

UNIVERZITA KARLOVA

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparatistiky

Český jazyk a literatura

# BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Tereza BALCÁRKOVÁ

## **Nespolehlivý vypravěč ve vybraných dílech české literatury**

Unreliable Narrator in Selected Works of Czech Fiction

## Poděkování

Srdečně děkuji prof. PhDr. Jiřímu Holému, DrSc. za cenné připomínky a za trpělivé vedení bakalářské práce.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

Klíčová slova:

narace, nevěrohodný vypravěč, Karel Čapek, Richard Weiner, Ladislav Fuks, Milan Kundera

Abstrakt:

Tato bakalářská práce se zaměří na čtyři díla české literatury, ve kterých se objevuje specifická narativní strategie vypravěče (resp. autora), jenž se projevuje jako nespolehlivý. Jde o povídku Karla Čapka Šlápěj (poprvé knižně vyšla 1917 v Božích mukách), povídku Richarda Weinerja Prázdná židle (poprvé v roce 1919 v knize Škleb), román Ladislava Fukse Myši Natálie Mooshabrové (poprvé 1971) a román Milana Kundery Nesmrtelnost (poprvé francouzsky 1990, česky 1993). Rozdílnost historického kontextu vzniku těchto děl umožní hlubší vzájemnou komparaci různých modů „spolehlivého“ a „nespolehlivého“ vypravěče.

Key words:

narration, unreliable narrator, Karel Čapek, Richard Weiner, Ladislav Fuks, Milan Kundera

Abstract:

The bachelor's thesis will focus on four works of Czech literature, in which the specific narrative strategy of the narrator (or the author) manifests itself as unreliable. These are Karel Čapek's short story Šlápěj (first published in book form in 1917 in Boží muka), Richard Weiner's short story Prázdná židle (first published in 1919 in the book Škleb), Ladislav Fuchs's novel Myši Natálie Mooshabrové (first published in 1971) and Milan Kundera's novel Nesmrtelnost (first published in French in 1990, in Czech in 1993). The difference in the historical context of the creation of these works allows for a deeper comparison of the different modes of the "reliable" and "unreliable" narrator.

## Obsah

1	Úvod.....	6
2	Nespolehlivý vypravěč.....	7
3	Šlápěj.....	12
4	Prázdná židle.....	15
5	Myši Natálie Mooshabrové.....	18
6	Nesmrtelnost.....	23
7	Společné rysy.....	27
8	Závěr.....	29
9	Seznam literatury.....	30

## 1 Úvod

Tématem bakalářské práce je využívání postupů, které by se daly zahrnout do naratologické kategorie nespolehlivého vyprávění ve čtyřech dílech české literatury 20. století, kterými jsou povídka Šlápěj Karla Čapka, povídka Prázdná židle Richarda Weinera, román *Myši Natálie Mooshabrové* Ladislava Fukse a román *Nesmrtelnost* Milana Kundery. V práci se budu snažit hledat postupy, které autor využívá, aby čtenáře při čtení textu zmátl natolik, že samotná záměrná dezorientace je v díle stejně důležitá, ne-li důležitější, než vyústění děje.

Výsledkem práce je komparace prostředků užitých v těchto dílech a zjištění, zda se tyto prostředky opakují, nebo zda jsou naprosto odlišné a nedají se srovnávat. Díky odlišným historickým kontextům, vyprávěcím postupům a různým rozsahům textů se mi naskýtá pestrý horizont děl, který mi zobrazí průřez působení nespolehlivých vypravěčů v české literatuře průběhu 20. století.

Čtyři prózy, kterými se budu v práci zabývat, jsem objevila při studiu na univerzitě a zaujala mě podobnost některých netradičních vyprávěcích postupů. Základem pro propojení děl bylo vložení postavy autora do příběhu v povídce Prázdná židle (s podtitulem Rozbor nenapsané povídky vyšla poprvé v roce 1919 v souboru *Škleb*) a v románu *Nesmrtelnost* (ve francouzštině vyšel poprvé v roce 1990, v češtině v roce 1993). K těmto dvěma prózám jsem připojila povídku Šlápěj (vyšla poprvé knižně v roce 1917 v souboru *Boží muka*), jejíž netradiční zakončení bez rozuzlení téměř detektivní zápletky mi silně připomínalo závěr Prázdné židle. Jako čtvrtý text jsem zvolila román *Myši Natálie Mooshabrové* (poprvé 1971), jehož mystifikace čtenáře je vskutku mistrná a pro demonstraci nespolehlivého čtenáře v české literatuře je jistě vhodným výběrem.

V první části práce se budu věnovat různým definicím a historií pojmu nespolehlivé vyprávění. Představím české i zahraniční literární vědce, kteří se nespolehlivému vyprávění věnovali, a pokusím se zjistit, zda některá teorie vylučuje nějaký z vybraných textů, kterými se bakalářská práce zabývá.

Dále se podívám na vybrané prózy české literatury a budu v nich hledat možné postupy, které by se daly považovat za součást strategie matení čtenáře. Pokusím se pracovat s definicemi, které zmíním v první části bakalářské práce. Ve třetí části potom porovnáám různé narativní postupy, které se objevují ve více textech, a srovnám jejich využití.

## 2 Nespolehlivý vypravěč

Nespolehlivost je rozporuplná naratologická kategorie, jejíž užívání v literární vědě ne každý schvaluje. Českých studií je o této kategorii mnoho, většina z nich uznává především teorii představenou Tomášem Kubíčkem v knize z roku 2007 s názvem *Kategorie narativní analýzy*. Kubíček píše:

*Nespolehlivost označujeme jako funkční vědomé, účelové a záměrné překroucení či nedostatečné informování o příběhu, jeho událostech a postavách. Od nespolehlivosti na rovině příběhu odlišujeme částečnou spolehlivost, která znamená, že vypravěč nemá přístup k některým informacím o příběhu, respektive jeho schopnosti příběh zprostředkovat (převyprávět) jsou značně omezené (z důvodu psychické, vědomostní či mentální způsobilosti.)<sup>1</sup>*

*Odpověď na úvodní otázku, zda je nespolehlivost naratologickou kategorií, zní tedy přese všechno kladně. Ale pouze tehdy, když ji budeme chápat jako konstrukční aktivitu textu, když nám bude z tohoto textu dostupná – jako součást sémiotického systému, či dokonce jeho dominanta.<sup>2</sup>*

Teorie nespolehlivého vyprávění byla představena americkým literárním vědcem Wayne C. Boothem v díle *The Rhetoric of Fiction* (Rétorika fikce) roce 1961. Podle něj je vypravěč spolehlivý v případě, že mluví a chová se podle norem textu (podle norem autora textu). Pokud se těchto norem nedrží, může být klasifikován jako nespolehlivý. Sám Booth tuto definici ale označil za nouzovou, i přesto ale byla posléze přejímána dalšími naratology, které představuje Zuzana Fonioková ve studii *Hranice nespolehlivého vyprávění*. Patří k nim například Franz Stanzel nebo Gerald Prince, jejichž redefinice napomohly k rozšíření pojmu „implikovaný autor“. Dále Fonioková zmiňuje naratology, kteří pojem nespolehlivé vyprávění odmítají, označují jej za nedostatečně definovaný, nebo se pokusili o odstranění paradoxů, které tento termín způsobuje. Jedním z těchto kritiků byl Ansgar Nünning, jehož nová kognitivní teorie nespolehlivého vyprávění přesouvá pozornost z autora na čtenáře a chápe nespolehlivé vyprávění spíše jako interpretační strategii. Každý čtenář si dle této teorie může vytvořit svůj názor na vypravěčovu nespolehlivost. Fonioková také formuje svůj náhled na nespolehlivé vyprávění:

*Po rozboru a zhodnocení hlavních přístupů považují vypravěče za nespolehlivé, pokud existuje rozdíl mezi čtenářovou rekonstrukcí fikčního světa (tedy událostí, postav a vypravěče) a vypravěčovou verzí tohoto fikčního světa. Tento nesoulad vyplývá z různých diskrepancí ve vypravěčově diskursu: text jakožto celek nepřináší jednu konzistentní verzi příběhu. Za předpoklad nespolehlivého vyprávění pokládám existenci skryté verze příběhu – verze, která není v souladu s manifestní verzí, tj. s vypravěčovou výpovědí, a kterou lze zformovat na základě vodítek, jež do své promluvy nevědomky vkládá sám vypravěč. Tato skrytá verze však nemusí být jednoznačná: čtenář nemusí nutně být schopen zjistit, jaká je skutečná situace ve fikčním světě. Stačí, aby si uvědomil, že tato situace je v rozporu s vypravěčovou výpovědí.<sup>3</sup>*

---

1 - KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč: kategorie narativní analýzy*. Brno: Host, 2007. s. 172.

2 - KUBÍČEK, Tomáš. *Nespolehlivost – ale k čemu? Příspěvek k analýze specifické narativní strategie významové stavby*. Univerzita Palackého, Olomouc, 2013. str. 14.

3 - FONIOKOVÁ, Zuzana. *Hranice nespolehlivého vyprávění*. *Bohemica litteraria*, 2012. s. 107.

Jiří Hrabal v práci *Nespolehlivost jako klamavá narativní strategie* v úvodu píše, že vypravěčskou nespolehlivost pojímá jako interpretační rámec, který nelze přijmout svévolně, ale pouze v takových textech, v nichž se nacházejí nesrovnalosti, které lze vysvětlit pouze tím, že zpochybníme spolehlivost vypravěče. Termín nespolehlivé vyprávění označuje za nestabilní, jelikož se stále objevují nové definice, a také se mění názor na to, jaký jev je tímto pojmem pojmenován. Dále stanovuje podmínky, které musí narativ splňovat, aby bylo možné vyprávění označit za nespolehlivé:

1. Nutnou podmínkou pro to, abychom mohli hovořit o vypravěčské nespolehlivosti, je přítomnost personalizovaného vypravěče. Na tom se řada naratologů shoduje. Personalizovaným vypravěčem nemusí být nutně vyprávěcí postava, tedy vypravěč homodiegetický, ale rovněž vypravěč, který sice ve vyprávěném příběhu přítomen není, ale personalizujeme jej z příznakových distinktivních rysů promluvy jako subjekt vypovídání.
2. Aby bylo možno označit vypravěče za nespolehlivého, musí se jednat o narativ, který funguje jako vypravěčovo „zprostředkování“ fikčního světa, tedy jako vypravěčovo sdělení toho, co o vyprávěném příběhu ví. Vyprávění chápeme primárně jako akt nastávání fikčního světa. Ne všechna vyprávění je vhodné považovat za akt zprostředkování fikčního světa, „zprostředkovanost“ je příznačná pouze pro určitý typ narativu. Nespolehlivost je však „zprostředkovaností“ podmíněna.
3. Model nespolehlivého vyprávění není aplikovatelný na narativy, které neprodukují iluzivní svět příběhu. Sebereflexivní narativy, které neprodukují příběh, ale jsou spíše vyprávěním o vyprávění, nemohou být označovány za nespolehlivé. Nespolehlivost vyžaduje přítomnost diskurzivní i diegetické složky.
4. Vypravěčova výpověď musí obsahovat nesrovnalosti v podání faktů fikčního světa, v jeho hodnocení, vysvětlení a vnímání, které znemožňují koherentní konstrukci příběhu.
5. Nesrovnalosti ve vypravěčově výpovědi mohou být považovány za signály nespolehlivosti v případě, že jejich výskyt není ojedinělý a nahodilý a mohou být interpretovány jako vypravěčova klamavá strategie.<sup>4</sup>

Jako nespolehlivou tedy Jiří Hrabal navrhuje označovat pouze vypravěčovu výpověď, kterou jsme ochotni interpretovat jako záměrně klamavou, či nikoliv. Pouhé zmýlení se vypravěče není dostatečné pro identifikaci vypravěče jako nespolehlivého.

Bruno Zerweck, který se nespolehlivosti věnoval paralelně s Wayne C. Boothem, uznává redefinici Ansgara Nünninga, zdůrazňuje však také potřebu zaměřit se na dějinný kontext a kulturní povědomí. Pojem nespolehlivého vyprávění posouvá na pomezí estetiky a etiky a zařazením historických a kulturních aspektů bude dle koncepce vypravěčské nespolehlivosti sloužit jako důležitá kategorie i v širší oblasti kulturních studií. Zerweck také stanovuje minimální podmínky pro možnost existence nespolehlivosti v narativu:

---

4 - HRABAL, Jiří. *Nespolehlivost jako klamavá narativní strategie*. World literature studies [online]. Ústav svetovej literatúry, Slovenská akadémia vied, 2013. s. 118-119.

1. Nespolehlivý vypravěč musí být v procesu čtení výrazně personalizovaný. Aby mohl být text čtenáři naturalizován jako nespolehlivý, musí být prostředkován silně antropomorfizovaným vypravěčem-postavou.
2. Nezáměrné sebe-uvědomění personalizovaného vypravěče je nezbytnou podmínkou nespolehlivosti. (...) Na jedné straně existují personalizovaní vypravěči, kteří jednoduše zobrazují omezenou perspektivu z hlediska první osoby. Takoví vypravěči nejsou nutně nespolehliví. Na druhé straně se mohou čtenáři setkat s personalizovanými vypravěči, kteří se sami nezáměrně prozrazují. V takovém případě je mohou čtenáři naturalizovat jako nespolehlivé.
3. Vypravěčská nespolehlivost je kulturně podmíněný fenomén. Pokud připustíme, že účinek nespolehlivého vyprávění spočívá na čtenářových interpretačních strategiích a kulturně podmíněných modelech, jako jsou teorie osobnosti nebo všeobecně přijímané hodnoty a normy, pak nemůžeme z analýzy textové nespolehlivosti vyloučit kulturní kontext, v jehož rámci je narativní text vnímán. Jakákoli kognitivní naratologická diskuze o nespolehlivém vyprávění musí proto počítat s tím, že když interpretujeme vypravěče jako nespolehlivého, vypovídá to o kulturním kontextu, v němž interpretace probíhá, minimálně tolik, co o textu samotném.
4. Nespolehlivé vyprávění jakožto čtenářská strategie je historicky podmíněným fenoménem. Individuálně a kulturně podmíněné interpretační strategie, které vedou k naturalizaci vypravěče jako nespolehlivého, jsou úzce spjaty s dějinnou situací a kontextem tvorby a recepce. Všechny kontextové referenční rámce, o něž se čtenáři opírají při naturalizaci textu (např. modely osobnosti, hodnoty a normy nebo představa „normálního“ chování), jsou jednoznačně historicky podmíněné.<sup>5</sup>

Zerweck píše, že fenomén nespolehlivého vypravěče vstupuje do literatury naplno spolu s realistickým románem na konci osmnáctého století.

*Historickým předpokladem vypravěčské nespolehlivosti je realistická reprezentace společenských norem. Nespolehlivost může být rozpoznána teprve na pozadí realistické normy narativu, protože existence nespolehlivého vypravěče je podmíněna existencí jeho protipólu, spolehlivého vypravěče, který by měl podávat „pravdivý“ výklad fikčních událostí.<sup>6</sup>*

Erik Gilk se ve své práci Nespolehlivé vyprávění v prozaických textech Ladislava Fukse drží teorie Bruna Zerwecka. Ten tedy chápe nespolehlivé vyprávění jako takovou interpretační strategii či svého druhu kognitivní proces, který se označuje termínem „naturalizace“ a je výsledkem recipientova úsilí vyřešit mnohoznačnosti a nesrovnalosti v textu tím, že je přisoudí vypravěčově nespolehlivosti.

---

5 - ZERWECK, Bruno. Nespolehlivé vyprávění v dějinném kontextu: Nespolehlivost a kulturní diskurs v narativní fikci (přel. Martin Lukáš). In: Aluze, 2009. č. 3. s. 40-59.

6 - ZERWECK, Bruno. Nespolehlivé vyprávění v dějinném kontextu: Nespolehlivost a kulturní diskurs v narativní fikci (přel. Martin Lukáš). In: Aluze, 2009. č. 3. s. 46.

Toto si Gilk vysvětluje takto:

*Jinými slovy, čtenář v průběhu četby dospívá k čím dál jistějšímu závěru, že vnitřní rozpory a diskrepance fikčního světa nejsou vysvětlitelné jinak než nespolehlivostí samotného aktu vyprávění, protože vypravěči zkrátka nemůže věřit.*<sup>7</sup>

Patrně nejpodrobnější rozbor nespolehlivého vyprávění z řad českých naratologů náleží Tomáši Kubíčkoví. Ve své knize *Vypravěč: kategorie narativní analýzy* nejprve rozebírá pojetí pojmu vypravěč v literární teorii a následně se věnuje nespolehlivosti, rozlišuje dva typy nespolehlivosti (nespolehlivost ve vztahu vypravěče ke způsobu narace a nespolehlivost na rovině samotného vyprávění), přičemž uvádí i několik konkrétních vyprávění z české literatury a uvádí je do souvislosti s nespolehlivostí.

Nejprve zmiňuje román Vladimíra Neffa *Trampoty pana Humbla* (1967), ve kterém se objevuje vypravěč pan Humbl, jenž vědomě deformuje svět, o kterém vypráví, čímž ztrácí nárok na spolehlivost. Druhým příkladem je hlavní hrdinka Lustigova románu *Nemilovaná. Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.* (1979), která vypráví v první osobě svůj příběh z terezínského ghetta, ale tento román podle Kubíčka nespĺňuje kritéria nespolehlivosti. Hraniční podobou nespolehlivého vypravěče je dle něj pábítel Hant'a z novely *Příliš hlučná samota* Bohumila Hrabala. Ten totiž pouze subjektivizuje svět a nespolehlivost je zde zřetelně nadbytečnou interpretační kategorií. Stejně tak podle Kubíčka nelze hovořit o nespolehlivosti v novele *Stín kapradiny* Josefa Čapka, která pro analýzu díla nepřináší nic podstatného. Dalším příkladem z české literatury je *Žert* Milana Kundery, ve kterém teprve vzájemný kontakt verzí příběhu různých vypravěčů konstruuje fikční svět. Mezi další příklady nespolehlivého vyprávění v české literatuře Kubíček zařazuje Kunderův román *Valčík na rozloučenou*, který potvrzuje existenci nespolehlivého vypravěče na rovině vyprávění.<sup>8</sup>

Lubomír Doležel, přední český naratolog, říká o Kubíčkově výkladu nespolehlivého vyprávění:

*Důkladný přehled Tomáše Kubíčka ukázal, že pojem vypravěč nebo vyprávění má úctyhodnou historii a že je to možná nejvíce diskutovaný naratologický pojem. (...)*

*Než budu dále pokračovat ve své analýze nespolehlivého vyprávění, musím ocenit důkladnost, se kterou se věnuje nespolehlivému vyprávění Tomáš Kubíček v druhé kapitole citované knihy. Autor si zadal velmi náročný úkol - vyhledat v moderní naratologii všechna pojetí nespolehlivého vypravěče. Musel se prodrat různými, často velmi složitými, někdy i zmatenými naratologickými systémy, v nichž lze snadno utonout. Nestalo se tak a ze své výpravy Kubíček přinesl dvě teze, na nichž můžeme budovat: 1. Vypravěčská nespolehlivost je, stejně jako vyprávění vůbec, textovou kategorií (Kubíček 2007: 174). 2. Vypravěčská nespolehlivost nemá nic společného s morálními, politickými, ideologickými atd. úchylkami fikční postavy, již je svěřeno vyprávění v personální ich-formě.*<sup>9</sup>

---

7 - GILK, Erik. Nespolehlivé vyprávění v prozaických textech Ladislava Fukse. Ústav svetovej literatúry, Slovenská akademie věd, 2013. s. 77.

8 - KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč: kategorie narativní analýzy*. Brno: Host. 2007.

9 - DOLEŽEL, Lubomír. Nespolehlivé vyprávění a nemožný fikční svět: Podobojí Daniely Hodrové. Česká literatura [online]. Institute of Czech Literature, of the Academy of Sciences of the Czech Republic, 2012, 60(1). s. 45-54.

Různé definice pojmu nespolehlivého vypravěče se tedy podstatně odlišují. Texty, kterými se budu zabývat, by dle některých definic nemusely fungovat jako příklady této naratologické strategie a pokud tato situace nastane, pokusím se ji v následující části komentovat. Budeme-li ale předpokládat, že základním rysem nespolehlivosti je vědomé matení čtenáře a skrytá existence příběhu, který není vyřčen či je objasněn až v úplném závěru, můžeme již nyní vypravěče následujících čtyř příběhů považovat za nespolehlivé. U každého z nich si čtenář může vykonstruovat své teorie, jež nemusí odpovídat ani po dočtení celého díla autorovu záměru

### 3 Šlápěj

Povídka Šlápěj vyšla poprvé knižně v roce 1917 v souboru *Boží muka*, který je prvním samostatným prozaickým vystoupením Karla Čapka. Podtitul souboru je poněkud zavádějící: „kniha novel“. Texty ale spíše nesou stopy antinovelovosti, protože směřují rychlým spádem k závěru, ale závěr ve většině případů nepřijde. Stejně tak tomu je i u Šlápěje, jejímuž nevěrohodnému vypravěči se budu nyní věnovat.

Šlápěj, ač nevelká rozsahem, zasáhne čtenáře svojí velkou komplexností. Příběh je dialogem mezi dvěma muži, kteří se náhodou setkají u stopy uprostřed neporušené vrstvy sněhu. Samotný otisk boty je popsán velmi přesně:

*Byl to otisk veliké boty amerického tvaru s velmi širokým podešvem a pěti silnými cvočky na podpatku. Sníh byl čistě a hladce stlačen a nebylo na něm lehkých nesešlápnutých vloček; tedy šlápěj vznikla teprve, když už dosněžilo. Otisk byl hluboký a rázný; tíha spočívající na této podešvi musila býti hodně větší než váha kteréhokoliv z mužů skloněných nad stopou.*<sup>10</sup>

Oproti tomu nejsou aktéři popsáni téměř vůbec. U prvního známe pouze jméno (Boura), u druhého víme pouze to, že má sníh na vousech. Získáváme nějaké informace o jejich názorech, ale víc se o nich nedozvíme. Nejsou jako postavy důležití, slouží pouze jako prostředek k filozofujícímu dialogu. Marie Mravcová charakterizuje postavy z Božích muk jako *modelově rozvržené – neosobní, odhmotněné, dehumanizované figury, které vystupují v pouze slabě fabulovaných, nebo fabule takřka prostých dějích a ne-dějích.*<sup>11</sup>

Za zmínku také stojí prostor setkání. Prostředí děje je hned v úvodu popsáno jako čistý, zmrzlý prostor, ve kterém se sněhem vždycky padá ticho. Stejně tak jako jsou tedy postavy neosobní a bez hlubšího charakteru, je takové také okolí, ve kterém se příběh odehrává. Popis tohoto prostoru se objevuje hned na začátku povídky:

*Pokojně, nekonečně padal sníh na zmrzlý kraj. Se sněhem vždycky padá ticho, myslil si Boura ukrytý v nějaké boudě, a bylo mu zároveň slavnostně i teskno, neboť se cítil osamělý v širé krajině. Země před jeho očima se zjednodušovala, sjednotila a rozšířila, srovnána v bílých vlnách a nerozrytá zmatenými stopami života. Konečně prořidl a zastavil se tanec vloček, jediný pohyb v tom slavném tichu. Váhavě boří chodec nohy do nedotknutého sněhu a je mu divně, že on první poznamenává kraj dlouhým řádkem svých kroků.*<sup>12</sup>

Tento prostor charakterizuje Mravcová jako nekonečno odplouvající kamsi do nedohledna, které je přímo připravené pro objevení dokonale záhadného jevu s atributy zázraku. Pouze v této samotě je možné uskutečnit náhodné setkání dvou mužů, jejich nerušenou diskuzi a obracení se k nadpřirozeným vysvětlením. Ponechává také prostor pro představivost a tvoří čistý základ pro vznikající příběh.

---

10 - ČAPEK, Karel. *Boží muka*: [kniha novel]. Praha: Fr. Borový, 1939. s. 12.

11 - MRAVCOVÁ, Marie. *Boží muka* - východisko Čapkova tvořivého a přetvářivého usilování. Česká literatura, roč. 47, č. 2. s. 162 - 183.

12 - ČAPEK, Karel. *Boží muka*: [kniha novel]. Praha: Fr. Borový, 1939. s. 13.

Po pokusech o racionální vysvětlení se obrací až k náboženským teoriím, ke kterým by se před tímto zážitkem nedostali a ani by jim nepřišly na mysl. Celé vyprávění působí velice přirozeně, je vystavěné jako detektivní příběh. Proto bychom jako čtenáři nečekali, že se budeme muset spokojit s vysvětlením, že šlápěj ve sněhu způsobily nějaké nadpřirozené síly. Samotní aktéři přiznávají, že musí přistoupit k možným nepřirozeným způsobům vzniku otisku:

*„My jsme oba blázni,“ mýnil Boura zamysleně. „Pořád hledáme 'přirozené' vysvětlení; chytáme se nejsložitějších, nejnesmyslnějších a nejnásilnějších příčin, jen když jsou 'přirozené'. Ale snad by bylo daleko jednodušší a - - přirozenější, kdybychom řekli, že to je prostě zázrak. To bychom se jenom podivili a šli klidně svou cestou - - Beze zmatku. Snad i spokojeni.“<sup>13</sup>*

V tento moment snad čtenář ještě může čekat vysvětlení příběhu. V české literatuře v této době ani nebylo běžné nechávat konce otevřené. Jen o dva roky dříve, 19. 12. 1915, napsal Antal Stašek dopis Ivanu Olbrachtovi, v němž psal o Olbrachtově románu *Žalář nejtemnější*, který má také otevřený závěr:

*Jen jedna věc. Mnozí z čtenářů jsou v nejistotě, zdali Machova žena v poslední kapitole někoho cizího měla v bytě, nebo ne. Každý ze čtenářů soudí jinače. Vím, že pro otázku, kterou jsi chtěl psychicky rozřešit, je věc lhostejná. Ale čtenář nemá být nikdy o žádné události v pochybnostech, pokud událost ta je v uměleckém díle líčena.<sup>14</sup>*

Šlápěj je tedy příběhem bez objasnění záhady, ale to čtenář neočekává, jelikož dialog působí jako scéna z detektivek. Toto rozvádí Čapek i v povídce z roku 1929 s podobným názvem, Šlápěje, která vyšla v souboru *Povídky z jedné kapsy*. Mezi těmito dvěma povídkami je mnoho podobností, obě jsou dialogem mezi dvěma muži, obě se tváří jako detektivní příběhy, obě jsou s otevřeným závěrem. Šlápěje jsou rozsahově delší, proto zde mohly vyniknout lépe detektivní prvky. Jedna z postav dialogu je dokonce policejní komisař. Ten je sice také ochotný přistoupit na nadpřirozená vysvětlení, ale nehodlá se jimi dále zaobírat, protože záhadný člověk neporušil žádný zákon. Této proměně postavy detektiva mezi Šlápějí a Šlápějemi se věnuje Petr Málek:

*Čapkovi „metafyzičtí detektivové“ Božích muk (J. Opelík), které jsme si připomněli povídkou Elegie (Šlápěj II), řád racionality suspendují (mnohdy s nevolí) a postupně do svého obrazu světa integrují ilegální, uvědomující si paradox existování ve vztahu k tomu, co lidskou existenci (a jí v detektivním žánru příslušející principy racionality a legality) přesahuje. Povídky z jedné kapsy představují pro Čapkovu „detektivku“ obrat v tom směru, že místo filozofujících detektivů, ztroskotavších luštitelů metafyzického smyslu záhadných stop Božích muk, zaujali prakticky uvažující policisté. Tak jako detektiv představuje ratio, ztělesňuje policie u Čapka - podobně jako u Kracauera - legalitu. Komisař Bartošek v povídce Šlápěje se jako představitel společnosti redukován na princip legality, jež zastupuje funkci legitimacy, nezajímá o intelektuální vyřešení případu, nýbrž o potrestání pachatele a znovunastolení společenského pořádku, reprezentovaného zákonem.<sup>15</sup>*

---

13 - ČAPEK, Karel. Šlápěj in Boží muka: [kniha novel]. Praha: Fr. Borový, 1939. s. 16.

14 - Z rodinné korespondence I. Olbracha, Praha 1966. s. 91.

15 - MÁLEK, Petr. 1929. Rok (nejen) Lazebníka: Poetika, sen, polemika, 1929. The Year (Not Only) of The Barber-Surgeon. Slovo a Smysl [online]. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2019. s. 51.

Druhému aktérovi dialogu, panu Rybkovi, se v závěru uleví, komisař Bartošek totiž dokončí stopy ve sněhu, čímž je záhada odstraněna. Tohoto rozřešení se dostane také postavám ze starší povídky. V závěru se sice nedozvíme, jak stopa vznikla, pouze známe její zánik:

*„Já se jí nepustím,“ řekl zachumelený muž, - „šlépěje, která už není a nebude,“ dokončil Boura v myšlenkách, a jejich cesty se rozběhly opačnými směry.<sup>16</sup>*

Další text, který se věnuje tematice ze Šlépěje, je povídka Elegie s podnázvem Šlépěj II z téže sbírky, *Boží muka*, a je pokračováním Šlépěje. Boura v ní potká po nějakém čase muže, se kterým debatoval nad stopou ve sněhu, který se představí jako Holeček. Holeček poznal Bouru na přednášce Aristotelské společnosti, kde se Boura zeptal muž v auditoriu na definici pravdy, které se Boura nechtěl věnovat. Pokoušel se totiž vysvětlit událost se stopami ve sněhu, což ale nebylo možné. Boura tedy dochází k následujícímu závěru:

*Ale dnes, když jsem přednášel, jsem náhle pochopil: tehdy, ano tehdy, jsem byl blíže něčemu jinému a dokonalejšímu. A když se mne ten zuřivec ptal, co je to pravda, měl jsem už na jazyku: Na pravdě nezáleží.<sup>17</sup>*

Elegie tedy neosvětluje závěr novely Šlépěj, podává ale vysvětlení záměru autora. Nabízí ale další nevysvětlitelnou záhadu – ve vinárně se objeví bratr Boury, se kterým se dlouhou dobu neviděli. Jeho život je tajemný a toho si na něm Boura cení. Při odchodu zapomene ve vinárně hůl, Holeček se jej tedy snaží dohonit a hůl mu vrátit. Bourova bratra ale nejen že nenajde, strážníci, kteří stojí před vinárnou asi deset minut, neviděli nikoho odcházet.

Tentokrát tato záhada ale Bouru nerozhodí, je u bratra zvyklý na podobné události, což je další motiv, který je pro čtenáře matoucí. Ve Šlépěji se sice udála prazvláštní nevysvětlitelná záhada, ale z té byli alespoň oba aktéři zmateni. Tato záhada je alespoň pro jednoho z mužů běžná a přijímá nevysvětlitelnost života a pravdy.

*„Cožpak je možno zmizet?“*

*„Nevím. Můj bratr nechodil do škol, nemá ponětí o vědách; neví vůbec, co je možno a nemožno. Opravdu, neobyčejně pohrdal vším učením.“*

*Holeček udeřil do stolu. „Ale na tom přec nezáleží!“*

*„Co tedy?“ řekl Boura zvedaje oči.*

*„Nikdo nemůže zmizet. Rozumíte, tady jsou –“*

*„ – fyzické meze, já vím; to jste už říkal nad tou šlépějí. Fyzické meze! Jako by vám na nich tak záleželo!“<sup>18</sup>*

---

16 - ČAPEK, Karel. Šlépěj in *Boží muka*: [kniha novel]. Praha: Fr. Borový, 1939. s. 16.

17 - ČAPEK, Karel. Elegie in *Boží muka*: [kniha novel]. Praha: Fr. Borový, 1939. s. 53.

18 - tamtéž. s. 61.

#### 4 Prázdná židle

Povídka Prázdná židle s podtitulem Rozbor nenapsané povídky vyšla poprvé v roce 1919 v souboru *Škleb*. Rukopis povídky byl dokončen již v roce 1916, a jak píše v textu *Medialita nepřítomného subjektu – Estetika absence, dianarace a postmoderní impulzy „Prázdná židle“ Richarda Weinera* Tomáš Jirsa, „její radikální estetická inovativnost a konceptuální charakter však zdaleka přesahují nejen své jazykové teritorium, ale rovněž modernistický kontext.“<sup>19</sup>

Vypravěč zde mate čtenáře velice specificky – tím, že finguje sebekritiku a simuluje tápání a čtenář nečeká mistrovsky napsanou povídku. V úvodu se vypravěč obviňuje za to, že není schopen napsat povídku, které již vymyslel název. Hovoří o vykonstruovaném příběhu, který postupně staví tak, aby byl nerozřešitelný. Hned první větou vytváří paradox. Tvrdí, že povídka není napsána, ale čtenář ji čte.

*Cíl, který sobě kladu, rozmlouvaje o okolnostech, proč tato povídka vlastně ani napsána nebyla, je nesmyslný a nebude mu omluvy ani tehdy, jestliže, jak se domnívám, vsune se v následující řádky něco fantastičnosti, již by bylo mnohem lépe užítí při vděčnější příležitosti, a něco podivínství, které by snad slušelo skutečné povídce, kdežto v těchto vývodech bude čtenáře uvádět pouze na scestí a do slepých uliček; také snad se vyskytne trocha pohnutí a vzrušení (a snad i rozrušení), což pravděpodobně často pohatí můj plán na pragmatické vypsání zániku slovesného díla.*<sup>20</sup>

Samotný příběh se dá shrnout do několika vět – mladý muž žije v pařížské čtvrti, ve které nikoho nezná. O to více je překvapený, když potká starého přítele a těší se z toho, že jej přítel přijde za několik okamžiků navštívit. Přítel, pojmenovaný Václav, jde nakoupit drobné občerstvení a druhý muž, Jan, čeká ve svém bytě s připravenou židlí. Přítele se ale nedočká. Tuto zápletku později vypravěč komentuje takto:

*Přiznávám rád, že po stránce vypravovatelské jest moje zápleтка osnována velice slabě, ne-li nejspíše, ale lze o ní říci aspoň tolik, že ve vnitřní osnovu nesahá rušivě...<sup>21</sup>*

Dále vypravěč vymýšlí postupy, kterými by mohla být Václavova absence vysvětlena a snaží se je eliminovat, aby byla záhada skutečně neřešitelná. Přibližně v polovině povídky se ale vše v příběhu obrátí. Autor sice dále píše v první osobě, jak tomu bylo dosud, ale mění se pozice vypravěčského subjektu. Namísto postoje vnějšího autora (s rysy autorského vyprávění) se vypravěč (s rysy skutečného autora povídky – zmiňuje skutečně napsané povídky, odpovídá také lokace příběhu – život v Paříži) stává přímo součástí fikčního světa – již nemluví o nějakých přátelích, ale o jeho vlastním příteli, který jej tak zradil:

---

19 - JIRSA, Tomáš. *Medialita nepřítomného subjektu. Estetika absence, dianarace a postmoderní impulzy „Prázdná židle“ Richarda Weinera*. Svět literatury: Časopis pro novodobé literatury, č. 55, 2017. s. 110.

20 - WEINER, Richard. *Škleb: příběhy*. V Praze: Alois Srdce, 1919. s. 53.

21 - tamtéž. s. 62.

*Zaprvé: Václav do domu vkročil a v domě se s ním stalo cosi nevysvětlitelného. Proti této domněnce mluví tyto okolnosti: Janův dům byl takzvaný maison meublée, totiž penze, kde se pronajímaly pokoje nájemníkům.* <sup>22</sup>

Zde vypravěč mluví ještě docela bez emocí o fiktivním Václavovi a Janovi. O pár odstavců dále začne oslovovat čtenáře „ty“ místo „vy“ a propadá panice:

*Třetí eventualita: Václav došel k mému domu, zde však si vše rozmyslil a odešel, ani mne neuvědomiv.* <sup>23</sup>

*Což nemluví o Václavu, člověku nejlepším, nejlepším příteli?!* <sup>24</sup>

Vypravěč se dále přiznává, že čtenáře mystifikoval s vysvětlením, že si chtěl sám držet odstup od příběhu:

*Nyní však, když jsem byl odbavil zdání, jako by šlo o příběh smyšlený, a kdy naopak otevřeně vyznávám, že příhoda zde popsaná stala se mně samotnému v létě 1914 v pařížské Passage Stanislas (nyní rue Jules Chaplin), kde jsem bydlil, mohu již přikročiti k objektivnímu vysvětlení záhady, v níž mým partnerem byl Belgičan Emile Dermenghem. (Smím nyní také již prozraditi, že jsem posud udržoval zdání smyšlenky jen jako ochranný prostředek pro sebe sama, abych totiž nabyl žádoucího odstupu od vlastního příběhu, a tak sobě umožnil pokud možná věcné vypsání události, jejíž připomínka i dnes ještě mi způsobuje mražení.)* <sup>25</sup>

Ve více případech nastaví nějakou premisu a v závěru ji vyvrátí. Uvedu zde příklad, kdy přímo v úvodu kritizuje své schopnosti:

*Četl-li by přece, necht' zvi, že se nedočte napínavé zápletky, že nenalezne zajímavých psychologických rozborů, ano pestrých či výstižných líčení, žádné zvláštnosti slohové ni lyrických partií, které by v něm rozezvučely strunu spřízněnou.* (pozn.: první strana povídky) <sup>26</sup>

Lyrické partie ale najdeme v průběhu celého textu, například v úplném závěru:

*A prázdná židle, která tu přede mnou stojí, an dopisují toto prohlášení svého nezadržitelného úpadku, bere na se, nevím proč, podobu rozevřených okrouhlých úst rybí němoty. A jest mi, jako bych viděl, kterak na otázky, jež bych jim klad, tato ošklivá ústa odpovídají příšerným, neslyšitelným omiláním bezzubých čelistí.* (pozn.: poslední strana povídky). <sup>27</sup>

---

22 - WEINER, Richard. Škleb: příběhy. V Praze: Alois Srdce, 1919. s. 64.

23 - tamtéž. s. 66.

24 - tamtéž. s. 67.

25 - tamtéž. s. 67.

26 - tamtéž. s. 53.

27 - tamtéž. s. 71.

Nevysvětlitelnost událostí pro čtenáře – změna pozice vypravěčského subjektu a s tím spojené sloučení vypravěče s čistě smyšlené postavy – se mění v zmatení samotného vypravěče v závěru. Svého přítele Emila potkává po několika týdnech znovu. Na Emilovi nejsou vidět známky překvapení, vyptává se jej na životní události tak, jako by se před pár týdny nepotkali. Setkání se ale stát muselo, vypravěč má potvrzení od jiných osob, které přítele také potkaly. Vypravěč se jej tedy zeptá, zda mu odpustil, jestliže mu tenkrát ublížil. Přítel je ale udivený a nepamatuje si na žádnou událost, při které by mu vypravěč mohl ublížit. Povídku zakončuje krátkou filosofující úvahou, při které si uvědomuje, že příhoda s Emilem byla trestem za jeho velké Provinění. Již se nevrací k rozboru tohoto příběhu, nekritizuje sám sebe za neschopnost sepsat tento příběh.

Jedna z teorií nespolehlivého vypravěče, o kterých píšu v první kapitole, se nachází v práci Nespolehlivost jako klamavá narativní strategie a jejím autorem je Jiří Hrabal. Zde Hrabal stanovuje podmínky, které musí narativ splňovat, abychom jej mohli označit za nespolehlivé. Třetí podmínkou je tato:

*Model nespolehlivého vyprávění není aplikovatelný na narativy, které neprodukují iluzivní svět příběhu. Sebereflexivní narativy, které neprodukují příběh, ale jsou spíše vyprávěním o vyprávění, nemohou být označovány za nespolehlivé. Nespolehlivost vyžaduje přítomnost diskurzivní i diegetické složky.*<sup>28</sup>

Právě vyprávěním o vyprávění je Prázdna židle, tedy její vypravěč by dle Hrabala nemohl být označen za nespolehlivého. Podmínky teorií jiných literárních teoretiků, které jsem citovala na začátku práce, tuto podmínku nezahrnují, proto jsem Prázdnu židli do práce zařadila.

---

28 - HRABAL, Jiří. Nespolehlivost jako klamavá narativní strategie. World literature studies [online]. Ústav svetovej literatúry, Slovenská akadémia vied, 2013. s. 119.

## 5 Myši Natálie Mooshabrové

Utopicko-alegorický román *Myši Natálie Mooshabrové* z roku 1970 je šestou beletristickou knihou Ladislava Fuksa. Vzniká v době, kdy se Fuks odpoutává od židovské tematiky a začíná experimentovat s tématy, kterým se dříve nevěnoval. Proto nelze *Myši Natálie Mooshabrové* jednoduše zařadit do jedné škatulky. Jsou v něm rozhodně prvky hororu, ale objevují se zde také prvky humoru. Zachycuje závěr života staré paní Mooshabrové, kterou čtenář považuje pouze za chudou, poněkud podivnou vdovu, jež žije v chátrajícím bytě, živí se uklízením hrobů a pracuje jako aktivistka úřadu Péče pro dítě.

Časoprostor díla vypravěč zamlžuje, jedná se o zemi, kde vládne diktátor Albín Rappelschlund a kde panuje kontrast – absolutní chudoba existuje bok po boku s lety na měsíc a televizním vysíláním. Tento svět působí jako směs několika různých historických období lidstva, konkrétně je to středověk a dobová představa o budoucnosti. Právě tyto vědeckofantastické prvky působí někdy až komicky; někdy jako bláznivý sen. Podobné spojení bychom mohli najít například v prózách Svatopluka Čecha o výletech pana Broučka. Bizarní středověk můžeme najít například ve zmínkách o čarodějnických procesech:

*...jak by byl vidiny neměl, když ho deset dní a nocí, osmiletého chlapce, vyslýchali a drželi v okovech. Když mu nechávali ve dne v noci nohy v kládě a ruce v železných kruzích. Když mu dávali pít vodu s octem a jíst jednou denně misku ovesné kaše. Když mu pouštěli na hlavu ledovou vodu a strašili ho, že ho rozčtvrtí.“ „To se přece dělá!“ řekl pan Smirsch a hleděl na zem, „to se vždycky dělá, když je někdo podezřelý z čarodějnictví. Ve středověku místo toho upalovali, to přece bylo mnohem horší. Ten hoch měl přece právního zástupce.“<sup>29</sup>*

Stejně jako v ostatních Fuksových dílech, například v románu *ve Spalovač mrtvol*, se i v tomto románu objevují opakující se motivy, ze kterých je jistě nejvýraznější motiv myši, pastiček na myši a hlavně jedu, který si paní Mooshabrová chodí kupovat. Čtenář tak má pocit, že se schyluje k neštěstí už od samého začátku. Paní Mooshabrová je totiž ve svém životě trápena svou rodinou – dcerou Nabulí, synem Wezrem a jejich přítelem kameníkem Bekenmoschtem. Ti ji okrádají, využívají, zesměšňují, ale přesto se k nim chová i nadále jako k rodině a znovu a znovu jim věří.

Dalším výrazným motivem je stále opakování oficiálního příběhu o diktátorovi Albínovi Rappelschlundovi a příběhů o údajně mrtvé kněžně vdově Augustě. Kněžna už se několik desetiletí nikde neukázala, proto vládne názor, že je nejspíše mrtvá a proti Albínovi Rappelschlundovi není žádná obrana. Často je také v příběhu přítomná policie, vyptává se paní Mooshabrové na její život, ptá se na její děti, které paní Mooshabrová před policií brání. Vzpomínky paní Mooshabrové jsou velice zmatené, což také jejím výpovědím nepřidává na důvěryhodnosti.

Celkovou stísněnou atmosféru dokresluje neustále opakující se motiv smrti. Vše je přikryto mlhou, často jsou popisované černé oděvy a doplňky. Slovo černá se v různých tvarech objevuje téměř na každé stránce románu a je nejfrekventovanější v závěru, kde se ale také často vyskytuje barva bílá:

---

29 - FUKS, Ladislav. *Myši Natálie Mooshabrové*. Praha: Odeon, 1977. s. 275.

(...) snad Lothar Baar, i ten druhý, také hezky oblečený, snad Rolsberg, klečeli na zemi u jídelního stolu u křesel, páni v **černých** šatech s cylindry a v uniformách klečeli před širokými jídelními dveřmi v hale a chlapec Oberon Felsach, strašlivě bledý, s dlouhými **černými** vlasy, **černýma** očima a předlouhými nehty, klečel u studentů u jídelního stolu. A kdesi v rohu jídelny klečela sama samotinká stará vetchá Máry Capricorna, hospodyně v **bílém** krajkovém čepci a zástěře, a třásla se a plakala. A paní Natálie Mooshabrová v čele stolu vstala z křesla, dala ruku v **bílé** rukavičce na **černý** ubrus, pohlédla na suché květy ve váze, na stuhy s omšelým zlatým a stříbrným nápisem a na hořící svíčku, nad níž se vznášel oblak kadidla.<sup>30</sup>

Paní Mooshabrová také pracuje na hřbitově, kde se stará o hroby, ale to není její jediná práce spojená se smrtí:

„já opatruju ještě něco. Naše správcová má totiž u mě v bytě praporek. Vlastně praporek, dva... ten jeden je, jak se říká, náhradní. Dva praporek, ale víte, páni...“ paní Mooshabrová koukla na bílý ubrus, „černý. Černý, co se věší na dům, když někdo umře.“<sup>31</sup>

Dále paní Mooshabrová tráví myši jedem a v neposlední řadě se často mluví o údajném úmrtí kněžny panovnice. To společně se soustavnou úzkostí vyvolanou trápením paní Mooshabrové způsobeným dětmi a sledováním policie jenom zesiluje ve čtenářích podezření, že dva chlapci, kteří se setkali s paní Mooshabrovou a následně zmizeli, byli otráveni.

Velký důraz je také kladen na popis šatů a líčení. Pokaždé, když paní Mooshabrová změní oblečení, mění se nepatrně její chování. Díky tomu je paní Mooshabrová postavou se zatměným a téměř neprůhledným charakterem, což také nabádá čtenáře myslet si, že je její role v příběhu negativní a s velkou pravděpodobností je chladnokrevná travička dětí. Detailní popisy scén, ve kterých postavy konzumují potraviny, které jim podala paní Mooshabrová, působí na čtenáře dojmem, že paní Mooshabrové chce tyto postavy otrávit:

Chvilí hmatala po kredenci, kde stál sáček s tím práškovým cukrem jedem Marokanem, snad na sáček sáhla, snad jej odsunula, snad jej přisunula, nikdo neví. Rozhodně však chytla menší černou tašku - ne tu velkou, kterou nosila na hřbitov - nahmátla v sukni hrst čtvrtáků, které jí zbyly z prodeje, a nějakou kartu... a pak vyšla z bytu.<sup>32</sup>

Intenzivní pocit hrůzy a podezření, že je paní Mooshabrová travička, vyvolává rozhovor s chlapcem, který se následně po tomto setkání beze stopy ztrácí:

„Ten je ale zvláštní,“ koukl na medový koláč, „takový jsem vlastně ještě neviděl.“ „Neviděl,“ paní Mooshabrová zatřásla taškou, „pročpak?“ „Protože je tadyhle navrchu bílý, posypaný.“ „Pocukrovaný,“ paní Mooshabrová si posunula brýle. „Ale medový koláč se necukruje,“ zasmál se blondáček v zeleném svetříku, „to stačí už sám med. To je, jako kdyby se cukrovala čokoláda nebo se solily kyselý okurky.“<sup>33</sup>

---

30 - FUKS, Ladislav. Myši Natálie Mooshabrové. Praha: Odeon, 1977. s. 326.

31 - taméž. s. 18.

32 - tamtéž. s. 156.

33 - tamtéž. s. 166.

„Chutná ti?“ zeptala se. „Chutná,“ kývl chlapec, „chutná, ale dost zvláště. A taky dost zvláště voní,“ chlapec čichl ke koláči, „tak trochu jako po hořkých mandlích. Že jsou v něm hořký mandle, vidíte.“ „Možná že jsou,“ kývla paní Mooshabrová a sáhla si pod krk. „Ale ty se taky do medových koláčů nedávají,“ zasmál se hoch.<sup>34</sup>

Později se chlapec najde živý, bez úhony, i přes to, že jeho smrt paní Mooshabrová potvrdila. V průběhu příběhu se snaží zbavit se myši v bytě a vyžaduje v lékárně silnější jed, což také ukazuje na možnost, že právě tímto jedem zdobí sladkosti, které hochům podává. Ani v závěrečné scéně si čtenář není jistý, zda se paní Mooshabrová nechystá zavraždit všechny kolem sebe. Na večeri u Oberona Felsacha nachystá černou tabuli a hosty přivítá se dvěma mísami koláčů:

*Na jedné míse byly koláče s hrozinkou, na druhé míse s mandlí.*

„Vemte si nejprve vy,“ řekla paní Mooshabrová Oberonu Felsachovi a ve tváři se jí nehnul ani sval, „pekla jsem je celý den, dala jsem vanilku, hrozinky, mandle a hodně, hodně cukru... vemte si koláč s mandlí.“ A podala Oberonu Felsachovi mísu koláčů s mandlí, ve tváři se jí nehnul ani sval... a Oberon Felsach s pohledem upřeným na černý ubrus si vzal a pomalu začal jíst. Paní Mooshabrová jej chvíli pozorovala, pozorovala, jak jí a polyká, a v jídelně bylo v té chvíli opět naprosté ticho. Jen jakási velmi tichá hudba hrála ze zdi, na miskách praskalo kadidlo a obláčky se vznášely nad stolem, pod nimi hořela svíce. A pak si také vzala koláč paní Natálie Mooshabrová. Vzala si koláč s hrozinkou... a studenti a Máry Capricorna, kteří na ni hleděli, měli dojem, že se usmívá. Polkla sousto a pak sáhla kamsi do kapsy své dlouhé lesklé černé sukně.<sup>35</sup>

Nakonec se ale lid proti diktátorovi Rappelschlundovi vzbouří a policie, která se o paní Mooshabrovou starala, převezme v zemi moc a vyjde najevo, že paní Natálie Mooshabrová je právě tou hledanou kněžnou, vdovou panovnicí Augustou thálskou, spoluhlavou státu. Také se dozvídáme, že Nabule a Wezr nejsou děti paní Mooshabrové. Nabule je prostitutka, Wezr je tyranský strážce ve vězení a budou oběšeni, Černý pes se zabil sám. Údajná travička ale ve výsledku otráví jenom jednoho jediného člověka – sama sebe. Upeče pro všechny koláče, označí je a vezme si jako jediná z jiného talíře – z talíře s jedem. Poslední slova kněžny byla: „*To všechno byl můj osud, Bůh buď milostiv mé duši.*“<sup>36</sup> Paní Mooshabrová není schopná přijmout tak náhlou změnu role svého života a jediným východiskem je pro ni právě sebevražda. Tato smrt by mohla být také poslední tragickou událostí, která se po převratu v tomto totalitním světě udála.

---

34 - FUKS, Ladislav. Myši Natálie Mooshabrové. Praha: Odeon, 1977. s. 168.

35 - tamtéž. s. 322.

36 - tamtéž. s. 327.

Pokud se vrátíme k úvodním slovům Tomáše Kubíčka,

*Nespolehlivost označujeme jako funkční vědomé, účelové a záměrné překroucení či nedostatečné informování o příběhu, jeho událostech a postavách,*<sup>37</sup>

musíme u Ladislava Fukse konstatovat, že v jeho prózách vypravěčský subjekt mate čtenáře zcela záměrně:

*Fuks měl před samotným aktem psaní vždy velmi konkrétní představu o kompoziční struktuře románu, již striktně dodržoval. Dokládají to synopse k některým prózám uložené v autorově pozůstalosti v Literárním archivu Památníku národního písemnictví na Strahově. Mají podobu přehledných tabulek, v nichž vertikální osu tvoří jednotlivé kapitoly, horizontální pak fikční entity, převážně postavy a věci, případně dějové sekvence.*<sup>38</sup>

Zdeněk Pochop napsal již v roce 1970 recenzi na Myši Natálie Mooshabrové. Tu uvádí slovy jedné z hlavních postav, paní Knoerringové: „*A co má vlastně v tomto příběhu smysl? Vždyť je tu všechno nesmyslné, všechno je tu položené, zmatené zdravým rozumem, celé to popisované město v jakési pomyslné říši nám připadá jako jediný veliký blázinec, nevíme, jestli sníme či bdíme, jsme-li ještě mezi lidmi anebo v nějakém neuvěřitelném astrálu.*“<sup>39</sup>

Fuks dle něj nebral v tomto díle ohledy na žánry a zvyklosti a vytvořil nikoli nesourodou směsici, ale nový, bohatě strukturovaný celek, ke kterému je ale třeba čtenářské zkušenosti s moderní prózou. Porovnává Fuksovu absurditu s absurditou Kafkovou. Kafkova je dle něj drtivým způsobem logická, Fuksova je naopak nelogická a nedůsledná, uvolněná jako v pohádce.

Dále se věnuje zvláštnímu časoprostoru díla a modelaci postav, které jsou zformulovány podle opakujících se vět, například často se objevující spojení „ten cizí člověk černý pes“. Pochop si klade otázku, zda všechny tyto prostředky fungují jako motivy falešné, které mají odvést čtenářovu pozornost jako v detektivce, nebo zda jsou to záměrné postupy, které pomáhají dokreslit svět a postavy v něm. Nic v románu není přirozené, vše působí jako panoptikum. Všechny postavy zaujímají role, mají obavu z budoucnosti a z toho, že ze svých rolí vypadnou.

Čtenář se octne v jakési vypravěčově hře, kde jsou neustále narušovány jeho představy a je znejistňován a mystifikován. Z upozadovaného motivu hledání vévodkyně skrývající se padesát let pod maskou paní Mooshabrové se stává nejdůležitější a ve výsledku stěžejní motiv. Jednání a promluvy skryté vévodkyně mystifikují i čtenáře. Tvrdí, že neví důvod návštěvy policie, nenaznačí své blížíci se odhalení a mluví stále o něčem jiném, než na co je tázána.

---

37 - KUBÍČEK, Tomáš. Vypravěč: kategorie narativní analýzy. Brno: Host, 2007. s. 172.

38 - GILK, Erik. Nespolehlivé vyprávění v prozaických textech Ladislava Fukse. Ústav světové literatury, Slovenská akadémia věd, 2013. s. 76.

39 - POCHOP, Zdeněk. Fuksova parabola zla. Orientace: literatura - umění - kritika. Praha: Čs. spisovatel, 1970. s. 82.

Miloš Pohorský v textu Sugestivní svět Fuksovy prózy lehce kritizuje příliš nápadné propojování rovin, jelikož se stává natolik nápadným, že působí až fantasticky. Pohorský vybírá například pravidelné lety na Měsíc, které probíhají během nezvladatelného náporu myší. Obrazy sledujeme ale spíše ze vzdáleného snu uloženého do autorovy obrazotvornosti. Ve všech prózách, jak Pohorský píše, v nichž figuruje jakési ztělesněné zlo, obklopuje postavy zejména nedostatek bezpečí. Jejich vnitřní rovnováha je narušována obavami z něčeho zpravidla neurčitěho a neznámého, naplňují je pocity bezmocnosti a marnosti při hledání úniku. Představují defekt lidského pokolení, bloudí slepě, úzkostně tápou a jsou fascinováni negativními projevy života. Například paní Mooshabrová je přitahována myšmi, které tradičně sugerují úzkost. Hlavní hodnotu prózy tedy Pohorský nevidí v ději, nýbrž v sugestivnosti zachycovaných scén, v jejich bizarnosti a v atmosféře, do které je čtenář nepřetržitě lákán.

Luboš Merhaut charakterizuje výstavbu Fuksových próz třemi principy – spirálovým opakováním, rozporností a záměrným znejasňováním. Samotný vývoj v díle lze znázornit jako pohyb spirály, která postupuje vpřed, ale po cestě potkává stále tytéž motivy, na které s postupem času nabaluje další momenty charakteru časového, prostorového a vnitřně psychického.

Velkou součástí charakterizace všech postav jsou přetvářka a lži. Merhaut píše, že se čtenář snaží proniknout přetvářku nejen mezi postavami, ale také tu, která je samotné obaluje. Skrytá za vrstvou lží není pouze hlavní postava, kněžna Augusta – Natálie Mooshabrová, ale také Wezr a Nabule, Linpecková a její syn. Všechny postavy jsou ale nejen takto přímo zakryty lží, ale vynucená snaha přežít je donutila skrýt se za vrstvu banálních frází a pasivity, což vede ke zdánlivě všednímu pohledu na svět. *Roste lichá a bázlivá pravidelnost, která již brání jakékoliv informaci.* Tlak vytvořený Rappelschlundovou vládou deformuje obyvatelstvo státu, ve kterém *původní principy ve své podstatě přestaly platit a zůstaly jen formální proklamace, jejichž lidský obsah vymizel.*<sup>40</sup>

Merhaut se věnuje také žánrovému zařazení románu:

*Myši Natálie Mooshabrové mohou být blíže určeny jako fantastický román, který spojuje společenskokritické - hyperbolické - vidění světa s antiutopií (konstrukcí opaku ideálu státního zřízení), tedy v určité modifikaci dvě linie fantastické literatury. Teprve pointa románu otevírá pohled na podtext - skrytý významový plán. V tomto nutném zpětném pohledu si čtenář zároveň může na některých rysech uvědomit i určité žánrové příbuznosti s hororem {snaha probudit v čtenáři pocit nejistoty až zděšení - poukázat na projevy negativních sil v člověku a jeho okolí}, s detektivní literaturou momenty záhady a její řešení v pátrání), s baladou (spádny a ponurý děj, který vede ke střetnutí s až démonicky negativní silou ve společnosti) atd.*<sup>41</sup>

Právě prvky detektivního vyprávění mohou čtenáře zmást. Stejně jako u Čapka čtenář očekává rozuzlení na konci díla. Pomocí použití falešných stop, které zmiňuje také Zdeněk Pochop, očekáváme opačné rozuzlení, než které nám je nabídnuto. Fakta, která by nám s rozluštěním pomohla, jsou pečlivě skryta až do úplného závěru.

---

40 - MERHAUT, Luboš. Nelehká cesta za poznáním, in Česká literatura 1989, č. 5. s. 409.

41 - taméž. s. 400.

## 6 Nesmrtelnost

Šestý román Milana Kundery vznikl v češtině, ale vydán byl ve francouzštině (poprvé v roce 1990), proto jej musel autor pro české vydání (1993) překládat. Nejen v tomto je ale autor oddělen od své rodné země – tematicky se od ní také odpojuje, děj se odehrává ve Francii, nevystupují zde žádné české postavy.

Román je rozdělen do sedmi dílů, které na sebe navzájem navazují. První část s názvem *Tvář* se odehrává v Paříži a vypráví o ženě, kterou vypravěč zahlédne u bazénu v pařížském tělocvičném klubu, kde se vypravěč pravidelně setkává s přítelem, profesorem Avenariem. Pojmenuje ji Agnes a označí ji za starší ženu s mladou duší, na které je nejzajímavější půvabné gesto, kterým se loučí s mladým plavčíkem a ke kterému se v průběhu románu bude vyprávění vracet. Příběh tedy již od tohoto momentu vzniká jako přiznaná fikce vypravěče-autora, přičemž tento postup připomíná začátek budování příběhu v povídce *Prázdná židle*.

Druhá část, které nese název stejný jako samotný román, *Nesmrtelnost*, představuje historicky inspirovaný příběh o Johannu Wolfgangu Goethovi, jeho mladé ženě Christianě a jejich hostech Bettině a Archimu von Arnim. Bettina se snaží stát se nesmrtelnou po boku slavného Goetha a chová se jako dítě, aby mu byla blíž. Začíná zde také obraz ráje, ve kterém se po smrti setkává Goethe s Hemingwayem. Tímto dílem se přidávají dvě další scénérie k té základní, k Paříži, a to Německo a svět posmrtného života.

Ve třetí části s názvem *Boj* se opět vracíme k časoprostoru kolem Agnes a více poznáváme svět kolem ní. Vypravěč nám také poskytne náhled na problémy jejich vztahů – především se setkáváme s její mladší sestrou Laurou, se kterou má vztah tak komplikovaný, že ovládá celý její život. Agnes je pro Lauru celoživotní vzor a ta si často na svůj život stěžuje. Neustále narušuje vztah Agnes a Paula, vyhrožuje sebevraždou. Laura také kopíruje svou sestru, ale dodává jejím gestům a zvykům hlubší význam. Agnes je postupně vykreslována jako překvapivě pesimisticky založená žena. Kritizuje společenské poměry, současnou módu, má odpor k nezdravému jídlu. Dalším velkým kontrastem k ní je Agnesina dcera Brigita, která vidí naopak svět spíše pozitivně, čímž vzniká střet generací. Agnes přemýšlí nad svým vztahem k manželovi a dceři a zjišťuje, že je k životu nepotřebuje. V této části začíná od téměř čistě reflexe vyplývat na povrch poutavý příběh a kniha nabírá na spádu.

Čtvrtá část *Homo sentimentalis* se ale opět vrací k úvahám. Vypravěč mluví o vztahu Goetho a Bettiny, rozvádí význam gest a tváří, mluví o achilleovské nesmrtelnosti, prekoitální a extrakoitální lásce a Goethe se opět setkává s Hemingwayem. V této části také zasadí do příběhu autor-vypravěč sám sebe. Fikční Kundera, jak jej označuje Lubomír Doležel, má kolem sebe pouze banální události, jelikož se nijak nezapojuje do hlavního příběhu.

V páté části pojmenované *Náhoda* promlouvá sám vypravěč, který se stylizuje do role autora, s profesorem Avenariem a vypráví mu příběh, který slyšel v rádiu, o dívce, která se pokusila spáchat sebevraždu, ale tím zavinila velkou havárii, ve které tragicky zahynula také Agnes vracející se ze Švýcarska. Paul se dozvídá, že Agnes umírá v nemocnici a chce rychle přijet za ní, ale profesor Avenarius mu v rámci svých nočních výletů za nápravou světa ovládaného technikou propíchal pneumatiky. Agnes se bojí, aby ji Paul neviděl až po smrti a aby v jeho mysli nezůstala už navždy jako obraz nechutné mrtvoly.

V rozhovoru mezi fiktivním Milanem Kunderou a profesorem Avenariem se také oba pokouší klasifikovat náhodu a rozebírají romány, které jsou podle jejich názoru příliš přímočaré a snadno interpretovatelné.

Šestá část s názvem Ciferník je jakoby oddělena od všech ostatních. Setkáváme se s postavou Rubense, který se zabývá převážně ženami. V jeho příběhu se objevuje motiv ciferníku života, který rozdělil jeho milostný život na několik etap. V závěru se ale i tato část napojí na příběh skrz postavu Agnes, která se nečekaně ztotožní s Rubensovou milenkou, kterou nazývá loutnistka. O postavě Agnes v rámci Ciferníku píše Tomáš Kubíček:

*Postava Agnes zde ztrácí i své jedinečné jméno a je oslovována vypravěčem či Rubensem jen jako loutnistka. Obraz loutnistky, tak jak jej podává vypravěč prostřednictvím Rubense, však vykazuje zřetelné rozpory s obrazem Agnes, který jsme tu jako čtenáři měli zatím k dispozici. Je to jiná Agnes. Agnes, o které sama Agnes doposud mlčela. Změnila se perspektiva, a tím i důležitost rysů a kontur obrazu. Prostřednictvím Rubense tak vyprávění v závěrečném kontrastu ještě znovu vysloví své základní téma: člověk se ztrácí za svým obrazem. Ale současně: člověk se za svým obrazem může skrýt a člověk svým obrazem nikdy není.*<sup>42</sup>

Závěrečná část, Oslava, propojuje všechny hlavní postavy v rozhovoru s vypravěčem stylizujícím se v autora. Fiktivní svět představy starší ženy vyvozené z jejího gesta u bazénu stává se reálným příběhem, kterého je vypravěč přímou součástí. Při odchodu z místnosti, ve které je s profesorem Avenariem, Laurou, která se po smrti Agnes stala Paulovou ženou, a s Paulem, pohodí paží a zopakuje tak gesto, které zapříčinilo vznik celého příběhu.

Kundera dal k dispozici vlastní výklad poetiky Nesmrtelnosti. Popis kompozice zdůrazňuje Lubomír Doležel ve své stati Román-koláž.

*„Tvář: vyprávění dodržující kauzální kontinuitu kapitol. Nesmrtelnost: historická biografie s esejistickými digresemi. Boj: vyprávění s lehce porušenou kauzální kontinuitou kapitol a s esejistickými digresemi. Homo sentimentalis: románový esej. Náhoda: tříhlasá polyfonie (z hlediska formálního je to nejzajímavější díl, protože zde román radikálně uniká jakékoli iluzi pravděpodobnosti, aby se stal nezastřeně hrou imaginace; tři „hlasy“:*

*1) poslední den Agnes vracející se v noci autem do Paříže; 2) setkání profesora Avenaria s autorem, který právě píše pátý díl románu a vypráví svému příteli o své ženské hrdince; 3) příběh mladé sebevraždkyně, který autor zaslechl v třetím dílu z rádia a nechá teď vstoupit do románu: dívka se skrčí na silnici a chce se dát rozdrtit přijíždějícími auty; Agnes, aby se jí vyhnula, skončí v příkopu a zemře). Ciferník: monografické diskontinuální vyprávění (tj. vyprávění, kde mezi koncem jedné kapitoly a začátkem příští je porušena kauzální souvislost). Oslava: souvislý popis jedné scény.“<sup>43</sup>*

---

42 - KUBÍČEK, Tomáš. Milan Kundera: Nesmrtelnost. V souřadnicích volnosti X. Praha: Nakladatelství Academia, 2008. s. 362.

43 - DOLEŽEL, Lubomír. Román-koláž: Milan Kundera: Nesmrtelnost in *Heterocosmica II: fikční světy postmoderní české prózy*. Praha: Karolinum, 2014. s. 67.

Doležel provádí kompletní rozbor návaznosti jednotlivých úseků a konstatuje, že *Nesmrtelnost* je románem ve formě koláže ze složek, které autor sám vytvořil. Cituje sice i cizí texty, ale ty nejsou samostatnými součástmi koláže, nýbrž pouze k některé z částí patří. Tímto se řadí román do postmoderního fikčního útvaru, který byl zrozen díky osvobození tvůrčí imaginace. Kundera takto může tříštit a spojovat různé části a vytvářet nečekané závěry.

Základním prostředkem matení čtenáře je zde tedy jistě protirečení si autora o jeho zapojení do příběhu. Čtenáře může zmást pojmenování této románové postavy, může si jej automaticky spojit s reálnou postavou, Milanem Kunderou. V průběhu románu se stírá odstup vypravěče a jeho absolutní moc nad postavami příběhu a stává se jednou z těchto postav. Propojení samotného autora s vypravěčem je zde provedeno zajímavým způsobem, je zde v rozhovoru mezi vypravěčem a Avenariem zmíněna i Kunderova starší kniha a průběh psaní románu, ve kterém se tato postava nachází:

*Avenarius chvíli rozpačitě mlčel a pak se mne laskavě zeptal: „A jak se bude tvůj román jmenovat?“*

*„Nesnesitelná lehkost bytí.“*

*„Ale to už myslím někdo napsal.“*

*„Já! Ale zmýlil jsem se tehdy v názvu. Ten měl patřit teprve románu, který píšu teď.“*<sup>44</sup>

O existenci románového Milana Kundery píše Jakub Češka:

*Kundera využívá místa vypravěče, který je konvenčně nadán performativní silou, proto nás také nemůže překvapit, že řídí a odkrývá chod románového světa.*

(...)

*Kundera využívá nejen iluzivních postupů, jež mu poskytují konvenční znaky literatury, ale také postupů antiiluzivních (stává se součástí románového světa, proklamuje „udělanost“, „papírovost“ postav, jež však těsně svazuje se svou tělesností), spojuje paradoxně tímto tahem románový svět se světem aktuálním. Toho dosahuje právě tím, že v jeho podání jsou antiiluzivní postupy zároveň silně iluzivní, neboť narušení iluzivnosti vyprávěného (poukázáním k umělosti románového světa) je zaštitěno přítomností autora (jeho znaků) v literárním díle (což je prvek silně iluzivní, neboť se vyznačuje efektem skutečnosti, jenž mezi iluzivní postupy rozhodně patří).*<sup>45</sup>

Důležitým prvkem je jistě také cykličnost a opakování motivů, především gesta pohybu ruky Agnes a následně také její sestry Laury. Díky kolážovému charakteru románu jsou tyto motivy zásadní, propojují totiž zdánlivě nespojitelné. V neposlední řadě se také prolíná románová realita s myšlenkami postav a je zastřena hranice mezi nimi. Tím, že čtenář zná myšlenky postav, může mít pocit, že jim více rozumí. O této iluzi píše Jakub Češka:

---

44 - KUNDERA, Milan. *Nesmrtelnost*: román. V Brně: Atlantis, 2006. s. 247.

45 - ČEŠKA, Jakub. Barthes, Kundera a Gombrowicz. *World literature studies* [online]. Ústav svetovej literatúry, Slovenská akadémia vied, 2010, II(3). s. 69.

*Milan Kundera ve svých románech nabízí poměrně celistvé (retušované) vypravěčské gesto, jež nám umožňuje sledovat hrozící nedokonavou odkladnost literárního odkazování. Nikoli nepodstatné téma jeho románů spočívá v otázce volby, či jinak řečeno, vypravěčskou strategií je zde budována iluze, že jsme jako čtenáři svědky rozhodování jednotlivých postav. Průhlednost vědomí postav však není nikterak neobvyklý vypravěčský tah, tzv. psychologická próza se bez něj neobejde. Podstatná bývá okolnost, jak s touto průhledností postavy jednotliví romanopisci nakládají (když už se pro ni rozhodli).<sup>46</sup>*

Mimo tyto způsoby klamání čtenáře autor prostřednictvím svého knižního alter ega přímo v románu přiznává, že chtěl napsat knihu, která by čtenáře sváděla ze stopy a nebyla snadno interpretovaná:

*Přesto lituju, že skoro všechny romány, které byly kdy napsány, jsou příliš poslušny pravidla jednoty děje. Chci tím říci, že jejich základem je jeden jediný řetěz činů a událostí příčinně spojených. Ty romány se podobají úzké ulici, po níž někdo žene bičem postavy. Dramatické napětí je skutečné prokletí románu, protože proměňuje všechno, i ty nejkrásnější stránky, i ty nejpřekvapivější scény a pozorování v pouhé stupně vedoucí k závěrečnému rozuzlení, v němž je soustředěn smysl všeho, co předcházelo. Román je stráven v ohni vlastního napětí jako snopek slámy.<sup>47</sup>*

---

46 - ČEŠKA, Jakub. Barthes, Kundera a Gombrowicz. World literature studies [online]. Ústav svetovej literatúry, Slovenská akadémia vied, 2010, II(3). s. 69.

47 - KUNDERA, Milan. Nesmrtelnost: román. V Brně: Atlantis, 2006. s. 247.

## 7 Společné rysy

V následující části se pokusím porovnat prostředky, se kterými autoři ve výše rozebraných textech pracovali a které způsobují nespolehlivost vyprávění. Budu hledat především ty, které jsou používány ve více textech, a srovnám míru jejich použití. O hledání znaků nespolehlivého vyprávěče píše Tomáš Kubíček:

*Kde však hledat znaky, které zakládají nespolehlivé vyprávění? Odpověď je zdánlivě jednoduchá. Protože se pohybujeme v rámci textové existence narativu, musí být tyto znaky přítomny v textu, a to natolik zřetelně, aby byl čtenář schopen tento textový záměr rozpoznat. V textu se pohybuje prostřednictvím hlasu (pohledu) vypravěče, ale nespolehlivost je mířena právě proti tomuto zprostředkovateli, kterého tu máme k dispozici.*<sup>48</sup>

Šlápěj a Prázdňá židle mají jeden hlavní společný rys, který znejistuje čtenáře již při povrchovém čtení povídek – nemají přímý závěr, chybí jim rozluštění záhad. To se také opakuje v dalších Čapkových textech, Elegie a Šlápěje, které se věnují stejným motivům jako Šlápěj. Neexistence rozřešení detektivního příběhu způsobuje rozkol v základní výstavbě narativu, čtenář může zůstat neuspokojen a znejistěn. Detektivní prvky obsahují také další dvě díla, kterým jsem se věnovala, *Myši Natálie Mooshabrové* i *Nesmrtelnost*, i když ne v také míře, v jaké se objevují v dvou předešlých textech. Ve Fuksově románu je přímo použito vyšetřování, do kterého je z jisté části zapojen také čtenář. Je mu sice poskytnuto úplné vyřešení, je ale naprosto opačné od toho vysvětlení, ke kterému směřoval díky nasazeným falešným stopám. V *Nesmrtelnosti* převažuje nad detektivními prvky spíše reflexivní stránka textu a stejně tomu je i ve Šlápěji.

Dalším prvkem, který se opakuje nejvýrazněji u románů Fukse a Kundery, je opakování motivů. Pro Fukse je tento postup běžný, známý je například z děl *Pan Theodor Mundstock* nebo *Spalovač mrtvol*. Opakování motivů zde funguje jako přímý způsob matení čtenáře, vkládá falešné stopy a vytváří ve čtenáři pocit, že světu nastíněnému v románu začíná rozumět. Opakování motivu gesta u Kundery má spíše funkci propojení různých postav a prostředí v románu. Kundera používá také binární opozice, o kterých píše Doris Boden v knize *Irritation als narratives Prinzip: Untersuchungen zur Rezeptionssteuerung in den Romanen Milan Kunderas*. Postavy jsou dokreslovány paralelně k jiným postavám, například mladé ženy Bettina a Laura jsou vypravěčem popisovány spíše v negativním světle, zatímco starší ženy, Christiana a Agnes jsou vykresleny jako oběti. V *Nesmrtelnosti* se také opakují některé fráze. Jednou z nich je věta „Hle, muž!“, kterou vysloví Napoleon při spatření Goetheho na audienci. Pronese ji ale také Laura, když poprvé spatří Paula.<sup>49</sup>

---

48 - KUBÍČEK, Tomáš. Vypravěč: kategorie narativní analýzy. Brno: Host, 2007. s. 113.

49 - BODEN, Doris. Irritation als narratives Prinzip. Hildesheim – Zürich – New York: Olms Verlag, 2006. s. 126.

Motiv, který se opakuje ve všech dílech, je smrt. Ta na čtenáře přirozeně působí silně a je obklopená nejistotou. Ve Šlápěji ani v Prázdné židli není smrt přímo, ono záhadné zmizení osoby a přemýšlení nad její příčinou ale zavede čtenáře i postavy v dílech k myšlenkám, že se s těmito osobami mohlo něco stát – mohly náhle zemřít – což čtenáře může přivést k přemítání nad svou vlastní prchavou existencí. U Fukse je smrt nejen přítomná, je ale hlavní dějovou linií, je v díle neustále a smrtí také román končí. V *Nesmrtelnosti* je smrt přímo v názvu a vypravěč se k ní vrací v průběhu celého díla. V závěru také umírá hlavní postava, toto úmrtí ale není pro smysl románu podstatné.

Prázdna židle a *Nesmrtelnost* mají jeden společný motiv, který by se dal považovat za znak nespolehlivého vyprávění, jenž není v literatuře běžný. V průběhu příběhu změni vypravěč strategii a z fiktivního příběhu se stává událost, která se stala jemu samotnému. Vypravěč se navíc stylizuje do role psychofyzického autora, včetně reálií, které v pozdějších částech příběhu zmíní a může dovést čtenáře na myšlenku, že románový Milan Kundera a povídkový Richard Weiner jsou slučitelní se samotnými autory děl. Kunderův nespolehlivý vypravěč si i nadále drží emoční odstup a dovypráví příběh, Weinerův vyprávěcí postup se ale změní natolik, že se ze studie o nenapsané povídce stává filozofická stať nad vlastním životním proviněním.

V textech se také opakuje prolínání snu, představivosti či myšlenek postav a románové reality. Nejvýrazněji toto můžeme pozorovat u *Nesmrtelnosti*, kde se propojují téměř bez hranice světy, když je na jedné straně na historickém základě popisován život Johanna Wolfganga Goetheho a jeho milostné problémy a na druhé straně jehoposmrtný život, ve kterém promlouvá s Ernstem Hemingwayem. O tomto prolínání se dá mluvit také u Prázdné židle, kde se přibližně v polovině stává z vykonstruovaného příběhu románová realita.

Ve dvou z textů (Prázdna židle a *Nesmrtelnost*) vystupuje alespoň v části příběhu vypravěč v první osobě, ale Šlápěj a *Myši Natálie Mooshabrové* jsou vyprávěny v osobě třetí. Zda je možné uvažovat o nespolehlivém vyprávění v těchto prózách, o tom píše Lubomír Doležel:

*I když elementární formou nespolehlivého vyprávění je, jak jsem konstatoval, subjektivně přesycená ich-forma, tento způsob vyprávění se touto formou zdaleka nevyčerpává. Kdyby tomu tak bylo, mohli bychom nespolehlivost prohlásit prostě za vlastnost určitých personálních ich-forem. Pro pochopení pojmu nespolehlivé vyprávění je nutné obrátit se k novým, radikálním vypravěčským způsobům, zejména k těm, které konstruují logicky nemožné fikční světy. Otvírá se nám tak pohled na celou varietu nespolehlivého vyprávění, která se rozprostírá mezi pólem intenzifikované subjektivity a pólem konstruování nemožného světa.*<sup>50</sup>

Výše zmíněné logicky nemožné fikční světy se objevují ve všech čtyřech prózách. Ve Šlápěji není fyzicky možné, aby se uprostřed čistě zasněženého pole objevila pouze jedna stopa. V Prázdné židli není možné, aby se přítel potkal s vypravěčem a následně celou událost zcela zapomněl. V *Myších Natálie Mooshabrové* zase figurují absurdní kontrasty a celý svět působí bizarně. V *Nesmrtelnosti* zachází autor dál ve vložení svého alter ega do příběhu a hovoří s postavami o románu, ve kterém vystupují.

---

50 - DOLEŽEL, Lubomír. Nespolehlivé vyprávění a nemožný fikční svět: Podobojí Daniely Hodrové. Česká literatura [online]. Institute of Czech Literature, of the Academy of Sciences of the Czech Republic, 2012, 60(1). s. 47.

## 8 Závěr

V této práci jsem se pokusila porovnat čtyři prózy české literatury, které vznikly ve 20. století a v mnohém se odlišují. Prvním velkým rozdílem je rozsah textů, přičemž text nejstarší, Šlápěj Karla Čapka, je nejkratší, asi šestistránková. Prázdna židle Richarda Weinera je taktéž povídkou, ale je rozsáhlejší, přibližně dvacetistránková. Dva další texty vznikly až v druhé polovině dvacátého století a jsou texty románovými. Strategie znejist'ování čtenáře se pochopitelně mohla rozvíjet spíše u výše zmíněných dvou románů z tohoto výběru.

Navzdory vzniku v jiném historickém kontextu se v prózách vyskytují podobné strategie, které považuji za způsoby vědomého klamání čtenáře. Existence těchto prvků by dle některých naratologických pojetí nespolehlivosti nemusely zaručovat přítomnost nespolehlivého vypravěče. Domnívám se ale, že jsem u všech textů dokázala vědomý zájem autora o svedení čtenáře na falešnou stopu při řešení zápletek příběhů.

Pokud budu mluvit o konkrétních znacích nespolehlivosti, které dle Tomáše Kubíčka *musí být přítomny v textu, a to natolik zřetelně, aby byl čtenář schopen tento textový záměr rozpoznat*, jsou si navzájem podobnější spíše starší a kratší Šlápěj a Prázdna židle a novější a rozsáhlejší *Myši Natálie Mooshabrové* a *Nesmrtelnost*.<sup>51</sup>

Ve všech textech existují drobné či větší prvky detektivního vyprávění, které neústí v závěr, který je v průběhu textu nastiňován. Nejvýraznější je tento prvek v případě Šlápěje a Prázdny židle, přičemž v těchto dvou textech úplně chybí vysvětlení zápletky a texty končí reflexivní úvahou. Fiktivní svět všech čtyř próz můžeme shodně vidět jako logicky nemožný a prolíná se v nich románová realita se snem či myšlenkami postav.

Pro romány *Myši Natálie Mooshabrové* a *Nesmrtelnost* je příznačné opakování motivů. U Fukse jsou to často konkrétní předměty, tmavé barvy a celé fráze, u Kundery není tato repetitivnost tolik výrazná, ale je stejně důležitá, hlavně v motivu gesta, které je skrytě přítomno v celém díle. Všeobecně přítomná je také smrt a motivy existencialismu, což se vyskytuje ve všech čtyřech dílech.

---

51 - KUBÍČEK, Tomáš. Vypravěč: kategorie narativní analýzy. Brno: Host, 2007. s. 114.

## 9 Seznam literatury

### PRAMENY

ČAPEK, Karel. Elegie in Boží muka: kniha novel. 4. vyd. Praha: Aventinum, 1929. Aventinum.

ČAPEK, Karel. Šlěpěj in Boží muka: kniha novel. 4. vyd. Praha: Aventinum, 1929. Aventinum.

ČAPEK, Karel. Šlěpěje in Povídky z jedné kapsy. Praha: Aventinum, 1929.

FUKS, Ladislav. Myši Natálie Mooshabrové. Praha: Odeon, 1977.

KUNDERA, Milan. Nesmrtelnost: román. V Brně: Atlantis, 2006.

WEINER, Richard. Prázdná židle in Škleb: příběhy. V Praze: Alois Srdce, 1919.

### LITERATURA

BODEN, Doris. Irritation als narratives Prinzip. Hildesheim – Zürich – New York: Olms Verlag, 2006.

BOOTH, Wayne C. The Rhetoric of Fiction. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

ČEŠKA, Jakub. Barthes, Kundera a Gombrowicz. World literature studies [online]. Ústav svetovej literatúry, Slovenská akadémia vied, 2010, II(3), 63-74.

DOLEŽEL, Lubomír. Nespolehlivé vyprávění a nemožný fikční svět: Podobojí Daniely Hodrové. Česká literatura [online]. Institute of Czech Literature, of the Academy of Sciences of the Czech Republic, 2012, 60(1), 45-54.

DOLEŽEL, Lubomír. Román-koláž: Milan Kundera: Nesmrtelnost in Heterocosmica II: fikční světy postmoderní české prózy. Praha: Karolinum, 2014.

FONIOKOVÁ, Zuzana. Hranice nespolehlivého vyprávění. Bohemica litteraria, 2012.

HRABAL, Jiří. Nespolehlivost jako klamavá narativní strategie. World literature studies [online]. Ústav svetovej literatúry, Slovenská akadémia vied, 2013.

JIRSA, Tomáš. Medialita nepřítomného subjektu. Estetika absence, dianarace a postmoderní impulzy „Prázdné židle“ Richarda Weinerja. Svět literatury: Časopis pro novodobé literatury, č. 55, 2017, str. 110.

KUBÍČEK, Tomáš. Milan Kundera: Nesmrtelnost. V souřadnicích volnosti X. Praha: Nakladatelství Academia, 2008.

KUBÍČEK, Tomáš. Nespolehlivost – ale k čemu? Příspěvek k analýze specifické narativní strategie významové stavby. Univerzita Palackého, Olomouc, 2013.

KUBÍČEK, Tomáš. Vypravěč: kategorie narativní analýzy. Brno: Host, 2007.

MÁLEK, Petr. 1929. Rok (nejen) Lazebníka: Poetika, sen, polemika | 1929. The Year (Not Only) of The Barber-Surgeon. Slovo a Smysl [online]. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2019.

MERHAUT, Luboš. Nelehká cesta za poznáním, in Česká literatura 1989, č. 5.

MRAVCOVÁ, Marie. Boží muka - východisko Čapkova tvořivého a přetvářivého usilování. Česká literatura, roč. 47, č. 2, s. 162, 183.

NÜNNIG, Ansgar: „Unreliable, Compared to What? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration: Prolegomena and Hypotheses”. In: Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext / Transcending Boundaries: Narratology in Context (ed. W. Grünzweig, A. Solbach) Tübingen, Narr 1999, 54 s.

POCHOP, Zdeněk. Fuksova parabola zla. Orientace: literatura - umění - kritika. Praha: Čs. spisovatel, 1970.

ZERWECK, Bruno: „Nespolehlivé vyprávění v dějinném kontextu: Nespolehlivost a kulturní diskurs v narativní fikci“ (přel. Martin Lukáš). In: Aluze, 2009.