

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE – FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ČESKÉ LITERATURY A LITERÁRNÍ VĚDY**

Josef Šebek

**MYŠI NATÁLIE MOOSHABROVÉ:
REPETITIVNOST, HRA A VYPRÁVĚNÍ**

Obor: Český jazyk a literatura – Estetika

Vedoucí diplomové práce: doc. Dr. Phil. Josef Vojvodík, M.A.

Akademický rok: 2007/2008

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

Josef Šebek

OBSAH

Úvod	4
<i>Několik metodologických poznámek</i>	7
1. Motiv	10
<i>1.1. Motivičnost textu Myši</i>	10
<i>1.2. Realizace a objem motivů, jejich identita a distribuce</i>	11
<i>1.3. Motivy a inter-/intratextovost</i>	21
<i>1.4. Typy motivů v Myších</i>	23
2. Stavba vyprávění	26
<i>2.1. Typy narativních figur</i>	26
<i>2.2. Dvojí proud narace</i>	30
3. Subjekty vyprávění a textu	31
<i>3.1. Zprostředkovatel vyprávění: vypravěč/reflektor, vypravěč a fokalizátor</i>	31
<i>3.2. Reflektor a perspektivizace/fokalizace v Myších</i>	33
<i>3.3. Hra subjektů: vypravěč, implikovaný autor a implikovaný čtenář</i>	37
<i>3.4. Okamžiky nepřístupnosti hlavní postavy</i>	41
<i>3.5. Shrnutí</i>	43
4. Styl	44
<i>4.1. Stereotypnost v užívání jazykových prostředků</i>	44
<i>4.2. Nespisovnost a stylové zabarvení</i>	46
<i>4.3. Grotesknost</i>	51
<i>4.4. Poetika vlastních jmen a názvů</i>	54
5. Fikční svět <i>Myši</i>	59
<i>5.1. Struktura světa románu</i>	60
<i>5.2. Typ fikčního světa <i>Myši</i></i>	64
<i>5.3. Fikční svět jako svět vyprávěný: princip záhady</i>	67
6. Hledisko žánru	70
<i>6.1. Dialog žánrů v Myších</i>	71
<i>6.2. Utopie</i>	72
<i>6.3. Detektivní román, román s tajemstvím</i>	74
<i>6.4. Sci-fi</i>	80
<i>6.5. Psychologický román</i>	82
7. Shrnutí	86
Prameny	89
Literatura	89

ÚVOD

*Jak zvláštní, že lidé na hřbitově jsou jiní než venku za zdí. Že mi lidé na hřbitově vždycky připadají takoví klidnější, hodnější, laskavější, vždyť to vidím právě teď i sám na sobě... (...) Je mi vsuktu dobře, myslím si pak, když už skoro docházíme k bráně a zvon vyzvání před námi, je to zvláštní, že je mi tak dobře, čím to asi je? Tím, že spíš patřím k těm mrtvým?**

*„Paní, vy prý jste odbornice na hroby, děti a myši.“***

Román *Myši* Natálie Mooshabrové (1970) má specifické místo mezi vrcholnými prózami Ladislava Fukse, publikovanými ve druhé polovině šedesátých a na začátku sedmdesátých let. V *Myších* autor opustil ukotvení příběhu ve vnějších dějinách a/nebo v subjektivní historii postavy, které bylo typické jak pro introspektivní, zčásti autobiografické *Variace pro temnou strunu* (1966), tak pro *Spalovače mrtvol* (1968) a většinu próz ve *Smrti morčete* (1969), a vydal se žánrově na pole fantastiky, utopie a detektivního románu.¹ Tato žánrová fúze je v *Myších* provedena velmi originálně a je spojena s nebývale masivním a propracovaným uplatněním stylových a narativních postupů, určujících již od předchozích děl charakter Fuksových textů. *Myši* jsou provokativním a dráždivě mnohoznačným textem – slibným předmětem literárněinterpretačních snah.²

* *Variace pro temnou strunu*, s. 276.

* *Myši* Natálie Mooshabrové, s. 66.

1 Řadu rysů těchto žánrů však můžeme sledovat již v prózách předchozích; v pozdějších dílech jsou jmenované žánry uplatněny v čistší podobě, například žánr detektivní v *Příběhu kriminálního rady* (1971) či sci-fi v *Oslovení z tmy* (1972).

2 Komplexní interpretaci tohoto románu podal Luboš Merhaut ve studii „Nelehká cesta za poznáním zla“ (Merhaut 1988). Poměrně podrobně se mu věnuje též Jiří Pechar ve své knižní práci *Od příběhu k románu* (Pechar 1989, s. 66–79). Jeden aspekt románu, strategie mystifikace, se stal předmětem diplomové práce Barbory Wykrentové (Wykrentová 2006; spolu s rozбором *Vévodkyně a kuchařky* z téhož hlediska). Samostatné heslo je mu věnováno ve *Slovníku českého románu* (autor hesla

Domníváme se, že k tomuto dílu lze přistoupit ze dvou základních hledisek. Jednak je můžeme vyložit jako „antologii“ typických autorových motivických, stylových a narativních postupů, jejichž popis by již sám o sobě byl náročným výkonem tematologické, stylistické a naratologické analýzy. Za druhé se můžeme soustředit na hororově-antiutopicko-detektivní vyprávění o ukrytí pronásledované panovnice do figury prosté stařeny, na tento příběh o téměř dokonalém utajení. Způsob jeho vyprávění vyzývá k rekonstrukci strategií, jejichž pomocí je budován z indicií vyskytujících se na různých rovinách textu.

Soustředíme-li se hlavně na aspekt hry tvaru a stylu, zjistíme, že z tohoto hlediska text jako by od čtenáře neočekával porozumění (to jest řekněme pohyb vertikálním směrem, do hlubších vrstev smyslu), nýbrž zahlcení, fascinaci, uhranutí, zamezující ovšem skutečnou reflexi textu, a ústící tak do praktické nemožnosti text interpretovat. Výsledkem by bylo vlastně zdvojení textu samého, jen přepsané do „systematického“ jazyka. *Myši* bychom z tohoto hlediska mohli označit jako text *opakní*, tj. takový, který má sklon dávat na interpretovy otázky stále tytéž stereotypní odpovědi.

Na druhou stranu, budeme-li motivy, způsob vyprávění a stylové prostředky chápat jako prostředek vyčerpávající se svou funkcí ve zprostředkování příběhu (ve hře skrývání a odhalování fabule, mystifikačních postupech), mineme právě specifické vlastnosti jeho „textury“, jež ovšem patří k jeho podstatným kvalitám.

Pro nás tedy bude hlavní interpretační výzvu představovat zvláštní koexistence obou linií: linie tvárných postupů a linie příběhu, husté sítě motivů a narativních sekvencí, jejich zrcadlových odrazů, variací či ozvěn na jedné straně a bizarního příběhu a světa, v němž se odehrává, na straně druhé. Budeme zároveň hledat jistý sjednocující horizont, na nějž by se nám oba aspekty promítly a jenž by umožnil jejich hlubší interpretaci. Máme za to, že tímto horizontem je specifická práce s časem v románu spojená s principem repetitivnosti, jenž vyprávění i celému textu dominuje. Ve Fuksovu textu se konstituuje specifický narativní typ – repetitivní narace, o jehož hlubší výklad se mimo jiné chceme pokusit.

Karel Komárek). V článcích a studiích věnovaných širšímu pohledu na Fuksovu prózu *Myši* doposud stojí poněkud v pozadí.

Je zřejmé, že obdobné postupy využívá Fuks s různou intenzitou i v dalších svých dílech, a že tedy obecný typ repetitivního vyprávění může nést v konkrétních textech odlišné funkce a generovat poněkud jiný smysl. Ukazuje se navíc, že v próze³ 20. století je repetitivnost jedním z příznačných postupů;⁴ jen v české próze můžeme silně uplatněné repetitivní postupy na různých rovinách textu (na rovině tematicko-motivické, narativní či jazykověstylové) a s různou funkcí sledovat například v dílech Milady Součkové, Bohumila Hrabala, Vladimíra Párala, Milana Kundery, Věry Linhartové, Daniely Hodrové či Karla Miloty. Zatímco kupříkladu u Párala můžeme funkci motivického a narativního opakování zkusmo charakterizovat jako přiblížení stavby vyprávění dehumanizované kombinatorice matematických vzorců s výrazným parodicko-kritickým efektem, v Hrabalových prózách je naopak prvkem zdůrazňujícím subjektivitu a bezprostřednost podání, stylizujícím „ted’ a tady“ vyprávějího subjektu.⁵

V *Myších* je repetitivnost uplatněna natolik masivně, že u čtenáře, který přistoupí na specifika tohoto typu prózy, vyvolává svou konstrukční dokonalostí údiv a zmíněnou fascinaci. Je však zároveň také oním kamulflujícím prvkem, jenž rozehrává odhalování/zahalování příběhu paní Mooshabrové: jednak už tím, jakou míru pozornosti na sebe strhuje, a také tím, že distribuce motivů náležejících vlastního příběhu a motivů na příběh volně navázaných je strategicky nejasná a matoucí;⁶ dalším faktorem je, že motivy příběhu jsou osvětleny z velké části retrospektivně (což je typické pro detektivní

3 V poezii je role opakování všeobecně vzato mnohem výraznější než v próze (v podobě rytmu, rýmu, opakujících se obrazů atd). Naproti tomu v próze je ve výraznější kvantitě rysem poutajícím k sobě pozornost.

4 Viz například Hodrová 2001b, s. 740.

5 V tom se Hrabalova práce s repetitivností blíží radikálnímu využití opakování například v prózách Thomase Bernharda (*Mýcení* či *Korektura*). Rovněž jim dominuje vyprávějíci já, produkující řečový proud, jehož rytmus je určován jednak přerývaností „dechu“, jednak obsedantními návraty určitých témat. U všech těchto tří autorů (Fuks, Hrabal, Bernhard) bychom mohli indikovat rovněž jistý rys „řečové bulimie“, excesivního, nezadržitelného řečového proudu; u Fukse má však tato excesivita výrazně odlišnou podobu, zejména vzhledem k vyprávění ve třetí osobě, jež převažuje ve většině jeho próz.

6 Tento rys Fuksových próz bývá vykládán za pomoci pojmu mystifikace, viz Lederbuchová 1986, Wykrentová 2006, případně i Merhaut 1988.

žánr, jenž tvoří, jak řečeno výše, jednu ze žánrových složek románu). Repetitivnost v *Myších* má tudíž zjevně fascinační povahu, zároveň je v ní však přítomen prvek autorské strategie, kalkulu, hry (implikovaného) autora s (implikovaným) čtenářem. Všem zde zmíněným problémům se budeme v naší práci věnovat.

Svou interpretaci románu opřeme o poměrně extenzivní analýzu textu *Myši* z hlediska několika literárněvědných subdisciplín: tematologie, naratologie, stylistiky, teorie fikce a genologie. Volba těchto přístupů není náhodná, každý z nich nám otevře pohled na určitá interpretačně nosná specifika textu včetně zmíněných klíčových kategorií fascinace, hry s (implikovaným) čtenářem, repetitivnosti či časovosti. Členění práce je tedy určeno postupnými kroky analýzy textu ze šesti zvolených hledisek: motiv/téma, narace – stavba vyprávění, narace – subjekty vyprávění, styl, fikce a žánr.

Soustředíme se převážně na samotný text Fuksova románu, některé analyzované aspekty nás nicméně příležitostně zavedou i k jiným Fuksovým dílům. Stranou však zůstanou dva kontexty, do nichž bývá literární dílo tradičně zapojováno – kontext osobnosti autora a převážně i dobový kontext literární. Fukse jakožto autorskou osobnost budeme brát v úvahu tím, že budeme odkazovat k jednotlivým jeho dílům a obecně k prostředkům pro jeho texty typickým. Osobnost Ladislava Fukse by jistě byla mimořádně zajímavým předmětem literárněpsychologické analýzy, zejména v souvislostech dobové společenské situace a tlaků, jimž byl spisovatel jakožto veřejná osoba v totalitním režimu vystaven, a specifičnosti Fuksovy reakce na tuto situaci; takovéto zkoumání však zde naším cílem není. Ani když budeme hovořit o takových svou podstatou psychologických (ovšem i kulturních) fenoménech, jako jsou fascinace a obsese, nemíníme je pochopitelně jako výroky o autorovi, nýbrž jako nástroje uchopení jistých specifík textu a jeho působení (zůstaneme na rovině implikovaného autora a čtenáře, tedy intratextových subjektů tohoto působení), případně jako osvětlující analogie.

Několik metodologických poznámek

Pro analýzu textu *Myší* využijeme několik vzájemně se doplňujících literárněvědných metod či dílčích disciplín – tematologii, naratologii, stylistiku, teorii fikce a genologii. Naším cílem bude uchopit text do jakési analytické sítě a dát tak konceptuální a relativně stabilní základ našemu zacházení s ním. Na konci bychom měli získat poměrně zevrubný popis textu z hlediska jeho poetiky, z něž zároveň optimálně vyplynou jednotící charakteristiky, prolínající paralelně jednotlivými textovými aspekty.

Vycházíme z představy jisté metodologické oddělitelnosti poetiky a „hermeneutiky“ textu.⁷ Toto rozlišení je ovšem pouze instrumentální a z hlediska teorie nepochybně těžko obhajitelné. Řada zásadních interpretačních aspektů do analýzy textu intervenuje – počínaje už tím, co v textu svým zájmem vyzdvihneme, které z možných pohledů zvolíme a kterou(é) konkrétní metodologii(e) v jejich rámci využijeme. To vše je spojeno s naším předporozuměním textu, jež jsme v podobě oněch obecných kategorií naznačili v úvodu (repetitivnost, časovost...). Zdůrazňujeme to proto, abychom dali zřetelně najevo, že pojem analýzy pro nás není spojen s představou objektivity; analýza pro nás představuje nanejvýš právě rozprostření (jedné možné) konceptuální sítě nad textem, jež nám umožní text vůbec diferencovaněji uchopit. V této své funkci je ovšem nezastupitelná.

Ve svém rozboru nebudeme usilovat o aplikování určitého komplexního modelu literárního textu a jeho vrstev na materiál *Myší*.⁸ Je ovšem zřejmé, že všechna vybraná hlediska – snad až na pohled jazykověstylistický, jenž je však navázán na každé z ostatních – spolu úzce souvisejí a mohli bychom stanovit několik jejich možných sítí vztahů a hierarchií. Motivy (zastáváme široké pojetí motivu, viz 1.1.) tvoří tematický materiál, jenž je organizován pomocí konkrétních narativních postupů a zvolených hledisek (perspektivizace či fokalizace). Fikční svět je světem narativním, tj. – v kanonické formulaci teorie fikčních světů – literární text k fikčnímu světu odkazuje a zároveň jej konstituuje. Struktura tohoto světa, například jeho struktura modální (tj.

7 Viz například Culler 2001, s. 70–72, Todorov 2000a, s. 11–22.

8 Příkladem takového teoretického modelu může být Ingardenova teorie vrstev literárního díla či Lotmanův sémiotický model; na využití v interpretační praxi poukazuje stylisticky založený model Hausenblasův (viz například Hausenblas 1971, s. 13–15, a zejména Mareš 1988, s. 21–26).

aktuálnost, možnost apod. ve fikčním světě), je neoddělitelná od způsobu jeho textové prezentace.⁹ (V *Myších* je specifický způsob zprostředkování příběhu nepochybně zcela určující pro rekonstrukci fikčních entit a událostí.) Fikce je pak úzce spjata se žánrovostí – žánrovost například spoluurčuje typ fikčního světa díla.

Toto je jistě jen velmi letmý nárys vztahu daných aspektů či „rovin“ literárního díla. Příkladem problematičnosti takového systematického modelu může být vztah tematické/motivické roviny a roviny narativní (včetně fokalizace). Zprv se domníváme, že rovina motivická se nevyčerpává tím, že dodává sémantický „materiál“ vyprávění, nýbrž motivy mají svou vlastní sémantiku, jež se buduje i napříč a mimo narativní strukturu (proto například rozbor motiviky určitého díla často ignoruje způsob vyprávění). Zadržujeme, pokud bychom motivy podřídili narativní výstavbě, museli bychom se pokusit o jejich přesnou definici a formalizaci, jak to vidíme zejména v klasické – později ovšem výrazně kritizované – naratologii francouzského strukturalismu (vlastně už počínaje Proppem přes Todorova a Barthesa ke Greimasovi); tato formalizace však s sebou – vedle značné libovlnosti kategorií popisu – přináší rezignaci na sémantickou stránku motivu, jíž se my vzdát nechceme. Třetí výhrada je pragmatická: usilujeme-li o všestrannou analýzu a interpretaci textu *Myší*, nemá smysl pouštět se zde do rigidní formalizace, jež má – domníváme se – přínos hlavně pro teorii samu. V přítomném rozboru však zaujímáme hledisko ne tak systematické, a hlavně užitelnější – budeme usilovat o zachycení typických rysů románu v jednotlivých jeho aspektech.

9 K tomu velmi obšírně zejména Ronenová 2005, např. s. 22–23 a 169–176. Též Doležel definuje fikční svět někdy jako „narrativní makrostruktury“ (Doležel 2003, např. s. 46).

1. MOTIV

1.1. *Motivčnost textu Myši*

Obecné vymezení pojmu motiv není nijak samozřejmé a v tematologických pracích panuje v této otázce značná různorodost. Komplexní současné pojednání o motivu najdeme například u Daniely Hodrové.¹⁰ Hodrová řeší definici motivu tak, že opouští perspektivu motivu jako malé, popř. nejmenší jednotky díla a za motiv považuje také místo či postavu jakožto případy komplexních motivů.¹¹ Kritériem vymezení motivu není pro Hodrovou ani opakovanost v textu – významné podle ní mohou být i motivy, které se v textu vyskytnou pouze jednou („monomotivy“); opakování, práce s leitmotivy jsou specifickým případem motivické výstavby, příznačným zejména pro prózu 20. století (ale již i pro texty romantické).¹² Pojem motiv dále Hodrová doporučuje využívat při popisu konkrétního textu, zatímco motivy z hlediska intertextového označuje jiným tradičním a rovněž mnohoznačným pojmem – téma.¹³

Vidíme tedy, že Hodrová chápe pojem motiv značně široce. Domníváme se, že při snaze o jeho přesnější vymezení se – až na některé specifické případy, například využití pojmu v jistých naratologických teoriích¹⁴ – dříve či později opravdu dostaneme do značných potíží; při konkrétních textových analýzách pak často dochází k opuštění

10 Hodrová 1998, s. 6–12, a zejména Hodrová 2001b.

11 Hodrová 2001b, s. 730–731. Hodrová se zaměřuje především na motivy v próze, přestože její zjištění mají zřejmě mít univerzálnější platnost pro literární díla obecně.

12 Viz Hodrová 2001b, zejm. s. 740 a 743.

13 Hodrová 2001b, s. 739.

14 Přehled práce s pojmem motiv v naratologii do počátku 80. let podává Krausová 1984, s. 71–91. Jako naratologickou jednotku chápe motiv i Doležel (Doležel 2003, s. 46–49).

původních definic.¹⁵ S pojmem motiv zde proto budeme zacházet volně a budeme za něj považovat v podstatě jakoukoli tematickou jednotku různého rozsahu textové realizace. Motivický rozbor je podle nás komplementární s rozbohem naratologickým, jež provedeme v kapitolách 2 a 3.

V *Myších* je „motivičnost“, tj. budování textu z motivů, jejich opakování a vztahů mezi nimi, převládajícím tvárným principem.¹⁶ Princip motivičnosti obecně narušuje mimetičnost, „iluzivnost“ literárního díla, a naopak zdůrazňuje jeho „utvářenost“.¹⁷ Motivičnost zároveň aktualizuje kategorii časovosti v díle; jak píše Hodrová, „návraty motivů vyjadřují proudění času“.¹⁸ Repetitivní způsob práce s motivy a vyprávěním sice umožňuje času „proudit“, zároveň jej však „brzdí“, popřípadě až neguje. Takto v *Myších* funguje motivická „identita v jinakosti“, jež je výsledkem masivního opakování v textu.¹⁹ Zaměříme se nyní na několik základních aspektů motiviky *Myší*.

1.2. Realizace a objem motivů, jejich identita a distribuce

15 Takováto diskontinuita mezi definicí motivu a následným užíváním tohoto pojmu v rámci jediného literárněvědného textu je patrná například na studii Vladimíra Tichého věnované motivické výstavbě *Spalovače mrtvol* (Tichý 1990).

16 A pochopitelně nejen v *Myších*, ale ve většině Fuksových děl. To dokazuje i fakt, že řada autorů, kteří se věnovali Fuksovým prózám, se zaměřila právě na rozbor jejich motivické výstavby (Kořínková 1977, Vopravilová 1990), případně na materiálů jeho děl dokonce demonstrovali své obecné pojetí motivu (Tichý 1990).

17 Hodrová 2001b, s. 724–725. Protiklad iluzivnosti, mimetičnosti, „autenticity“, a naopak utvářenosti, antiiluzivnosti, „udělanosti“ díla je jednou z konceptuálních os celého monumentálního díla Daniely Hodrové a spoluautorek.

18 Hodrová 2001b, s. 724. Konkrétně se Hodrová v této pasáži věnuje leitmotivu.

19 V jiných repetitivních dílech, jak jsme viděli výše, však může být situace odlišná; o časovosti podrobně později.

Základními charakteristikami motivu jsou jeho rozsah či „objem“²⁰ a způsob jeho realizace. Motiv náleží do tematické roviny textu, a nelze jej proto identifikovat s jeho konkrétním lexikálním vyjádřením; daným motivem je stejně tak jisté slovo jako jeho synonymum, sousloví, příslušná dějová sekvence, či dokonce jeho metafora a metonymie. Motiv si podržuje svou dynamickou identitu napříč různými způsoby a různě rozsáhlými textovými plochami svého vyjádření.²¹

Za motivy v textu *Myši* tedy můžeme považovat jak konkrétní lexikální jednotky nebo spojení (například sekvenci motivů *chlebičky*, *šunka*, *víno* a *limonády*, motiv *koláčku* či motiv *pečetidla*), tak i postavy či rozsáhlejšími textovými celky ztvárněné dílčí dějové prvky (návštěva Nabule a Wezra, minulost paní Mooshabrové) – viz výše široké pojetí motivu u Hodrové. Nás budou zajímat především motivy drobnější a opakované, i když souhlasíme s Hodrovou, že také tematické prvky s jediným výskytem v textu mohou být jako motivy označeny (v naší klasifikaci motivů bychom je pravděpodobně zařadili jako motivy tematické, viz 1.4).²²

Pokud jde o realizaci a „objem“ motivů, setkáme se v textu *Myši* s nejrůznějšími variantami. Je-li obecně identita motivu v textu dynamická a pouze relativní (což je dáno nejen jeho různým ztvárněním, ale stejnou měrou i proměnou kontextu, jehož součástí je),²³ platí to o *Myších* dvojnásob. V textu *Myši* totiž na jednu stranu neustále narážíme na identické motivy v podobných kontextech, zároveň se však oboje, motiv i kontext, posouvá, proměňuje, nově nasvětluje. Velmi často se rovněž mění pouze část motivu či určitý jeho aspekt – v četných případech, kdy motivy přecházejí z jedné části příběhu do jiné, případně z jedné postavy na druhou. Motiv se také

20 Krausová 1984, s. 70.

21 Viz Krausová 1984, s. 70–71, Hodrová 2001b, zejm. s. 723, 725–726.

22 Neodbytně zde vyvstává problém vztahu tematologie a naratologie – kupříkladu Krausová 1984 považuje motiv za jednotku vyprávění. Vyprávění je bezpochyby vystavěno *mimo jiné* i z tematických jednotek, my zde ovšem tyto dva aspekty oddělíme a „technické“ stránce narace věnujeme samostatné kapitoly 2 a 3. Ospravedlnit se můžeme tím, že v *Myších* jsou zvýznamněny, až osamostatněny „prostorové“ a „všesměrové“ vztahy mezi prvky textu (viz například Todorov 2000, s. 57–65), zprostředkované právě motivikou, zatímco linearita vyprávění je oslabena či modifikována, viz 2.2.

23 Krausová 1984, s. 71, Hodrová 2001b, zejm. s. 727–728.

proměňuje v motiv jiný, analogický. U všech těchto typů posunu motivu je podstatná systematická, s níž je motiv či sled motivů takto transponován – byť smysl systému můžeme jen uhadovat –,²⁴ a dále „paměť“ motivu – význam motivu se v průběhu textu obohacuje či vrství, jednotlivé jeho realizace na sebe vzájemně odkazují (viz 1.3).

Práci s motivy si osvětlíme na kapitolách se symetrickou výstavbou.²⁵ Vezměme například způsob, jímž jsou vybudovány kapitoly s tématem návštěvy Nabule a Wezra v bytě jejich matky (kap. 5, 10, 15). Opakování situace vyvolává **obdobné motivy** nebo často spíše jakési **rámce, které jsou vždy naplňovány poněkud jiným konkrétním motivickým materiálem**. Dějová osnova těchto tří kapitol je stejná: paní Mooshabrovou navštíví její děti Nabule a Wezr s kameníkem Bekenmoschtem; paní Mooshabrová je překvapená, zděšená a její vypjatý stav trvá po celou dobu návštěvy; návštěvníci se jí opakovaně vysmívají, lžou jí a její slova obracejí proti ní; přinesou lup a dělí si ho (nebo si přijdou uschovaný lup vyzvednout, kap. 15), navnadí ji na vidinu mimořádného zážitku či velkého zisku (Ritz, prodej novin, studna s pokladem), a když jim paní Mooshabrová nakonec uvěří, následuje katastrofa a ponížení. Všemi kapitolami zároveň prolínají motivy jídla, jedu a myši.

Motivické propojení těchto kapitol (jakož i ostatních skupin symetrických kapitol, viz poznámku 25) je všudypřítomné. Podívejme se blíže na motiviku oblečení

24 Nemůžeme se ztotožnit s názory, jež chápou smysl motivické práce v *Myších* (takřka) výhradně jako mystifikační, jako kamufláž příběhu. *Myši* nejsou jen příběh, ale také (především) text, a to text mající velmi specifickou výstavbu, mimo jiné i motivickou. Ke zdůraznění aspektu mystifikace viz zejména Wykrentová 2006.

25 Motivická a narativní paralenost některých kapitol je významným rysem textu *Myši*. Takto jsou propojeny kapitoly (2), 4, 9, (14 – kupec Felsach) – paní Mooshabrová zjišťuje podrobnosti o „zlobivém“ chlapci od matky; (2), 6, 11, (20 – chlapec Felsach) – paní Mooshabrová zjišťuje podrobnosti od chlapce; (1 – svatební hostina), 5, 10, 15 – návštěva Nabule a Wezra u paní Mooshabrové; 7, 12, 18, (21 – „výslech“ paní Mooshabrové v domě Felsachových) – návštěva policie u paní Mooshabrové; 8, 13, (19 – paní Knorringová a zaměstnanci Péče u paní Mooshabrové) – návštěva na Péči. Takovéto kapitoly (mimo těch uvedených v závorkách) budeme dále nazývat pro zjednodušení *symetrické* (důvodem není jen jejich analogická výstavba, ale rovněž stejná /tj. vedlejší/ funkce *všech* symetrických kapitol v hlavní narativní linii příběhu paní Mooshabrové), zatímco ostatní kapitoly nazveme *asymetrickými*. Viz dále, zejm. kapitolu 2.

Nabule, Wezra a Bekenmoschta (konstantně označovaného jako „/člověk/ černý pes“), která je vždy vyplněním obecného motivického rámce „oblečení příchozích“:

A v té chvíli si paní Mooshabrová na kanapi všimla ..., že Nabule má jakýsi letní *plášť*, který na ní nikdy neviděla, *křiklavě zelený s tmavým límcem*, a on, Wezr, má *černý oblek s bílou košilí*, který na něm také nikdy neviděla ...“ (MNM, kap. 5, s. 56)

A pak náhle paní Mooshabrová viděla ... že Nabule má opět nový letní *kabát*, *světlý s křiklavě rudou přezkou*, a Wezr nový *svrchník*, *šedý*, a ten třetí člověk, co s nimi přišel, ten černý pes, je jen v *saku*, pod ním má však krásný *bílý svetr ke krku*. (MNM, kap. 10, s. 127)

Viděla, že Wezr je dnes snad ještě silnější a mohutnější, snad to dělala ta *červená šála* kolem jeho šíje a hlavně ten další nový *kabát*, ve kterém byl, ne ten nový šedý, který měl posledně, ale *červenohnědý s přezkami a páskem*, jaký snad nosí zvláštní vojáci či požárníci. Viděla, že i Nabule má nový *kabát*, ne ten *světlý s rudou přezkou*, ale *černý s červeným límcem a žlutými knoflíky*, a člověk černý pes ... měl dnes už také *kabát*, *světle hnědý s bílým beránčím límcem*. (MNM, kap. 15, s. 200–201; všechny kurzivy J. Š.)

Vidíme, že charakteristika oblečení Nabule, Wezra a Bekenmoschta je založena na řadě paralel, výměn pozic a gradací; jde v podstatě o soubor kombinatoricky obměňovaných prvků.²⁶ Například Nabule má vždy kabát určité barvy (zelený, světlý, černý) + jeho prvek s určitou barvou (zelený límec, rudá přezka, červený límec a žluté knoflíky), přičemž jedna z barev je vždy výrazná. Barvy jejího oděvu jsou *křiklavé* a pro ni charakteristické sloveso mluvení je „křiknout“ (už od první kapitoly Nabule nemluví, nýbrž *křičí* a *vříská*). V citovaných pasážích sledujeme druhy oděvu (plášť, kabát, svrchník; oblek, sako, košile, svetr), jejich součásti (límec, přezka, knoflíky; pásek, šála) a barvy (tmavý, světlý, černý, šedý, bílý; červenohnědý; zelený, červený, žlutý) různě distribuované k jednotlivým postavám v jednotlivých epizodách. Takovéto přiřazování a vzájemné spojování motivů je zcela typickým postupem Fuksova textu. Tento postup

je založen na opakované distribuci omezeného repertoáru prvků (motivů, aspektů) k postavám, prostředím či částem děje.

V textu, jehož vládnoucím principem není repetitivnost, se při znovuužití motivů – až na případy speciálně motivované, kupř. humoristické a parodické – zpravidla uplatňuje hledisko stylistické disimilace, tedy jistá snaha zamezit stereotypnímu vyjadřování. Jak jsme mohli pozorovat, ve Fuksovu textu jako by tomu bylo právě naopak – opakuje se nejen prvek tematický, ale spolu s ním i příslušný prvek lexikální (k tomuto významnému rysu textové výstavby se v širším kontextu vrátíme v kapitole 4, věnované jazykovému stylu *Myší*).

Úloha motivů v textu je obecně silně podpořena faktem, že vyprávění v románu nikdy neztrácí své „tady a teď“, tj. situovanost děje do konkrétního okamžiku a prostředí (viz dále kapitolu 3). Tím se otevírá prostor pro detailní deskripci. Funkce popisu je však specifická – zatímco v textu, který nemá repetitivní charakter, přináší popis obvykle nějakou novou informaci se vztahem k ději, slouží charakterizaci postav či konstrukci prostředí, jsou popisy v *Myších* z velké části informačně redundantní, neboť i ony se opakují (či různě kombinují, jak jsme viděli výše). Uvedme k tomu ještě jeden typický příklad, tentokrát z textu mimo kapitoly 5, 10 a 15. Jsou jím časté deskripce vzhledu paní Mooshabrové; její oděv je znovu a znovu detailně popisován, jde však opět jen o různé kombinace jednou daného repertoáru prvků:

A pak tam – až na konci – seděla jakási stařena. Byla v *černožlatém šátku, černé Jupce a dlouhé černé lesklé sukni*. Na nohou měla *střevíce bez kramfleků* a na klíně *menší tašku*. To byla Natálie Mooshabrová. (MNM, kap. 1, s. 7)

Paní Mooshabrová v *dlouhé černé lesklé sukni, Jupce, šátku a střevících bez kramfleků* ... potrásla *velkou černou taškou* ... (MNM, kap. 9, s. 98)

Rychle si navlékla *starý šátek, Jupku a střevíce bez kramfleků*, dala si do *dlouhé černé sukne* klíče a kartu ... (MNM, kap. 10, s. 139)

Když paní Mooshabrová v *dlouhé černé všední sukni a střevících bez kramfleků* vešla za pár dní do kanceláře paní Knorringové ... (MNM, kap. 13, s. 167)

Ve *staré dlouhé černé sukni, staré jupce a střevících bez kramfleků*, v zimníku ... a ve *starém černém šátku* šla paní Mooshabrová s *velkou černou zpola plnou taškou* taškou na hřbitov. (MNM, kap. 16, s. 209)

Teprve třetí den odpoledne paní Natálie Mooshabrová ve svých starých šatech, *dlouhé černé sukni, černém šátku* a starém kabátě, ve *střevících bez kramfleků* vyšla ven s *menší černou taškou*. (MNM, kap. 17, s. 218)

Paní Mooshabrová v klobouku s dlouhým barevným pápěřím, v červených a bíle poprášených tvářích, v nabarvených rtech a obočí, se šňůrou bambusových koulí, ringlemi na drátech a mastmi a pudry v bílých rukavičkách vběhla do kuchyně jako v transu. (MNM, kap. 5, s. 66)

S dlouhým, zeleným a červeným pápěřím, v červených a bíle poprášených tvářích, nabarvených rtech a obočí, se šňůrou bambusových koulí, s ringlemi na drátech a v bílých rukavičkách... v *dlouhé černé lesklé sukni, jupce a střevících bez kramfleků* oběhla v průjezdu trakař, cihly, sud vápna... vyběhla z domu.

(MNM, kap. 6, s. 67)

Ve strašném čepci s mašlí uvázanou pod krkem, ve velkých kulatých brýlích s černými obroučkami, v načervenalých a bíle poprášených tvářích, namalovaných rtech a obočí, se šňůrou barevných bambusových koulí, s ringlemi na drátech a v bílých rukavičkách s krajkovím... ve své *dlouhé černé sukni* – ale staré, *ne té lesklé sváteční* – v *jupce a střevících bez kramfleků*... se octla na asfaltové křižovatce u obchodního domu Slunečnice.

(MNM, kap. 11, s. 144, kurzivy a podtržení J. Š.)

Vraťme se ke skupině kapitol spojených tématem návštěvy Nabule, Wezra a kameníka. Kombinatoricky obměňované prvky oděvu představují zároveň různě distribuované odpovídající lexikální jednotky. Příkladem **návratného motivu, jenž má ovšem vždy**

poněkud jinou lexikální realizaci, jsou výhružné náznaky, jimiž Wezr komentuje chování a výroky své matky:

„Myslí, že sní, ale to je jedno,“ řekl Wezr a jeho hlas byl drsný jako hlas nejhoršího hrobaře, „na to je recept. Nebudu ho předvádět, aby nevomdlela,“ řekl a sáhl si pěstí mezi oči.

(*MNM*, kap. 5, s. 55)

„Spí,“ řekl Wezr a jeho hlas byl drsný jako hlas hrobaře, „i na to je recept. Ale nebudu ho předvádět,“ řekl a sekl si dlaní mezi oči, „tohle se už dnes stejně nedělá, stačí na to trochu silný vůle.“

(*MNM*, kap. 5, s. 56)

„Nějak se nehejbá, nemluví, máš na to nějaký recept?“

„Mám,“ kývl Wezr, vyndal z kapsy kožeňáku cigaretu a škrtl, „mám, ale dnes ho neřeknu, ani nenaznačím. Omdlí a nepromluví teprv. Shoří a nedá na stůl ani ty talíře s jídlem.“

(*MNM*, kap. 15, s. 201)

„Jenže já vím, co by ji přesvědčilo,“ Wezr se náhle usmál a sáhl si na pásek kožeňáku, „vím, a pak už by ani necekla. Já bohužel,“ pokýval hlavou, „vím.“

(*MNM*, kap. 15, s. 205)

Příkladem dalšího typu realizace určitého motivu je motivika úleku, strachu a paralyzace, jež provází postavu paní Mooshabrové celými kapitolami 5, 10 a 15 a jež v každé kapitole postupně přechází v motivy údivu a radostného vzrušení (kromě kapitoly 15). Je střídána chvilkami, kdy se paní Mooshabrová z úleku „probírá“. Na konci kapitoly vždy následuje kolaps, mající dohru na začátku kapitoly následující. Tato **motivika je vyjádřena různými způsoby – lexikálními jednotkami, větami, dějovými sekvencemi:**

Kapitola 5

...strašlivě se lekla, teprve když vešla do chodby. Z kuchyně slyšela jakýsi příšerný hlas, a než mohla hodit tašku na zem a snad dočista na chvíli vyběhnout i z bytu, dveře kuchyně se otevřely a Wezr vyšel na práh; vešla za ním v mrákotách; „Myslí, že sní“ (říkají Wezr,

Nabule) (s. 55); Náhle měla dojem, že se jí točí hlava; Náhle měla dojem, že dočista spí. (s. 56); Paní Mooshabrová na kanapi zírала, hlava se jí točila, ani nedýchala. (s. 57); Paní Mooshabrová cítila, že povalila tašku u svých nohou, že jí vyschlo v krku a že má okoralé rty. Měla zřejmě horečku. (s. 58); Paní Mooshabrová na kanapi zírала, hlava se jí točila a rty měla suché. (s. 59); Paní Mooshabrová stála u kredence jak zkamenělá, nevěřila uším. Měla-li dřív dojem, že se jí to všechno zdá, teď se lekla, že se snad zbláznila. Nebyla schopna slova. (s. 60); Paní Mooshabrová se odtrhla od kredence a jako v mlze šla do pokoje. (s. 61); A zatímco užaslá paní Mooshabrová sbírala masti a pudry, hlava se jí točila a dech krátil, správcová se smála a říkala: (s. 65)

Kapitola 10

„Nabule. Panebože,“ zhrozila se, „Wezr.“ (s. 126); Paní Mooshabrová stála u kamen a zírала na bílé balíky jako přimrazená. (s. 127); Paní Mooshabrová u kamen vůbec nechápala. Jen zírала a skoro nedýchala. (s. 129); Paní Mooshabrová u plotny stále zírала, sotva dýchala, a teď se jí i zatočila hlava. Viděla třpytivé korále a zlatobílý šátek, zatočila se jí hlava a náhle měla žízeň.; Točila se jí hlava a měla žízeň.; hlava se jí točila, sotva dýchala, měla žízeň (s. 130); Paní Mooshabrová stála teď už dost blízko stolu a zírала na štos novin. Hlava se jí opět točila a opět cítila jakousi žízeň. (s. 134)

Kapitola 15

Paní Mooshabrová byla jejich náhlým rychlým nečekaným příchodem tak překvapena, že se ani nevzmohla udělat od kamen krok. Zůstala u kamen jako přikována a hleděla na ně jako na přízrak... (s. 200); Paní Mooshabrová pořád stála u kamen jako přikována (s. 201)

Motiv ponížení, jenž tvoří jeden ze základních motivů analyzované sekvence kapitol, i řada dalších motivů spojuje skupinu kapitol 5, 10, 15 s kapitolou první, v níž paní Mooshabrovou její vlastní děti nejprve zesměšní před svatebčany a pak ji s urážkami vyženou ze svatební hostiny. Návaznost na první kapitolu je vyjádřena například tím, že v první kapitole Nabule „hodí koláče oknem koni“ (motiv vyhozených koláčů se několikrát výslovně připomíná; sám motiv koláče patří k několika stěžejním, mnohoznačným motivům románu – viz dále 1.4; významný je i motiv koně), v 5. kapitole najde paní Mooshabrová na lístku vzkaz „Tak my jdeme a ty si zjednej koně.“ (s. 66) a v kapitole 15. nacházíme travestii tohoto motivu, když paní Mooshabrová prohlásí: „vyhodili jste mě [z hostiny, J. Š.] jako koně“ (s. 205). Dalším příkladem

motivické návaznosti uvedených kapitol je motiv studentů přítomných na hostině a jejich zákaznického vztahu k prostitutce Nabuli. Návaznost je vytvořena i tím, že v první kapitole si Nabule bere Laibacha, zatímco v 15. kapitole Bekenmoscht paní Mooshabrové mimochodem sdělí, že se s ním už rozvedla.

Oba posledně zmiňované motivy jsou zároveň příkladem postupně uvolňované informace – zejména to, že je Nabule prostitutka a studenti její zákazníci, je v první kapitole jen naznačeno (samotnou jejich přítomností na hostině, smutnými pohledy na nyní vdanou ženu...), zatímco v kapitole 5 to už můžeme vyvodit celkem snadno („Dvougroš ti u chrámu nikdo nedá,“ ... „u chrámu se dávají čtvrtníky, v posteli šesták. Víc dá snad nějaký bohatý študentík...“, s. 56). Tento způsob nepřímého sdělování informací, vyžadující aktivitu (implikovaného) čtenáře, je součástí indiciální hry implikovaných subjektů textu. Všimněme si, že v očích paní Mooshabrové zůstávají studenti stále nanejvýš počestnými mladíky; paní Mooshabrová neví to, co si vyvodil (implikovaný) čtenář (o strategii komunikace a hry vnitrotextových subjektů viz kapitolu 3).

Z uvedeného vyplývá, že i v symetrických kapitolách, přestože jsou vystavěny na stejném schématu a dosti rigidním opakování motivů (či obsazování stejných pozic motivy různými), jsou uvolňovány některé informace týkající se základního příběhu paní Mooshabrové („příběhu utajení“). Obecně můžeme říci, že v kapitolách o návštěvě dětí jsou jakoby nezáměrně sdělovány informace o Nabuli a Wezrovi, v kapitolách o návštěvě policie informace o paní Mooshabrové, v kapitolách, kdy paní Mooshabrová „zjišťuje“ pro péči, a na Péči samotné pak informace o politické situaci. Tomuto tématu se však budeme více věnovat v kapitolách 2 a 3.

Posledním typem motivické práce v románu, u nějž se podrobněji zastavíme, bude **proměna kontextu, nikoli samotného motivu**. Jak shodně tvrdí Nora Krausová²⁷ i Daniela Hodrová, je identita motivu vždy dynamická, neboť vzhledem k neustálé proměně kontextu jde vždy o totožnost v jinakosti: „motiv nikdy nezůstává týž ...

v novém kontextu, byť jeho slovní podoba zůstává táž, je vlastně proměněn, dostává nový význam.“²⁸

V *Myších* je tato proměna kontextu mimořádně důležitá a hlavně opět systematická. Ukážeme si to na motivickém propojení první a poslední (21., částečně i 20.) kapitoly a na jakémisi motivickém souhrnu celého románu, k němuž dochází v závěrečných kapitolách; mnoho motivických řad přitom začíná už v první kapitole. Především je tématem začátku i konce románu hostina, v prvním případě svatební, ve druhém – metaforicky řečeno – hostina pohřební. Slavnostní svatební tabule se svými atributy má svůj protějšek v tabuli u Felsachových, kterou připravila sama paní Mooshabrová (již v první kapitole se ukazuje, že po tom touží). V první kapitole i v dalším průběhu románu je zmiňována spolužačka paní Mooshabrové Marie, již teprve v závěru románu identifikujeme se záhadnou Máry Capricornou, zároveň hospodyní u Felsachových (ona sama ovšem tuto identičnost popírá). Stejně tak jsou přítomni i studenti ze svatební hostiny. Svého zhodnocení dochází rovněž jeden z leitmotivů románu – motiv koláčů.

Posun kontextu motivů je v závěru textu (na konci předposlední kapitoly) patrný zejména na prvcích slavnostní tabule, v nichž se s obdivuhodnou lehkostí sbíhají motivy rozprostřené po celém románu i se svou bohatou „pamětí“.

Stůl byl pokryt *velkým černým ubrusem*, jehož jeden kraj tvořilo *jakési dřevěné břevno*. Byl to *velký černý ubrus s dřevěným břevnem na kraji*, visícím k zemi, a mohl spíše než ubrus připomínat *nějaký prapor*. Na černém ubruse byla váza a v ní *kytice jakýchsi prastarých uschlých květů*. Kolem ní ležela *stará černá a červená stuha se zlatým a stříbrným, zcela vybledlým nápisem*. Kolem stály *tři láhve vína a tři láhve nádherných limonád*. Poblíž čela stolu byly na černém ubruse *dvě mísy koláčů*, jedny s mandlí uprostřed a druhé s hrozkou, a uprostřed stolu hořela *veliká vysoká hřbitovní svíce*.

(*MNM*, kap. 20, s. 288; kurzivy a podtržení J. Š.)

Symbolika smrti je zde v groteskní podobě rozehrána travestiemi již důvěrně známých motivů. Zaprvé je to proměna stále připomínaného smutečního „práporu“, o nějž paní

Mooshabrová pečuje, v ubrus. Květiny se nápadně podobají uschlé kytici ze hřbitova, tím spíše stuhy s vybledlými nápisy; hřbitovní svíce je pojmenována přímo (srov. podobný motiv „recyklace“ hřbitovního inventáře v kapitole o zjišťování u paní Eichenkranzové). Motivy vína a limonád patří k obsedantně se vracejícím motivům stejně jako motiv koláčů. Zatímco svatební hostina byla pro paní Mooshabrovou trpkou, ponižující událostí, na této hostině naplňuje paní Mooshabrová svou touhu vyjádřenou motivy vytvoření tabule, zakoupení vína a limonád, snědení napečených koláčů. Tento úspěch je – jak ukáže děj poslední kapitoly – ambivalentní, nám zde však jde pouze o předvedení zcela mimořádné kontextuální práce s motivy. Všimněme si ještě, že (implikovaný) autor i zde hraje se čtenářem svou indiciální hru. Čtenář má sám identifikovat ubrus s praporem, hřbitovní původ kytice a stuh (výrazy *jakýsi, nějaký*).

1.3. Motivy a inter-/intratextovost

Významným rysem motivu je jeho schopnost odkazovat k jiným motivům a textům, tedy primárně jeho potenciální transtextovost. Motivy mohou přecházet z textu do textu, z epochy do epochy, mají svou genealogii a svůj „život“. Tam, kde jistý motiv v určitém díle vyžaduje pro svou interpretaci motiv či téma díla jiného, můžeme hovořit o intertextovosti motivů.²⁹ Intertextový rozměr *Myší* zde není předmětem našeho zájmu; ostatně tento text podle našeho názoru nejeví výrazné rysy intertextovosti, nebudeme-li za ni široce považovat rovněž odkaz na žánry, s nimiž pracuje (viz kapitolu 6).³⁰ Přesto

29 Držíme se pojetí intertextovosti vypracovaného Jiřím Homoláčem (Homoláč 1994). Tento autor hovoří obecně o transtextovosti a jako její specifické typy rozlišuje architextovost, metatextovost a intertextovost (Homoláč 1994, s. 41–50, 57).

30 Jiná Fuksova díla se ovšem předmětem intertextového zkoumání stala, viz Vlašínová 2000. Za intertextové však můžeme považovat uplatnění některých názvů uměleckých děl či jejich parafrází – např. „vypadala jako veselá vdova“ (s. 94). Další podobou intertextovosti – či transtextovosti – je fiktivní

se však domníváme, že odkazování motivů na motivy jiné je jeho významným znakem. Motivy totiž neodkazují mimo text, nýbrž do textu samého – jde o referenci *intratextovou*.

Jak jsme uvedli výše, „motivičnost“ textu *Myší* se do jisté míry staví proti časové linearitě narace. Text je organizován spíše na základě prostorového řádu, v němž „existuje určité, více či méně pravidelné rozložení textových jednotek“ a v němž „logické či časové vztahy ustupují do pozadí nebo mizí a organizaci zajišťují prostorové vztahy mezi jednotlivými prvky“.³¹ Tato síť motivických vztahů však není založena na prosté identitě a opakování motivů. Viděli jsme, že identita motivu – a tím silněji to platí pro motivy v *Myších* – je svou podstatou dynamická a že motivika na základě drobných posunů motivů, jejich slovního/textového vyjádření a proměny jejich kontextu rozehrává pohyb identity v jinakosti. Pro vyztužení motivické sítě má tato „paměť“ motivu stěžejní význam – znovu se objevivší motiv referuje ke svým výskytům předchozím, spouští hru diferencí a odrazů, jež se šíří oběma směry, tj. jak od výskytů dřívějších k pozdějším, tak obráceně. Motivická síť má díky tomu stejnou hustotu ve všech částech textu: přestože motivy jsou nutně uváděny postupně a musí se nejdříve (zhruba v kapitolách 1–8) nakumulovat, aby pak při svém opětovném výskytu mohly být čtenářem vnímány jako intratextové odkazy, text sám je jimi nasycen od počátku, jak jsme ukázali například na srovnání motiviky kapitol 1 a 20; zvláště zřetelně se to projeví při retrospektivním pohledu z hlediska konce románu, a zejména pak při jeho opakovaném čtení.

Musíme zdůraznit, že zde právě díky práci s identitou v jinakosti³² a diferencí jde skutečně o plnoprávný referenční vztah, o odkazování. Motivy na sebe neodkazují *skrze* příběh/vyprávění, nýbrž v podstatě *nezávisle na něm*. (Tato nezávislost je pochopitelně relativní, jednak proto, že vyprávění stojí do značné míry na motivech

transtextovost, uvádění fiktivních citátů, jako je například báseň o „stařence slepé“ (s. 68) či citát z díla fiktivního básníka Virgila Cikla (s. 177).

31 Todorov 2000, s. 64. Opozice logického a časového versus prostorového uspořádání textu vymezuje jednu z Todorových syntaktických struktur (syntaktický aspekt textu).

32 Každé (i textové) opakování je totiž poněkud paradoxně zdůrazněním absence, neboť naprostá identita opakujícího se a opakovaného je z podstaty nemožná, viz Casey 1975.

a zároveň tvoří jejich kontext, a dále proto, že motivická hra je v recepčním aktu integrována do výstavby díla při snaze mu porozumět.)

Síť vzájemných motivických odkazů však můžeme chápat také jako jeden ze základních procesů, jež Fuksův text (potenciálně, a v recepci pak aktuálně) produkuje – totiž odkazování textu k sobě samému. Sebereferenčnost textu – jež je spojena se zdůrazněním utvářenosti textu a přispívá k potlačení jeho mimetičnosti či „realističnosti“ (viz 1.1.) – je realizována formou hry, pomocí nevyčerpatelné (byť převážně neurčité) sémantizace významových a stylových posunů motivů. Komplexnost a vytríbenost této hry k sobě poutá tolik pozornosti, že vytváří specifický rytmus obsesivní repetitivnosti – rytmus výrazně jiný, než jaký je konstituován příběhem. Dopřednost zprostředkovaného příběhu se mění v kruhovost neustálých sebereferenčních odkazů. Tento pohyb má ovšem i na rovině narace svůj silný protějšek, což jsme naznačili již při zmínce o protikladu symetrických a asymetrických kapitol (viz pozn. 25, více o tom v kapitole 2).

1.4. Typy motivů v Myších

Doposud jsme se věnovali motivům jako svébytné a do jisté míry soběstačné vrstvě Fuksova textu. Nyní se podíváme, jak jsou motivy zapojeny do příběhu, jakým způsobem jej spolukonstituují. Pokusíme se vymezit typy motivů podle jejich funkce. Již v úvodu jsme totiž uvedli, že motivy mají v textu dvojí základní okruh fungování – fascinační hru, „proudění“ motivů s efektem časové retardace a oslabení mimetičnosti, a funkci konstrukce příběhu.

Podle našeho názoru jsou takovéto základní funkce motivů v příběhu a jim odpovídající skupiny motivů čtyři. První okruh tvoří komplexní motivy, na nichž je „zavěšena“ tematická konstrukce textu – jsou to základní rozvité motivy jako péče o hroby, zjišťování situace v rodině (matka a dítě), návštěva dětí paní Mooshabrové, návštěva policie; v zásadě to jsou tedy témata, na něž se v konkrétním kontextu navazují

rozsáhlé skupiny dalších motivů. Nazveme je **tematické motivy** a jejich analýze se budeme věnovat především v kapitolách 2 a 5.

Druhou skupinu tvoří **motivы symbolické**, tj. takové, jež celým románem prolínají, aniž by bylo možné jim přiřadit jednoznačný význam či funkci. Tyto motivy nutně vyžadují interpretaci a na této interpretaci do jisté míry závisí, jaký smysl přisoudíme celému románu.³³ Oproti ostatním, kvantitativně dosti extenzivním motivickým skupinám je tato skupina poměrně malá: patří sem především titulní motiv myší, dále motivy jedu a koláčů.

Třetí skupinu tvoří velká masa motivů, jež se vážou na motivы tematické, jejichž textová realizace je drobnější a jež nejsou přímou součástí základního příběhu. Mohly by proto být – ovšem jen z hlediska holého příběhu samotného (jeho parafráze, viz kapitolu 2) – nahrazeny či vypuštěny. Avšak z hlediska celkového smyslu textu a kvůli svému podílu na motivičnosti *Myší* (viz rozbor v 1.2.) jsou naopak klíčové. Typickým příkladem jsou takřka konstantní, jen mírně obměňované deskripce oděvu paní Mooshabrové; jak jsme viděli výše, tyto motivы v celém románu neustále drobně permutují. Další příklad: rozdělenost – „rozštíplý strom“ v parku, cukrárna U rozděleného nebe a různé podoby rozdělenosti v ní, „rozštíplý stonek“ vodotrysku u Felsachů. Jsou to **motivы** (informačně) **redundantní** a můžeme je tak i nazvat. Pojem redundance ovšem musíme chápat právě jen ve vztahu k příběhu a jako zcela deskriptivní; tyto motivы – vedle svého zásadního významu pro motivičnost – slouží rovněž například popisu prostředí či nepřímé charakterizaci postav. (Paní Mooshabrovou tak například charakterizuje trvalá fascinace obloženými chlebičky, šunkou, vínem a limonádami, což je jedna z nejčastěji se vracejících motivických sekvencí, jež může mít význam totální chudoby a/nebo odchylky od aktuálního světa, v němž obecně tyto pochutiny mezi nedostupné lahůdky jistě nepatří.)

Do poslední skupiny patří **motivы indiciální**. Jsou to motivы, jež mají takový význam nebo jsou podány v takovém světle, že získávají funkci odkazu k doposud neznámé či tajené informaci, resp. se na konstrukci této záhadnosti podílejí. Tyto motivы – za předpokladu, že naplní intenci vloženou na implicitního čtenáře a věnuje jim

33

Na nich svou interpretaci do určité míry zakládá Merhaut 1988.

pozornost – vyvolávají u čtenáře očekávání, napětí, pocit nutnosti informaci doplnit. Pro řadu těchto motivů je rovněž příznačné, že se v závěru románu retrospektivně osvětlí a „zapadnou“ do sebe. Především právě jejich prostřednictvím se realizuje komunikace implikovaných subjektů autora a čtenáře, jíž se budeme věnovat v kapitole 3. Příklady indiciálních motivů: zmiňování Máry Capri(corny) a politické situace, zmiňování možné smrti či ukrytí panovnice, pečetidlo paní Mooshabrové (osvětleno retrospektivně), narážky na skutečné povolání Wezra a Nabule Mooshabrových.

Motivy redundantní a indiciální spolu přitom těsně souvisejí a lze je navzájem plně rozlišit až z perspektivy konce díla; mnohé redundantní motivy se totiž chovají jako motivy indiciální a naopak indiciální motivy se v některých případech vyznačují stejně vysokým indexem opakování i stejnou naléhavostí jako motivy redundantní.

K právě provedenému třídění musíme uvést několik poznámek. Zaprvé je třeba znovu zdůraznit, že příslušnost motivu do té které skupiny lze často konstatovat až zpětně, tj. z panoramatické perspektivy konce románu. Můžeme předejmut naši žánrovou charakteristiku románu (kapitola 6) – pro detektivní žánr, jenž tvoří jednu ze žánrových složek románu, je fenomén chronologičnosti a retrospekce podstatný.

Druhá poznámka se týká faktu, že řada motivů evidentně nezapadne do žádné ze čtyř kategorií, namátkou třeba motiv hvězdoletů a mnoho dalších reálií a pochopitelně mnoho motivů sloužících ke konstrukci konkrétních prostor (hřbitov, park, nástupiště metra, sídlo Péče, byt a dům paní Mooshabrové, dům Felsachových...). Tyto motivy se prostě podílejí na charakterizaci/konstituci fikčního světa a jeho obyvatel. Pro nás nejsou bez zajímavosti, samostatnou pozornost jim ovšem na rozdíl od motivů uvedených čtyř kategorií věnovat nebudeme; naše vyzdvižení některých motivů má, jak řečeno, základ funkční, nezakládá se na obsahové příslušnosti motivů k jednotlivým zónám konstituovaného fikčního světa a jeho osob.

A za třetí – námi vymezené kategorie motivů nejsou neprostupné; řada motivů patří do více kategorií nebo mezi nimi osciluje. Například symbolické motivy by také bylo možné chápat jako spojení rysů motivů redundantních s motivy indiciálními. Jsou to v jistém smyslu prázdné, nikam konkrétně neodkazující indicie, jež se však zároveň nevyčerpávají hrou odrazů a ponechávají si svůj klíčový, byť konkrétně nespecifikova(tel)ný význam pro vyprávění.

Právě provedené rozdělení motivů pro nás bude velmi užitečné hned v následující kapitole, věnované tomu, jak je v *Myších* konstruováno vyprávění.

2. STAVBA VYPRÁVĚNÍ

Svůj naratologický úkol si usnadníme tím, že oddělíme dva hlavní okruhy týkající se vyprávění do samostatných kapitol. Zde pojednáme o některých charakteristických rysech stavby vyprávění, v kapitole 3 pak o problematice zprostředkování vyprávění a o jeho subjektech.

Oba rozборы přitom budou pro nás mít značný význam – v případě výstavby vyprávění totiž narazíme znovu na kruciální princip repetitivnosti, u subjektů pak na specifický typ perspektivizace vyprávění a na komunikaci implikovaných subjektů, jež zásadně ovlivňuje úhel, z něž je nám prezentován fikční svět románu, a jsou těsně spojené též se žánrovostí textu.

2.1. Typy narativních figur

Pojem „narativní figura“ zde zavádíme ad hoc a chceme jím vyjádřit, že podobně jako v básnických textech i v textu *Myši* můžeme z hlediska vyprávění sledovat určité vracející se pravidelnosti, nápadně podobné básnickým figurám. Jsou to zejména paralelismus, gradace a kontrast. Tyto prostředky jsou využity na rovině, již bychom mohli nazvat makrostrukturní (motivy by mohly být označeny jako jevy mikrostrukturní);³⁴ nebo můžeme zůstat u rozdělení na tematiku/motiviku a vyprávění.³⁵ Výše (v pozn. 25) jsme jednadvacet kapitol románu rozdělili na kapitoly symetrické a asymetrické. Právě v symetrických kapitolách můžeme sledovat uvedené narativní figury či schémata nejvýrazněji. Tematický materiál těchto kapitol je totiž organizován do značné míry na základě paralelismů, resp. kontrastů a gradací. Ukázali-li jsme, že motivy jsou v *Myších* spjaty sítí vztahů založených na identitě v jinakosti, na jemných sémantických (a stylistických, viz kapitolu 4) posunech a konsekventně na intratextové referenci, je vyprávění budováno v mnohém obdobně – rovněž rozsáhlejší textové celky a celé kapitoly odkazují svou celkovou výstavbou ke kapitolám předchozím a následujícím.

Paralelní výstavba se však netýká jen kapitol jako celků, nýbrž také jejich zřetězení – sledy kapitol 4 – 5 – 6 – 7 – 8 a 9 – 10 – 11 – 12 – 13 totiž realizují zcela totožný řetězec témat: zjišťování podrobností o případu od matky (paní Eichenkranzová, paní Linpecková) – návštěva Nabule, Wezra a kameníka – zjišťování podrobností o případu od chlapce (Eichenkranz, Linpeck) – návštěva policie – návštěva na Péči. Obě tyto sekvence můžeme chápat jako vyřešení jednoho „případu“ paní Mooshabrové – od zahájení „šetření“ po jeho závěr, se dvěma digresemi (Nabule, Wezr a kameník; policie). Zde vidíme tyto řady plně realizované a ukončené. Ovšem obdobná sekvence je v románu realizována ještě dvakrát, byť ne v takto naplněné podobě. Nejprve paní

34 Viz i podobné rozlišení u Doležela 2003, s. 46.

35 V Hausenblasově pojetí stylu by šlo o rovinu tektonickou, Hausenblas 1971, s. 15, Mareš 1988, s. 26.

Mooshabrová vstupuje do kontaktu s paní Faberovou a malým Faberem (kap. 2: paní Faberová – malý Faber /+ jeho smrt/, kap. 4: pohřeb malého Fabera, na něm paní Knorringová z Péče). Po plném realizování výše uvedených dvou sekvencí, tedy po vyřešení obou „případů“ zlobivých chlapců, údajných kandidátů na polepšovnu a kriminál, se čtvrtým chlapcem stává Oberon Felsach (srov. i explicitně uvedený věk chlapců: Faber 11, Eichnkranz 12, Linpeck 13 a Faber 14 roků!). Příprava na službu u Felsachů má jiný charakter než „sociální práce v terénu“ pro Péči, nicméně jistá pravidelnost výstavby přetrvává: 14 – návštěva u kupce Felsacha, zjišťování podrobností o chlapci, 15 + 16 návštěva Nabule, Wezra a kameníka, jejich naschvál na hřbitově, (17 – nákup jedu v lékárně), 18 – návštěva policie, 19 – návštěva pracovníků Péče u paní Mooshabrové. Vidíme tedy, že typické sekvenci se vymyká vlastně jen přízračná 17. kapitola, pojednávající o nákupu jedu u lékárníka; poslední dvě kapitoly mají pak rovněž výrazně asymetrický charakter.³⁶

Prostý kvantitativní pohled ukáže, že plných 16 kapitol románu je na rovině vyprávění vybudováno na základě výše uvedených „narativních figur“, vykazují tedy především paralelní narativní stavbu (a s ní spojenou paralelní výstavbu motivickou). Připočteme-li k tomu jistou paralelnost první kapitoly (svatební hostina) a kapitol 20 + 21 („pohřební hostina“), o níž jsme pojednali v 1.2, jeví se jako důsledně asymetrické pouze kapitoly 3 (vyšetřování smrti malého Fabera) a 17 (nákup jedu). Rysy, jež jsme konstatovali v případě motivické výstavby románu, se tedy stejnou měrou uplatňují i ve výstavbě vyprávění – opět můžeme konstatovat naplňování pozic prvky z distribučního repertoáru (viz 1.2), posuny a hru identity a jinakosti (1.3.).

Ukažme si ještě konkrétní využití „narativních figur“ na jedné skupině symetrických kapitol, spojených tématem návštěvy paní Mooshabrové na Péči (kapitoly 8 a 13, resp. částečně i 19).³⁷ Obecné vyprávěcí schéma kapitol 8 a 13 je následující: příchod paní Mooshabrové na Péči – předvolání matky (zoufalství, pláč, mdloby) – předvolání chlapce (klid, mlčení, nepoznání paní Mooshabrové) – ukončení „šetření“,

36 Srov. ještě pádnější konstatování o paralelnosti výstavby u Merhauta 1988, s. 402.

37 Názna obdobné analýzy jsme už provedli v 1.2 u motivického rozboru symetrických kapitol 5, 10, 15 – návštěva Nabule, Wezra a kameníka.

výrok Péče (chlapec nebude odejmut, matka a chlapec děkují paní Mooshabrové); další dvě témata – politická situace a zkoušení velkého Rekviem – kapitolami prolínají, výrazně se uplatňují zejména za jejich začátku a konci. Motivické paralelismy jsou stejně husté jako v kapitolách o návštěvě Nabule, Wezra a kameníka.³⁸

Již v kapitole o motivech jsme při dělení kapitol na symetrické a asymetrické uvedli, že symetrické kapitoly se i přes svou důsledně paralelní výstavbu jednak vyznačují jistým vývojem svého opakujícího se schématu (či konkrétní realizace narativních figur), jednak i v nich jsou uvolňovány některé informace významné pro příběh paní Mooshabrové, přestože hlavní roli v příběhu mají kapitoly asymetrické (v nich se dozvídáme nejvíce nových informací, v nich dochází k hlavním zvrátům příběhu). Hlavním principem či figurou jdoucí napříč symetrickými kapitolami je gradace. Patrné je to především v kapitolách věnovaných návštěvě Nabule, Wezra a kameníka, návštěvě policie a právě návštěvě na Péči.

V kapitolách o návštěvě Nabule a Wezra se stupňuje míra ponížení paní Mooshabrové (nejprve děti s kameníkem odjedou samy do Ritzu, pak jí podstrčí staré noviny, takže při jejich prodeji málem neunikne lynčování, a nakonec si z ní vystřelí na hřbitově, když vymění náhrobek Terezie Beckenmoschtové za její vlastní) a prodlužují se „okamžiky nepřístupnosti“ hlavní postavy po vždy silnějším šoku (viz 3.4.); zároveň se však stupňuje podráždění a – přinejmenším verbální – rezistence paní Mooshabrové vůči jejím vlastním dětem, jež vrcholí nákupem jedu u lékárníka (byť smysl tohoto nákupu jakož i samotného motivu jedu musí být interpretačně odhalován). Kapitoly o návštěvě policistů jsou rovněž nesený v duchu rostoucího podráždění paní Mooshabrové z nesmyslných (nebo spíše smysluplných, avšak nepříjemných) opakujících se dotazů; zároveň jsou uvolňovány informace z dětství a mládí paní Mooshabrové.

38 Příklady: teatrální výstupy obou matek, nakonec uklidnění, obě jsou označeny jako „veselá vdova“; nepoznání paní Mooshabrové chlapcem a následná reakce všech zúčastněných; diskuse o planetách; nabídka práce u Felsacha na konci kapitoly; řada motivů politické situace i nacvičování Rekviem; verbální charakteristika paní Knorringové – v kap. 8 výraz *apropo*, v kap. 13 *bon*.

Konečně v kapitolách o jednání na Péči se dozvídáme jednak podrobnosti o chystaném grandiózním provedení Rekviem (byť i zde převládá jednou daný repertoár motivů, jež jsou pak různě distribuovány, viz 1.2), ale především zprávy o aktuální politické situaci, jež se v průběhu vyprávění stává stále napjatější. Ke dvěma kapitolám odehrávajícím se přímo na Péči (8 a 13) můžeme ovšem volně přiřadit také kapitolu 19 (návštěva paní Knorringové, pánů Smirsche a Landla u paní Mooshabrové doma). V ní se dozvídáme jednak řadu zcela nových (a jedinečných, v textu se už neopakujících) informací – například o Velkém tribunálu a případu popraveného osmiletého chlapce Napoleona Stallrucka –, jednak zde výrazně gradují motivické řady vztahu předsedy Albína Rappelschlunda a kněžny (vězní ji? dal ji zavraždit?), nespokojenosti občanů s politickou situací či hypertrofie kriminálů (také sídlo Péče bylo přeměněno na kriminál).

Vidíme tedy, že základní protiklad asymetrických versus symetrických kapitol, tj. vývoje příběhu versus zrcadlení motivů a opakování narativních figur, má svůj poněkud slabší protějšek i v samotných kapitolách symetrických: také v nich do jisté míry dochází k rozvoji příběhu paní Mooshabrové, a to jednak gradací, jednak uvolňováním nových informací. A opačně můžeme konstatovat, že repetitivní motivická síť je rozprostřena i v kapitolách asymetrických. Na těchto několika úrovních se tak realizuje principiální protiklad, který udává ráz celému vyprávění v *Myších*: rozvíjení příběhu versus odkazování příběhu k sobě samému.

2.2. Dvojí proud narace

Pokusme se nyní o obecnou interpretaci těchto narativních strategií. Podle Luboše Merhauta je pro Fuksovy prózy včetně *Myší* typický spirálový pohyb vyprávění. Tento prostorový model v sobě zahrnuje jak směřování vpřed, tak vracení se, popřípadě kroužení kolem osy (tou je snad jádro příběhu paní Mooshabrové/panovnice Augusty

Thálské).³⁹ My se spíše domníváme, že uvedené dva pohyby takto přímo propojeny nejsou: máme zde dvojí pohyb narace, první dopředný a druhý kruhový.

Dopřednost reprezentuje příběh románu, respektive příběh odhalování pravé identity paní Mooshabrové a s ním paralelní politické dění ve světě románu. To jsou totiž jediné dvě linie vyprávění, které vedou průběžně „odněkud někam“, tj. dochází v nich k řetězu postupných změn stavu, přičemž stav počáteční není identický se stavem konečným. Symetrické kapitoly k tomuto příběhu více či méně přispívají (gradací a indiciálními motivy, resp. mírně i novými informacemi), nicméně samy o sobě i jakožto členy opakujícího se sledu jsou uzavřenými, vzájemnou referencí provázanými epizodami a reprezentují pohyb druhý, cyklický. Řádem tohoto druhého pohybu je bezpochyby řád prostorový,⁴⁰ tj. specifický typ synchronicity.

Zde se dostáváme na hranu, jež dělí text a jeho recepci, resp. se blížíme oblasti předpokládaných reakcí implikovaného čtenáře. Sebereferenční síť textu (motivická i narativní) je natolik hustá, že doslova „táhne zpět“, ruší představu lineárně probíhajícího času a nastoluje čas opakování. Každý prvek je opakován, tj. neexistuje samostatně, ale jen ve vztahu k prvkům dřívějším a budoucím; nahlížení tohoto prakticky nepopsatelně komplexního opakování je fascinační hrou, při níž se může čtenář doslova ponořit do obsesivního rytmu opakování (pochopitelně nikoli zcela, ale jen v proporcích různých možných typů četby). Toto zahlcení opakováním lze v *Myších* bezpochyby interpretovat i jako zdaleka nejextenzivnější kamuflážní strategii, prvek mystifikace, zahalující příběh paní Mooshabrové, avšak jeho smysl se tím nevyčerpává.

3. SUBJEKTY VYPRÁVĚNÍ A TEXTU

3.1. Zprostředkovatel vyprávění: vypravěč/reflektor, vypravěč a fokalizátor

39 Merhaut 1988, s. 402–403.

40 Todorov 2000a, s. 63–65.

Podstatnou vlastností každého literárního vyprávění je způsob, jímž je vyprávění zprostředkováno. Vyprávění je vyprávěno někým, má, v nejširším slova smyslu, svého vypravěče; dále je vyprávěno z určitého „úhlu pohledu“, „uvnitř“ či „vně“ událostí, má tedy rovněž své hledisko. Zprostředkování a hledisko jsou jedněmi z komponent složitějšího celku, jež tvoří konfigurace aspektů vyprávění v konkrétním textu.

V této kapitole vyjdeme především ze dvou pojetí: jednak ze známého Stanzelova popisu *vyprávěcích situací* v románu,⁴¹ a dále z koncepce *fokalizace*, jež původně pochází z Genettova *Discours du récit* a kterou modifikovala zejména Mieke Balová (přehlednou formulaci pojetí fokalizace pak najdeme v knize Rimmon-Kenanové⁴²).

Podle Stanzela lze veškerá fikční díla (s větší či menší přesností) situovat do typologického kruhu vyprávěcích situací; tyto situace rozlišuje Stanzel tři: VS 1. osoby, VS autorskou a VS personální. Na základě několika dvojic protikladných rysů pak Stanzel svůj kruh dále člení; z našeho pohledu je podstatná opozice *modus*, jež typologický kruh dělí na dva půlkruhy a díla třídí na texty s postavou vypravěče a texty s postavou reflektora. Podle Stanzela totiž ne všechna díla mají vypravěče – v některých přebírá vyprávění reflektor, jedna z postav, jejíž perspektivou vnímáme čas a prostor v románu, a o vypravěči nemá smysl dále hovořit.⁴³ Vypravěč i reflektor jsou přitom *postavami* románu; Stanzel nepočítá s přítomností vypravěče v *každém* vyprávění a takového vypravěče odsunuje na jinou rovinu textu, do „hloubkové struktury“, jež ovšem není předmětem jeho zájmu.⁴⁴ My se však spolu s Rimmon-Kenanovou domíváme, že vypravěč je obligatorní textová pozice a v každém vyprávění nějakým způsobem přítomen je – „každá výpověď či záznam výpovědi předpokládá někoho, kdo ji vyslovil“⁴⁵. Její model pracuje s odlišením vypravěče a fokalizátora (a „fokalizovaného“, jež tuto přehlednou situaci poněkud komplikuje): při přesunu ke

41 Stanzel 1988.

42 Genette 1972, Bal 1984, Rimmon-Kenanová 2001, s. 78–92.

43 Stanzel hovoří doslova o „nahrazení postavy reflektora postavou vypravěče“. Stanzel 1988, s. 79.

44 Stanzel 1988, s. 27.

45 Rimmon-Kenanová 2001, s. 95.

Stanzelově personální VS vypravěč zůstává, ovšem fokalizace se mění z vnější na vnitřní.⁴⁶

Pro nás je podstatná ještě druhá Stanzelova opozice, jež je bez větších problémů kompatibilní s pojetím fokalizace: je to protiklad vnější a vnitřní perspektivy vyprávění, jemuž vcelku odpovídá základní opozice vnitřní/vnější fokalizace. Pokud jde o dynamiku vyprávěcí situace, tedy zejména o změny perspektivy během vyprávění, zdá se, že lepší nástroje poskytuje koncept fokalizace.

Vedle dvojic pojmů vypravěč/reflektor, vypravěč/fokalizátor a vnější/vnitřní fokalizace (perspektiva) musíme zavést ještě další pojmová rozlišení. V zásadě vycházíme z obecného schématu textových subjektů, které najdeme například u Aleny Macurové, od níž se však lišíme v (celkem arbitrární) terminologii, již volíme.⁴⁷ Bude pro nás výhodné odlišit od vypravěče implikovaného autora a jako jeho protějšek zavést pojem implikovaného čtenáře. Pro toto rozlišení nalezneme silnou oporu v samotném textu románu: domíváme se totiž, že je v něm inscenována rozvinutá, byť pochopitelně implicitní komunikace implikovaného autora s implikovaným čtenářem, a na této komunikaci je založena řada dalších efektů. Poněkud v pozadí ponecháme pojem adresáta (Macurová) či fiktivního adresáta (Chatman), tj. protějšku vypravěče v textu; jeho existenci však rovněž předpokládáme. Zcela stranou z pochopitelných zůstanou důvodů mimotextové pozice skutečného autora a skutečného čtenáře

3.2. Reflektor a perspektivizace/fokalizace v Myších

46 Fokalizaci Rimmon-Kenanová definuje jako „prisma“, „perspektivu“, „úhel pohledu“, jenž je verbalizován vypravěčem, i když nejde nutně o jeho vlastní úhel pohledu“ (Rimmon-Kenanová 2001, s. 78).

47 Macurová 1992, schéma na s. 34 – subjekty vnětětové: autor a vnímatel, subjekty textové: 1) implicitní – produktor a receptor, 2) explicitní – narátor a adresát (+ sekundární textové subjekty – postavy). Poněkud jinak textové subjekty klasifikují Chatman a Rimmon-Kenanová 2001, s. 93–96, nicméně základní schéma šesti subjektů na třech rovinách je stejné.

Vypravěč v *Myších* vypráví ve třetí osobě; nikdy nevystupuje do popředí, netematizuje – až na drobné, nicméně významné výjimky, viz 3.4. – samotný vyprávěcí akt. S pomocí Stanzelovy typologie tří základních vyprávěcích situací bychom jej tedy mohli situovat do oblasti autorské vyprávěcí situace, do toho segmentu typologického kruhu, v němž vypravěč ustupuje do pozadí.⁴⁸

Způsob zprostředkování příběhu v románu je však komplikovanější. Horizont skutečností, které je vypravěč schopen obsáhnout, je omezen bezprostřední blízkostí postavám, takřka bezvýhradným soustředěním na jejich časoprostorové „teď a tady“. Rovněž charakterizace postav není realizována za pomoci přímých definic, ale převážně nepřímou; postavy jsou obecně vzato velmi „ploché“, vyznačují se převahou jednání a vypadání oproti myšlení.⁴⁹ Málokdy se z jejich strany setkáme s něčím zcela neočekávaným, pomineme-li ovšem několik výrazných momentů, zejména v závěru knihy.

Uvedená pozorování nás vedou k hledání ohniska, jímž je vyprávěný děj nahlížen. Nebude žádným překvapením, zjistíme-li, že tímto ohniskem (reflektorem, vnitřním fokalizátorem) se v průběhu vyprávění s proměnlivou intenzitou stává postava paní Mooshabrové. Reflektorskou povahu paní Mooshabrové nám potvrzuje též Stanzelovo srovnání charakteristických znaků textů s vypravěčem a textů s reflektorem, v němž řada charakteristik reflektorského vyprávění odpovídá přesně situaci v *Myších*.⁵⁰ Podle Stanzelovy typologie se vyprávění s nástupem reflektora posouvá do kontinua na dotyku autorské vyprávěcí situace a situace personální.

Na druhou stranu postava paní Mooshabrové postrádá přinejmenším jeden významný atribut typický pro postavu reflektora – prostřednictvím jejího nazírání a vědomí nevidíme nikdy hlouběji do jejího nitra ani dále do souvislostí děje či charakterů postav, než kam nám jinde dá nahlédnout i autorský vypravěč. Není nám nabídnuta jiná, osobitá perspektiva, osobitě hodnocení: její myšlenkové obsahy jsou v podstatě stejné jako ty, jež nám umožňuje sledovat vypravěč v částech textu, kdy se

48 Stanzel 1988, zejm. s. 229–235.

49 Rimmon-Kenanová 2001, s. 66–73.

50 Viz Stanzel 1988, s. 205–206.

vyprávění od jejího pohledu i vědomí vzdaluje. Můžeme zobecnit, že postava paní Mooshabrové má v první řadě funkci prostorové perspektivizace (Stanzel), resp. jí zprostředkovaná vnitřní fokalizace se týká převážně vnímání (Rimmon-Kenanová). Slabší, nicméně přítomný (viz dále) je druhý základní aspekt perspektivizace/vnitřní fokalizace – aspekt psychologický, jež Stanzel nazývá subjektivizací perspektivy.⁵¹

Vnitřní perspektiva/fokalizace, prostředkovaná postavou paní Mooshabrové, se projevuje v celé řadě časových a prostorových aspektů. Již jsme zmínili soustředění děje na „*ted' a tady*“ (tomu neodporuje ve vyprávění dominující *préteritum*). Celý román se odehrává v průběhu přesně vymezeného časového období – od začátku září do 31. října (vezmeme-li v úvahu repliku správcové v samém závěru románu, po smrti paní Mooshabrové, ještě o týden déle). Vypravěč ve většině kapitol udává alespoň přibližné datum a navíc bývá upřesněna i hodina, kdy daná část děje probíhá.

Rovněž prostorová situovanost je prezentována velmi konkrétně – o detailních repetitivních popisech v románu a zacházení s nimi již byla řeč v kapitole 1. Ve výsledku tedy v každém okamžiku románu vidíme postavu paní Mooshabrové na konkrétním místě a v konkrétním čase, sledujeme podrobně vyprávěný děj a zevrubně popisovaný prostor. Také jednotlivé situace a další postavy se vynořují převážně na základě jejího vlastního jednání či v souvislosti s ním.

Když paní Mooshabrová někam směřuje, je z jejího úhlu pohledu detailně popisováno prostředí, jímž prochází, a zvláštní pozornost je věnována tomu, na co svůj pohled zaměří. Uvedme si ukázkou, v níž je tato prostorová – a zčásti ovšem i psychologická – perspektivizace patrná:

Pan Felsach pomohl paní Mooshabrové do hnědočerně pruhovaného kožichu s obrovskou chlupatou hřívou, pomohl jí poblíž mramorového bazénku, a *paní Mooshabrová ted' už jasně viděla*, že stonek, z něhož stříká dvojí pramen vody, je nahoře rozštěpen a je *asi z kovu*, a *také si všimla*, že v bazénku pod šplouchající vodou plavou tři červené rybky. *Rozhlédla se ještě jednou halou, pohlédla* na široké dveře jídelny z mléčného skla, na obrazy ve zlatých rámech, na řadu tmavých leštěných dveří u schodiště, na sedací soupravy a také na křišťálové lustry a na dvě ženské sochy pod schodištěm, třímající *ty* dvě lampy se

zvláštním červeným světlem... a nakonec *koukla* i pod své střevice bez kramfleků na vysoký měkký koberec. Potřásla hlavou a menší černou taškou v bílé rukavičce a rozloučila se s panem Felsachem.

(*MNM*, kap. 14, s. 198–199; kurzivy J. Š)

Popis haly v domě Felsachových je veden důsledně pohledem paní Mooshabrové. Postava se soustředí na několik prvků, které ji už předtím zaujaly (bazének a vodotrysk, dveře do jídelny, lampy...), a jejich bližším vizuálním prozkoumáním si doplňuje některé informace. Zároveň sledujeme náznak hodnocení (vybírání si hlavně honosné a luxusní prvky vybavení, které ji udivují; je užito hodnotící adjektivum: „ty dvě lampy se *zvláštním* červeným světlem“) a jistotní modality („je *asi* z kovu“).

Druhým typem perspektivizace vyprávění je vlastní subjektivizace, tedy přiblížení mentálním procesům postavy, jejímu prožívání a hodnocení. Uvedli jsme, že tato perspektiva nám neodkrývá nic jinak skrytého; sledujeme podobné obsahy jako jinde v textu, s tím rozdílem, že jsou (zčásti) zprostředkovány prizmatem vědomí paní Mooshabrové. Hlavním prostředkem jsou krátké, obvykle jednověťé monology-myšlenky v přímé řeči, uvozené výrazem „řekla si“ či slovesem myšlení („pomyslela si“, „blesklo jí“ apod.). Její mysl je však zpřístupňována i nepřímou, když se o jejích myšlenkách pouze referuje. Obojí si můžeme demonstrovat na ukázce, v níž paní Mooshabrová hledá v parku u hřbitova malého Eichenkranze:

Odrhla se od vodotrysku a sochy básníka a znovu viděla v šeru matky a vychovatelky na lavičkách, i ty, které se už pomalu zvedaly a chystaly se domů, a znovu viděla v šeru dítky a kývly. „Z těchhle rostou jistě dobří lidi,“ řekla si, jak je v šeru viděla, „mají péči a třeba z nich budou studenti, plukovníci, kupci.“ Ale teď si také všimla, že mnohé matky, vychovatelky i dítky hledí na ni. Hleděly na ni stejně jako předtím lidé na ulicích a dobře věděla, proč. Hleděly na její klobouk, náušnice, korále, hleděly na její červené a bílé tváře, bílé rukavičky, snad i na tu dlouhou černou sukni... a řekla si: „Vypadám jako herečka nebo žena komorníka. Nebo jako kupcová z Papoušcích ostrovů...“ jenže teď se paní Mooshabrové skoro zdálo, jako by některé matky nebo vychovatelky dokonce na ni kývly, trochu se uklonily, usmály, paní Mooshabrová nevěděla, zda správně vidí, ale možné to bylo, vypadala jako herečka nebo kupcová z Papoušcích ostrovů.

(*MNM*, kap. 6, s. 68–69)

Situaci „vnímáme“ očima a myslí paní Mooshabrové – všímá si lidí v parku a zpozoruje jejich zájem, vyvolaný jejím neobvyklým úborem. Váhá, zda se neplete, když vidí, jak se na ni lidé usmívají či uklánějí, přemýšlí o nich i o sobě. Monologické pasáže jsou zcela typicky v přímé řeči. Se zaujatou perspektivou postavy by byla v souladu i polopřímá řeč, příznačná jinak pro vyprávění s postavou reflektora – v celém románu se ovšem s polopřímou řečí setkáme jen sporadicky. Znaky polopřímé řeči má například tato pasáž, v níž se paní Mooshabrová chystá vykonat svou práci na hřbitově:

Paní Mooshabrová si řekla, že půjde k hrobce Lochů a odtud k hrobu Cancerových, Terezii Bekenmoschtové a nakonec ke školnímu radovi. A pak, když jí zbude čas, zajde i k hrobu malého Fabera. Chtěla stejně ten hrob chlapce navštívit o Dušičkách, ale mohla už i dnes. No a nakonec tedy k paní Eichenkranzové, ještě za světla nebo za šera, dokud má paní otevřeno.

(*MNM*, kap. 16, s. 210)

Jde zde o prezentaci rozvažování paní Mooshabrové, o přetlumočení jejích myšlenkových pochodů spíše náznakovou polopřímou řečí. Malý výskyt polopřímé řeči v textu lze interpretovat jako důsledek toho, že v románu nedochází k naprosté dominanci postavy reflektora/vnitřní fokalizace ani v nejvíce perspektivizovaných pasážích. Reflektor se nanejvýš prolíná s (byť do pozadí ustoupivším) hlasem autorského vypravěče a soupeří s ním, převahu však nikdy nezíská. Stejně legitimní odůvodnění ovšem je, že polopřímá řeč prostě nepatří do typického arzenálu stylových postupů tohoto románu.

Subjektivizaci napomáhá také to, že je často věnována pozornost jevům podle významu, jaký jim přiřkládají postavy. To můžeme sledovat například na dialozích správce a paní Mooshabrové ohledně úborů, které jí správce půjčuje, anebo na detailním líčení hřbitovních povinností paní Mooshabrové, třeba na přiblížení osob nebožtíků, o jejichž hroby paní Mooshabrová pečuje, nebo okolností, za nichž jsou hroby spravovány, na jak dlouho jsou předplaceny atd. (s. 208–215).

Perspektivizaci z hlediska paní Mooshabrové však můžeme pozorovat i v dialozích, jež jsme prozatím nechávali stranou.⁵² V nich je patrná větší blízkost postavě paní Mooshabrové než ostatním postavám. Jsou-li všichni účastníci dialogu pojednání zvenčí, je u ostatních postav často využit jejich zevnějšek – barva obličeje (zblednutí), výraz očí, barva hlasu, zatímco u paní Mooshabrové je obvykle zmíněn spíše její pohled někam, na někoho, či dokonce její pocity.

Již jsme zmínili, že perspektivizace vyprávění z hlediska postavy paní Mooshabrové, přecházející až v příležitostné prostředkování vyprávění vědomím této postavy, má svou paradoxní stránku – ačkoli bychom teoreticky měli mít přístup do větší hloubky vědomí a prožívání postavy, k jejímu specifickému úhlu pohledu, jsme o něj zcela ochuzeni: v pasážích, kde převládá vnější hledisko, i v částech s převládající perspektivizací z hlediska paní Mooshabrové se dozvídáme informace přibližně stejného typu a stupně závažnosti; je to naopak často dialog, kde se objeví další indicie, na jejímž základě může čtenář v dané chvíli uvažovat „dále“ než postavy (včetně paní Mooshabrové). Nejvýrazněji je perspektivizace směrem k subjektivizaci patrná v pasážích, kdy se paní Mooshabrová ocitá sama (ať už doma nebo jinde – na ulici, na hřbitově...); naopak v dialogických pasážích, jež kvantitativně v románu převládají (odhadem 70 procent textu tvoří dialogy postav doprovázené „scénickými poznámkami“⁵³), se hledisko přesouvá „ven“ a i postava paní Mooshabrové je nahlížena převážně zvnějšku (avšak ani tehdy ne zcela – viz výše).

3.3. Hra subjektů: vypravěč, implikovaný autor a implikovaný čtenář

Svět Fuksova románu má své svérázné reálie (groše, hvězdolety, dětské útulky, Péci, kriminály...), jeho obyvatelé užívají jazyka místy poněkud posunutého oproti jazyku

52 I když stěží můžeme přijmout Stanzelovo striktní dělení na pasáže mimetické a diegetické a vyčlenění dialogů z vyprávění samotného. Je to pochopitelně dáno jeho primárním zájmem o způsob zprostředkování vyprávění, nikoli o jeho strukturu (viz kap. o dynamizaci, Stanzel 1988, s. 83–87.)

53 Stanzel 1988, s. 226–227.

našemu (pojmenování jako „ali“, „krimi“, „skarflety a líhně“, vazby typu „budu konat povinnost dětí“), vedou groteskní dialogy o pro nás, obyvatele aktuálního světa, bizarních věcech („To víte, na hřbitově se člověk dozví leccos. Jednou jsem se tu dokonce dověděla o tom novém obchodu s máslem.“, „...je vzdělaný, je to zedník“; „A za tohle koupím obraz. Tu tříkou ženskou s labutí.“). Těmto aspektům se budeme věnovat v kapitolách 4 až 6. Zde je připomínáme proto, že vykazují jistou symetrii s jazykem a způsobem vypravěčova podání příběhu. Vypravěč je naprosto srozuměn s reáliemi této podivné říše, juxtapozice pro nás nesmyslných prvků nemá potřebu nijak vysvětlovat, nepozastavuje se nad bizarností návštěv policie u paní Mooshabrové ani například nad delirickým průběhem nákupu jedu v lékárně (kapitola 17). V jeho vlastním pásmu se setkáme s formulacemi jako „Shluk lidí před Rozkvětem býval vždycky, lidé tu rokovali o sportu a různých transplantacích, také o různých chaluhách, řasách a nebi, a také si tu měnili známky.“ (s. 14) či „Voda stříkala z nádrže ze čtyř zobáků kamenných ptáků do výšky, tam se lámala a obloukem padala zpět – to byl vodotrysk. Na krychli se opíral o sloup muž, v ruce držel knihu, v druhé ruce – to byl básník.“ (s. 68, zde pomíjíme možnou perspektivizaci).⁵⁴

Vypravěč se tedy v mnoha směrech přibližuje světu postav nejen tam, kde je patrná personalizace/vnitřní fokalizace pomocí postavy paní Mooshabrové. Není jakýmsi prostředníkem mezi naším, aktuálním světem a fikčním světem románu, jako tomu často je u vypravěčů žánru sci-fi, jehož žánrové konvence jsou pro Fuksův text zčásti relevantní (o tom více v 6. kapitole), kteří sice reálie a vztahy svých světů většinou podávají jako fakt, nicméně je zpravidla popisují a věnují jim větší pozornost, než jakou by jim věnovali, kdyby jejich adresáty byli obyvatelé příslušného světa.⁵⁵ Tento

54 Podle Todorova, 1970, s. 176–184, je toto smísení reálného a fantastického (v jeho terminologii spíše nadpřirozeného či zázračného) typickým rysem prózy 20. století, jež je érou „posfantastiky“. Používá v tomto kontextu pojem *asimilace* (nad/ne-přirozeného do přirozeného). Podstatným rysem emblematického díla této orientace, Kafkovy *Proměny*, je „údiv nad nepřítomností údivu“ nad zvláštností vyprávěného děje a zobrazeného světa. K Todorovovu pojetí fantastiky se vrátíme u tématu fikce a žánru (kapitoly 5 a 6). Viz též Sartre 1947.

55 Máme na mysli klasická díla tohoto žánru (Verne, Wells, Asimov). I tento žánr si později rozvinul bohatou škálu narativních možností. Blíže ke sci-fi v 6.4.

vypravěčův rys bychom mohli případně chápat i jako jistý typ přiblížení se světu a jazyku postav, či dokonce transpersonalismu.⁵⁶

Každopádně se právě zde ukazuje, jak důležité je rozlišení mezi vypravěčem a implikovaným autorem. Zatímco prvně zmiňovaného bychom chtěli chápat spíše jako postavu fikčního světa, pro niž je tento svět zcela přirozeným prostředím, patří druhý bezpochyby do širšího „světa textu“ jako jeho nejzazší subjektivní úběžník. Navrhujeme tedy, aby byly různé typy komunikace se čtenářem (viz níže) a poskytované indicie připsány subjektu implikovaného autora, zatímco hlas, který k nám (nepřímo, neosobně) z románu mluví, identifikujeme jako vypravěčský. Je to ostatně v souladu s vícerymi teoretickými modely komunikační situace v literárním díle.⁵⁷

Implikovaný autor se v románu nejmarkantněji projevuje různými náznaky: indiciálními motivy, drobnými nápověďmi a protimluvy postav, roztroušenými do textu, lépe řečeno často umně maskovanými. Můžeme je chápat jako jakési pomrkávání na čtenáře, aby byl na pozoru a nespoléhal se plně na to, co postavy říkají a dělají. Žádná z postav románu přitom tyto náznaky nereflektuje a neinterpretuje. Náznaky a indicie jsou do textu distribuovány neobyčejně systematicky a rafinovaně, jak jsme viděli v kapitole věnované motivům (1.2. a jinde).

Protějškem tohoto implikovaného autora je implikovaný čtenář románu, tj. čtenář citlivý například právě na tyto nesrovnalosti, který si bez ohledu na postavy i vypravěče tvoří o věcech vlastní úsudek a jako detektiv dochází k poněkud jinému obrazu, než jaký manifestně prezentuje vypravěč a postavy. Hned ovšem musíme dodat, že tato racionální prostupnost se týká textu pouze do určité úrovně; plná rekonstrukce příběhu panovnice Alžběty/paní Mooshabrové na základě daných faktů a indicií není možná (viz též 5.3., 6.3.).

Uvedme si několik příkladů této komunikace dvou výše uvedených implikovaných subjektů. Utajená komunikace se čtenářem má často ironický nebo komický nádech, což je patrné například na konci čtvrté kapitoly, když paní Mooshabrová jakožto představitelka Péče navštíví krámk a byt paní Klodyldy

56 Viz Stanzel 1988, s. 216–217.

57 Viz pozn. 48.

Eichenkranzové. Malý Eichenkranz je podezřelý, že na hřbitově krade věnce, stuhy atp. a dále že zde střílí vrány. Paní Eichnekranzová to všechno energicky popírá, ovšem pak paní Mooshabrové bezelstně sděluje:

„Zde v kuchyni vařím,“ kývla paní Eichenkranzová, „škoda, že právě nemám něco uvařino. Takhle kdybych měla vraní polívku, to byste si, paní, pochutnala, to je obrovská dobrota. Ale musí to být mladá vrána, ze starý to už tak dobrý není. To je lepší než z kuřete. Jedla jste už někdy polívku z vran?“ – „Ještě ne,“ paní Mooshabrová zavrtěla hlavou, „jednou jsem jedla psa. Ale to už je moc dávno. Kam chodíte pro chleba?“ zeptala se.

(*MNM*, kap. 4, s. 48–49)

Paní Mooshabrová nedá najevo – a ani nejsme zpraveni o jejích myšlenkách v tomto smyslu – že by jí souvislost postřílených hřbitovních vran a vraní polévky byla zřejmá. Podobná je předchozí situace, kdy paní Eichenkranzová paní Mooshabrové předvádí svůj prodejní artikl, v němž převažují podivně omšelé věnce, stuhy a svíce.

Nenápadnou komunikaci dvou implikovaných subjektů románu můžeme předvést též na práci s motivy, které se v průběhu vyprávění vracejí. Máme nyní na mysli především motivy indiciální, nikoli motivy redundantní či symbolické (dělení viz v 1.4.).

Tak například přítomnost studentů na svatební hostině Nabule a Laibacha není v textu nijak přímo vysvětlena; Lothar Baar pohlédne „hořce“ na Nabuli, když si uvědomí, že už je vdaná (1. kapitola); ke konci románu se explicitně dozvíme, že Nabule je prostitutka; spojení studentů a Nabule se tedy vyjasní (jsou to zřejmě její zákazníci), nicméně tuto operaci musí čtenář provést sám, žádná z postav románu (včetně vypravěče) tento fakt dříve explicitně nereflektuje.

Podobně kameník ze hřbitova, který společně s Nabulí a Wezrem paní Mooshabrovou třikrát navštíví, se opakovaně zmiňuje, že paní Mooshabrová „neví, kdo Wezr opravdu je“ – na konci románu se ukáže, že je dozorcem ve věznici. Nebo postava muže v tvrdáku, jež se románem několikrát mihne a jejíž identitu musí také rozpoznat čtenář sám – je to Klevenhütter, okradený muž ze 4. kapitoly. Obdobná hra s vědoucím čtenářem a nevědoucími postavami (kromě paní Mooshabrové) nastává při pohybu dózy s jedem Rattenalem při pečení koláčů na oslavu u Felsachových atp.

Dalším postupem skryté komunikace implikovaných subjektů je zcizování předmětů a postav pomocí neurčitých zájmen typu „jakýsi“, „kdo“si“, přestože čtenář záhy pozná, o jakou věc či postavu se jedná. Vzhledem k symetrii a maximální ekonomičnosti, pokud jde o uvádění nových informací, je totiž připraven spíše na to, že se znovu objeví postava (věc, situace) známá, nikoli nová. Tento jev lze ovšem v některých případech interpretovat i jako důsledek/prostředek perspektivizace – paní Mooshabrová při svém příchodu na Péči opravdu nemůže vědět, kdo mluví ve vedlejší místnosti či jaká žena sedí zhrouceně na židli (s. 62, resp. 167, viz k tomu též 4.4.).

3.4. Okamžiky nepřístupnosti hlavní postavy

Je zde však též jeden významný typ explicitní komunikace subjektů textu – pasáže, v nichž vypravěč reflektuje svůj vyprávěcí akt. Z hlediska převažujícího charakteru vyprávění heterogenními, a proto silně zvýznamněnými jsou okamžiky, kdy je, obvykle po nervy drásající události, postava paní Mooshabrové vypravěči zcela nedostupná: nevíme, ani co dělala, ani co si myslela. Zprvu jsou tyto okamžiky krátké a poměrně nenápadné:

Paní Mooshabrová stála s vlhkým hadrem v ruce u okna a zírala na stín, zírala minutu, dvě, tři, jak dlouho, vlastně nikdo neví, snad ani správcová, a nikdo ani neví, na co vlastně paní Mooshabrová myslela. Pak v kuchyni tloukly hodiny tři čtvrti na sedm a paní Mooshabrová pustila hadr na zem. (MNM, kap. 2, s. 27)

„...ve chvíli, kdy chlapec trhnul hlavou a znovu utkvěl na jejích tvářích, klobouku, korálech, jenže teď ještě víc vyjeveně – v té chvíli kmitlo cosi paní Mooshabrové hlavou. Možná, že jí to kmitlo o zlomek vteřiny dřív, než tloukly hodiny z věže, možná že o něco později, když odbily a hoch vyjeveně hleděl a pomalu ustupoval ke křoví, to nelze zjistit a vůbec nelze zjistit, co jí to hlavou kmitlo. Paní Mooshabrová popošla ještě krok a hoch ještě ustoupil ke křoví.“ (MNM, kap. 6, s. 72)

Takovýto okamžik se v románu vyskytne zhruba desetkrát a uvedená „nepřístupnost“ zabírá pokaždé o něco delší časový úsek, až nakonec postavu zcela pohltí a trvá dva dny:

Co dělala ten den večer doma paní Mooshabrová, nikdo neví, protože ten den, po příchodu ze hřbitova, nikdo u ní nebyl. Nebyla u ní ani správcová Kralcová. Ale co se dělo v nitru paní Mooshabrové, neví nikdo tím spíš a nikdy se to nikdo nedozví. Možná že paní Mooshabrová celý večer nehybně seděla v kuchyni na kanapi, hleděla před sebe a tato vnější nehybnost byla výrazem jejího nitra. Možná že ani nezatopila v kamnech, nevařila ani čaj, neslyšela ani hodiny. Možná že celý večer jen nehybně seděla na kanapi a hleděla před sebe jako starý, zvadlý, slepý strom. Snad nakonec šla spát, ale zda spala či bděla, také nikdo neví, a neví ani to, zda se paní Mooshabrové zdál nějaký sen.

A nikdo neví, co paní Mooshabrová dělala druhý den, od rána do večera nevyšla z bytu. Nepotkala ji tedy ani správcová ani zedníci, kteří pomalu ve starém bídém domě končili práci a sundávali lešení, nepotkal ji z domu nikdo. Paní Mooshabrová nevyšla z bytu a nikdo u ní snad ani neklepal. Teprve třetí den odpoledne paní Natálie Mooshabrová ve svých starých šatech, dlouhé černé sukni, černém šátku a starém kabátě, ve střevíčkách bez kramfleků vyšla ven s menší černou taškou. (MNM, kap. 17, s. 218–219)

Pozoruhodné je, že vypravěč na tuto nepřístupnost sám zřetelně upozorňuje, přičemž udává zjevně falešné důvody, že totiž nevíme, co dělala ani co si myslela, „protože ten den ... nikdo u ní nebyl“ (s. 218, viz předchozí delší citát). Je přitom zřejmé, že přítomnost druhé postavy není nutná pro možnost sledovat jednání i nitro paní Mooshabrové, naopak právě v okamžicích její samoty jsou personalizace a náhled do jejího vědomí nejvýraznější.

Jak máme tyto okamžiky až dny interpretovat? Ono ostentativní zdůrazňování, že paní Mooshabrová je v určitém okamžiku nedostupná, je jistě dráždivou vypravěčskou taktikou; čtenář přece ví o ději pouze to, co mu vypravěč sdělí – tato „mezera“ by mu sama o sobě nijak nevadila, žádná informace by mu nechyběla. Je-li na ní ovšem vypravěčem upozorněn, nabývá zvláštní důležitosti. Smysl daných pasáží je pak zhruba tento: paní Mooshabrová si zřejmě myslí něco jiného než obvykle, je zde něco utajeného, záhadného. Jak již bylo řečeno, je nahlížení do nitra postav(y) jen novým nalézáním toho, co je zřejmé i bez tohoto náhledu: v nitru nacházíme znovu jen to, co je na povrchu. Paní Mooshabrová do posledních chvil opakuje základní body

svého falešného životopisu – potlačila svou pravou identitu natolik, že už ani neproniká k mělčím vrstvám svého vědomí (tomu by nasvědčovalo ono ploché nahlížení do nitra v průběhu celého románu)? Nebo bylo její ohrožení v průběhu padesáti let inkognito takové, že už nedůvěřuje nikomu a pro jistotu dále – snad i sobě? – opakuje „maskovací“ verzi svého života? Či snad je určující jen rozvíjení hry, kterou rozehrál implikovaný autor svou distribucí náznakových motivů a témat? Nemůžeme zde rozhodnout. Každopádně se můžeme dohadovat, že právě v okamžicích, kdy je paní Mooshabrová sama a „nic o ní nevíme“, se může její vědomí otevřít svým hlubším vrstvám a reflektovat její skutečnou situaci. Kdybychom byli této reflexe účastni, pochopitelně by to změnilo stavbu i smysl románu, tajemství by bylo prozrazeno, indicie by byly zbytečné. Vypravěč nám tedy neprozradí nic pozitivního, pouze negativní fakt: zde *je něco*, k čemu nemáme přístup, nějaká záhada...⁵⁸

3.5. *Shrnutí*

Viděli jsme, že perspektivizace, hlavní rys způsobu vyprávění v románu, má paradoxní význam – neodhaluje nám osobitý pohled postav ani jejich skryté myšlenky, nýbrž opět jen to, co se dozvídáme z jejich dialogů či z pasáží, v nichž se vypravěč od postav vzdaluje: pod povrchem je opět jen povrch. Druhým charakteristickým rysem vyprávění je komunikace implikovaných subjektů, která projektuje pozorný a „kritický“ subjekt na vnímatelské straně komunikačního schématu. Třetím rysem je pak ulpění na „teď a tady“ – soustředění na vnější detail konkrétního prostředí/akce v konkrétním čase.

58 Jiní interpreti románu spojují tyto okamžiky hrdinčiny nepřístupnosti těsněji s jejím možným zločinným charakterem – má snad paní Mooshabrová prsty ve smrti malého Fabera, snaží se opravdu neúspěšně otrávit Linpecka koláčkem, který posype jedem, jak si myslí Pechar 1989, s. 74–75 (ovšem vzápětí doporučuje scénu s malým Linpeckem a koláčkem chápat jako halucinaci paní Mooshabrové), či jak to zvažuje Merhaut 1988, s. 403–404? V těchto případech nepochybně jde hlavně o strategii matení čtenáře a o hru implikovaného autora s implikovaným čtenářem. K „lokálnímu“ falešnému řešení viz dále kapitolu o detektivním žánru, 6.3.

Jaký mají tyto vyhraněné nástroje vyprávění smysl? Nepochybně výrazně přispívají k naplnění principu záhady v textu, k vytváření dojmu tajemství, jež se skrývá za provokativně extenzivním „povrchem“. Z praktického hlediska pak přímo umožňují nejmistrnější tah hry implikovaných subjektů textu – utajení identity hrdinky, z jejíhož úhlu pohledu přitom nahlížíme svět románu.

4. STYL

V této kapitole si povšimneme některých jazykověstylových postupů a prostředků typických pro text *Myši*; nepůjde nám tedy o komplexní charakterizaci textu ze stylistického hlediska.⁵⁹ Samotné opakování, jež bylo předmětem naší analýzy hlavně v kapitolách 1 a 2, je bezpochyby stylovým prvkem prvořadého významu. Již jsme zmínili, že Fuksův text netíhne k obvyklé snaze o stylistickou disimilaci, nýbrž naopak k rafinovaně využitě uniformitě výrazových prostředků lexikálních i syntaktických (viz například rozbor opakujících se popisů, 1.2). Tato tendence k uniformitě na výrazové rovině však přináší neobyčejné rozehrání sémantických i stylových aspektů textu.

4.1. Stereotypnost v užívání jazykových prostředků

Uniformita jazykového vyjadřování motivů vede například k tomu, že řadě postav jsou přiřazena jistá konstantní epiteta, jimiž jsou postavy opakovaně označovány. Tak třeba kameník Bekenmoscht, který se paní Mooshabrové přímo nikdy nepředstaví, je označován konstantně jako „(člověk) černý pes“. Kněžna je stabilně pojmenovávána „kněžna vdova panovnice Augusta“ (resp. Wezrem několikrát v kapitole 15 i jako „stará /věčná/ nesmrtelná kurva“). Jiným případem konstantní charakterizace je postava Nabule Mooshabrové, pro niž jsou příznačná určitá verba dicendi – nemluví, nýbrž *křičí* („křikla“), *vříská* („vřískla“), *směje se* („zasmála se“), *natřásá se* („natřásla se“); dále

59 Pojetí stylu může být tak rozsáhlé, že umožňuje zastřešení celého analytického a interpretačního procesu, jako je tomu například v práci Petra Mareše *Styl, text, smysl. O slovesném díle Josefa Čapka* (Mareš 1987). My zde styl chápeme v úzkém pojetí jako vlastnost jazykové roviny díla.

pak je opakovaně charakterizována jako „otlešená“ a „přihlouplá“. Opakováním těchto výrazů se ztrácí jejich expresivita a/nebo významový odstín vzrušenosti a stávají se právě konstantními epitetami, tedy výrazy s oslabenou referencí, jež postavu stabilně charakterizují.

Podíváme-li se na opakování z hlediska jazykověstylového, zjistíme, že jeho účinek je často právě takový – slova-motivy i konstantní epiteta jsou opakováním zbavována některých svých významových a stylových rysů. Dochází k oslabení referenčního vztahu – viz i oslabení „mimetičnosti“ konstatované Hodrovou u motivických textů, 1.1 – a pozornost je zaměřována na hru označujících, na jejich vzájemné vztahy. Jako doklady těchto tvrzení mohou sloužit pasáže citované v kapitole 1.2 (popisy oděvu Nabule, Wezra a kameníka; popisy oděvu paní Mooshabrové).

Všudypřítomné budování vazeb založených na opakování slov a figurách (paralelismus, kontrast, gradace...) text zcela prostupuje:

...a pak [Nabule] náhle zničehonic **vpadla** do matčina zpěvu.

„Tak,“ **vpadla**, „a už ses naskučela dost. Tak,“ **vpadla**, „už skučení nech. Nechte si chutnat,“ řekla hostům a pak se znovu obrátila k matce a řekla:

„Už skučení nech a jdi.“

[...]

A pak [Nabule] chytla víno a **křikla** k dolní části stolu:

„Tak už, kristepane, jdeš? Už jdeš kropit hřbitov? Už jdeš k dětem? Maž!“

[...]

A lokál se strašlivě **rozkřičel**.

„Už jde,“ **křičeli**, „už jde. Kropit hřbitov.“

„Už jde,“ **křičeli**, „k dětem.“

„A stav se,“ **smála se** Nabule, „víš kde, u bráchy. Pracuje.“

„A řekněte mu, paní Mooshabrová,“ **smála se** Rona, „ať přijde. Je tam nák dlouho.“

(*MNM*, kap. 1, s. 12–13; všechna zvýraznění a podtržení J. Š.)

Z citované pasáže je zřejmé, že právě záměrná stereotypnost ve volbě pojmenování i syntaktických konstrukcí provazuje text sítí vztahů. Mohli bychom prohlásit, že takováto práce s lexikem a syntaxí je typická pro poezii; Fuksův text se přibližuje poezii ne svou metaforičností (tropikou), ale právě svou tektonikou (ve smyslu

Hausenblasově),⁶⁰ svou prací s figurami na různých rovinách (sledovali jsme ji na rovině vyprávění a nyní na rovině jazykové; na rovině motivické, související výrazně s rovinou jazykovou, jsme ji analyzovali nejpodrobněji, byť implicitně).⁶¹

4.2. Nespisovnost a stylové zabarvení

Alexandr Stich ve svém rozboru povídek ze *Smrti morčete* konstatoval, že v nich dochází ke kritickému vyrovnání se s nespisovností a obecněčeskými prvky, jejichž užívání bylo typické pro prózu šedesátých let.⁶² V *Myších* je situace výrazně odlišná. Nespisovné a obecněčeské prostředky jsou velmi hojně a systematicky využity v řeči postav, která tvoří odhadem dvě třetiny textu románu. Charakterizována tak je nízká společenská situovanost většiny postav románu, zejména postavy ústřední, její rodiny, obyvatel jejího domu i neúplných rodin, na něž se upíná její „profesní“ zájem. Jak ovšem uvidíme dále, funkce těchto prostředků se charakterizací postav a jejich prostředí nevyčerpává.

Tuto linii specifického, invenčního a často ironického zacházení s nespisovností můžeme ovšem sledovat napříč Fuksovými díly z konce 60. let přes *Variace pro temnou strunu* až k *Mým černovlasým bratrům*. V obou zmíněných dílech je to především postava služebné Růženky, s níž je tento „nízký“ svět i jazyk spojen; nespisovnost je dále charakteristická i pro vyjadřování dětí (srov. též *Spalovače mrtvol* a řeč Miliho).

Fuksova tvorba – přinejmenším před zlomem reprezentovaným *Návratem z žitného pole* (1974) – se vyznačuje výraznou kontinuitou motivů, témat i jazykověstylových prostředků a například některé postavy či témata mají svůj (typový

60 Viz Hausenblas 1971, s. 13–15, a Mareš 1987, s. 26.

61 K tomu viz opakovaně připomínaný Todorov 2002, s. 63–65, a jeho pojetí prostorového řádu, spojovaného převážně (nikoli výhradně) s poezií. Fuksovu textu tak ve zvýšené míře odpovídá Jakobsonovo vymezení poezie jako „projekce z paradigmatické osy na osu syntagmatickou“, viz Jakobson 1995, s. 82 (na jiné Jakobsonovo vymezení poezie upozorňuje i Todorov, tamt.).

62 Stich 1990/1969, s. 115–121. Srovnat je z tohoto hlediska lze jen s povídkou *Smrt morčete*, v níž je však nespisovnost a vulgárnost ještě silnější než v řeči postav v *Myších*.

či doslovný, tj. stejným jménem označený) protějšek v jiných autorových dílech.⁶³ Postava služebné Růženky, způsob jejího chování a vyjadřování je svou sociální „nízkostí“ precedensem jednání i řeči řady postav v *Myších* (spontaneita a naivita až primitivnost myšlení i vyjadřování paní Mooshabrové, správcové, paní Eichenkranzové a částečně též paní Linpeckové); lze ji ovšem vnímat také jako anticipaci některých konkrétních rysů samotné postavy paní Mooshabrové i celého fikčního světa *Myši* (převleky paní Mooshabrové, téma okultismu...)⁶⁴

Fuks při stylizování nespisovných projevů svých postav pracuje s prostředky lexikálními (*flaška, kšeft, píchnout* /= prozradit/, výjimečně *kurva* – Wezr: „stará věčná nesmrtelná kurva“ /= panovnice/), fonetickými a morfologickými (*bysme; von, vocud, vohryzaly, voves; prostý chudý lidi, každěj, zalejvám, myšima, lítat; uvařino, polívka, zlýho, nák; veržínka, balgón, inštanc*) i syntaktickými (*mezi těma hroby, před těma studenty*, „který tu není, že pracuje“; celkový mluvenostní charakter syntaxe přímých řečí – aditivnost, častá ztráta větné perspektivy, opakování informací...).

63 Jako příklad můžeme uvést analogii postavy zeměpisáře z *Mých černovlasých bratrů* a *Variací pro temnou strunu* s postavou pana Kopfirkingla ve *Spalovači mrtvol*; paralela se přitom týká i šablonovitěho myšlení a vyjadřování postavy; viz Kořínková 1977, s. 537.

64 Několik příkladů: *Mí černovlasí bratři* – „Než jsme vyšli ze dveří, odběhla [Růženka] do kuchyně a navlékla si strašný klobouk s peřím. ... Schwálně klapala kramfličky, házela žabí kabelkou a hlavou, aby se jí peří na klobouku co nejvíce třáslo...“ (s. 9); „... na druhém chodníku běžely děti z obecné a mezi nimi se chvěl a hýbal strašný chochol na strakatém krajkoví a oražovo-modrém těle, pod ním se klímalo cosi příšerně červeného, s přehozenou vyšívanou šálou.“ (s. 16); *Variace pro temnou strunu* – cesta za věstkyní, popis jejího vzezření: „Nosí černou nákupní tašku a nikdo vlastně neví, co v ní má. Má černou sukni ... na hlavě má černý šátek ...“ (s. 146); „... zastavila se [Růženka] u jedné shrbené vrásčité babky v černém šátku, velké černé sešívané sukni, v šále, z jejichž krajů visely černé třásně, a s deštníkem složeným na ruce, a koupila sáček pepře.“ (s. 147) *Myši* – „S dlouhým, zeleným a červeným pápěřím, v červených a bíle poprášených tvářích, nabarvených rtech a obočí, se šňůrou bambusových koulí, s ringlemi na drátech a v bílých rukavičkách... v dlouhé černé lesklé sukni, jupce a střevících bez kramfleků oběhla v průjezdu trakař, cihly, sud vápna... vyběhla z domu.“ (s. 67); „Černohnědě pruhovaná, v obrovské chlupaté hřívě a v klobouku s barevným pápěřím, které se chvělo a třáslo ...“ (s. 189). Paralely v popisech jsou zřejmé: dvě „masky“ paní Mooshabrové – Růženčin slavnostní úbor z *Bratrů*, civilní oblek paní Mooshabrové – vzezření věstkyně z *Variací*.

Uvedme některé typické příklady:

„Blázen,“ řekla paní Faberová chladně, „*drzej, sprostej, hloupej*, roupama neví, co dělat. *Lez* zedníkům na lešení a byl by si *vyšťouch* oko. *Drzej, sprostej, hloupej* a teď jde za trest k očaři.“ (MNM, kap. 2, s. 15)

„*Nebouch, nekřik*,“ zavrtěla paní Mooshabrová hlavou, „je to *slušnej* člověk, asi moc křičet nemůže. Ale copak to. Byli tam taky *ty dva študenti*, *co* je Nabule obsloužila, a to bylo nejhorší. Před *těma* jsem se styděla nejvíc. Před *nima* mě vyhodila, sousto nedala, i víno mi *jen tak krápla*.“ (MNM, kap. 2, s. 23)

„Tak dobře. *Jseš* němá jak ryba a tak tedy máš *recht*.“ ... „*Neřvi*,“ Wezr náhle zhasil cigaretu o stůl, „není čas, jsou tu ještě noviny a studna. Tak *heled*,“ řekl a upřel své světlé chladné oči k matce, „tak těchhle věcí se netkneš a hezky je schováš. Schováš je *tuhle* pod kanape, na *kterým* máš ty pasti, a já si pro ně přijdu.“

(MNM, kap. 10, s. 131–133; všechny kurzivy J. Š.)

Míra nespisovnosti v řeči jednotlivých postav je motivována jejich společenským zařazením – nejvýraznější je u Nabule a Wezra, paní Eichenkranzové, správcové a dalších obyvatel domu a dále u chlapců (kromě Oberona Felsacha), poněkud slabší pak u paní Linpeckové (bývalá herečka), slabá u postav z Péče (ojedinělé „heled“ u paní Knorringové – s. 94) a takřka nepřítomná u postav bydlících v domě kupce Felsacha. Nespisovné prostředky nejsou v řeči postav užívány stále, nýbrž jen občas a v odstupňovaných „dávkách“, což je obvyklý způsob mluvenostní stylizace v literárním díle.⁶⁵

Ani u „nejprostších“ postav však není motivace užití nespisovných prostředků zcela „realistická“,⁶⁶ tj. nejsou užívány koherentně tak, aby navozovaly dojem nápodoby

65 Pro mluvenostní stylizaci v próze je ovšem charakteristické, že s prvky nespisovnosti se musí zacházet jinak než v běžné mluvené i psané komunikaci, aby bylo dosaženo zdání nápodoby běžné mluvy, zejména musí být tyto prvky značně utlumeny, viz například Krčmová 2003.

66 V připomínaném článku píše Alexandr Stich zcela případně, že „motivací užívání prostředků je stylizace, není realistická“ (Stich 1990/1969, s. 117). Také v *Myších* je „realističnost“ jen

běžného nespisovného užívání jazyka (spojením slohově neutrálních prostředků spisovných a prostředků nespisovných). Do řeči těchto postav totiž pronikají zároveň prvky stylově výrazně odlišné, „vysoké“. Promluvy postav tohoto „lidového“ okruhu jsou tak často plné jemné hry s protikladem nespisovnosti až zhrublosti na jedné straně a knižnosti na straně druhé. K tomuto kolísání přitom někdy dochází v rámci jedné repliky.

„Paní Mooshabrová, prosím vás, vy jste přece taková znalkyně, spaste mě ubohou ještě jednou. Řekněte, že jste to byla vy, *co* jste ho dovedla domů. Vidíte, že jste to byla vy. Řekněte to tady paní Knorringové a pánům radům, vždyť *von* neví, co mluví, má horečku. A já ti přece *celý* dopoledne říkala...“ paní Eichenkranzová se vzrušeně obrátila na syna, „*celý* dopoledne a už včera, co máš *tady na tý Péči* říkat, a ty tohle...“ (MNM, kap. 8, s. 93)

„Vidíte, *tak to furt jezdí*,“ řekla paní Linpecková a její tvář opět trochu ztuhla a její hlas byl opět klidný a hluboký jako tůň, „a to je takhle *furt*. Ale zákazníků je teď zatím málo jako na Sahaře. Za hodinu však přijde špička a to se pak zákazníci jen pohrnou, jako do *teátru* Tetrabiblos. Pak ani má pravice neví, co dělá levice, horší než v raketě.“

(MNM, kap. 9, s. 112; kurzivy a podtržení J. Š.)

Podobně se mohou lišit jednotlivé promluvy určité postavy na různých místech textu:

(Stařík Klevenhütter ze hřbitova:) „... *Já byl vokradenej*.“ ... „Ale *depa*, měl,“ skučel starý, „ale přece nejdu na hřbitov bez groše. *Dyt' bych nemoh* ani na trolej. *Celý* dva groše jsem tam měl.“ (MNM, kap. 4, s. 35)

(Klevenhütterova samomluva:) „Ale to je zvláštní, to je zvláštní, já podivný Klevenhütter, neztratil jsem snad ze šosu groš...“

(MNM, kap. 16, s. 216; kurzivy a podtržení J. Š.)

jedním z motivačních faktorů a i v řeči postav dochází ke stylizované hře různých prostředků, často i s protikladným stylovým příznakem (vulgarita – knižnost).

Jazykově-sociální charakteristika postavy je těmito stylovými kontrasty zjevně relativizována. Užívání nespisovných prvků je totiž součástí Fuksovy práce se stylovým zabarvením jazykových prostředků, pro niž je příznačné jemné mísení stylově nesourodých prvků. Tato práce s kontrastem a neočekávaným spojením má takřka konstantně mírně ironický či parodický nádech, je hrou s různými „styly“. Neboli: i volbou konkrétního jazykověstylového ztvárnění je něco sdělováno a tato všudypřítomná linie do jisté míry žije vlastním životem, tj. nelze ji zcela přímočaře začlenit do významu textu, na jehož konstituci se podílí (například právě poukazem na sociální zařazení postav).

Škála stylového zabarvení textu, který netvoří řeč postav, opomíjí nespisovnou češtinu (vyjma řídkých výrazů obecněčeských – *kouknout*, *buchnout*) a sahá od stylově neutrálního spisovného jazyka k jazyku knižnímu či básnickému, k často groteskně působícímu archaizujícímu patosu. Tyto knižní prvky mívají až charakter citátů:

V té chvíli se kostelní sluha domodlil a chvíli bylo ticho. Pan Faber stále *zíral* do jámy u svých nohou a paní Faberová, vzpřímená a chladná, hleděla před sebe v nekonečno pomníků. Pak hrobníci *chytli* popruhy a začali spouštět rakev. Malý Eichenkranz stál teď za matkou, jak nejvíc mohl, přestal si hrát s *kytkou* a naposled se *zavrtěl*. V té chvíli se *zavrtěl* i *starý* v *tvrdáku* s rozepnutým *fráčkem* a řetězem na vestě, který stál vedle paní Eichenkranzové z druhé strany. Když rakev *buchla* na dno hrobu, chlapec za matkou pokrčil rameny, dal ruku do kapsy a vyšel na haldu hlíny.

(*MNM*, kap. 4, s. 34.)

[Paní Mooshabrová přichází na Péči.] A na židli u zdi seděla jakási žena. Byla zhroucená jako nejstrašnější *lidská troska*, *třásla se jakousi podivnou zimnicí* a *bledá byla jako smrt*. ... A teprve když [paní Mooshabrová] takto usedla, ta *zhroucená a přebledá žena ve smutku* na židli u zdi *se dala do nářku*.

(*MNM*, kap. 13, s. 167, kurziva a podtržení J. Š.)

Někdy skutečně o citáty (fiktivní) jde, zejména o citace výroků oficiálního politického diskurzu světa *Myší* v řeči postav (nebo v rozhlase, viz kapitoly 20 a 21). Tento diskurz se vyznačuje ustálenými formulacemi (sémanticky, ale i jazykovým ztvárněním včetně

stylového příznaku ceremoniálnosti), jejichž opakováním je moc rituálně potvrzována (a v textu zároveň ironicky demaskována, viz mísení běžnědorozumivacího a ceremoniálního stylu v řeči chlapce níže):

A chlapec se podivně usmál a řekl:

„Albín Rappelschlund *odhalil a potrestal zrádce, stal se vládcem s kněžnou vdovou panovnicí Augustou a vládne s ní do skonání věků.*“

...

„*Dal lidem víc práce,*“ řekl hoch, „*zavedl pořádek, založil letiště pro hvězdolety, pětkrát byl na Měsíci a jeho krev při přistání neztěžkala.* Taky dokončuje u kráteru Einstein moderní věznici pro pět set vrahů, bylo to minulej tejden v novinách...“ (MNM, kap. 11, s. 150)

[Hlas v rozhlase:] „*Tato bídná nařčení jsou směšná.* Albín Rappelschlund *zavedl pořádek, vyhrál kdysi nad sousedem válku, dal všem práci. Založil Muzeum míru, zbudoval na Stadiónu letiště, byl pětkrát na Měsíci, aniž mu ztěžkala krev.*“ (MNM, kap. 21, s. 295)

[Paní Knorringová reprodukuje výrok Rappelschlunda:] „*Nízký věk a sirotectví, pravil, není omluva, kdo s příšerou se stýká.*“ (MNM, kap. 19, s. 258)

[Druhý student/Rolsberg (Rappelschlund vystavěl na Měsíci velkou věznici):] „*Pro vězně, kteří nejsou hodni chodit po Zemi,*“ řekl druhý student k čelu stolu, „*také pro ty, kdož s příšerou žijí.*“

(MNM, kap. 21, s. 291; všechny kurzivy J. Š.)

Můžeme tedy konstatovat, že slohové příznaky jazykových prostředků se v kontextu relativizují nebo že nesourodé stylové příznaky jednotlivých prostředků se vzájemně ironicky nasvěčují. Důsledkem je – tak jako v případě stereotypnosti jazykových prostředků související s motivičností textu – výrazné snížení úlohy charakterizační funkce stylových prostředků a obrácení čtenářské pozornosti ke hře prostředků samých.

4.3. Grotesknost

Se specifickou prací s protikladem spisovnosti a nespisovnosti a stylovou nesourodostí úzce souvisí jazyková grotesknost, tedy komicky a zároveň bizarně zabarvené užívání jazykových prostředků. Především v řeči postav se setkáme s řadou groteskních lexikálních zvláštností (zkráceniny, neologismy) i defektních syntaktických vazeb (nedoplnění slovesa tam, kde to jeho valence vyžaduje; elipsy, vyšínutí z větné konstrukce, zeugmata...) a tyto jevy přesahují čistě jazykovou oblast směrem ke konstituci fikčního světa (viz dále kapitolu 5) – jednak tímto způsobem poznáváme některé jeho specifické reálie, jednak sledujeme přízračný posun způsobu komunikace mezi postavami oproti způsobu komunikaci standardnímu ve světě aktuálním. Ačkoliv jsou tyto odchylky mírné a občasné, týkají se pouze některých reálií či aspektů komunikace, je vzhledem k tomu, že nejsme do zvláštností fikčního světa *Myší* postupně zasvěcováni, nýbrž jsme s ním rovnou konfrontováni (viz též 3.3. a kapitolu 5), účinek těchto posunů velmi silný a často právě groteskní.

Uvedené jevy můžeme zhruba rozdělit do několika skupin.

A. Jazyková grotesknost

A.1. Zkráceniny, mylná etymologie; neologismy

Slova zkracují některé postavy primárně proto, že jim nerozumějí a nejsou schopny si zapamatovat jejich plné znění, je tedy zároveň naznačována omezenost jejich duševního horizontu. Nadále je pak používají jako plný ekvivalent původních výrazů. Takovouto novotvůrkyní je zejména paní Mooshabrová a vznik několika zkrácenin (Máry Capri, Ri, kyra, atra...) můžeme přímo sledovat :

„Neznáte, paní Mooshabrová, nějakou Máry Capricornu?“

„Máry Capri...“ udiveně hleděla paní Mooshabrová a paní správčová řekla:

„Máry Capricornu.“

(...)

„Ale stejně mi to s tou Máry Capri nejde do hlavy. To je nějaká zvláštnost, či co...“

(*MNM*, kap. 2, s. 25–26)

Někdy je proces i výsledek zkracování zcela absurdní:

„To jezdí busem?“ řekla paní Mooshabrová a neklidně pohlédla na hodiny.

„Trolejbusem,“ řekla správcová.

„Já trolejbus ještě nikdy nejela,“ paní Mooshabrová otočila hlavu...

(*MNM*, kap. 2, s. 25)

„Ano,“ kývla paní Mooshabrová, „pan Smirsch je důchodce a hrál na les. ... pan Landl ... je taky důchodce a taky hrál na les a ještě hraje.“

„Na lesní roh čili rohu,“ řekl pan Smirsch...

(*MNM*, kap.

8, s. 90)

Zkráceniny: ali (alimenty), Máry Capri (Capricorna), resta (restaurace), Ri (Ritz), paní Eichen (Eichenkranzová), atra (atrapa), krimi (kriminál), trol (trolejbus), les (lesní roh), bižu (bižuterie), magne (magnetofon), kyra (kyraso), medy (médiu), hvězdo (hvězdolet), skafa (skafandr). Neologismy: skarflety, líhně, (haluhy); za neologismy lze považovat i většinu zkrácenin.

A.2. Defektní a groteskně působící větné konstrukce

Velmi časté jsou různé elipsy, anakoluty a zeugmata, při nichž vznikají groteskní významová spojení. Opět jsou jimi charakterizovány některé postavy, pro něž je někdy obtížné i udržet větnou perspektivu složitějších syntaktických konstrukcí. Vzhledem k tomu, že tyto jevy mezi postavami přecházejí a vyskytují se někdy i v řeči postav společensky „vyšších“, jsou zároveň předvedením zvláštní, posunuté komunikace ve fikčním světě *Myší* (ještě větší měrou to platí o skupině B, viz dále):

[paní Eichenkranzová:] „Jsem slušná vdova, o chlapce se starám, jak můžu. *Starám, že padám*, jak by mi ho mohli vzít. Vy jste na Péči zaměstnaná?“

„*Jsem Natálie Mooshabrová, nejsem, ale působím*,“ řekla paní Mooshabrová, „mám na to doklad.“

(*MNM*, kap. 4, s.

36–37)

„Tak jsme tu,“ řekla paní Mooshabrová, „musíte tu na mě čekat. *Musím napřed vykonat potřebu a pak budu konat povinnost dětí.*“ (MNM, kap. 4, s. 40, potřeba = v tomto kontextu péče o hroby, povinnost dětí = zjišťování pro Péči)

[paní Mooshabrová:] „... Musím rozlišovat, co musím napřed zjistit. Rozlišování patří k zjišťování.“ (MNM, kap. 9, s. 107)

[správcová:] „Tak si, paní Mooshabrová, myslím, že dnes spatřím, co jsem ještě nikdy neviděla. Vskutku jsem asi ještě nikdy neviděla, co za chvíli spatřím.“

(MNM, kap. 9, s. 108; všechny kurzivy J. Š.)

B. Komunikační grotesknost, absurdní spojení, dvojznačnost

Tendence k porušování větné stavby s komickým účinkem plynule přechází ve významovou grotesknost přesahující pouhou práci s jazykovými prostředky, vznikající z komunikačního nepochopení mezi postavami, nesmyslného spojování významů slov (zejména paní Mooshabrová takto často shrnuje předchozí děj či konverzaci) či z dvojznačnosti:

„A jak *se tam* ta myš *vejde?*“ pohlédl na paní Mooshabrovou.

„*Nevejde, vlezte*, touhletou brankou,“ paní Mooshabrová ukázala, „branka za ní zaklapne a už je tam. Je v pasti.“ (MNM, kap. 2, s. 19)

„Muž neplatí paní ali, je potápěč, *tahá zpod vod lidí, písek a jiný potopený věci.*“

(MNM, kap. 13, s. 172)

„... A dokud ten kiosk máte a prodáváte, *dokud máte syna, muže, s nímž jste se rozvedla*, dokud se musíte živit...“ (MNM, kap. 13, s. 178)

„Běž, je půl sedmý, ať se matka netrápí. Běž, byls hodnej, žes mě převed. *Běž na Hřbitov pod zem.*“

(MNM, kap. 11, s. 158, = podzemní dráha, stanice Hřbitov; všechny kurzivy J. Š.)

Můžeme shrnout, že jazyková grotesknost má v *Myších* jednak funkci charakterizační (intelektuální omezenost postav, jejich neschopnost adekvátně se vyjádřit a chápat složitější skutečnosti), jednak funkci konstrukce fikčního světa (bizarní realie a posunutá komunikace obyvatel světa). Tím se však její sémantická potence nevyčerpává – je zároveň součástí jemné hry významových zvrátů, parodických a ironických efektů, jež je stylu *Myši* vlastní (viz výše 4.2.).

4.4. Poetika vlastních jmen a názvů

Jak píše v pojednání o literární postavě Daniela Hodrová, „v mikrokosmu poetiky jména se zrcadlí makrokosmos poetiky díla“.⁶⁷ Specifická bizarní poetika vlastních jmen a vlastních názvů v *Myších* je plně v souladu s výše naznačenými stylovými principy textu. Rovněž pro *Myši* platí to, co Hodrová konstatuje o jménech postav ve *Spalovači mrtvol*: „jména necharakterizují ani tak jednotlivé postavy, jejich vlastnosti, ale celý groteskní, panoptikální svět ... [jsou motivována] charakterem systému, žánru, určitým způsobem vidění skutečnosti, realitou veskrze literární, textovou.“ Systémová povaha nominace ve *Spalovači* (příjmení – zvířecí, jména hudebníků, jména z červené knihovny; přejmenovávání postav – Marie = Lakmé, Karel = Roman, apod.) je v *Myších* oslabena ve prospěch jisté poetiky nesourodosti či hybridnosti.

Obecně lze konstatovat, že jazykovým substrátem většiny vlastních jmen v *Myších* je němčina.⁶⁸ Hned ovšem musíme dodat, že tato jazyková příslušnost je u některých z nich jen simulována – z pohledu němčiny totiž jde někdy o neologismy utvořené skládáním z německých slovotvorných základů (například *Rappelschlund*: *Rappel* – „vyšinutost“, „ztřeštěnost“ + *Schlund* – „hltan“, „chřtán“), případně postrádající konkrétní slovotvorný zdroj i mezi německými apelativy (*Bekenmoscht/ová*). Většinu příjmení postav románu sice doložit lze, ovšem jde

67 Hodrová 2001a, s. 600.

68 Podobně je tomu i ve starších Fuksových prózách, ale zejména v *Příběhu kriminálního rady*, jež s *Myšmi* spojuje neurčitý prostor, v němž se odehrává.

zpravidla o jména mimořádně řídká.⁶⁹ Některá jména vykazují spíše základ latinský či řecký, popřípadě italský, působí internacionálně (Capricorna, Scarrone, Scarcola); jiná pak výrazně poukazují na svou fiktivnost, nepříslušnost k žádnému konkrétnímu existujícímu jazyku (Nabule, Wezr, Virgil Cíkl, Melisa Nedo, Lupl, Vincenz Sutin, Napoleon Stallruck). Konečně určitá část jmen a příjmení je českých, buď jde o jména (více či méně) užívaná, nebo je příjmení utvořeno z apelativa: Magdalena, Natálie, Klotylda; Kozel, Brouk; Martin Tatrman. (Čeština, jazyk celého textu, je zároveň přirozeně jazykem, jemuž jsou jména při svém užívání přizpůsobena skloňováním a přechylováním.) Výjimečně se vyskytnou jména reálných historických osob: Claparéde, Pestalozzi, Komenský, Rousseau, Giuseppe Verdi (ulice G. V.; též Ježíš Kristus, ovšem pouze ve zvolání „Ježíši Kriste!“).

Zacházení s vlastními jmény (a konsekventně s postavami jimi označenými) je navíc rovněž neobvyklé – některé postavy se zmnožují (Klaudingerová se ztrojuje), neobvyklá jména se opakují u různých osob (podomek Lupl – drama Zkáza Tatrmana Lupla – jméno Martin Tatrman). Paní *Mooshabrová* s oblibou nakupuje v pekařství *Moos* atd.

Co tedy můžeme říci, podíváme-li se na tuto skrumáž vlastních jmen (tj. jmen i příjmení)? Převážná část z nich je neobvyklá a nápadná, některá jsou groteskní; poutají k sobě pozornost a svou nepřiraditelností určitému jednomu existujícímu světu (či jeho části – zemi...) přispívají ke konstituci specifického světa románu, jenž je v jistém

69 Potvrzuje nám to zadání příjmení z románu do elektronického rakouského telefonního seznamu a poté do vyhledávače Google. V telefonním seznamu až na některé výjimky (Rott, Baar, Faber, Landl, Loch; zcela řídké Rolsberg, Melz) většinu příjmení z románu nenajdeme; oproti tomu na Googlu se obvykle několik výskytů objeví, například i u jmen, jako jsou Linpeck (řezenský kupec Jonann Linpeck) či Smirsch (nevýznamný německý malíř 19. století Johan Carl Smirsch); jindy dojdeme ke značně kuriózní informaci: například Steinhägerovi (Steinhäger = likér z Vesfálské obce Steinhagen). Těmito cestami se uvedená (i jiná) jména do románu pravděpodobně nedostala, lze je tedy nejspíš chápat rovněž jako neologismy.

ohledu světem modelovým, obecným (zejména vyzdvihneme-li utopickou, až alegorizující žánrovou složku románu).⁷⁰

Pokud jde o vlastní názvy, projevuje se u nich podobná jazyková i reálně-nereálná hybridnost; groteskní prvek je možná ještě posílen, srov. následující příklady: lokál U víl, hospoda U zlatého kočáru, cukrárna U blesku čili rozděleného nebe, Kočičí zámek, ves Drozdov u Etlich, dramata Mosty mezi střechami měděných věží, Visutá hrazda a Zkáza Tatrmana Lupla. Vedle těchto proprií se vyskytují zvláštní pozornost nepřitahující názvy českého i německého původu: čtvrti Stadión, Filipov, Alžbětov, Blauental, Linde, deník Rozkvět, obchodní dům Slunečnice (u dvou posledně jmenovaných může být jistý ironický odstín); a dokonce názvy aktuálně existujících hudebních děl: Falstaff (Verdi) a Noc na Lysé hoře (Musorgskij).

Zbývají ještě dvě témata, jimž bychom se v souvislosti s proprií v románu rádi v krátkosti věnovali: jednak je to otázka jejich motivovanosti, jednak specifický způsob pojmenovávání postav v průběhu vyprávění, jímž se zabýval Hausenblas na materiálu novely *Cesta do zaslíbené země*.

Motivovanost volby proprií v literárním díle je otázkou kruciólní.⁷¹ Pod pojmem „motivovanost“ se v tomto případě chápe volba jména s určitou (více či méně zjevnou) významovou intencí vzhledem k širšímu smyslu textu. Jde zpravidla o sémantiku jména, jež nějak (analogií, kontrastem...) koresponduje s charakteristikou postavy. V případě *Myši* platí spíše slova Daniely Hodrové o funkci vlastních jmen ve *Spalovači mrtvol* – tj. charakterizace světa a principů jeho výstavby (viz výše). V *Myších* je to především bizarnost a neobvyklost, jež volbu jmen určuje (těžko by se zde mohly ve větším počtu objevit postavy s příjmeními jako Čermák nebo Zemanová). Některá jména však přesto vykazují spojitost své sémantiky a charakteristiky či funkce postavy.

Tak je tomu například u jména Albín Rappelschlund (slovotvorné základy příjmení viz výše; jméno Albín – lat. albus, „bílý“, asociace s nevinností – je zase v kontrastu se sémantikou příjmení i charakteristikou zločinného vládce). Jména

70 Vlastní jména mají bezpochyby i silný potenciál stylový, a rovněž proto se jim věnujeme v kapitole o stylu. Přispívá k tomu také jejich vysoká frekvence, viz i Hausenblas 1996, s. 200.

71 Viz Hausenblas 1996, s. 193–195; Hodrová 2001a, s. 599–601.

některých postav jsou sémanticky či aluzivně spojena se sférou jejich činnosti – viz například jméno básníka Virgil Cíkl (jméno aluduje „knížete básníků“ Vergilia, příjmení je pak kontrastní, fiktivní a groteskní) či jméno slavné herečky Melisa Nedo (snad aluduje jméno Greta Garbo – viz podobnou hláskovou skladbu...); jméno kupce i syna Felsachových Oberon lze chápat jako aluzi na černokněžníka Oberona ze Shakespearova *Snu noci svatojánské* (viz chlapcovy okultní zájmy; pozoruhodné je, že samy postavy románu – paní Mooshabrová, správcová – se nad tímto jménem pozastavují jako nad neobvyklým); a/nebo snad aluze míří (i) na méně známou Weberovu operu *Oberon* (viz hudební motiviku – Rekviem a skladby v kapitolách 20 a 21)?

Ovšem u naprosté většiny jmen bychom se jen násilně snažili jejich sémantiku vysvětlit na pozadí charakteristiky postavy a její funkce v ději; podobný pocit ostatně máme i z Hausenblasova pokusu vyložit motivaci jména Veroným Strom z Fuksovy povídky *Nejkrásnější ostrov*, přestože je autorova interpretace citlivá a co do závěrů zdrženlivá.⁷²

V již zmiňované studii Karel Hausenblas konstatuje, že v novele *Cesta do zaslíbené země* dochází často k „oddělení postavy od jejího vlastního jména“, jehož prostředkem je „způsob vyprávění“.⁷³ Postavy, jež byly průběžně označovány vlastními jmény, jsou najednou pojmenovány pomocí popisu, například jako „štíhlejší člověk v kostkovaných šatech s kapesníčkem“, „jakási paní v roztrhané kožešině“; implikovaný čtenář je přitom schopen na základě jejich dřívější charakterizace tyto postavy bez problémů identifikovat.⁷⁴ V *Myších* je tento prostředek zcizení – a zároveň obrácení se na implikovaného čtenáře, který má identifikaci postavy provést – využíván masivně (a nejen u postav, ale i u jednotlivých předmětů-motivů, viz například „pohřební hostina“ na konci kapitoly 20 – „*jakési* dřevěné břevno“, „*jakýsi* prapor“, srov. 1.2.).

Toto nepřímé identifikování postavy může mít jednak formu konstantního epiteta („člověk černý pes“ = Bekenmoscht, viz 4.1.), jednak právě výčtu charakteristických znaků, velmi často s připojením zájmeného totalizátoru „*jakýsi*“.

72 Hausenblas 1996, s. 200–201.

73 Hausenblas 1996, s. 200.

74 Hausenblas 1996, s. 200.

Navíc vzhledem k tomu, že motivy z motivického repertoáru románu se stále vracejí, je-li zmiňován předmět či osoba jisté kategorie, je velmi pravděpodobné, že půjde znovu o identický předmět z této kategorie, zmíněný již dříve.

Hra zcizování má přitom různou podobu; jejím subjektem může být implikovaný čtenář a/nebo některá z postav. Například v případě Klevenhüttera v kapitole 16. je to v první řadě čtenář, kdo má identifikovat postavu s okradeným mužem ve 4. kapitole na základě stejného prostředí (hřbitov) a znaků – tvrdák, rozepnutý zimník, rozepnutý fráček, vesta s hodinkami na zlatém řetězu (ovšem jméno postavy je poprvé uvedeno až zde!). Naproti tomu příchod paní Moosabrové na Péči za účelem případu Linpeck (kap. 13) je doménou postavy jako subjektu zcizení – paní Moosabrová nepozná onu „zhroucenou a přebledou ženu ve smutku“, tj. paní Linpeckovou. Implikovaný čtenář ji může (a zřejmě i má) identifikovat dříve, než ji pozná paní Moosabrová – mimo jiné i na základě paralelnosti výstavby symetrických kapitol odehrávajících se na Péči (protějškem je kapitola 8, kde v roli „vyslychané“ matky figuruje paní Eichekranzová).

Nepoznává-li jistou postavu postava jiná (nejčastěji – vzhledem ke své roli fokalizátora – paní Moosabrová), je to zároveň funkcí fokalizace vyprávění – ve chvíli, kdy je nám vyprávění podáváno perspektivou této postavy, je naše vědění omezeno na to, co sama tato postava může vědět (viz kapitolu 3). Nicméně hra se zcizováním známého a zahalováním informací – i pokud je jejím prostředkem fokalizace – se v první řadě řídí celkovou strategií distribuce informací v románu. „Oddělení postavy od jejího jména“, spojené s nutností identifikace postavy čtenářem/postavou jinou, patří k důležitým nástrojům této strategie.

5. FIKČNÍ SVĚT *MYŠÍ*

Teorie fikčních světů se jeví jako velmi vhodný nástroj k popisu sémantické roviny textu *Myši*. *Myši* konstituují nejen svébytný fikční svět tak jako každé fikční dílo, ale též specifický typ takového světa. Systém konkrétních posunů je odlišuje od zákonitostí světa aktuálního a posouvá je směrem k typu světa fantastického.⁷⁵ Naše přiblížení světa

románu teorií fikčních světů vhodně zaštitíme; netvrdíme ovšem, že se budeme věnovat detailní aplikaci jednotlivých – dnes již velmi propracovaných a často spolu polemizujících – koncepcí. Zřejmě se zde tedy zcela nevyhneme tomu, co Ruth Ronenová nazývá metaforizací pojmu fikce a fikčního světa v literární vědě.⁷⁶ Nicméně zastřešení naší analýzy entit, vztahů a akcí v románu pojmem „fikční svět“ není pouhým ornamentem – uvědomujeme si zejména potenci tohoto konceptu pro možnost zkoumat referenci v literárním díle bez mimetické sémantiky; v důrazu na referenci bývá spatřován hlavní rozdíl teorie fikčních světů oproti francouzské strukturalistické naratologii.⁷⁷ A rovněž ve vztahu k žánrovosti díla (viz kapitolu 6) bychom s tradičním způsobem popisu nevystačili.

Podobně jako v předchozích kapitolách se zaměříme na ty rysy, jež jsou ze zvoleného hlediska – fikčnosti – v románu specifické a výrazné.⁷⁸ Je to především otázka typu fikčního světa románu a dále záhadnost jako charakteristický znak fikčního světa i způsobu jeho podání. Nemůžeme se však nejprve vyhnout popisu konstelace entit a jejich vztahů ve fikčním světě.

5.1. Struktura světa románu

76 Ronenová 2005, např. s. 16–17.

77 Viz například Ronenová 2005, s. 115–127 a 182–193; Pavel 1986, s. 9–10. Kritiku mimetické sémantiky viz v Doležel 1997, s. 600–606.

78 Co je ovšem pozadím pro určení těchto nápadných prvků? Svět aktuální? Vzhledem k problémům spojeným s tímto pojmem budeme za pozadí raději považovat světy realistické fikce, abychom se výrazněji neprohřešili proti pronikavé konceptuální analýze Ruth Ronenové – máme-li být důslední, nemůžeme fikční svět srovnávat s domněle privilegovaným světem aktuálním; v první řadě proto, že nevíme, co tento aktuální svět tvoří (respektive při jeho definici bychom zabředli do značných filozofických potíží), viz Roneová 2006, s. 84–87. Bude proto lepší hned zavést hledisko žánrové a vymezovat svět *Myší* nikoli proti pozadí aktuálního světa, nýbrž proti pozadí světů realistické fikce. Jak vidíme, žánrovosti se při úvahách o fikci zbavíme jen těžko.

Fikční svět *Myši* stručně popíšeme pomocí jednotlivých jeho aspektů – prostoru, času, postav a společenských institucí. Prostorově se tento svět omezuje na město, jež tvoří uzavřenou a soběstačnou jednotku. Jeho poloha na fiktivní „mapě“ světa není nijak vyznačena, takže nevíme nic bližšího o státu, jehož je snad součástí, ani o jeho sousedech. Cokoli, co se odehrává mimo hranice města, se dozvídáme pouze z vyprávění postav (zejména lidské aktivity na Měsíci). Některé části města sice poměrně dobře poznáme v jejich exteriérech i interiérech (dům paní Mooshabrové a dům Felsachových, kanceláře Péče, Centrální hřbitov, stejnojmennou stanicí metra atd.), přesto však je topografie města jen fragmentární, vyznačená prakticky výhradně pohybem paní Mooshabrové. Tyto výpravy navíc mají opakující se itinerář a umožňují hru opakování známých informací a mírného přidávání informací nových. Jednotlivá místa tedy mají sklon se v průběhu vyprávění s pravidelností vracet a repertoár lokací je tak značně omezen.

Zaměříme-li se na konstrukci času ve světě románu, zjistíme, že text poskytuje neustále řadu přesných (udání hodiny) i méně přesných (odpoledne, relativní určení času – „později“) časových údajů. Román se odehrává v rozmezí dvou měsíců, od začátku září do 31. října (závěrečná věta správcové děj „prodlužuje“ o týden). V řeči postav se ovšem setkáváme s retrospektivami mířícími před tento úsek, především do dřívějšího života paní Mooshabrové. Jeden „příběh“ z minulosti se v románu objevuje neustále a má centrální význam – událost z Černého lesa, v níž vystupuje „velká řvoucí ohřivená myš“; minulost se tak stává zdrojem tajemství (viz 5.3.).

Pokud jde o čas kolektivní, čas obyvatel města, je tato společnost Rappelschlundovým režimem uvržena do „bezčasí“, jehož hlavním cílem je zakonzervování současného stavu. Předseda svou moc utužuje svou znakovou všudypřítomností (v novinách, jeho portréty v místnostech, uctívání jeho svátku), mytologizací své osoby (děti se ve škole učí oficiální Rappelschlundův životopis, obsahující některé nesrozumitelné, groteskní, a tím zároveň sakralizující prvky – například že Rappelschlundovi při letu na Měsíc „neztěžkala krev“) i likvidováním svých potenciálních oponentů (zavíráním do vězení či fyzickým zničením).

Chceme-li určit, jak je tento svět celkově časoprostorově situován vzhledem ke světům realistické fikce, je velmi obtížné jej umístit na časové ose do budoucnosti či

minulosti. Tento svět je sice technicky vyspělejší než svět aktuální – hvězdolety jsou běžným faktem, na Měsíci se staví věznice, silné je zaměření na techniku (lidé diskutují „o transplantacích“), zároveň však obsahuje řadu reálií odkazujících k minulosti – koně a kočí, platí se groši, běžní občané žijí v drasticky chudých podmínkách, vládne kněžna, která kdysi žila na zámku, Rappelschlund argumentuje bojem proti okultním jevům, některé okultní vědy se však dokonce vyučují na státních školách, žáci po vyučování navštěvují „útulky“ atd. Tato nemožnost konkrétního situování (jež je zároveň rozchodem s konvencemi některých žánrů či jejich míšením) svět *Myší* sbližuje se světy modelovými, zejména utopickými (viz 5.2. a 6.2.). Můžeme jej tedy charakterizovat jako časoprostor utopický.⁷⁹ (Mohli bychom též uvažovat o světě postkatastrofickém, v němž dochází k regresi některých životních oblastí, ovšem k tomu nemáme ve světě *Myší* oporu – „minulostní“ i „budoucnostní“ entity zde bez problémů koexistují, jedny nenahrazují druhé.)

Velmi charakteristické jsou též instituce světa *Myší* – armáda, policie, a především Péče. Policie vysílá své příslušníky k opakovaným návštěvám u paní Mooshabrové, při nichž se snaží „mimochodem“ vyzvědět fakta o její minulosti, vedoucí k poznání její identity; nakonec se ovšem ukazuje, že záměr policie proti očekávání nebyl paní Mooshabrovou/panovnici Augustu identifikovat a pak zničit, ale naopak znovu nastolit na trůn, o čemž svědčí delegace v čele s policejním ministrem Scarcolou, přijíždějící v závěru románu k domu Felsachových. Nejrozvinutěji je charakterizována Péče, instituce možná v celku světa obyvatel města nijak významná (to nevíme), nicméně zcela zásadní pro děj románu a jeho hlavní hrdinku.

Postavy v románu jsou seskupeny okolo několika prostředí, jež zároveň definují jejich sociální status: 1. dům paní Mooshabrové – hrdinka, její důvěrnice správcová Kralcová, Faberovi, Steinhägerovi; velmi prostí, až nuzně žijící lidé, charakterizovaní svou mluvou (viz 4.2.); 2. matky a jejich „nezvedení“ synové – paní Eichenkranzová a malý Eichenkranz, paní Linpecková a Linpeck; sociálně na podobné úrovni jako předchozí skupina; 3. Péče – Magdalena Knorringová, pánové Smirsch, Landl, Kefr a Rott; 4. dům kupce Felsacha – Oberon Felsach otec a syn, studenti Baar

a Rolsberg, hospodyně Capricorna; svět luxusu a kultivovanosti; 5. postavy, jimž není přímo přiřazeno žádné prostředí a které vpadají do světa ostatních postav „zvenčí“ – především Nabule, Wezr a kameník Bekenmoscht, dále zejména policisté (nemají vlastní jména); 6. postavy okrajové, jako Klevenhütter na hřbitově či lékárník (ten ovšem dostává značný prostor); 7. osoby pouze zmiňované, jež samy nejednají – například zesnulý manžel hrdinky Medard Mooshaber, dirigent Scarrone či básník Virgil Cikli.

V románu se tedy konstituují několik odlišných sociálních oblastí: oblast prostých obyvatel, oblast institucí, oblast bohatých obyvatel a oblast politické moci. Tyto oblasti – až na oblast moci, která se jeví jako nedostupná, je postavami pouze diskutována, ovšem nakonec je i ona stržena ze své pozice mimo běžný svět – však jsou vzájemně přístupné a je to hlavně titulní postava, kdo tuto výměnu umožňuje (paní Mooshabrová doma, na hřbitově či „v práci“, dále na Péči a v domě Felsachových). Podobně stvrzují prostupnost světa i Nabule a Wezr, angažující se ve službách moci a zároveň opakovaně navštěvující svou matku.

Z hlediska výstavby světa románu má naprosto centrální postavení instituce Péče – je jakousi materializací dominujícího představového komplexu. Tím je obava ze „zkažení“ dítěte: dítě se dostane na šikmou plochu, do polepšovny, pak do kriminálu a „utrápí“ své(ho) rodiče. To je obsesivní úzkostná představa paní Mooshabrové, jež se jí potvrzuje u jejích vlastních dětí, Nabule a Wezra; o tomto svém trápení s dětmi opakovaně vypráví dalším postavám, a stále znovu je i prožívá (viz svatební hostina a kapitoly o návštěvě dětí). Symbolickým zopakováním tohoto prožitku trápení s dětmi je i každé „zjišťování“ pro Péči, spojené ovšem pro paní Mooshabrovou zjevně i s jistou satisfakcí.

Duševní život postav, jejich cíle a tužby jsou oproti světům realistické fikce často groteskně posunuté. Není to jen ona úzkost z toho, jak se vyvinou rodinné vazby, ale rovněž například horizont snů a tužeb postav – paní Mooshabrová považuje za vrchol luxusu chlebičky, víno a limonádu, správcová projevuje nadšení z průníků paní Mooshabrové do „lepšího světa“ apod.

Takřka všechna prostředí, postavy i činnosti v románu jsou nasyceny různými zvláštními, z hlediska světů realistické fikce bizarními rysy. Některé tyto posuny jsme poznali již v kapitole 4.3., v níž jsme ukázali specifickou groteskní řečovou aktivitu

postav, specifické zacházení s jazykem a komunikací. Groteskní užívání jazyka však plynule přechází v označování/konstituování bizarních prvků, jež slouží charakterizaci „odchylek“ fikčního světa. Tuto funkci má například citování názvů děl, jejich úryvků, ale také uvádění různých přísloví a rčení typických pro svět *Myší*. Podobně fungují též útržky oficiálního diskurzu pronikající do řeči postav (odříkávání životopisu Albína Rappelschlunda, viz 4.3.). Uveďme si některé příklady takovýchto fiktivních citací či fiktivních pojmenování:

[Nabule:] „... A za tohle koupím obraz. Tu *tříokou ženskou s labutí*.“ (MNM, kap. 5, s. 56)

[správcová:] „Na Měsíc byste za ně dolítla a ještě by na mražený krém zbylo. V lávě v kráteru Borman byste se koupat mohla a jíst pečený líhně.“ (MNM, kap. 5, s. 58)

[paní Linpecková:] „... Viděla jste někdy *hru o Filipu Tříokém*, paní, a vy, druhá paní, taky ne?“ (MNM, kap. 9, s. 115)

[správcová:] „... A ještě nám ta paní Linpecková dala pivo, ovčí sýr a pišingr, copak vy, vy si to zasloužíte, ale já jsem *k tomu přišla jako chromej na Mars*. ...“ (MNM, kap. 9, s. 125)

Paní Mooshabrová viděla vodotrysk a básníka, neznala ho, asi sotva četla básně, ale jednu si pamatovala bůhví odkud, snad ještě ze školy, pamatovala si ji a teď si na ni, jak hleděla na básníka, vzpomněla. „*Stařenka slepá z kostela kráčí, cestu si berličkou hledá a značí. Berličkou hmatat není tak snadné, stařenka slepá často upadne*.“

(MNM, kap. 6, s. 68, báseň je citována, popřípadě připomínána ještě několikrát)

[paní Linpecková:] „... Paní Knorringová, já nemám slov, jak vám i paní Mooshabrové poděkovat. *Snad jen slovy básníka Virgila Cikla, co má v parku sochu, dík můj už není odsud, neboť jsem se právě vznesl do nebe*. ...“

(MNM, kap. 13, s. 177; všechny kurzivy J. Š.)

Specifické „realie“ někdy proniknou i mimo promluvy postav, viz například bizarní skrumáž témat, jež probírají obyvatelé před redakcí Rozkvětu, podávanou vypravěčem:

Shluk lidí před Rozkvětem býval vždycky, lidé tu rokovali o sportu a různých transplantacích, také o různých chaluhách, řasách a nebi, a také si tu měnili známky.

(*MNM*, kap. 2, s. 14)

O těchto fikčních reáliích podávají postavy (a někdy i vypravěč) zprávu jako o samozřejmostech. Již v kapitole 3 i jinde jsme uvedli, že vypravěč má minimální odstup od konstituovaného světa, nevyznačuje se vševědoudností ani schopností aspekty světa či děje z nadhledu hodnotit. Viděli jsme, že je to dáno především fokalizací vyprávění z pohledu postavy paní Mooshabrové. Tento přístup čtenáře jakoby přímo „vrhá“ do specifického fikčního světa a čtenář řadu tvrzení vnímá jednak jako součást děje, zároveň však i jako popis zvláštních jevů a zákonitostí ve fikčním světě. Normy realistické fikce jsou pozadím, na němž se podivnosti fikčního světa odrážejí.

5.2. Typ fikčního světa *Myší*

Svět *Myší* je, jak jsme viděli, světem do značné míry odlišným od světa realistické fikce.⁸⁰ Nás nyní bude zajímat, kam jej můžeme situovat na ose přirozený – nadpřirozený,⁸¹ popřípadě přirozený (zvláštní) – zázračný.⁸² Jak píše Lubomír Doležel, ve fantastické fikci si čtenář musí „osvojit encyklopedii cizokrajného světa“, zatímco ve fikci realistické se pracuje s principem minimální odchylky.⁸³ Jaký je tedy svět *Myší*, je

80 Podpořeno je to i faktem, že jakékoli poukazy k existujícím entitám aktuálního světa jsou v něm velmi řídké (viz kapitolu o vlastních jménech, 4.4.) a navíc jde o entity okrajového významu ve fikčním světě (Giuseppe Verdi, Noc na Lysé hoře). (Entita s protějškem v aktuálním světě se však pochopitelně stává entitou fikční a podléhá zákonitostem fikčního světa; identita obou entit /historický Jan Žižka a Žižka Jiráskův/ je vyloučená. Viz Ronenová 2006, s. 135–154.)

81 Doležel definuje protiklad přirozených a nadpřirozených světů v rámci své aletické modality (možnost, nemožnost, nutnost): „Jestliže modality aktuálního světa určují, co je možné, nemožné a nutné ve světě fikčním, vzniká přirozený fikční svět.“ Viz Doležel 2003, s. 123.

82 Viz Todorov 1970, s. 46–62, zvl. s. 49.

83 Doležel 2003, s. 179.

skutečně světem s nadpřirozenými prvky? Domníváme se, že nikoli, respektive jen velmi omezeně. Ve světě *Myši* se nevyskytují nadpřirozené bytosti, platí zde zákonitosti prostoru a času, jinak řečeno, neděje se zde nic nemožného. Kombinace podzemní dráhy a koňských povozů, záliby v technice a zároveň v okultismu a další kontrasty představují bizarní spojení, avšak nepřekračují hranice možného; osídlení Měsíce lze sice za nemožné považovat, nicméně je to relativně střízlivé pokračování reálného technického pokroku. Jediným aspektem, jenž nás přivádí k pochybnostem nad přirozeností tohoto fikčního světa, je zjevení „velké řvoucí ohřivené myši“ a další tajemné události v Černém lese (o tom viz hlavně v 5.3.). Pokud bychom však vycházeli pouze z toho, co je ve světě věrohodně ověřeno,⁸⁴ žádný nadpřirozený jev není v textu jednoznačně dán.

Možná bychom na tento svět mohli aplikovat Doleželovo pojetí světa hybridního, v němž je v rámci jednoho světa kombinováno možné s nemožným (Doležel je demonstruje na světech některých Kafkových próz).⁸⁵ Ovšem, jak jsme uvedli výše, chybí tu onen prvek nadpřirozeného, nemožného, jež hybridizuje s přirozeným a možným; na druhou stranu je zde ovšem příznačný systematický *posun* oproti realistické fikci, jež umožňuje zvláštní, nepravděpodobná kombinace prvků, mírná změna obvyklého smyslu akcí i způsobu komunikace. (Jako by se na něj hodily klasické performativní formule pohádkového vyprávění: „bylo jednou jedno království, a v něm...“ či „za devatero horami a devatero řekami žila ve městě...“; těmito formulami je zároveň suspendováno očekávání realistického světa a čtenář je připravován na přijetí potenciálních neobvyklých rysů světa konstituovaného textem.)

Na fikční svět románu se nevztahuje ani žádná z trojice kategorií zavedených v Todorovově *Úvodu do fantastické literatury*, tedy ani zvláštní, ani fantastické; nanejvýše bychom mohli uvažovat o zázračnosti tohoto světa, nicméně je to svět natolik autonomní vzhledem ke světu světům realistické fikce, že se toto označení stává zbytečným. Nelze na něj plně aplikovat ani Todorovův dovětek o koexistenci přirozeného a zázračného v některých dílech moderní prózy, ačkoliv podobnost se světy

84 Funkce ověření spočívá podle Doležela v úspěšném konstituování fikčních faktů některým(i) z autoritativních či méně autoritativních subjektů textu, viz Doležel 2003, s. 151–161.

85 Doležel 2003, s. 187–188.

Kafkovými (tohoto autora chápe Todorov jako modelového pro uvedenou fúzi v moderní próze) je u světa *Myši* zřetelná. Zatímco však například v Kafkově *Procesu* jsou s realistickými světy nekompatibilní pouze některé aspekty světa, ty, které se vztahují k vedenému soudnímu procesu (jenž pravda silně prostupuje chování všech postav, které „patří k soudu“), je svět Fuksových *Myši* konstruován od základů a do detailu jako svět nerealistický, jako *jiná* skutečnost.⁸⁶

Svět *Myši*, jak jsme již zmínili, je blízký fikčním světům sci-fi a zejména utopie. Utopické fikční světy jsou podobně jako svět *Myši* situovány „jinam“; vykazují do značné míry modelovou strukturu, což je umožněno právě absencí vymezení těchto světů vzhledem k časoprostoru světa aktuálního. Děj utopických fikcí má mnohdy za úkol především (často kriticky) předvést fungování samotného fikčního světa. Do tohoto žánru spadají pochopitelně také moderní protějšky klasických utopií, negativní utopie či antiutopie, oblíbený žánr literatury 20. století, jako jsou Zamjatinovi *My*, Orwellův román *1984* nebo třeba Čapkova *Válka s Mloky* a Weissův *Dům o tisíci patrech*.⁸⁷ Domníváme se tedy, že svět *Myši* můžeme globálně označit za typ světa utopického.

Každá entita či akce pochopitelně nemůže být takto jiná, odlišná od entit obvyklých v realistických světech, nicméně nasycenost tohoto světa pro něj specifickými aspekty na různých úrovních (od řečové produkce postav přes „postavu“ básníka Virgila Cikla a groše po svátky Rappelschlunda a Alžběty) plně postačuje pro konstituování jeho utopičnosti. (Utopičnost světa *Myši* však, jak uvidíme dále, neznamená naprosté převážení žánru utopie v žánrovém spektru románu; tento žánr je v *Myších* výrazně přítomen, nicméně jinými žánrovými složkami je vytlačován či ironicky nasvěcován, viz 6.3.)

5.3. Fikční svět jako svět vyprávěný: princip záhady

86 Doležel na Kafkově *Procesu* a *Zámku* zase demonstruje svou koncepci světa založeného na opozici viditelné/neviditelné, kterou však podle našeho názoru rovněž nelze na svět *Myši* uplatnit. Viz Doležel 2003, s. 188–191

87 O utopii viz i Hodrová 1987a a dále 6.2.

Jak píše Ruth Ronenová, je fikční svět literárního díla nutně světem vyprávěným, tj. nelze jej oddělit od způsobu jeho prezentace; v tom s ní zcela souhlasí Doležel a zavádí intenzionální funkce vztahující fikční svět k textuře.⁸⁸ V *Myších* se tento fakt projevuje v mnoha ohledech, z nichž některé jsme sledovali v kapitolách 2 a 3. Jeho nejvýraznější manifestací je princip záhady, tajemství. Hlavní osou románu je příběh utajení paní Mooshabrové; toto utajení však není pouze podáno jako fakt fikčního světa, nýbrž je – podobně jako v detektivce – inscenováno formou hry implikovaného autora s implikovaným čtenářem. Systém indiciálních motivů, na něž je různými způsoby zaměřována pozornost čtenáře, ohromná míra informační redundance na rovině motivické i na úrovni vyprávění (tj. redundance z hlediska příběhu ve smyslu fabule, „histoire“), specifický způsob perspektivizace vyprávění, zamezující nadhledu nad „teď a tady“, absence hlubších vrstev myslí postav – to vše jsou prostředky, jimiž je příběh vzdalován bezprostřednímu „nahlížení“ implikovaným čtenářem.

Tyto prostředky, podrobně analyzované v předchozích kapitolách, jsou doplněny některými rysy příběhu samotného, jenž si tak až do konce udržuje charakter záhady. Neboli: i když si ideální čtenář románu (prodloužení čtenáře implikovaného), vybavený mimořádným analytickým a kombinatorickým talentem, abstrahuje z románu příběh, vždy se dostane na hranici nerozhodnutelného, tj. tam, kde na základě logických operací dojde k několikerému možnému vysvětlení, resp. i kódu čtení. Jestliže pro protiklad přirozenosti a nepřirozenosti světa jsme využili Doleželovu aletickou modalitu, nyní se ocitáme v oblasti modalit epistemické (systém vědění, nevědění a věření).⁸⁹

Na nezvratně hypotetické rovině se pohybujeme například při výkladu smrti paní Mooshabrové: otrávil se svými koláčky záměrně? Pokud chtěla spáchat sebevraždu, mohla to přece udělat ve skrytu, nevystavovat nebezpečí požití koláčků

88 Ronenová 2006, s. 22–24, 169–172; Doležel 2003, s. 144–148.

89 Viz Doležel 2003, s. 132–134.

ostatní účastníky večere... Nebo je naopak otrávit chtěla, a na poslední chvíli svůj úmysl změnila?⁹⁰

Zásadním prvkem románového příběhu je však z pohledu hypotetičnosti událost v Černém lese, k níž (možná) došlo, když bylo paní Mooshabrové dvacet let. Došlo tam k jakési zásadní transformaci, v níž figurovala postava „velké ohřívené myši, která řve“.⁹¹ Tato událost je v románu připomínána několikrát, vždy z poněkud jiného úhlu pohledu, a především jsou informace o ní stále bohatší. Její vyličení najdeme hlavně ve třetí ze sledu kapitol o návštěvě policie a pak v kapitole poslední, kdy události života paní Mooshabrové rekonstruuje Oberon Felsach (je to v podstatě variace policejního výslechu). Jak jsme konstatovali výše, není svět románu světem nadpřirozeným; epizodu s „velkou ohřívenou řvoucí myš“ lze však interpretovat doslovně a potom bychom se jistě do oblasti nadpřirozeného dostali. Možné je však též vysvětlení psychologické – například halucinace paní Mooshabrové apod. (ovšem poměrně nepravděpodobné, neboť policie i Felsach událost v Černém lese prezentuje jako objektivní).

Vidíme tedy, že se nakonec alespoň v tomto bodě přece jen setkáváme s todorovovským váháním mezi podivným a zázračným, jež charakterizuje fantastično.⁹² Ovšem stejně tak je možný i výklad, který podle Todorova fantastiku diskvalifikuje – totiž výklad symbolický či alegorický, jenž „řvoucí myš“ těsně propojí s motivem myši, který prostupuje v mnoha podobách celým románem včetně jeho titulu.⁹³ „Řvoucí myš“ a proměna paní Mooshabrové v Černém lese je tedy záhadou, jež nemizí ani po „přeskupení“ tematického materiálu románu maximálně racionálním způsobem (po rekonstrukci fabule).

90 Zde opět můžeme srovnat dostupné interpretace – například Pechar 1989 se domnívá, že paní Mooshabrová kvůli své rodičovské zahořklosti opravdu má záměr děti trávit, proto koupí spolehlivý silný jed Rattenal, a od svého záměru až v poslední chvíli velkomyslně upustí – „...dospívá ... k překonání nelidského postoje, který jí okolní svět vnutil.“ Pechar 1989, s. 77–78.

91 Na centrální pozici události v Černém lese v příběhu paní Moosbarové poukazuje Wykrentová 2005.

92 Todorov, zejm. s. 29, 48–62.

93 Viz Todorov 1971, s. 37, 63–79.

Ve fikčním světě *Myši* tedy dominuje záhadnost – generována je jednak narativní strategií (způsoby jsme analyzovali v předchozích kapitolách), jednak samotnou fabulí (např. „ohřívená myš“). Můžeme si zároveň povšimnout, že princip utajení či mystifikace se tak stupňuje – indiciálnost románu představuje obrovskou energii vloženou do strategie utajení, avšak i pokud bychom dešifrovali všechny indicie v textu, zjistili bychom, že stojíme před záhadou hlubší, lokalizovanou v samotné fabuli. Toto paradoxní zjištění o „marně“ vynaloženém úsilí nás přivádí k dalšímu pohledu na román, jenž do jisté míry všechny naše předchozí analýzy završí – k jeho komplikované žánrovosti.

6. HLEDISKO ŽÁNRU

Žánrovost ve smyslu uplatňování vymezeného souboru znaků v konkrétních dílech prošla výraznou krizí již v poklasicistickém období, zejména v romantismu.⁹⁴ Ve dvacátém století, především v programově inovativní tvorbě modernismu, se kontury tradičních žánrů dále rozpouštějí. Se žánrovostí se v dílech často nakládá jako s repertoárem rysů, které se mohou relativně svobodným způsobem kombinovat a může se – kupříkladu parodicky – využívat jejich sémantický potenciál. Neznamená to sice, že by pojem žánru zcela ztratil svůj význam, ovšem jeho deduktivní definice je již vyloučená; žánry mohou být nanejvýše na základě různých typů rysů abstrahovány z konkrétních děl.⁹⁵ Některé žánry bezpochyby přetrvávají, nicméně definovat je lze jen na nejvyšším stupni abstrakce. Například román lze s ohledem na to, jaká díla jsou běžně za romány označována a považována, stěží vymezit konkrétněji než jako „rozsáhlejší prozaické dílo“.

Příznačným reflexem tohoto vývoje v literární vědě je převládnutí pojmu literární text, který vyjadřuje hledání určitých obecných rysů literárnosti společných všem literárním dílům, nanejvýše s přihlédnutím k základnímu druhovému dělení na prózu/poezii/drama, respektive lyriku/epiku/dramatiku. Pojetí žánru jako souboru pevných norem navíc odporuje pojem estetické normy coby normy „určené k porušování“, s níž se setkáváme v ruském formalismu a pak i v českém

94 Viz Todorov 2000b, s. 99–100.

95 Nicméně vznikají některé žánry nové, respektive je lze z děl daného období abstrahovat, jak ukazuje na žánrech založený sborník studií *Poetika české meziválečné literatury*. K pojetí žánru viz zejména poslední stať, Hodrová 1987b.

a francouzském strukturalismu. Podle Todorova tak každé významné literární dílo zavádí normu novou a stává se v podstatě samo novým žánrem.⁹⁶

Existuje ovšem okruh děl, v nichž se žánrovost jako soubor konvencí, jež mají být dodrženy, uplatňuje s nezmenšenou silou: jde o žánry triviální, konzumní či populární literatury.⁹⁷ Na rozdíl od děl „umělecké literatury“ pro ně platí, že „mistrovské dílo triviální literatury je to, jež svému žánru nejlépe odpovídá“.⁹⁸ Této charakteristické vlastnosti triviálních žánrů se přinejmenším od meziválečného období⁹⁹ zmocnila umělecká literatura a prolnutí tradice exkluzivní literatury se žánrovými postupy a normami děl populární kultury se dále stupňuje v poetice postmodernismu. Ukazuje se, že žánry, jako jsou sci-fi, detektivka, „román pro ženy“ apod., lze díky jejich ustálenosti velmi dobře využít jako kódy, jež se mohou v díle vrstvit, polemizovat spolu nebo se (spolu s „náročnými“ aspekty) ironicky nasvěcovat.¹⁰⁰ V postmodernismu přitom není účelem jen parodický či ironický efekt, v pozadí většinou stojí odmítnutí exkomunikovat z „vážné“ literatury napětí, silné emoce a zábavnost, typické právě pro žánry triviální literatury.¹⁰¹

Žánrová vrstevnatost a využití žánrových konvencí některých žánrů triviální literatury jsou konstitutivní rysy textu *Myší*. V tomto románu se přitom jednotlivé žánrové složky – detektivka a román s tajemstvím, sci-fi, utopie, respektive i žánr psychologického románu – vzájemně nasvěcují a relativizují.

6.1. Dialog žánrů v *Myších*

96 Todorov 2000, s. 100–101.

97 Todorov 2000, s. 100–101.

98 Todorov 2000, s. 101.

99 Hodrová 1987b, s. Viz například romány Karla Čapka *Továrna na absolutno* a *Krakatit*, *Bidýlko* Emila Vachka či *Dům o tisíci patrech* Jana Weisse.

100 Viz např. McHale 1987.

101 Pojem žánru se ukazuje jako klíčový pro tvorbu a vnímání i teoretickou reflexi některých jiných druhů umění, zejména filmu, jenž vykazuje jak těžko určitelný přechod mezi „uměleckým“ a „populárním“, tak neobyčejně rozvinutou síť žánrů a subžánrů.

Můžeme prohlásit, že *Myši* jsou text žánrově hybridní. Toto označení je vhodné zejména proto, že v románu nedochází ke splynutí žánrů, jejichž rysů a postupů je využito, nýbrž jejich prvky jsou stále rozpoznatelné a fungují spíše konfrontačně. Jak jsme uvedli výše, tuto zřetelnou hru žánrů umožňuje především fakt, že jako substrát jsou využity některé žánry triviální literatury, v nichž žánrové konvence silně fungují. Hra je pak založena na tom, že přítomnost žánru vzbuzuje jisté očekávání žánrové ucelenosti, nepřítomnosti zřetelně heterogenních žánrových rysů. Toto očekávání je však neustále zklamáváno a jednoznačná žánrovost textu je zpochybňována.

V textu tak dochází k pozoruhodnému jevu – jednoznačnost žánrového příznaku určitých prvků ovlivňuje žánrový příznak prvků jiných. Zřetelně to lze sledovat na žánrových příznacích detektivního románu či románu s tajemstvím, pod něž spadají všechny prostředky inscenování záhady v textu. Jakmile získá například některý motiv příznak záhadnosti, „infikují“ se jím i motivy okolní, aniž by samy o sobě tento sémantický rys nesly. Díky žánrové intenci detektivky totiž začíná platit tvrzení, že žádný motiv se v textu neobjevuje náhodně a všechny motivy musí být později zúročeny. Takto „infikované“ motivy tedy nabývají povahy „falešných stop“ (více k tomu v 6.3.).

Pokud bychom se pokusili hledat obecnější smysl hybridizace žánrů v *Myších*, než jaký poskytuje úroveň konkrétního vzájemného nasvěcování žánrů, na které se budeme pohybovat v následujícím výkladu, můžeme odkázat zpět na kapitulu 4.3., v níž jsme se zabývali smyslem mísení vysokých a nízkých prostředků jazykového stylu. Podobně jako účelem mluvenostní stylizace v *Myších* není napodobení reálné mluvené řeči, ale groteskní a ironická hra jazykových kontrastů na pozadí „realističnosti“, je permanentní konfrontace heterogenních žánrových příznaků také nanejvýše rafinovanou hrou, v níž se zbavujeme jistot, které přináší pevné žánrové zařazení. Opravdu, lze tvrdit, že v okamžiku, kdy se prostředky odpoutávají od svých standardních kontextů a cílů, nastupuje u čtenáře nejistota, jež má jak svou stránku úzkostnou, tak stránku ludickou. Tyto prožitky Fuksův román bezpochyby inscenuje – a to hlavně díky tomu, že nedochází k anarchické hře prostředků, nýbrž pouze k jakémusi „poodkrytí masky“, a tím jsou do hry vtaženy právě i ony standardní

kontexty a účely (tj. žánry a jim odpovídající příznaky). Podívejme se teď konkrétněji na promyšlené využití jednotlivých žánrů v *Myších*.

6.2. Utopie

Již jsme se dotkli utopičnosti v *Myších*; jejich fikční svět jsme globálně charakterizovali jako utopický (5.2.). Pokud se utopičnost, konkrétně příslušnost k žánru negativní utopie či antiutopie 20. století,¹⁰² stane hlavním kódem čtení románu, dojde pravděpodobně k soustředění na společenský smysl románu a nabízí se interpretace románu jako paraboly o společenském zlu a politické manipulaci.¹⁰³

Svět *Myší* opravdu nese některé typické rysy negativní utopie: 1. lokalizace světa mimo reálný prostor a čas do neurčitého (utopického) časoprostoru; 2. výraznou tematickou složku románu tvoří samo předvedení, jak svět funguje; 3. negativní hodnotový posun světa (svět jako „špatný systém“, potlačující svobodu a individualitu jedince); 4. záporná postava nedostupného a zároveň všudypřítomného vládce, od něhož se šíří všeprostupující síť mocenského zla; 5. popis způsobů donucování a represe z pozice moci. Můžeme zde sledovat například rovněž aspekt „jiného jazyka“ (viz 4.2. a 5.2.) a jisté karnevalové prvky, typické pro komické utopie,¹⁰⁴ jako je časté parodování atributů moci (odřikávání životopisu Rappelschlunda), a především poměrně důsledně uplatněný pohled „zdola“, od běžných občanů, objektů politické moci.

Podobně jako pro řadu antiutopických děl v literatuře 20. století je pro utopický svět *Myší* příznačná dynamika systému: status quo tohoto světa vznikl vytlačení panovnice a nastolením diktátora Rappelschlunda, dochází však k ukončení

102 Pro charakteristiku utopického žánru v moderní české próze vycházíme z Hodrová 1987.

103 Takto do značné míry vyznívá velmi propracovaná a mnohostranná Merhautova interpretace románu; její obecný tón a konečné nevztážení společenskokritické roviny díla na Československo po roce 1968 lze pochopit vzhledem k datu vydání studie (1988), viz Merhaut 1988. V podobném duchu vyznívá též Fuksova autointerpretace, tvořící předmluvu druhého vydání *Myší*, viz Fuks 1977.

104 Viz Hodrová 1987, s. 81.

tohoto zřízení a k obnově řádu. Tato dynamika vývoje od svržení ke znovunastolení panovnice se symbolicky zrcadlí rovněž v konkrétním, zobrazeném čase románu – děj začíná na svátek Rappelschlunda a končí svátkem panovnice.

V moderních antiutopiích, jako jsou *My, 1984*, ale i *Dům o tisíci patrech*, se vždy určitá společenská „jednotka“, „číslo“ stane heroickým reformátorem světa a svrhává jeho totalitární pořádek. V uvedených dílech je to vždy mladý hrdina mužského pohlaví. Takovouto postavu v *Myších* nenalezneme; avšak symbolem procesu obrody je paní Mooshabrová – také ona je (zdánlivě, ale vlastně již i fakticky) bezvýznamnou osobou, která však přinejmenším symbolizuje svržení hodnotově negativního řádu, proces propracovávání se k „pravdě“. Nikoli tedy mladý hrdina, nýbrž prostá bezmocná stařenka – a zároveň panovnice. Netypičnost a pasivita hlavní hrdinky nás ovšem přivádí k rysům, jež jsou s utopičností textu *Myši* v rozporu či ji vytlačují ve prospěch jiných žánrů.

Je to především fakt, že dění v sociálně-politickém světě románu není převážnou jeho část ve středu pozornosti, je pouze naznačováno množstvím narážek a indicií, jež se zejména od 19. kapitoly začíná stupňovat. Značnou část románu se tedy zdá, že jeho děj není věnován sociálně-politické stránce světa samotného, nýbrž že tento bizarní svět má hlavně funkci pozadí příběhu paní Mooshabrové; ke ztotožnění obou linií – slabší linie vyprávějící o měnící se politické situaci ve světě a silnější, věnované samotné paní Mooshabrové – dochází plně až v samém závěru románu, přičemž hlavní hrdinka vlastně opět nehraje úlohu aktivní, ale pasivní (umírá).

Nejen princip záhady dominující způsobu vyprávění (viz 5.3.), ale též řada prvků fabule není příliš kompatibilní se žánrem utopie: událost v Černém lese, motivující utajení paní Mooshabrové, není osvětlena, nejasná je identita některých postav (Klaudingerová, studenti, Máry Capri/corna/). Stejně fungují i potenciální prvky nadpřirozena („velká řvoucí ohřívená myš“; „jiné“ bytosti však jsou obecně pro moderní antiutopii příznačné – viz „postavy X“ u Hodrové).¹⁰⁵

Pochopitelně rovněž základní princip výstavby textu *Myši* – motivičnost spojená s repetitivností – není typickým způsobem konstrukce textů utopického žánru, stejně jako repetitivní práce s vyprávěním, specifická forma perspektivizace apod.

6.3. Detektivní román, román s tajemstvím

Inscenace záhady, která se v jistém ohledu staví proti utopické žánrové složce románu, úzce souvisí s druhou výraznou skupinou žánrových rysů, jež je v románu přítomna – s rysy typickými pro detektivku a román s tajemstvím. Nejvýraznějšími detektivními rysy románu jsou právě inscenace záhady a dále práce s motivem, jenž nabývá charakteru stopy či indicie, a vytváření falešných stop a řešení.¹⁰⁶

Podle Todorova je základní typ detektivní prózy, jež nazývá román s tajemstvím,¹⁰⁷ charakterizován existencí „dvojího příběhu“: příběhu zločinu a příběhu vyšetřování, přičemž „jeden je nepřítomný, ale reálný, zatímco druhý je přítomný, ale bezvýznamný“.¹⁰⁸ O příběhu zločinu se dozvídáme pouze prostřednictvím příběhu druhého – příběhu vyšetřování, příběh zločinu je tedy absencí.¹⁰⁹ Tato bezpochyby platná charakteristika detektivky se na *Myši* vztahuje specifickým způsobem. Především v *Myších* nedochází k vraždě či zločinu v pravém slova smyslu – první (absentující)

106 Pro vymezení detektivky a románu s tajemstvím vycházíme z prací Todorov 2000, Šklovskij 1933a, a Šklovskij 1933b.

107 My jej pro odlišení od románu s tajemstvím obecně, tj. i mimo detektivní žánr, budeme označovat jako „detektivní román s tajemstvím“.

108 Todorov 2000, s. 104.

109 Na okraj poznamenejme, že pro *Myši* je opozice prezence – absence významná i v jiných ohledech. Mohli bychom říci, že prezence – tj. to, co je přítomné, textově konkrétně ztvárněné, „vyřčené“ – neustále zdůrazňuje absenci něčeho jiného: náhledy do mysli hlavní postavy ukazují, že skutečný vnitřní život chybí (či je skryt, viz 3.3.–4. a dále v této kapitole), obrovská masa konkrétních detailů, časových údajů a mechanického, stereotypizovaného jednání i mluvení postav vyvolává dojem absence smyslu či jeho ukrytí, a konečně také princip opakování motivů a dějových sekvencí lze vyložit jako hru absence a prezence – opakování je vždy absencí původního, tj. toho, co mělo být opakováno, opakované se od původního vždy liší, a zároveň je s ním zdánlivě totožné (viz Casey 1975).

příběh je *příběhem utajení*. O tomto příběhu utajení se dozvídáme z vyprávění paní Mooshabrové o jejím dřívějším životě, jde tedy o absenci v todorovovském smyslu, ovšem důsledky utajení přetrvávají v průběhu celého románu; absence prvního příběhu tedy není úplná. Druhý příběh – příběh vyšetřování – je *příběhem odhalení*. Na tomto příběhu se jako aktéři podílejí postavy, které uvažují, kde asi pobývá panovnice, případně jestli již není mrtvá, kdo je Máry Capricorna, a především policie, která paní Mooshabrové klade otázky o její minulosti. V posledních dvou kapitolách pak tuto roli přebírá Oberon Felsach.

Svorníkem obou příběhů, příběhu utajení i příběhu odhalení, je vyprávění paní Mooshabrové o jejím předchozím životě, hlavně o době před událostí v Černém lese – paní Mooshabrová fiktivní verzí svého mládí sama ráda legitimizuje svou současnou identitu a zároveň právě na toto období se zaměřují všechny postavy mající vůči paní Mooshabrové podezření (policisté, Oberon Felsach). Je ovšem příznačné – a zde narážíme na rys odporující detektivnímu žánru, že toto období zůstane racionálně nevysvětleno; nedochází k „likvidaci záhad“, jako je tomu v typickém románu s tajemstvím.¹¹⁰

V závěru detektivního románu, tj. v závěru jeho „druhého příběhu“, dochází k vysvětlení událostí prvního příběhu, a tím i k odhalení pachatele. Viděli jsme, že v *Myších* k úplnému vysvětlení prvního příběhu nedojde; dochází ovšem k „odhalení pachatele“ – k prozrazení pravé identity paní Mooshabrové. Příběh odhalení (jakožto druhý příběh, příběh vyšetřování) vrcholí tím, že se v textu zpětně rekonstruuje oba příběhy – teprve na samém konci románu zjišťujeme, že příběh paní Mooshabrové je příběhem utajení a že děj románu je příběhem odhalení.

Jinými slovy, na konci *Myší* nedochází k odhalení „vraha“, ale ke zjištění toho, že došlo ke „zločinu“ – tedy k utajení, že identita paní Mooshabrové byla falešná, i toho, že došlo k „vyšetřování“ – tedy k pátrání po panovnici, jež vyústilo odhalením paní Mooshabrové. Otázku „Kdo je ve skutečnosti paní Mooshabrová?“, jež je

110 Viz Šklovskij 1933a, s. 156. V překladech Todorovovy i Šklovského práce je použit pojem „román s tajemstvím“. Zatímco však u Todorova označuje – jak jsme uvedli – pouze jeden typ detektivního románu, u Šklovského vedle detektivek zahrnuje obecně romány s prvkem záhady.

ekvivalentem zločinu v detektivce (tj. je záhadou, která vyvolává pátrání), si můžeme na začátek románu dosadit až poté, co známe jeho konec. Stejně tak sama smrt, již detektivka obvykle začíná, dostává prostor až v závěru románu. Jsou-li tedy *Myší* detektivkou, pak jediné detektivkou „postavenou na hlavu“.

Přítomnost záhady je hlavním rysem románu, jenž jej přibližuje detektivnímu žánru či obecněji próze s tajemstvím; jak ovšem o této záhadě může čtenář vědět dříve, než se na konci románu dozví, že to, co četl, byl příběh utajení a zároveň příběh odhalení? Je to pochopitelně díky všudypřítomnému inscenování záhady, aniž ovšem bylo přímo pojmenováno, v čem záhada spočívá (otázka „Kdo je ve skutečnosti paní Mooshabrová?“ není explicitně položena). Tato sugesce záhady se realizuje pomocí specifických motivických a narativních prostředků, jimž jsme věnovali pozornost již v...kapitolách 1 až 3 a v 5.3.

Motivy – široce pojaté, viz 1.1. – přispívají k inscenaci záhady zásadní měrou; v celém textu je rozeseta řada motivů indiciálních a redundantních (viz 1.4.). Tyto motivy na sebe upozorňují už svým opakováním – podle principu „je-li ... napsáno, že na stěně visí puška, musí tato puška později střílet“.¹¹¹ Viděli jsme však již, že rozlišit mezi motivy, které budou později mít indiciální význam, a motivy, které tuto funkci pouze „předstírají“ (motivы redundantní), je možné až z perspektivy konce románu („v románě s tajemstvím puška visící na stěně nestřelí, střílí puška jiná“).¹¹² Druhým způsobem, jak na motivy upozornit, je kontext, v němž se objevují – příkladem mohou být dotazy postav na Máry Capricornu (ptá se správcová, paní Eichenkranzová, paní Linpecková atd.) či jejich nejistota, váhání v určitých otázkách – motiv „co se říká o kněžně“ (že je uvězněná, mrtvá apod.). Všechny tyto motivy slouží jako signály přítomnosti určité záhady, vytvářejí atmosféru chybějících informací, očekávání svého dalšího zúročení (jak víme, mnohdy zklamané). V podstatě tedy mají charakter stop v detektivce, z nichž jen některé vedou k řešení záhady/odhalení pachatele.

111 Viz Šklovskij 1933a, s. 130. Jde o aforismus A. P. Čechova.

112 Šklovskij 1933a, s. 130.

Jak píše Šklovskij, „techniku organizace tajemství“ v románu s tajemstvím tvoří „cesta od řešení falešného k řešení správnému“;¹¹³ přítomnost falešných řešení je pro román s tajemstvím nezbytná. Uvádění na falešnou stopu přitom není jen „globální“, tj. nevztahuje se jen na řešení hlavní záhady, nýbrž časté je rovněž využívání falešných řešení „lokálních“, tj. matení pouze chvilkové, jež se vzápětí vyjasní, sloužící k maximálnímu rozproštění principu záhady v celém textu (například detektiv provádí nějakou nesmyslnou činnost, jež se však brzy vysvětlí jako účelná).¹¹⁴ V *Myších* jsou oba postupy – tj. navádění čtenáře k falešným řešením lokálním i globálním – jednou z hlavních strategií hry implikovaného autora s implikovaným čtenářem, jež někdy bývá souhrnně označována jako mystifikace.¹¹⁵ Z perspektivy konce románu jsou takovými prostředky všechny výrazné motivy redundantní – třeba sud s vápnem v průjezdu domu paní Mooshabrové. V průběhu četby románu takovéto matení způsobují různé vyprávěcí vyprávěcí postupy, zejména (1) vytváření falešných souvislostí, (2) inscenace rozporů v různých verzích téže události a (3) znejišťování a zneurčitování identity postav a předmětů.

Vytváření falešných souvislostí spočívá v dovedném logickém propojování přímo nesouvisejících motivů. Nejvýraznější příklad vytvoření falešné souvislosti najdeme na konci 11. a na začátku 13. kapitoly – podle jednotlivých indicií můžeme soudit, že paní Mooshabrová posype chlapci koláč jedem, v kapitole 13. se zase zdá, že její matka oplakává, zanedlouho ovšem vyjde najevo, že pouze teatrálně nařiká nad svou budoucí sebevraždou, až jí Péče chlapce odejme.¹¹⁶

Inscenace rozporů je další rozšířenou syžetovou strategií; její podstatou je vždy různé podání téže situace dvěma osobami. Příkladem lokální inscenace rozporu je nepoznání paní Mooshabrové chlapcem v kapitolách 8 a 13 (vysvětlení – paní

113 Šklovskij 1933b, s. 145.

114 Šklovskij 1933a, s. 125–126.

115 Viz například Lederbuchová 1985 či Wykrentová 2006.

116 Tomuto příkladu vytváření falešných souvislostí, matení či mystifikace věnují pozornost všichni námi zmiňovaní vykladači *Myší* – Merhaut 1988, Pechar 1989 i Wykrentová 2006. Pro dokonalost techniky matení čtenáře v románu je příznačné, že každý z nich věcnou podstatu (fabuli) událostí rekonstruuje jinak.

Mooshabrová měla převlek, vypadala proto jinak a chlapec ji nemůže poznat). Zásadní význam mají však rozporné verze příběhu života paní Mooshabrové, jak jej prezentuje hrdinka sama a jak jej rekonstruuji policisté a později Oberon Felsach (zde se však k „pravdivé verzi“ nedobereme, jednak kvůli nedovysvětleným aspektům, jednak kvůli mysteriózní povaze události v Černém lese).

Posledním ze základních typů matení je znejist'ování identity postav a předmětů, jež je realizováno například „množením“ postav a popíráním jejich identičnosti (Klaudingerka, Máry Capricorna, studenti Lothar Baar a Rolsberg), dále velmi častým užíváním zájmen typu nějaký, jakýsi pro předměty již známé a v neposlední řadě „ztrátou jmen“ postav (viz 4.4.).

K uvedenému výčtu a k rozlišení prostředků matení na lokální a globální však musíme doplnit ještě jednu opozici, jež se vztahuje specificky na Fuksův román. Všechny tyto prostředky lze totiž navíc rozdělit na vysvětlené/vysvětlitelné a na nevysvětlené/nevysvětlitelné. Takovýto je například rozdíl mezi nerozpoznáním paní Mooshabrové některým z chlapců a verzemi události v Černém lese, respektive mezi „množením“ postav a zcizováním postav a předmětů pomocí zájmen typu „jakýsi“. Jak konstatuje Šklovskij, falešné řešení je pro prózy s tajemstvím zcela typické. Množství těchto falešných prostředků a systematickost jejich užívání v *Myších* je však výjimečná; nevysvětlené/nevysvětlitelné případy pak záhadu prohlubují a román žánrově vzdalují románu detektivnímu, v němž je možnost závěrečného racionálního vysvětlení nezbytnou podmínkou, i většině jiných typů románu s tajemstvím (viz Šklovského „likvidace záhad“).¹¹⁷

Mimořádně komplexní motivické a syžetové prostředky inscenace záhady v románu však doplňuje ještě jeden klíčový prostředek, naprosto nezbytný pro udržení záhady do posledních stránek románu – specifický způsob fokalizace, jež jsme podrobně analyzovali v kapitole 3. Podle Todorova v detektivním románu s tajemstvím je „podoba každé informace ... dána osobou, která ji sděluje, a neexistuje pozorování bez pozorovatele. Proto nemůže být autor detektivky vševědoucí, na rozdíl od autora

klasického románu“.¹¹⁸ Víme již, že mysl paní Mooshabrové je z hlediska možného odhalení jejího tajemství zcela uzavřená a tato její nedostupnost je dokonce manifestována „okamžiky nepřístupnosti“ (viz 3.4.), které však zároveň svou existencí silně sugerují právě záhadnost. V tomto ohledu – ačkoliv perspektivizace vyprávění má i jiný smysl – jsou vyprávěcí prostředky diktovány volbou celkové vypravěčské strategie.

Znaky, které mají *Myši* společné s detektivními romány a s romány s tajemstvím – promyšlená distribuce motivů, falešné stopy lokální i globální, perspektivizace – projektují v textu specifický typ implikovaného čtenáře. Vyžadují od něj právě typické vlastnosti čtenáře detektivek: pozornost, schopnost logického úsudku a kombinační dovednost, ale hlavně zvědavost¹¹⁹ a dychtivost podílet se na řešení záhady. Je na něm, aby dávat motivy/stopy dohromady, rekonstruoval souvislosti děje, byl citlivý k náznakům, nedůvěřoval záludné perspektivě jedné postavy, zavrhoval falešné stopy... Ovšem to vše je spojeno s klíčovým paradoxem – ideální čtenář detektivek bude románem zklamán, protože jím vynaložené úsilí bude z jeho pohledu marné. Důsledně logické myšlení jej totiž přivede do neřešitelných rozporů a k racionálně (jednoznačně) nevysvětlitelným prvkům fabule (viz též 5.3.). Logická kombinatorika je takto v románu dovedena do absurdnosti, popírá a komentuje sebe samu. Velmi pravděpodobné však je, že zahlcení opakováním a fascinace komplexitou motivických a narativních postupů empirickému čtenáři tuto slepou racionální uličku ušetří. Nicméně – jak jsme konstatovali již v úvodu – oba tyto aspekty, racionální hra s indiciemi i zahlcující opaknost, tvoří základní vlastnosti textury *Myši* a právě detektivní žánrová složka se zásadním způsobem podílí na prvním z nich.

Musíme tedy znovu konstatovat, že detektivní rysy tvoří pouze jednu ze žánrových složek *Myši* a že text zdaleka žánrově neovládají. Opravdu, na román se nevztahuje prakticky žádný z osmi znaků klasické detektivky (detektivního románu s tajemstvím), které cituje Todorov ve své studii.¹²⁰ V románu nefiguruje nikdo z trojice

118 Todorov 2000b, s. 104.

119 Viz Todorov 2000b, s. 105.

120 Todorov 2000b, s. 107. Tyto znaky, převzaté od S. S. Van Dinea, jsou: 1. Román má mít maximálně jednoho detektiva a jednoho viníka a minimálně jednu oběť (mrtvolu). 2. Viník nesmí být

obět', vrah, detektiv, některé události zřejmě nelze racionálně vysvětlit, na konci zůstávají neobjasněné skutečnosti a až do konce není zřejmé, že jde o příběh pátrání. *Myši* nejsou atypicky, „umělecky“ vystavěnou detektivkou,¹²¹ řada jejich znaků jde přímo proti principům detektivního žánru jako takového. Podobně jako v případech dalších zde probíraných žánrů tedy *Myši* na znacích detektivního románu jen mimořádně důsledně a zdařile parazitují a latentně jej ironizují.

6.4. Sci-fi

Třetím žánrem, jenž se v *Myších* uplatňuje, je sci-fi. Její znaky jsou sice zastoupeny poměrně slabě, avšak vzhledem k tomu, že některé motivy jsou se žánrem sci-fi velmi těsně spjaty a ihned k němu indexikálně poukazují, vstupuje tento žánr mezi hlavní žánrové složky románu. Jsou to především motivy spjaté s osidlováním vesmíru (hvězdolety, osídlení Měsíce, Mars) a dále obecné zaměření na technické vymoženosti a objevy (lidé „rokují o transplantacích“, dům Felsachových je vybaven poslechovou aparaturou ve stěnách apod.). Tyto okruhy patří k tematickému jádru děl sci-fi, ovšem jsou v nich obvykle rozvinutější (mnoho konkrétních detailů, technických popisů...) a z hlediska aktuálního světa méně možné (pokročilejší technika, osidlování vzdálených galaxií, případně mimozemské bytosti...). Jako motivy typické pro žánr sci-fi bychom ovšem mohli chápat také řadu aspektů společných se žánrem utopickým – kupříkladu technokratickou organizaci společnosti, kterou můžeme ve světě *Myší* sledovat a která bývá typická pro oba žánry.

profesionální zločinec, nesmí být totožný s detektivem a musí zabít z osobních pohnutek. 3. Lásky do detektivky nepatří. 4. Viník má mít určité postavení: a) v životě – nemá to být sluha nebo pokojská, b) v díle – má být jednou z hlavních postav. 5. Vše je třeba vysvětlit racionálně, fantastično se nepřipouští. 6. Nelze poskytovat prostor popisům a psychologickým rozborům. 7. Pokud jde o získávání informací o příběhu, je nutno podřídít se této homologii: „autor : čtenář = viník : detektiv“. 8. Je třeba vyhýbat se banálním situacím a řešením.

121 Todorov 2000b, s. 110–111. Tato „přechodová díla“ mohou představovat i potenciál pro vývoj samotného žánru.

Při charakterizaci typu světa *Myší* (5.2.) jsme zdůraznili jeho časoprostorovou nezařaditelnost, založenou mimo jiné na mísení archaického (koně, groše) a futuristického (hvězdolety, transplantace). Konstatovali jsme, že hlavní funkcí této nesourodosti je posílení „jinakosti“, modelovosti fikčního světa. Tento aspekt je pro sci-fi dosti netypický; pokud se vyskytne, je každopádně vnímán z hlediska žánru jako příznakový.¹²² Výjimku tvoří jistý typ světů sci-fi – světy postkatastrofické, v nichž dochází k regresu některých životních oblastí futuristického světa, a mohou tak koexistovat primitivní podmínky s prvky extrémně rozvinuté techniky, letů do vesmíru a podobně. To však – jak jsme uvedli výše (5.1.) – případ světa *Myší* není.

Koexistence archaického a futuristického v románu tedy žánrový aspekt sci-fi oslabuje. Nejde však jen o výskyt nesourodých reálií v jednom světě, nýbrž také o pohled, jímž jsou vědeckofantastické motivy zprostředkovány a který jim dodává groteskní příchut'. O technických vymoženostech často hovoří prosté postavy jako paní Mooshabrová či správcová, interpretují je v rámci svého omezeného horizontu či dokonce komolí jejich označení (magnet, magne – magnetofon, skafa – skafandr, hvězdo – hvězdolety):

„Také jsem znala nějaké studenty,“ řekla paní Mooshabrová, „byli si jednou koupit u mé dcery, když ještě prodávala v krámě, než ji vyhodili, magnet. ...“ (*MNM*, kap. 20, s. 279)

„... Nahoře na lešení je asi nějaká kočka. Ale to je dobře, že tam je a číhá. A taky,“ paní Mooshabrová dodala, „nějaký hvězdoletěl.“

„Hvězdolet,“ kývla správcová, „to je na Měsíc. Večer tu startují tři.“ Správcová přestala jíst buchtu a jen srkala kafe.“ (*MNM*, kap. 2, s. 25)

Naivita podání vědeckofantastických motivů má však svůj protějšek i v konstruování jim odpovídajících fikčních entit samých. Nejde jen o některá označení (mírně archaické slovo *hvězdolet*), ale také třeba o podrobnou charakterizaci života na

122 Naše pojmání žánru sci-fi se opírá o klasická díla žánru od autorů, jako jsou Huxley, Wells nebo Asimov. V současnosti poskytuje tento žánr velmi rozrůzněný obraz, nám zde však jde pouze o využití některých typických rysů žánru jako pozadí analýzy *Myší*.

Měsíci, kterou podává mladý Oberon Felsach (jde o téma konverzace s paní Mooshabrovou, vyprovokované jejími prostoduchými dotazy). Život na Měsíci se podobá představě prezentované ranými díly sci-fi: jsou tam „měsíční lázně“, kde se léčí různé choroby, všude jsou „obrovské poklapy z nerozbitného skla“, v nichž se pěstují různé plodiny a chovají zvířata a které je možno opouštět jen na začátku a na sklonku dne:

„... Páv třeba vyjde pod palmy nebo na kraj té pouště z prachu a popela, oslíci se projdou po travinách mezi smrky... to trvá jen krátce. Pak musí pod poklapy, jinak by pošli horkem nebo zmrzli, uškodilo by jim záření. Jsou tam i koně.“

„Takže pivo tam rozváží kočí,“ řekla paní Mooshabrová... (MNM, kap. 20, s. 272)

Můžeme tedy shrnout, že prvky sci-fi obecně zajišťují futuristickou složku světa *Myší*; jsou podány v groteskním světle, což je dáno jejich kontrastem s archaizující složkou fikčního světa, jistou naivitou jejich podoby i specifickým úhlem jejich podání (prostoduché postavy).

6.5. *Psychologický román*

Poslední žánrovou složkou, u níž se zastavíme, budou prvky psychologického románu. Na rozdíl od předchozích tří žánrů, přinejmenším hraničících s poměrně pevně normovanou triviální literaturou, nemá psychologický román tak vyhraněné znaky. Důraz je v něm kladen na vnitřní život postav a psychologickou motivaci jejich jednání, často i na vnitřní konflikty, složitost rozhodování apod.¹²³ Fuksova tvorba ze šedesátých let bývá řazena právě k moderní psychologické próze, zkoumající nitro postav.¹²⁴ Psychologie je však ve Fuksových prózách specifická – vnější svět je podán skrze vnitřní prožívání postavy (*Pan Theodor Mundstock*, *Variace pro temnou strunu*), nebo je

123 Viz Moldanová 1987, s. 213.

124 Viz například Pohorský 1972.

psychologie postavy a její vývoj zachycena pomocí její vnější charakteristiky a systému určitých symbolů, jako je tomu ve *Spalovači mrtvol*. V *Myších*, které vykazují řadu podobností s posledně jmenovaným románem, je metoda *Spalovače* ještě posílena a výsledkem je potlačení literární psychologie v jejím tradičním pojetí.

Již několikrát jsme konstatovali, že postavy *Myší* se vyznačují absencí nitra – a to přesto, že hlavní postava svým vědomím často filtruje vyprávění, což je právě prostředek typický pro psychologickou prózu, umožňující poznání vnitřního světa postavy, jejího smýšlení, jejích skrytých motivací apod. V mysli paní Mooshabrové však nenacházíme nic, co by postava nesdělila sama v přímé řeči. V okamžiku krize, kdy postava takřikajíc „zůstane sama se sebou“ a je příhodná chvíle pro její mentální rekapitulaci, se vědomí paní Mooshabrové uzavře (viz 3.4.). Můžeme tedy prohlásit, že v tomto románu psychologická hloubka postav neexistuje; v hloubce opět nacházíme jen povrch. (Toto tvrzení ovšem vzápětí upřesníme a omezíme.)

Podobně je tomu i s nitrem a motivací jednání ostatních postav – postavy jednájí spíš na základě jakési mechanické logiky akce, narativních figur (viz 2.1.), a nemají žádný vnitřní vývoj. Opakováním akcí se rovněž relativizuje sama jejich individualita (viz například zrcadlové protějšky paní Eichenkranzová – paní Linpecková a jejich synové).

Je to bezpochyby detektivní tajemství, co principiálně brání průniku do nitra paní Mooshabrové – to musí zůstat neproniknutelné, aby umožnilo závěrečnou šokující pointu. Avšak tímto principem utajení nitra postavy motivace jednání paní Mooshabrové ani s koncem románu plně osvětlena není – nákup jedu a její sebevražda (?) zůstávají nejasné, otevřené různým výkladům.

Jedním z nich je vysvětlení pomocí masky:¹²⁵ tak jako si paní Mooshabrová několikrát nasazuje „masku“ půjčenou od správce a vyráží v ní na „zjišťování“ pro Péči či do domu Felsachových, je celý její život po události v Černém lese divadelní přetvářkou umožněnou jen její silnou vůlí. Tak vyznívá věta správce uzavírající román: „Jak strašné nervy musela ta ubohá žena mít, jak velkou byla nucena být

125 Na různých typech masky zakládá svou interpretaci Fuksových próz Aleš Kovalčík, viz Kovalčík 2006.

herečkou.“ (s. 310).¹²⁶ Pak by bylo setkání dvojí linie příběhu na konci románu – linie pátrání po kněžně a linie životních strastí paní Mooshabrové stupňující se k nesnesení a rozhodnutí život ukončit – vlastně proti (psychologickému) záměru paní Mooshabrové, která do poslední chvíle odmítá odhalit svou identitu a sleduje zřejmě už jediný cíl, svou smrt; teprve v okamžiku smrti masku odkládá, a to doslovně, pro ostatní postavy románu i pro implikovaného čtenáře. Aby tomu tak mohlo být i pro čtenáře, musí však její vynucená životní filozofie masky být podpořena maskou jinou – důsledným vyloučením psychologického průniku do postavy, tedy v podstatě omezením se na to, co postava sama o sobě „chce“ sdělit.

Psychologičnost Fuksova románu spočívá jinde než ve vykreslování a analyzování nitra postav. Má dvojí pramen: vedle uvedené psychologie masky paní Mooshabrové také to, že svět *Myši* je světem úzkostí a komplexů, ovládajících mysl i jednání postav, a dokonce pronikajících i do společenských institucí. Psychologie komplexu je do románu vetkána v mnoha podobách a tento komplex – můžeme jej shrnout jako „zkažení dítěte – utrápení rodiče“ (viz i výše 5.2.) – svět románu (lépe řečeno svět postav, které v románu sledujeme) zcela ovládá. Jeho hlavními podobami jsou: vztah paní Mooshabrové a jejích dětí Nabule a Wezra; obsedantní sebelítostná představa paní Mooshabrové vycházející z této zkušenosti a rozšířená na vztah dětí a rodičů obecně; instituce Péče, mající právě tomuto scénáři vývoje rodinných vztahů zabránit (nebo jej naopak podpořit?); exemplární případy dvou (až čtyř) takovýchto vztahů zlobivý chlapec – matka (rodiče, otec) a práce paní Mooshabrové na těchto případech pro Péči; příběh nešťastné matky Terezie Bekenmoschtové.

Podle Jiřího Pechara je na tento komplex dokonce navázán celý titulní motivický okruh románu, a to cestou psychologickou: paní Mooshabrová tráví myši *jako by to byly* právě nehodné děti, začne však trávit děti *jako by to byly* myši.¹²⁷ Odtud neúspěšné „trávení“ malého Linpecka koláčkem, který paní Mooshabrová nepozorovaně posypala – příliš slabým – jedem (kapitola 11), odtud i silný, spolehlivý jed v koláčcích

126 Takto interpretuje závěr románu i Pechar 1989, s. 77–78.

127 Pechar 1989, s. 77. Pechar svou interpretaci událostí ovšem vždy relativizuje s poukazem na strategii matení a snovou logiku románu.

na slavnostní hostině v závěru románu. Některé dějové prvky románu sice Pechar takto psychologicky vysvětlí, jiné je ovšem nucen připsat „snové logice“, neboť je na základě psychologie postavy interpretovat nelze. My raději setrváme na rovině různých alternativ – víme totiž, zda indicie napovídající trávení chlapce v 11. kapitole (otevřená a pak zavřená taška paní Mooshabrové při nákupu koláčku, pocukrovaný medový koláč, „ač to medové koláče nebývají“ /s. 173/ i její výrok „Běž na Hřbitov pod zem.“ /s. 158/) nemají stejně falešnou povahu jako evidentně matoucí zoufalství paní Linpeckové v kapitole 13?

Pokud jde o psychologický žánr, setkáváme se tedy v *Myších* se zcela specifickou variantou psychologičnosti. Utajení identity hlavní postavy – vynucené detektivní žánrovou složkou románu – zamezuje užití obvyklého psychologického průniku do mysli postavy, k jejím úvahám a pohnutkám. Psychologičnost se projevuje v nutnosti interpretovat explicitně nemotivované jednání hrdinky právě skrze její tušenou psychologii a v komplexu, jenž „emanuje“ do světa románu a stává se jeho stavebním principem.

7. SHRNU TÍ

Pokusme se na závěr pojmenovat základní osy, jež procházejí jednotlivými aspekty či rovinami textu, kterým jsme se věnovali v předcházejících analýzách, a okolo nichž text rotuje; toto vyústění jsme ostatně slibovali v úvodu. Nyní se již nemusíme obávat větší obecnosti, neboť se můžeme opřít o předchozí studium textu.

Hlavní osou je bezpochyby princip repetitivnosti. **Repetitivnost** se uplatňuje na rovině motivů, narace, jazyka, struktury fikčního světa i žánru a její interpretaci lze vést dvěma základními směry.

Z hlediska „texturního“ nastoluje opakování protiklad identity a diference, intratextové odkazování (viz 1.3.) a způsobuje, že narace probíhá jaksi „dvěma směry“, jako vyvíjející se příběh a jako opakování, tedy dopředně a zpětně. Aktualizuje se tak kategorie času v románu (viz kapitolu 2). Neustálým opakováním a drobnými posuny motivů a dějových sekvencí v románu vzniká nekonečně extenzivní „povrch“. Potenciálním důsledkem těchto projevů repetitivnosti v recepci je fascinace, jíž můžeme připsat až obsesivně rituální povahu.¹²⁸

Z hlediska strategie komunikace implikovaných subjektů textu je repetitivnost mnohostranným prostředkem inscenace záhady: zdůrazňuje „povrch“, tedy vnější oproti skrytému, a tím naznačuje, že to podstatné se pod tímto povrchem ukrývá, a dále zvyrazňuje celou řadu motivů jako potenciální indicie.

Jak jsme uvedli již v úvodu, má repetitivnost jako konstitutivní rys vrcholných Fuksových próz v každém z jeho děl poněkud jiný smysl, nebo lépe řečeno trs jeho významů se poněkud proměňuje, některé zůstávají, jiné se mění. Ve *Variacích pro temnou strunu* je opakování do značné míry projevem logiky určitých představových stereotypů hrdinovy mysli; zároveň však již zde najdeme opakování na úrovni narativní (například stavba kapitoly na základě rytmu střídání hudebních skladeb) i na úrovni konstruování fikčního světa („klonování“ postav). Ve *Spalovači mrtvol* vystupuje do popředí jako prostředek stereotypu, jenž odhaluje vnitřní prázdnotu hrdiny; stejně tak je však přítomna na rovině narativní i na rovině konstituce fikčního světa. Můžeme konstatovat, že v *Myších* se princip repetitivnosti do jisté míry osamostatňuje, nebo se přinejmenším štěpí na výše zmíněné dvě linie – linii detektivní práce s motivy a vyprávěním a linii svobodného repetitivního propracovávání textury. Do značné míry je to umožněno tím, že *Myši* jsou žánrově neurčité a nelze – na rozdíl od výše uvedených dvou románů – stanovit nějakou jejich zřetelnou „ideovou“ intenci („citová“ biografie

128 Fenomény obsesivity a rituality podle nás představují klíče k dalšímu interpretačnímu uvažování nad Fuksovým románem, jehož se zde však už musíme vzdát.

chlapce na pozadí vnějších dějin ve *Variacích*, zrod fanatismu či duševní poruchy v součinnosti s dějinným vývojem ve *Spalovači*). Protože tvárnými postupy nelze takto „projít“ k parafrázovatelné „myšlence“, vrací se pohled k postupům samým.

Hra je druhým osnovným principem textu. Samotná repetitivní práce s motivy je herní – je to jistá kombinatorika, „umění množin“, ¹²⁹ v němž jsou zkoušena všechna možná spojení. Prvek hry je ovšem, jak jsme viděli, přítomen též v práci s vyprávěním (obdobná repetitivní kombinatorika), v jazykovém ztvárnění textu (repetitivnost, míšení kódů) a v rafinovaném kombinování žánrových znaků. Rozsáhlé herní pole otevírá rovněž komunikace implikovaného autora s implikovaným čtenářem, ať už se realizuje prostřednictvím perspektivizace, nebo skrze indiciální a redundantní motivy ve funkci pravých a falešných stop. Jemnost prostředků této mnohoúrovňové hry je udivující a znemožňuje jednoduchý popis jejích pravidel. Z hlediska čtenáře má tato hra jeden základní smysl – permanentní znejišťování.

Nejistota jako třetí, nejabstraktnější osa románu, je generována právě herním oddělením prostředků od jejich tradičních účelů, rozbíjením tradičních skupin rysů (žánry), zklamáním očekávání. Nejde přitom o pouhou dichotomii automatizace/aktualizace, i když pochopitelně princip vnímání porušení konvence na pozadí existence této konvence platí i zde. Jde spíše o něco, co můžeme popsat jako neurotický rozpor – vznik určité intence a zároveň zábrany naplnit ji. Těchto intencí je řada typů (indiciálnost motivů, charakterizační funkce nespisovných prostředků, intence jednotlivých žánrů...) a v rámci těchto typů nepřeborné množství konkrétních případů; navíc se jednotlivé typy kříží a tím se počet případů umocňuje; k násobení ad infinitum dochází díky zapojení reálného protějšku implikovaného čtenáře do hry. Tuto strukturu si lze představit jako zrcadlové bludiště, ¹³⁰ v němž již nelze rozeznat dva základní mody – bytí a zdání – a pohled je vždy pohledem do nekonečna. Ludická nejistota je zde provázena nejistotou druhého typu, nejistotou úzkostnou, spojenou jak se smytím

129 Viz Hodrová 1968.

130 Metafora zrcadlového bludiště bývá užívána v interpretacích Fuksových próz, viz k tomu například Pohorský 1972, s. 152–153.

dichotomie bytí – zdání, tak se zpochybněním všech konvencí, ponechávajícím čtenáře tváří v tvář nekonečným zrcadlovým reflexům textu.

PRAMENY

Fuks, Ladislav: *Pan Theodor Mundstock* (Praha, Československý spisovatel 1963)

- Fuks, Ladislav: *Mí černovlasí bratři* (Praha, Československý spisovatel 1964)
- Fuks, Ladislav: *Variace pro temnou strunu* (Praha, Československý spisovatel 1966)
- Fuks, Ladislav: *Spalovač mrtvol* (Praha, Československý spisovatel 1967)
- Fuks, Ladislav: *Smrt morčete* (Praha, Československý spisovatel 1969)
- Fuks, Ladislav: *Oslovení z tmy* (Praha, Československý spisovatel 1972)
- Fuks, Ladislav: *Návrat z žitného pole* (Praha, Československý spisovatel 1974)
- Fuks, Ladislav: *Příběh kriminálního rady* (Praha, Československý spisovatel 1975²)
- Fuks, Ladislav: *Myši Natálie Mooshabrové* (Praha, Československý spisovatel 1994³)

LITERATURA

- Bal, Mieke (1985) *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative* (University of Toronto Press)
- Casey, Edward (1975) „Imagination and Repetition in Literature: A Reassessment“, *Yale French Studies* 52, s. 249–267
- Culler, Jonathan (2001) *Krátký úvod do literární teorie* (Brno: Host)
- Doležel, Lubomír (1997) „Mimesis a možné světy“, *Česká literatura*, 45, č. 6, s. 600–624
- Doležel, Lubomír (2003) *Heterocosmica* (Praha: Karolinum)
- Fuks, Ladislav (1977) „Několik poznámek autora k Myším Natálie Mooshabrové a k literatuře a umění vůbec“, in týž: *Myši Natálie Mooshabrové* (Praha: Československý spisovatel²), s. 7–12
- Genette, Gérard (1972) „Discours du récit“, in týž: *Figures III* (Paris: Seuil), s. 65–282
- Hausenblas, Karel (1972) *Výstavba jazykových projevů a styl* (Praha: Univerzita Karlova 1971)
- Hausenblas, Karel (1996) „Utváření stylu v textu“, in týž: *Od tvaru k smyslu textu* (Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy), s. 71–79
- Hausenblas, Karel (1996) „Vlastní jména v umělecké literatuře“, in týž: *Od tvaru k smyslu textu* (Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy), s. 193–202
- Hodrová, Daniela (1968) „Umění množin“, *Orientace*, 3, č. 6, s. 88–94

- Hodrová, Daniela (1987a) „Utopie“, in táž (ed.): *Poetika české meziválečné literatury* (Praha: Československý spisovatel), s. 80–104
- Hodrová, Daniela (1987b) „Proměny žánrů v meziválečné literatuře“, in táž (ed.): *Poetika české meziválečné literatury* (Praha: Československý spisovatel), s. 312–323
- Hodrová, Daniela (1997) „Paměť a proměny míst“, in táž (ed.): *Poetika míst* (Praha: H a H), s. 5–24
- Hodrová, Daniela, a kol. (2001a) „Vlastní jméno“, in táž (ed.): *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století* (Praha: Torst), s. 599–619
- Hodrová, Daniela, a kol. (2001b) „Motiv“, in táž (ed.): *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století* (Praha: Torst), s. 721–745
- Homoláč, Jiří (1994) *Intertextovost a utváření smyslu v textu* (Praha: Univerzita Karlova)
- Jakobson, Roman (1995) „Lingvistika a poetika“, in týž: *Poetická funkce* (Jinočany: H a H)
- Kořínková, Drahomíra (1977) „Motivická výstavby Fuksova Spalovače mrtvol“, *Česká literatura*, 25, č. 6, s. 531–538
- Kovalčík, Aleš (2007) *Tvář a maska. Postavy Ladislava Fukse* (Jinočany: H a H)
- Krausová, Nora (1984) „Segmentácia epických textov“, in táž: *Význam tvaru – tvar významu* (Bratislava: Slovenský spisovateľ)
- Krčmová, Marie (2003) „Mluvenost a psanost jako slohotvorné činitele“, in: *Sborník prací Filozoficko-přírodovědecké fakulty Slezské univerzity v Opavě. Řada jazykovědná: D3*, s. 29–35.
- Lederbuchová, Ladislava (1986) „Ladislav Fuks a literární mystifikace“, *Česká literatura*, 34, č. 3, s. 234–244
- Macurová, Alena (1992) „Subjekty a text“, in Hodrová, Daniela (ed.): *Proměny subjektu*, svazek 1 (Pardubice: Mlejnek), s. 31–37
- Mareš, Petr (1987) *Styl, text, smysl. O slovesném díle Josefa Čapka* (Praha: Univerzita Karlova)
- McHale, Brian (1987) *Postmodernist fiction* (New York: Methuen)
- Merhaut, Luboš (1989) „Nelehká cesta za poznáním zla“, *Česká literatura*, 37, č. 5, s. 398–412

- Moldanová, Dobrava (1987): „Psychologický román“, in Hodrová, Daniela (ed.): *Poetika české meziválečné literatury* (Praha: Československý spisovatel), s. 213–234.
- Pavel, Thomas (1986) *Fictional Worlds* (Harvard University Press)
- Pechar, Jiří (1989): *Od příběhu k románu* (Praha: Československý spisovatel)
- Pohorský, Miloš (1972) „Úzkostné sny Ladislava Fukse“, *Česká literatura*, 20, č. 2, s. 151–164
- Rimmon-Kenanová, Shlomith (2001) *Poetika vyprávění* (Brno: Host)
- Ronenová, Ruth (2006) *Možné světy v teorii literatury* (Brno: Host)
- Sartre, Jean-Paul (1966/1947) „Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage“, in týž: *Situations I* (Paris: Gallimard), s. 122–142
- Stanzel, Karl F. (1988) *Teorie vyprávění* (Praha: Odeon)
- Stich, Alexandr (1990/1969) „O jazyce dvou současných autorů“, *Naše řeč*, 73, č. 3, s. 113–126
- Šklovskij, Viktor (1933a) „Novela s tajemstvím“, in týž: *Teorie prózy* (Praha: Melantrich), s. 120–137
- Šklovskij, Viktor (1933b) „Román s tajemstvím“, in týž: *Teorie prózy* (Praha: Melantrich), s. 138–172
- Tichý, Vladimír (1990) „Motiv a význam“, in *Sborník Pedagogické fakulty v Ústí nad Labem. Řada bohemistická*, s. 77–111
- Todorov, Tzvetan (1970) *Introduction a la littérature fantastique* (Paris: Seuil)
- Todorov, Tzvetan (2000a) „Poetika“, in týž: *Poetika prózy* (Praha: Triáda), s. 7–94
- Todorov, Tzvetan (2000b) „Typologie detektivního románu“, in týž: *Poetika prózy* (Praha: Triáda), s. 99–111
- Vlašínová, Drahomíra (2000) „Typy intertextovosti v prózách Ladislava Fukse“, in táž: *Pohledy na českou literaturu dvou století* (Opava: Slezská univerzita), s. 144–147
- Vopravilová, Jitka (1990) „Jiří Weil, Život s hvězdou a Ladislav Fuks, Pan Theodor Mundstock“, in *Sborník Pedagogické fakulty v Ústí nad Labem. Řada bohemistická*, s. 59–75
- Wykrentová, Barbora (2006) *Mystifikace* (diplomová práce na FF MU Brno)