

**FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY PALACKÉHO  
V OLOMOUCI**

**Katedra bohemistiky**

**Prozaik Egon Bondy:**

**Dvě cesty k zobrazení budoucnosti v textech Egona Bondyho**

Prose-writer Egon Bondy:

Two ways of the manifestation of the future in Egon Bondy's  
writings

Diplomová práce

**Bc. Jiří Vladimír Matýsek**

**Česká filologie – Filmová věda**

Vedoucí práce: PhDr. Jan Schneider, Ph.D.

**OLOMOUC 2015**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně a uvedl veškeré použité prameny a literaturu.

V Olomouci, 22. června. 2015

Rád bych touto cestou poděkoval PhDr. Janu Schneiderovi, PhD. za trpělivé vedení mé diplomové práce. Také děkuji PhDr. Martinu Machovcovi za pomoc při vypracování této práce.

## Obsah

<b>1</b>	<b>Úvod</b> .....	<b>6</b>
<b>2</b>	<b>Utopie a post-katastrofické narativy: Teoretická východiska</b> .....	<b>8</b>
<b>3</b>	<b>Utopické vs. Post-katastrofické narativy: Žánrové znaky</b> .....	<b>18</b>
3.1	Utopické narativy: Žánrové znaky .....	20
3.2	Post-katastrofické narativy: Žánrové znaky .....	22
<b>4</b>	<b>Invalidní sourozenci</b> .....	<b>24</b>
4.1	Postavy .....	26
4.1.1	Bratranec A. – sestřenice B. ....	26
4.1.2	Komunita invalidních důchodců .....	29
4.1.3	Lev Davidovič Mandelbaum .....	31
4.1.4	Umělci .....	34
4.2	Chronotop .....	35
4.2.1	Ostrov – hlavní narativní linie .....	35
4.2.2	Snový ostrov .....	38
4.3	Motivy a tematika .....	41
4.3.1	Válka .....	41
4.3.2	Zánik civilizace .....	42
4.3.3	Těhotenství a znovuzrození .....	43
4.3.4	Ekologie .....	45
4.3.5	Přírodní vs. Městské .....	45
4.3.6	Oslavy .....	46
4.4	Intertextovost .....	49
<b>5</b>	<b>Afghánistán</b> .....	<b>51</b>
5.1	Praha a Čechy po katastrofě .....	60
5.2	Hranice .....	66
5.3	Západ – „poušť Evropa“ a sklovina .....	67
5.4	Východ .....	71
5.5	Město na východě .....	73

5.6	Návrat do Prahy .....	76
5.7	Snový ráj .....	78
5.8	Praha.....	79
<b>6</b>	<b>Závěr.....</b>	<b>82</b>
<b>7</b>	<b>Seznam literatury.....</b>	<b>85</b>
7.1	Primární literatura .....	85
7.2	Sekundární literatura .....	85
7.3	Slovníkové příručky .....	88
	<b>Resume .....</b>	<b>89</b>
	<b>Anotace .....</b>	<b>90</b>

# 1 Úvod

Egon Bondy (20. ledna 1930 – 9. dubna 2007) je považován za předního představitele československého předrevolučního undergroundu. Jeho rozsáhlé dílo se skládá z básnických a filozofických textů, próz, divadelních her a jednoho operního libreta. Až do dnešní doby představuje prozaická tvorba stále poměrně nezmapovanou oblast Bondyho díla.

V autorových, nesnadno interpretovatelných prózách je možné vysledovat tři linie. V první řadě jsou to prózy historizující - jakési „dobrodružné novely s filozofickým obsahem“<sup>1</sup> (*Mníšek* (1978), *677* (1977) *Gottschalk*, *Kratés*, *Jao Li* (1988)). Dále jde o prózy, jimiž se Bondy pokouší vyrovnat se svou současností (*Máša a Běta* (1978), *Cesta Českem našich otců* (1983), *Bratři Ramazovi* (1985)). Do této skupiny řadím také autobiografické, básnicko-filozofické texty, které překračují hranici prózy směrem k eseji (*Sklepní práce* (1972-73), *Leden na vsi* (1977), *Markétě Machovcové* (1979) a *Bezejmenná* (1986)). Poslední kategorii tvoří linie textů, která se soustředí na zobrazení budoucnosti<sup>2</sup>: (*Invalidní sourozenci* (1974), *Afghánistán* (1980), *Nepovídka* (1983)). Poněkud stranou stojí pohádková hříčka *Příšerné příběhy*, kterou je možné, díky jejímu fantastickému a hravému ladění, připojit k prozaické části Legendy Bondyho básnické sbírky *Für Bondy's Unbekannte Geliebte aneb Nepřeberné bohatství* z počátku padesátých let.

Ve své diplomové práci se soustředím na Bondyho prózy s tematikou budoucnosti, které bývají označovány jako orwellovsko-vonnegutovská

---

<sup>1</sup> PEŇÁS 2013: 74

<sup>2</sup> Na tomto místě je vhodné zmínit také novelu *Šaman*, která bývá často umisťována do skupin děl historizujících. Společnost, která je v něm zobrazena, má sice parametry neolitické kultury, to však nemůže být jediným důvodem k tomu, aby byl text řazen k této kategorii. Zastávám názor, že je stejně oprávněné řazení *Šamana* do třetí kategorie textů, té, která vypovídá o budoucnosti. Jak bude dokázáno dále v této práci zejm. v analýze novely *Afghánistán*, je možné uvažovat o žánrovém přiřazení *Šamana* do skupiny tzv. post-katastrofických narativů.

utopická sci-fi<sup>3</sup>. Jak se snažím ve své práci doložit, ono utopické sci-fi, je pro některé Bondyho texty označení až příliš reduktivní a zdaleka nevystihuje jejich pravou podstatu. S výše zmíněnými autory – Georgem Orwellem a Kurtem Vonnegutem – pojí Bondyho snad jen to, že jejich vize budoucnosti člověka nejsou příliš optimistické. Ale to bychom stejně tak mohli mluvit o linii zamjatinovsko-huxleyovské nebo wellsovsko-čapkovské.

V textu své práce se soustředím na analýzu dvou Bondyho textů s touto tematikou, *Invalidní sourozence* a *Afghánistán*. Předpokládám, že každý z těchto textů – ač v nich najdeme jisté prvky, které je spojují – je zástupcem jiného přístupu k zobrazení budoucnosti lidstva. Tyto prvky pak budou využity pro interpretaci. Klíčové pro interpretaci jsou i ty prvky, které spojují fikční světy Egona Bondyho s aktuálním světem autorovy přítomnosti. Tyto odkazy (např. použití skutečných osobností pod jejich pravými jmény, či jejich skrytí za jména fiktivní) jsou pro Bondyho vítanou příležitostí ke hře s celým undergroundovým společenstvím.

Analýze podrobují nejnovější vydání obou textů. Opírám se však také o některá starší vydání a rovněž o rukopisy, které jsou součástí Bondyho pozůstalosti, jež je uložena – dosud nezkatalogizovaná - v Literárním archivu Památníku národního písemnictví.

Vlastním analýzám předchází teoretický úvod, ve kterém detailněji rozpracovávám pro další text klíčové pojmy utopie a post-apokalyptický narativ. V této části se opírám o texty z domácí i světové literární vědy. Druhý pojem není zatím teoreticky takřka ošetřen – pokus o jeho definici je tak založen převážně na vlastní čtenářské zkušenosti.

Výsledkem překládaných analýz by měl být revidovaný pohled na žánrovou charakteristiku vybraných Bondyho textů. Tento pohled si neklade ambici na neomylnou správnost. Měl by být spíše návrhem nového čtení, příspěvkem do diskuse.

---

<sup>3</sup> Např. in: MACHOVEC, Matin: Přízračný svět Egona Bondyho, in: BONDY: 1992

Pozn.: Celý text se opírá o citace z Bondyho textů. Autorova ortografická norma je místy „neortodoxní“ (zejm. pokud jde o neologismy a na některých místech poněkud svévolnou interpunkci). V celé diplomové práci ji ponechávám v nezměněné podobě.

## 2 Utopie a post-katastrofické narativy: Teoretická východiska

Následující kapitola přináší krátký přehled několika teoretických přístupů ke konceptu utopie. Tento pak poslouží jako teoretický podklad pro vlastní vyrovnání se s tímto pojmem. Pojem bude také v závěru konfrontován s jiným tematicky blízkým subžánrem, tj. post-katastrofickými narativy.

Vezmeme-li v potaz velmi široké chápání pojmu, může být za utopii<sup>4</sup> považován takřka jakýkoliv text, který můžeme zařadit do žánru vědeckofantastické literatury (sci-fi)<sup>5</sup>. Tato velmi široká definice, vymezující žánr pouze na základě zobrazování technického či společenského pokroku je však - zejm. kvůli skutečně široké tematické i obsahové stránce vědeckofantastické literatury ve své podstatě nepoužitelná a naprosto nefunkční<sup>6</sup>.

Literární žánr utopie, chápaný v této práci spíše jako subžánr fantastické literatury a nikoliv jako až do jisté míry synonymické vyjádření

---

<sup>4</sup>*Nový akademický slovník cizích slov* z roku 2005 definuje pojem *utopie* následovně: 1. Vysněná země s dokonalým společenským řádem; filoz. Apriorní konstrukce jistého modelu dokonalého státu n. společnosti; liter. Prozaický žánr fantastické literatury, líčící domněle dokonalé společenské poměry v pomyslné zemi. 2. Fantastická, vysněná, neuskutečnitelná, nereálná představa, plán, návrh něčeho, úvaha, nesmysl.

<sup>5</sup> Ve své podstatě se takřka každý text z žánru vědecko-fantastické literatury dotýká společenského aspektu věci. Ať už se jedná o přímou vizi jiné (horší/lepší) společnosti (přičemž nezáleží na tom, zda se jedná o vývoj lidské společnosti, nebo jde o obraz společnosti na jiné planetě), nebo je tento společenský aspekt odsunut do pozadí (texty o mezihvězdném cestování či texty odehrávající se na úplně jiných planetách bez vazby na Zemi či lidstvo).

<sup>6</sup> Označení vědecké fantastiky za utopii, kladení rovnítka mezi tyto dva pojmy, odhaluje svá slabá místa ve chvíli, kdy zohledníme subžánry, které popisují například mezihvězdné cestování apod.

téhož, je už od svých počátků (až do 20. století) pevně spjat s filozofickým uvažováním nad současným stavem a možnou – mnohdy idealizovanou - budoucností lidského společenství. Zárodky utopického myšlení nacházíme už v antice, u filozofa Platóna (pozdní spisy *Zákony* a *Ústava*), případně v biblické Apokalypse. Termín *utopie* pro označení neexistující země poprvé použil Thomas More ve svém stejnojmenném textu z roku 1516. Tento text ve své podstatě určil náplň subžánru: zobrazovat představu toho, jakým směrem se bude vývoj lidstva ubírat. Zároveň však je Morova *Utopie* kritikou tehdejšího stavu společnosti. Tento rys se často přenáší i do dalších, aktuálnějších podob subžánru.

Dvacáté století, které poskytlo rozvojem totalitárních režimů (zejm. Sovětské Rusko - 1917, fašistická Itálie - obě 1922 a nacistické Německo - 1933) nové podněty pro redefinici žánru, umožnilo stvoření tzv. negativní utopie (jindy též antiutopie nebo dystopie) a dovedlo žánr uvolnit z domény filozofie.

Označení *utopie* pochází z řeckých slov *ú*, tj. zápor “ne”, a *topos*, tj. „místo“. Ve spojení pak “neexistující místo”. *Slovník literárních žánrů* definuje utopii jako žánr “fantastické literatury líčící alternativní model společenského uspořádání v pomyslné zemi.”<sup>7</sup> Utopie je obrazem, jak o tom mluví Aldous Huxley ve svém *Konci civilizace* (1932), “krásného nového světa”, je tak žánrem, který tíhne k silné modelovosti. Důležitým znakem zobrazovaných fikčních světů (a to platí od antického starověku až do současnosti) je pak systémovost těchto konceptů nových společenských uspořádání. Tento neměnný a všeobecně přijímaný systém pak bývá nějakým způsobem narušován a to buď zvnějšku (Huxleyho *Divoch z konce civilizace*), nebo zevnitř (soudruh Winston Smith v textu 1984 George Orwella), (viz níže).

Utopie byla ve svých počátcích obrazem ideálního státu, který je bez

---

<sup>7</sup> MOCNÁ, 2004: 666

problémů, jež autor daného textu považoval za negativní v době, kdy text psal. Toto zobrazení „ideálního státu“ bylo zároveň prostředkem ke kritice stávajícího stavu.

Dvacáté století je téměř výhradním obratem k negativní stránce utopie, resp. systému v ní zobrazeném. Utopie bývá často označována za samostatný žánr<sup>8</sup>. Julij Kagarlickij v knize *Fantastika, Utopie, Antiutopie* mluví až o tzv. „varovném románu“<sup>9</sup>, který čtenáři prezentuje nikoliv „krásný nový svět“, ale de facto svět, který „by neměl být“. Utopie se v kterékoliv své formě obrací především k autorovu dnešku. „Antiutopie není prostě soud nad existující společností nebo kritika utopických představ o společnosti ideální. Je to forma kritiky, ve které jakou soudce vystupuje Čas. Ten má potvrdit nebo vyvrátit představu utopistů a odhalit to špatné, co je obsaženo ve společnosti dneška. Antiutopie je kritické posouzení pokroku...“<sup>10</sup>

Cenným příspěvkem ke studiu antiutopie je sborníkový text *Antiutopické tendence v polské a české literatuře 20. a 30. let na pozadí My Jevgenije Zamjatina* Olgy Pavlovy, který analyzuje vztahy mezi texty tohoto „žánru“<sup>11</sup> v české, polské a ruské literatuře. Autorka vyčleňuje antiutopii jako samostatný žánr, který definuje jako „[romány], které skrze zobrazení zdánlivě ideálního prostoru vedou ke zkáze společnosti, k situaci, ve které se literární postavy pohybují ve světě, kde osobní svobody buď téměř neexistují, nebo se jich hrdinové dobrovolně zříkají.“<sup>12</sup> Pavlova dále definuje

---

<sup>8</sup> V souladu s tendencemi západní literární vědy by bylo možná vhodné používat pro lepší zařazení antiutopie do kontextu utopie spíše označení *modus*, který „pojmenovává jeden aspekt díla, jednu (byť třeba zásadní) jeho významovou vrstvu.“ (ŠIDÁK, s. 90) Jinak řečeno „mody samy o sobě nejsou žánry, ale mohou jakýkoliv žánr modifikovat.“ (ŠIDÁK, s. 91) Antiutopie je pak chápána jako modifikace utopie, v tomto případě příklon k negativnímu pólu budoucího vývoje lidské společnosti. V konečném důsledku by se pak sama utopie dala považovat za *modus* vědecko-fantastické literatury, antiutopie by pak byla jakýmsi *modus* *modi*. Další teoretické úvahy orientované tímto směrem však nejsou v intenci této diplomové práce.

<sup>9</sup> KAGARLICKIJ 1985: 365

<sup>10</sup> KAGARLICKIJ 1985: 343

<sup>11</sup> PAVLOVA 2013: 338

<sup>12</sup> Tamtéž: 359

pětici kritérií antiutopického fikčního světa:

1. Antiutopický fikční svět je často binárně strukturován na pólech „my“ a „oni“. Tyto pozice jsou ve fikčním světě neměnné.
2. „Fikční svět je uzamčený, uzavřený, petrifikovaný, všechny jeho entity podléhají uniformizaci.“<sup>13</sup>
3. Klíčovým momentem příběhu je hrdinovo odhalení problému v systému a snaha najít zdroj „porušení ustáleného řádu“.<sup>14</sup>
4. Ve fikčním světě je jasná převaha složek popisných nad složkami dějovými.
5. Charakteristické je použití novořeči. „Jazyková norma, kterou ideologická moc zavádí, není normou vyjadřování příznačné většině obyvatel, ale jedná se o normu ideální, podrobenou ideologickým cílům vládnoucích vrstev.“<sup>15</sup>

Úplné přijetí těchto kritérií je však možné jen s výhradami. Podle mého názoru jsou totiž tato kritéria natolik úzká<sup>16</sup>, že z antiutopie dělají elitní žánr a ne jeden z významných proudů v rámci vědeckofantastické literatury od poslední třetiny devatenáctého století.

Jerzy Szacki v knize *Utopie*, vycházejí spíše z filozofické, než literárněvědné perspektivy, vymezuje čtyři významy tohoto pojmu utopie. Děje se tak pomocí jednoslovných otázek. Ptá se, zda může být utopie

---

<sup>13</sup> PAVLOVA 2013: 359

<sup>14</sup> Tamtéž

<sup>15</sup> PAVLOVA 2013: 360

<sup>16</sup> V opozici proti široké definici utopie uvedené na začátku této práce.

chápana jako výmysl<sup>17</sup>, ideál<sup>18</sup>, experiment<sup>19</sup> či alternativa<sup>20</sup>. Autor též jedním dechem přiznává, že „jakákoli systematizace utopických myšlenek či přesněji myšlenek, které hrály roli utopií, jak je známe z historie, je spojena s velikými těžkostmi.“<sup>21</sup> Přesto se o jisté třídění utopií pokouší. V prvním sledu rozděluje tento typ textů na utopie „eskapistické a heroické.“<sup>22</sup> K prvnímu typu - *eskapistické* utopii – autor přiřazuje „všechny sny o lepším světě, jejichž důsledkem není, že by přikazovaly o takový svět bojovat. Současnost tu může být odsuzována velmi pateticky a ostře, ale nebojuje se proti ní a prchá se od ní ke snům.“<sup>23</sup> Oproti tomu, utopie *heroické* „jsou sny spojené s programem a příkazem činnosti.“<sup>24</sup> Toto dichotomické dělení pak Szacki dále třídí. Eskapistické utopie dělí podle „odrůdy úniku ze skutečnosti“<sup>25</sup> na *utopie místa* (země, kde lidé žijí šťastně), *utopie času* (šťastné někdy) a *utopie věčného řádu* (umístěné mimo prostor lidské existence). Heroické utopie dělí autor na dvě podskupiny, a to utopie řehole (tj. utopie uzavřené v rámci celku, v nichž jde o změnu části a vytvoření světa ve světě) a utopie politiky (ty chtějí proměnit společnost od jejích základů jako celek). Szacki se ve svém textu orientuje na utopická díla chápaná spíše jako společenské či politické projekty. Z tohoto důvodu je patrná orientace celého myšlenkově podnětného díla k marxistickému pojetí literární vědy.

Umberto Eco se utopické literatuře věnuje v eseji *Světy vědecko-fantastické literatury*. Fantastickou literaturu rozděluje do čtyř možných větví podle toho, jakým způsobem se náš svět strukturně proměňuje. Eco ve svém textu vyděluje následující pojmy: 1) Alotopie (ve své podstatě alternativní

---

<sup>17</sup> SZACKI 1971: 12

<sup>18</sup> Tamtéž: 14

<sup>19</sup> Tamtéž: 18

<sup>20</sup> Tamtéž: 20

<sup>21</sup> SZACKI: 25

<sup>22</sup> Tamtéž: 28

<sup>23</sup> Tamtéž

<sup>24</sup> Tamtéž

<sup>25</sup> Tamtéž: 29

realita), 2) Utopie, tj. „možný svět paralelní s naším, který někde existuje, třebaže je normálně nedostupný.“<sup>26</sup>), 3) Uchronie (pracující na principu „coby-kdyby“), 4) Metatopie a metachronie („budoucí fáz[e] skutečného přítomného světa“<sup>27</sup>). Z pohledu této diplomové práce jsou nejpodstatnější body 2 a 4. Velmi dobře totiž popisují rozdíl mezi utopií (bod 2 – Utopie) a post-apokalyptickým/post-katastrofickým narativem (bod 4 – Metatopie a metachronie).

Petr Hrtánek předkládá ve své studii *Negativní utopie v české próze druhé poloviny 20. století* velmi pečlivou znakovou analýzu žánru. Autor v první části své práce podává pečlivý přehled podoby antiutopické tematiky v české literatuře po 2. světové válce<sup>28</sup>. V druhé části přináší Hrtánek analýzy příznakových motivů v negativních utopiích, dále pro tento typ literatury charakteristické postavy (viz dále), pozici vypravěče a také charakteristické jazykové a stylistické prostředky. Hrtánek své vývody dokládá na první pohled poměrně širokým materiálovým korpusem, ten se však při bližším pohledu redukuje na několik opakujících se děl, přičemž u některých z nich může být jejich použití poměrně sporné<sup>29</sup>, přičemž tuto spornost si Hrtánek uvědomuje. Závěrem práce její autor definuje jedenáct znakových charakteristik, které jsou – podle něj – typické pro negativní utopii v české poválečné próze. Jsou to Alegoričnost, Hra fikce a non-fikce, Specifikum časoprostorových znaků, Klíčovost příznakových motivů, Typizace literárních postav, Pozice narátora, Stylizace textu, Motiv fiktivního cizího

---

<sup>26</sup>ECO 2002: 225 - 234

<sup>27</sup> Tamtéž: 227

<sup>28</sup> Hrtánek ve svém textu analyzuje i vybraná díla Egona Bondyho, které jsou předmětem této diplomové práce. U Hrtánka však slouží pouze jako příklady pro analýzy hlavních podob tohoto subžánru v domácí literatuře. V rámci celého textu je poukazování na texty Egona Bondyho velmi marginální a také poněkud vágní.

<sup>29</sup> Nejvíce patrné je to v opakujícím se použití povídky Josefa Nesvadby *Ostrov pirátů*, která je spíše než utopií, resp. negativní utopií, textovou aluzí na dobovou módu cestopisů o objevování Nového světa. Utopické uvažování je nedílnou součástí těchto textů, netvoří však jejich hlavní téma.

jazyka, Intertextualita, Metatextovost a Žánrový synkretismus<sup>30</sup>. Přestože pro Bondyho texty platí jen některé z nich, je Hrtánková studie v některých ohledech cenným zdrojem pro tuto práci.

Pavel Šidák v *Úvodu do studia genologie* klade žánr utopie na průsečík tří os: a) beletrie – naučná literatura, b) vážná – nevážná podoba utopického uvažování, c) kladná a záporná podoba utopického modelu<sup>31</sup>. Podle tohoto autora je „[záporný model utopie] nosný pro budování příběhu a beletrie jej jednoznačně preferuje.“<sup>32</sup> Je tak poukazováno na příklon od filozofického aspektu, který upřednostňoval žánr utopie, k aspektu beletristickému, upřednostňovanému anti-utopií, coby nosnému prvku žánru ve 20. století.

Toto zmapování žánrové problematiky dále poslouží jako základ pro definici žánru utopie pro jeho další aplikaci při analýze materiálu vybraného z prozaického díla Egona Bondyho. Jak bylo částečně naznačeno výše, utopii si pro potřeby této práce definuji<sup>33</sup> jako :

Subžánr vědeckofantastické literatury, který v narativu popisuje již ukotvený stav možného vývoje lidstva<sup>34</sup>.

Tato společnost je často vystavěná<sup>35</sup> na základě společenského systému, který je v západním kulturním okruhu chápán jako totalitní.

Sebe sama tato společnost chápe jako jedinou správnou a dokonalou verzi organizace. Jedinec není podstatný, je jen buňkou tohoto organismu, který je – přiznaně či nepřiznaně – řízen shora. Lidé na

---

<sup>30</sup> Srovnej HRTÁNEK 2004: 111 - 115

<sup>31</sup> ŠIDÁK 2013: 230

<sup>32</sup> Tamtéž: 232

<sup>33</sup> Tato definice se zakládá na výše uvedených teoretických konceptech a na vlastní čtenářské zkušenosti autora této práce.

<sup>34</sup> Má-li být vědecko-fantastická literatura, takovým typem literatury, která spojuje poznatky (i hypotetické) některého vědního oboru, byla by utopie pravděpodobně literaturou, která spojuje beletrii se sociologií.

<sup>35</sup> Tento rys se týká hlavně vývoje subžánru ve 20. století a jeho transformaci v antiutopii.

vedoucích místech mají vždy touhu nějakým způsobem řídit, manipulovat a ovlivňovat společnost.

Fungující řád je většinou slepě přijímán. Vzpírá se mu pouze jedinec, který často tento marný sisyfovský boj prohrává.

Společnost je mechanizována, vystavěná na neměnném, pečlivě organizovaném strojovém principu.

Svět je polarizovaný. Ostrá je diferenciace mezi „primitivní“ minulostí a „vyspělou“ přítomností<sup>36</sup>. Vybočení mimo společnost se trestá.

Utopie je především, tu explicitnější, jindy skrytější, výpovědí především o autorově přítomnosti. Často vzniká v době krize, kdy dochází k otřesům základních lidských hodnot.

V závěru této kapitoly je užitečné vymezit – prozatím alespoň nástinem - utopii vůči tzv. post-apokalyptickým, resp. post-katastrofickým narativům. Výchozí hypotézou této práce je totiž zjištění, že v případě některých textů Egona Bondyho se nemusí nutně jednat o utopické, resp. anti-utopické texty, jak bývá často traktováno. Utopie, jak již bylo řečeno výše, zobrazují fixovaný stav lidské společnosti, která je často na svém vrcholu<sup>37</sup>. Systém bývá masově přijímán, jakékoliv jeho narušení trestáno. Post-apokalyptické narativy jsou oproti tomu vystavěné na procesualnosti. Zachycují průběh samotné obnovy civilizace po katastrofě, případně naopak čím dál tím hlubší úpadek. Proces obnovy však samozřejmě v konečném

---

<sup>36</sup> Vyspělá společnost systematicky likviduje hodnoty, jako je umění, svoboda, soukromí, individualita apod.

<sup>37</sup> Nebo si to dotyčná civilizace o sobě alespoň myslí.

důsledku může vést až k realizaci utopie. V těchto narativech se však ono „utopické“ objevuje téměř výhradně na rovině nesplněných snů.

Je důležité poznamenat, že post-apokalyptická fikce a utopie, resp. anti-utopie, mohou v některých textech do jisté míry koexistovat a rozhodně se tedy vzájemně nevylučují. Liší se však důrazem na jednotlivé aspekty textu.

Je dokonce možné uvažovat o spojení mezi utopií a post-apokalyptickým narativem v podobně vývojové linie, která by mohla, aplikována na vývoj lidstva a společnosti, nabýt tvarů Hegelovy vývojové spirály. Tato potenciálně nekonečná řada by vypadala následovně:

1. Utopie je vysněnou vizí společnosti.
2. Tato vize je realizována a postupně dosahuje svého vrcholu.
3. Tento vrchol se převrací do anti-utopie. Společnost se proměňuje, navrch získávají záporné rysy společnosti.
4. Ty nutně vedou ke katastrofě.
5. Post-katastrofický svět je, jak již bylo výše zmíněno, charakteristický svou procesualností, vývojovostí vstříc novým, utopickým snům.

Termín post-apokalyptická/post-katastrofická literatura není v domácí literární vědě příliš zavedený. Jsem toho názoru, že by jeho použití v této diplomové práci mohlo vyjasnit jisté nesrovnalosti a obtíže, s nimiž se setkáváme při genologické klasifikaci některých textů.

Dílčím závěrem tohoto pohledu na teoretické uchopení pojmu utopický, resp. post-katastrofický narativ, budiž konstatování, že v českém prostředí výrazně chybí původní práce, která by se tímto žánrem hlouběji zabývala. Většina dostupné literatury pochází z období před sametovou revolucí. Závěry těchto autorů jsou mnohdy silně ideologicky zabarvené a často pro příklady sahají do literatury ze Sovětského bloku (a jen velmi

výběrově k literaturám jiným). Tento přístup je zřejmý např. v monografii Miroslavy Genčiové *Vědeckofantastická literatura – srovnávací žánrová studie*. Jak bylo naznačeno výše, jedinou novější publikací je text Petra Hrtánka. Žánrem utopie se zabývá také Tereza Dědinová ve své disertační práci orientované na analýzu fantastických světů v díle Jáchyma Topola.

### 3 Utopické vs. Post-katastrofické narativy: Žánrové znaky

V následující kapitole podrobně rozeberu utopické a post-katastrofické narativy z hlediska jejich žánrových znaků. Žánrovým znakem může podle Pavla Šidáka být „jakákoli část literárního díla (jazykový styl, strofické či versologické vlastnosti, rozsah; postava, motivy, téma, chronotop atd.), tzn. všechny mohou být žánrotvorné, a podílet se tak na žánrové příslušnosti díla.“<sup>38</sup> Úkolem této části diplomové práce je vytvořit obecný přehled odlišných a shodných rysů obou výše zmíněných typů narativů. Získané poznatky pak poslouží jako podklad pro vlastní analýzy vybraných textů Egon Bondyho. Sledovány – nyní v této obecné části, i v pozdější vlastní textové analýze – budou následující žánrové znaky: Postavy, chronotop, motivy a tematika a konečně intertextovost. Po metodologickém ukotvení těchto pojmů provedu jejich aplikaci na oba zmíněné typy narativu.

V citátu Pavla Šidáka v předchozím odstavci se v rámci výčtu klíčových žánrových znaků objevila i postava. Bohumil Fořt poukazuje na to, že „kategorie literární postavy patří mezi základní literárněteoretické kategorie a je pevně spojena především s rovinou příběhů samotných – vždy se vypráví příběhy o tom, že *někdo* někde něco činí nebo se *někomu* něco děje.“<sup>39</sup> Redukce kategorie postavy na „pouhé textové referenty“<sup>40</sup> však v této práci není příliš funkční, zvážíme-li, že v Bondyho textech jsou postavy často zakládány jako konglomeráty žijících osob. Život postav a jejich charakterizace mnohdy přesahuje rámec textu a je proto třeba s tímto vědomím k postavám v textech Egon Bondyho přistupovat. V rámci pojetí postavy jako žánrového znaku je třeba zohlednit i funkci postavy v rámci konkrétního žánru, její roli, kterou v narativu zastává. Toto pojetí podrobně rozpracoval Vladimír Jakovlevič Propp ve svém díle *Morfologie pohádky*. Na

---

<sup>38</sup> ŠIDÁK 2013: 75 - 76

<sup>39</sup> FOŘT 2008: 13

<sup>40</sup> Tamtéž: 56

podobném principu, byť v obecnější rovině, pracuje i teorie aktantů Algirdase Julia Greimase<sup>41</sup>. Ten staví svou teorii kolem centrálního pojmu aktant, tedy „subjekt, kterému je přisuzován nějaký predikát, nějaká činnost“<sup>42</sup>. Aktanty jsou základními prvky narativní syntaxe. Jejich realizací v konkrétním textu jsou pak tzv. aktéry. Žánry jsou často charakteristické výskytem typických postav v určitých vztahových konstelacích, nejinak tomu není ani v případě utopických a post-katastrofických narativů.

Chronotop vyjadřuje, v pojetí Michajla Bachtina, „srostitost prostoru a času“<sup>43</sup>. V chronotopu „splývají prostorové a časové indicie ve smysluplné a konkrétní jednotě.“<sup>44</sup> Prostor (prostředí), v kterém se narativy odehrávají je – zvláště v případě narativů, na které je tato práce soustředěna – klíčovým žánrovým znakem. Záměrně prostorový aspekt slučuji s aspektem času, neboť spolu ve vybraných Bondyho textech neoddělitelně koexistují.

V pojetí tématu a motivů vycházím z *Teorie literatury* Borise Tomaševského. Ten o tématu mluví jako o „jednotě významů jednotlivých prvků uměleckých děl.“<sup>45</sup> Motiv je pak tématem nejmenších, nerozložitelných částí<sup>46</sup>. Jak však dokazuje Pavel Šidák (srov. Šidák, s. 78), tento na první pohled primární žánrový znak, může být zároveň oblastí značně problematickou. „Samotné motivy nemusí nutně korelovat s tématem“<sup>47</sup>, „téma je obtížně postižitelná kategorie“<sup>48</sup>, ve své analýze se proto přidržuji původního, v rámci možností nekomplikovaného, pojetí tematiky dle Tomaševského, tedy toho „o čem se mluví“<sup>49</sup>.

---

<sup>41</sup> Dalšími, kdo se pokusili navrhnout typologii literárních postav na základě jejich funkcí a rolí, je např. laude Bremond nebo Tzvetan Todorov.

<sup>42</sup> FOŘT 2008: 25

<sup>43</sup> ŠIDÁK 2013: 77

<sup>44</sup> BACHTIN 1980: 222

<sup>45</sup> TOMAŠEVSKIJ 1970: 121

<sup>46</sup> Srovnej: Tamtéž: 128

<sup>47</sup> ŠIDÁK 2013: 78

<sup>48</sup> Tamtéž: 78

<sup>49</sup> TOMAŠEVSKIJ 1970: 121

Poslední analyzovanou kategorií, resp. žánrový znak, nazývám intertextovost. Řadím do ní veškeré reference odkazující mimo rámec textu a to nejen odkazování na jiná díla – tedy texty (v jejich širším pojetí) – ale i odkazování k jiným, vnětetovým, faktům, např. dějinné a politické události či události z autorova života. Vycházím zde z premisy, že utopie, ze své vlastní podstaty, vytváří více či méně transformovaný obraz reality. V případě textů Egona Bondyho je pak odkazování na undergroundovou komunitu (a pro undergroundovou komunitu) důležitým vodítkem pro interpretaci. Kategorie Intertextuality, tak jak je uchopena v této práci, se nutně kříží se některými dalšími aspekty textu. Na tato křížení bude na patřičných místech odkazováno.

### 3.1 Utopické narativy: Žánrové znaky

V rámci žánrového znaku postavy nacházíme v utopických narativech některé typické postavy, které se vyskytují v charakteristických rolích. Typickou ústřední postavou utopických textů (v původním, filozofickém slova smyslu) byl poutník, resp. cestovatel, který se ocitl na neznámém místě, v ideálním státě, který je pak skrze jeho perspektivu popisován. Za příklady těchto postav budiž použit např. Rafael Hythlodalos z *Utopie* Thomase More nebo Poutník z Komenského *Labyrintu světa a Ráje srdce*.

Ve dvacátém století získává mnohem větší důležitost postava jedince, pouhé (z pohledu vyšších autorit) bezvýznamné buňky v systému. Tento jedinec se snaží odhalit chyby v systému a pouští se do osamělého a často marného, boje (Winston Smith z románu *1984*, D-503 z románu *My Jevgenije Zamjatina*, pan Povondra ve *Válce s mloky* Karla Čapka) se systémem. Systémovost, hraničící až se strojovostí podporuje i časté označování postav pouze písmeny či číslicemi (D-503).

Dalšími typickými postavami, které na důležitosti nabyly zejména v antiutopických textech 20. století, jsou - dle *Slovníku literárních žánrů* - také

vynálezce a podnikatel (Hausmannova *Velkovýroba ctnosti*), přičemž obě se mohou krýt s postavou diktátora. Své místo má i postava diktátora (Velký Bratr v *1984*, Ohisver Muller ve Weissově *Domu o tisíci patrech*, Dobroditel u Jevgenije Zamjatina). Tento nadřazený jedinec ovládá (často skrytě) celou společnost. Mnohdy je jejím tvůrcem a architektem. Pro hrdinu, jehož cílem je odhalit „nelidskost“ systému, je ztělesněním tohoto systému. Je pro něj takřka nedosažitelnou entitou, která drží klíč k pochopení toho, jak systém funguje. Snaha hrdiny dostat se až k této entitě, tvoří osu celého vyprávění.

Utopické narativy se – už od jejich filozofických počátků – odehrávají v městských prostředích. Městské prostředí bývá vymezeno nepropustnou a (zdánlivě) nepřekročitelnou hranicí (skleněná kopule u Jevgenije Zamjatina), což podporuje celkovou uzavřenost společnosti. Vnější svět jakoby neexistoval. Často je útočištěm pro ty, kteří se rozhodli společnost opustit. Pokud jde o časové aspekty utopických narativů, výše byla naznačena statická, coby jeden z klíčových distinktivních rysů utopií proti post-katastrofickým narativům. Utopické narativy se tak odehrávají ve světě, pro který čas není podstatný. Je vystavěn na mechanickém opakování, přesně určeném časovém řádu. Tento řád nemá počátek a nemá ani ohraničený konec.

K nejčastějším tématům utopických narativů patří v první řadě sama společnost, její fungování, v druhé řadě boj jedince s touto společností a postupné odhalování jejich zákonitostí. Toto odhalování je často prezentováno skrze motiv psaní deníku (*1984* i *My*), který je vzhledem do individuality jedince, který se z různých příčin snaží vzdorovat totalitní společnosti. Téma boje s mašinérií společnosti může být prezentováno skrze motivy sledování, výslechů policií (či jinými představiteli represivních orgánů) či nezdařených pokusů opustit zaběhnutý systém.

### 3.2 Post-katastrofické narativy: Žánrové znaky

Pro post-katastrofické narativy je typické omezení počtu postav. Často sledujeme jedince (Roland v *Pistolníkovi* Stephena Kinga<sup>50</sup>), dvojici (*Cesta* Cormaca McCartyho), nebo jen malou skupinu postav, která se snaží přežít<sup>51</sup> v katastrofou zničeném (nebo ničeném světě) a případně obnovit novou společnost. Pokud jsou vůbec postavy pojmenovány, často je jejich označením spíše označení jejich role (Muž a Chlapec v *Cestě* Cormaca McCarthyho). Postavy v post-katastrofických narativech jsou často nositeli lidství, díky kterým může být obnovena společnost. Tito „nositelé lidství“ jsou často konfrontováni se zbytky civilizace, které jsou představiteli onoho negativního ve společnosti, které v konečném důsledku vedla k jejímu konci.

V kontrastu k utopickým narativům se narativy post-katastrofické nejčastěji<sup>52</sup> odehrávají ve světě, který je otevřený. Krajina je zničená. Postavy se pohybují neomezeným prostorem, který často nemá záchytných bodů. Důležitým atributem je pohyb tímto prostorem, neustálé hledání, přežívání (až parazitování) na zbytcích zaniklé civilizace. Rozměr času v případě post-katastrofických narativů je zobrazován skrze prostorový aspekt (pohyb v prostoru nutně implikuje i svůj vlastní časový rozměr) a proměny světa. Charakteristická je pomalost ubíhání času, důraz na stereotyp, který je po malých krůčcích narušován a nabouráván ve snaze vytvořit novou civilizaci.

Tématem post-katastrofických narativů je snaha o obnovu zničeného světa. S tím se spojuje i boj o přežití ve světě, který je jasně polarizován mezi kladné (nositelé lidství) a záporné (představitelé zaniklé civilizace) postavy.

---

<sup>50</sup> V případě Stephena Kinga a jeho ságy *Temná věž*, jejímž prvním dílem je právě *Pistolník*, už hranici vědecké-fantastiky překračujeme spíše směrem k fantasy, realie tohoto světa však v mnohém vychází právě z estetiky post-apokalyptických narativů.

<sup>51</sup> Prosté přežití, bez snahy o obnovu světa, se stává např. námětem povídky Williama F. Nolana *Malý svět Lewise Stillmana*.

<sup>52</sup> Druhým typem post-katastrofických narativů, pokud jde u užití prostoru, jsou např. knihy Dmitrije Glukhovského *Metro 2033* a *Metro 2034*, ve kterých své postavy uzavírá do klaustrofobických prostor moskevského metra. Zemský povrch je zničený katastrofou a neobyvatelný.

Častým tématem může být i snaha dosáhnou nějakého vysněného místa, které nebylo zasaženo katastrofou a je místem, na kterém by mohla vzniknout nová civilizace. Tématy post-katastrofických narativů jsou pak dílčí úkoly, které musí lidé přeživší katastrofu řešit.

## 4 Invalidní sourozenci

*Invalidní sourozenci* patří ke stěžejním prózám Egona Bondyho. Kniha je dodnes považována<sup>53</sup> za jeden z kultovních textů československého undergroundu 70. let. Díky době svého vzniku, době, ve které byla na podzemní hnutí upřena zvýšená pozornost ze strany Státní bezpečnosti, měl Bondyho text ideální výchozí pozici k oslovení tohoto společenství. V populární formě<sup>54</sup> totiž koncentruje ideový základ undergroundu a vytváří jeho literární obraz. Zobrazená společnost vyděděnců je „anarchisticky lhostejná k zaběhaným životním pravidlům, nedbá na vnější formy a komfort spořádané existence.“<sup>55</sup> Stejně tak mohlo undergroundové komunitě konvenovat zobrazení vládnoucího režimu jako „oportunistick[é], bezduch[é] a nudn[é] štrougalovštin[y] a husákovštin[y] v několikerém umocnění.“<sup>56</sup>

O popularitě *Invalidních sourozenců* svědčí nejen (zatím) čtyři legálním tiskem pořízená knižní vydání, ale také to, že tento text bývá u autorova jména uváděn na čelných místech ve slovnících a učebnicích literatury<sup>57</sup>. Podle Martina Machovce<sup>58</sup> existuje celkem sedmnáct vydání textu<sup>59</sup>, vyšlých v různých samizdatových vydáních a edicích. Dle údajů v posledním vydání z roku 2012 byl text přeložen do čtyř jazyků.<sup>60</sup> O rok

---

<sup>53</sup> Společně se *Třetí zprávu o českém hudebním obrození* Ivana Martina „Magora“ Jirouse.

<sup>54</sup> Ve srovnání s výše zmíněným textem Jirousovým, který je skutečně spíše textem teoretického, nepopulárního, charakteru.

<sup>55</sup> KOVTUN 1982: 586

<sup>56</sup> Tamtéž

<sup>57</sup> Otázkou však zůstává, co může text, který je natolik přesycený odkazy na dobovou kulturně-politickou situaci, sdělit generaci, která se narodila až po sametové revoluci v roce 1989 a popisované události může znát jen z hodin dějepisu či českého jazyka – a to ještě jen ve velmi průřezové formě.

<sup>58</sup> BONDY 2012: 180

<sup>59</sup> Literární archiv Památníku národního písemnictví má ve svém fondu uložen rukopis textu. Jedná se o 142 (vlastní text) + 6 (dovětek) oboustranně obyčejnou tužkou popsaných listů (příčemž paginace je uvedena pouze na jedné straně každého listu) formátu A4. Titulní list je nadepsán „Text prózou C<sup>59</sup> (Invalidní sourozenci)“ a výše uvedenou datací.

<sup>60</sup> Úryvky z díla vyšly v maďarštině a polštině, kompletní text v italštině a němčině.

později následovalo vydání v exilovém nakladatelství '68 Publishers v Torontu.

Text *Invalidních sourozenců* byl – dle vnošení rukopisu – dokončen v únoru 1974. Úvodní kapitoly vznikly, podle vyjádření Martina Machovce, už pravděpodobně na konci šedesátých let.

V zatím posledním vydání z roku 2012 je k textu připojen poměrně důležitý paratext: básnická sbírka s titulem *Dodatek* datovaná únorem 1977<sup>61</sup>. Jedná se o čtrnáct básnických útvarů, které podtrhují pro autora klíčové části textu<sup>62</sup>.

Děj *Invalidních sourozenců* se odehrává přibližně v roce 2600. Pokračuje snaha o vybudování světa vystavěného na ideji komunismu, ale přesto společnost zůstává v bezčasové éře reálného socialismu. Místem děje je ostrov, o který se dělí dvě frakce – Spojenci a Federace, které jsou spolu v nepřetržité válce. Mezi nimi se pohybuje početná skupina invalidních důchodců, lidí, které společnost vyvrhla a kteří si žijí své vlastní, nezávislé a svobodné životy. K invalidním důchodcům patří i protagonisté A. (muž) a B. (žena). V narativu je sledován jejich běžný život (podle jejich měřítek a de facto měřítek československého undergroundu): vyplněný hlavně volným časem tráveným o samotě, odpočinkem nebo na společných procházkách. Zaběhnutý životní rytmus občas narušují střety s policií, zde označovanou jako „postiženci“. Důležitými událostmi jsou skupinové oslavy komunity invalidních důchodců. Jedna z jejich oslav je narušena vypuknutím války (která má jako vždy velmi rychlý a přechodný charakter). Plocha ostrova se zvyšováním vodní hladiny postupně zmenšuje a to až natolik, že obyčejní lidé jsou nuceni se stáhnout do podzemí. Bondy zde ironicky převrací dobovou situaci. Většinu, obyčejné obyvatele, nechává žít v podzemí (tj.

---

<sup>61</sup> Tj. přesně čtyři roky po napsání textu *Invalidních sourozenců*.

<sup>62</sup> Podle názvů jednotlivých básní se jedná o následující: *Expozice*, *A.*, *Cesta na člunu*, *Sestřenka*, *Ostrov (I.)*, *Ostrov (II.)*, *Válka*, *Koncert na louce*, *Záplavy*, *Postiženci*, *Domeček*, *Konopí*, *Narození* a *Závěr*

v undergroundu) a invalidním důchodcům, tj. de facto undergroundu, nechává zemský povrch. V tomto obratu je možné číst také jako metaforu vnitřní nesvobody většiny, která je vládnoucí mocí „vtažena do podzemí“, které je svírá a drtí – stejně jako svírá a drtí vládnoucí establishment své odpůrce. Na povrchu zůstávají, společně s dalšími vydědenci jen A. a B., přičemž B. je těhotná. Ostrov je nakonec úplně zatopen až po nejvyšší vrcholy kopců. Invalidní důchodci se zachraňují na obrovském voru, kde jim nic neschází a mohou dál nerušeně pokračovat v již naučeném způsobu života, jestli se na voru zachránili i A. a B. (a jejich potomek) zůstává v závěru nevyřčeno.

#### **4.1 Postavy**

Centrálními postavami v textu jsou A. (muž) a B. (žena). Ty se díky řadě společenských událostí (oslavy, setkání...) obklopují řadou vedlejších postav. Tyto postavy jsou často vytvořeny na základě skutečných osobností undergroundu. Málokdy se však jedná o postavu s jedinou referencí. Z konfrontací A. a B. s těmito postavami vzniká názorové napětí a prostor k diskuzi.

##### *4.1.1 Bratranec A. – sestřenice B.*

Protagonisté A. a B. jsou vypravěčem označováni jako sourozenci, byť i sám vypravěč má o jejich spřízněnosti pochybnosti: „Sestra – nebo polosestra? Nebo nevlastní sestra? Nebo sestřenice z pultého kolena? To nebylo ani jemu ani jí jasno, neboť dávno vyšlo z používání označení sourozenců, kteří měli jednoho otce ale jinou matku (...) oba [se] oslovovali

buď křestním jménem, nebo jako sestřenice a bratranec.“<sup>63</sup> Sourozencům je třicet let, „obě matky je porodily v stejný rok, měsíc a den.“<sup>64</sup>

V pojmenování pomocí iniciál A. a B. je možno spatřovat jistou zobecňující vágnost. Ta ve své podstatě umožňuje dosadit si za sourozence kohokoliv z vybraného okruhu osob. Přesto je možné – a v kontextu i oprávněné – uvažovat o tom, že za iniciálami se skrývá Egon Bondy a jeho družka Julie Nováková (1920 - 1994). Této interpretaci může napovídat např. závěrečná věta celého textu *Invalidních sourozenců*: „Avšak o Bondym a Julii a jejich Tereze není v těch dobách už nic slyšet.“<sup>65</sup> Další důkaz nacházíme v rukopise, kde se na některých místech vyskytují místo iniciál A. a B. šifry Z. a J., za kterými je možno odhalit Bondyho občanské jméno a jméno jeho družky (v rukopise textu uloženém v LA PNP se jedná např. o zadní stranu listu označeného číslem 7, tato modifikace je na této rukopisné straně uvedena minimálně dvakrát). Toto zjištění potvrzuje také Martin Machovec ve své ediční poznámce k poslednímu vydání<sup>66</sup>.

Vezmeme-li v potaz výše uvedená fakta, je pak snadno odůvodnitelná disproporce mezi deskripcí sestřenky (B.) a bratránka (A.). Vypravěčův, resp. Bondyho pohled, je soustředěný na B., kterou se snaží popsat s až obdivnou důsledností, zejména pokud jde o její oděv. „Sestřenice si oblékla šaty, které si přebarvila z nalezené režné pytloviny. V důsledku neodborného provádění přebarvování byly šaty skvrnitě oranžovou barvou v různé intenzitě a sestřenice využila odstínu tak, že je okonturovala purpurovou tuší. Kde se rozpila, vznikaly nádherné přechody nevytvořitelné záměrně. Šaty měly střih velmi prostý, tunika v pase jen málo zúžená, s krátkým rukávem, přepásané zlatou šňůrou od rádia (...) Šaty se jen trochu napínaly přes prsa, jež měla sestřenka úměrná ke své postavě, tedy ani malá

---

<sup>63</sup> BONDY 2012: 9

<sup>64</sup> Tamtéž

<sup>65</sup> BONDY 2012: 163

<sup>66</sup> Tamtéž: 182

ani nehezky velká. (...) Malý výstřih nebyl obrouben, takže tkanivo se tu zcela nepatrně třepilo, což ihned vytvářelo neočekávaný a zvláštní půvab. (...) Na krk si sestřenka zavěsila náhrdelník z malých mušlí. (...) Na hlavu si sestřenice uvázala hedvábný šátek vybledlý do příjemné neurčité barvy (...) <sup>67</sup> V této na první pohled vnějškové deskripci – je pozornost soustředěna hlavně na oděv sestřenky, případně některé tělesné podrobnosti – se odráží i vnitřní rysy jejího charakteru. Nepřímo je totiž zobrazena její zručnost, celý oděv si ušila a upravila sama. Poukázáno je i na její šetrnost a schopnost recyklovat, např. použití „zlaté šňůry od rádia“ jako pásu. Pohled vypravěče/Bondyho je veskrze obdivný, i negativní věci (chyby při aplikaci barvy na šaty, roztřepený výstřih) jsou okamžitě převedeny na pozitivum – „nádherné přechody nevytvořitelné záměrně“, „neočekávaný a zvláštní půvab“. Podobně obdivným způsobem jsou popsány i další oděvy sestřenice – její výletní oděv, róby na oslavy invalidních důchodců apod.

Opakovaně je zdůrazněno napojení B. na přírodu. Vypravěč – prostřednictvím bratrancových úvah – na možné mesiášství hrdinky poukazuje: „A. si vzpomněl na posvátnost těhotných ve starých kultech (a nevztahovalo se to jenom na lidi) a na to, jak velikou magickou moc připisovali gravidním šamani a medicinmani dávných přírodních kmenů. Až dosud neměl pro to jiné vysvětlení než v systému takzvané analogické magie, kterýmžto vědeckým výkladem stejně pohrdal. Nyní nedovedl sice pochopit „proč“, ale zřetelně poznal, že to je.“ <sup>68</sup>

V závěru textu je dvojice protagonistů vykreslena analogicky k biblickým postavám Josefovi a Marii. Přivedou na svět dceru Terezu, kterou je možné chápat jako možnou spasitelku lidstva, byť tento motiv není v textu dále rozpracován. Více k motivu těhotenství v příslušné části této práce.

---

<sup>67</sup> BONDY 2012: 10 - 11

<sup>68</sup> Tamtéž: 144

Bratranec A., pravděpodobně tedy alter ego samotného autora – je oproti pečlivě popsané sestřence ve stejné scéně (příprava na procházku na jarním vzduchu) popsán kontrastně a střízlivě větou: „A. se oblékl jako obvykle.“<sup>69</sup> Čtenář nedostává žádné informace o tom, jak A. vypadá. Jakoby autor neměl potřebu zdůrazňovat bratrance (a ve své podstatě tedy sebe) ve srovnání se sestřenkou.

Důležitou součástí textu jsou procházky, při kterých protagonisté nejen poznávají ostrov a změny, které na něm nastaly, ale hlavně mají možnost setkávat se s dalšími postavami. Tyto setkání jsou příležitostí k prezentaci názorů na politickou situaci, budoucnost a také na umění. Do textu tak pronikají spory, které se v undergroundové komunitě vedly a byly v dané době aktuální.

#### 4.1.2 *Komunita invalidních důchodců*

Poprvé v celku komunity se invalidní sourozenci A. a B. objevují na koncertě „svých přátel“<sup>70</sup>. Jedná se o transformaci skutečných událostí známých všem z undergroundového okruhu, do fikčního světa narativu. Zůstávají zachovány základní poznávací rysy, není proto obtížné odhalit narážky na koncerty Plastic People of the Universe: „Koncert byl zakázaný jako takový (...) Hudebníci to měli poněkud svízelné se zkouškami (...) zanotovali známou píseň Egona Bondyho Ranní ptáče dál doskáče“<sup>71</sup>. Koncert je – jak by se dalo očekávat – ukončen náhlým příchodem policie.

Struktura komunity invalidních důchodců je výmluvně demonstrována v pasáži, která svou fundovanost dokládá i použitými procenty, totiž že „vždy asi deset procent invalidní obce“<sup>72</sup> spadá mezi

---

<sup>69</sup> BONDY 2012: 10

<sup>70</sup> Tamtéž: 45

<sup>71</sup> Tamtéž: 45 - 47

<sup>72</sup> Tamtéž: 50

názorový okruh tzv. chiliastů, další skupinou jsou tzv. divocí (reprezentovaní postavami jako Šakti Mahariši či Roi Solei) a poslední Bojovníci za lepší lidstvo, které zastupuje Lev Davidovič Mandelbaum. Všechny tyto postavy se s A. střetávají v dialozích. A. reprezentuje filozofickou stránku věci a snaží se udržet nad malichernými spory jednotlivých uskupení. Tyto dialogy, jako klíčové pasáže umožňující autorovi prezentovat své myšlenky, jsou rozmístěny v průběhu celého textu. Pro přehlednost a úplnost je však uvádím na jednom místě.

Dialog A. s představitelem „divokých“ Roi Solei je konfliktní a vyhrocený. Roi Solei útočí na A. kvůli jeho příklonu „na druhou stranu“, k Bojovníkům za lepší lidstvo. Prvotní střet však není jen názorový, A. totiž – coby vzdělanec, odmítá přímý až vulgární přístup Roi Solei. Jejich střet však zůstává nevyřešen, dialog, spíše však roztržka, je přerušena vpádem policie. Příčina střetu je jen velmi nejasně založená na domněnce, která je sice A. čas od času předhazována, není však nikdy potvrzena. V dialogu Roi Solei předpovídá příchod Lva Davidoviče Mandelbauma, zástupce frakce Bojovníků za lepší lidstvo. Tento dialog se odehraje přibližně v polovině textu a tvoří důležitou pasáž textu vytvářející spojení mezi první částí, která sleduje nezávislý a svobodný život A. a B. a částí druhou, která je soustředěna na postupné hroucení zbytků civilizace.

První dialog s Roi Solei je předeherou k dialogu druhému, který koncentruje a rozvíjí myšlenky samotného autora na celou společnost a její budoucnost. Tyto úvahy nad osudem lidstva pak nacházíme dále např. v textu novely Afghánistán. Podobným případem je i druhá část textu Nepovídka, který se z beletristického díla proměňuje spíše ve filozofický traktát s tematikou lidstva a jeho budoucnosti. Bondy samozřejmě hyperbolizuje, místy své výhrady i popisy situace vyhrocuje až ad absurdum. Přesto jsou jeho úvahy pronikavé a mají velký potenciál k tomu,

aby mohly v dobové společnosti – byť v omezeném undergroundovém okruhu – rezonovat a do jisté míry i podporovat její sounáležitost.

#### 4.1.3 *Lev Davidovič Mandelbaum*

Lev Davidovič Mandelbaum<sup>73</sup> společně se svým sluhou Osipem doslova vtrhnou do klidného života A. a B.: „Dovnitř div nepřepadl přes práh statný dvoumetrový Nordičan, vlasatý a bradatý jako polední slunce, až se kolem něho rozlívala záře.“<sup>74</sup> Sluha Osip, který Mandelbauma doprovází, se nachází velmi podřadném postavení, Mandelbaum s ním komunikuje výhradně pomocí imperativního způsobu.

Celá scéna má pevně danou strukturu formální návštěvy. Příjezd, předání darů, příprava jídla (v tomto případě se příprava jídla odehrává na pozadí již probíhajícího rozhovoru hosta a A.), společné jídlo, diskuze.

Mandelbaumův dar – králík – dává připomenout fakt, že civilizace postupně upadá a lidé zapomínají na věci, které znali v dávné minulosti, na věci, u kterých sice znají pojmenování, ale toto označující nemá svoje označované<sup>75</sup>. „„To máte těch koček dvacet milionů?“ optala se sestřenka. „To je králík, a ne kočka, to jste ještě opravdu neviděli.“ (...) „Věděl jsi, jak

---

<sup>73</sup> Spojíme-li si do jednoho jména příjmení Mandelbaum a jméno jeho sluhy, Osip, je na místě asociace ke jménu Osipa Mandelštama, ruského básníka, představitele skupiny tzv. Akméistů, který byl stalinským režimem ve třicátých letech deportován na Sibiř a později do nápravného tábora. Křestní jméno Lev Davidovič je poměrně průhledným odkazem na Lva Davidoviče Trockého. Poměrně pravděpodobná je i interpretace, ke které se hlásí i Martin Machovec, totiž že Mandelbaum je – podobně jako A. autoprojekcí samotného autora. (z emailové korespondence, 12.4.2015)

<sup>74</sup> BONDY 2012 s. 74

<sup>75</sup> Kromě uvedené citace je to např. připomínka Julia Fučíka, který je zde označen jako „ten, co skládal dechovku“ (s. 67). Bondy zde – dost možná záměrně – slučuje dvě historické osoby. Hudebního skladatele Julia Fučíka a komunistického novináře a „mučedníka“ stejného jména. Je očekávatelné, že vzpomínka postav v textu se bude pravděpodobně týkat druhého jmenovaného. Skladatel Julius Fučík nepatří – dovoluji si tvrdit – k běžným znalostem Bondyho modelového čtenáře.

vypadá králík?“ zeptala se sestřenka A. „No – nevěděl – akorát, že se říká, že vypadá jako kočka. Ale kde má ten dlouhý ocas?““<sup>76</sup>

Situace, která je v textu popsána, má parametry dialogu. V přímé řeči jsou však prezentovány převážně pouze výpovědi A.; Mandelbaumovy promluvy jsou redukovány, odsunuty mimo rámec vyprávění, přičemž je několikrát vypravěčem poukazováno na to, že tyto promluvy jsou poměrně dlouhé. Z Mandelbaumových dlouhých promluv zůstává v textu pouze to, co opakuje nebo parafrázuje ve svých promluvách A.; Mandelbaumovy přímé řeči jsou omezeny pouze na krátká zvolání (často pokyny určené sluhovi Osipovi), případně nepříliš podstatné vstupy do diskuze.

Lev Davidovič Mandelbaum je zástupcem Bojovníků za lepší lidstvo<sup>77</sup>, organizace, která se v duchu revolučních tezí marxismu-leninismu, snaží o přetvoření celého systému. Jeho uvažování se vyznačuje značným množstvím radikality. Mandelbaumovy promluvy jsou přesyceny v době psaní textu dobovými totalitními, silně ideologicky zabarvenými slovními obraty („důchodci jsou objektem vysávání a vykořisťování“<sup>78</sup>, „krize revolučního vedení“<sup>79</sup> „degenerace stranického aparátu v parazitní byrokracii“<sup>80</sup>). Přístup A. se v zásadě neliší od pohledu Mandelbaumova. I on by chtěl změnu společnosti. Ta však musí vyjít přímo z ní – násilná revoluce člověka nepředělá. A. Mandelbaumovy teze velmi snadno analyzuje a vyvrací, a to z prostého důvodu: Opírá se totiž o filozofické perspektivy, uznává přísnou logiku a k revoluční změně lidstva je díky tomu odůvodněně skeptický. Mandelbaum jen obtížně přistupuje na názory A. a celé, zpočátku

---

<sup>76</sup> BONDY 2012: 75-76

<sup>77</sup> Podle vyjádření Martina Machovce (emailová korespondence z 12.4.2015) se v případě organizace Bojovníci za lepší lidstvo může jednat o konglomerát hned několika organizací a ideových přístupů. Najdeme odkazy na evropskou Novou Levici (NewLeft), případně Československého Hnutí revoluční mládeže, v kterém působili např. Petr Uhl nebo Jan Frolík.

<sup>78</sup> BONDY 2012: 77

<sup>79</sup> Tamtéž: 80

<sup>80</sup> Tamtéž: 81

přátelské, byť poněkud nuceně přátelské, setkání končí v cholericím Mandelbaumově výkřiku: „(...) ty odmítáš udělat cokoli pro blaho svých dětí, ty egocentrický, vychlastaný, nafetovaný zbabělče?“<sup>81</sup> A. na tuto invektivu reaguje klidně a prostě – nebude mít děti, nechce je přivést do takového světa. A. – kromě jiného – Mandelbaumovi připomíná také původ a de facto společenskou funkci invalidních důchodců. Ti podle něj vznikli z intelektuálů a kvůli společenské situaci přišli o svou specifickou sociální roli, tj. „ukazovat společnosti další perspektivy, mluvit jí do svědomí, dávat společnosti, nebo aspoň její vládnoucí třídě, umění, udržovat v organismu společnosti určitou potřebnou ideovou, ba přímo potencionálně revoluční tenzi (...)“<sup>82</sup>. A. odděluje intelektuály od vrstvy inteligence. Inteligence postupně vytlačila intelektuály a ti se stali nechtěnou – už kvůli svému společenskému úkolu – vrstvou obyvatelstva. Nakonec dochází k závěru, že tento společenský úkol „se nevede před člověkem, před lidem, před pokrokem, před budoucností, před potomky a před tím krámem, který jsi tu vyjmenoval, nýbrž před anděly, před milostí, před Bohem.“<sup>83</sup> A. tak z invalidních důchodců vytváří jakousi do sebe uzavřenou, elitní skupinu, která je vyvolená dále přenášet ty hodnoty, na kterých se zakládá lidství. Intelektuál – aby mohl plnit svou společenskou funkci, musí zůstat nezávislý. Jen tak mohou zůstat kritičtí. V podobném duchu je tak možné interpretovat závěr *Invalidních sourozenců*. Záchránivší se invalidé plují na voru – který je možno uchopit také jako moderní archu Noemovu – vstříc nové jistotě „budoucího“ komunismu.

---

<sup>81</sup> BONDY 2012: 91

<sup>82</sup> Tamtéž: 86

<sup>83</sup> Tamtéž: 89

#### 4.1.4 Umělci

V textu nacházíme také dialogy, které se úzce dotýkají umění. Sestřenka B. se tak na své procházce ve městě setkává s výtvarníkem a básníkem Španělákem. Ten je nepřímo (skrže prostředím, ve kterém žije a předměty, kterými se obklopuje) charakterizován jako jakýsi „muž z minulosti“: „Španělák však bydlel ve starém domě z jednadvacátého století, který už dávno měl být asanován“<sup>84</sup>, nebo dále: „V jeho případě ovšem i otevírání ledničky bylo ruční prací, protože měl ještě prastarý typ, který kdysi našel někde na smetišti, jenž se neotvíral na slovní nebo myšlenkový rozkaz.“<sup>85</sup> Sestřenka B. pomáhá Španělákovi s tvorbou, radí mu jak dokončovat obrazy či upravit básně. Zároveň, i přes svůj neskrývaný staromilský přístup k životu, je Španělák i vynálezcem. Například, pro nejbližší oslavu invalidních důchodců, připravuje žert v podobě sklenic, které se po naplnění nápojem roztékají.

Jiný přístup k umění zastává přítel A., malíř a sběratel umění Vladimírek<sup>86</sup>. Zastává perspektivy moderního umění, využívá „kryptoasociačních barev“<sup>87</sup>, které umožňují vnímateli sugerovat pohyb obrazu. V této souvislosti se Vladimírek vymezuje vůči jinému umělci, Egidu Pepichovi<sup>88</sup>, který je držitelem Státní ceny Leonida Brežněva. A. s Vladimírkiem ironicky toto ocenění komentují, vypravěčem je obraz popsán jako „báječné rozmazané hovno.“<sup>89</sup> Bratranec se dostává do podobné situace, jako dříve sestřenice. Jejich setkání s umělcem jsou si velmi podobná, liší se jen díla, o nichž se diskutuje.

---

<sup>84</sup> BONDY 2012: 23

<sup>85</sup> Tamtéž: 30

<sup>86</sup> Vzhledem k až „hrabalovskému“ pojmenování se pravděpodobně jedná o výtvarníka Vladimíra Boudníka

<sup>87</sup> BONDY 2012: 43

<sup>88</sup> Pojmenováním Bondy pravděpodobně odkazuje k poslanci Národního shromáždění v letech 1960 až 1964 Egidu Pepichovi. V letech 1969 – 1973 byl ministrem vnitra Slovenské republiky.

<sup>89</sup> BONDY 2012: 43

## 4.2 Chronotop

V textu *Invalidních sourozenců* se nachází dva klíčové chronotopy. V první řadě je to ostrov, na kterém žijí postavy narativu. Tento ostrov je postupně zaplavován stoupajícími okolními vodami. Součástí tohoto ostrova jsou pak menší prostředí, v kterých se postavy pohybují, např. domov- garáž, místa oslav invalidů, město. Druhým významným chronotopem je snový ostrov, který je ztělesněním ideálního života invalidů.

### 4.2.1 Ostrov – hlavní narativní linie

Vypravěč text knihy otevírá in medias res deskripcí prostředí: „Když se vyšplhal na vrchol kopce, rozprostřela se před ním planina. V poli stály tři stromy. Cesta byla pokryta zbytky tajícího sněhu a plná kaluží. Hlína se lepila v celých kusech na boty. Když došel pod stromy, zakopl o mrtvolu. Byla už v pokročilém stádiu rozkladu. Nedalo se proto rozeznat, byl-li to muž, nebo žena. Dloubal do ní nohou a vytékalo z ní bláto. Byla to mrtvola světa. Bylo ošklivé počasí a nebe bylo kalné.“<sup>90</sup> Není jasné, kdo se dívá, kdo je subjektem textu. Až z dalšího textu vyplyne, že je to A., jeden z invalidních sourozenců.

Krátká, byť informačně nasycená deskripce krajiny se soustředí na atmosféru rozpadu. Celý svět je v ní shrnut do metafory rozkládající se mrtvoly, u které se již nedá rozeznat její pohlaví. Svět přišel o svou tvářnost, je jen deštivým, blátivým místem, které je plné špíny. Popis úpadku světa pokračuje i následující scéně, kdy se A. dostává do hospody<sup>91</sup>. Ta je prázdná, stojí na opuštěné návsi. „Všechna okna v domcích byla temná a zatažena

---

<sup>90</sup> BONDY 2012: 7

<sup>91</sup> O významu hospody v textech Egona Bondyho viz podrobnější rozpracování v analýze novely *Afghánistán*, v které jsou scény odehrávající se v hospodě poměrně klíčové.

malými barevnými či háčkovanými záclonkami. V místnostech muselo být i teď o polednách tma. Jen z některých komínů se kouřilo.“<sup>92</sup>

Krajina je odrazem postupného ničení, které bylo vedeno pravděpodobně v rámci jejího co největšího zúrodnění: „(...) díval se na jednotvárně pustou, hnědou, k jarnímu setí připravenou stráň, která se táhla nahoru až k obzoru, kde začínala planina. Bylo úplné ticho, protože vody málokdy příliš hučely a ptáci i drobná polní zvířata byli jen ve městě, protože zde nebylo co pohledávat. Ani žádný plevel, ani žádné larvy nebo žížaly v zemi, vše bylo již dávno dokonale vyhubeno. Země byla sterilní jako zesenilněný dědek a úroda třikrát do roka připravována umělým způsobem.“<sup>93</sup> Bondy zřejmým způsobem poukazuje na dobovou ekologickou<sup>94</sup> problematiku (více o tomto klíčovém motivu textu viz příslušná podkapitola).

V textu je krajina popisována prostřednictvím cest protagonistů. Text knihy začíná se započínajícím jarním období. První výprava A. a B. ven z jejich domku směřuje k poznání toho, co se po zimě změnilo. Při západu slunce se protagonisté dostávají až na hranici vod. Hladina je zase o něco vyšší, vzhledem k postupnému zaplavování krajiny je její „čára přílivu“ jen rozbahněnou hlínou. V pohledu protagonistů směrem k vodám se objevuje jistá, byť mizivá naděje na to, že samotné vody by tomuto světu mohly přinést nějakou změnu.

Noci se v tomto světě vyznačují výskytem zvláštních úkazů na obloze: „Uprostřed černé oblohy, z níž dávno vymizely měsíc i hvězdy, rozevřela se plamenná výheň, ale v šlehajícím ohni občas létaly podivné předměty, lidské údy a jakoby těla a hlavy, které otevíraly ústa a něco

---

<sup>92</sup> BONDY 2012: 7

<sup>93</sup> BONDY 2012: 31

<sup>94</sup> V této oblasti můžeme najít tematickou spřízněnost s antiutopickým textem Knuta Faldbakkena *Bídné roky*.

křičely, ale nebylo pro dálku slyšet.“<sup>95</sup> Obraz na nebi je vizí apokalypsy. Svět balancuje na její hraně. Obyvatelé ostrova – pravděpodobně jediné pevniny, která ze Země zbyla – jsou v nepravidelných intervalech ohrožování stoupající vodou. Samotné proměny krajiny jsou častým námětem hospodských diskuzí, které jsou v textu prezentovány skrze perspektivu bratrance A.

Rychlá válka poničila povrch ostrova. Město je v sutinách, mezi invalidními důchodci mnoho mrtvých, život přesto pokračuje dál. Zničený zemský povrch je nyní obýván jen invalidy. Běžní obyvatelé se stáhli do podzemí, kde mohou dál nerušeně pracovat a žít. Civilizace, resp. to málo, co z ní zbývalo, se zhroutila. Sourozenci na svých toukách krajinou nachází dlouhé řady památek, často obyčejných, snadno zaměnitelných věcí, které po této civilizaci zůstaly: „Staré pneumatiky, rozbité motory, barely od benzínu a od oleje, staré oprýskané nádoby, nesčetné, nikdy nezničitelné syntetické obaly, pytle, láhve, papíry a látky, dokonce prastarý plynový sporák a docela zachovaná moderní lednička, desítky televizorů, videofonů, radiopřijímačů, promítacích aparátů, fotopřístrojů atd.“<sup>96</sup>

V těchto pasážích textu Bondy překračuje hranice utopie. Až dosud převážně líčil stav společnosti, její rozložení, život v ní, resp. život mimo ní, na její odvrácené straně. Deskripce světa po válce text přibližují spíše k post-apokalyptickým narativům. Transformace světa není však natolik výrazná, aby bylo možné mluvit o úplné žánrové proměně. Bondy využívá deskriptivních prvků post-apokalyptických narativů. Pro invalidní důchodce se ve své podstatě nic nemění. O čistě post-apokalyptickém narativu by se dalo hovořit v případě, kdyby autor opustil invalidní sourozence a ve vyprávění by se soustředil na lidi, kteří byli zahrnutí do podzemí. To, že lidé zůstávají v podzemí a de facto uvolnili povrch pro invalidní důchodce, je

---

<sup>95</sup> BONDY 2012: 8

<sup>96</sup> BONDY 2012: 95

v jejich komunitě vítáno s povděkem a přáním, aby to co nejdéle vydrželo: „Kdyby si tak chtěli zůstat, kde jsou!“ pomyslela si sestřenka, „nadělali pěkný svinstvo.“<sup>97</sup>

#### 4.2.2 *Snový ostrov*

Snový ostrov, na který se protagonisté v textu několikrát dostanou, je důležitým průsečíkem chronotopu a motiviky textu. Cesty A. a B. na tento ostrov nejsou nijak plánované, sám ostrov se přihlásí o pozornost. Pro protagonisty připlouvá červený člun, který nikdo neřídí.

A. a B. na obzoru spatřují černou čárku, která se k nim přibližuje. Postupně se ukazuje, že se jedná o zmíněný člun. Po chvíli váhání do něj protagonisté nastoupí. Člun je odváží přes vodní plochu<sup>98</sup>, očekávají, že by konečně mohli odhalit jakési velké tajemství, které by se za vodou mohlo skrývat. A. a B. se ale dostávají na magické místo, které má kontury utopického ostrova v jeho tradičním – moreovském či baconovském – pojetí. Ocitají se v bezstarostném pozemském ráji: „A nato je též uviděli, bavící se ve skupinách a některé s něčím, snad s míči nebo s malými zvířaty si hrající.“<sup>99</sup> Změnilo se počasí. Vypluli z chladného místa, nyní jsou na tropickém ostrově. Ostrov je obýván svobodnou komunitou mladých lidí, kteří tráví čas nezávaznou zábavou. O obyvatelích ostrova se mluví jako o „neodolatelně

---

<sup>97</sup> BONDY 2012: 105

<sup>98</sup> Vypravěč v oznámení „nebylo tam vidět nic, či přesněji bylo tam vidět *jen nic*“<sup>98</sup> překračuje hranici textu, když vzápětí dodává poznámku v závorce, která je určena případným překladatelům. V ní předkládá přesný překlad této věty v němčině, ruštině a angličtině. Bez jakékoliv vidiny na možnost překladu neřkuli oficiálního vydání Bondy vkládá do textu poznámku, která může být brána jako žert, zároveň ji lze číst jako zobrazení autorovy touhy po vlastní spisovatelské realizaci, po vydávání v zahraničí. Do jisté míry může být touto pasáží také podtržen Bondyho perfekcionalismus, projevující se tím, že chce, aby jeho slova byla předávána dál v nezměněné podobě. Je však nutné položit si otázku, proč Bondy zvolil zrovna angličtinu, němčinu a ruštinu a proč zrovna u věty, která je pouhou hříčkou se sémantikou slova *nic* (*vidět nic*, ve své podstatě oxymoron). Vybrané jazyky by mohly reprezentovat jazyky, které mohly být v době psaní textu považovány za komunikační nástroje sdílené na obou stranách rozděleného světa.

<sup>99</sup> BONDY 2012: 14

vlasatých individuích.“<sup>100</sup> A. a B. upadají do transu, který je způsoben hlasitou hudbou a hypnotickou všeobjímající atmosférou svobody. V této části nacházíme několik narážek na dobové reálie – obyvatelé ostrova svým vzhledem připomínají undergroundovou mládež, ony společensky nepřijatelné „vlasatce“<sup>101</sup>, hudbu kapely Plastic People of the Universe či samotného básníka Egona Bondyho<sup>102</sup>, který žil před mnoha lety a v okruhu svých obdivovatelů je považován za klasika<sup>103</sup>. Ostrov jako (zdánlivě) šťastné místo se v domácí literatuře vyskytuje např. v šesté části *Knihy smíchu a zapomnění* Milana Kundery, příp. v poněkud přenesené formě v povídce Josefa Nesvadby *Ostrov pirátů*. V druhém případě je však text spíše než utopií (tuto interpretaci nabízí ve své studii Petr Hrtánek), textem, který odkazuje na středověkou vlnu cestopisů, kdy objevitelé očekávali, že každá nová země, každý ostrov, může být onou utopií, pozemským rájem. V obou výše zmíněných případech je však tento ráj ztracen. U Kundery krutostí dětí, u Nesvadby krutostí, kterou si dobyvatelé nesou sami v sobě. Ani Bondyho rajský ostrov nezůstává nezměněn. Při své druhé návštěvě ostrova A. a B. zjišťují, že tento ostrov není místem, na kterém by mohli žít. Jediné místo, na kterém mohou skutečně žít, je svět, z kterého vypluli.

Bratranec a sestřenice unaveni uléhají v očekávání toho, co je na tom podivném místě čeká po probuzení. Utopický ostrov – a bez nejmenší pochyby lze tuto scénu číst právě tímto způsobem - „věčné radosti“ je ale vzápětí v textu deautentifikován probuzením protagonistů ze snu. Objevují se zpět na rozbahněném pobřeží, na tomtéž místě, z kterého vypluli.

---

<sup>100</sup> BONDY 2012: 15

<sup>101</sup> K tomuto tématu viz např.: BLAŽEK, Petr – POSPÍŠIL, Filip. „Vraťte nám vlasy!“ První máničky, vlasatci a hippies v komunistickém Československu, Academia, Praha 2010 nebo sedmý díl seriálu České televize s názvem *Andělské vlasy* (r. J. Fiedor)

<sup>102</sup> O Egonu Bondym coby postavě textu viz dále.

<sup>103</sup> Toto značení je ostatně odrazem dobového vnímání autorovy osobnosti. Např. v korespondenci Ivana Martina Jirouse je na Bondyho odkazováno právě jako na „klasika“. In: JIROUS 2005

Jejich druhá cesta na tento ostrov, která se odehraje až po změnách, které zasáhnou celou zemi (válka, vody se dávají opět do pohybu), se od té první poměrně výrazně liší. Ostrov se v mnohém změnil. Pokud byl prve rájem plným nevázaného veselí a radosti z přítomného okamžiku, nyní se zklidnil. Obraz ráje, který je jediný osvětlený v temnotách („Kolem nich bylo opět přítmi jako tenkrát stejně tak vevnitř ostrova, k němuž přistáli, zářilo světlo slunce.“<sup>104</sup>) zůstává nezměněn, důraz je však kladen na duchovnější stránku lidské osobnosti. Postavy (jiné, než potkali A. a B. poprvé) jsou „klidní samotáři“<sup>105</sup>, čtou, píší, poslouchají hudbu. Jako kdyby mezi nimi neprobíhala sociální interakce, charakteristická pro první návštěvu. Po návratu zpět A. a B. zjišťují, že čas na utopickém ostrově plyne odlišným způsobem. Zdá se jim, že na ostrově strávili pár hodin, ve skutečnosti to byl týden.

Tajemný červený člun se v textu objevuje ještě jednou, téměř ve finále textu. A. a B. do něj nyní nenesedají. Důvod je pragmatický, B. má za pár týdnů rodit. Toto společné odmítnutí je pro sourozence příležitostí k výraznější reflexi obou jejich cest. Cesty na utopický ostrov byly pro ně vždy bytostně osobním zážitkem, který nepřipouštěl nějakou diskusi, která by mohla být – byť mezi partnery – nějakým způsobem přínosná. Ukazuje se, že jejich zkušenost je sdílená. Ač oba očekávali pro každého z nich specifické zážitky, jejich prožívání pobytu na ostrově je velmi podobné. Zejména se shodují na obtížnosti popisu celého pobytu. „‘(...)nejenom tam jsem měl pocit nevintegrovanosti do děje, vymístění jakoby diváka v biografu, ale ani při zápisu [do deníku, pozn. JVM] jsem nebyl s to vytvořit atmosféru skutečně živoucí.(...) To je víc než zvláštní a víc než náhoda.“<sup>106</sup> Marně hledají odpověď na to, kde vlastně byli. Shodují se ale na tom, že přes

---

<sup>104</sup> BONDY 2012: 134

<sup>105</sup> Tamtéž, s. 134

<sup>106</sup> BONDY 2012: 153

všechna pozitiva, která svět utopického ostrova měl, nebyl by místem, na kterém by oni mohli žít. Jsou pevně svázáni s tím místem, kde se právě nacházejí.

### 4.3 Motivy a tematika

#### 4.3.1 *Válka*

Všudypřítomnou hrozbou na ostrově je vypuknutí války mezi oběma frakcemi, Federací a Spojenci. Vypravěč tematizuje věčnou lidskou tendenci soupeřit. Příprava na další „kolo“ války pokračuje kontinuálně mezi jejími jednotlivými výbuchy. A. tak například vidí, jak automatické stroje hloubí zákopy a kladou miny. Protagonista se omylem ocitá mezi potenciálními bojovými liniemi. Ani jedna ze stran – Federace a Spojenci – už pravděpodobně netuší, proč se vlastně bojuje. V hospodě i ve Federálním městě – kam je A. nucen se na noc uchýlit, je cítit atmosféru možné války: „Vypuknutí války nebylo přece jen úplně vyloučeno. Protiletcké hlídky chodily po domech a kontrolovaly sjízdnost poplachových skluzů (...)“<sup>107</sup>. Válka se v průběhu děje objevuje několikrát, vždy neočekávaně a pokaždé drastickým způsobem zasáhne do života invalidních důchodců. Ti vždy stojí mezi oběma stranami (neznámého) sporu, do války se nezapojují, přesto se jí nemohou vyhnout. Náhle vypuknuvší válka drasticky přetrhne jednu z oslav invalidních důchodců. Oslava státního svátku se koná na planině mezi oběma městy, invalidní důchodci se tak ocitají přímo mezi oběma válčícími stranami. „Pojednou byl veselý hukot zástupu přebit ohlušujícím třeskem. V městě se na mnoha místech objevily vysoko šlehající plameny. Třeskot se stupňoval dál a požárů každou chvíli přibývalo. Do výbuchu pod nimi zazněly teď výbuchy a rachot o něco slabší a dunivější – výbuchy bomb ve

---

<sup>107</sup> BONDY 2012: 37

Federálním městě, tlumené vzdáleností a kopcem náhorní planiny ostrova.“<sup>108</sup>

#### 4.3.2 *Zánik civilizace*

Příčinou zániku civilizace se v textu stává voda, která postupně zaplavuje celý ostrov. V textu je vícekrát poukazováno na to, že stoupání vod se děje v nepravidelných intervalech, které jsou od sebe poměrně vzdálené. Pouhých pár měsíců po přestěhování sourozenců do nového domu vody opět stoupnou a zaplaví ho. Samotné vzednutí vody je později v textu popsáno jako přinejmenším fantastické: „Odedávna bylo známo, že stoupání, případně klesání vod, se neřídí žádnými známými fyzikálními zákony. Že mohou vylézt jako plíseň na jedné straně kopce a druhou nechat ještě dlouhou dobu volnou.“<sup>109</sup> Příchod potopy celého světa se blíží mnohem rychleji a postavy si to také mnohem více uvědomují. Sestřenka se s tím ale odmítá smířit. Svým hněvem způsobí, že vody z jejich vršku ustoupí. Je to další důkaz jejího neobvyklého napojení na přírodu, její vyvolenosti.

Poslední zbytky lidstva se shromažďují na rozlehlé planině. Na jednom místě se tak střetávají jak obyčejní obyvatelé měst, tak invalidní důchodci. Přesto hlavní spory vznikají mezi běžnými lidmi. Sourozenci zůstávají na střeše svého domku, který se postupně stává jedinou výspou nad stoupající vodou. Zde je opět navštěvuje Lev Davidovič Mandelbaum, který se je opět snaží přesvědčit pro svou věc, že by bylo vhodné se přidat k lidem.

Bondy se vrací ke klasickému motivu děl, jejichž tématem je katastrofa – často se jedná o vrcholnou fázi utopie, resp. negativní utopie – totiž k poslední zoufalé snaze lidstva zachránit se před nevyhnutelným koncem. V obou městech, Spojeneckém i Federálním (která přetrvávají pouze

---

<sup>108</sup> BONDY 2012: 69

<sup>109</sup> Tamtéž: 144

ve formě těch nejvyšších domů), lidé budují obrovské lodě, lodě „pro osmnáct milionů“. Ostrov se opět „vrací do rukou“ invalidů. „Invalidi si konečně zařídili život podle svého. Postavili si svůj hajdalácký kombinát na výrobu jídla ze vzduchu, instalovali malý pivovárek a oseli poslední pole tolika travami [zřejmý eufemismus pro marihuanu a hašiš, pozn. JVM], že jejich sklizeň by uzemnila miliony.“<sup>110</sup>

Pokud obyčejné lidi zachvátil panický strach o vlastní přežití, materializovaný stavbou obrovských lodí, u invalidů vítězí zvědavost. „(...) invalidi byli skoro posedlí zvědavostí a nedočkavostí a nejagilnější z nich, věčně nespokojení agitovaní psychotici, vyráběli nejrozmanitější zařízení za tím účelem, aby jim opravdu nic neušlo.“<sup>111</sup> Pro invalidní důchodce je charakteristická absence jakéhokoliv strachu. Není však vyvažována odvahou. Invalidé neplánují dělat hrdinské skutky. Naučili se přijímat věci tak, jak jsou, tak jak přijdou. A až podle toho se zařídit.

Text uzavírá Dovětek, který zobrazuje zánik lidstva. Přežívají jen invalidní důchodci na svém voru. Závěr textu dostává biblické kontury, kdy potom, co jsou potopeny i lodě vezoucí zbytky staré civilizace, vody začnou ustupovat a pevnina je opět osídlena. Nový svět je vybudován podle pravidel invalidů.

#### 4.3.3 *Těhotenství a znovuzrození*

Klíčovým narativním zvratem je zjištění, že je B. těhotná. Otcem dítěte je A. Egon Bondy zde předznamenává motiv, který dále rozvíjí v novele *Afghánistán* (viz dále), tj. těhotenství hrdinky coby možné naděje pro hroutící se civilizaci. Ústřední dvojice se stává vyvolenou k záchraně lidství. V této části vypravěč potichu opouští dříve zdůrazňovanou příbuznost protagonistů (mají jednoho otce, ale dvě matky). Jejich vztah je možné chápat

---

<sup>110</sup> BONDY 2012: 150

<sup>111</sup> Tamtéž: 156

jako incestní, na tento fakt ale není explicitně upozorňováno. Možné je i čtení v biblických intencích, otcovství A. je totiž pouze poznáním B., nikoliv obecně potvrditelnou pravdou. Očekávané dítě je dítětem všech, celé komunity invalidních důchodců. Sestřenka zpočátku váhá, zda si dítě ponechat. Válka její úvahy přerušuje, je třeba řešit důležitější věci. Za čas se rozhodne si dítě ponechat. Vypravěč velmi pečlivě popisuje sestřenciny úvahy, přesvědčivě předkládá její dilemata a důvody, které vedou k jednotlivým fázím rozhodování. B. si začíná uvědomovat, že její život není osamocený, že je pevně svázán s celým prostředím, se všemi lidmi: „To, že není jen sama sebou, ale je i pro cosi `komunikací`, jak si to říkala, pocítovala naprosto zřetelně, A uvědomovala si v jasných obrysech všechny ty případy a všechny ty úlohy, v nichž komunikaci zprostředkovává. Byla to její láska k A. Byl to její život s ostatními. Byla to její radost z umění. Bylo to její potěšení z bloumání, přemýšlování a spolupracování s A.“<sup>112</sup> Reakce bratránka na fakt, že bude mít s B. dítě, není v textu nijak explicitně zdůrazňována. Bratránek jej bez otázek přijímá.

Sestřenka porodí dceru, Terezu. Samotný porod i narození jsou velkou událostí pro všechny invalidní důchodce. Datum porodu je symbolické – 24. prosince. Je tak patrná souvislost s opakovaně připomínaným mesiášstvím a vyvoleností ústřední dvojice. A. a B. se tak proměňují v novodobou parafrázi novozákonního Josefa a Marie, narodivší se dítě může být interpretačně uchopeno jako nový Ježíš Kristus. Vlastní text *Invalidních sourozenců* končí strohým konstatováním: „Konec tedy patřil sestřence.“<sup>113</sup> Role sestřenky je tak ještě jednou zdůrazněna, typografickým oddělením (pouze v posledním vydání) jakoby vyňata z vlastního textu.

---

<sup>112</sup> BONDY 2012: 105

<sup>113</sup> Tamtéž: 161

Zrození dítěte je iniciačním momentem, který, použijeme-li metaforu, zažehne jiskru. Další rozvoj civilizace už je na momentu zrození nezávislý a řídí se vlastními pravidly.

Marcel Strýko ve své předmluvě k vydání z roku 1991 o tom píše: „Táto kniha sakočí veľkým mystériom. Zrod nového človeka napriek diabolickému pôsobeniu mohutnej, temnej a tupej vody je zázrakom vzniku novej hodnoty v konštelácii sveta, ktorá nielenže nenapomáha, ale, naopak, všemožne tomu bráni. A tu už Bondy nezaprie to, že sa priatelí s osvojím kolegou LAO-C'. Aj on vedel, že to, čo vzniká, práve svojou slabotou núti Nebesá k mimoriadnej ochrane a to, čo je silné a zdánlivo monolitne pevné, sa už svojou zrelosťou rúti k dokonanosti, koncu aj novom začátku inak a inde.“<sup>114</sup>

#### 4.3.4 Ekologie

Textem se vine jasný ekologický apel. Bondy svým textem reaguje na dobovou situaci v Československu, kdy byla díky důrazu na rozvoj průmyslu zdevastována krajina zejména v Severních Čechách<sup>115</sup>. Fikční svět *Invalidních sourozenců* zobrazuje vyhrocenou podobu životního prostředí na zlomu před katastrofou. Svět, v kterém se narativ odehrává, je již neobyvatelný – přesto je i nadále ničen ve snaze získat z omezeného životního prostoru potraviny pro výživu jeho obyvatel.

#### 4.3.5 Přírodní vs. Městské

Vypravěč proti sobě staví přirozený, s přírodou svázaný svět (což je samo o sobě možné brát za důležitý znak utopičnosti), s absurdním životem ve městě, který je určován hlavně pořádkovými složkami, policií.

---

<sup>114</sup> Marcel Strýko in BONDY 1991: 7

<sup>115</sup> Více k tomuto tématu, které v konečném důsledku vedlo až ke vzniku ekologického hnutí Brontosaurus v roce 1977, např. v kapitole Ekoaktivisté (autor Jiří Kulich) v knize *Kmeny 0*.

Vypravěčův pohled na ně je jasně negativní a forma jejich deskripce až zesměšňující: „(...) policejní sbor (...) tvořili skoro vesměs lidé tělesně nebo duševně defektní či podvyvinutí, neboť ti tyto služby konali s nadšením, z nadšení a pro nadšení. (...) Každý byl tak hrozně rád, že je ve službě, a očka mu skutečně jen hrála, i když pro defekt či blbost nedokázal ani řídit dopravu, ani nikoho legitimovat, natož zatknout apod., ale upozorňovali kolemjdoucí na to, že nemají přišitý knoflík, nebo že by si tyhle kalhoty měli dát do čistírny, nebo že nejsou dostatečně teple oblečení (...)“<sup>116</sup> Policie je líčena jako zdegenerovaná, tupá a ještě ke všemu naprosto neschopná, ale aktivní, skupina, která si ze všeho nejvíce potrpí na pronásledování invalidních důchodců, tj. „individuum obvykle příliš nedbalé, nebo příliš exkluzivně oblečené, s příliš dlouhými vlasy a vousy, s rukama v kapsách a obvykle nikam nespíchající.“<sup>117</sup> Vypravěč tak v některých ohledech hyperbolizuje situaci, s kterou se ti, kteří byli nuceni odejít do kulturního podzemí, museli dnes a denně potýkat. Vypravěč však nikdy nepřekročí hranici až k obžalobě. Pohybuje se na relativně bezpečném a pro okruh „zasvěcených“ jasně srozumitelném území kruté karikatury. Do absurdnosti je dotažena zejména neschopnost policie – ať už reálná nebo hraná. Policie se v *Invalidních sourozencích* stává terčem komiky.

#### 4.3.6 Oslavy

Výše již byla naznačena důležitost, která je kladena v životě invalidních důchodců na oslavy. Nejvýznačnější oslavou je státní svátek. „Státním svátkem se nazýval výroční den básníkovy pohřbu, nebo aspoň takový den, který byl za něj odedávna pokládán.“<sup>118</sup> První částí oslav je tajná

---

<sup>116</sup> BONDY 2012: 37

<sup>117</sup> Tamtéž: 37

<sup>118</sup> Tamtéž:18

výstava uměleckých artefaktů. Vypravěč demonstruje technický<sup>119</sup> pokrok upadající civilizace, který se promítl i do umění. Jsou zde vystavovány neviditelné sochy, jejichž objem „byl tvořen jen elektromagnetickým polem, takže bylo možno do nich vrazit, bylo možno se jich dotýkat, přejíždět po nich rukama, hladit je, tisknout se k nim (...)“<sup>120</sup> Oslavy vrcholí nevázaným veselím uprostřed přírody. Petr Hrtánek ve svém textu poukazuje až na pohanský a eroticky otevřený rozměr celé oslavy, který staví proti odlidštěné erotice běžného světa. V úvodní části textu čteme: „Byla [hostinská] tlustá, ale ještě ne stará. Měla naondulované, ale pocuchané vlasy, černé, lesklé. Když se usadil v koutě, odešla do kuchyně za zasklenými dveřmi. Vzápětí bylo slyšet, jak se s někým páří. Otrásala se kredenc a nádobí a sklenice drnčely. Ozývala se mužská slova a její vzdychání.“<sup>121</sup> Petr Hrtánek to komentuje následovně: „Jestliže v „civilizovaném“ centru Bondyho antisvěta se sexus spojuje se znaky vulgarity a hnusu (...), pak na periferii sex ztrácí rozměr zvrhlosti (...) V milování mladých invalidů během happeningových slavností ožívá tradice prastarých kultů, v nichž erotika byla oslavou lidské přirozenosti a vyjádřením souznění s vegetativními cykly.“<sup>122</sup> Oslava je svátkem života. Tančí se kolem ohňů, hraje, zpívá, vypráví. „Někteří nejmladší se odkutáleli z cesty a milovali se. Staří pamětníci a veteráni posedávali po bedýnkách od zeleniny, vypravovali si mezi sebou a slzeli, ať už čmoudem nebo ze vzpomínek. (...) Život jim byl nakloněn.“<sup>123</sup> Veselí, třeštění, intenzita prožívání blížící se až transu. Oslavy invalidních důchodců jsou maximálním uvolněním, které „obyčejní“ obyvatelé ne moc dobře snáší.

---

<sup>119</sup> V případě Bondyho *Invalidních sourozenců* se takřka nedá uvažovat o vědecké fantastice. Samotné upozorňování na technologický vývoj civilizace není v textu příliš podstatné. Děje se tak je občas, vypravěč připomíná spíše vědeckotechnické hříčky, přičemž není nijak uvažována jejich opora ve skutečnosti.

<sup>120</sup> BONDY 2012: 63

<sup>121</sup> Tamtéž: 7

<sup>122</sup> HRTÁNEK 2004: 63

<sup>123</sup> BONDY 2012: 68

Jedna z oslav je přerušena policií, druhá válkou. Další oslava se děje už v době, kdy je B. těhotná. Těhotenství – byť sebou nese jisté morální otázky po tom, co s dítětem ve světě, který se rozpadá – nijak nezabraňuje sourozencům v tom, aby se dále bavili tak, jak byli zvyklí dříve. Jejich další slavnost, která tentokrát nemá žádnou souvislost s oslavami státních svátků, nese název „Tajuplný ostrov aneb Dva roky prázdnin“. Bondy zde vytváří dvojitý intertextuální odkaz na dílo Julese Vernea<sup>124</sup>. Hlavním důvodem oslavy je výše zmíněná radost z toho, že zemský povrch je od teď vyhrazen pouze invalidům. Vypravěč důkladně popisuje všechny atrakce a zábavy, kterých je možno na oslavě využít. V deskripci oslav je zajímavým způsobem překročen rámec textu směrem ke čtenáři. Vypravěč se totiž přímo na recipienta obrací s přáním, aby další součásti oslavy doplnil podle své vlastní fantazie: „Na tomto místě může kdokoli dopsat, co tam ještě všechno bylo, protože cokoli si vzpomenete, všechno tam patří a určitě tam i bylo. Proto ponecháváme volné místo:“<sup>125</sup> Následuje prázdný prostor (ve vydání z r. 1991 je vynecháno jen pár řádek, zatím poslední vydání z r. 2012 zůstává pro čtenářské fantazie vyhrazena stránka a půl, s. 110 a 111).

A stejně jako u oslavy první, která byla přerušena vypuknuvší válkou, i finále oslavy druhé je jiné, než bylo plánováno. Vody, které pevninu obklopují, se dají do pohybu. „(...) cody jako vždy skoro němé, začaly putovat do středu ostrova. (...) Vody pomalu, ale svědomitě odplavovaly a zavalovaly trosky města.“<sup>126</sup> Invalidní důchodci přerušují své oslavy a mlčky zaplavování sledují. K reakci je přiměje, až když voda vystoupá natolik vysoko, že začne zaplavovat i tzv. Barák, tj. sídlo generálního štábu, který nad celým územím vládne. Jejich reakcí je smích, úlevný a bezstarostný. Invalidní důchodce poněkud zaslepuje pocit vlastní

---

<sup>124</sup> V kontextu této diplomové práce je vhodné poukázat na fakt, že ač naivní, science fiction tohoto autora v sobě nese mnohé prvky, o nichž je možné uvažovat jako o utopických.

<sup>125</sup> Bondy, Egon. Invalidní sourozenci, s. 110

<sup>126</sup> BONDY 2012: 115

výlučnost, mají dojem, že jim nic nehrozí. Voda je metaforou civilizace samé, která ničí sebe sama: „[invalidé se] vrhali do vod, které byly tak špinavé a olejnaté, tak nepodobné vodě, jako by to byly kondenzované výkaly ze všech těch miliard let existence života na zemi (...)“<sup>127</sup>

Toužebné přání invalidních důchodců, explicitně formulované skrze název jejich oslavy Dva roky prázdnin, se příliš nenaplní. Vody se zastaví a lidé za čas vylézají na povrch a snaží se jen znovu kultivovat, znovu učinit obyvatelným. Do této práce mají být zapojeni také invalidé, na což tito reagují očekávatelným způsobem – odmítnutím a ignorací tohoto nařízení. „Začalo velké putování invalidů. Sestěhovali se do velkých komun, protože jak jich byla stovka pohromadě, postiženci měli vítr. Ve stanovený den k pracovnímu odvodu nikdo nepřišel.“<sup>128</sup> Tato drobná epizoda je hyperbolizovaným literárním obrazem dobové situace. Bondy na celé záležitosti akcentuje její humornou stránku, pomíjí tudíž fakt, že vyhýbání se práci bylo v době, kdy text psal, trestným činem.

#### 4.4 Intertextovost

Vedle odkazů na jiná literární díla (např. dvojitý odkaz na Julese Vernea) a řadu odkazů na skutečné osobnosti z aktuálního světa (buď ve formě přímých odkazů jako Vladimírek, nebo jako konglomeráty několika osobností, jako Mandelbaum), je tvorba Egona Bondyho typická častým odkazováním na sebe samého.

Pravděpodobně nejvýraznějším vkladem *Invalidních sourozenců* k vytváření Bondyho auto-mystifikační aureoly, která tuto osobnost obestírá, je postava již zemřelého Básníka, na jehož počest se slaví státní svátek. Nejsnadnějším způsobem, jak tento obraz sebe sama budovat, je zapojovat

---

<sup>127</sup> BONDY 2012: 115

<sup>128</sup> Tamtéž: 118

sám sebe do textu<sup>129</sup>. V *Invalidních sourozencích* postupuje poněkud jinak. Zde se sám pasuje do role básníka, který byl pro svou pravdu odsouzen k oběšení (byť nakonec zemřel v cele v psychiatrickém táboře) a stává se hrdinou. Básník stojí mimo rámec textu, zemřel již před mnoha lety. Přesto se jeho odkaz prolíná i do doby, v níž se text odehrává. Pravidelně se totiž slaví den jeho úmrtí. Vypravěč se zpočátku – když popisuje peripetie vedoucí až ke slavení státního svátku – vyhýbá přímému pojmenování, hovoří výhradně jen o básníkovi. Dokonce přidává důkazy – dopis, který básník zaslal „občanu Lopatkovi“<sup>130</sup>. V něm je ukryta výraznější narážka jasně směřovaná na poučené čtenáře z undergroundové komunity. Touto narážkou je slavný epitaf „Na život a smrt se vyser tady leží Zbyněk Fišer“. Dále je v dopise poznámka o tom, že básník „hodlá[m] být při nejbližší příležitosti přenesen na vyšehradský hřbitov“<sup>131</sup>. Básníkovy, ve své podstatě ale autorovy, pochybnosti o vlastní slávě jsou naprosto zanedbatelné, sám sebe umisťuje mezi největší velikány národa. Podpis, který dopis uzavírá, nenechává čtenáře na pochybách, kdo je onen slavný básník. Egon Bondy si se čtenářem hraje, zná své cílové publikum a píše cíleně pro něj.

---

<sup>129</sup> Bondy tak činí pravidelně, v některých textech vystupuje jako vypravěcí „já“ – Sklepní práce, Leden na vsi – jinde vytváří své vlastní alter ego, které je nejčastěji právě básníkem, oním vypravěčem v homérském duchu, např. v 677.

<sup>130</sup> Za kterým není obtížné odhalit Jana Lopatku, českého literárního kritika, novináře a signatáře Charty 77, který byl Bondyho blízkým přítelem. Lopatkovým dcerám např. Bondy věnoval svoji sbírečku povídek o strašidlech *Příšerné příběhy*.

<sup>131</sup> BONDY 2012: 19

## 5 Afghánistán

Text<sup>132</sup> novely *Afghánistán* vznikl, dle datace uvedené v textu, mezi 6. a 18. zářím 1980. Oficiálním tiskem novela poprvé vyšla ve svazku *Orwelliáda* v „neúplném a zkomoleném vydání“<sup>133</sup> společně s textem Alexandra Kabakova *Emigrant*<sup>134</sup> jako knižní příloha časopisu *Tvorba* v rámci edice „tvorba uvádí...“ v roce 1990. Druhé vydání je z roku 2002, kdy text vyšel v „Nakladatelství Zvláštní vydání“. Kniha zde poprvé vyšla v kompletním znění. *Afghánistán* lze označit za prostřední část volné trilogie, jejíž úvodní část tvoří text *Invalidní sourozenci* a část závěrečnou druhá část *Bezejmenné*. Knihy spojuje hlavně autorovo uvažování nad možnou budoucností lidstva, ale také pojmenování hlavních postav pouze pomocí písmen, případně výskyt stejných protagonistů – invalidních sourozenců A. a B. ve všech knihách<sup>135</sup>.

Obě vydání doprovází paratexty důležité pro interpretaci textu, které do jisté míry předzjednáávají možnou čtenářskou recepci díla. Nejvíce patrné je to v prvním vydání textu. Samotný titul svazku, *Orwelliáda* se hlásí ke klasickému dílu utopické literatury 1984 spisovatele George Orwella. Krátký úvod neponechává žádné interpretační pochybnosti: „Slovo *Orwelliáda* je odvozeno od jména George Orwell. George Orwell je autorem nejslavnější politické sci-fi s názvem *1984*. Kniha *1984* vznikla ve čtyřicátých letech jako obraz stalinské totality.“<sup>136</sup> Oba autoři – Kabakov a Bondy – jsou postaveni

---

<sup>132</sup> V Literárním archivu Památníku národního písemnictví v Praze je uložen rukopis textu (pod titulem ve starším pravopise *Afghanistan*). Jedná se o 47 číslovaných, oboustranně tužkou psaných stránek a několik stran s poznámkami a osnovou textu.

<sup>133</sup> MACHOVEC 2014: 39

<sup>134</sup> Novela Alexandra Kabakova (nar. 1943) se odehrává v temně utopické vizi postsovětské Moskvy v devadesátých letech. Hrdina prochází nočním městem, ve kterém probíhá boj mezi řadou frakcí (Stalinovci, Černokabátníci apod.). Text může být chápán jako „novela v novele“, která je psána novinářem na zakázku dvou příslušníků tajné služby. Novela končí pokusem hrdiny vymanit se z bludného kruhu tohoto pokřiveného světa.

<sup>135</sup> Druhá polovina *Bezejmenná* je návratem k postavám A. a B. v plném rozsahu, v novele *Afghánistán* se objevují pouze jako postavy vedlejší.

<sup>136</sup> BONDY 1990: 3 (nečíslováno)

do vývojové řady za George Orwella jako jeho pokračovatelé. Zatímco „Orwella drtila představa odlidštěného člověka, kterého tušil“<sup>137</sup> autoři novel v *Orwelliádě* „sní hrůzný sen o poznaném a o šílené cestě z kola ven.“<sup>138</sup> Čtenáři je tak hned na začátku dán jasný návod, jak oba texty číst. V případě Afghánistánu je tak tímto paratextem naznačeno i žánrové zakotvení do žánru utopie<sup>139</sup>.

Úvod k vydání z roku 2002, jehož autorem je sám Egon Bondy, supluje, jak již vyplývá z jeho názvu, autorskou předmluvu. Je psána ze současné perspektivy textu (datace 26. 9. 2001), s vědomím událostí, které nastaly v době po napsání textu. Hodnotí kontext vzniku textu a informuje o tomto kontextu současné čtenáře. Titul je podle Bondyho reakcí „na vstup sovětských vojsk do Afghánistánu, který byl pro nás současníky o to více šokující, že následoval takřka bezprostředně po uzavření dohody o odzbrojení mezi SSSR a USA“<sup>140</sup>. Předmluva se nese v kolektivním duchu (ono „nás současníky“), Bondy předkládá dobový pohled na situaci, nikoliv tedy pouze svůj vlastní názor, ale názor zastupující celý výsek (opozici v tehdejší Československu) společnosti. Vyjadřuje šok a znechucení z nastalé geopolitické situace, která připomíná dobu, kdy byli nuceni žít „téměř 20 let (...) v psychotické atmosféře, že doslova nevíme dne ani hodiny, kdy začne nukleární válka.“<sup>141</sup> Strach Bondyho generace ze studené války dostával v 80. letech nové kontury, dané především technickým vývojem, který v průběhu dvacátého století dosud nevídaným způsobem akceleroval: „(...) zatímco v 50. letech letěla letadla s atomovými bombami pár hodin, v 80. letech rakety s nukleárními hlavicemi dorazily za pár

---

<sup>137</sup> BONDY 1990: 3 (nečíslováno)

<sup>138</sup> Tamtéž: 3 (nečíslováno)

<sup>139</sup> Jak bude dokázáno v analýze, není toto žánrové zařazení příliš přesné.

<sup>140</sup> BONDY 2002: 5 (nečíslováno)

<sup>141</sup> Tamtéž

minut.“<sup>142</sup> V závěru předmluvy se Bondy neopomene vyjádřit ke geopolitické situaci v době psaní předmluvy (další válka v Afghánistánu vzniklá jako reakce na teroristické útoky z 11. září 2001), která byla „více méně jen shodou okolností opět spojovaná se jménem Afghánistán.“<sup>143</sup> Bondy tak nepřímo připomíná, že by bylo vhodné jeho text číst jako nadčasově platný. Na možné žánrově zařazení textu jako utopie – na rozdíl od prvního vydání – - se již explicitně nepoukazuje.

Vyprávění sleduje dvě postavy C. a D., muže a ženu, kteří na počátku textu pomocí magického prášku cestují do fikčních světů knih Egona Bondyho. Po „návratu“ z třetí cesty se ocitají uprostřed světa, který se změnil, zmizeli z něj všichni lidé. Vydávají se na cestu, která by měla vést až ke konečnému nalezení ideálu světa podle jejich představ. Jejich cesta vede na Západ, po snu jedné z postav se obrací na Východ. Toto směřování lze interpretačně uchopit jako snahu jít tam, kde by mělo být lépe. Z dobového pohledu je tímto směrem „kapitalistický Západ“. Ten však protagonisty zklame a obrací se na Východ. Ten je také zklame. Do jisté míry se v tomto zjištění odráží Bondyho negativistický pohled na všechny formy útlaku, který viděl na obou stranách železné opony<sup>144</sup>.

Hlavní postavy, muž a žena, jsou v textu důsledně označováni pouze jako C. a D.<sup>145</sup> Vypravěč v úvodu textu charakterizuje protagonisty jako vzorné, vzdělané, angažované a hlavně svobodomyšlné – mladé lidi. Cesta je oba proměňuje, hlavně citlivou D. Ona je tím impulsem, která spíše pasivního C. „nutí“ k tomu, aby se spolu ní vydal na cestu, jejímž cílem se ukáže být hledání pozemského ráje. Při jejich putování však vyplývá na povrch fakt, že onen hledaný ráj si D. nosí stále v sobě. C. dívku a později

---

<sup>142</sup> BONDY 2002

<sup>143</sup> BONDY 2002

<sup>144</sup> Více o politických názorech Egona Bondyho viz například in: BONDY: 1969

<sup>145</sup> Hlavní postavy textu předchozího, *Invalidních sourozenců*, byly označeny A. a B., lze zde tak vysledovat přímou linii.

matku oddaně miluje. Ač o účelu cesty pochybuje, D. nikdy neopouští, snaží se jí být co nejpevnější oporou. Dokonce se – ve snaze o zabezpečení D. a jejich dítěte, Františky – vydává do nebezpečí.

Klíčovým chronotopem novely *Afghánistán* je cesta, která se odráží ve všech dalších analyzovaných aspektech textu – ve vývoji postav, v proměně prostředí, kterým se protagonisté pohybují i v motivech a tematice. Cesta<sup>146</sup> tvoří základní osu vyprávění, na kterou jsou „navěšeny“ jednotlivé epizody. V následující analýze proto respektuji tuto narativní strategii a rozdělují na menší celky týkající se chronotopů, kterými se protagonisté pohybují. Jednotlivé prvky tedy nejsou analyzovány odděleně, jako tomu bylo v případě předchozí analýzy textu *Invalidní sourozenci*, který byl spíše statický a zásadně se neproměňoval. Příběh je vystavěn na principu oddělených setkání. Během těchto setkání jsou protagonisté konfrontováni buď s prostředím a událostmi (prázdná, ale funkční železniční stanice, hospoda u hranic, zničená krajina, sklovina, husté lesy na jejich cestě, metro a továrny na zbraně na Východě), které se v něm odehrávají, případně potkávají postavy (estébák Novák, básník Jóhann, noční cizinec, lidé v metru...), které různým způsobem obohacují jejich myšlenkový svět.

Novelu *Afghánistán* je možné rozdělit na čtyři části. První a třetí spojuje krátké, spíše lyrické intermezzo. Úvodní část se odehrává ve vypravěčově současnosti, na počátku 80. let, třetí po neznámém dějinném zlomu, pravděpodobně atomové válce. Čtvrtou částí je závěr, oddělený od hlavního textu nadpisem Konec.

Vypravěč první část časově zasazuje pomocí události, která zasáhla tehdejší undergroundové společenství, odchod Pavla Zajíčka do emigrace<sup>147</sup>. „Bylo to tehdy, když Zajíček potajmu zdrhnul, vlastně pár dnů potom.

---

<sup>146</sup> Jak již bylo zmíněno v teoretickém úvodu, cesta patří ke klíčovým motivům post-katastrofických narativů.

<sup>147</sup> Pavel Zajíček, básník a vedoucí persona undergroundové hudební skupiny DG 307, emigroval v roce 1980 nejprve do Švédska, později do USA.

Mnoho kluků z toho bylo jako praštěných, jiní nadávali jako pan Lopatka, že je Zajíček bezcharakterní kurva, která jen jde za lepší marijánou a pohodlným živobytím atd.“<sup>148</sup> Vypravěč se zde velmi viditelně prolíná s autorem, který do své promluvy zahrnuje názor celého undergroundu ani ne tak na Pavla Zajíčka, ale na samotnou emigraci („Emigrant, který si myslí, že najde venku neomezenou svobodu, nachází venku jen svobodu nadávat na bolševika“<sup>149</sup>). První část textu je tak výrazným projevem intertextovosti – do fikčního světa pronikají věci z aktuálního světa autora. Zároveň dochází k zavádění fikčních světů jiných Bondyho knih do fikčního světa novely *Afghánistán*.

S protagonisty se setkáváme v parném létě na „Občanské plovárně.“ Její pečlivé líčení je pro vypravěče způsobem, jak se vyjádřit k dobovým poměrům. Výrazným způsobem se tak stírá hranice mezi vypravěčem textu a jeho autorem, Bondym. Autor nijak nezastírá fakt, že názory v textu prezentované, nejsou ani názorem vypravěče, ani názory postav. Deskripce atmosféry horkého léta je tak průběžně narušována autorskými komentáři ke stavu doby: „Od Karlova mostu pomalu a důstojně plul ohromný remorkér (...) prázdný [se] vracel na sever pro topnou směs, jak se úředně označuje od doby, co je v něm 50 % hlíny.“<sup>150</sup> A dále: „Na Mánesově mostě (...) stály tramvaje, asi že z horka se udělala dopravní kalamita, na Čechově mostě (...) pracovali opraváři tempem, které bylo vždy na hranici zastavení práce.“<sup>151</sup> Bondy je k těmto společenským neduhům kritický, místy je až hyperbolizuje. Dobově aktuální události se v textu objevují i později, po návratu C. a D. z jejich cest do fikčních světů jejich oblíbených knih (viz níže). Tentokrát se jedná o reakci na prázdninovou vlnu stávek v Gdaňských loděnicích a vzniků polské Solidarity. Opět dochází k rozrušení hranice mezi vypravěčem

---

<sup>148</sup> BONDY 2002: 9

<sup>149</sup> Tamtéž

<sup>150</sup> BONDY 2002: 10

<sup>151</sup> Tamtéž

a autorem, v textu se průběžně objevují promluvy, za kterými lze pozorovat hlas autorského subjektu - Egona Bondyho, vyjadřující se dobovému dění: „(...) svobodu tisku nebo sociální spravedlnost řekněme, protože se *přímo stydím mluvit* o nikde nedodržovaných lidských právech.“<sup>152</sup>

C. a D. na plovárně rozmlouvají „o všem tom, co jsme doposud napsali, ba dokonce týmiž slovy.“<sup>153</sup> Diskuze, ve které se kromě Zajíčka objevuje i osoba Magora<sup>154</sup>, končí konstatováním, že je dobře, že zůstali tady, že neemigrovali. Podobný pohled zastávají i hlavní postavy *Invalidních sourozenců* A. a B.. Jak bylo popsáno výše, ve zhodnocení svých cest na snový ostrov se shodují na tomtéž: Není možné žít jinde, než je právě teď a tady.

Do textu v tomto místě vstupuje fantastický motiv kouzelného prášku, který bude klíčový pro zbývající část prvního úseku analyzovaného textu. Prášek dává C. a D. schopnost uvidět to, co si člověk přeje. „Bylo možno dostat se do jakéhokoliv snu či reality.“<sup>155</sup> Pro své cesty volí C. a D. nejdříve knihu *Invalidní sourozenci*, posléze prózu *Mníšek*. Autorem obou knih je Egon Bondy. Cesty do jiných fikčních světů tak nesou výrazný prvek autocitace, resp. auto-parafraze. Protagonisté C. a D. se objevují ve scénách jako pozorovatelé, téměř nemluví. Obyvateli fikčních světů *Invalidních sourozenců* a *Mníška* nejsou smyslově vnímáni, byť je na ně fyzicky reagováno (ostatní se jim vyhýbají). Fikční světy, do nichž se protagonisté vydávají, však nesplňují jejich očekávání. Ze světů svých oblíbených knih jsou však spíše zklamáni. Jejich představy, které nabyli četbou, nejsou potvrzeny, a to v důsledku vede až k deziluzi, ne-li šoku.

Vložení těchto cest do textu je možné chápat jako možnou anticipaci toho, co bude v ději následovat. Obě cesty vedou na místa, která jsou doslova

---

<sup>152</sup> BONDY 2002: 24

<sup>153</sup> Tamtéž

<sup>154</sup> Ivan Martin „Magor“ Jirous, kunsthistorik a vůdčí osobnost domácího undergroundu v 70. a 80. letech

<sup>155</sup> BONDY 2002:12

pokřivená („Nejprve jim bylo divné, že je všechno nakřivo. Respektive všechno šikmo. I domy i stromy – kterých bylo ostatně jen pár a hodně bídných – i lidé byli šikmí“<sup>156</sup>), chmurná a beznadějná. Ač jsou oba světy od sebe odděleny stovkami let, oba je lze chápat jako do jisté míry shodné obrazy lidské civilizace, která nebyla jiná ve středověku a nebude jiná v neurčité budoucnosti: „Byla to žumpa celých dějin lidstva. Až do nedohledna byly [vody] pokryty odpadem. Všechno se mastně lepilo a hnilo.“<sup>157</sup> Dále, ve fikčním světě *Mníška*: „Pod hromadami drnů byly díry, některé zadělané čímsi jako kůže – to byly dveře. Okna to nemělo. Táhl odtamtud smrad, ne pach hnoje a dobytka, ale smrad výkalů, hnijících odpadků a špíny.“<sup>158</sup>

Lidstvo samo je líčeno spíše negativně. Bondy zde do jisté míry předjímá svůj pohled, který bude později aplikovat v textu *Nepovídky*<sup>159</sup> a lidi popisuje spíše než jako myslící bytosti, jako zvířata, která svou lidskost ztratila: „Byli bledí až zelení a všude na pokožce uhry, lišej záněty a svrab, často do krvava rozškrábaný. (...) Těžké zadky, odulá břicha, vychrtlé údy, spadlé tváře, sražená čela, řídké, k nerozčesání splepené vlasy, v očích výraz obludné tuposti, strachu, zloby, neinteligence a hajzlovství.“<sup>160</sup> Nepatřičnost C. a D. na tomto místě (čistá opálená pleť, oblé údy, hladké tváře, jasné oči, lesknoucí se vlasy, svalnaté nohy a záda<sup>161</sup>) se pak spojuje s již viděnou budoucností. Současný stav (tj. doba C. a D.) tak může být autorovou optikou chápán jako možný vrcholný stav civilizace. I přes tento šok z prostředí a lidí samých jsou protagonisté zasaženi, „jako byli účastni

---

<sup>156</sup> BONDY 2002: 12

<sup>157</sup> Tamtéž: 16

<sup>158</sup> Tamtéž: 18

<sup>159</sup> V novele *Nepovídka* (odehrává se v době po čtvrté světové válce) je lidstvo přísně rozděleno na dvě skupiny. První z nich žije jako zvířata v rezervaci, opustila veškerá pravidla lidského chování. Druhá skupina inteligentních robotů tuto skupinu ovládá skrze dodávky jídla a další zásahy, kterou primitivní lidé chápou jako „božskou vůli“.

<sup>160</sup> BONDY 2002: 19

<sup>161</sup> Tamtéž

vznešenému a hrdlo svírajícímu zázraku“<sup>162</sup>, které je dojme až k slzám. Obyvatelé světa *Invalidních sourozenců* se od svých středověkých předků nijak zvlášť neliší: „Trhali rukama, nohama a hlavama, ale navzájem se moc nevnímali. Oblečení byli všelijak, většinou v pyžamu nebo v tom, co jim zbylo z pyžama. Muži byli neholení a ženy nečesané.“<sup>163</sup>

Přechod do běžné reality se děje prostřednictvím ostrého stříhu. V textu dochází k posunu po nepříliš přesně definovaném časovém úseku, od léta do podzimu.

Přemíra událostí (stávky v Polsku apod.) a únava z jejich množství nakonec vede k tomu, že si protagonisté opět rozhodnou vzít magický prášek. Jejich cesta má vést do textu knihy 677<sup>164</sup>, jejímž autorem je opět Egon Bondy.

První část textu končí obrazem Prahy v raném podzimu: „Byl krásný podzimní den a do otevřených oken létaly z Petřínských sadů včely.“<sup>165</sup> Idylický obraz je v kontrastu s tím, s čím se protagonisté na své cestě setkávají.

Jak již bylo nastíněno, první část textu je jakýmsi prologem následujícího textu. Byť je jednotná nálada první části textu přerušována cestami do jiných fikčních světů, celkový dojem vytváří atmosféru bezproblémového léta, které je žité přesně podle představ protagonistů. Jejich čas se dělí mezi práci (lepení pytlíků), volné „poflakování“ a cestování pomocí magického prášku. Funkcí této pasáže je představit protagonisty. Bezproblémovost jejich života je v dalším textu novely dávana do kontrastu s tím, že postavy musí čelit změněným životním podmínkám, které ani v nejmenším nepřipomínají jejich dosavadní život. V těch nejtemnějších

---

<sup>162</sup> BONDY 2002: 20

<sup>163</sup> Tamtéž: 13

<sup>164</sup> Další Bondyho kniha, která se odehrává v minulosti, pravděpodobně ve starém Řecku. I zde se však setkáváme s řadou aktuálních narážek, např. dokument Charta 677 a vystupuje zde řada skutečných osob, vč. autora.

<sup>165</sup> BONDY 2002: 25

barvách je také představena civilizace ve dvou jejích podobách, té minulé i té budoucí, v mnoha ohledech utopické (jak již bylo ostatně dokázáno výše v rámci analýzy *Invalidních sourozenců*). První část textu je přeplněna řadou výrazných projevů intertextovosti – do fikčního světa pronikají věci z aktuálního světa autora (emigrace Pavla Zajíčka, obrazy normalizačního stereotypu apod.). Zároveň dochází k zavádění fikčních světů jiných Bondyho knih do fikčního světa novely *Afghánistán*.

Přechod mezi oběma částmi tvoří silně lyrizovaná pasáž o délce jednoho odstavce. Perspektiva vypravěčova pohledu se rozšiřuje, oddaluje se od protagonistů C. a D. (nijak se jim na jejich třetí cestě do fikčního světa knihy 677 nevěnuje) a svým pohledem zabírá celou Zemi: „Nad Zemí se pomalu snášel anděl. Koule se nenáhle přibližovala. Nebyla příliš modrá. Jak se zvětšovala, bylo vidět hmoty oblaků a mezi velké černé skvrny a zase oslnivě blyštící plochy. Pozvolna bylo možno rozeznat obrysy oceánů a strukturu pevniny tam, kde se špinavé mraky protrhly. Bylo **ledové ticho**, jako by byl vypnut zvuk. Obrovská křídla anděla se duhově třpytila na slunci a jen občas se zachvěla. Ruce měl poněkud roztaženy a klidným neúčastným pohledem v tichém obličejí sledoval svůj cíl. (...) Anděl lehkým úderem křídla zamířil do jejího [země] středu, nad něco strakatého a zubatého. Bylo to velké město. (...) Již bylo vidět špice továrních komínů, věží chrámů a střech výškových budov. Let anděla byl neslyšný. Bylo **ticho**, bylo **ticho**, bylo **úplné klidné ticho** [v celém odstavci zvýraznil JVM].“<sup>166</sup>

Tato pasáž buduje atmosféru transformace, náznakově přibližuje změnu, která před blíže neurčitelnou dobou proběhla. Planeta Země je už při pohledu z vesmíru zvláštní. Namísto barevných kontinentů vidí přilétající anděl střídající se černé a lesklé plochy. Třikrát je v textu zdůrazněno nezvyklé ticho (viz zvýraznění v citaci výše). Ač je Země ozářena sluncem (třpytí se na křídlech anděla), vznáší se nad ní špinavé mraky. Přechod od

---

<sup>166</sup> BONDY 2002: 25

tohoto lyrického intermezza zpět k ději se opět děje ostrým skokem bez jakéhokoliv přechodu. Pasáž tak stojí uvnitř textu naprosto samostatně, graficky oddělená prázdnými řádky, které na tuto výlučnost upozorňují.

## 5.1 Praha a Čechy po katastrofě

C. a D. se v po svém návratu z třetí cesty náhle ocitají v kavárně na Malostranském náměstí. To je neobvykle prázdné. Stejně jako v přechodové pasáži je zdůrazňováno ticho. Tento atribut, mlčící svět, je jedním z důležitých deskriptivních prvků, který je opakovaně v textu zdůrazňován v kontrastu s „minulým“ světem.

Svět se proměnil, změnila se roční doba<sup>167</sup> i místo, kde se nachází: „C. a D. se na sebe s údivem dívali. Chvíli neřekli ani slova, pak se rozhlíželi kolem dokola, ale nikde ani nejmenší pohyb, ani nejslabší zvuk, nikde neviděli nikoho.“<sup>168</sup> Protagonisté se objevují na místě, s kterým jsou důkladně obeznámeni. Jeho atmosféra se proměnila natolik, že jej lze – do jisté míry – označit za neznámé<sup>169</sup>. Protagonisté se nachází v prostoru, s nímž jsou důkladně obeznámeni. Jeho proměna tkví převážně v proměněné situaci. Místo, na kterém se C. a D. ocitají, je prázdné, bez lidí. To je v radikálním protikladu se zkušeností protagonistů, která je zároveň sdílenou zkušeností s modelovým čtenářem. V jejich zkušenosti je Malostranské náměstí místem, kde takřka neustále pohybují davy lidí, mnoho známých, je místem, kde v kooperaci s ostatními žijí své životy.

D. je vyděšená, C. se snaží uvažovat racionálně a poměrně rychle pochopí, co se stalo: „Asi jsme to s tím dávkováním [magického prášku]

---

<sup>167</sup> Na svou třetí cestu se vydali v časném podzimu, nyní je zima (srovnej BONDY 2002: 25)

<sup>168</sup> BONDY 2002: 26

<sup>169</sup> Toto „objevení se“ – v neznámém, resp. pozměněném, chronotopu, patří k častým vstupním motivům v narativech s post-apokalyptickou tematikou.

přepískli. (...) Nejsme v žádné knize, ale ve skutečné budoucnosti. Je, milá D., po válce.“<sup>170</sup>

I ve městě, které je – zdá se – bez lidí, vypravěč připomíná (pravděpodobně zaniklou) undergroundovou komunitu a zároveň odkaz na českou kulturu. Do textu zavádí duši Martina Machovce<sup>171</sup>, která zůstala uvězněna v *Dějínách národu českého* Františka Palackého.

Protagonisté jsou zmateni, přesto však se snaží myslet pozitivně. Jejich největší prvotní starostí je obava o to, aby vydrželo pivo a aby se trochu zahřáli. V poněkud transformované a pokřivené formě tak zde vidíme motiv, byť parodovaný, charakteristický pro postapokalyptické narativy, tj. snahu zabezpečit si základní životní potřeby.

Ač vypravěč popisuje svět po katastrofě, která s největší pravděpodobností vyhladila většinu lidstva, zůstává nad věcí a nastalou situaci ironicky komentuje: „Bud’ byla válka už dost dávno a všechno zaspali [C. a D.], nebo měli [nezmámí útočníci] zase nějakou novou zbraň, vysoce hygienickou, jak odpovídá požadavkům vyspělé vědeckotechnické revoluce a společnosti všeobecného blahobytu.“<sup>172</sup>

C. a D. zůstávají v opuštěné Praze. Ta jim poskytuje všechno, co k životu potřebují. Protagonisté si postupně zvykají na samotu a zjišťují, že jim nastalá situace dává možnost absolutní svobody. To je v kontrastu s tím, na co byli až dosud zvyklí. „Bylo po estébacích, bylo po armádě.“<sup>173</sup> Establishment, tj. vládnoucí politický systém, pohltil sám sebe. Rozpadají se všechna pouta, která kdy protagonisty svazovala. Zákazy padají, hrdinové se dostávají i tam, kam by se za běžných okolností nikdy nedostali: Pátrají v metru, vylézají na pražské věže a pozorují město. Nově nabytá volnost je i

---

<sup>170</sup> BONDY 2002: 26

<sup>171</sup> Martin Machovec, editor, překladatel z ruštiny a angličtiny, který se soustavně zabývá zpřístupňováním děl undergroundové literatury veřejnosti.

<sup>172</sup> BONDY 2002: 27

<sup>173</sup> Tamtéž: 28

prostorem k úvahám o budoucím životě: „A snili o tom, jak na stará kolena (což si [C.] představoval, že je od čtyřiceti let), budou spolu zase chodit po Praze, posedávat po hospůdkách a u řeky a s knížkou v kapse se dívat a stále se znovu dívat na věže toho zatraceně krásného a milovaného města a večer se uvelebí pěkně doma na Kampě a budou si číst a číst (...).“<sup>174</sup> Praha a zbytek Čech zůstává katastrofou nepoškozený. Tento fakt je obzvláště patrný ve chvílích, kdy jej srovnáme se zničenou krajinou „pouště Evropy“ případně jednolitou plochou ledové skloviny, v kterou se proměnila severozápadní část Evropy (obé viz níže)

Po čase se protagonistům omrzí trávit čas v prázdném městě. Možnost cestovat se tak pro C. a D. stává dalším ztělesněním svobody. Kdysi uzavření nepřekročitelnou hranicí se nyní konečně mohou vydat na cestu. Na cestu se vydávají pěšky: „Můžem jít, kudy chcem a prohlížet si každou, každou kousek země.“<sup>175</sup>

První den jejich putování je líčen s místopisnou přesností (Smíchov, řeka Berounka, Lahovice, Radotín) i důrazem na lyričnost probouzející se krajiny. Po zimě se probouzí nový svět. To lze chápat také metaforicky, jako nový začátek pro celý svět, pro svět, který si mohou podle svého zařídit C. a D. Vypravěč znovu poukazuje na všeobjímající ticho. Svět znovu počíná od začátku, protagonistům vše připadá jako zjevení, jakoby svět vznikal jen pro ně. „Courali se vesnicemi (...) a neopomněli se zastavovat na náměstíčkách, před kostelíky a u nádraží a všechno se jim zdálo pohádkové.“<sup>176</sup> Krajina je líčena – až na hranici klišé - ve své malebnosti, roztomilosti, substantiva jsou uváděna ve svých deminutivních formách (kamínek, náměstíčko, kostelíky, krajina jako „obrázek“). Na konci prvního dne se C. a D. dostávají na Karlštejn, o kterém se v textu hovoří jako o „svatém hradě“<sup>177</sup>. Dozajista není

---

<sup>174</sup> BONDY 2002: 29

<sup>175</sup> Tamtéž: 29

<sup>176</sup> Tamtéž: 30

<sup>177</sup> Tamtéž: 32

náhodou, že jejich první větší zastávka je právě na tomto historickém místě. „V zapadajícím slunci gotické fresky mlčely zvláštním tajemstvím. Apokalyptická žena odlétající na poušť na ně hleděla upřenými zraky. Stěny se chvěly. Andělé odlamující pečetě, strašné šelmy i jezdci žili. Na jedné fresce byly namalovány středověkým mistrem hlasy z vesmíru. Jejich ústa se otvírala a zavírala, jejich víčka se chvěla, vlasy se vlnily vichrem (...)“<sup>178</sup>. Historické umělecké artefakty jsou personifikovány, stávají se odrazem proběhnuvší katastrofy, apokalyptické vize. V historickém prostoru kaple žije „dál svědectví a poselství lidstva a lidstvo tu žilo a čekalo na Den, jenž přijde.“<sup>179</sup> Pro C. a D. je návštěva kaple momentem pochopení a do jisté míry i převzetí úkolu. Nezahynuli, dostávají možnost pokračovat, stávají se dost možná novodobým biblickým Adamem a Evou. Žijí stále v iluzi, že jsou na světě sami, že svět je jen jejich. Uvědomují si fakt, že se stávají nositeli tajemství.

Idylu další cesty malebnou krajinou narušuje příchod k plně automatizovanému nádraží. To na sebe upozorní neobvyklým hlukem v jinak tiché krajině<sup>180</sup>. Plně automatizovaný provoz je připomínkou zaniklé civilizace a také upozorněním na možnost, že ve světě nemuseli zůstat jen C. a D. Scéna zázraku z předchozí noci a stále funkční civilizační vymoženosti vedou ke vzrůstu obav o další vývoj lidstva, o možnost opakování chyb zaniklé civilizace. Podobnou konfrontací s realitou je zastávka v Plzni, kde se protagonisté dostávají do továrních bývalé Škodovky. V obrovských továrnách jsou zbytky rozestavených válečných strojů. Bezútešná scéna, v níž ještě více vysvítá prázdnota světa bez lidí, je zakončena citací Maxima Gorkého – „Člověk, to zní hrdě,“ za kterou je možné vycítit velkou dávku

---

<sup>178</sup> BONDY 2002: 31

<sup>179</sup> Tamtéž

<sup>180</sup> Vypravěčovo využití auditivních sloves – hřmotit, pískat, říčet, zvonit, klepat, supět – zvyšuje tento silně kontrastní účinek vůči opakovaně zdůrazňovanému tichu.

ironie. Člověk se zničil sám – a „Nikomu ve vesmíru jich není líto.“<sup>181</sup> Filozofická vážnost úvah v plzeňské továrně je drasticky rozbita reakcí na výše citovanou větu: „Největš Bohumilu Hrabalovi v Kersku.“<sup>182</sup> Bondy zde pravděpodobně výsměšně naráží na Hrabalovo obdivné zobrazování obyčejných lidí. Bondyho filozofický přístup k člověku je odlišný, má tendenci vidět v člověku spíše to horší, jeho zvířecí podstatu.

Zastávkou v putování C. a D. je Plzeň, která je charakterizována jako „světový hlavní město piva“<sup>183</sup>. Tento atribut opět výrazně konvenuje s celkovou inklinací undergroundového společenství k hospodské kultuře (motiv, který je s undergroundem bytostně spjatý). Hospody jsou v perspektivě C. a D. chápány jako poslední ostrůvky civilizace. Jejich první setkání s dalšími lidmi se totiž děje v hospodě<sup>184</sup>. Ta se ohlašuje již na velkou vzdálenost: „(...) slyšeli živé hlasy. (...) A slyšeli cinkot sklenic a žbluňkání piva z pípy už mnoho kilometrů předtím, než tam došli.“<sup>185</sup> Výše již byla naznačena pozitivita, s jakou jsou hospody C. a D. přijímány<sup>186</sup>. „Že nacházej lidi v hospodě a ne jinde, bylo pro ně dobrým znamením. A vskutku, jak vešli, viděli, že všichni jsou v nejlepší náladě. Sedělo tam tak dvacet chlapů a ženských, popíjeli, pokuřovali si a povídali si zřejmě samé pěkné věci, protože se všichni chechtali na celé kolo. U pípy stál starší chlapík v tyroláckém kloboučku a čepoval jedno za druhým, evidentně z toho celý

---

<sup>181</sup> BONDY 2002: 38

<sup>182</sup> Tamtéž

<sup>183</sup> Tamtéž: 35

<sup>184</sup> Hospoda je charakteristickým topoi nejen pro undergroundovou literaturu. V české literatuře nalezneme řadu textů, které do hospody či hostince zasazují své klíčové scény. Namátkou jmenujme např. *Zámek* Franze Kafky či *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* Jaroslava Haška. Více k tematice hospody např. zde: NOVOTNÝ 1997 Je přitom poměrně zajímavé, že hospodě, obzvláště pro underground klíčovému topoi se ve výše uvedené publikaci, ani nikde jinde nikdo dosud seriózně nevěnoval.

<sup>185</sup> BONDY 2002: 38

<sup>186</sup> Je ovšem třeba však poukázat na to, že toto pozitivní přijetí je navázáno na striktně místně omezený okruh hospody. V dalším textu se setkáváme se scénou, kdy se C. a D. setkávají s opilci. Ty jsou ale mimo budovou hospody vymezený okruh a jsou tak bráni jako nepřátelé. Může to však být také důsledek osobnostní transformace, kterou C. a D. v té době prošli.

rozradostněný.“<sup>187</sup> Hospoda je místem společenství, které je naprosto soběstačné a spokojené. C. a D. se zde chtějí dozvědět informace o tom, co se vlastně stalo, ale nakonec vysvitne, že nikdo vlastně nic neví, protože většina z nich (válku?) zaspala. Přežili podobnou náhodou jako protagonisté. Prvotní nadšení z toho společenství je však vystřídáno „neodolatelným puzením jít dál.“<sup>188</sup>

Čím déle jsou na cestě, tím více se jejich vnitřní světy proměňují, jak se očišťují od nánosů „staletí a tisíciletí.“<sup>189</sup> Po několikaměsíčním putování se dostávají ke státním hranicím. Zde je čeká další bizarní setkání, tentokrát s představitelem onoho zaniklého společenského řádu: „Na louce viděli chlapa, jak dělá stojky a metá kozelce. Vykřikoval přitom „hurá“ a „nazdár“ a podobně.“ Mužik se jim představuje jako „starej estébák František Novák.“<sup>190</sup> Válka uvolnila pouta i představitelům režimu<sup>191</sup>.

Poznání, že ve světě mohou žít další lidé, protagonistům kazí samotný akt cestování. Zvykli si na to, že by mohli být sami. Uvažují nad tím, zda by se neměli vydat někam, kde „lišky dávají dobrou noc.“<sup>192</sup> Tyto úvahy jsou pro vypravěče (resp. jak bylo poznamenáno výše, autora) opět příležitostí vyjádřit se k dobovým poměrům. Ty už sice byly ve fikčním světě zrušeny, v mysli modelového čtenáře<sup>193</sup> však tyto narážky bezpochyby

---

<sup>187</sup> BONDY 2002: 38

<sup>188</sup> Tamtéž: 44

<sup>189</sup> Tamtéž: 36

<sup>190</sup> Tamtéž: 44

<sup>191</sup> Vypravěč sice postavu zesměšňuje, v podtextu však nacházíme jistou formu pochopení. Odsudek příslušníka STB není tak jasně negativní, jako to bylo typické pro tyto postavy v jiných textech undergroundového okruhu (pokud tedy byly tyto postavy vůbec reflektovány. Znovu je třeba poukázat na uzavřenost undergroundu, která vytvářela svůj vlastní svět, svou vlastní kulturu, jejíž jedinou snahou bylo existovat nezávisle na vnějším světě. Typ „démonického estébáka“ je spíše konstantou typickou pro současná filmová a televizní zobrazení normalizační éry..

<sup>192</sup> BONDY 2002: 35

<sup>193</sup> Egon Bondy byl pevně svázán s undergroundovým okruhem, psal v něm, pro něj i o něm. Jeho cílová skupina tak byla do roku 1989 v podstatě homogenní. S přibývajícimi léty od Sametové revoluce se Bondyho čtenářský okruh rozšiřuje a vytrácí se jistá forma exkluzivity a „undergroundového spiklenectví“. Zároveň se také vytrácí funkce některých textových

narážely na příznivý ohlas: „Kdo přežije takový poměry, pak už se na něm dají pařezy štípat, to je jeden ohromnej Harlem s pár bílejma policajtama a spoustou otupělejších lidí, který si ani nevšimnou, jak **my ostatní** [zvýraznění JVM] jsme honěni.“<sup>194</sup> Osobní zájmeno „my“ je přihlášením se k undergroundovému společenství a také snahou o hlubší „vtažení“ čtenáře do fikčního světa textu. Samota a hledání zbytků civilizace, na kterých by mohlo být znovuvybudováno jiné – lepší – lidstvo je nosným motivem textu. Tento jejich cíl z počátku není formulován, s dalšími setkáními dostává čím dál tím konkrétnější podobu.

## 5.2 Hranice

Státní hranice je zároveň pásmem, které odděluje bezpečný a relativně nepoškozený svět (byť téměř bez lidí) od zbytku světa, který je katastrofou zničen. Deskripce zničené krajiny je vystavěna v rámci žánrových pravidel post-apokalyptických narativů: „Celá krajina byla spálená doslova na troud. Z košatých stromů zbyly jen kůly. (...) Města byla kopci spáleného a žárem rozdroleného kamení, cihel a betonu, z nichž jen osaměle trčely silnější pilíře a ostnatěly ocelové tyče. (...) [zříceniny] čpěly spáleništěm. (...) Asfalt silnic se roztekl a z části i vypařil, beton popukal. (...) Jak klopýtavě šli, stále viděli po všech stranách obzoru kopce sutin. Byla to poušť Evropa.“<sup>195</sup> Na tomto místě si dovolím drobný exkurz k jazyku díla: Použitá slova – zejména slovesa a adjektiva indikující proces destrukce (spálená, rozdrolené kamení, osaměle trčely, beton popukal apod. – vytvářejí dojem beznaděje a konce. Později vypravěč v deskripci využívá slovních

---

narážek. Např. výše zmiňované autorské komentáře k dobovým poměrům jsou pro mnohé dnešní čtenáře spíše informativními, vytrácí se z nich ono čtenářské přitakání, které mohlo následovat v primárním čtenářském okruhu.

<sup>194</sup> BONDY 2002: 35

<sup>195</sup> Tamtéž: 45

spojení jako „zneplodnělá země“, „lesy kůlů“, „ledové potoky“, obnažené skály“<sup>196</sup>. Výraz „poušť Evropa“ tak dostává velmi reálné kontury.

### 5.3 Západ – „poušť Evropa“ a sklovina

C. a D. putují stále hlouběji do zničené krajiny a potkávají obyvatele těchto míst. Všichni jsou šlení, nemluví, žijí ve svých vlastních světech, opakuji své zbytečné úkony (muž s vozem se řítí dvoustakilometrovou rychlostí, jiný stále dokola na klikovém gramofonu poslouchá The Beatles<sup>197</sup>).

Krajina se opět proměňuje. Byly-li na „poušti Evropa“ patrné zbytky civilizace, další část krajiny je transformována v nekonečnou, jednotnou plochu skloviny, jejíž povrch připomíná led. Ona „ledovost“ je již o něco dříve anticipována v té chvíli absurdně působícím nálezem páru bruslí. Uprostřed pouště nemají logické opodstatnění. Vypravěčův popis poukazuje na „dokonalost zničení“, která je „hodná obdivu“<sup>198</sup>. V této deskripci se odráží dobový strach z použití tzv. neutronové bomby, která by teoreticky měla zlikvidovat pouze živé objekty, přičemž objekty materiální povahy by měly zůstat zachovány<sup>199</sup>. Beznaděj protagonistů dosahuje vrcholu, každé ráno, místo aby se stalo novou nadějí, se mění v novou hrůzu, do nekonečna se táhnoucí prostor beznaděje. Tento prostorový obraz můžeme interpretovat i jako metaforické zobrazení vzrůstající beznaděje protagonistů. Od světa, který byl jen jejich, který jim nabízel vše potřebné k životu, jakýsi jejich „soukromý ráj“ (Praha a cesta po Čechách), přes poušť, kde beznaděj postupně vytlačuje naději do budoucna, až se nakonec dostáváme až k planině, která postrádá jakýkoliv opěrný bod – a když už, tak je nedosažitelný – ke kterému by bylo možné vztáhnout svou naději v lepší

---

<sup>196</sup> BONDY 2002: 46

<sup>197</sup> Tamtéž: 46

<sup>198</sup> Tamtéž: 48

<sup>199</sup> Podobné obavy byly sdíleny napříč celým kulturním spektrem. Z režimem přijímaného pohledu jmenujme např. film Otakara Vávry *Temné slunce* z roku 1980, který je dobově aktualizovanou adaptací *Krakatitu* Karla Čapka.

budoucnost. Sklovina vznikla roztavením všeho, co vybudoval člověk. Veškerá „kultura“ se spojila do beztvaré hmoty. Ale je to právě lesklá sklovina, na které C. a D. spatří další lidi: (...) po sklovině se prohánělo pár lidí na bruslích.“<sup>200</sup> Po pár krocích se dostávají do tábora, který obývá hrstka přeživších mladých lidí.

Scény, které se odehrávají v tomto táboře, se nejvíce přibližují subžánru utopie, tak, jak byla pojmána v jejích filozofických počátcích u autorů, jako byli Thomas More, Francis Bacon nebo Tomaso Campanella. Utopické vidění budoucnosti společnosti, můžeme v rámci post-katastrofických narativů pojímat jako důležitý motiv. Utopické uvažování totiž vytyčuje cíl lidí přeživších katastrofu. Mladí lidé z celé Evropy se zde pokouší založit společenství, které sami nazývají komunou. Mají elektrinu, benzín do aut, začínají se zemědělskými pracemi. Vytváří ideální multikulturní společenství: „Máme k dispozici celou vrcholnou civilizaci – a uvedeme ji do chodu konečně ve prospěch člověka, a ne k jeho zničení.“<sup>201</sup> Vypravěč kondenzuje názory na zaniklou civilizaci a budoucnost společnosti nové v krátkých úsecích přímé řeči, které nemají značeného mluvčího. Výroky se tak transformují v obecnější prohlášení: „Zaplať panbůh, lidstvo se zničilo perfektně. (...) Vykořisťovatelská společnost skončila logicky. (...) Žijem teprva teď – co jsem žil celý mládí, to byla noční můra. I s těma jejich novinama, televizí, diskotékami, vojenskou službou a fabrikou. (...) Na to si dáme všichni a už až do konce světa moc velké pozor, aby to svinstvo nezačalo znova, (...) Nikdo už nikdy nebude vládnout. (...) Jenom svobodný lidi pracujou – nesvobodný<sup>202</sup> jen otročeť.“<sup>203</sup> Některé z výše citovaných výroků mají tendenci směřovat spíše k utopické vizi světa „někdy“

---

<sup>200</sup> BONDY 2002: 48

<sup>201</sup> Tamtéž 2002: 50

<sup>202</sup> V těchto výrocích se jasně odráží autorovo myšlení ovlivněné marxismem, který už sám o sobě výrazně pracuje se společenským utopismem.

<sup>203</sup> BONDY 2002: 51 - 52

v budoucnu, jiní poukazují na nově nabytou svobodu, o kterou je připravila jakákoliv společnost, jakýkoliv systém. Shoda panuje ve zjištění, že je dobře, že svět sám sebe zničil.

Snahou komuny je se – pokud možno – úplně odstříhnout od zaniklé civilizace (ale zároveň poněkud paradoxně využívat civilizačních výhod, které zůstaly zachovány), s tím, že by se pokusili zachovat její kulturní statky. Příchodem protagonistů C. a D. je představa obyvatel komuny o ideálním společenství završena. C. je totiž básník a podle jednoho z členů komuny „dva lidé nesmějí nikdy chybět, zubař a básník.“<sup>204</sup>

Stranou tábora osaměle žije starý muž, který je C. a D. představen jako Jóhann, islandský básník. Jóhann je pro skupinu studnicí moudrosti, filozofem, pojítkem, které komunu mladých myšlenkově spojuje s dědictvím minulosti. D. s tímto mužem – který v textu získává kontury až mytologického starce (je popisován pomocí pro tyto postavy typických atributů: „poněkud shrbený, bělovlasý“ s „krásnýma štíhlýma rukama“<sup>205</sup> a „dlouhé vousy jako stříbro“<sup>206</sup>) – naváže velmi úzký kontakt. Jejich hovor se zpočátku zaměřuje na psaní básní, resp. jejich nevydávání, ale postupně – často v rámci jedné repliky – se přesouvají k větším obecnostem až k filozofickým otázkám etiky a zániku civilizace.

I když je pobyt ve společnosti stejně smýšlejících mladých lidí příjemným – a do jisté míry naplňuje představy toho, čeho chtěli protagonisté dosáhnout – má své stinné stránky. Členové komuny jakoby ani nevnímali svoje žití na okraji, mezi pouští a sklovinou. Toto vědomí však popouzí citlivou D. Něco jí brání v tom, setrvat na jednom místě, ale cíl jejího putování zůstává skrytý. Odhalen je až jako vize ve snu, po kterém jí v hlavě zůstávají tři slova: „Afghánistán<sup>207</sup>... Kábul... Údolí věčného ráje.“<sup>208</sup> C.

---

<sup>204</sup> BONDY 2002: 54

<sup>205</sup> Tamtéž: 54

<sup>206</sup> Tamtéž: 58

<sup>207</sup> Titul textu tak zde dostává svého naplnění.

nechce zpočátku o odchodu ani slyšet, nakonec se však, s vidinou možného návratu, rozhodne odejít také. D. už je několik týdnů těhotná a její cesta získává nádech až cesty do zaslíbené země, do hledaného skrytého ráje. Podobu ráje, světa skutečně bez chyb a jen pro ně dva a jejich dítě, si D. vysnívá ve svých představách: „Až budem v Afghánistánu, každý den se budeme věncit nevadnoucími květinami. Jsou tam prameny čiré jako démant a voda sladká jako vůně květů, které jsou všude dokola. Budeme odpočívat pod stanem – protože slunce, i když je věčné jaro, dokáže pražit, a budeme se dívat na stále kvetoucí stromy. Naučím se hrát na dervišský bubínek a budu ti zpívat dlouhé, dlouhé písně. Vzduch je tam vlahý jako tvůj dech a vítr hebký jako tvé tváře. V noci nikdy nezhasínají hvězdy a jsou tam tak blízko, že stačí vystoupit na vrcholky hor a můžeš s nimi hovořit.“<sup>209</sup> Snění D. o Údolí věčného je naplněno jistotou. D. jakoby popisovala to, co už někdy zažila, jakoby se vracela na již známá místa. Jejich kroky z Prahy vedly původně na západ, nyní se obrací na východ.

Vypravěč tímto způsobem zobrazuje ideální společnost. Později v textu jsou zobrazeny pozůstatky civilizace, která měla zaniknout, ale ve svých negativních rysech přetrvává. Scéna setkání s lidmi v Bratislavě – na další jejich cestě - dává připomenout zvířecí povahu člověka: „Tu z dálky zaslechli lidský hlas. Jak pluli<sup>210</sup> blíž, poznávali řev, chraplavý zpěv a hádky opilých.“<sup>211</sup> C. cítí pocit sounáležitosti, chce veslovat ke břehu a alespoň trochu využít zásob alkoholu, které lidé na břehu mají. D. mu ale brání, rozvíjí se distinkce mezi nimi a „bývalými lidmi“<sup>212</sup>, kteří se nezměnili. Na protagonisty začnou křičet, střílí na ně ze samopalu, sledují je po břehu v autě. To, jak D. vnímá realitu, se proměňuje, vyhrocuje se střet na rovině

---

<sup>208</sup> BONDY 2002: 59

<sup>209</sup> Tamtéž: 61

<sup>210</sup> Část cesty plují protagonisté na chatrné loďce.

<sup>211</sup> BONDY 2002: 62 a 64

<sup>212</sup> Tamtéž: 64

MY versus ONI a D. „ty druhé lidi“ naprosto odsuzuje a vidí v nich sebedestruktivní pozůstatky minulé doby. „Našel-li by se, kdo by jim začal vládnout, byli by znovu ochotní rozjet to staré svinstvo.“<sup>213</sup>

#### 5.4 Východ

Jejich cesta pokračuje směrem na východ. C. uvažuje o návratu, cesta by byla příliš nebezpečná a náročná. D. ale odmítá, jediný návrat je možný až z Afghánistánu. Jejich putování znovu vede pouští, po pár dnech se před nimi objevují hory. Ocitají se na konci „střední Evropy a před nimi byl už jen východ.“<sup>214</sup>

Hory jsou pokryté prastarým lesem, který na protagonisty působí až magickým kouzlem: „ Les tlumeně hovořil pravěkou řečí, která neznala a nechtěla znát člověka. Neviditelní obyvatelé lesa na ně hleděli a bylo slyšet jejich prudké oddechování a pohyb jejich nohou. Ztratili cestu.“<sup>215</sup> Přes hory postupují velmi pomalu, bloudí. Postupně jim dochází zbývající zásoby. D. čím dál tím častěji propadá trudnomyslnosti vyplývající z její výrazné citlivosti a pravděpodobně také z pocitu – byť neformulovaného -, který se jí držel už od počátku cesty, totiž, že společně s C. by mohli najít a osídlit nový, lepší svět. Tento však stále nenachází. Mají také obavy z toho, kam se bude lidstvo dále ubírat, zda se zase navrátí tam, kde bylo před katastrofou. Příznačný je v tomto směru jejich rozhovor: „Bude lidstvo ještě někdy šťastné?“, zeptala se nečekaně D. (...) ‚Nebo musí být vždycky znovu nešťastné?‘ ‚Proč by muselo?‘ ‚Protože je to zákonité.‘ ‚Není žádná taková zákonitost, všechno záleží jen na tom, aby lidi dokázali jednat rozumně.‘ ‚A co když je taková zákonitost, že nemohou nikdy jednat rozumně?‘ (...) ‚Lidé se sami zničí sami.‘“<sup>216</sup> C. žije okamžikem, příliš nepřemýšlí nad tím, co bude.

---

<sup>213</sup> BONDY 2002: 64

<sup>214</sup> Tamtéž: 66

<sup>215</sup> Tamtéž: 2002: 66

<sup>216</sup> Tamtéž: 67

Snaží se jen chránit D. tak, jak to dovede nejlépe. V rozhovoru jen klade otázky a snaží se pokud možno odvést D. k jiným myšlenkám. D. je oproti němu fatalistická. Ztratila o lidstvu iluze a nedělá si jakékoliv iluze o tom, že by cokoliv mohlo být lepší. Později si klade ještě další otázky: „Proč lidstvo zašlo?“, „Proč lidstvo vůbec bylo?“ „Proč, proč byli lidé?“<sup>217</sup> Tyto otázky zůstávají nezodpovězeny.

Cesta lesem je obtížná, občas se na čas zastaví, D. však chce pokračovat kupředu. Stále ji nějaká neznámá síla táhne stále dál a dál. Navrací se klíčový motiv textu – putování ve snaze o obnovu. Poprvé je však tato myšlenka zřetelně formulována jako cesta do ráje: „Nevím – snad to chci porodit v ráji.“<sup>218</sup> Úvahy D. jsou podivně kontrastní. Nevidí východisko pro lidstvo jako takové, přesto sama věří – vyjímaje z množiny lidstva sama sebe a C. – že najde pozemský ráj v afghánském Údolí věčného jara, kde se zachrání. Nebo alespoň najde ráj pro jejich dítě, dceru Františku, která se jim narodí ve srubu v hlubokých lesích, když už ne pro ně. C. už odmítá další pře, jen se snaží C. od vyčerpávající cesty zdržovat. D. se odmítá vrátit: „Nikdy nenajdeme cestu zpět. (...) žádné zpět už není možné, už není kam jít zpět.“<sup>219</sup>

Na delší čas se protagonisté zastaví ve srubu na konci lesa, kde se jim narodí dítě, Františka. V textu se tak objevuje motiv dítěte. Dítě má možnost stát se novým začátkem života. Dítě je oproti svým rodičům pojmenováno konkrétním jménem. Vytrácí se tak abstrakce pojmenování postav pouze iniciálou. Jakoby se už vytrácela abstrakce a obecnost pojmenování pouze iniciálou. Na tomto místě se také po dlouhé době setkají s lidmi. Z dálky, mezi stromy vidí vojáky na lyžích, večer se u nich ve srubu objeví uprchlý muž. Tato postava není nijak charakterizována, zůstává jen pouhou stínovou

---

<sup>217</sup> BONDY 2002: 71

<sup>218</sup> Tamtéž: 69

<sup>219</sup> Tamtéž: 70

postavou ve dveřích, která s ránem už neexistuje. Ten je odrazuje od další cesty, narušuje naději, kterou C. a D. mají. „Zas stavěj nové město, nestačí jim, že jednou spadlo, chytají lidi, honějí je do práce, ne dělat domy, bydlí se tam jen ve sklepích, ve sklepích velkých a dlouhých jako bylo to jejich město. Ne domy pro lidi, ale tanky vyrábíme, tanky dělá a granáty, a ty nejchytřejší, přítelíčku, ty dělaj nové rakety.“<sup>220</sup> Na východní části světa skutečně došlo k obnově civilizace. Ta však nechce budovat. Podle výpovědi uprchlíka chce nová civilizace navázat na období před katastrofou, dokončit to, co začala. V rámci dobového kontextu neustálého napětí mezi Východem a Západem, SSSR a USA – v té době ještě podporované válkou v Afghánistánu, je jasné, proč Bondy umísťuje pramen všeho zla právě na Východ.

## 5.5 Město na východě

C. se rozhodne – vzhledem k jejich situaci – že město zkusí najít. Blízkost většího množství lidí je lákavá. C. nechává D. samotnou i s dcerou Františkou a z relativního bezpečí srubu a lesa se vydává hledat město. „K večeru prvního dne spatřil C. vysoké, sněhem pokryté hory sutin od obzoru k obzoru. Bylo to nepředstavitelně velké město<sup>221</sup>, jedno ze tří největších na světě.“<sup>222</sup>

C. postupuje rozsáhlým polem trosek. Vstupuje do dřevěné chatrče, která je prvním svědectvím o existenci lidí na tomto místě. V chladném vzduchu z ní totiž vstupuje lehká pára. Pod dřevěným přístřeškem je vstup do konečné stanice metra. Sestupuje hlouběji a hlouběji. Bloudí, jen nucen několikrát se vyhnout strážím. „Bylo hřbitovní ticho, jen jeho kroky a kapání vody bylo slyšet. Vstříc mu však vanul stále méně chladný – nebylo možno

---

<sup>220</sup> BONDY 2002: 76

<sup>221</sup> Je myslím oprávněné očekávat, vzhledem k atributům, které v textu nacházíme, že se pravděpodobně jedná o Moskvu.

<sup>222</sup> BONDY 2002: 77

řít teplý – vzduch a s ním stále hustší smrad z lidských výkalů.“<sup>223</sup> Nakonec lidi objevuje. Nachází je v nejzuboženější podobě. Lidstvo zde kleslo na úplné dno (metaforicky i doslovně, Bondy je nechává živořit v podzemních stanicích metra). Tisíce jich žijí v hromadách vlastních výkalů, jsou „nepředstavitelně zubožení. Byli daleko víc podvyživení než C. a byli v daleko horších hadrech. Nadto příšerně páchli, protože tu nikde netekla voda a tu, co měli, spotřebovali na pití.“<sup>224</sup> Obyvatelé metra jsou letargičtí, tišší, na vetřelce C. nijak nereagují. Nad tímto zobrazením posledních zbytků lidstva nechává vypravěč ironicky viset transparenty s nápisy „Buduj vlast – posílíš mír“ a „Vzhůru k radostnému budování socialistické vlasti“. Tato připomínka dobové socialistické ikonografie je dalším interpretačním vodítkem, které čtenáře směřuje k tomu, aby v zobrazení obyvatel metra a světa, jehož jsou tito součástí, viděl konkrétní realie.

C. se mění v mlčenlivého a nechápajícího pozorovatele. Prochází podivným světem a skrze vypravěče zprostředkovává své dojmy. Vypravěč využívá velmi naturalistické deskripce, využívá obrazů hnusu, který nejčastěji zpřítomňuje skrze čichový vjem. C. usíná a probouzí jej přijíždějící vlak. Zubožení obyvatelé metra jsou vojáky krmeni, jiný vlak přiváží unavené pracovníky a ti jsou okamžitě nahrazeni pracovníky čerstvými. Toto se periodicky opakuje. Do dalšího takového vlaku nastupuje i C.

Svět okolo C. je tichý: „Kromě nadávek [další poukázání vypravěče na to, kam až se lidstvo dostalo, pozn. JVM] lidé spolu nemluvili.“<sup>225</sup> Na jakémisi kontrolním stanovišti je každému z lidí přidělen kus chleba. Uspokojením základní životní potřeby se tichý svět proměňuje hlukem, lidé začínají hovořit, „od úst k ústům se nesly žerty, pokřikovali na sebe a kamarádsky se štulcovali.“<sup>226</sup> Vlak je dováží do velké tovární haly. Je

---

<sup>223</sup> BONDY 2002: 79

<sup>224</sup> Tamtéž: 80

<sup>225</sup> Tamtéž: 81

<sup>226</sup> Tamtéž

bezprizorní, toulá se a snaží se pochopit, kde se to vlastně ocitnul: „Při tom při všem se nemohl ubránit dojmu, že je v neskutečném, pohádkovém světě. Není přece možné, aby lidé takhle opravdu žili. Co chvíli zakokrhá kohout a všechno zmizí a nabude lidskou podobu. Tanky, montované tady po desítkách či snad stovkách, se promění ve zlaté kočáry, až někde vydechne naposledy nesmrtelný Kašcej<sup>227</sup>.“<sup>228</sup> Pohádka (příznačně využívající východoevropské mytologie) se však nekoná. Místo štěstí, které by se po dlouhém hledání lidí mělo dostavit, jej zachvacuje pocit hrůzy. Objevuje však, že i v tomto temném světě, který se připravuje na další válku, lze najít nepatrný zbytek lidství. Pod hromadou plechu nachází totiž místo, kde dělníci odpočívají. Ti si zde vytvořili vlastní systém, který dělí čas mezi práci a utajovaný odpočinek na skrytém místě. Společnost využívá vrozené lidské vypočítavosti: „Čtrnáct hodin šichta, ráno a večír čtvrtka chleba a doma – teda tam, co přespáváš [tj. v metru, pozn. JVM] – dvakrát šlichta. Kdo nejde do práce, dostane jen šlichtu a při tý nevydrží ani měsíc. Tak ani sem nemusej nikoho honit, každej sem leze sám.“<sup>229</sup> Dělníci se do práce sami hrnou, vedení státu – které není nijak specifikováno, indicie očekávatelně ukazují k Sovětskému Rusku – nemá o pracovní sílu nouzi. Jak vysvětluje z dalšího textu, dělníky postupně shání po celé Evropě.

Život se vším všudy se přesunul z neobyvatelného zemského povrchu do podzemí. „(...) celé podzemí zříčeného velkoměsta je protkáno sítí podzemních chodeb mezi jednotlivými zachovalými sklepy, za hlavní třídy že slouží bývalé kanály a že ti nejodvážnější se dokonce vozí na podvozcích podzemní dráhy.“<sup>230</sup> Ve městě je vybudována kompletní a velmi funkční infrastruktura i systém černého trhu. Bondy přesouvá celou společnost do podzemí, ale zároveň na ni aplikuje systém z aktuálního světa,

---

<sup>227</sup> Také Kostěj, častá záporná postava východoslovanských pohádek.

<sup>228</sup> BONDY 2002: 82

<sup>229</sup> Tamtéž: 84

<sup>230</sup> Tamtéž: 85

totiž že společnost je tvořena *mlčící většinou*, která tupě pracuje pro trochu jídla a pak *underground*, který si vytváří - pokud možno - nezávislý svět vybudovaný na základě vlastních pravidel. Svět opanuje šílenství, vypravěč předkládá apokalyptické vize blížícího se konce, druhého a tentokrát definitivního: „V sousedství ilegálních putyk, špeluněk a botelů se konaly ilegální bohoslužby. (...) Stále se opakovalo čtení *Zjevení svatého Jana* a vyskytovaly se fanatické sekty, které hlásaly, že svět stvořil a vládne mu ďábel.“<sup>231</sup> Pro tento svět je charakteristická nadvláda strachu, který šíří necitelní vojáci.

C. se rozhodne prchnout. Být společně s D. a malou Františkou tak blízko šílenému a nebezpečnému světu není dobré. Po pěti dnech v tomto pekle město opouští a vrací se k D. Její iluze o Údolí věčného jara se úplně hroutí. Za další tři měsíce – prožité ve strachu – opouští svůj srub a vydávají se na cestu zpět.

## 5.6 Návrat do Prahy

Společně s protagonisty postupuje z východu na západ i zánik. „Obloha na východě byla černá, slunce z mraků dýmu a bylo slyšet podzemní dunění.“<sup>232</sup> Setkávají se s postupující armádou, opět bloudí krajinou. Ústřední pasáž končí strohým konstatováním bezvýchodné situace protagonistů: „Zbývalo jim jen prchat, neustále prchat, prchat už až do konce života.“<sup>233</sup>

Závěrečná část textu je od částí předchozích oddělena výrazným typografickým předělem (začíná na samostatné stránce) a také nadpisem KONEC, přičemž jiné nadpisy dosud nebyly v textu použity. Výrazně

---

<sup>231</sup> BONDY 2002: 88

<sup>232</sup> Tamtéž: 92

<sup>233</sup> Tamtéž

oddělená je tato část i v rukopise. První vydání textu z roku 1990 vypouští celou klíčovou část setkání s armádou z Východu, jejíž konotace na sovětská okupační vojska by byla naprosto zřejmá i bez explicitního obrazu rudého praporu vlajícího na temenu kopce<sup>234</sup>. Vynechaná je i esejistická pasáž (viz níže).

Závěr textu *Afghánistán* otevírá dlouhá esejistická pasáž<sup>235</sup>. Úvahy o budoucnosti i minulosti jsou koncentrovanou variantou otázek dříve v textu prezentovaných. Třídní společnost (opět se zde odráží marxistické vidění světa) podle autora dosáhla „takového stupně všeobecné manipulace a k takovému stupni rozvoje ničivých sil válečných i destruktivních sil mimoválečných“<sup>236</sup>, že vývoj směrem ke katastrofě je naprosto nevyhnutelný. Důležitá je také pasáž poukazující na svébytnost básnického tvoření<sup>237</sup>: „Ale básnický prostor je zcela svébytný a se svojí vlastní zákonitostí. Je kupodivu rozdíl mezi vyprávěním obsahu Illiady a Illiadou samotnou. Nehledě na to, že vyprávění obsahu je jen jednou z věcí našeho pomíjivého světa, ale umělecké dílo samotné je nevyvratitelné a trvalé ontologické obohacení jsoucna, byť by zašli všichni, kteří je mohou poznávat, básnické dílo není omezováno žádnou předem spočítatelnou nutností. (...) a nadto – básnické dílo bude vždy lidštější, než cokoli jiného lze udělat. Je lidštější nejen než bomba, ale dokonce i než setí obilí. A proto v nepřetržitém prostoru poezie má i náš příběh jinou verzi.“<sup>238</sup> Tato zmíněná jiná verze však zůstává plně v kompetenci čtenáře.

---

<sup>234</sup> BONDY 2002: 92

<sup>235</sup> Vzhledem k filozofickému zázemí Egona Bondyho tvoří žánr esej nedílnou součást mnoha jeho textů. K nejvýraznějším v tomto směru patří text *Leden na vsi*, který takřka postrádá narativní linku a soustředí se na existenční problémy autora v době tzv. procesu s Plastic People v roce 1976.

<sup>236</sup> BONDY 2002: 95

<sup>237</sup> Je to jedna z mála pasáží v Bondyho prozaickém díle, která se explicitně věnuje vlastní tvorbě.

<sup>238</sup> BONDY 2002: 96

## 5.7 Snový ráj

Vypravěč se vrací k protagonistům C. a D., nachází je na cestě. Postupují zároveň s armádou z Východu a jsou svědky postupující a nevyhnutelné zkázy. „Mělo být zničeno vše, co připomínalo jiný život než podzemní město. Viděli letadla, jak cosi rozprašují, - a ze stromů opadávalo jehličí a zčernala tráva. Mělo být zničeno vše, aby nebylo možno žít jinde a jinak [v podzemním městě, pozn. JVM].“<sup>239</sup> Dostávají se až na Vysočinu. Zde dochází k setkání, které je dalším výrazným intertextovým protnutím s jiným textem Egona Bondyho. Potkávají totiž bratrance A. a sestřenku B., protagonisty novely *Invalidní sourozenci*. Vypravěč uzavírá kruh se vstupními pasážemi textu, kdy protagonisté cestovali do textu *Invalidních sourozenců*, aby se právě s A. a B. setkali. Potkávají je ale až nyní. Setkání získává až magické kontury, celý svět se prosvětluje, přichází jaro. Podle slov sourozenců se ocitají v „Ráji sebevrahů a nenarozených“<sup>240</sup>. Nepřímo se tak uzavírá příběh *Invalidních sourozenců*, v této variantě – abychom zůstali v souladu s výše uvedeným – ukončili A. a B. svůj život sebevraždou.

C. a D. konečně nacházejí dlouho hledaný ráj. Přijíždějí na „pláž krásného modrého zálivu“<sup>241</sup>, okolo nich si hrají děti. Potkávají zde Mirku a Kocha<sup>242</sup> a plavčici Lilian. Diskutují spolu, ale i přese všechno D. neopouští její touha pokračovat. Nechce už najít ráj – ten koneckonců našla pravděpodobně zde – nyní hledá odpovědi na otázky po tom, kam lidstvo nakonec dojde. Celá scéna se sourozenci se stává jen nadějeplnou vizí, snem. Ocitají se opět ve světě, který je zničený válkou.

---

<sup>239</sup> BONDY 2002: 97

<sup>240</sup> Tamtéž: 99

<sup>241</sup> Tamtéž: 100

<sup>242</sup> Tj. básníka z undergroundového okruhu Milana Kocha a jeho manželku Mirku

## 5.8 Praha

Své putování končí protagonisté v Praze. Ta ještě není zničená válkou, všechno se zdá být v pořádku. Vracejí se na místa, odkud vyšli, přicházejí až na Malou Stranu. Vypravěč prostor opět zaplňuje geograficky přesnými označeními (Zadní Třebáň, Karmelitská ulice, Kampa, Velkopřevorské náměstí) a svět vykresluje pomocí (zřejmě) sdílených vzpomínek undergroundové komunity: „Poznávali nároží a domy, kolem kterých tolikrát jeli do Mokropes na koncert Plastiků či na opékání makrel s Reganem (...)“<sup>243</sup> Ale armáda z Východu se dostala i sem. V Mostecké ulici vidí „dlouhou řadu zajatců obklopených vojenskými hlídkami“<sup>244</sup>. Jejich poslední naděje padla. Ráj pro ně může existovat pravděpodobně jen ve snu. Nenalezli jej ani na Západě, ani na Východě a nenajdou jej ani doma, na Malé straně. Jejich příběh se uzavírá opět na Malostranském náměstí připomínkou jejich nadějí, které měli na začátku, když se náhle objevili v tomto světě po katastrofě.

Posledním útočištěm se pro protagonisty stává hospoda U Dvou Slunců (návrat k motivu hospody: prve byla hospoda prvním místem, kde se po dlouhé době setkali s lidmi, nyní se stává jejich posledním útočištěm). Veškeré naděje je opouští, C. vytahuje blíže nespécifikovanou lahvičku „kterou nikdy nikde nesměli ztratit“<sup>245</sup>. Tato lahvička pravděpodobně obsahuje jed, text však pro toto tvrzení nepředkládá důkazy. Sebevražda se tak stává možným východiskem, které může být inspirováno setkáním s invalidními sourozenci v ráji sebevrahů a nenarozených dětí. Překvapujícím setkáním je náhlé objevení se islandského básníka Jóhanna, který jim zvěstuje tragický osud komuny: „Zčásti je [obyvatele komuny] odvedli, zčásti pobili.“<sup>246</sup> Jóhann chápe celou situaci lidstva jako výsledek

---

<sup>243</sup> BONDY 2002: 104

<sup>244</sup> Tamtéž

<sup>245</sup> Tamtéž: 107

<sup>246</sup> Tamtéž: 108

dlouhé řady jeho chyb. Je to však všechno jen novým začátkem, novou vývojovou fází. I pro Islandčana je tento svět novým začátkem, začal znovu psát básně. Stává se tak skutečně posledním nositelem moudrosti ve světě. A nezáleží na tom, že už mu nikdo nebude rozumět. Píše básně v duchu výše uvedeného Bondyho pohledu na literaturu, proto, že básnění je nevratné obohacování jsoucna. Stejně jako všechna předcházející setkání na cestě, i islandský básník mizí.

Poslední osobou, kterou v textu potkávají, je „Magor“ Jirous. Objevuje se před hospodou v davu zajatců. Magor se stává skutečně poslední výspou odporu, je postavou, která reprezentuje nezlomnost a dozajista má inspirovat. Několikrát je zdůrazněna bezcharakternost emigrace a jmenováno útočiště – Hrádeček – kam mají C. a D. jít. Protagonisté tak směřují na místo, které je důležité svým významem pro celou opoziční kulturu. Chata Václava Havla nedaleko Trutnova se stala dějištěm několika ilegálních koncertů a setkání a pro mnohé ztělesňovala jediné světlé a bezpečné místo.

Pohyb protagonistů, který zahrnuje takřka celou Eurasii, je možné interpretačně uchopit jako snahu jít tam, kde by mělo být lépe. Z dobového pohledu je tímto směrem „kapitalistický Západ“. Ten však protagonisty zklame a obrací se na Východ. Východ je však místem ještě větších hrůz, než by si dříve představovali. Do jisté míry se v tomto zjištění odráží Bondyho negativistický pohled na jakoukoliv formu útlaku, který viděl na obou stranách železné opony.<sup>247</sup>

Text končí opakováním intermezza s andělem přilétajícím na zničenou Zemi. Nyní anděl odlétá, metaforicky čteno, nechává lidstvo svému osudu. Využívá se stejných atributů jako v intermezzu (černé skvrny, blyštivé plochy, ledové ticho...). Závěr novely Afghánistán zůstává otevřený,

---

<sup>247</sup> Více o politických názorech Egona Bondyho viz in: BONDY, Egon: Pracovní analýza, 1969 (samizdat)

zakončený opět typograficky odděleným souslovím „POKRAČOVÁNÍ  
JINDY<sup>248</sup>“. Otevřenost zůstává i v osudech C. a D. a jejich dítěte.

---

<sup>248</sup> BONDY 2002: 111

## 6 Závěr

Ve své diplomové práci jsem se zaměřil na analýzu dvou vybraných textů Egona Bondyho – *Invalidních sourozenců* a *Afghánistánu* – ve snaze poukázat na jejich žánrovou nejednoznačnost a z této příčiny pramenící chybnou zařazenost. Bondyho texty bývají označovány za utopie, bez ohledu na nuance, které se v nich objevují a toto přiřazení v některých ohledech zpochybňují.

Jak prokázala analýza, zvolené texty jsou každý zástupcem jiného žánru. V textech ale můžeme najít řadu podobností, které je k sobě přibližují. Tyto podobnosti nejčastěji nacházíme na rovině tématu a motivů. Oběma texty prostupuje silný motiv mesiášství protagonistů. Jak A. a B., tak C. a D. (pojmenování samo o sobě se stává výrazným pojítkem obou textů) se stávají rodiči dítěte – dcery (v prvním případě Terezy, v druhém případě Františky), která se může stát jedinou pokračovatelkou lidského rodu. Otazníky nad osudem protagonistů však zůstávají v obou analyzovaných textech. Pojítkem je i využití snového prostoru – v mnoha ohledech utopického - ostrova, který je i v *Invalidních sourozencích*, i v *Afghánistánu*, možným zobrazením představ protagonistů o světě, kdy by ideálně chtěli žít. Tento „ráj“ však zůstává imaginární, tudíž nedostupný.

V případě *Invalidních sourozenců* je skutečně možné uvažovat o žánru utopie, resp. jejím negativním pólu, který je charakteristický pro literaturu 20. století. Bondy se v textu, skrze své protagonisty A. a B., snaží o vylíčení společnosti budoucnosti. Je tak naplněn jeden z podstatných rysů utopie. Tato společnost je přísně rozdělena na dvě skupiny – běžné obyvatelstvo, které tvoří většinu, a invalidní důchodce, okrajovou vrstvu společnosti. Bondy staví do centra svého příběhu právě tuto periferii. Přes ni je poukazováno na nefunkčnost společnosti, která směřuje k zániku. Žánr utopie se v *Invalidních sourozencích* projevuje následovně: V prvé řadě je to

zobrazení společnosti, která sama sebe považuje za společnost ve své vrcholné fázi. Za druhé je to existence snového ostrova. Ten naplňuje původní podobu utopie, tj. zobrazení nové, skryté země, která je obývána společnostmi, které se podařilo odstranit společenské neduhy a vybudovat nový, funkční systém. Život na snovém ostrově nemá daleko k ideálu – alespoň zdánlivému. Většinová civilizace na konci textu zaniká, potopu celého světa přežijí jen invalidní důchodci. Charakteristickou narativní strategií v tomto textu je hojné užití biblických aluzí (záchrana na voru, narození dítěte 24. prosince, mesiášství dvojice protagonistů apod.). Bondy textem potvrzuje výlučnost perzekuované vrstvy obyvatelstva (nucené odejít do undergroundu) a textem vytváří její ideový základ.

V případě novely *Afghánistán* je jen s velkými obtížemi možno mluvit o utopii. Příběh se odehrává v době těsně po blíže nespécifikované katastrofě, která zničila většinu lidstva. Bondy svůj text důsledně buduje na půdorysu cesty. Tento klíčový motiv je jedním z typických žánrových znaků post-katastrofického narativu. Implikuje v sobě totiž procesualnost, která je klasickým diferenčním znakem žánru proti žánru utopie (ta je naopak postavena na stabilitě). Protagonisté se vydávají na cestu a vypravěč jejich pohyb strukturuje pomocí setkání a zastavení. Tyto setkání a zastavení protagonisty různým způsobem obohacují a rozšiřují jejich pohled na svět. Výsledkem je deziluze z celé společnosti. Společnost, tak jak je zachycená v textu, se nachází v procesu rozkladu, případně probíhající obnovy v transformované formě. Akcentována je procesualnost, proměnlivost. V textu je možné najít určité motivy, které jsou typické pro žánr utopie, např. komuna mladých lidí, kteří se snaží obnovit svět podle nového, lepšího řádu, i negativní utopie (továrny na Východě chystající se na další válku). Tyto znaky jsou však natolik marginální, že nemohou narušit směřování celého textu směrem k post-katastrofickým narativům. Zároveň je v obou zmíněných společenských projektech budoucnosti patrná nedokončenost

(tzn. opět procesuálnost). Ani v jednom případě není zobrazena stabilizovaná podoba společnosti.

Z analýzy textů vyplynuly dvě hlavní cesty, kterými se Bondyho texty s tematikou budoucnosti ubírají. Z velmi širokého proudu utopie se vyděluje nepřehlédnutelný proud post-katastrofického narativu. Je vidět, že prolínání žánrů v textech Egon Bondyho, do jisté míry znesnadňuje jednoznačné přiřazení k jednomu žánru. Zastávám názor, že je funkční na Bondyho texty s tematikou budoucnosti lidstva aplikovat v české literární vědě dosud nepříliš zavedený termín post-katastrofického narativu. Budiž tato diplomová práce brána jako příspěvek do diskuze k problematice prozaického díla Egon Bondyho, který chce navrhnout možné nové čtení vybraných textů skrze žánrovou optiku.

## 7 Seznam literatury

### 7.1 Primární literatura

BONDY, Egon. *Afghánistán*. Brno: Zvláštní vydání, 2002, 112 s. ISBN 80-854-3678-7.

BONDY, Egon. *Afghánistán* [Rukopis]. 1980.

BONDY, Egon. *Invalidní sourozenci*. Bratislava: Archa, c1991, 150 s. ISBN 80-711-5018-5.

BONDY, Egon. *Text prózou C: Invalidní sourozenci*. 1974.

BONDY, Egon. *Invalidní sourozenci*. 4. vyd. (1. vyd. v nakl. Akropolis). Praha: Akropolis, 2012, 188 s. ISBN 978-808-7481-653.

BONDY, Egon a Alexandr KABAKOV. *Orwelliáda*. Praha: Delta, 1990. Tvorba uvádí..., 5.

### 7.2 Sekundární literatura

BACON, Francis. *Nová Atlantida a Eseje*. 3. vyd., (v MF 1.). Praha, 1980.

BACHTIN, Michail Michajlovič. *Román jako dialog*. 1. vyd. Praha, 1980.

BONDY, Egon a MACHOVEC, Martin, ed. *Šaman*. 2. vyd., (1. samostatné). Praha: Akropolis, 2006. 139 s. ISBN 80-86903-28-1.

BONDY, Egon. *3x Egon Bondy*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1990. 246 s. ISBN 80-7038-203-1.

BONDY, Egon. *677*. Vyd. 1. Brno: Zvláštní vydání--, 2001. 123 s. ISBN 80-85436-67-1.

BONDY, Egon. *Bezejmenná*. Vyd. 1. Praha: Maťa, 2001, 139 s. *Česká radost*, sv. 21. ISBN 80-854-3666-3.

BONDY, Egon. *Bratři Ramazovi*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2007. 146 s. ISBN 978-80-86903-47-7.

BONDY, Egon. *Cesta Českem našich otců: (píkarský román - obžaloba)*. Vyd. 1. Praha: Česká expedice, 1992. 178 s. ISBN 80-85281-22-8.

BONDY, Egon. Leden na vsi; Dopis Ladislavu Radoňskému o Marxovi a ateismu. Vyd. 2. Praha: Torst, 2007. 110 s. ISBN 978-80-7215-308-4.

BONDY, Egon. Máša a Běta: dvě novely. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2006. 123 s. ISBN 80-86903-21-4.

BONDY, Egon. Nepovídka. Brno: "Zvláštní vyd.--", 1994, 77 p. ISBN 80-854-3629-9.

BONDY, Egon. *Pracovní analýza* [Strojopis]. 1969.

BONDY, Egon. Příšerné příběhy: 1975-1986. Vyd. 2. Praha: Maťa, 2000. 70 s. AR; sv. 2. ISBN 80-86013-88-X.

BONDY, Egon. Sklepní práce. Vyd. 2, ve Votobii 1. Olomouc: Votobia, 1997. 191 s. ISBN 80-7198-238-5.

CAMPANELLA, Tommaso. Sluneční stát. 2. vyd., (V MF 1.). Praha: Mladá fronta, 1979. 111, [3] s. ABC marxismu-leninismu. Prameny; sv. 30.

ČAPEK, Karel. Válka s Mloky. Vyd. 18., v ČS 4. Praha: Československý spisovatel, 1972. 218 s. Výbor z díla Karla Čapka; 6.

DĚDINOVÁ, Tereza. Fantastické světy v prozaickém díle Jáchyma Topola [online]. 2011 [cit. 2015-06-23]. Disertační práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Milan Suchomel. Dostupné z: <<http://theses.cz/id/z2j87c/>>.

ECO, Umberto. O zrcadlech a jiné eseje: znak, reprezentace, iluze, obraz. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2002. 443 s. Myšlenky; sv. 8. ISBN 80-204-0959-9.

FOŘT, Bohumil. *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008. ISBN 978-80-85778-61-8.

GENČIOVÁ, Miroslava. Vědeckofantastická literatura: srovnávací žánrová studie. Praha: Albatros, 1980, 177 s.

HRTÁNEK, Petr. Negativní utopie v české próze druhé poloviny 20. století: pokus o znakovou identifikaci žánru. Vyd. 1. Ostrava: Ostravská univerzita, Filozofická fakulta, 2004, 123 s. Spisy

HUXLEY, Aldous. Konec civilizace. Vyd. 1. Překlad Josef Kostohryz, Stanislav Berounský. Praha: Horizont, 1970, 190 s. Safír, sv. 1.

JIROUS, Ivan Martin. Magorovy dopisy. Praha: Torst, 2005. ISBN 80-7215-265-3.

KAGARLICKIJ, Julij Iosifovič. Fantastika, utopie, antiutopie. 1. vyd. Praha: Panorama, 1982, 438 s. Pyramida (Panorama).

MACHOVEC, Martin. Bibliografie Egona Bondyho (se soupisem rukopisné pozůstalosti a archivované korespondence). Praha, 2014. Dostupné z: [http://www.libpro.cz/docs/bibliografie-egona-bondyho\\_2014\\_1408367166.pdf](http://www.libpro.cz/docs/bibliografie-egona-bondyho_2014_1408367166.pdf)

MAINX, Oskar, BONDY, Egon a MACHOVEC, Martin, ed. Poezie jako mýtus, svědectví a hra: kapitoly z básnické poetiky Egona Bondyho. Vyd. 1. Ostrava: Protimluv, 2007. 295 s. Forum; 1. ISBN 978-80-254-0248-1.

MORE, Thomas. Utopie. 2. vyd. Praha: Mladá fronta, 1978. 156, [2] s. ABC marxismu-leninismu. Prameny; Sv. 26.

NOVOTNÝ, Vladimír (ed.). Hospody a pivo v české společnosti, Praha, Academia, 1997

PAVLOVA, Olga. Antiutopické tendence v polské a české literatuře 20. a 30. let na pozadí My Jevgenije Zamjatina. In: KUBÍČEK, Tomáš a Jan WEINDL. Moderna - Moderny. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, 2013, s. 358 - 368. ISBN 9788024434186.

PEŇÁS, Jiří. Bondy mládeži – Bondyho dobrodružné novely s filozofickým obsahem. Týden: zpravodajský týdeník. Praha: Sebastian Pawlowski, Mediacop s.r.o., s. 74

POSPÍŠIL, Filip a BLAŽEK, Petr. "Vraťte nám vlasy!": první máničky, vlasatci a hippies v komunistickém Československu: studie a edice dokumentů. Vyd. 1. Praha: Academia, 2010. 589 s. Šťastné zítřky; sv. 3. ISBN 978-80-200-1873-1.

STRÝKO, Marcel. Súrodenci Egona Bondyho. In: BONDY, Egon. Invalidní sourozenci. Bratislava: Archa, c1991, 5 - 7. ISBN 80-7115-018-5.

SZACKI, Jerzy. Utopie. Praha: Most, 1971.

ŠIDÁK, Pavel. Úvod do studia genologie: Teorie literárního žánru a žánrová krajina. Praha: Akropolis, 2013. ISBN 978-80-7470-040-8.

TOMAŠEVSKIJ, Boris Viktorovič. *Teorie literatury*. Vyd. 1., Praha: Lidové nakladatelství, 1970

ZAND, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie: česká neoficiální literatura 1948-1953*. Vyd. 1. Brno: Host, 2002. 240 s. Studium; sv. 9. ISBN 80-7294-048-1.

### 7.3 Slovníkové příručky

ADAMOVIČ, Ivan a Ondřej NEFF. *Slovník české literární fantastiky a science fiction*. Vyd. 1. Praha: R3, 1995, 349 p. ISBN 80-853-6457-3.

BURIAN, Václav a MACHALA, Lubomír. *Česká a slovenská literatura v exilu a samizdatu: informatorium pro učitele, studenty i laiky*. 1. vyd. Olomouc: Hanácké noviny, 1991, 166 p.

KRAUS, Jiří. *Nový akademický slovník cizích slov A-Ž*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2005, 879 s. ISBN 80-200-1351-2.

MOCNÁ, Dagmar. *Encyklopedie literárních žánrů*. 1. vyd. Praha: Paseka, 2004, 699 s. ISBN 80-718-5669-X.

Slovník české literatury po roce 1945 [dostupné online]

## Resume

This diploma thesis Prose-writer Egon Bondy: Two Ways of Manifestation of Future in Egon Bondy's writings analyze two selected texts of Egon Bondy – *Invalidní sourozenci* and *Afghánistán*. These texts are analysed with the focus on their genre characteristics. There are differences between an utopia narratives and post-catastrophic narratives. I analyzed key genre signals – characters, chronotope, motives and themes and also intertextuality. Before the main analysis, there is crosscut through selected approaches in the theory of genre of utopia. The result of my diploma thesis is a finding, that the genre clasification of some Egon Bondy's texts as utopia is not accurate, because the text of *Afghánistán* should be put into the category of post-catastrophic narratives.

## **Anotace**

### **Příjmení a jméno autora:**

Bc. Jiří Vladimír Matýsek

### **Název katedry a fakulty:**

Katedra bohemistiky, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

### **Název práce:**

Prozaik Egon Bondy: Dvě cesty k zobrazení budoucnosti v textech Egona Bondyho

### **Název práce anglicky:**

Prose-writer Egon Bondy: Two ways of the manifestation of the future in Egon Bondy's writings

### **Vedoucí práce:**

PhDr. Jan Schneider, Ph.D.

### **Počet znaků:**

143 482

### **Počet příloh:**

0

### **Použitá literatura:**

Primární literatura: 6

Sekundární literatura: 41

### **Klíčová slova:**

Egon Bondy, *Invalidní sourozenci*, *Afghánistán*, utopie, post-katastrofické narativy, underground, žánrové znaky

### **Anotace:**

Diplomová práce Prozaik Egon Bondy: Dvě cesty k zobrazení utopie v textech Egona Bondyho analyzuje dva vybrané Bondyho texty – *Invalidní sourozenec* a *Afghánistán*. Tyto texty jsou analyzovány z hlediska jejich žánrové příslušnosti k utopickým, nebo post-katastrofickým narativům. Analýze jsou podrobeny klíčové žánrové znaky – postavy, chronotop, motivy a témata a intertextualita. Vlastní analýze předchází průřez vybranými teoretickými koncepty žánru utopie. Výsledkem diplomové práce je zjištění, že žánrová klasifikace některých textů Egona Bondyho jako utopie mohla být chybná, neboť text novely *Afghánistán* je vhodnější přiřadit spíše k post-katastrofickým narativům.