

Prostředky vyjádření nejistoty v prozaickém díle Jáchyma Topola

Tereza Dědinová

KLÍČOVÁ SLOVA:

Jáchym Topol, vyprávění, nespolehlivý vypravěč, nejistota, místa nedourčenosti, mnohohlasí.

KEY WORDS

Jáchym Topol, Narration, Unreliable narrator, Incertitude, Indeterminacy, Polyphony.

ABSTRACT

Expressing incertitude in Jáchym Topol's fictions

The paper aims to analyse the means for achieving uncertainty in Jáchym Topol's fictions. Uncertainty can be the result of a chosen type of character (whose motivations are not presented to the reader), unstable boundary between fictional reality and illusion, utilization of dreams and hallucinations, and the lack of information in general. In texts with child narrators (*Chladnou zemí* may be regarded as a valid example, since its narrator shows signs of immaturity) uncertainty is mainly the result of a vast amount of conflicting information and indistinct functioning of a variety of objects which are crucial for plot development. The uncertainty means employed can be categorized using different criteria: whether they are used on explicit or implicit level of a text; whether they are used in the gaps; the acuteness with which the fiction text encourages explicit semantic determination in the reading process. Whatever the criteria, it can be argued that the author does not provide reliable clues to determine which of the offered explanations should be the "right" one. This is further complicated by the issue of narrator's unreliability and the central role narration plays in Topol's fiction.

„... z úst pomateného vypravěče, chorobného lháře tehdy v Nonstopu [...]“

Takto se úvodem románu *Anděl* (1995) v rámci fikčního světa zpochybňuje pravdivost následujícího příběhu a čtenář je připravován na setkání s vypravěčem

„zadržávajícím“, oplývající „chorobnou fantazií“, a v každém případě pramálo spolehlivým.¹ Nespolehlivý vypravěč a rovněž nespolehlivý (krajně nejistý) fikční svět však na čtenáře čeká i v dalších prozaických textech Jáchyma Topola – znejistování čtenáře ohledně skutečností fikčního světa bychom mohli, jak níže zdůvodníme, označit za typický rys Topolových románů.²

Zdrojem nejistoty se může stát postava a nejasnost ohledně jejích motivací, záhadný předmět i nepevné hranice mezi fikční skutečností a fikční iluzívností. Na motiv nejistoty reagují postavy nedefinovatelným pocitem ohrožení, instinktivním vědomím toho, že něco je špatně, aniž by bylo možno říci, co přesně. Čtenář na tom není o mnoho lépe, jeho znalosti fikčního světa nejsou výrazně širší než vědění dostupné postavám a implikovaný autor spolehlivá vodítka k dobrání se fikční pravdy neposkytuje.

Cílem studie se stává analýza prostředků vyjádření nejistoty v kontextu s (ne)spolehlivostí vypravěče a zásadní rolí vyprávění v Topolově prozaickém díle. Roviny postav a čtenáře se z hlediska důsledků analyzované nejistoty nezřídka těsně přibližují, proto je ani v této studii nebudeme důsledně oddělovat. Primárně budeme pracovat s konceptem implikovaného čtenáře, reakce konkrétních čtenářů uvádíme v poznámkovém aparátu.

Prostředky vedoucí k dosažení čtenářské nejistoty – a současně nejistoty, jíž trpí postavy a vypravěči Topolových textů – můžeme rozdělit podle toho, zda vycházejí z přebytku vzájemně si odporujících informací, nebo jejich nedostatku. Dále pak podle toho, je-li text psán z hlediska dětského, či dospělého vypravěče.

Nedostatek informací

Začneme nedostatkem informací, který se týká hlavních i epizodních postav (zásadní nedostatek informací je charakteristický například pro postavy Černé

1) Dále je vyprávění o Jatekovi, hlavní postavě *Anděla*, přímo označeno za prohané (TOPOL 2006: 11).
2) V této studii se zaměříme na pět Topolových románů, kratší texty sebrané v *Supermarketu sovětských hrdinů* (2004) zmiňujeme spíše výjimečně.

– druhé z ústředních postav *Sestry – Polky*³ a Nachtigala v *Noční práci* a pro motivace jejich jednání), prostředí a událostí napříč Topolovými texty.

Postavu Černé nahlíží čtenář pouze skrze Potokovo líčení, v němž jsou vnější charakteristiky jen zřídka doplněny vnitřním vhledem: „Brala mě klidně, jako brána“ (TOPOL 1996: 261). Ten je však nutně subjektivní, podaný z hlediska přání a představ vypravěče. Potok sám neví, co je Černá zač, otázky po jejím původu a motivaci jednání provázejí Potoka a přeneseně též čtenáře celým textem. Na základě jednoho z možných výkladů může být Černá ztělesněním smrti.

Jak v *Noční práci*, tak v *Kloktat dehet* se objevuje blíže nespecifikovaný „poklad“. V *Noční práci* stráví dědeček bratrů Lipkových celou válku ukrytý na půdě hlídáním právě takového pokladu, cennějšího pro něj nad vlastní život a lásku milenky: „Ty máš svůj úkol. Střežit tohle všechno, máchnul farář ruku po knihách, po všech těch věcech, kterýs tam měl, na kterých si dřepěl. Třeba seš poslední, nikdo neví, říkal ti farář“ (TOPOL 2001: 215). Nic více, krom Polkova zklamání, když zjistí, že poklad skrývaný před Němci, komunisty i před rodinou je jen „kupa haraburdí“, se čtenář nedozví. Topol zde ponechává prostor k interpretaci: je poklad skutečně jen hromadou veteše, nebo Polka nedokáže ocenit jeho význam?

V románu *Kloktat dehet* jsou pokladem písemnosti nalézající se v horních patrech zámku přeměněného na sirotčinec. Během války písemnosti střežil Hitlerem osobně vybraný voják, po válce zaujal jeho místo hlídač československý. Již to dokládá význačnost záhadných listin, nic konkrétního se o nich však z textu nedozvíme. Po příchodu nového správce, velitele Vyžlaty, jsou tolik let opatrované listiny spáleny a dále už o nich nepadne ani zmínka.

Rozporuplné vzpomínky a zprávy

Zdrojem nejistoty jsou často nespolehlivé a zamlžené vzpomínky. Přirozená vlastnost lidského mozku pamatovat si jen určité události v určité podobě a jiné zase vytěšňovat je zveličena ad absurdum. Minulost v lidských myslích ztrácí

3) O Polkovi, bratru vynálezce a strýci chlapců Lipkových, se toho příliš neví. V textu je roztroušeno několik nespojitých údajů, jeho jednání je fanfarónské a podivné, na konci Polka zradí vlastního bratra a překročí spolu s Ondrovou dětskou láskou Zúzou hranice. Teprve poté se čtenář dozvídá, že za Polkou stojí personifikace principu zla; Zlej. Do jaké míry ovlivňuje Polkovo jednání, či zda se na něm pouze přizívuje, však není jisté.

poslední zdání objektivnosti a je nahrazována fantazií věřící ve svou pravdivost. (Například Potok v románu *Sestra* si až do okamžiku, kdy je mu oznámeno nalezení mrtvého těla jeho mladičké milenky Malé Bílé Psice nepamatuje, že to on sám ji uskrtil. Hledá ji a trápí se pomyšlením, že se navzájem ztratili.)

Nespolehlivé vzpomínky různých postav na jednu událost jsou prostředkem vyvolání nejistoty v záplavě protiřečících si informací. Nejvýrazněji to ilustruje osud holčičky Eluzíny v *Noční práci*, která, ač se o ní čtenář příliš nedozvídá, přece patří k důležitým postavám románu.⁴ Pro matku Ondry a Malýho byla Eluza adoptivní dcerkou, která k ní sama přišla a posléze se utopila v řece. Nebo možná jen odešla; matka již v té době pila a na svou paměť se nemůže spolehnout. Vesničané, kteří se s Eluzínou setkali, se nemohou shodnout ani na tom, jak vypadala:⁵

Holčička hezoučká, bloncka, šatičky měla městský a klobouček, panenka, radost se podívat.

Ale prosím tě, co to meleš? řekla Škvorová. To sou nesmysle, co říkáš. Spletla ses. Dyť přišla z lesa, jak zvířátko, jako divoška, vod cikánskýho táboráku upopelená, nemytá, břicho nafouklý. Ke konci války to bylo.

Ne! To bylo pozdějc, řekla Felfarová.

Ženský! Jakejpak konec války, řekl Berka. A jaká bloncka? Žídě to bylo, dyk je házeli lidi z vlaku, už věděli, že tudyma je vezou do Polska na smrt.

[...] Po bláznivym Kunhartovi byla ta holčice. Žádný židě. Depak! Němkyně malá. To Kunhart ji držel ve vodlehlym baráku. Holka nemluvila po našem (TOPOL 2001: 228).

- 4) Matka bratrů Lipkových na dívku stále vzpomíná a touží po ní, zapomenout na Eluzínu se nedaří ani ženám z vesnice, rituál Dne ohně se nazývá také dnem Eluzíny, jejím svátkem. V závěru románu se bratři Lipkové setkávají se sestrou Eluzínou, jež přišla ze stejné vesnice jako oni a stará se o sirotky. Přestože se objevuje jen jednou a je vykreslena pouze několika stručnými větami, ty indikují, že jde o významnou postavu: „Zpod černé kápě jí padaly vlasy do obličje. Dívala se na něj, nepohnula očima ani pusou, ale smála se. Měla modré oči. Uhnul pohledem, pořád ji viděl. Klouz očima po kolejích, po štěrku, stejně měl pořád její tvář v sobě“ (TOPOL 2001: 250). Co už Topol nenaznačuje a nechává výlučně na čtenáři, je konkretizace role Eluzíny v rámci fikčního světa. Neodpovídá na to ani poslední vzpomínka na Eluzínin původ, která nese jistou míru pravděpodobnosti už kvůli tomu, že se shoduje s osudem jiného dítěte (syna matky bratrů Lipkových umírající při porodu). O dívku se má postarat cikánka Stará, která ji odnese do sirotčince. Vesničané jsou za tuto službu Staré ochotni leccos odpustit. Stará si myslí, že je to proto, že holčička jim připomíná vše, na co nechtějí myslet. Na čtenáři opět zůstává domyslet si, co to může být. Zda jde o vzpomínky na zabíjení židovských dětí nebo ještě o jiné, nevyřčené tajemství.
- 5) Analogickým příkladem nejistoty, dokonce ve vzpomínkách jediného člověka, je osud šlechtice, Iljova otce, v románu *Kloktat dehet*. Pan Cimbura nejprve vykládá, že ho zabili Němci, potom, že chtěl utéct před komunisty v letadle, ale komunisti ho pověsili. Poslední verzí je, že někdo z vesnice navrtal v letadélku palivovou nádrž a způsobil tak jeho ztroskotání. Zde se však může jednat o záměrně rozporné výpovědi i jinak nespolehlivé postavy. V *Cestě do Bugulmy* Topol využívá neurčitého charakteru postavy k zřetelně parodickým momentům. Tajemného muže se žárovkami kolem hlavy, nesoucího plnou náruč kostí, si poloslepý Eman splete se smrtí, ale mohl by to také být bláznivý mechanik z Bugulmy nebo doktorčin manžel nesoucí kosti svých předků. Anebo to může být Bůh: „**Jeník:** [...] Akorát sme s tátou potkali chlapa! U vody! Chlap byl velikej a celej zářil! **Jerochymová:** Já vám to povídala! Popadněte sekyru, soudruhu. Někde tu rádí Bůh“ (TOPOL 2007: 227).

Podobně rozporně je v *Noční práci* popisován charakter takzvaných strojků, které vynalezl a po vesnici rozmístil otec bratrů Lipkových. Kolem strojků se točí podstatná část konfliktů v textu (otec bratrů je kvůli nim na útěku, tajná policie dohlíží na jejich rozbití před příjezdem sovětských okupantů), přesto nikde není jednoznačně uvedeno, o jaké strojky jde. Stejně jako v případě Eluzíny jsou čtenáři nabízena rozmanitá vysvětlení: strojky mají něco společného s tatarským pokladem nebo obranyschopností země, jde o archeologický výzkum, strojky ovlivňují počasí či čtou lidské myšlenky.

Jako poslední příklad tohoto typu uvedme nejistý osud, který má stihnout českou kotlinu po vítězství okupantů v *Kloktat dehet*. Mezi okupanty i partyzány kolují nejrůznější zvěsti počínající vystavěním obrovského socialistického cirkusu přes zatopení celého území, aby mohlo vzniknout české moře, takto dar sovětských soudruhů českému lidu, až k vybudování skladiště jaderného odpadu. Jediným fikčně ověřeným faktem však zůstává vyliďněnost krajiny.

Na nespolehlivost smyslového vnímání jako další prvek nejistoty poukazují občasně pasáže, v nichž je současná událost vnímána již ve svém průběhu několika různými očima odlišně. Každý zúčastněný si viděné interpretuje po svém:

Jaký ovčáci, to byl zběh, dyť sme je viděli. Teď se moc pleteš, měl dlouhý vlasy a vousy, to byl nákej halama, místní! Neměl uniformu? Viděl sem mu boty... Ne, byl v hadrech, to byl ovčák, vojenský boty se na venkově nosej... Mohli sme se domluvit. Ty kurvo! Co to kecáš, dyť sis hladila kozy, tys ho sváděla! Co to žvaníš... idiote... já si zakryla prsa, jak po mně civěl akorát... a tys na něj skočil, proč? (TOPOL 1996: 328)

Takové scény odkazují k pramalé objektivitě individuální percepce událostí a k nutným nedorozuměním jakožto nevyhnutelnému výsledku.

Postavy obklopené nejistotou si instinktivně uvědomují, že něco je špatně. Toto tušení mají v různých situacích postavy *Sestry*, *Noční práce*, *Kloktat dehet* i *Chladnou zemí*. V románu *Anděl* jde o jistotu materializující se vizemi krve pršící z nebe. Nejvýrazněji je povědomí pohybu na špatné cestě tematizováno u postavy Ilji z *Kloktat dehet*; Ilja se opakovaně dostává do nežádoucích situací, proti své vůli je nucen zaujímat určité pozice ve sporech mezi okupanty a partyzány, k nimž je v hloubi duše lhostejný. Na jeho názor se ovšem nikdo neptá, nemožnost jednat podle sebe (jakkoli nejasnou představu o něčem takovém Ilja má) doprovází

vzrůstající únava a lhostejnost. „Pak jsem zas slyšel vzdechy z hory a všechno mi začlo bejt jedno, nejspíš jsem chtěl, aby to, co je, skončilo“ (TOPOL 2005: 222).

Zatímco v textech s dětským hrdinou a převážně dětskými vypravěči (*Noční práce* a *Kloktat dehet*) je nejistota postav a potažmo i čtenářova primárně vzbuzována protirečícími si informacemi či jejich nedostatkem, texty s dospělým vypravěčem (*Anděl* a především *Sestra*) komplikují samotnou materii fikčního světa, hranice mezi fikční realitou a snem, halucinací, drogovým sněním či iluzí.

Sen

Sen je stěžejním motivem zejména v *Sestře*, v níž jsou zásadní poznání předávána členům kmene právě prostřednictvím snu⁶ a mnohé brány mezi světy lze překročit pouze skrze snění (sen zde funguje jako specifické, nemateriální místo přechodu). Snící, který sám vědomě snění nevyvolal, poté často neví, zda se následné události skutečně odehrály. Hranice mezi skutečností a snem (snem jako poutí ducha i snem-mámením) jsou značně ošidné. Potok, který byl magicky poslán k nemocnému Davidovi, aby ho vysvobodil z trosek jeho života, po svém návratu na lesní mýtinu k Černé netuší, zda jeho pouť byla jen snem nebo cestou ducha zanechavšího fyzické tělo na zemi. Černá zase, přilákána lomozem strojů vycházejícím zpod země, spatří vchod do podzemního lágru a sama neví, zda se jí to zdálo, nebo ne:

[...] litaly tam náky vozíky a tlačili je lidi, úplně vychrtlí na kost, hrůza... a v tý rokli byly ve svahu kovový dveře, tam byly stráže náky... a zevnitř šel ten rachot a světlo, jako dyž se taví železo nebo co... lidi, co tahali vozejky jako zvířata, měli kazajky pruhovaný jak zebry, ale to víš... to mi stačilo, padala jsem zpátky, kovový dveře... byl tam všude břečtan či co a byl vodhrnutej. Nevim, jestli to byl sen (TOPOL 1996: 331).

6) Sen je překročením bran časoprostoru a poselstvím odjinud, z budoucnosti i z jiného světa. V textu *Sestry* jsou sny zprávami pro celou pospolitost. Takovým snem sdíleným celým kmenem byl hrůzný sen o *Osvětlení* tematizující pro kmen zásadní vizi Mesiáše. Sny v sobě skrývají poučení a radu, jen je nutno je rozluštit a správně pochopit. Při rozpadu kmene přichází jeden z jeho členů, Žralok, se snem tematizujícím Možnosti kmene a jedince, koloběh upadání a obrody na příbězích indiánů a Svantovitových bojovníků: „V mém snu sou, bratři a urozenci, mnohý smýčky a luštěnky a muj sen není pro každého. Je to sen o snech, nabítech předmětů, o kmeni, o konci kmenů a jedinci a o Možnosti“ (TOPOL 1996: 178).

Sen jako místo přechodu ovšem má svou roli – byť méně výraznou – i v prózách s dětským vypravěčem. Příkladem aktivního snícího, který své snění ovládá, je postava Margaše v románu *Kloktat dehet*; Margaš dokáže přivolat sen do bdění, žít ho a přimět odlišné světy, aby se prolnuly:

[...] nevsímaj si palby, křiku ani chropotu raněnejch, nevsímaj si kusů železa svištících vzduchem, jdou, jako by byli opravdu součástí nějakýho Margašova snu a ne skutečnosti... Myslím, že Margaš sní a ten sen se děje... [...] velbloudi jdou tímhle vším pomalu do svahu, kráče se svým nákladem kluků a myslím, že ze všech lidí je vidím jenom já, a tak se stávám součástí Margašova snu... Velbloudi kráče do svahu nepovšimnutý bojujícíma a nezasažený střelama mizej v kouři a dýmu (TOPOL 2005: 260).

Nadaní jedinci mohou pomocí snění předjímat budoucí události; cikánka Stará (*Noční práce*) v bdělém snu vidí rakev dědečka bratrů Lipkových odnášenou vodou, k čemuž posléze skutečně dojde.

Aluze

Nejistotu, tentokrát čistě čtenářovu, budí i množství aluzí odkazujících k historickým a kulturním fenoménům našeho aktuálního světa. Těžko pochybovat o tom, že skutečnosti aktuálního světa jsou pro recepci Topolových prozaických textů důležité; množství odkazů a aluzí by bez vazby s nimi ztratilo význam. Zároveň je nutné vyhnout se přecenění úlohy prvků skutečnosti v Topolově díle, k čemuž začasť svádějí historické události, které Topol tematizuje. Vyrovnávání se s ochromující skutečností holocaustu a s dramatickými okamžiky československých dějin (zejména vpád okupačních vojsk v srpnu 1968 a Sametová revoluce) je tématem dostatečně zásadním, aby koncentrovalo pozornost čtenáře, jenž je poté s to inklinovat k jeho přecenění na úkor dalších principiálních prvků Topolova díla.

V Topolových textech se sbíhají vlákna přejatá z nesčetných příběhů historických i kulturně ukotvených. Na jedné straně jsou inspirací pro tvorbu fikčního světa, na straně druhé zasazením vyprávěného příběhu do určitého dobového a historického kontextu. Historické osobnosti a postavy literárních děl se stávají hrdiny příběhů vyprávěných Topolovými vypravěči, nebo se přibližují ještě

více: s pozměněným jménem jako epizodní postavy prolínají do základní struktury textu, jako trpaslík Dago v *Kloktat dehet* (nápadně připomínající postavu z *Plechového bubínku* Güntera Grasse), upozorňují na svůj původ pouze náznaky, jakkoli zřetelnými, nikoli přímým odkazem. Osoby tvořící samotný základ našeho kulturního povědomí získávají nepatrně odlišná jména; Mesiáš je v *Sestře Mesiahem*, Ábel *Ablem*, Kain *Kchainem*, někdy stačí fonetický přepis jména (*Bony* a *Klajd*). Jména těchto postav nejsou natolik změněna, aby zakrývala svou podstatu a neupomínala na svůj tradovaný příběh. Změna je však prvkem nejistoty; když jsou upravena jména, možná ani příběh není zcela stejný jako ten, který známe. Lišit se mohou i další, explicitně nevyjádřené aspekty fikčního světa. Topol si tak otevírá cestu k dalším zvrátům, cestu, která nemusí být využita, stačí ji naznačit. Spolu s upravováním osudů postav historických i divadelních vytváří autor aluzi světa velice blízkého tomu našemu, ne však nutně totožného.⁷ Drobné změny na povrchu mohou skrývat zásadní odlišnosti uvnitř. Veškerá očekávání plynoucí ze znalosti „naší“ reality pak nutně nemusejí napomáhat orientaci uvnitř Topolova světa, spíše naopak: jsou zavádějící a klamná. Většina vzpomínaných příběhů a historických událostí souhlasí s naší zkušeností a ukotvuje nás v představě, že Topol víceméně vypráví příběh z našeho světa, ty, které se liší, naznačují jiné možné světy, jiné příběhy a jiné zákonitosti.

Specifickým připomenutím nesamozřejmosti dokreslování literárních světů podle principu minimální odchylky⁸ je scéna v románu *Noční práce*, v níž z řeky

7) Kulturní aluze odkazující k jiným uměleckým dílům tvoří nedílnou součást Topolových textů. Jejich množství v *Noční práci* si (pro příklad) všímá Michal Schindler: „Snad je to opravdu náhoda, ale podobným způsobem jako by Topol (mimoděk?) do nové podoby a s novým obsahem restauroval jen tak mezi řečí (řádky) celou řadu pro Čechy takřka mytických literárních scén: z několika roztroušených fragmentů rodinné tragédie se od splavu ozývá Viktorčin křik, podivné noční setkání Ondřeje a malého cikáněte zdá se odkazovat k márníční scéně z Erbenovy Svatební košile atd.“ (SCHINDLER 2002: 1).

Poněkud odlišné jsou aluze, které nejsou přímo zapracovány do struktury Topolových textů, ale o kterých se v nich mluví nebo se k nim odkazuje.

Časté je připomínání jmen osobností, literárních postav nebo názvů děl: *Medorek po dvaceti letech*, *Jirásek*, *Psí vojáci*, *Wagner* jako esesácký dozorce v Osvětími.

Ještě častěji jsou kulturní odkazy zřetelné čitelné z textu, aniž by byly přímo pojmenovány: věta *nás bylo pět*, popis filmu *Vyšší princip*, *ministerstvo lásky* a *ministerstvo strachu*, *Zóna* inspirovaná *Piknikem u cesty* bratří Strugackých atd.

Zejména v *Sestře* je zapracováno množství příběhů z jiných zemí a časů, nacházíme zde nejméně dva tragické příběhy lásky připomínající Romea a Julii (Lítá a její otrok, Ondráš Losín a Jula Cermacka), významnou epizodní postavou je básník Arthur Rimbaud (v textu jako Rimbó). Potok s Černou shlednou divadelní představení, ve kterém „ta nevěrná ženská, Jaga, uškrtla svého manžela, Mouřenína.“ Topolovy postavy si ve snech domýšlejí osudy hrdinů antických tragédií.

Cesta do Bugulmy na povídkový soubor Jaroslava Haška *Velitelem města Bugulmy* neodkazuje pouze svým názvem; jednou z ústředních postav je babice Jerochymová, oproti Haškově mužské postavě Jerochymova.

8) Také označován jako *princip skutečnosti* nebo *princip vzájemné důvěry* (RYAN 1997: 576).

nenadále vystoupí jezdci na koních. Patří do jiné epochy, jiného světa, vynoří se a zase zmizí, odvážejíce si přes sedla koní přehozené holky uloupené vesnici v Den ohně⁹:

Vyšel z řeky, Frkal, kopal vodu. Z hřívý mu stékaly kapky. Jezdec ležel koni na krku, nad hlavou jezdce se blýskla hlaveň. Vyšli na břeh, voda z nich krápala. Kůň pohnul pyskama, chňap po trávě, udělal krok, dva. Sedlo skříplo, jezdec sebou škubnul, teď seděl vzpřímeně. Pach je přikryl jako houně (TOPOL 2001: 221).

Celá scéna nijak nezapadá do kontextu příběhu, je vytržením z reality, u Topola nikoli neobvyklým, navozujícím atmosféru záhad a nejistoty, nepoznatelnosti světa, v němž se v důvěrně známém prostředí otevírají místa přechodu pro příchozí z jiných světů.

Vyjádření nejistoty na rovině příběhu a diskurzu

Uvažujeme-li prostředky vzbuzující nejistotu z diachronního hlediska, zjišťujeme posun související se změnou od dospělého (*Sestra, Anděl*) k dětskému vypravěči (*Noční práce, Kloktat dehet, Chladnou zemi*): Ve starších textech vyprávěných z hlediska dospělé postavy se výrazně uplatňují nejisté hranice mezi fikční skutečností a snem/halucinací a nespolehlivost paměti (respektive její naprosté výpadky). Novější texty vyprávěné převážně z dětského hlediska jsou charakteristické množstvím odporujících si informací a poněkud barvotiskovými záhadami odpovídajícími věku ústředních postav (záhadné strojky v *Noční práci*, dračí vejce a tajemný poklad v *Kloktat dehet*). Nejistotu o motivaci některých postav a obecný nedostatek informací o jejich původu a jednání nalzáme v hojném zastoupení ve všech zkoumaných textech.

Jak jsme se snažili ukázat, nejistota plyne nejen z nedostatku informací o skutečnosti, ale zároveň – minimálně stejně často – z jejich nadbytku. Hrdi-

9) Inspirací k této z kontextu vytržené scéně pravděpodobně byly paměti generála Marbota, které Topol četl už v dětství a ve kterých je popisována scéna, kdy se proti napoleonskému vojsku ze tmy vyřítí houf Asiátů ozbrojených oštěpy a luky se šípy. Zaútočí a zase zmizí do tmy. Jako by se protnuly dvě časové roviny a proti granátníkům vyjely přízraky Batuchánových jezdců. Tuto příhodu Topol popisuje v rozhovoru s Tomášem Weisssem (WEISS – TOPOL 2000: 18).

nové textů se potácejí mezi nejistotou zrozenou z nevědomosti na jedné straně a z matoucího množství často protichůdných informací na straně druhé. Zatímco v prvním případě můžeme mluvit o místech nedourčenosti, neboli mezerách textu, které jsou ponechány k doplnění čtenářům podílejícím se na dotváření uměleckého díla, případ druhý můžeme interpretovat ve shodě s Bachtinovým pojmem mnohohlasí. U Topola jde konkrétně o místa v textu, ve kterých je role čtenáře omezena na výběr z nabízených možností nebo, posléze, na rezignaci na jakékoli rozhodování. Topolova mnohohlasí vznikají ve středu protirečících si informací; pro příklad uveďme alespoň podobu dívky Eluzíny v *Noční práci* anebo plánovaný osud české kotliny v *Kloktat dehet*. Odchýlíme se tak od Iserovy koncepce míst nedourčenosti, jež pod pojem nedourčenosti zahrnuje oba případy. Vede nás k tomu potřeba odlišného přístupu k těmto jevům, který se pokusíme načrtnout níže.

Uvažujeme-li tři roviny textu – explicitní, implicitní a oblasti mezer (DOLEŽEL 1999) – pozorujeme, že mnohohlasí se nachází v explicitní rovině textu, zatímco místa nedourčenosti v oblasti mezer. Působení obou míst je obdobné, ne však stejné: svou přítomností informují čtenáře o signifikantní nepřítomnosti informace více či méně zásadní pro rekonstrukci fikčního světa. V prvním případě tak můžeme mluvit o mezerách v příběhu, v případě druhém o mezerách zasahujících jak příběh, tak diskurz.

S určitým zjednodušením můžeme rozlišit tři základní přístupy k mezerám: doplnění míst nedourčenosti (a mnohohlasí) nikoli pro získání hlubšího vhledu do díla, nýbrž čistě dle čtenářovy vůle (což by nejlépe odpovídalo Ecovu pojmu *použití* textu), doplňování nacházející se kdesi mezi právy textu a čtenáře (doplňování míst nedourčenosti podle Isera) a nakonec postoj fikční sémantiky, pro niž jsou mezery výzvou k pochopení jejich funkce ve struktuře textu a nikoli k pokusu o sémantické vyplnění.¹⁰ Fikční sémantika tedy obrací pozornost

10) Umberto Eco upozorňuje na rozdíl mezi interpretováním textu a interpretováním osobních pohnutek. Tedy na past mezi tím, co říká text a co v něm nachází čtenář (ECO 2004: 59). Pokud při čtení nepátráme po modelovém autorovi a namísto toho doplňujeme jeho bílá místa nikoli dle instrukcí textu, ale dle našich osobních představ a zkušeností, odvrácíme se od interpretace směrem k použití textu: „Kriticky interpretovat nějaký text znamená jej číst, abychom objevili, vedle našich vlastních reakcí, něco více o jeho charakteru. Používat text znamená vyjít od něho, abychom získali něco jiného, přičemž zároveň podstupujeme riziko, že jej ze sémantického hlediska budeme misinterpretovat“ (ECO 2004: 67).

Lubomír Doležel při svém uvažování o mezerách kritizuje Iserův koncept doplňování mezer na základě čtenářovy zkušenosti, protože se z mezer namísto *neměnných konstituent textové struktury* stávají *stimulátory čtenářovy fantazie*. Zatímco fikční sémantika se snaží pochopit funkci mezer v textu, Iserův čtenář dle Doležela vyplňuje mezery *svým vlastním způsobem*. Doležel cituje přímo z Isera: „[...] v procesu četby se rozhodne, jakým způsobem mezery

k rovině formální výstavby textu a významům, které tato podoba nese v rámci literárního díla, na úkor čistě sémantické roviny soustředěné kolem konkrétních významových doplnění jedné každé mezery v textu.

Mezery v Topolových textech, například otevřené konce textů, chybějící motivace jednání některých postav (Černá, Polka), úloha Eluzíny v *Noční práci* atd. v kombinaci s mnohohlasím jsou výzvou dvojí: zaprvé a zejména spoluvytvářejí rovinu diskurzu a potažmo strukturu fikčního světa, zadruhé potenciálně rozšiřují čtenářské možnosti interpretace. Vzhledem k tomu, že Topol nápovědy vedoucí k ústrojnému vyplnění mezer odpovídajícímu záměru textu většinou nepodává, čtenář pokoušející se o sémantické zaplnění míst nedourčenosti nezdířka balancuje na hranici mezi interpretací a desinterpretací.

Mnohohlasí pokládáme primárně za výzvu týkající se spíše roviny diskurzu nežli příběhu. Vzhledem k množství nabídnutých řešení na otázku (například funkce strojků v *Noční práci*), z nichž ani jedno není klíčem k událostem v textu, považujeme za důležitější jejich společné působení ve struktuře textu nežli možný výběr jednoho sémantického doplnění na úkor ostatních. Vějíř možností poukazuje na nemožnost dopátrat se spolehlivého řešení problému a implikuje fikční svět, v němž je dobrání se pravdy stejně složité jako ve světě skutečném. Zpochybňuje a komplikuje se samotný pojem pravdy a vyvstává otázka, zdali nám bude získání pravdy k něčemu dobré.

Dostáváme se rovněž k problému snahy o vyplnění mezer v textu konkrétními fikčními fakty: zatímco v klasických textech místa nedourčenosti k dialogu vyzývají, předkládají čtenářově fantazii bílá místa k doplnění zachovávajícímu ducha textu, v Topolově případě chybějící vodítka způsobují, že se čtenář ve snaze o doplnění ocitá ve slepé uličce. Pokud tento přístup zcela neopustí, nebezpečně se přibližuje (vynuceně svévolnému) použití textu. Mnohohlasí potenciální dialog otevírá zrovna tak, ale blokuje ho již v počátku, přehlčení informacemi způsobuje, že se čtenář, fiktivní účastník dialogu, vůbec nedostane ke slovu. Možností je příliš mnoho a zvláště v případě Topolových textů, kdy žádná z nabízených eventualit nevede k vyústění, přemostění mezery

vyplní“ (DOLEŽEL 1999: 2). Iserova koncepce nahlížející na mezery jako na stimulatory čtenářovy imaginace pak má vést k mimetizmu: „Iserův čtenář neaktualizuje sémantickou potenci textu, ale činí svá vlastní rozhodnutí. [...] Unikaje skrze mezery ze suprasubjektivní kontroly textu, Iserův čtenář rekonstruuje fikční svět na základě své vlastní životní zkušenosti, tzn. skrze své spojení s úplnými objekty a světy“ (DOLEŽEL 1999: 2). Jakkoli je v Iserově přístupu aktivita čtenáře podstatná a jeho role volnější než ve fikční sémantice, Doležel při své kritice zapomíná na podmínku, se kterou Iser rovněž pracuje, totiž že text musí pro své rozdílné realizace obsahovat předpoklady. Úloha čtenáře tedy není tak neomezená a svévolná, jak Doležel naznačuje.

ve vyprávění, nastupuje brzy únava, otupení a rezignace na komunikaci. V lepším případě čtenář odstupuje od role partnera dialogu a mění se ve fascinovaného diváka sledujícího tok autorského pábení. Dialog se tak mění v monolog před obecenstvem. Neomezující se inspirace z rozličných zdrojů se tak může stát zátěží pro text samotný, čtenář je zahlcen překvapeními bez logiky, ví již, že stát se může cokoli a nemá smysl domýšlet, jedinečnost a svěžest jednotlivých ozvláštňení se pak ztrácí pouze proto, že je jich příliš mnoho.¹¹ Funkční pojetí mezer je pro Topolovy texty přínosnější vzhledem k tomu, že umožňuje vyhnout se pasti spočívající ve snaze dopátrat se chybějících částí mozaiky tam, kam dost možná žádné nepatří.

Vypravěč

Důkladná analýza vypravěče a úlohy vyprávění v Topolových prozaických textech by si vyžádala samostatnou studii, pro potřeby naší práce si povšimneme alespoň základních prvků.

Román *Sestra* je vyprávěn v ich-formě z hlediska ústřední postavy díla, do pásma vypravěče prolínají pásma postav, nicméně o většině událostí, prostředí a dalších postav se čtenář dozvídá z vnitřní perspektivy vyprávěcího Potoka. Výjimkou není ani druhá ústřední postava textu, Černá, sestra (srov. výše). Román je *formulován jako překotná osobní výpověď* vyvolávající dojem *quasiautobiografičnosti* (ŠANDA 2003: 199) se vším rizikem omezeného rozhledu vypravěče po fikčním světě. Vypravěče *Sestry* mateného vlastní paměti a nemožností

11) Rozpaky a únavu do krajnosti napínaného čtenáře zejména nad texty *Noční práce* a *Kloktat dehet* ve svých recenzích pojmenovávají Zdena Škapová (ŠKAPOVÁ 2005) a Eliška F. Juříková (JURÍKOVÁ 2005: 67), Xavier Galmiche označuje za hlavní pocit čtenáře románu *Kloktat dehet* „úmornost“ nad popisy manévrů a bojů a nad „exponenciální[m] vršení[m] poněkud kýčovitě fantastických vizí“ (GALMICHE 2005). O „zatěžování [poslední čtvrtiny *Noční práce*] romantikou až pitoreskní“ píše Filip Tomáš (TOMÁŠ 2002: 17), přetěžování textu *Noční práce* magickými a mysteriózními prvky kritizuje také Vladimír Novotný (NOVOTNÝ 2002: 16). Podobně se Aleš Haman o *Noční práci* vyjadřuje jako o „souboru motivů“ a podezírá autora z podlehnutí „lákání hravé virtuozity svádějící k četným intertextovým odkazům [...], k mlhavě politizujícím reminiscencím na rok 68 i k mytický symbolizující obraznosti“ (HAMAN 2002: 16). Rizika Topolova psaní nad románem *Kloktat dehet* pojmenovává Jiří Peňás: „Kloktat dehet působí jako záznam nekonečného ‚lhaní‘ a prašení malého Ilji Prášila, který u táboráku neúnavně baví své posluchače, a oni už třeba dávno spí. Pak se zase probudí, fantasta vede svou řeč dál, s neztenčenou vervou a chutí, ale oni opět usnou... A pořád ještě malý, ale už dávno zestárlý strážce ohně a řeči neustává, dokud se jeho hlas jako on sám kamsi nevytratí... Nebo po něm někdo nehodí klacek“ (PEŇÁS 2005).

rozlišit vždy mezi fikční realitou a snem/halucinací (viz výše) lze jen těžko označit za zcela spolehlivého.

Vypravěč románu *Anděl* je sice spjat s děním okolo ústřední postavy (Jatek), převládá však vyprávění z vnější perspektivy a mizí těsné sepětí mezi vypravěčem a hlavní postavou, čemuž napomáhá i zvolená er-forma. Vypravěč zprostředkovává Jatekovy příhody, zachovává si však od nich odstup.¹² Obdobný je vztah mezi vypravěčem a dalšími postavami, jejichž hledisko vypravěč na několika místech textu přejímá. Hodnověrnost samotného vypravěče (a metatextově též autora) se explicitně zpochybňuje již na prvních stránkách *Anděla*, jak je patrné z citace v úvodu studie.

Noční práce vyprávěná v er-formě působí, jako by vypravěč přeskakoval z myslí jedné postavy do druhé a bez zřejmého plánu čtenáři odkrýval autentické útržky jejích úvah a pocitů přejímaje přitom její slovní zásobu a intelektuální rozsah.¹³ Největší pozornost je věnována ústřední postavě díla – zhruba polovina textu je vyprávěna z hlediska Ondry Lipky. V textu se však objevují i pasáže nevyprávěné z vnitřní perspektivy dítěte; značné zastoupení mezi nimi mají dialogy s minimálními komentáři vypravěče.

Odpověď na otázku, zda je vypravěč *Noční práce* personální a dle libosti nahlíží do vědomí postav, nebo zda se vypravěči střídavě stávají všechny subjekty, z jejichž hlediska se ta či ona část vyprávění odvíjí, by vyžadovala podrobné zkoumání struktury textu přesahující záměr této studie. Zatímco pro první možnost svědčí ony pasáže textu zahrnující minimum vypravěčských komentářů, ke druhé se blíží vyprávění nejen hlediskem, ale rovněž jazykem dané postavy.

V románu *Kloktat dehet* vypravěč přejímá hledisko i vyjadřování hlavní postavy textu Ilji a to dodržuje v průběhu větší části vyprávění. Jazyk vyprávění je, stejně jako v *Noční práci*, většinou přizpůsoben dětskému fokalizátorovi a charakterizuje jej zkratkovitost podání a hutnost, kterou Martin Pilař nazývá *stylistickým minimalismem*.¹⁴ Naskytnou se však výjimky, v nichž Ilja opouští svou převládající roli:

12) Šanda hovoří o neexistenci *existenciální unie* mezi vypravěčem a hlavní postavou *Anděla* (ŠANDA 2003: 199).

13) *Noční práce* je experimentem s možnostmi vypravěče; vnitřní monolog jedné postavy nezřídka plynule přechází ve vnitřní monolog postavy jiné. Až k nerozlišitelnosti se prolíná přímá řeč s nepřímou a vnitřním monologem, čemuž napomáhá absence uvozovacích znamének. Prolínají se i časy a prostory. Retrospektiva se mísí s vyprávěním současných událostí a je čistě na čtenáři, aby si jednotlivé střípky chronologicky seřadil a poskládal do uceleného obrazu. Stejně volně jako v čase pohybuje se vypravěč i v prostoru. Celek pak působí dojmem zhuštěnosti, jako by se vše odehrávalo na jednom místě a v jednom čase.

14) „Zatímco v *Sestře Topol* zaujal básnivým a emotivním proudem vědomí, *Noční práce* dráždí jakýmsi stylistickým minimalismem, v němž lze tušit vzdálený ohlas indiánské a eskymácké mytologie: holé pravdy o základních lidských situacích často nejlépe vyjádří holá věta, k vyjádření obecných pravd o hodnotách, které člověka přesahují, bohatě postačí metafory odvozené z pohybu nebeských těles a související s proměnami základních přírodních živlů – vody, vzduchu i ohně“ (PILÁŘ 2002: 11).

„[Ilja] většinou myslí a jedná jako surové, výhradně sebestředné zvířátko, jehož úvahy i vyjadřovací schopnosti nesou povážlivě často znaky retardovanosti. Jindy však překvapí výmluvností pohotového a zasvěčeného reportéra, či ohromí pronikavým postřehem, hodným psychologa“ (ŠKAPOVÁ 2005). Na základě těchto občasných „vybočení z role“ Škapová označuje Ilju za zřejmý autorský konstrukt, u kterého se autor nedokázal rozhodnout, má-li být primárně soucit budící obětí okolností, nebo *postavou monstrem* (ŠKAPOVÁ 2005).

Protagonista a jediný fokalizátor *Chladnou zemí* v mnohém připomíná dětské hrdiny předchozích Topolových románů: ač již není dítětem, zůstává prostáčkem vláčeným peripetiemi knihy. Ostatní postavy tedy čtenář nahlíží prostřednictvím očí, jež jsou ve své podstatě dětské. Podobně jako Ilja (*Kloktat dehet*) je i bezejmenný hrdina románu obětí okolností (svět se mu děje) a povětšinou na útěku. Jeho znalosti fikčního světa jsou značně omezené a zkreslené perspektivou duševně poněkud zaostalé osobnosti, kterou přijímá i vypravěč. I tato postava v sobě nese rozpory; Aleš Haman upozorňuje na paradoxní spojení navi- vity a nevinnosti takřka dětské s podezřením z otcovraždy (HAMAN 2009: 23).

Vyprávění

Zásadního významu nabývá v Topolových dílech reflexe vyprávění. S jistou generalizací bychom jeho texty mohli charakterizovat jako zkoumání možností vyprávění, studie toho, co a jak ještě lze vyslovit a co již zůstává slovy neuchopitelné; této skutečnosti si recenzenti všimají především v *Sestře*.¹⁵ „Společens- tví vypravěč – posluchač – příběh je totiž pro Sestru klíčové“ (VOJTĚCH 1994: 6). Implikovaný čtenář se stává součástí tohoto společenství v roli posluchače. Prostřednictvím vložených vyprávění do textu pronikají pro postmodernu charakteristické metatextové postupy reflektující samotný proces tvorby románu.

15) „Právě proto, že je ponořen ve vyprávění a takřka nevykročí ven, je skrze ně schopen pojmenovat nepojmenova- telné“ (VOJTĚCH 1994: 6). „[...] toho, co jde za slova, co není možné vyslovit, [...] Jazyk přestává mít v *Sestře* pouze sdělovací funkci a stává se i určitou transgresí, která osvobozuje myšlení a zaklíná skutečnost. Často se propadá až do roviny jakéhosi slovního obžerství, v němž se rozpouštějí dosavadní stereotypy v nové vidění a prožívání světa“ (GABRIEL 1994: 6). „Topol elementy textu hněte a mísí; mění atributy postav, nabízí alternativní verze epizod, roztrhuje je a spojuje, dohaduje se a rozvzpomíná, konstruuje, destruuje, aranžuje, mystifikuje. Jeho samomluva, přelévající se přes hranice ich-formy, poskytuje vodítka, nikoli však vodítka hybridního, vícežánrového mnoho- hlasu“ (ALENKA 1994: 6).

V *Sestře* se tak děje skrze postavu Jíchy, která nese četné parodicky autobiografické rysy Jáchyma Topola:

Jícha už asi deset let vystupoval jako přední mladý básník, ale protože svoje prvotiny utopil v samizdatu, nikdo dohromady nevěděl, co píše. Známy byl jen díky své podzemní minulosti. Jeho jedinou sbírku „Miluju tě pod orlojem šílenství“ vykoupily hloupé gymnazistky a jejich zvrhlé profesorky (TOPOL 1996: 147).

Vyprávění o Jíchově stipendijním pobytu na západě v mnohém koresponduje s okolnostmi vzniku románu *Sestra*¹⁶ a ironicky komentuje charakter díla:

[...] vyšel mi z toho, sestry a přítelkyně, blábol, bábel a babylón, byla to, milé dobré démonky a přítulné věštkyně, taková menší pornografie s humanistickým nábojem, navíc pragocentrická, bylo to, laskavá eventuelní čtenářko a zvědavko, lehčí zboží, spíš brakového charakteru. [...] už jsem nechtěl psát... bál jsem se... ale nešlo to zastavit, kniha začla žít svým vlastním životem a sytila se mnou [...] její jazyk mě požral už tolik, že byl silnější (TOPOL 1996: 159).

Ke srovnání také vybízí podobnost jmen Jícha a Potok se jménem autora (Jícha – Jáchym, Potok – Topol).

Vyprávění však není jen nositelem metatextových postupů, nýbrž je zásadní i pro samotnou tvorbu fikčního světa. Prostřednictvím vložených vyprávění se předávají informace zásadní pro existenci kmene i pro život jednotlivců poté, co se kmen rozpadne (srov. poznámka pod čarou na straně 4). Vložená vyprávění v *Sestře*¹⁷ jsou specifickou obdobou tradovaných příběhů, osvětlujících podobu světa a varujících před jeho nástrahami, předávaných kolem ohně v kmenových společenstvích, z vyprávění vzniká v myslí recipientů svébytná podoba fikční-

16) Prozaická prvotina Jáchyma Topola vznikla během tříměsíčního stipendijního pobytu v Německu. Čtyř set padesáti stránková kniha měla původně o dalších dvě stě stran více, ty však Topol na základě shodujících se doporučení Jiřího Brabce a Michaela Špirita během následujícího procesu úprav textu před vydáním vypustil. Sám Topol se o *Sestře* vyjadřuje jako o plodu *výbuchu absolutního egoismu*, textu *tak nehygienickém a nestravitelném*, že už během psaní měl dojem, že ho nikdo nevydá. Text *zběsilý a manický* (jak bývá označován) není těžce stravitelný pouze pro čtenáře, ale rovněž pro svého autora: „Já jsem byl z toho textu tak zmatenej, že jediný, co jsem chtěl, bylo, aby už mi dal pokoj“ (Weiss – Topol 2000: 120–122).

17) Připomeňme alespoň Jíchovo vyprávění o stipendijním pobytu na západě (154), Žralokův sen o rozpadu kmene (178), vyprávění o životě v Berlíně (212), Odysseův návrat (290), vyprávění vlčího snu (329), vyprávění o rozpadu říše Kanaků (372), vyprávění o králi Krongoldovi a Eleonoře (380, 386) a dále rituál kmene, v němž jsou osobní a problematické vzpomínky vyprávěny a podávány jako sen. Nezmíněn necháváme bezpočet vložených příběhů dalších. Vyprávění příběhů je akcentováno i v *Noční práci* (např. vyprávění o životních osudech Květy a Fridy, o Eluzíně, o obrácení učitele Bohadla, o příchodu kmene Čechů) a v *Kloktat dehet* (zásadní roli hraje vyprávění příběhu vojína Fedotkina a syna pluku, pověsti o Čechii, skrze vyprávění se Ilja dozvídá více o svém původu apod.).

ho světa.¹⁸ V *Kloktat dehet* k vyprávění – respektive k prášení (a tedy současně k otázce fikční pravdy) – odkazuje už titul díla.

Vyprávění konstruuje fikční svět, zkoumá a posunuje jeho hranice. Vědomí neuchopitelnosti komplexní reality vede k postmoderní rezignaci na celistvost, skutečnost je prezentována jako všehochuť rozmanitých střípků¹⁹, jejichž sestavení nabízí prchavou možnost zahlédnout v záblesku osvětlení to jinak nevyslovitelné, neuchopitelné a zásadní – mnohotvářnost světa v celé jeho složitosti. Otázkou ovšem zůstává, jak velká je šance, že se dotyčné střípky v záplavou křiklavých efektů uondané mysli recipienta spojí ve smysluplný celek.

Fikční skutečnost načrtávaná Topolovými texty je mnohotvářná, nespolehlivá a nepadno uchopitelná, Topolovi vypravěči povětšinou lapají jen omezené výseky této skutečnosti a recipientovi v jeho snaze dobrat se fikční pravdy zpravidla nejsou příliš užiteční. Nakonec už jejich věrohodnost je, jak jsme naznačili výše, poněkud problematická. Paměť a otázka fikční pravdy jsou stejně zrádné a nejednoznačné jako ve skutečném světě.

Můžeme – máme – zde mluvit o nespolehlivých vypravěčích? V kontextu Topolova díla upřednostňujeme pojmenování nespolehlivý fikční svět, v němž prakticky není možné (a snad ani přínosné) odlišit fikční realitu od snu a iluze a v němž implikovaný autor nenabízí spolehlivá vodítka k vyplnění míst nedourčenosti ani mnohohlasí. Vypravěč – jakkoli nedůvěryhodně může v rámci diskurzu působit – zdaleka není jediným prvkem nespolehlivosti textu, samotný fikční svět a jeho události, neomezující se logikou ani zákonem příčiny a následku,²⁰ se ukazují stát vně pravdivostních soudů. Zuzana Fonioková poukazuje na problematičnost pojetí nespolehlivého vypravěče jak z kognitivního, tak z rétorického hlediska,²¹ aby následně představila koncepci vlastní, založenou na rozporu mezi čtenářovou rekonstrukcí fikčního světa a verzí, kterou podává vypravěč: „Za předpoklad nespolehlivého vyprávění pokládám existenci skryté verze příběhu – verze, která není v souladu s manifestní verzí, tj. s vypravěčovou výpovědí, a kterou lze

18) Např. klíčová role vyprávění o osudech vojína Fedotkina a syna pluku v *Kloktat dehet*.

19) „Ve snaze zachytit mnohotvářnost a polyperspektivnost se tu opět fiktivní svět rozpadl do střípků, které se významově rozbíhají ve fraktální mozaice, která mnohé naznačuje a ještě více zanechává otevřené [...]“ (HAMAN 2002: 16).

20) Srov. mimo jiné recenze Antonína Alenky (ALENKA 1994: 6), Viktora Budína (BUDÍN 1994: 1), Jana Gabriela (GABRIEL 1994: 6), Daniela Vojtěcha (VOJTĚCH 1994: 6), Milana Jungmanna (JUNGSMANN 1996: 7), Aleše Hamana (HAMAN 2002: 16) či Lenky Houskové (HOUSKOVÁ 2002: 17).

21) „[...]zatímco kognitivní pojetí popisuje čtenářský proces naturalizace textu, ale nespécifikuje, co přesně vede čtenáře k posouzení vypravěče jako nespolehlivého [...], rétorický přístup zase nebere v potaz nemožnost objektivního zjištění pohledu implikovaného autora“ (FONIOKOVÁ 2012: 106).

formovat na základě vodítek, jež do své promluvy nevědomky vkládá sám vyprávěč“ (FONIOKOVÁ 2012: 107). Tento přístup se pro interpretaci nespolehlivosti vyprávění v Topolových textech ukazuje jako nejlépe vyhovující, v souladu je i další tvrzení Foniokové, podle něhož „čtenář nemusí být nutně schopen zjistit, jaká je skutečná situace ve fikčním světě“ (IBID.). V Topolových textech čtenář na základě četných rozporů tuší skrytou verzi příběhu, nemá však dostatečný počet spolehlivých vodítek k tomu, aby ji jednoznačně identifikoval.

V kontextu postmoderní literatury nás zpochybňování možnosti dobrat se pravdy ovšem příliš nepřekvapí.²² Nespolehlivost paměti a komplikace fikční pravdy přitom přes hranice textu poukazují k aktuálnímu světu.

Vztah aktuálního a fikčního světa

Historická skutečnost a skutečnost aktuálního světa obecně přenesené do Topolových fikčních světů vytvářejí základní rovinu, která je důležitá sama o sobě (ke srovnání vybízejí opakovaně se vyskytující témata paměti, holokaustu, srpnové okupace či změny poměrů po Sametové revoluci) – nepůsobí jako pouhé sdělení faktů aktuálního světa, je jejich svébytnou interpretací, možným pohledem na ně.²³ Zároveň se stává platformou pro odraz k dalším úrovním textu, tvořeným jednak rovinami sémantickými, jednak rovinou vznikající teprve prolnutím roviny příběhu a diskurzu. Tak se text specifickým způsobem vrací ke světu, o kterém vypovídá (beze vší pochybnosti příbuznému s aktuálním světem). Děje se tak skrze mnohvrstevnatost a roztržštěnost diskurzu, která koresponduje s příběhem na jedné straně a s charakterem aktuálního světa na straně druhé.²⁴

Diskurz opisující mnohotvárnou podobu reality přejímá její tvar tak, jak jen je to u lineárního textu možné. Pokouší se být stejně bezbřehý a všezahrnující. Chaotický a pečlivě vysoustružený zároveň. Dospívá tak k jisté nadúrovni

22) Srov. např. GRENZ 1997, NEUBAUER 2007, WELSCH 1993.

23) Jako příklad uvedme reflexi Sametové revoluce v románech *Sestra* a *Anděl*.

24) Jistou výjimkou je román *Chladnou zemí*, která balancuje mezi beletrii a reportáží do té míry, že touha sdělit šokující skutečnosti stále živé diktatury v Bělorusku zastiňuje umělecký rozměr textu (a tedy i rovinu propojení příběhu a diskurzu), srov. KOPÁČ 2009, JANOUŠEK 2009.

Podobně některé texty *Supermarketu sovětských hrdinů*, zejména titulní povídka se svou formou sledující jednu hlavní linii (popis cesty) a vršící epizody jednu přes druhou, se svým zacílením na jeden aspekt poněkud vymykají spleť struktury Topolových fikčních světů.

mimésis (vlastní avantgardním přístupům), v níž text odkazuje k aktuálnímu světu nejen na rovině příběhu, ale rovněž rovinou diskurzu. Čtenář se prostřednictvím textu nepřímo dozvídá něco i o světě (o jeho percepci), ve kterém texty tohoto typu vznikají. Topol nepopisuje vnější podobu reality, ale vypovídá o vnitřní skutečnosti našeho světa.²⁵

Na závěr

Zřetel Topolova díla k přirozenému světu s akcentem na jeho nespolehlivost se plně vyjevuje na rovině propojující příběh s diskurzem. Aluzivní odkazování ke skutečnostem aktuálního světa tak společně s formální strukturou textu přesahuje k obrazu našeho současného stavu poznání a uchopování reality kolem nás – nutně omezeného a dílčího – komplikujícího se vědomím ošidnosti smyslového vnímání a paměti a zprostředkovanosti našich vědomostí, jež zapřičiňuje, že častěji věříme, že víme, než abychom skutečně věděli. Nespočet míst nedourčenosti a mnohohlasí, k jejichž sémantickému doplnění Topol neposkytuje spolehlivý klíč, naznačuje nemožnost a jistou ne-smyslnost snahy dopátrat se pravdivých informací.

Dokážeme-li vnímat Topolovy texty jako zobrazení svěbytných fikčních světů a zároveň jako osobité reflexe světa aktuálního, dostáváme se na rovinu, na které jsou Topolovy texty nejprístupnější čtenářskému p(r)ožitku a interpretaci.

Tato práce byla podpořena z projektu „Zaměstnáním nejlepších mladých vědců k rozvoji mezinárodní spolupráce“ (CZ.1.07/2.3.00/30.0037), který je spolufinancován Evropským sociálním fondem a státním rozpočtem České republiky.

25) K obdobnému závěru docházejí i recenzenti románu *Sestra*: „Přes svoji vnitřní rozpornost je *Sestra* umělecký text, který pojmenovává (stejně jako předchozí básně) **naši** skutečnost v jejich možnostech ojedinelým způsobem. Je to pohled zevnitř, nemilosrdný, pohled Jáchyma Topola, vypravěče naší zkušenosti“ (VOJTĚCH 1994: 6). „[...] a i kniha jako celek je vlastně jedinou rozsáhlou metaforou toho, co má současný svět v sobě hrůzného a nelidského. Metaforou toho typu, jaké se rodí spontánně v rozprávkách nenormovaných konvencemi kulturními ani společenskými“ (PECHAR 1996: 5). „*Sestra* je téměř jedinečnou odpovědí na čas od času probíhající diskuse, zda a jak je možné v literatuře a v umění všeobecně ztvárnit dnešní dobu“ (GABRIEL 1994: 6).

This work was supported by the project „Employment of Best Young Scientists for International Cooperation Empowerment“ (CZ.1.07/2.3.00/30.0037) co-financed from European Social Fund and the state budget of the Czech Republic.

PRAMENY

TOPOL, Jáchym

1996 *Sestra*. 2. vydání (Brno: Atlantis)

2006 *Anděl*. 4. vydání (Praha: Torst)

2001 *Noční práce* (Praha: Torst)

2005 *Kloktat dehet* (Praha: Torst)

2007 *Supermarket sovětských hrdinů* (Praha: Torst)

2009 *Chladnou zemí* (Praha: Torst)

LITERATURA

ALENKA, Antonín

1994 „Já jsem někdo jiný! čili Agent Jícha potká v Potoku syna člověka“, *Literární noviny* 5, č. 29, s. 6

BUDÍN, Viktor

1994 „Román z roku 1 a 2 a 3...“, *Nové knihy* 34, č. 22, s. 1

1996 „Rudý nebe nad Andělem“, *Nové knihy* 36, č. 3, s. 1

DOLEŽEL, Lubomír

1997 „Mimésis a možné světy“, *Česká literatura* 45, č. 6, s. 600–624

1999 „Fikční světy: Hustota, mezery a vyvozování“, *Estetika* 36, č. 4, s. 1–14

2003 *Heterocosmika* (Praha: Karolinum)

ECO, Umberto

2004 *Meze interpretace* (Praha: Karolinum)

FONIOKOVÁ, Zuzana

2012 „Hranice nespolehlivého vyprávění“, *Bohemica litteraria*, 15, č. 1, s. 101–119

GABRIEL, Jan

1994 „Byl čas po výbuchu a my žili v rozvalinách“, *Literární noviny* 5, č. 24, s. 6

GALMICHE, Xavier

2005 „Nastal tartas“, *A2* [online] č. 4 [cit. 13. června 2013]

Dostupné na internetu: <<http://www.advojka.cz/archiv/2005/4/nastal-tartas>>

VAN GENNEP, Arnold

1997 *Přechodové rituály* (Praha: NLN)

GRENZ, Stanley J.

1997 *Úvod do postmodernismu* (Návrat domů: Praha)

HAMAN, Aleš

2002 „Znovu Jáchym Topol, znovu katastrofický svět“, *Tvar* 13, č. 3, s. 16

2009 „Topolovo chladní peklo“, *Tvar* 20, č. 12, s. 23

JANOUŠEK, Pavel

2009 „Hranice fabulace, obraz zla mezi dokumentem a postmoderním rejem v novém románu Jáchyma Topola“, *Host* 25, č. 6, s. 45–47

JUŘÍKOVÁ, Eliška F.

2005 „Bastard aneb legenda o zániku českého národa“, *Host* 21, č. 7, s. 67

JUNGMANN, Milan

1996 „Topolův Anděl“, *Literární noviny* 7, č. 18, s. 7

KOBLÍŽEK, Tomáš

2010 „Teorie fikčních světů: kritická reflexe“, *Svět literatury* 20, č. 41, s. 43

KOPÁČ, Radim

2009 „Topol přichází s novelou Chladnou zemí“, *Novinky.cz* [online], [cit. 11. června 2013]

Dostupné na internetu <<http://www.novinky.cz/kultura/167999-jachym-topol-prichazi-s-novelou-chladnou-zemi.html>>

NEUBAUER, Zdeněk

2007 *O počátku, cestě a znamení časů, Úvahy o vědě a vědění* (Praha: Malvín)

NOVOTNÝ, Vladimír

2002 „Románová scénérie holocénu se strojky“, *Tvar* 13, č. 3, s. 16

PECHAR, Jiří

1996 „Smysl života a smysl literatury“, *Literární noviny* 5, č. 5, s. 5

PEŇÁS, Jiří

2005 „Žvýkat a polykat Topola“, *Divadelní noviny* [online] 14, č. 19 [cit. 13. června 2013]

Dostupné na internetu: <<http://www.divadlo.cz/noviny/archiv2005/cislo19/texty.html>>

PILÁŘ, Martin

2002 „Bůh má pořád indiánský rysy“, *Host* 17, č. 1, s. 10

RYAN, Marie-Laure

1997 „Možné světy v soudobé teorii literatury“, *Česká literatura* 45, č. 6, s. 570–599

ŠANDA, Zdeněk

2003 „Proměna narativu Jáchyma Topola“, *Svět literatury* 13, č. 26/27, s. 197–202

ŠKAPOVÁ, Zdena

2005 *Vyčerpávající blouďení Jáchyma Topola*, Český rozhlas [online], [cit. 11. června 2013]

Dostupné na internetu: <http://www.rozhlas.cz/kultura/portal/_zprava/206410>

TOMÁŠ, Filip

2002 „Noční práce Jáchyma Topola“, *Tvar* 13, č. 3, s. 17

VOJTĚCH, Daniel

1994 „Příběh naší zkušenosti“, *Literární noviny* 5, č. 27, s. 6

WEISS, Tomáš, TOPOL, Jáchym

2000 *Nemůžu se zastavit* (Praha: Portál)

WELSCH, Wolfgang

1993 *Postmoderna – pluralita jako etická a politická hodnota* (Praha: KLP – Koniash Latin Press)

Mgr. Tereza Dědinová Ph.D., tereza.dedinova@gmail.com, Ústav české literatury a knihovnictví Filozofické fakulty Masarykovy univerzity / Department of Czech Literature and Library Studies, Faculty of Arts Masaryk University, Czech Republic