kterou Hakl nedokáže podat, a to věrohodně simulovanou ženskou perspektivu. Prozaik se v rozhovoru v *Psím víně* snažil situaci vysvětlit: „Hlavní osu příběhu mi vyprávěla kamarádka. [...] Ona je totiž hezká ženská, ale přitom ten typ, který má v povaze něco z chlapa. Ona je muzikantka, a ty si, jak známo, nemůžou dovolit inzerovat nějaké velké city. Tím chci říct, že jsem tušil, že když zachovám její styl vyprávění, tak že si pak několikrát vyslechnu, že to přece není vůbec ženská postava, ale Honza Beneš v ženském rodě. Jenže proč bych se snažil vyfabulovat někoho, kdo je něčím typický, když jediné zajímavé je, jaký je kdo konkrétně.“ (HAKL 2005: 38) Emil Hakl nejspíše o limitech svého psaní tuší, a proto se snaží majoritní část vypravěčů (včetně svých románových) odvodit od své vlastní osoby, snad proto se se záměnou většinového vypravěče nesetkáme.

V dalších povídkách už sice k záměně intradiegetického vypravěče (tedy Jana Beneše) nedochází,²⁴ ale můžeme si všimnout některých hypodie-

24 Nebo nám není dán dostatečný signál, proč by to bylo jinak.

getických, jinými slovy řečeno, vyprávějících postav, o kterých Jan Beneš vypráví.

V předešlých kapitolách jsme se setkali s povídkou *Vrah*, v níž se hypodiegetický vypravěč vyskytuje. U „Starého kluka“ (tedy hypodiegetického vypravěče povídky *Vrah*) je nám několikrát podsouvána jeho spolehlivost,²⁵ což činí vyprávění věrohodnějším, ale také se stále jedná o lokálního opilce, který si může vymýšlet a čtenář je na vážkách, jestli má být šokován, anebo se smát.²⁶ Vypravěč se tedy může plně odpoutat od implikovaného autora, a kvůli tomu si může autor dovolit vyprávět příběh, který je drastičtější, ale stále uvěřitelný (v předešlých odstavcích jsme si ukázali, že u intradiegetického vypravěče, stylizovaného do ženy, odpoutání od implikovaného autora téměř není možné). A právě tato skutečnost dává Haklovi širší spektrum možností. Zatímco vraždu či pokus o ni v románech *Let čarodějnice* nebo *Skutečná událost* recenzenti vnímají velice symbolicky a přou se o to, jestli taková akce k Haklovu psaní vůbec patří, u hypodiegetických vypravěčů takový čin působí velice přirozeně a nevyvolává další konotace. Z toho vyplývá, že Haklův vypravěč bude vždy vnímán v úzkém sepětí s implikovaným autorem a že Hakl je schopen vytvářet autentičnost postavy spíše její charakterizací (přímou a nepřímou), než samotným vtělením do ní. Třeba samotná řeč „Starého kluka“ působí už jen použitím specifického lexika velice autenticky:

V kredenci byl takovy sekaček, viš... No... a pak sem si, divochu, normálně dal čudku a vubec sem ešče nevěděl, co sem to pro-

25 Intradiegetický vypravěč (Jan Beneš) nás o spolehlivosti „Starého kluka“ přesvědčuje už v počátku povídky: „Většina štamgastů totiž měla odkrouceno tak deset patnáct roků. Vysedávali tu různí kšeftaři, lháři, uhejbáci, a stranou od nich šlechta: rozvážní padesátníci s inkoustovým tukem pod okem.“ (Hakl 2015: 177) Také charakterizace postavy oné spolehlivosti napomáhá: „V té tváři totiž svítily nepopsatelně modré, čisté, strašidelně upřímné oči.“ (Hakl 2015: 178)

26 V tomto spatřuji Haklovu podstatu, tedy pohyb na hranici něčeho směšného a zároveň vážného.

ved. Vona tam ležela a krev z ni už hrčela, to ti je jasny... Chtěl sem to utirat, ale to nešlo, to bych musel vzít hadici. Tak sem to tipnul a šel sem na fizlarnu, nad křižovatkou bejvala fizlarna, viš.

(HAKL 2015: 183)

Další příklad hypodiegetického vypravěče vybírám z povídky *Monolog (železniční vaudeville 2012)* ze sbírky *Hovězí kostky*, a to z toho důvodu, abych poukázal na to, že samotná řeč hypodiegetického vypravěče je v této sbírce mnohem stylizovanější. Hakl sice používá dialekt a obecnou češtinu, ale už se vyhýbá přímému zápisu zaznamenané řeči (zejména nedochází k tak četnému výskytu jazykových vycpávek) a výraznému grafickému členění:

„Delší čas jsme se neviděli,“ spustí, „příčina je zřejmá a pořád stejná – děsně moc práce... Důvodem, proč vám musím sdělit následující věty, je, že jinak nemám komu... Doma by si tukali na čelo a kámoška, která by aspoň z deseti procent pochopila můj stav, je daleko za hranicema, hlavu plnou svejch starostí. Mimo jiný denně jezdí sto třicet kiláků z roboty do roboty, k tomu má doma mužskýho, co je spíš na golf s blondákama.“

(HAKL 2014: 160)

Další inovací, se kterou Hakl v *Hovězích kostkách* přichází, je střídání řeči. Mezi jedenácti povídkami Hakl přechází mezi ich-formou a du-formou, tedy mezi vyprávěním v první osobě a vyprávěním v osobě dru-

hé.²⁷ Domnívám se, že du-forma v současném kontextu působí netradičním²⁸ dojmem, a možná proto se k takové formě uchýlil i Hakl. Sám vypravěč Haklovy novely *Skutečná událost* se k tomuto tématu vyjadřuje (osoba označená písmenem *a* je postava v příběhu, osoba označená písmenem *b* je vypravěč):

a)

„V Á dvojce vám někdo vyčítá, jméno jsem zapomněla, že píšete v ich formě. Vysvětlete mi, proč je to braný jako přitěžující okolnost nebo co? Rozumíte tomu?“

b)

Celkem jo – volá se po nový formě. Ich nebo er, nic z toho. Něco, co tu ještě nebylo. Formálně i obsahově nový téma. Ven z nudy.

(HAKL 2013: 47)

Tuto debatu bychom nemuseli brát vážně, avšak hranice mezi vypravěčem a implikovaným autorem jsou v Haklově kontextu velice tenké, proto si myslím, že to vypovídá rovněž o názoru autora samotného (navíc sbírka *Hovězí kostky* vyšla rok po *Skutečné události*). Podstatné ovšem je, že ač Hakl využil du-formu, vyprávění to nijak nemění (změna je pouze formálního charakteru), protože Haklova du-forma působí neustále dojmem, jako by o sobě Jan Beneš vyprávěl v druhé osobě. To lze vypožorovat zejména v téměř identických deskriptivních částech tex-

27 Některí recenzenti mluví ještě o vyprávění v Er-formě, ale já jsem v *Hovězích kostkách* na takové vyprávění nenarazil. Vždycky má vzhledem k protagonistovi (Janu Benešovi) buďto charakter první osoby, nebo osoby druhé.

28 Příkladem může být román Jana Němce *Dějiny světla* (2013), který je psán v du-formě. Některí recenzenti tuto změnu vnímali pozitivně a označili použití du-formy za netradiční prvek.

tu (popisy jsou velice podobné jak v ich-formě, tak v du-formě). Jinou motivaci než oživit text „netradičním“ druhem řeči tedy v rozhodnutí použít du-formu nespátřuji.

Hakl použil jiný druh řeči už v první sbírce v povídce *Láďovo poslední tango*, v níž je využita er-forma. Vypravěč v této povídce působí extradiegetickým dojmem a je heterodiegetický. Ovšem v navazující povídce *Bouřka* se stáváme svědky vypravěčova „ztělesnění“ – vypravěč přechází do intradiegeticko homodiegetického stavu. Vzápětí se dozvídáme, že Láďa je jeho přítel, což následně boří onen dojem extradiegetičnosti u první povídky (*Láďovo poslední tango*) a ona „vševědoucnost“ začíná působit spíše jako převyprávění slyšeného příběhu od samotné postavy (Láďi). Co shledávám zajímavým, je způsob, jakým Hakl dovolil čtenáři proniknout hlouběji do příběhu a také možnost přiblížit se postavám, se kterými se čtenář zprostředkovaně setkal v první povídce. Následující ukázka z povídky *Bouřka* zobrazuje přechod v textu mezi er-formou a ich-formou:

Seděl a díval se, jak jdou mraky. Jak se z luk zvedá pára. Pil něco z hrnku a pokuřoval. Jediné, co mu zůstalo z jeho byvšího života, byly mírné, velmi snesitelné, ba někdy skoro až příjemné, nepříliš časté záchvaty marnosti.

3.

Půl roku nato u mě doma zazvonil telefon. Okamžitě jsem poznal Láďův meziměstský hlas; vždycky mluvil, jako by se loučil, jako by už měl puštěný plyn, jako by právě opouštěl hranice sluneční soustavy.

(HAKL 2015: 165)

ZÁVĚR

Stanoveným cílem bakalářské práce byl popis, analýza a interpretace narativních kategorií povídkové tvorby Emila Hakla. Mým záměrem nebylo srovnávat jednotlivé povídkové sbírky, ale pracovat s povídkovou tvorbou jako s celkem, avšak vzhledem k převládajícím tendencím odlišných mezi sbírkami navzájem jsem se některé z nich rozhodl popsat, například míru vzrůstající dialogičnosti.

V první kapitole týkající se *Postav* došlo k rozdělení způsobů, jimiž Hakl dotváří dojem realističnosti postav, do dvou způsobů: 1. dialogičnost (důraz na hovor, jazyk, téma), jež nejen utváří dojem mimeze, ale také je prvkem humoru; a 2. motiv všednosti. Samotné postavy jsem potom rozdělil do tří vlastních typů, vymezených podle toho, jaký má postava vztah s vypravěčem. Jednalo se tedy o komplementární, ploché postavy bez vztahu k vypravěči (jinak také jako postavy kulisové), které dotvářejí atmosféru prostoru, na nějž jsou pevně vázány a nedochází u nich k (větší) vazbě s vypravěčem. Druhým typem jsou postavy komplementární s vazbou na vypravěče. Jedná se o postavy, které už nevystupují v povídkách pouze proto, aby dokreslovaly určitý kolorit místa, ale motivace jejich výskytu spočívá v tom, že obsahují větší míru významovosti, jsou předmětem vypravěčova zájmu, jejich promluvy jsou frekventovanější a delší, aj. V této kategorii jsem také pracoval s typem postavy „podivínů“, kteří jsou často předmětem Haklova vyprávění. Třetí a poslední podtyp se týká postav hlavních. Ty tradičně zahrnují protagonistu děje (vedle Haklova většinového vypravěče Jana Beneše, který je popsán v kapitole *Vypravěč*), ale také postavy s nejsilnější vztahovou rovinou vůči vypravěči. U těch bylo poukázáno na rozdíly mezi ženskou a mužskou hlavní postavou.

Kapitola týkající se prostoru byla rozdělena do dvou podkapitol, a to na prostory externí a interní. Externí prostory zahrnují velkoměsto a exotiku. Velkoměsto se dále člení na dvě části: na periferii, která je kosmem Haklova fikčního světa, a na centrum, které je vypravěči odcizené a v rámci fikčního světa jaksi vyprázdněné. V exotice se uplatňuje motiv cesty a vypravěč je alegoricky chápán jako jistý poutník, který nezřídka cestuje bez cíle, nikoliv bezcílň. Prostorem bezpečí a jistoty je interiér, v němž se vyskytují dva dominantní prostory: byt a hospoda. Oba dva prostory mohou být útočištěm, v němž se postavy nejen ukrývají před krutostí venkovního světa, ale také před vlastními problémy.

Ve třetí kapitole *Čas* jsem pracoval s pojmy Gérarda Genetta, jež jsou shrnuty v publikaci *Poetika vyprávění*. V této kapitole jsem porovnal časovou diferenci mezi první a druhou povídkovou sbírkou a poukázal na prvek cykličnosti ve sbírce *Hovězí kostky*. Také jsem se zaměřil na tematizaci času, již jsem znázornil i v rovině symbolické a poukázal jsem na rozdílnou časovou percepci mezi dvěma postavami.

V poslední kapitole *Vypravěč* jsem definoval převládajícího vypravěče, jehož jsem popsal podle termínů Lubomíra Doležela v *Narativních způsobech v české literatuře* a podle typologie Gérarda Genetta. V povídce *Dva dny ze života Evy F.* jsem vypravěčku přirovnal k charakteru převládajícího vypravěče. Také jsem se zaměřil na různé roviny vyprávění a pokusil jsem se zodpovědět důvody, proč Hakl používá v *Hovězích kostkách* nezvyklou du-formu.

ABSTRACT

This bachelor thesis presents an analysis of Emil Hakl's short stories *Konec světa* (*The End of the World*), *O létajících objektech* (*Of Flying Objects*) and *Hovězí kostky* (*Beef Cubes*). The aim of this work is to describe, to interpret and to analyse the narrative categories (figures, space, time and the narrator). The thesis also relies on the work of Shlomith Rimmon-Kenan's *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (which operates with the Gérard Genette's terminology), Daniela Hodrová's *...na okraji chaosu...* (*On the Edge of Chaos*), Lubomír Doležel's *Narativní způsoby v české literatuře* (*Narrative Modes in Czech Literature*). However, the described terminology in above mentioned books is used only in several chapters of the thesis. This work describes the realistic conception of fictional figures and divided such conception into two categories. The first category is a direct discourse that creates an illusion of reality but it is also an element of humor. The second category relates on the motif of ordinariness that is frequently used in Hakl's short stories. The chapter about space is divided into a dichotomy of the interior and the exterior. Typical interior spaces are an apartment and a pub. In these places the subject of narrative is often hidden from the modern world. Typical exterior places are a city and a foreign land. The city is a familiar space and the foreign land means something strange and possibly dangerous. Hakl's books are interesting because of the alternation of cyclic and linear time that occurs mostly in the first book *The End of the World*. The last chapter deals with the narrator and the narration. What is also interesting is that the Emil Hakl's protagonist uses author's real name Jan Beneš. This thesis also

describes how much is Hakl, as an author, involved in the process of narration and it conclude that the relationship between the author and the narrator is significantly large.

ANOTACE

Katedra bohemistiky, Filozofická fakulta

bakalářská diplomová práce

Autor: Vojtěch Smutný

Studijní obor: Česká filologie se zaměřením na editorskou práci ve sdělovacích prostředcích

Název diplomové práce: Povídková tvorba Emila Hakla

Vedoucí diplomové práce: Doc. Mgr. Erik Gilk, Ph.D.

Počet znaků: 94 336

Počet příloh: 1 CD

Počet titulů použité literatury: 28

Klíčová slova: povídky, Emil Hakl, narativní kategorie, literatura, postavy, prostor, čas, vyprávění, próza, Konec světa, O létajících objektech, Hovězí kostky

Tématem této práce je popis, interpretace a analýza narativních kategorií v povídkových sbírkách českého prozaika Emila Hakla, konkrétně se jedná o tři autorovy povídkové sbírky *Konec světa*, *O létajících objektech* a *Hovězí kostky*. Práce je členěná do čtyř kapitol (postavy, prostor, čas, vypravěč), ve kterých se povídkové sbírky pojmají jako celek – nejde tedy primárně o práci srovnávací.

This bachelor thesis presents an analysis of Emil Hakl's short stories *Konec světa* (*The End of the World*), *O létajících objektech* (*Of Flying Objects*) and *Hovězí kostky* (*Beef Cubes*). The aim of this work is to describe, to interpret and to analyse the narrative categories (figures, space, time and the narrator).

SEZNAM LITERATURY

PRIMÁRNÍ LITERATURA

- > HAKL, Emil. *O létajících objektech*. Vyd. 1. Praha: Argo, 2004. ISBN 80-7203-576-2.
- > HAKL, Emil. *Hovězí kostky: (jedenáct povídek)*. Vyd. 1. Praha: Argo, 2014. ISBN 978-80-257-1106-4.
- > HAKL, Emil. *Konec světa*. Vyd. 2. Praha: Argo, 2015. ISBN 978-80-257-1437-9.

SEKUNDÁRNÍ LITERATURA

- > CAKL, Ondřej. Konec světa podle Jana Beneše. *Aluze*. 2002, roč. 6, č. 1, s.
- > ČERVENKOVÁ, Jana. Vždycky latentní dezertér. *Literární noviny*. 2001, roč. 12, č. 26, s. 8.
- > ČULÍK, Jan. Hakl a Viewegh: jak se vyrovnat s banalitou života. *Česká literatura*. 2007, roč. 55, č. 5, s. 669–706.
- > DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Vyd. 1. Praha: Český spisovatel, 1993. ISBN 80-202-0418-0.
- > GILK, Erik. Próza. In: MACHALA, Lubomír a kol. *Panorama české literatury (2): po roce 1989*. Praha: Knižní klub, 2015, s. 112–168. ISBN 978-80-242-5054-0.
- > HAKL, Emil. Rozhovor. *Psí víno*. 2005, roč. 9, č. 34, s. 38–39.
- > HAKL, Emil. *Skutečná událost*. Vyd. 1. Praha: Argo, 2013. ISBN 978-80-257-0788-3.
- > HORÁK, Ondřej. Nový epochální výlet pana Broučka, tentokrát na diskuzi Literárních novin. *Tvar*. 2001, roč. 12, č. 20, s. 3.
- > HRBATA, Zdeněk. Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle. In: ČERVENKA, Miroslav a kol. *Na cestě ke smyslu: Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2005, s. 317–509. ISBN 80-7215-244-0.
- > JAREŠ, Michal. Dospívání. *Tvar*. 2004, roč. 15, č. 14, s. 2.
- > JUNGMANNOVÁ, Lenka. KNIHOVNIČKA. *Literární noviny (III)*. 2004, roč. 15, č. 18, s. 16.
- > KAŠÁKOVÁ, Kateřina. *Poetika próz Emila Hakla*. Praha, 2007. Magisterská diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze.
- > KOPÁČ, Radim. Haklovy objekty mezi mužem a ženou. *Reflex*. 2004, roč. 15, č. 16, s. 61.
- > KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013. ISBN 978-80-7272-592-2.
- > LJUBKOVÁ, Marta. *Hakl, Emil: O létajících objektech* [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/15761/hakl-emil-o-letajicich-objektech>
- > LOLLOK, Marek. *Hakl, Emil: Hovězí kostky* [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/33325/hakl-emil-hovezi-kostky>
- > MALÁ, Zuzana. Emil Hakl: O rodičích a dětech. In: *V souřadnicích mnohosti: česká literatura první dekády jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2014, s. 404–409. ISBN 978-80-200-2410-7.
- > NEZBEDA, Ondřej. *NEUTÍKÁM, USTUPUJU* [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <http://www.respekt.cz/tydenik/2014/22/neutikam-ustupuju>

- > OŠMERA, Radim. *Analýza vybraných próz Emila Hakla*. Brno, 2014. Magisterská diplomová práce. Masarykova univerzita.
- > PILAŘ, Martin. *Pokus o žánrové vymezení povídky*. Vyd. 1. Ostrava: Sfinga, 1994. ISBN 80-7042-411-7.
- > PILAŘ, Martin. *Podoby českého povídkového cyklu ve XX. století*. Vyd. 1. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě, Filozofická fakulta, 2008. ISBN 978-80-7368-134-0.
- > PLATZOVÁ, Magdalena. Konec světa jak pro koho. *Literární noviny*. 2001, roč. 12, č. 23, s. 8.
- > RIMMON-KENAN, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Vyd. 1. Brno: Host, 2001. ISBN 80-7294-004-X.
- > ŠANDA, Michal. *Nad povídkami Emila Hakla: Skvělá, ale ohraná deska* [online]. 2014 [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <http://www.novinky.cz/kultura/salon/337341-nad-povidkami-emila-hakla-skvela-a-le-ohrana-deska.html>
- > ZUDOVÁ, Tereza. *Podoby a prostředky „hospodského“ vyprávění (J. Hašek, B. Hrabal)*. Praha, 2012. Bakalářská práce. Univerzita Karlova v Praze.