

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA BOHEMISTIKY



Karneval v románové tvorbě Jiřího Kratochvila

Carnival in Jiří Kratochvil's novels

Magisterská diplomová práce

autorka: Karolína Suchá

studijní obor: Česká filologie – editorský modul

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

Olomouc 2013

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou magisterskou diplomovou práci vypracovala samostatně za použití uvedených pramenů a odborné literatury.

V Olomouci dne 13. dubna 2013

Karolina Suchá

Na tomto místě bych ráda poděkovala Doc. Mgr. Eriku Gilkovi, Ph.D. za konzultace a rady, jimiž mi pomohl při zpracování mé magisterské diplomové práce.

Obsah

Úvod	- 5 -
1 Karneval.....	- 7 -
1.1 Prvky karnevalu.....	- 8 -
1.1.1 Dvojnickví, ambivalentnost	- 9 -
1.1.2 Blázni, hlupáci	- 9 -
1.1.3 Obrácení hierarchie.....	- 10 -
1.1.4 Smích.....	- 11 -
1.1.5 Masky, převleky	- 11 -
1.1.6 Grotesknost	- 11 -
1.1.7 Divadlo bez rampy.....	- 12 -
1.1.8 Řeč.....	- 13 -
1.1.9 Herní prvek karnevalu.....	- 13 -
1.2 Kritika Bachtinova pojetí	- 14 -
2 Postmoderna	- 16 -
2.1 Společné rysy.....	- 16 -
2.1.1 Hra.....	- 16 -
2.1.2 Sjednocení vysokého a nízkého	- 16 -
2.1.3 Detabuizace	- 17 -
2.1.4 Parodování autorit.....	- 17 -
2.1.5 Groteskno	- 18 -
2.1.6 Únik ke svobodě.....	- 18 -
2.2 Závěr	- 18 -
3 Analýza románů	- 20 -
3.1 Medvědí román	- 20 -
3.2 Uprostřed nocí zpěv	- 25 -
3.3 Avion	- 27 -
3.4 Siamský příběh.....	- 30 -
3.5 Nesmrtelný příběh	- 33 -
3.6 Noční tango aneb Román jednoho léta z konce století.....	- 36 -
3.7 Truchlivý Bůh.....	- 39 -
3.8 Lehni, bestie!	- 42 -
3.9 Lady Carneval.....	- 44 -
3.10 Herec	- 46 -
3.11 Slib: rekviem na padesátá léta	- 49 -
3.12 Femme fatale	- 52 -
3.13 Dobrou noc, sladké sny	- 54 -
Závěr.....	- 56 -
Anotace.....	- 59 -
Summary	- 60 -
Seznam použité literatury	- 61 -

Úvod

Přestože Jiří Kratochvil začal výrazněji publikovat až po roce 1989, stal se brzy autorem, jehož počet vydaných děl přesáhl dvě desítky prozaických titulů, které se věnují dobám jak počátku minulého století, tak autorově současnosti. Jiří Kratochvil vydal celkem třináct románů,¹ včetně posledního titulu *Dobrou noc, sladké sny*, jež v této diplomové práci podrobíme analýze z hlediska přítomnosti prvků estetiky karnevalu.

Je jistě mnoho námětů, kterým se lze nad prozaickou tvorbou Jiřího Kratochvila věnovat, jako například poetika míst v jeho románech, pojetí prostoru či příběhovitost jeho próz. Téma této práce není náhodné a je zvoleno s ohledem na skutečnost, že se Jiří Kratochvil ke kultuře karnevalu hlásí nejen ve studii *Literatura karnevalu*, ale rovněž v názvech a podtitulech svých románů. Protože tedy karneval považujeme za jeden z důležitých inspiračních zdrojů, rozhodli jsme se toto téma obsírněji zpracovat právě v předkládané diplomové práci. Výhradně románové tvorbě se budeme věnovat z důvodu rozsahu Kratochvilova díla a rovněž kvůli žánrové ucelenosti zkoumaného materiálu.

Předmětem našeho zkoumání je tedy přítomnost prvků karnevalové kultury v románech Jiřího Kratochvila, jejich vývoj a proměnlivost s ohledem na dobu vydání i na čas vyprávění.

Při našem výzkumu vycházíme především z knihy ruského literárního vědce Michaila M. Bachtina *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, kterou bychom mohli považovat za „manifest“ karnevalu vyzdvihující nejtypičtější karnevalové rysy. Protože Bachtin hovoří především o smíchové a lidové kultuře, je zřejmé, že pro něj byly všechny karnevalové motivy, jako převrácení hierarchie, existence dvojníků, masky a grotesknost, především prostředkem uvolnění a možností oddechu od oficiálního a normami svázaného světa.

Jiří Kratochvil, přestože lze u něj nalézt explicitní i skryté odkazy na estetiku karnevalu, princip smíchu do svých románů nevkládá. Jako by pro něj karnevalové zobrazení nebylo veselým opakem normovaného světa, ale spíše ještě více groteskní a často tragickou skutečností.

Teoretický úvod o kultuře karnevalu je podložen také dalšími odbornými publikacemi, často reflektujícími Bachtinovu průkopnickou práci. O Kratochvilově vztahu ke karnevalu nacházíme však jen jednotlivé studie či spíše zmínky v rámci pojednání o jeho díle jako takovém.

¹ *Medvědí román* a *Urmedvěda* považujeme za dvě verze téhož románu.

V předkládané práci postupujeme tak, že každý z románů je analyzován zvlášť, přičemž jejich řazení je chronologické. Ději, není-li pro náš účel relevantní, se obšírněji nevěnujeme. V ojedinělých pasážích upozorňujeme na souvislost románu s jinými Kratochvilovými texty a na provázanost některých karnevalových motivů. Analýza se následně zabývá karnevalovými rysy (např. tematizací dvojníků, divadlem bez rampy a dalšími) spolu s akcentací konkrétní románové modifikace toho kterého motivu. Považujeme-li to za funkční, dokládáme konkrétní podobu karnevalového motivu citací a rovněž analytickým komentářem. Z takto provedené analýzy vyplyne nejhojněji užívaný motiv v každém textu. Závěr pak hodnotí Kratochvilovu románovou tvorbu s ohledem na dominantní karnevalové rysy.

V první části této práce se budeme věnovat teoretickému vymezení kultury karnevalu a též krátce sepětí s postmodernou, která je rovněž důležitým Kratochvilovým inspiračním zdrojem. Nastíníme zde typické karnevalové motivy, z nichž budeme vycházet při analýze jednotlivých románů. V závěru se pak pokusíme systematizovat výskyt a vývoj rysů estetiky karnevalu jak z hlediska chronologického vydání románů, tak z hlediska doby, již jednotlivé romány reflektují.

1 Karneval

Teoretická báze naší práce se opírá o klasické dílo ruského literárního vědce Michaila Michajloviče Bachtina *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*.² Bachtin zde na Rabelaisově románu *Gargantua a Pantagruel* dokazuje přítomnost estetiky karnevalizace a zároveň formuluje typické znaky kultury karnevalu.

Karneval však není jen záležitostí středověku a renesance, právě naopak. S odkazy na jednotlivé autory zabývajícími se karnevalovou kulturou bychom mohli přívlastek „věk karnevalu“ přidělit spíše 20. století.

Pro ilustraci uveďme následující příklady. Karel Teige napsal roku 1924 první manifest poetismu zveřejněný v časopise *Host*.³ Se znalostí Bachtinova díla by se mohlo podotknout, že zmíněný manifest je spíše prohlášením kultury karnevalu. Teige se ovšem nemohl inspirovat u Bachtina, prostě měl pocit, že po první světové válce musí přijít něco nového, něco, co vyléčí „morální kocovinu“, přinese štěstí, lásku, zábavu, tanec, radost a fantazii.⁴

To vše pojmenoval jako „excentrický karneval“, který odmítá umělce profesionála a umění považuje za hru. V poetismu jako české variantě avantgardního hnutí neexistují abstraktní pravidla a kodifikovaná morálka, také umělecké normy již neznamenají tolik. Poetismus hledá inspiraci ve filmu, v životě, v cirkuse a v tanci.⁵

Pokračovat bychom mohli realitou po druhé světové válce, konkrétně rokem 1948, kdy nastoupil karneval komunistický. Tak alespoň mluví o padesátých letech Jiří Kratochvíl ve své eseji *Literatura karnevalu*.⁶ Komunistický karneval začal na náměstí, kde byl korunován král, který se hlásil k tomu, že je opakem královského. Svět se obrátil naruby, vznešené se spojilo s nízkým, světské se sakrálním (proměna klášterů ve vepřiny), procesy začátku padesátých let byly divadlem bez rampy, odsouzení lidí z vlastních řad odkazovalo na obřad svržení krále. Prvomájové průvody a politické manifestace byly karnevalizací skutečnosti. Jenže na rozdíl od karnevalu, který je jistou katarzí a trvá omezeně, měla být karnevalizace společnosti padesátých let na věčné časy.⁷

² BACHTIN, M. M.: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Odeon. Praha 1975.

³ TEIGE, K.: *Poetismus*. *Host* 1924. č. 9–10, s. 197–204.

⁴ Tamtéž, s. 202, 203.

⁵ Tamtéž, s. 197–204.

⁶ KRATOCHVÍL, J.: *Literatura karnevalu*. In: *Příběhy příběhů*. Atlantis. Brno 1995.

⁷ Tamtéž, s. 66–71.

Na počátku nového tisíciletí vydal historik Padraic Kenney knihu, v níž pojmenovává revoluce v komunistických zemích střední Evropy roku 1989 jako karneval.⁸ Stejně jako u Kratochvila můžeme i u něj najít přímou inspiraci Bachtinem. Svoje přesvědčení o karnevalovosti revolucí dokládá tvrzením, že se opozice vymykala přísné kategorizaci; mezi odpůrci jsme mohli najít umělce, studenty, hippies, environmentalisty. Cílem tedy byl nejen konec komunismu, ale zároveň šlo o propagaci nového životního stylu.⁹

Dalším z důvodů pojmenování revolucí jako karnevalu byla také skutečnost, že revoluce byly radostné; účastnila se jich generace, která si nepamatovala válku ani následně vykonstruované procesy s odpůrci režimu a která nebrala sebe ani režim tak vážně.¹⁰

Karneval též prolamuje hranice, odkládá obvyklá pravidla, mění stávající pořádek a převrací hierarchii. Opozice už se neskrývá, ale projevuje se otevřeně v ulicích.¹¹

Karneval provází celé 20. století, stejně jako spisovatel Jiří Kratochvil provází tímto stoletím čtenáře svých románů, jež zachycují nějakou jeho část, nebo dokonce celých sto let. Karnevalové prvky se objevují v názvech knih, v jejich podtitulech i v samotném ději. Kultura karnevalu a karnevalizace je důležitou součástí románů Jiřího Kratochvila.

1.1 Prvky karnevalu

V této části týkající se teoretického vymezení prvků karnevalu budeme vycházet převážně z výše zmíněné Bachtinovy monografie.

Od přijetí křesťanství byl kladen důraz na zbožnost, poslušnost a bohabojnost. Přesto si byla církev vědoma toho, že je nutné lid občas povzbudit, dát mu hry (panem et circenses), aby se vybouřil a byl opět poslušný. Církev (vládce) tím hodlala potvrdit svou prestiž a udržet pořádek.¹²

Mezi nejvýznamnější slavnosti karnevalového typu řadí Bachtin svátky bláznů/hlupáků a karnevalové průvody. Původ svátku bláznů však netkví v oslavování hlupáků, ale má kořeny v liturgických obřadech, kdy byli vyzdvihováni

⁸ KENNEY, P.: *Karneval revoluce*. BB/art. Praha 2005.

⁹ Tamtéž, s. 14.

¹⁰ Tamtéž, s. 14, 15.

¹¹ Tamtéž, s. 15, 16.

¹² HEERS, J.: *Svátky bláznů a karnevaly*. Argo. Praha 2006. s. 19, 21.

lidé slabí, nesvéprávní a malé děti. Dítě je nositelem tajemství, čistoty a přirozené moudrosti mimo dosah zla.¹³

Původ karnevalu spočívá v tom, že se církev snažila zbavit svátek bláznů náboženského rámce. Skupiny pořádající karneval jej rozšířily v prostoru (z katedrály do celého města) i v čase (vícekrát do roka).¹⁴

1.1.1 Dvojnictví, ambivalentnost

V době karnevalu existují souběžně dva světy; mimo ten oficiální závislý na množství pravidel a zákazů se v těchto dnech objevuje svět neoficiální a mimocírkevní. V karnevalu hraje sám život jinou, svobodnou formu seberealizace. O hru a o život na principu smíchu jde v karnevalu na prvním místě.¹⁵

Existence dvou světů se projevuje v postavě blázna, který dubluje vážné momenty života, a v postavách dvojníků.¹⁶ Také smích, který byl sváteční, všelidový a univerzální, se projevoval ambivalentností; někdy veselý, jindy výsměšný, občas odmítá, jindy utvrzuje.¹⁷

Ambivalence se projevuje též v sepětí zničení se znovuzrozením; smrt starého znamená vznik nového. Vše směřuje do materiálně tělesného „dole“, aby se tam obrodilo a opět vzniklo. Blázen je vlastně králem „světa naruby“, jehož zvolení a následná dekononizace, nadávky, kletby a výprask znamenají směřování do podsvětí, do sféry zemského a tělesného.¹⁸

Karnevalizace spočívá ve zveličování tělesnosti. Vše duchovní je zpřizemňováno do tělesně materiální roviny. Objevuje se opozice nahoře × dole: nahoře je hlava, tvář, spojení s Bohem a duchovnost, dole je vyprazdňování, vylučování (smrt), početí, rození (vznik, život).¹⁹

1.1.2 Blázni, hlupáci

Postoj lidí k bláznům byl dvousečný. Na jedné straně se jednalo o odpor, zděšení, pobavení a výsměch, na druhé straně o úctu, slitování a zbožštění (blázen na sebe bral trest za ostatní). V historických pramenech je blázen zobrazován

¹³ HEERS, J.: *Svátky bláznů a karnevaly*. Argo. Praha 2006. s. 80, 81, 97.

¹⁴ Tamtéž, s. 140, 151.

¹⁵ BACHTIN, M. M.: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Odeon. Praha 1975. s. 8–11.

¹⁶ Tamtéž, s. 8.

¹⁷ Tamtéž, s. 14.

¹⁸ Tamtéž, s. 288, 289.

¹⁹ Tamtéž, s. 21–26.

s dlouhým kabátcem, čepicí s cípy a s žezlem s rolničkami. Blázen je otloukánek společnosti a je jí pronásledován.²⁰

Přesto je vůči bláznům nutná shovívavost; jen blázen nevidí, že mluví s bláznem, proto se těmito lidem neodporovalo. Být s bláznem znamenalo ocitnout se mimo všední starosti; jednalo se o rozptýlení, které člověka vytrhlo z běhu náročného dne.²¹

Znakem bláznů bylo výrazné oblečení v barvách červené, žluté a zelené. Za blázny se často v průvodech převlékali i obyčejní měšťané, řemeslníci a kupci. Kromě nich se v době karnevalu objevovali lesní muži a ženy, trpaslíci, obři a zvířata. Lákalo zkrátka vše bizarní a abnormální.²²

1.1.3 Obrácení hierarchie

Pro dobu oslav a svátků bylo typické převrácení hierarchie a osvobození od stávajících norem a zákazů. Mladí klerici vyháněli své nadřízené z lavic a usedali na jejich místa. Tato hra na obrácenou hierarchii se postupně měnila v kritiku mravů a v satiru. Byl volen papež, nebo král bláznů a následně také svržen.²³

Kromě obřadu svržení krále byla v době karnevalu nastolena rovnost všech, což vedlo také ke vzniku karnevalového slangu, který paroduje a převrací vše předcházející.²⁴

Také Umberto Eco věnuje stať převrácení pravidel a norem v době karnevalu,²⁵ kdy je potřeba zparodovat dosavadní příkazy a rituály. Bylo ovšem nutné všechna pravidla znát a chápat jejich vážnou formu, aby účastník porozuměl například obřadu korunování blázna.²⁶

Karneval vznikl podle Eca proto, aby připomínal existenci pravidel, a právě jeho konání bylo určitým druhem povoleného prohřešku. Tento svátek však může vzniknout také neočekávaně během všedních dní a bez úředního povolení. Zde Eco píše o revoluci a snaze nastolit nový systém.²⁷

²⁰ HEERS, J.: *Svátky bláznů a karnevaly*. Argo. Praha 2006. s. 105, 113, 114.

²¹ Tamtéž, s. 116.

²² Tamtéž, s. 117, 118.

²³ Tamtéž, s. 121, 125, 126, 134.

BACHTIN, M. M.: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Odeon. Praha 1975. s. 12.

²⁴ BACHTIN, M. M.: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Odeon. Praha 1975. s. 13.

²⁵ ECO, U.: The frames of comic freedom. In: ECO, U.; IVANOV, V. V.; RECTOR, M.: *Carnival! Approaches to semiotics*. Mouton. Berlin, New York, Amsterdam: 1984.

URL: <http://books.google.cz/books?id=91mOpQXuvy4C&printsec=frontcover&dq=carnival&hl=en&sa=X&ei=X1WVUNnhFurV4QTwwoGIBg&redir_esc=y>

²⁶ Tamtéž, s. 6.

²⁷ Tamtéž, s. 6, 7.

1.1.4 Smích

V antice byl smích pojímán jako světonázorový princip, který uzdravuje. Tomuto pojetí má logicky blízko renesance, ve středověku stál naopak mimo oficiální život, proto také získal pevné místo v době svátků a oslav konajících se na náměstích a v ulicích. Podle Bachtina je svátek bláznů nejčistší formou smíchové kultury středověku.²⁸

Smích se ovšem nevztahuje jen k negativním jevům soudobé společnosti, ale paroduje vše bez jakéhokoliv ohledu. Je spjat se svobodou, protože smích znamená vítězství nad strachem a útiskem.²⁹

1.1.5 Masky, převleky

Maska je symbolem převtělování, veselého negování identity, parodie a karikatury. Maska rovněž utahuje nositele, skrývá jeho tvář a předstírá náladu, charakter nebo pocity.³⁰

Masky umožňovaly nevázanost, která byla pro dny karnevalů a svátků typická. Pod maskou se mohl jedinec skrýt před zraky úřadů, proto byly také odsuzovány jako pohanské, nečestné a podporující nemravné chování. Maskovaný člověk totiž nenesl žádnou zodpovědnost.

Satira v době karnevalu však nebyla tak vyostřená jako v době svátku bláznů a nemířila proti stavovské hierarchii. Karneval je považován za slavnost všech, proto je kritika spíše pobavená a shovívavá, nikoliv ostrá.³¹

1.1.6 Grotesknost

Groteskno spočívá ve zveličování tělesnosti a naopak znehodnocení všeho duchovního, vysokého a ideálního. Zároveň se zánikem a přeměnou se groteskno snaží ukázat také vznik a obrodu; zachycuje oba póly proměny – umírající i nové.³²

Sám termín *groteska* původně v architektuře znamená volné prolínání rostlinných, zvířecích a lidských motivů. Jeden tvar rodí následující, jedno prostupuje druhým. Spojování těchto různorodých jevů nabízí novou možnost uspořádání světa a dává průchod fantazii a relativnosti.³³

²⁸ BACHTIN, M. M.: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Odeon. Praha 1975. s. 63, 64, 68.

²⁹ Tamtéž, s. 77, 80.

³⁰ Tamtéž, s. 37, 38.

³¹ HEERS, J.: *Svátky bláznů a karnevaly*. Argo. Praha 2006. s. 174–176.

³² BACHTIN, M. M.: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Odeon. Praha 1975. s. 20–26.

³³ Tamtéž, s. 31–33.

Pro groteskno je samozřejmě typický motiv bláznovství a především maska, opět jako symbol převtělování, převleků, negování identity, hravosti, parodie, karikatury a grimasy.³⁴

Při groteskním zobrazení těla jsou v obličejí důležitá především ústa a nos (nos jako náhrada falu, pohlavního údu). Tělo je stále ve stavu vznikání, nic není hotové, definitivní a často si části těla, zejména ty překračující jeho „hranice“ (břicho, pohlavní orgány, hýždě), žijí vlastním životem.³⁵

Na groteskních obrazech lze často vidět tělo „dvoutělé“, což podporuje teorii o dvojnictví a bipolaritě. Zobrazováno je často tělo, které se nadměrně přejídá, případně vylučuje. Součástí karnevalových průvodů jsou často lidé nebo zvířata s bizarními či jinak zohyděnými těly, například trpaslíci a obři.³⁶

Z výše popsaného můžeme odvodit, že v Bachtinově pojetí je groteskno zaměřené na fyzično a projevuje se radostí z existence a touhou po životě. Tento pohled se poněkud vymyká uchopení groteskna jinými odborníky, kteří jej považují za nízkou komiku směřující k děsivému a hrůznému.³⁷

1.1.7 Divadlo bez rampy

Svátky bláznů a karnevaly byly divadlem bez rampy, což souvisí také s převrácením hierarchie a celkově s promísením všech vrstev společnosti a setřením rozdílů mezi nimi. Bachtin uvádí, že v karnevalu se neoddělují účinkující od diváků a jeviště od hlediště, protože karnevalu se nepřihlíží, všichni se ho účastní a prožívají jej.³⁸

Typické pro dobu oslav a svátků byly také živé obrazy, které se předváděly po vzoru antických divadelních vozů na křižovatkách. Představení postupně nabývala větších rozměrů, účastnilo se jich celé město, lidé malovali dekorace, vyráběli masky a předváděli fantastická zvířata. Hojně se také objevovala postava šaška, který vše komentoval a vysvětloval.³⁹

S narušením hranic, nebo spíše s jejich eliminací souvisí také groteskno, jak bylo výše řečeno, jeden tvar rodí další a všechny motivy se prolínají. Aby mohl

³⁴ BACHTIN, M. M.: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Odeon. Praha 1975. s. 37, 38.

³⁵ Tamtéž, s. 248, 249.

³⁶ Tamtéž, s. 250, 251, 268, 270.

³⁷ GEJGUŠOVÁ, I.: *Úvod ke studiu literární komiky*. Ostravská univerzita v Ostravě. Ostrava 2003.

³⁸ BACHTIN, M. M.: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Odeon. Praha 1975. s. 10.

³⁹ HEERS, J.: *Svátky bláznů a karnevaly*. Argo. Praha 2006. s. 46–50.

vzniknout kontakt mezi lidmi bez bariér, bylo potřeba vytvořit nový způsob řeči, což vedlo k vulgarismům, nadávkám a familiárnostem.⁴⁰

1.1.8 Řeč

Právě v tyto dny se lidé obraceli ke zcela jinému způsobu řeči. Oficiální jazyk a jazyk církevních obřadů měnili za žerty, používali hru se slovy, veselý a dobrácký tón.⁴¹ Karneval na rozdíl od svátku bláznů nebyl tolik kriticky namířen proti hierarchii, satira v těchto dnech byla spíše shovívavá, nikoliv trpká.⁴²

Jak bylo uvedeno výše, pro dobu karnevalu byla typická familiárnost a vulgarismy. Předmětem hovorů a literárních děl byly hostiny, množství jídla a pití, vyprazdňování a pohlavní život. Byl tak prezentován obrat od duchovnosti k materiálně tělesnému „dole“.⁴³

Jako vše v době karnevalu byla osvobozená také řeč. Bez vlády norem a zákazů se měnila ve zvláštní argotický jazyk, který vytvářel kolektiv shromažďující se na náměstích. Z dalších typických projevů karnevalové mluvy jmenujme zapřísahání a dušování. Takový způsob vyjadřování lze považovat za symbolický útok proti temnu a nadvládě.⁴⁴

1.1.9 Herní prvek karnevalu

Nizozemský historik Johan Huizinga vychází ve své knize *Homo ludens*⁴⁵ z pojetí hry jako kulturního jevu, kdy se lidská kultura rozvíjí ve hře a jako hra.⁴⁶

Znaky, které Huizinga považuje pro hru za příznačné, se shodují s rysy karnevalové kultury. Jedná se především o pojetí hry jako svobodného jednání, které se vymyká běžnému životu, je dokonce spíše vystoupením z něj, protože v tu dobu neplatí zákony všedního dne; zde Huizinga odkazuje také na karnevalové svátky.⁴⁷

⁴⁰ BACHTIN, M. M.: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Odeon. Praha 1975. s. 18.

⁴¹ HEERS, J.: *Svátky bláznů a karnevaly*. Argo. Praha 2006. s. 151.

⁴² Tamtéž, s. 176.

⁴³ BACHTIN, M. M.: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Odeon. Praha 1975. s. 17–20.

⁴⁴ Tamtéž, s. 124, 125, 150, 151, 157.

⁴⁵ HUIZINGA, J.: *Homo ludens: o původu kultury ve hře*. Mladá fronta. Praha 1971.

⁴⁶ Tamtéž, s. 7.

⁴⁷ Tamtéž, s. 14–19.

Hra je sice opakem běžného života, ale zároveň je jeho součástí, neboť se pravidelně opakuje ohraničená časem i prostorem. Hra může být také zápasem a představováním něčeho či někoho.⁴⁸

Jednu z vlastností hry, kterou Huizinga uvádí, představuje personifikace zvířat. Člověk přijímá přechodně podobu zvířete nebo je za něj maskován. Masky opět úzce souvisí s hrou; maskovaný člověk si na někoho hraje a ukrývá v sobě tajemství.⁴⁹

Johan Huizinga také vyzdvihuje tanec jako jednu z nejdokonaljších forem hry, přičemž herní charakter je nejvýraznější v rejovém a sólovém tanci. Hra je pro něj zkrátka zcela mimo praktický život ovládaný rozumem a leží mimo oblast povinnosti a utilitárnosti.⁵⁰

1.2 Kritika Bachtinova pojetí

Ve své knize *Nebe, peklo, svět: cesty k lidové kultuře středověku* Aron Jakovlevič Gurevič, významný ruský medievalista 20. století, rozvíjí některé aspekty Bachtinovy studie a zároveň polemizuje s jeho pojetím grotesknosti.⁵¹ Podle Gureviče Bachtin hovoří o protikladu lidové a oficiální kultury, ale v podstatě nevynechává přesně pojetí oné oficiální kultury. Gurevič nechce tuto opozici chápat zjednodušeně a hovoří spíše o vnitřním vzájemném působení, kdy každá z obou kultur má v sobě prvky té druhé.⁵²

Podle Gureviče grotesknost rozhodně neodstraňovala děsivost, stejně jako karneval neodstraňoval strach; obojí jen pomáhalo najít i komickou stránku věci.⁵³

Autor se také snaží nastínit rozdíl mezi středověkou a novodobou groteskností. Středověký typ není podle něj uměleckým postupem, ale celkovým viděním světa tehdejší společnosti. Jedná se o pokus obsáhnout svět jak duchovním, tak světským pohledem; v podstatě můžeme hovořit o sblížení pozemského a nebeského světa.⁵⁴

⁴⁸ HUIZINGA, J.: *Homo ludens: o původu kultury ve hře*. Mladá fronta. Praha 1971. s. 16–20.

⁴⁹ Tamtéž, s. 123, 130.

⁵⁰ Tamtéž, s. 145, 150.

⁵¹ GUREVIČ, A. J.: *Nebe, peklo, svět: cesty k lidové kultuře středověku*. H&H. Jinočany 1996.

⁵² Tamtéž, s. 361–363.

⁵³ Tamtéž, s. 389.

⁵⁴ Tamtéž, s. 411–413.

Novodobá grotesknost je dle Gureviče vědomým tvůrčím postupem, karikaturou, satirou, která se odklání od běžného vidění a zaměřuje se na odhalení životních kontrastů.⁵⁵

⁵⁵ GUREVIČ, A. J.: *Nebe, peklo, svět: cesty k lidové kultuře středověku*. H&H. Jinočany 1996. s. 412, 413.

2 Postmoderna

V této kapitole se budeme zabývat vzájemným vztahem kultury karnevalu a postmoderny. Činíme tak přinejmenším z toho důvodu, že sám Jiří Kratochvíl se opakovaně hlásil k postmoderně, nejvýznamněji ve stati *Vyznání postmodernisty*.⁵⁶ Zde přiznává inspiraci mýty, pohádkami a fascinaci příběhy, která je zároveň prodchnuta nedůvěrou k nim. Tato dvojakost souvisí dle Kratochvíla s tím, že autor sice vypráví pokleslé příběhy, ovšem za použití nejvynalézavějších jazykových prostředků. Vyzdvihuje ironii, hru na skutečnost a radost ze hry.⁵⁷

2.1 Společné rysy

2.1.1 Hra

Postmoderna je iracionální, spontánní a hravá. Vlastně celá postmoderní tvorba je hrou, a proto se spisovatel ani čtenář nesmějí brát smrtelně vážně. Předpokladem je aktivní čtenář, který přistoupí na hru a zároveň se jí účastní.⁵⁸ Podobně karneval nechce jen diváky, požaduje aktivního spolutvůrce, jenž si bude hrát a radovat se. V obou případech je zrušena pomyslná rampa, která dělí tvůrce a diváky. Také jeden z prvních teoretiků postmoderny Leslie A. Fiedler považuje za nutné, aby byla zrušena hranice mezi umělcem a publikem, požaduje, aby se umělec vzdal svého elitního postavení a přiblížil se čtenáři.⁵⁹

2.1.2 Sjednocení vysokého a nízkého

V rámci umění rezignuje postmoderna na rozlišení vznešeného a nízkého. Literatura není hodnocena jako vysoká a pokleslá, nadřazená či podřazená, neboť postmoderna se snaží o spojení kultur a tradic.⁶⁰ Je odmítána tvorba podle určitých pravidel, ke slovu se dostává svoboda a uvolněná fantazie, dochází k prolínání každodenního i patetického, minulého a budoucího, komického i tragického.

⁵⁶ KRATOCHVIL, J.: *Vyznání příběhovosti*. Petrov. Brno 2000.

⁵⁷ Tamtéž, s. 33, 34, 36.

⁵⁸ Tamtéž, s. 36.

HOFFMANNOVÁ, J.: K charakteristice postmoderního textu. In: *Slovo a slovesnost*, 53, 1992, s. 172, 175.

VÁGNER, I.: *Svět postmoderních her*. H&H. Jinočany 1995. s. 20.

KAROLA, J.: Od moderny k postmoderně. *Tvar* 1990. č. 37. s. 5.

ŽILKA, T.: Modernismus a postmodernismus. *Tvar* 1995. č. 1. s. 4.

⁵⁹ FIEDLER, L. A.: Doba nové literatury. *Orientace* 1969. č. 4. s. 54.

⁶⁰ HUBÍK, S.: Postmoderní kultura: Úvod do problematiky. 1993. s. 16, 17, 20, 21.

Postmoderní literatura zkrátka spojuje dříve neslučitelné; sjednocuje protiřečící si tradice.⁶¹

Banalita příběhu je v literatuře jen zdánlivá. Jedná se opět o spojení prostého a nekomplikovaného příběhu s náročným intertextovým dekodováním.⁶² Podobně jako karneval, který v době svého trvání ruší společenské hranice mezi lidmi a spojuje rozdílné tradice. V průvodech můžeme vidět realizovanou fantazii, masky čerpající z různých kultur a lid na chvíli zapomínající na pevně stanovená pravidla.

2.1.3 Detabuizace

Jedním ze zdrojů postmoderny je podle Leslie A. Fiedlera také pornografie.⁶³ Proto je pro postmoderní texty typická vulgarita⁶⁴ a detabuizace sexuální oblasti.⁶⁵ Stejně tak jedním z rysů karnevalizace je zobrazování „smrti“ v podobě vylučování a vyprazdňování a „života“ v podobě soulože a rození. Nová literatura, jak Fiedler označuje nadcházející postmodernu koncem šedesátých let, má zkrátka přinést odkrytí lidské přirozenosti.

2.1.4 Parodování autorit

Dalším rysem postmoderny je antielitářství a parodování autorit. S tím jistě souvisí smích a převleky (masky), které jsou typické také pro karneval. Smích zbavuje strachu, zároveň je prostředkem, jímž můžeme ironizovat autoritu. Totéž lze provést pomocí masky, za niž lze navíc skrýt vlastní identitu. Vznikne tak dvojník osobě, jež je parodována a která se poznává v nastaveném zrcadle. To vše patří jak k rysům postmoderny, tak ke znakům kultury karnevalu.

Parodičnost, sarkasmus a vulgaritu přiznávají postmodernímu textu také další teoretici – Jana Hoffmannová a Tibor Žilka.⁶⁶

⁶¹ VÁGNER, I.: *Svět postmoderních her*. H&H. Jinočany 1995. s. 140.

KAROLA, J.: Od moderny k postmoderně. *Tvar*. 1990. č. 37. s. 4, 5.

⁶² ŽILKA, T.: Modernismus a postmodernismus. *Tvar*. 1995. č. 1. s. 5.

⁶³ FIEDLER, L. A.: Doba nové literatury. *Orientace*. 1969. č. 4. s. 52.

⁶⁴ HOFFMANNOVÁ, J.: K charakteristice postmoderního textu. *Slovo a slovesnost*, 53, 1992, s. 172.

⁶⁵ ŽILKA, T.: Modernismus a postmodernismus. *Tvar*. 1995. č. 1. s. 4.

⁶⁶ HOFFMANNOVÁ, J.: K charakteristice postmoderního textu. *Slovo a slovesnost*, 53, 1992, s. 172.

ŽILKA, T.: Modernismus a postmodernismus. *Tvar*. 1995. č. 1. s. 4.

2.1.5 Groteskno

Dalším společným rysem postmoderny a karnevalu je groteskno. Grotesknem v Bachtinově pojetí se zabýval slovenský literární vědec Tibor Žilka.⁶⁷ Groteskní motiv je takový, v němž se prolínají tvary lidské, zvířecí a rostlinné. Jedná se tedy o nepřírozené a nereálné zobrazení konkrétních věcí, které se projevuje v komičnu, hrůze, deformaci a v hravosti. Mluvíme tedy opět o spojení prvků, které běžně nelze seskupit, jedná se o dva opačné póly sloučené dohromady.⁶⁸ Žilka se zabývá dvěma typy grotesky, které jmenuje také Bachtin, a sice groteskou renesanční a romantickou. V té první dominuje šašek (blázen), v druhé protiklad ošklivosti a krásy. On sám hovoří dále o grotesce modernistické, kde se vyskytuje démon, ďábel a rozdvojenost lidského nitra, a postmodernistické, která na předcházející staví. Objevuje se v ní zvláštní, bizarní člověk, možná spíše postava odlišující se svou výstředností. Žilka podotýká, že postmodernismus se opírá o to, co lidstvo odvrhlo, tedy o jakýsi odpad společnosti.⁶⁹

Postmoderní literatura se snaží o negativní zdůraznění rysů člověka (táhne až k naturalismu) a o postihnutí lidské existence, která se blíží spíše karikatuře. Ke specifickým rysům české a slovenské postmoderní tvorby lze navíc řadit pocit bezvýchodnosti, zhnusení, touhu uniknout do fiktivních světů a samozřejmě reminiscence na dobu komunismu.⁷⁰

2.1.6 Únik ke svobodě

Postmoderna touží po svobodě,⁷¹ stejně jako člověk v době karnevalu svazovaný do té doby společenskými normami, pravidly a zákazy. Obojí představuje únik společnosti od všednodennosti do her, rituálů a mysticismu; jedná se v podstatě o hledání alternativního způsobu života, který je opakem útlaku.⁷²

2.2 Závěr

Shodné rysy postmoderny a kultury karnevalu lze jistě najít. Na druhou stranu rozhodně nechceme tvrdit, že postmoderna z karnevalu vychází nebo že

⁶⁷ ŽILKA, T.: Groteska v postmoderne. *Tvar*. 1996. č. 8. s. 5–6.

⁶⁸ Tamtéž, s. 5–6.

⁶⁹ Tamtéž, s. 5–6.

⁷⁰ VOISINE-JECHOVA, H.: Je postmodernismus ještě moderní, nebo módní? In: *Postmodernismus – smysl, funkce a výklad: (jazyk, literatura, kultura, politika)*. Masarykova univerzita. Brno 2012.

⁷¹ KAROLA, J.: Od moderny k postmoderně. *Tvar*. 1990. č. 37. s. 4.

⁷² ŽILKA, T.: Modernismus a postmodernismus. *Tvar*. 1995. č. 1. s. 5.

v něm hledala přímou inspiraci. Společné prvky vycházejí spíše z podobného pojetí obou fenoménů, jimiž jsou touha po osvobození a úniku, obrat k lidovým masám a hravost.

3 Analýza románů

3.1 Medvědí román ⁷³

Jiří Kratochvíl je v tomto románu ke svému čtenáři vstřícný; hned v úvodní části poskytuje *Návod k použití*, v němž promlouvá o svém typickém způsobu psaní, tedy o „románu-otevřeném systému“: „[...] aby se pospojovalo to, co je v něm vnitřně zřetězeno, abychom uviděli, že náš život má svou nezaměnitelnou strukturu, stavbu, abychom objevili svůj životní příběh. A tomu právě říkám otevřený systém [...]“⁷⁴

Román je odlišný od děl jiných autorů v tom, že nezobrazuje, nýbrž vytváří – zde autor demonstruje svou averzi k uzavřenému příběhu, podle něj typickému pro sedmdesátá léta. Kratochvíl ctí postmodernu, konkrétněji dvojedinost chaosu a řádu, jejímž obrazem je právě jeho *Medvědí román*.

Spisovatel se opakovaně přiznal, že jeho další romány jsou odvozeny z původního *Medvědího románu*. Čteme-li knihu jako poslední v řadě, vskutku objevíme motivy sice lehce nastíněné v *Medvědí* románu, ale rozvedené či dokonce ústřední v jeho následujících knihách. Jen namátkou vyberme motiv podzemního světa, v němž žijí levá křídla a v němž ve *Slibu* architekt Modráček vytváří kopii skutečnosti. Zmíněna je také vážná dětská nemoc v době Stalinovy smrti, která je více rozvedena v díle *Uprostřed nocí zpěv*. Anebo zmínka o tom, že *Medvědí román* by byl zcela odlišný, pokud by autor bydlel v jiném domě – tady se struktura románu přizpůsobuje architektuře konkrétní stavby stejně jako v *Avionu*.

Pro tuto práci jsou však stěžejní prvky karnevalu, jež nyní podrobíme analýze. Přestože jsme si vědomi toho, že mezi vydáním *Medvědího románu* a *Urmedvěda* jsou jisté rozdíly, nejsou pro naši práci zásadní natolik, aby splynutí obou variant nějak výrazněji ovlivnilo závěr.

Hlavním tématem románu je zobrazení totalitarismu a jeho vztahu ke schizofrenii. Kratochvíl čtenáři naznačuje těsné sepětí těchto dvou „chorob“; schizofrenik ani totalitní režim nejsou schopny změny, ta by totiž obě rozložila a zničila. Zmíněné tedy lze označit za protiklad karnevalu, který je typický touhou po změně a po převrácení dosavadních pravidel.

Totalita je podle Kratochvíla izolací společnosti od reality. Tím se na první pohled může zdát také období karnevalu, ale přestože je tento odvrácenou stranou

⁷³ Vzhledem k tématu diplomové práce se zde nebudeme zabývat komparací dvou verzí ani genezí *Medvědího románu*. Užívat budeme také pouze názvu *Medvědí román*, jen v případě potřeby rozlišení obou děl také titulu *Urmedvěd*. Za výchozí přitom považujeme původní podobu, která právě pod titulem *Urmedvěd* vyšla v roce 1999.

⁷⁴ KRATOCHVIL, J.: *Urmedvěd*. Petrov. Brno 1999. s. 10, 11.

oficiálního a reálného světa, přiznává si narozdíl od totality vše, co bylo doteď v normovaném světě izolováno, ať už mluvíme o potlačované sexualitě, hravosti či dalších typických rysech karnevalu. Opět se zde nějakým způsobem nastoluje protiklad totalitarismu (schizofrenie) a karnevalu.

Rozdíl obou „nemocí“ pak spočívá především v tom, že totalita je narozdíl od individualismu schizofrenie kolektivní. Kratochvilův román je tedy modelem totalitní společnosti odrážející se ve schizofrenii jednotlivých postav a v jejich vyprávění. Pro postavy není však únikem z totality karnevalový svět, nýbrž uchýlení se do jiné, stvořené totality. Máme k dispozici tři možné interpretace: Ostrov je Romanovým výmyslem, který v blázinci vypráví Ondřejovi; příběh se ale také mohl skutečně stát a Roman je opravdu utečencem z Ostrova; nebo je i Roman výmyslem, tentokrát Ondřejovým, v němž se sám Ondřej skrývá.

Je-li tedy únikem z reality totalitarismu schizofrenie, jakou roli mají v románu karnevalové motivy, které jsou zde přítomny? Abychom mohli na tuto otázku odpovědět, doložme si nejprve typické prvky vyskytující se v *Medvědíh románu*.

V době karnevalů je svět naruby, obrácený, dvousečný. V první části *Medvědího románu* se ocitají v kontrastu postavy Ura a Sava. Ur, také vypravěč první části, tělesně a hmotnostně převyšující svého šéfa Sava, musí obývat úzký výtah, zatímco Savo smí bydlet v rozlehlém barokním „cylyndru“. Vypravěč ambivalentní vztah těchto dvou postav ostatně reflektuje: „[...] a proto bych Vás rád při té příležitosti upozornil na vztah mezi Ursinem a Savem, který je, nu, jak bych to řekl? znepokojivě ambivalentní? Ursinus Sava málem zbožšťuje, ale zároveň se mu obrací žaludek, kdykoliv na něho pohlédne [...]“⁷⁵

Podobný vztah měl vypravěč druhé části Ondřej Beránek ke svému vojenskému veliteli Ríšovi. Tato ambivalentnost se stále projevuje v koexistenci dvou světů, kdy jeden je vždy „oficiální“, zatímco ten druhý je jistým únikem, anebo právě naopak vězením. Takovým vězením je pro levá křídla podzemí, v němž jsou držena, aby se nemohla spojit s pravými křídly; pak by totiž hrozil jejich útěk. Podobné je to s vypravěčem Beránkem, jenž je po nějakou dobu držen v léčebně a setkává se s blázný, kteří si v tomto už odděleném světě vytvářejí své vlastní skutečnosti: „[...] jako kdyby skutečnost, v níž žiju, měla teď už nějaký čas záraz dvě až tři alternativy, [...]“⁷⁶

Únik naopak představuje denní náměsíčnost, kdy si postižený odejde do tohoto světa odpočinout. Nejedná se ovšem o svět, který by byl opakem oficiálního,

⁷⁵ KRATOCHVIL, J.: *Urmedvěd*. Petrov. Brno 1999. s. 221.

⁷⁶ Tamtéž, s. 147.

tedy o svět veselý, hravý a bezstarostný. Přesto tyto projevy považujeme za motivy karnevalu vzhledem k tomu, že onen stvořený druhý svět je únikem z onoho reálného.

Dalším z typických rysů karnevalu je souběžná existence smrti a zrodu. V *Medvědíh románu* však smrt neznamena zároveň vznik nového, nýbrž pouze zánik. Takto absurdně popsal vypravěč druhé části město, do něhož se právě nastěhoval: „[...] drogista se oběsil v bytě za drogérií, šestnáctiletá matka zahrabala živé novorozeně do kompostové jámy, dvaasedesátiletá důchodkyně utloukla železným předmětem svou čtyřiašedesátiletou sestru a odřezávala z ní dlouhé cary masa, dokud ji násilím neodtrhli, a na diskotéce v místním klubu SSM uškrtil sedmnáctiletý chlapec svou osmnáctiletou partnerku [...].“⁷⁷

Dalším dokladem by mohla být odbočka o jeho přítelkyni Margitě L. (ve skutečnosti Hedvice B.), kterou po pádu a následné smrti ohlodala kuřata ve výkrmu slepic. Dále můžeme uvést líčení smrti Ondřejova otce, jenž byl zastřelen za stodolou po několikadenním věznění za nespáchanou kolaboraci s nacisty.

V protikladu ke smrti zde však nemusí stát život, ale zveličovaná tělesnost, podobně jako zpřizemňování duchovního života. Tělesnost, zaměření na fyziko a celkově sexuální stránku vložil Kratochvíl především do popisu ostrovního života: jména podle pohlavních orgánů (Labija, Puba, Prostata), náměstí Interrupce s bronzovým sousoším apoteózy kyretáže, nebo zdůrazňování lidských fyzických pochodů: „[...] ale už taky cítím dotěrný pach z jejich pootevřených úst, protože mě chtějí napřed tou nakyslostí naleptat a rozložit, vykostit a nasolit, a naklepat a obalit, a pak všechno zmlkne a utne a rázem je ticho jak ve vagíně panny, jak ve svatopetrské zvonici.“⁷⁸

Podobně v tomto úryvku: „[...] celá naše země statečně páchne, výměty, zvratky, připálenou ovčí vlnou a přepáleným cukrem, celý rodný kraj nepokrytě čpí, až je to časem únavné a nudné.“⁷⁹

Variace těchto popisů se přitom objevují v průběhu celého děje. Na románovém dění většinou nemají žádný podíl, spíše jen dokreslují situaci a odrážejí celkové zpřizemňování společnosti žijící v totalitě. Samozřejmě i v totalitním státě je jistá duchovnost přítomná, ale podobně jako v karnevalu jedině ve zparodované a zpřizemněné podobě.

⁷⁷ KRATOCHVIL, J.: *Urmedvěd*. Petrov. Brno 1999. s. 105.

⁷⁸ Tamtéž, s. 41.

⁷⁹ Tamtéž, s. 73.

V první části je to prezident Klitoris projevující se ve své trojjedinosti buď jako počítač, statistický faktor, nebo lidský jedinec. A podobně jako bůh rozhoduje o bytí, či nebytí svých „oveček“.

Ve druhé části se hovoří už konkrétně o Boží trojici tvořené Chlupem, vypravěčovým sousedem, Chalupou, jenž je zaměstnán jako vrátný, a vypravěčem, který se do postavy třetího z trojice později sám vtěluje: „[...] (správně, ta podobnost jmen: Chlup a Chalupa, a teď dávej pozor, kolikrát mě totiž napadlo, jestli třeba nejde o určitou dvojjednost téže role, ale když mám být důsledný, kde je pak ten třetí z Boží trojice? Hlup? který je oba zpovzdálí řídí a vede?) [...]“⁸⁰

Úpadek duchovnosti je líčen ve třetí části na historii sekty Beránků. Jednalo se o uskupení velmi puritánské, které se projevovalo odporem i k vlastní tělesnosti. Proto také ukryje vězněný kantor Beránek ve stodole svou duši do medvěda, v jehož kůži uteče. Zde můžeme pozorovat již typický karnevalový rys, kdy se lidé skrývají za masky, aby mohli opustit svou běžnou denní identitu a s ní všechny normy a zákazy. Beránek byl tedy podle vypravěče ve skutečnosti zastřelen, přesto potkává na útěku na konci války mnoho lidí v převlecích a vůbec průvody medvědů a jiné zvěře: „[...] krávy opentlené jak nevěsty vlající záclonami a zchvácená prasata zapřažená do dětských kočárků naložených láhvemi s vínem, měchy s cigaretami a kilovkami lahůdkových prezervativů s Himmlerovými autogramy) a krávy, koně a prasata se cestou pomíchali s divokou zvěří z vypálených hvozdů a převálcovaných polonin a tak medvědi chvíli běželi uprostřed koní a jeleni se vetřeli do stáda hubených krav [...]“⁸¹

Kratochvíl doslova píše o „pastorální válečné vizi“. Karnevalový průvod zde však není oslavou, nýbrž spíše vyjádřením zmatku na konci války.

Toto zobrazení masek a průvodů není v románu ojedinělé. Převleky bychom dokonce mohli považovat za dominantní prvek *Medvědího románu*. Ur se Savem se v první části převlékají za medvěda a medvědáře, v druhé části se Říša s Ondřejem převlékají za Napoleona a drába, ve třetí kantor Beránek opět za medvěda. Z dalších postav jmenujme lékaře na psychiatrii, kterého si vypravěč představuje s krocení maskou. Také ze samotného vypravěče třetí části se posléze v epilogu vyklube sám Ur. Průběh románu se však s příchodem masek nijak zásadně nemění. Ura se Savem tak opouštíme ve chvíli, kdy na Ostrově trénují „medvědí“ roli, ale svůj plán dostat se do života vrchních činitelů Ostrova nikdy neuskuteční.

⁸⁰ KRATOCHVIL, J.: *Urmedvěd*. Petrov. Brno 1999. s. 105.

⁸¹ Tamtéž, s. 265.

Masky a převleky se pak objevují také v zobrazeních karnevalových průvodů, například v epilogu, kdy je průvod po střechách předzvěstí Ursinovy svatby – ta se děje však jen z toho důvodu, aby Savo mohl šťastně zakončit román.

Typické je vyličení socialistických delegací a májových průvodů jako komunistického karnevalu. Vypravěč druhé části se tak musí účastnit oslav desetiletého výročí založení mostárny. Dalším karnevalem, tentokrát revolučním, je lidové povstání, které svrhlo vládce Ostrova Klitorida, aby následně zvolilo jako svého prezidenta Sava, jemuž ale zanedlouho hrozí podobný osud.

Za hlavní rys bachtinovské karnevalové grotesknosti považujeme prolínání a srůstání dvou či více neslučitelných prvků. Tak se například zkříží v ostrovních horách nájemní žoldáci s místními ovčáky, aby vzniklo plemeno bojovných ovčáků a křivonohých vojáků. Dále lze na Ostrově najít bezpohlavní monstrum Viknu, jehož ženské pohlavní znaky lze po libosti odkládat. Groteskní je jistě také existence pravých a levých křídel, kterou Kratochvil zrcadlí v postavě vrátného Chalupy: „[...] pan Chalupa měl jen jednu ruku (levou) a tuhle nepominutelnou tělesnou výstřednost jsem i v těch prvních chvílích sotva mohl přehlédnout [...]“⁸²

Únos Sava do hor se zase odehrává za pomoci Zobana, mytologického zvířete spářeného s technickými vymoženostmi.

Kratochvil neopomněl využít téměř všech prvků kultury karnevalu. Patří mezi ně zobrazení světa jako divadla bez rampy. Rozhovory mezi postavami pak v tomto duchu svou formou často připomínají divadelní dialogy. Autor ve svých komentářích rovněž často přiznává a ozřejmuje výběr dějiště a prostoru, v němž se román odehrává. Divadelní zobrazení Kratochvil obhajuje v závěru románu, v němž totalitu považuje za inscenaci Oidipova komplexu jako soudního divadla.

Přes závažné téma totalitarismu a jeho vlivu na jedince i společnost jde autorovi také o hru, ať už ji nazveme hrou postmoderní nebo karnevalovou. Hra s jazykem, s příběhem, s postavami, různé variace a zrcadlení. Jiří Kratochvil by tak mohl být dokonalým příkladem postmoderní hry s karnevalovými motivy.

⁸² KRATOCHVIL, J.: *Urmedvěď*. Petrov. Brno 1999. s. 103.

3.2 Uprostřed nocí zpěv

Dva roky po vydání *Medvědího románu* vyšla Jiřímu Kratochvilovi próza *Uprostřed nocí zpěv*. Téma zmizelého otce je zde na rozdíl od prvního díla motivem ústředním; zatímco chlapci Petrovi otec emigruje, druhému chlapeckému hrdinovi nikdy není dáno ho poznat a jeho život je proto soustředěný pouze na navázání kontaktu s ním.

Jak si povšiml Květoslav Chvatík, liché kapitoly románu mají postmoderní až exotický nádech, sudé jsou realističtější a bez magických prvků.⁸³ Proplétají se v nich osudy dvou chlapců, kteří se v průběhu románu i na jeho konci setkávají. Karnevalizace zde nemá tak podstatné místo, jako je tomu v jiných Kratochvilových knihách, přesto však lze v románu výskyt karnevalových prvků nalézt.

Motivem provázejícím celý román je dvojice zlatých a stříbrných hodinek, jedněch s obrázkem netopýra, druhých s andělem. Zatímco andělské hodinky usmrcovaly, netopýří život navracely. Je zde patrný protiklad života a smrti, navíc s protikladnou symbolikou obrazů – netopýra bychom zcela jistě označili za symbol smrti spíše než anděla.

O hodinky je velký zájem, jsou totiž klíčem k moci, o niž usilují všichni v okolí druhého chlapce-vypravěče, jehož jméno neznáme. Přezdívá se mu ale právě „anděl smrti“ nebo „mrchožrout“, protože se jako nemocniční zřízenec vždy vyskytne u pacientů na pokraji smrti. Doufá totiž, že jejich prostřednictvím se mu dostane kontaktu s jeho neznámým otcem. To se mu nikdy nepodaří a kolem chlapce se vyskytuje více a více mrtvých, jejichž skon má přímo či zprostředkovaně na svědomí.

Do protikladu ke zmíněné smrti nestaví autor život, ale spíše tělesnost a sexualitu. Tak například druhý vypravěč zabije zámečníka, který z jeho milenky odstranil pás cudnosti, protože nemá na zaplacení účtu, anebo je první vypravěč svědkem scény v důlní šachtě, kde muži a ženy buší do stěn svými pohlavními orgány.

Jeden z motivů také předznamenává děj o čtyři roky později vydaného *Siamského příběhu*, když se druhému chlapci v jeho předčasné vyspělosti stane milenkou mnohem starší žena.

Příběh chlapce, který dovedl kouzlit, je plný bizarních scén a obrazů. S matkou například jako malý bydlel v bytě po koni, kterého na ulici lidé ohlodali tak, že místo koně pochodovala jen jeho kostra. Ve svých pěti letech navštívil bleši

⁸³ CHVATÍK, K.: *Pán příběhů: prozaik Jiří Kratochvil*. ARSCI. Praha 2008. s. 33.

cirkus a následně se mohl dívat na svět očima zvětšených blech, a dokonce zabíjet. Podobně se zachoval, když poslal na převlečenou ženu krysy a zvířecíma očima sledoval její konec.

Výše zmíněná převlečená žena není jedinou v románu využitou „maskou“. Kratochvil si pohrál především s postavou Petrova otce. Jeho figurína například přesvědčovala Petrova strýce, aby se doznal k vině. Podobně na fotografii, kterou údajně poslal otec z emigrace své ženě, nebyl zvěčněn on, ale již zmíněný dvojník.

Když pobýval Petr v roce 1953 v ozdravovně, navštívil jej muž, jehož podoby se proměňovaly od vojáka přes malomocného, kněze, trestance až po psa. Poslední maska se týkala sovětského agenta Lopuchina, jenž byl ve skutečnosti ženou, bývalou Stalinovou milenkou, která po jeho smrti už nechtěla jiného muže, a proto se rozhodla pro mužský převlek. Ještě před smrtí se agent vydával za vypravěčova kýženého otce.

Jednou dokonce vypravěč doslovně zmiňuje karneval, který nachází v místech, kde kdysi v padesátých letech stával lunapark: „[...] městský karneval, i když třeba jen karneval IV. cenové skupiny.“⁸⁴

Jiřímu Kratochvilovi slouží karneval spíše k zobrazování dějin společnosti než jedince, a přestože historická kulisa ke Kratochvilovým románům bezesporu patří, není zde dominantní, jako je tomu například v *Nesmrtelném příběhu* či v jeho posledním díle *Dobrou noc, sladké sny*.

⁸⁴ KRATOCHVIL, J.: Uprostřed nocí zpěv. Atlantis. Brno 1992.

3.3 Avion

Dějištěm příběhu je porevoluční Brno, přestože vypravěč místy přechází v čase od let předválečných přes meziválečná až do budoucnosti. Vypravěč Hynek Kočka líčí svůj osud a zároveň píše román o Malém Mukovi, který rozpoutal v Rusku revoluce a války, aby mohl z těl obětí stvořit umělého člověka Františka. Po čase začnou postavy z románu vystupovat také v Hynkově životě a zjišťujeme, že nejen Hynek píše román o Františkovi, ale také František píše román o něm.

Celá kniha je maketou brněnského hotelu Avion, autor se snaží kompozicí knihy napodobit strukturu a architektonické uspořádání slavné funkcionalistické stavby architekta Bohuslava Fuchse. Román je tedy literárním dvojníkem hotelu Avion. Stejně jako v reálném hotelu i v próze jsou zdůrazňovány průhledy, propojení a zrcadlení.

Důležitou roli hraje v románu národ Kabronů, původně Hynkem považovaný za cikány: „Kabroni jsou nejubožejší a nejbědnější část lidstva: jediný národ, který se doslova stydí za svou existenci a všemožně ji skrývá před světem. [...] Kabroni sice nejsou pronásledováni, ale nejsou taky vyvolení ani vyvržení. Nejsou nic. [...] nezbude nám, než absolvovat obě cesty, cestu Cikánů i cestu Židů. Musíme se proto připravit na nenávisť k vyvoleným i opovržení k vyvrženým.“⁸⁵

Kabroni si tvoří svůj podzemní svět, aby mohli konečně po letech skrývání vyjít na zemský povrch. Ukrývají se pod různými maskami – vydávají se za Cikány, Rumuny, Araby nebo Ukrajince.

Máme zde tedy souběžnou existenci dvou světů – toho oficiálního, v němž vládne Hynkova rodina Kočků, a podzemního, který se chce osvobodit od let útlatku a konečně vystoupit na veřejnost. Hynek se jako černá ovce rodiny přidává na stranu opovrhovaných Kabronů, v jejichž kmotrovi objeví Malého Muka, stvořitele vyvoleného člověka Františka.

Zde je tedy možno vysledovat další protiklad v osobách hýčkaného Františka a jeho protějšku Hynka Kočky, jehož se vlastní rodina snaží zabít.

Hynkova dobrodružství se sice odehrávají především po sametové revoluci, tedy v období zklidňujícím se, avšak karnevalová vřava, kterou převrat začal, ještě více rozdmýchala pestrou škálu událostí v jeho životě. Masky, které všichni za dob socialismu nosili, nyní svlékli, aby vzápětí oblékli převleky nové – bývalí komunisté se nyní vydávají za hrdinné bojovníky proti komunismu, kteří se museli léta skrývat a pracovat v utajení.

⁸⁵ KRATOCHVIL, J.: *Avion*. Atlantis. Brno 1995. s. 135.

Jak Hynkova rodina získává na popularitě, stává se z něj otloukánek, a to dokonce i mrzáků; převrácení hierarchie se tak promítá i do tohoto vztahu: „Až mě k životu probudil nějaký noční invalida, který se odpichoval na berlich s nesmírnou divokostí, a když jsem ho tak uviděl řídit se po mně jak tornádo, málem jsem propadl panice. [...] Ovanul mě jeho mrzácký dech a bylo vidět, s jakým přímo požitkem na mě sálá to svinstvo ze svých vnitřností a zvědavě mě přitom pozoruje.“⁸⁶

Revoluce tak otevřela období karnevalu, kdy dosavadní potlačované mohlo vyjít na povrch a ujmout se vlády, ať už se jednalo o demokracii, Kabrony, nebo bláznů a mrzáky.

Hynka ponižují nejen cizí lidé, ale také jeho vlastní rodina. Z večere pořádané k návratu jeho otce z emigrace uteče zahanben: „A znovu jsem viděl otce, jak se na mě usmívá a dychtivě rozbaluje balíček, o němž si myslí, že je ode mě. A děsivý náraz studu mě teď zastavil při přecházení ulice.“⁸⁷

Vůbec celá rodinná oslava je vyličením jakéhosi divadla, v němž hlavní roli hraje Hynkovo ponížení a odvržení: „Rozesadili se za podkovovitý stůl a jako v divadelním amfiteátru čekali a hleděli. Byla to pro mě nekonečná cesta, všichni Kočkové jako by mi nastavovali nohy anebo mě pod stolem chytali za kotníky [...]“⁸⁸

Poněkud groteskní polohu má pak život Hynkova protikladu Františka. Je stvořen z kusů lidských těl a tkání a velmi ho miluje jeho stvořitel Malý Muk, který kvůli materiálu, jenž potřeboval k Františkovu stvoření, rozpoutal dokonce válečné konflikty a pogromy. Miluje ho natolik, že je schopen nechat ho zabít Hynkem Kočkou, když je zklamán tím, že se z jeho syna stal pouhý spisovatel.

Malý Muk, označován za mistra převleků, však své experimentování nekončí stvořením umělého člověka. Vytváří groteskní zvětšeniny různých parazitů a částí lidských těl, které jeho hlavní „lidský“ výtvar hlídají a starají se o jeho bezpečnost.

Františkův život je stvořen ze smrti a z bolesti, a tyto jevy jej také provází celým jeho životem. Jeho otec je rozsápán šelmami uprchlými z nedalekého cirkusu, babičku umučí dva zvětšení paraziti, nakonec i on sám zemře násilnou smrtí.

Další z Mukových výtvorů *zánožník svíní* pečuje naopak o Hynka a chrání ho před jeho vlastní rodinou: „[...] zánožník je zas vyroben Mukem z biologického odpadu a nejspíš zas bude nějakou zvětšeninou střevního parazita.“⁸⁹

⁸⁶ KRATOCHVIL, J.: *Avion*. Atlantis. Brno 1995. s. 18.

⁸⁷ Tamtéž, s. 79.

⁸⁸ Tamtéž, s. 70.

⁸⁹ Tamtéž, s. 160, 161.

Jak román začíná, tedy karnevalem revoluce, tak podobně končí karnevalovou vřavou po smrti Františka: „A uslyšel zas mexické indiány a jejich píšťalky a bubínky a octl se zas mezi Indy a Malajci s obrovskými vycpanými papoušky na hlavách a mezi Albánci, Vietnamci a Cikány a Rusáky a Ukrajinci, ach, mezi Kabrony, octl se zas mezi lidmi valícími se oběma směry, ale už v příštím okamžiku si uvědomil, že tím vším tady taky běží hlasitá sténající vlna a že se všichni a všechno – lidi, domy, svítící girlandy – zachvívá mou bouřlivou agonii.“⁹⁰

Stejně jako v předchozích Kratochvilových románech ani zde není karneval oslavou dočasného osvobození od norem a zákazů, ale je spíše groteskním protikladem hrůzných dějin 20. století. Revoluční karneval sice nastolí demokracii, ale zároveň rozpoutá boj na jiných frontách. Hlavně však událost odehrávající se několik dní či týdnů nedokáže zastavit děje počaté před desítkami let. Revoluce tedy osvobodí Hynka od pronásledování režimu, ale také vyostří snahu jeho rodiny se ho zbavit.

Přestože tak v *Avionu* nacházíme typické karnevalové rysy, jako jsou dvousečnost, dehierarchizace, masky a grotesknost, chybí zde velmi důležitý prvek, kterým je smích. Smích, který znamená vítězství nad strachem, svobodu, uvolněnost a hravost, v *Avionu* nenajdeme.

⁹⁰ KRATOCHVIL, J.: *Avion*. Atlantis. Brno 1995. s. 175.

3.4 Siamský příběh

Siamský příběh z roku 1996 není ani tak příběhem lásky, jako protikladů. Až na konci románu se dozvíme rozřešení tajuplného názvu, který je vlastně jen jakýmsi symbolem. Hlavní hrdina Pavel Láník na konci svého vyprávění vzpomíná, že jako chlapec viděl za války v kabinetu kuriozit siamská dvojčata, která byla „[...] předznamenáním mého osudu, jenž má zároveň sklony k variování a zrcadlení (paralelním životům) a je srostencem jarmarečních protikladů.“⁹¹ Protikladů snu a skutečnosti, smrti a života, krásy a ošklivosti.

Protože tyto kontrastní dvojice jsou hlavním tématem *Siamského příběhu*, podívejme se na ně podrobněji. Už v úvodu vypravěč naznačuje, jaký druh příběhu bude následovat: „Je hořký, sladký, výsměšný, krutý, pravdivý, lživý, ošklivý, krásný, nesmrtelný, bezvýznamný, moudrý, hloupý, nábožný, rouhavý, konejšivý, výstražný, patetický, laciný anebo sentimentální?“⁹² Tento ambivalentní vztah, tak typický pro kulturu karnevalu, nechává čtenáři volnost výběru, aby si sám zvolil, jakým způsobem chce román interpretovat. Vypravěč se již nesnaží o iluzi skutečnosti, nechce čtenáře svazovat dogmatickým rozlišováním snu a skutečnosti, ale spíše mu chce nabídnout možnost zkusit obojí.

Máme zde příběh o dospělé ženě Daniele a jejím milenci, dvanáctiletém Pavlovi. Celý děj je vzápětí popřen, když se Pavel vrátí ze svatební cesty ve stejný den, kdy odjel. Tento příběh těsně provází další protiklad krásy a ošklivosti. Daniela je pro Pavla celoživotním vzorem nepřekonatelné krásy. Vypravěč sám vyloží svou *tezi teologie krásy*, jež spočívá v propojení harmonie a jedinečnosti; převaha jedné či druhé složky vede buď k bezduché triviálnosti, nebo k ošklivosti. Prahnutí po kráse pak považuje za hybatele lidských dějin.

Snadnost, s níž se může krása změnit v ošklivost, ukazuje na příkladu svého snu: „[...] a pronikavá vůně už překročila hranici snesitelnosti a začala se prudce měnit v **puch** puch moče a ryby a puch rozvírajícího se hladového masa / až se spanilá růže proměnila v samu **hlavu masa** páchnoucího krví a hnilobou [...].“⁹³

O mnoho let později vypravěč u svého otce malíře zahlédne triptych obrazů s cikánkou Pančavou a Schovankou (ženy z doby jeho prázdninového pobytu na venkově) s názvy *Smyslnost* a *Smrt*. Třetí obraz *Krásy* chybí, ale Pavel nepochybuje, že je na něm podobizna Daniely. Nejenže se zde tedy opět vyskytuje motiv Boží trojice, podobně jako v *Medvědí románu*, ale Daniela je zde také protikladem

⁹¹ KRATOCHVIL, J.: *Siamský příběh*. Atlantis. Brno 1996. s. 183.

⁹² Tamtéž, s. 6.

⁹³ Tamtéž, s. 26.

ošklivého reálného poválečného světa, představuje pro Pavla únik z jeho všedního a ne příliš veselého života, a navíc je také symbolem nedostížitelné dokonalosti.

Dalším výrazným protikladem je život a smrt. Za typický rys karnevalu označuje Bachtin smrt starého za současného zrodu nového. Kratochvíl toto pravidlo naplňuje spíše ve prospěch smrti a nejinak je tomu v *Siamském příběhu*. Za dobu soužití Daniely s Pavlem žena velmi rychle zestárla, což nakonec vedlo k její rychlé smrti. Jednou se chlapci přiznala, že smrt je cena, kterou bohové platí za přijetí lidského údělu. Nejenže zde autor předznamenal hlavní motiv *Truchlivého Boha*, ale zpřizemnil tímto aktem božské a duchovní na lidskou, tělesnou úroveň. Což je další z výrazných prvků kultury karnevalu, který se výrazněji projevil již v *Medvědí románu*.

S tím jistě souvisí i detabuizace a zaměření na tělesnost v protikladu k téměř božské lásce, kterou cítil Pavel k Daniele: „Jedno se vrhá na druhé, buď aby ho rozervalo a pohltilo, anebo aby se na něm ukojilo. A často se, Pavlíčku, obě propojí a jedna hrouda vyšuká druhou a pak ji ještě sežere.“⁹⁴

Pavlův život zajisté ovlivnil i zážitek šikany, kdy ho spolužáci ukřižovali k lavici a na rozepnuté kalhoty nasadili papírový kelímek. Z nedotknutelného chlapce se stal otloukánek a pronásledovaným, jenž se uchýlil do krásného snu o dokonalé ženě Daniele, s níž se může ukrýt před světem.

Další potvrzení toho, že vztah s Danielou byl pro Pavla spíše jen únikem z neutěšené reality, je jejich svatba, která připomíná jeden velký karneval: „Byla to nejdivočejší svatební hostina, jakou si umíte představit. Fantastický výbuch živelnosti a bizarnosti, z něhož mi navždycky utkvělo několik prazvláštních postav: žebrák s velkou žabí hubou [...], houbovitá stařenka [...], a přehršle cirkusových person i v cirkusáckých livrejích, a to nepočítám cirkusová zvířata, nějakou kočkovitou šelmu [...].“⁹⁵

V průběhu hostiny se pak strhl zmatek, když jaguár zakousnul pudly a jejich krev stříkala po místnosti na všechny přítomné hosty. Večer oba novomanželé zakončili cestou do hotelu Mexiko na okraji Brna, kde strávili několik týdnů.

To však nejsou jediné karnevalové maskary, s nimiž se Pavel setkal. Při svém návratu do porevoluční vesničky Studna, v níž poznal Danielu, se setkává s dívkou v kostýmu harlekýna, o níž se mu té noci zdá sen.

Už na začátku příběhu jsou čtenáři upozorněni, že hlavní hrdina Pavel zemřel krátce poté, co dopsal svůj příběh. V průběhu svého vyprávění zdůrazňuje, že se

⁹⁴ KRATOCHVIL, J.: *Siamský příběh*. Atlantis. Brno 1996. s. 38.

⁹⁵ Tamtéž, s. 55, 56.

narodil právě proto, aby jej sepsal a sdílel. Celý svůj život žil z několika týdnů soužití s Danielou (nebo snění o ní), celý svůj život unikal do snění, aby mohl alespoň na chvíli opustit realitu, která nikdy nemohla dosáhnout několik dětských vzpomínek.

3.5 Nesmrtelný příběh

Nesmrtelný příběh aneb Život Soni Trocké-Sammlerové čili Román karneval, tak zní úplný název Kratochvilova románu z roku 1997. Již podtitul naznačuje, že motivem románu, stejně jako celého 20. století, o němž podává příběh svědectví prostřednictvím hlavní postavy Soni, je karneval. A to karneval se všemi jeho znaky, jako jsou dvojníci, masky, převleky, blázni, parodie rituálů, grotesknost, divadlo bez rampy a hra. Román představuje až jakýsi manifest karnevalu, jak se níže pokusíme doložit.

Hned v úvodu situuje autor narození hlavní hrdinky a vypravěčky Soni na přelom posledního dne roku 1899 a 1. ledna roku 1900, tedy do novoročního karnevalového reje masek. Vůbec celá Sonina podstata má karnevalové rysy; v jejích žilách koluje ruská krev po otci, německá po matce a u jejího narození se vyskytla maďarská porodní bába a jako hosté indiáni. Již první den předurčí neobyčejnost jejího života a hned na prvních stranách románu se rozbíhá téměř bezuzdná autorská fantazie.

Nejvýraznějším motivem románu jsou reinkarnace (převleky/masky) životní Soniny lásky Bruna Mlocka. Také každá z pěti knih, s výjimkou třetí nazvané Vlci, v níž je Bruno mimozemšťanem, nese název jeho postupných proměn – šimpanz, jelen, slon a pardál. Ve zmíněné třetí knize jsou v kůži vlků zašiti muži, kteří mají zabít německé nacistické vůdce.

Na pozadí velkých dějin se v příběhu odehrává neustálé míjení Soni jako člověka a její osudové lásky ve zvířecích podobách. Co znamenají ony Brunovy převleky a proměny, můžeme se oprávněně tázat. Mohly by mít nějaký vztah k dějinám 20. století? Sonina láska během přibližně sta let vystřídá nejméně pět masek – celkem rychlé změny, které představují paralelu ke střídání dějů, událostí, režimů a systémů minulého století. Zrcadlo, které Bruno svými maskami nastavuje, je sice poněkud bizarní, avšak ani události předchozího století nejsou o nic méně podivnější: „Naše století bylo, mami, děsivé, ale jednou, z velkého odstupu, z něho bude jenom veliký karneval.“⁹⁶

Masky, pod nimiž Bruno vystupuje a pod nimiž se taktéž intimně stýká se Soňou, jsou také určitou formou detabuizace, která rovněž provází 20. století stejně jako kulturu karnevalu. Snad bychom v nich mohli hledat také groteskní rysy, k nimž patří prolínání lidského a zvířecího, případně (podle Gureviče) novodobou grotesku snažící se o karikaturu a odhalení životních kontrastů: Soňa (lidská

⁹⁶ KRATOCHVIL, J.: *Nesmrtelný příběh*. Petrov. Brno 2005. s. 192.

bytosť, žena) střetávající se s Brunem v podobě zvířete, stejně jako se mnohdy setkává s „bestiálními“ událostmi, které vždy překoná, stejně jako její láska překoná rozdíly lidské a zvířecí.

Dalším z hojně využívaných motivů je pojetí světa a společnosti jako divadla bez rampy. Název osmé kapitoly *Divadlo světa* k tomu explicitně odkazuje. Zde vypravěčka popisuje své prázdniny na statku strýce, jehož hospodářství tvarem dokonce připomíná Shakespearovo divadlo Globe. Celému prostoru velel opičák Flik (první z Brunových masek), inscenující světové události, které se ještě nestaly. Zde je zvířecí divadlo přímou paralelou ke skutečnému světu: „[...] a teprve zpětně a z odstupů a po celá další léta svého života jsem si uvědomovala, že to tenkrát bylo skutečné **divadlo světa**.“⁹⁷

Zvířata společně s Flikem hrají převážně pašijové hry, v nichž opičák ztvárňuje Krista: „[...] Krista ponížených a zohavených, Krista mrzáků a vozičkářů, Krista ochrnutých a zkurvených, Krista lidských zrůd a trpaslíků, [...]“⁹⁸ Zde defilují téměř všechny instrumenty karnevalizace, včetně grotesknosti.

Za podobné divadlo bez rampy bychom mohli označit také pohřební obřad Soniny žačky Alžbětky. Vypravěčka ony události, k nimž došlo, pojmenovává jako „obrázek z Dantova pekla“. Vše se spustilo hysterickým nářkem Alžbětčiny matky, spolužáků a následným vznášením kněze. Nakonec nechal otec vztyčit nad dívčím hrobem kříž s ukřižovaným dítětem.

Kratochvilova „divadla světa“ se účastní všichni – lidé, děti, zvířata bez rozdílu – a může se odehrávat kdekoli, na statku stejně jako v kostele. Stejně tak se události 20. století, ať už jde o války nebo politické režimy, nevyhýbaly nikomu a mohly se odehrávat v jakémkoliv prostoru. Lidé často ani netuší, čeho se zúčastňují, stejně jako to nevěděli Sonini rodiče, když s ní navštívili její maketu Vídně, kterou považovali za opravdové město. Výlet byl jakýmsi jejich soukromým divadelním karnevalem – hmyz převlečený za císaře, žádné stopy po nadcházející první světové válce. Představoval vytržení z všedních dní a možnost na chvíli si hrát. O to těžší byl pro otce návrat do skutečného světa, v němž císař vyhlásil válku. Vypravěč tu kontrastně vyhrocuje život před válkou, tzv. Belle Époque, a po jejím vyhlášení (návrat do všedních dnů). Kratochvil ukazuje na protikladnost světa; v maketě vládl jako císař hmyz, užíval si života se svou milenkou, zatímco v reálném světě umíral starý řád a rodilo se nové společenskopolitické uspořádání Evropy.

⁹⁷ KRATOCHVIL, J.: *Nesmrtelný příběh*. Petrov. Brno 2005. s. 37.

⁹⁸ Tamtéž, s. 37.

V románu můžeme nalézt mnoho jiných odkazů na neustále se opakující koloběh zanikání starého a rození nového. Už když bylo Soně jako malé dívce sděleno poselství budoucím generacím na palubě vzducholodě, rodilo se právě nové 20. století. Děvčátku předávali zprávu starci, kteří si byli vědomi svého blízkého zániku a nutnosti předat informaci dále.

Smrt je v románu často spojována s ďáblem, dalším z rysů karnevalové grotesknosti. Ďábel ukáže Soně smrt jejích rodičů, kterou ale ona už spatřila na opičákově divadle jako malé dítě. Její rodiče měli zahynout na svatbě, ale protože je Soňa „zachránila“, museli zemřít při odsunu Němců po druhé světové válce. Tato scéna byla ďáblem Soně předvedena dlouho předtím, než k tomu došlo, a přestože se své rodiče snažila zachránit, nepodařilo se jí to. Poukazuje se zde na nevyhnutelnost osudu a jeho událostí; aby se mohlo stát něco následujícího, respektive vzniknout nové, musí to staré odejít. Jedná se o přirozenou cykličnost, stejně jako u karnevalu, jenž se každý rok opakuje a znamená zánik starého a zrod nového světa. Podobně i dějinné události vždy rodily něco nového, ať už ve smyslu pozitivním, či záporném.

Motivy dalšího karnevalového rysu – degradaci duchovního a prosazování tělesného a nízkého – nalezneme v *Nesmrtelném příběhu* opakovaně. Tyto dva póly zkrátka musí být v rovnováze; žije-li člověk příliš dlouho duchovně, nebo těžkou fyzickou prací, není to ani v jednom případě správné. Vyhrocenou rovnováhu dokládá kontrast Sonina vyššího poslání (předání zprávy dalším generacím) a její tělesnosti a touhy po sexuálním uspokojení. Dále sem náleží Sonino členství v porevoluční sektě, jejíž představený se snažil o zplození nového Krista a kde kontrastuje církevní poslání s životem v kontejnerech. A to není jediné ponižující bydlení ženy s tak velkým úkolem pro lidstvo: Soňa žila například v bytě s nastrčenými komunistickými dělníky, na ubytovně, nebo na rozestavěném sídlišti v blízkosti spalovny odpadků, věznice, blázince a krematoria.

V románu nechybí ani neplánovaný karneval v podobě sametové revoluce. Tu si také Soňa nejprve zaměnila za silvestrovské oslavy, neboť lidé se usmívali a radovali úplně stejně jako poslední den v roce.

Karnevalu se při procházce dějinami 20. století nelze vyhnout; alespoň tak o tom vypovídá Kratochvilův *Nesmrtelný příběh*. A nesmrtelný svým způsobem je, protože i když 20. století skončilo, nic zásadního se nezměnilo, události pokračují a poselství příštím pokolením už putuje přes karnevaly a reje k dalším budoucím generacím.

3.6 Noční tango aneb Román jednoho léta z konce století

V pořadí šestý Kratochvilův román *Noční tango* představuje závěr první tvůrčí etapy, za nímž následuje vydání *Urmedvěda* a trilogie novel *Truchlivý Bůh*, *Lehni, bestie!* a *Lady Carneval*. Podtitul naznačuje, že autor protentokrát opustil inspiraci vlastním životem a dějinami 20. století, k nimž v předchozích románech inklinoval; jako by pro něj konec století znamenal také ukončení jeho osobního tématu (přestože se k němu později ještě vrátí). Dominantním prvkem se stává prolinání snu a reality, kdy jedno vychází z druhého a vše se navzájem propojuje.⁹⁹

Ještě předtím, než jsme vpuštěni do románového děje, informuje nás vypravěč o jednajících osobách, místě a čase, v němž se příběh (či spíše příběhy) bude odehrávat. Zjistíme, že v hlavních úlohách budou vystupovat Šebestián, Zlatovláska, Kryštof, Miloš, David, Adam a Sára. Ovšem nedozvíme se, jak to většinou v úvodu dramatu bývá, jaké role budou hrdinům přiřazeny. To má svůj důvod; autor sice navodil atmosféru divadla, ale v tomto případě skutečného divadla bez rampy, v němž se budou postavy proměňovat, převlékat a měnit své role. A která role je ta skutečná? Vlastně všechny; v době karnevalu také nikdo nepovažuje tento svět za méně skutečný jen proto, že je opakem všedního.

Každá postava si vytváří ve svých snech až dva další dvojníky sebe sama; například Šebestián vystupuje jednou v roli otce a učitele, podruhé v roli bratra a malíře a nakonec v roli starého podváděného manžela a vysokoškolského profesora. Ve druhém díle knihy *Vzhůru na Sibiř* dokonce Adam v roli obživnějšího dědečka vypráví o tom, jak zachránil syna posledního ruského cara tím, že sestrojil dvojníka jednoho z popravčích jménem Imre Nagy. Dvojník je nesmrtelný, o čemž se mají jednoho dne přesvědčit v Maďarsku.¹⁰⁰ Jako by nemožnost usmrtit symbol demokratizace znamenala alespoň malou naději na boj s komunismem, který se počátkem století rodil v Rusku.

Kratochvil nasazuje svým postavám i velmi groteskní masky, například scénáristovi televizních seriálů přisoudil tuto: „[...] baňatá figura s mocným podbradkem a syslovitými vaky, něco mezi dogou, vepřem a býkem.“¹⁰¹ Jako by se jednalo o paralelu bizarního vypravěče a jeho podobně zvláštních a různě pospojovaných příběhů.

⁹⁹ CHVATÍK, K.: *Pán příběhů: prozaik Jiří Kratochvil*. ARSCI. Praha 2008. s. 54.

KOSTŘICOVÁ, B.: *Románový cyklus Jiřího Kratochvila (a jeho místo v kontextu současné české prózy)*. Periplum. Olomouc 2008. s. 88, 90.

¹⁰⁰ Imre Nagy se snažil v Maďarsku o destalinizaci. Jeho následné odvolání vedlo k protestům a masovým demonstracím v roce 1956. Nagy vyhlásil neutralitu, což vedlo k sovětské invazi a následné popravě Nagye.

¹⁰¹ KRATOCHVIL, J.: *Noční tango aneb Román jednoho léta z konce století*. Petrov. Brno 1999. s. 102.

V románu se nejedná pouze o vytváření dvojníků, dočkáme se dokonce jejich odhalování či smrti. Ke „stržení masky“ dojde v případě obživnuvšího dědečka Adama, kterého průvodce považuje za jeho syna. Podobně také průvodce není jen tak někým, nýbrž kuchařem posledního cara Mikuláše II. Oba dva se navzájem poznají ve chvíli vypjatého okamžiku.

Co autor sleduje procesy obživnutí těch, jež si pamatují předkomunistickou dobu? Chce snad podržet svědectví pro ty, kteří nemohli tuto dobu prožít? Dědeček Adam je renesanční postavou; svými příbuznými je přirovnáván k Leonardu da Vinci a pamatuje počátky století. Každý jeho další potomek má méně a méně talentu, jako by se jednalo o zrcadlo doby, která potlačuje lidskou individualitu a rozvoj. Vše vrcholí roku 1998, v době voleb, které Kratochvil popisuje se zřetelným despektem; podobně o sobě smýšlí Šebestián, Adamův vnuk.

V *Nočním tangu* nechybí ani jeden z nejtypičtějších motivů karnevalové kultury, kterým je korunovace blázna, jakéhosi krále „světa naruby“: „[...] na její nejvyšší posty se mohou dostat a trvaleji se tam usadit pouze individua posedlá mocí, přímo nemocná mocí, příkladní psychopati a arogantní domýšlivci [...]“.¹⁰²

V karnevalovém průvodu lze najít bezmeznou přehlídku masek, šašků, obrů a trpaslíků. Do každého reje masek taková groteskní postava patří, proto svou roli bizarní postavičky sehrál také hobit Miloš ve třetím díle *Křik Mínotaurův*. Jedná se o trpaslíka, který po pádu komunismu, kdy byl ve službách tajné policie, hledá nové obydlí. Šebestián jako postarší profesor k němu má důvěru, ovšem v jeho mladé manželce Zlatovlásce vzbuzuje nenávist. Ta je jen formální, aby Šebestián nepojal podezření, že ve skutečnosti jsou ti dva spojeni vůči němu. Milošův vztah je tedy dvousečný, nevíme, které z jeho podob věřit, stejně jako nevíme, který příběh je v románu primární a který je pouhým derivovaným snem.

Dalším oblíbeným motivem je snižování všeho vyššího a zdůrazňování tělesnosti. S tímto rysem taktéž souvisí detabuizace sexuální oblasti, která se ponejvíce projevuje v postavě Zlatovlásky. Ta je původně pohádkovou princeznou, dalo by se říci, že až archetypem, s nímž se jednání románové Zlatovlásky zásadně neslučuje. Ve většině svých rolí se projevuje její sexuální bezuzdnost v podobě několika netajených milenců, kteří se ve třetím díle objevují dokonce v podobě vyvrhelů z nádražního podsvětí. Pouze ve čtvrtém díle *Noční tango* se Zlatovláska projeví jako věrná manželka odolávající Milošovu milostnému tanci. Toho za svádění ženy stihne trest: svým údem se přišpendlí na volební billboard.

¹⁰² KRATOCHVIL, J.: *Noční tango aneb Román jednoho léta z konce století*. Petrov. Brno 1999. s. 60.

Důraz na tělesnost lze objevit také v opulentní hostině o několika chodech, po níž následuje smrt Šebestiánova postiženého syna. Na jedné straně oslava života, na druhé smrt. Ve středověku byl karneval opakem duchovního života, v němž bylo jakékoli zdůraznění lidského těla a jeho potřeb tabu. Ve 20. století jako by tomu bylo naopak – tělesnost, touhy a pudy nejsou ničím zakázaným – nyní totiž vládne materialismus, kdy posvátné je snižováno a tělesné zveličováno.

Za další z typických rysů Kratochvilových románů lze označit budování jakýchsi podzemních světů tvořících paralelu k neoficiálnímu karnevalovému období. Karneval je také jev, kdy povstávají lidé na spodním okraji společnosti a ujímají se na čas vlády. Proto také hrdinové románu procházejí podzemní tajnou chodbou k místnosti s kovovými blanickými rytíři, nebo objevují tajného scénáristu za průchodem vedoucím pod nádražními záchody.

Po revoluci se nekoná návrat do vyšších sfér bytí, lidé naopak upadají do větší tělesnosti, ke které jsou protiváhou ze záhrobí navrátivší se dědeček Adam a Kryštofovy babičky z prvního dílu *V Brně na Kolišti* starající se o jeho intelektuální a morální růst. Pokud se v době komunismu jednalo podle Kratochvila o karnevalizaci, po revoluci pokračuje, ovšem s jinými akcenty.

Kratochvil ani v tomto románu nedolal, aby typický karneval ve své původní podstatě alespoň několikrát explicitně nevyličil. Můžeme se s ním setkat při popisu bloudění malého Kryštofa s ježkem Milošem po předvolebních mítincích. Hoch se vždy ztratí a nikdy se nedostane k cíli své cesty.

Další příležitost k zobrazení karnevalu představuje prostor dědečkova domu, do něhož se nastěhuje nejen široká rodina, ale také přátelé a známí. Jedná se o různorodou společnost podobně jako v karnevalovém průvodu. Ten se odehrál také v ulicích Brna: „[...] po nedávné demonstraci squatterů, manifestaci transvestitů, lampiónovém průvodě feministek a karnevalech gayů a lesbiček a bojových pochodech reketýrů [...]“.¹⁰³

Karnevalem také román končí. Poté, co ježek sní pralinky a způsobí nad městem rumový déšť, tančí lidé dlouho do noci a další den se vzpamatovávají z karnevalové kocoviny.

¹⁰³ KRATOCHVIL, J.: *Noční tango aneb Román jednoho léta z konce století*. Petrov. Brno 1999. s. 122.

3.7 Truchlivý Bůh

Literární teoretik Květoslav Chvatík považuje *Truchlivého Boha* za první titul z trilogie novel (následuje *Lehni, bestie!* a *Lady Carneval*), v níž se autor vrací k příběhu, který je pak také dokonce jejím ústředním motivem.¹⁰⁴

Novela je příběhem rodinného klanu Jordánů, jenž svým uskupením a hierarchizací napodobuje běžnou společnost. V padesátých letech tak například odsoudili k smrti svého člena za zabití dvou dětí a jeho popravě byl přítomen hlavní hrdina Aleš i jeho budoucí žena Lucie. Zatímco Lucie se promění v silnou ženu, Aleše tento zážitek zlomí a stane se spíše odstrkovaným členem rodiny i společnosti. Dokud ovšem není právě on zvolen k tomu, aby převzal vládu nad rodinou po právě zemřelé Dušičce.

Už na první pohled je jasné, že jedním z nejhojněji opakovaných motivů estetiky karnevalu je zobrazení světa jako divadla bez rampy. Již ve druhé kapitole si postavy Lucie a Aleše zkouší fiktivní rozhovor, v němž Lucie předvádí Aleše a ten zase Luciina obávaného otce Evžena. Dialogy jsou zpracovány jako dramatické promluvy dvou postav i se scénickými poznámkami.

Další scéna se odehraje při odletu novomanželů do Francie na ruzyňském letišti. Neznámý, ale přesto povědomý muž začne Aleše urážet: „Byl to cirkus, tyátr, pouťová produkce, co tady předváděl. Předhodil mě veřejnému obveselení. Podobnou situaci jsem nejdnou zažil ve fabrice [...], stal jsem se tam nedobrovolným klaunem, na jehož konto se všichni bavili a jejichž zábavu jsem ještě násobil právě tou svou reakcí, celou škálou úzkostných projevů [...]“¹⁰⁵ Celá scéna je popsána jako cirkusový výstup v manéži, jako divadlo pro okolostojící: „[...] produkce teď nabírá grády, asi jako když do manéže vběhne polykač ohňů s velkou hořící fakulí.“¹⁰⁶

Po smrti Dušičky se v předvečer pohřbu oba manželé setkají se svými bratrance, kteří se živili tím, že hráli šašky. Vyšlo najevo, že to oni sehráli předcházející scénu, aby zlomili Alešovu nedůvěru k rodině Jordánů: „[...] vypracovali jsme za tím účelem a za Evžena přispění jakýsi scénář a zahráli jsme vám spektakl [...]. Vždyť nechtěli jsme vás podvést, ale učinit účastny hry.“¹⁰⁷ Přestože Alešův život je spíše neradostný a plný snahy nějak se oprostít od rodinné mafie, stále je zatahován do jejich her.

¹⁰⁴ CHVATÍK, K.: *Pán příběhů: prozaik Jiří Kratochvíl*. ARSCI. Praha 2008. s. 54, 55.

¹⁰⁵ KRATOCHVIL, J.: *Truchlivý Bůh*. Petrov. Brno 2000. s. 28.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 29.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 61.

Za jeden z dokladů pojetí světa jako divadla můžeme považovat také setkání Boha a Aleše. Promlouvají spolu jako rovný s rovným, byla tady zrušena jistá hierarchická propast, protože člověk tentokrát na své otázky směřované Bohu dostane odpovědi.

Opravdového divadelního představení se Aleš zúčastní jen jednou, když ho pozvou jeho bratrance Duc a Puc na provedení své hry. Aleš se zamýšlí nad tím, proč nemá rád divadlo, a dochází k závěru, že ho dráždí přehnaná teatrálnost, exhibicionismus a křečovitost. Přesto je zaujat poslední scénou, v níž si král přiveze nového šaška, který ve snaze nenarušit stávající pořádek začne napodobovat svého pochlebovačného předchůdce. Král je proto oba pověsí.

Postavy z románu stále vystupují jako herci v divadelních rolích. Nasazují si masky, aby hráli svou úlohu v příběhu, který je jim určen. V souvislosti s pojetím světa jako divadla bez rampy je v novele důležité zobrazení masek.

Již postava Aleše Jordána představuje jakýsi zvláštní druh masky. To je naznačeno již střídáním er-formy a ich-formy, kdy je hrdina chvíli nahlížen zvnějšku a vzápětí zvnitřku. Tuto alternaci pochopíme na konci příběhu, jak nás sám autor upozorňuje, když Bůh vystřídá Aleše v jeho lidské roli, tedy převezme jeho tělo, zatímco Aleš zůstává v maringotce, v níž sídlil donedávna Bůh. Hlavní hrdina se tak na chvíli stává „nikým“; musí ztratit sám sebe, aby mohl vyklouznout z dosavadního života a konečně se najít.

Ale ještě před tím, než Aleš převezme tuto nesmrtelnou roli, projde jako člověk také několika proměnami: ze šaška a otloukánka se stane králem, který má vést rod, aby vzápětí své postavení ztratil a stal se černou ovčí Jordánů. Zde je tedy ztělesněn obřad nastolení a následného svržení krále. Ten se opakuje ještě jednou, když se nová „Dušička“ Tonda zaplete do obchodu s drogami a ve vězení jej najdou oběšeného.

V maskách také vystupují bratrance Puc a Duc, nejprve jeden z nich coby útočník z letiště, další pak jako pohledný zachránce a pařížský přítel. Jeden z nich odehraje také roli nelegálního a sprostého taxikáře vezoucího novomanžele z pražského letiště do Brna.

Dalším z prvků karnevalové kultury je rovněž znevážení rituálu, které v novele hraje podstatnou roli. Noc před pohřbením Dušičky musí Aleš coby její nástupce absolvovat vigilií, tedy bdění u její rakve. Tento rodinný rituál však znesvětí svým vlastním rituálem, když vykoná své tělesné potřeby do rakve mrtvé. Připodobňuje svůj skutek ke starým pohanským rituálům vymítání duchů minulosti. Tímto pro něj očištným činem se zbavil břemene, které jej tížilo od té doby, co se jako malé

dítě musel účastnit popravu příbuzného, u níž taktéž, tehdy ovšem nevědomě, neuhlídal své tělesné funkce. Aleš tedy prošel jakousi katarzí se stejným očištným a osvobozujícím účinkem, jaký nabízejí karnevalové dny.

Také v jazykové rovině autor nešetří vulgarismy a výrazy tělesně zaměřeného rázu. Tak například při cestě za hledáním Boha potká Aleš skupinu osob, které ho častují nadávkami, urážkami a opovržením. V Bachtinových intencích to můžeme vnímat jako doklad toho, že společně s uvolněním norem se v době karnevalu uvolňuje také řeč, která se stává nevázanou a často vulgární.

Dalším z důležitých rysů estetiky karnevalizace jsou postavy bláznů a šašků. Již jsme se v citaci zmínili o ponižujícím postavení, které Aleš sehrával v továrně po jeho propuštění z knihovny. Také připomeňme dva bratrance, kteří se dokonce živili tím, že hráli šašky. Tyto události jako by předznamenávaly Alešův konec, tedy spíše konec Boha v těle Alešově. Po svém návratu z hor je považován za idiota, protože se stále usmívá, tedy užívá si své lidské existence, příběhu vlastního života: „Ten idiot, ten idiot! pomyslel si, jak může být pořád takhle šťastnej? Holt výsada idiotů!“¹⁰⁸

Na rozdíl od prvních Kratochvilových románů si v dílech od vydání *Nesmrtelného příběhu* získává stále důležitější roli smích, který je hlavním principem karnevalu. Ani v *Truchlivém Bohu* neopomněl autor verbalizovat téměř všechny karnevalové rysy.

¹⁰⁸ KRATOCHVIL, J.: *Truchlivý Bůh*. Petrov. Brno 2000. s. 110.

3.8 Lehni, bestie!

Próza z roku 2002 je příběhem inspirovaným událostmi 11. září 2001, o nichž se však autor zmíní jen nepřímo a až v závěru. Jiří Kratochvíl zde opět zobrazil padesátá léta, tedy dobu zkonstruovaných monsterprocesů. Ty však nemají být vedeny s členy strany, ale s dětmi, které jsou za tímto účelem „vychovávány“ v klášteře, vypravěčem pojmenovaným jako Studna (stejný název nesla prázdninová vesnice v *Siamském příběhu*). Chystá se tedy divadlo bez rampy, divadlo v žádném případě veselé a osvobozující. Všimněme si kontrastů karnevalových prvků a absurdních a tragických událostí. Celý příběh je jakýmsi groteskně hrůzným zpodobením počátku socialistické éry, které tvoří analogii k dětským křížovým výpravám pořádaným za účelem osvobození Svaté země.

Za typický karnevalový rys tohoto románu lze považovat motiv kontrastu a protikladu. Sám hrdina, ještě předtím, než byl vzat na výchovu do Studny, o sobě věděl, že je jiný než ostatní – jiný než rodiče, spolužáci i kamarádi: „Člověk si prostě jednou uvědomí, že je jinej než ti všichni kolem.“¹⁰⁹

Ve svých třinácti letech se ocitl na hranici dvou světů, tak protikladných, že jeden znamenal obyčejný život, zatímco druhý sliboval prožít něco metafyzického. Jemu se otevřela právě ta druhá brána.

Dalším z protikladů je dvojice smrti a sexu. Hlavní hrdina ve svém vězení navazuje, podobně jako dětští hrdinové v několika předchozích románech, vztah se starší ženou a zjišťuje, že smrt už pro něj není jediným cílem: „[...] už si nejsem tak jistý, jestli chci opravdu zemřít pro velké ideje. Ještě před pár dny jsem o tom už nepochyboval. Ale, dámy a pánové, stačila troška toho šoustáníčka, aby to rozhlodalo mé základní jistoty.“¹¹⁰ Také u ostatních dětí se vyvíjí předčasná sexualita, která později u jediného přeživšího přetrvá až do dospělého věku: „[...] však teď ohavně zdýňovatěla, ale přesto pořád dál vyzařovala sex, byla obrovskou živou monstrancí sexu, doslova sexudárným sluncem, před nímž někteří mužští rovnou padali na kolena a jiní zas byli ochotni navléci se třeba i do kosmonautických skafandrů, jen aby se chránili před jejím zhoubným zářením.“¹¹¹

Kontrast nacházíme také ve zpodobení dětí, které jsou ve Studni vychovávány jako fanatičtí stoupenci režimu, přesto však budou navenek vystupovat jako jeho životní nepřátelé. Tato rozpolcenost je odstranitelná pouze smrtí. Dokonce i po ztroskotání celého projektu děti ještě ve své dospělosti páchají sebevraždy. Jen

¹⁰⁹ KRATOCHVIL, J.: *Lehni, bestie!*. Petrov. Brno 2002. s. 26.

¹¹⁰ Tamtéž, 98.

¹¹¹ Tamtéž, s. 127.

vypravěč (a jedna dívka) přežil, protože dokázal proměnit své trauma v příběh. Tady navazuje Kratochvíl na téma předchozího románu a snaží se poukázat na význam příběhu v lidském životě.

Přes hrůznost celého příběhu se jako protiklad veškerého utrpení objevuje motiv hry: „Vynalezl jsem tam a vyzkoušel celou dlouhou řadu her, k jejichž základním pravidlům patřila tma, vyprahlá samota, ticho a znehybnění času.“¹¹² Také ostatní děti si celý proces většinou vůbec neuvědomovaly a částečně ho považovaly za dětskou hru.

Přestože rysů estetiky karnevalu není v této novele mnoho, jeden ze základních motivů – maska – nachází své místo i zde. Neznáme vypravěčovo původní jméno, ale ve Studni dostane přízvisko Spartakus a později se ze Spojených států vrací jako Franklin Jones. Také ostatní děti získávají v táboře krycí jména inspirovaná mrtvými hrdiny revolucí, které je mají lépe vpravit do jejich nových rolí.

Protože se příběh odehrává v padesátých letech, neopomněl Kratochvíl zobrazit klasický karneval tak, jak jej vnímá ve své eseji *Literatura karnevalu*.¹¹³ Konkrétně se jedná o dobu útěku dětí po smrti jejich Velmistra na prvního máje: „A přestože jsme byli nápadní svým ustrojením, svými kutnami s našitými prýmky a frčkami a možná i těmi ranečky, co jsme si táhli s sebou, nebyli jsme v ten veselý, karnevalový den zas nápadní natolik, abychom vzbudili nežádoucí pozornost.“¹¹⁴

¹¹² KRATOCHVIL, J.: *Lehni, bestie!*. Petrov. Brno 2002. s. 41.

¹¹³ Tamtéž, s. 66.

¹¹⁴ Tamtéž, s. 111.

3.9 Lady Carneval

Románové hrdince Olze Abelové dal přezdívku lady Carneval prezident Husák v době, kdy ho jako sestra v nemocnici ošetřovala. Bohužel tím předznamenal její následující život, který rozhodně nebyl veselým a bezstarostným karnevalem. Všechny její neradostné epizody skončily tak, že se rozhodla vzdát se svého životního příběhu a vše dosavadní zapomenout.

Zatímco hrdina předchozího románu musí ze svého hrůzného života příběh stvořit, aby mohl přežít, nyní se hlavní postava svého životního příběhu vzdává, aby rovněž byla schopna žít dál.

Román začíná sametovou revolucí, tedy převrácením dosavadní hierarchie a návratem dříve svržených: „Kdežto teď, když už vystoupali ze svých kanálů, nastolí tu své kanálové móresy.“¹¹⁵ To znamenalo zlom také pro Olgu Abelovou, která kvůli své známosti s komunistickým prezidentem byla propuštěna z práce a ocitla se – kvůli svému příjmení – na prvních místech v seznamech spolupracovníků StB, přestože agentem nikdy nebyla.

Jméno lady Carneval není jediné, při němž autor využil svou fantazii. V podobném hravém duchu pojmenoval i postavu druhého Olžina manžela Silvestra Silvestra nebo jeho pomocníka Králíčka ohnivého. Sama Olga svatbou získává nové jméno Olga Olga. Změna jmen tu naznačuje i pokaždé jinou životní etapu plnou událostí a eskapád.

V době pobytu na Silvestrově farmě objevuje Olga zapovězenou třináctou komnatu. Čeká tam na ni překvapení v podobě zvířecích masek kuny a tchoře. Vzpomíná na své znásilnění krátce po seznámení se Silvestrem a dochází jí, že on byl jeho strůjcem. Nechala se na farmě zavřít do stvořeného neskutečného světa, aby unikla před krutou realitou, ale ani tento snový svět jí neposkytl svobodu ani volnost.

Olga stále utíká od mužů, kteří ji zklamali, do náručí jiných ve snaze najít konečně to, co u předchozích postrádala. Olze zkrátka v kontrastu k jejímu jménu není poskytnut onen odpočinkový karnevalový čas, v němž by opět mohla najít sílu.

Symbolem jejího života je obraz jedoucí lokomotivy, jejíž kouř stoupá kolmo k nebi. Vypravěč uvažuje, že na tom obrazu je něco nenapravitelného a nepřírozeného, stejně jako v Olžině životě.

Dalším dokladem estetiky karnevalu v románu je snižování duchovního a parodie rituálů. Při rozchodu se svým milencem tak Olga zkonsumuje kytici růží,

¹¹⁵ KRATOCHVIL, J.: *Lady Carneval*. Petrov. Brno 2004. s. 15.

jako by snad chtěla napodobit nějaký pohanský rituál a zakončit vztah tímto gestem. Při úvaze nad svou minulostí dochází pak k tomuto závěru: „[...] (no jasně, ikona spolupracovnice Státní bezpečnosti, ta nejsakrálnější ze všech ikon!) [...]“¹¹⁶ Cestou se svým posledním manželem pak zahlédne následující obraz: „[...] ale taky večer u kapličky, v níž visel hlavou dolů z kůže stažený Kristus [...]“¹¹⁷

Přestože název románu přímo odkazuje ke karnevalové kultuře a v díle nechybí typické prvky jako obrácení hierarchie, akcentace tělesnosti, masky a dvojníci, není *Lady Carneval* typickým „manifestem“ karnevalu jako například *Nesmrtelný příběh* nebo *Noční tango*. Princip hry a smíchu zde téměř absentuje.

¹¹⁶ KRATOCHVIL, J.: *Lady Carneval*. Petrov. Brno 2004. s. 124.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 156.

3.10 Herec

Jak bývá u Jiřího Kratochvila zvykem, také v románu *Herec* tematicky navazuje na svoji předchozí tvorbu a motiv identity nachází i zde své místo. Pojetí je samozřejmě trochu odlišné; problematika identity je zde zrcadlena v osobě Mikuláše Mazla, hodinářského syna, jenž si zvolil jako své životní poslání herectví, přesněji dvojnickví. Na objednávku je schopen zahrát kohokoliv a tváří v tvář publiku teprve začíná jeho lidská existence.

Podle románu se v jedinci svádí souboj dvou protikladných tendencí. Tou první je lpění na vlastní identitě, tou druhou tendencí je touha být součástí něčeho většího. V rámci svých úvah se autor opět vrací do dob socialismu, kdy smyslem výsledků bylo rozbít lidskou identitu a vyslychaného o ni připravit. Jednou z možností obran bylo nasadit si masku, což byla také určitá forma změny totožnosti.

Tím se dostáváme k hlavním karnevalovým motivům románu *Herec*: masky, dvojníci a divadlo bez rampy. Blíže je specifikujeme v následujících pasážích.

Stylizací rozhovoru Mikuláše a jeho zákazníka jako divadelního dialogu vypravěč konstruuje svět divadla bez rampy. Mikuláš vskutku žádnou nepotřebuje; své výstupy provádí přímo před „publikem“, za jeho aktivní účasti a většinou bez vědomí zúčastněných. Zapojeni jsou zkrátka všichni aktéři. Mikulášovo herectví má povahu neodbytného nutkání, často se tak dostává i na hranici života a smrti, když se například v době vojenské služby přesmykne do role sebevraha.

Motiv divadelního rozhovoru se v knize objevuje opakovaně a rovněž ji uzavírá. Mikuláš nejenže divadlo tvoří, někdy se také stává jeho divákem či účastníkem. Jako dítě tak zhlédne zvláštní taneční parket s dřevěnými tanečními páry, které jsou celé nahé kromě několika málo doplňků oblečení. Do jejich role se se svou dívkou dostane jako student JAMU. Následující srpnové události osmašedesátého roku hodnotí jako trest za svou nevázanost.

S pojetím divadla bez rampy jako jednoho z prvků estetiky karnevalu úzce souvisí motivy masek a převleků. Za životní etapu líčenou v románu vystřídal Mikuláš Mazel nejméně deset větších rolí/převleků (více než polovina pak byla na objednávku) a nespočet menších roliček, kdy jen pro svou potřebu a z neutuchající nezbytnosti napodoboval náhodné kolemjdoucí.

První Mikulášovou rolí na objednávku byl Krchňák – nepřítel jeho zákazníka Karla Horáčka. Mikulášovi se stále nedařilo jeho postavu správně uchopit, protože neprojevovala ani náznak emocí. Nepomohl ani převlek za klauna, uspěl jen

s prostým vyslovením Horáčkova jména. Protože si Horáček netroufal zbít Krchňáka přímo, bylo právě Mikulášovo zázračné herectví prostředkem, jak ukojit jeho vztek.

Další jeho role jsou například navrátilivší se emigrant, mrtvý manžel, představený sekty, milenec nebo otec. Mikuláš hraje, protože pak si teprve připadá „někým“. Důvod patrně pramení v jeho dětství a v neznámém původu. Ujal se ho sice hodinářský mistr, nikdy se však nepřestal zajímat o své rodiče. Role cizího člověka mu poskytuje identitu, kterou ztratil ve chvíli, kdy jej jako nemluvně zanechali na balkoně manželů Mazelových. Proto také jeho soukromý život je jakýsi nijaký a ani Mikuláš v něm nevidí zvláštní naplnění. Přestože je v jednom okamžiku blízko odhalení tajemství svých biologických rodičů, není mu to dopřáno. Odůvodnění jeho přátel je paradoxní, údajně by jejich informace narušila jeho identitu.

Masky si nenasazuje jen Mikuláš, jednou se podobné zkušenosti – byť nevědomé – dostane jeho zákazníkovi, bohatému podnikateli Josefu Hoknovi. Ve chvíli, kdy mu ukazuje africké levitační kouzlo, promění se ve starou černošku. Vypravěč mluví o pomstě bílým kolonizátorům. Lidé si tedy nasazují masky, aniž by o tom věděli. Předchozí scéna je jen demonstrací tvrzení, že všichni jsme jen herci ve svém vlastním životě.

Dalším z rysů románu *Herec* jsou rovněž protiklady a dvousečnost. Samotný příběh je opět vyprávěn ze dvou perspektiv, zevnitř i zvnějšku. Chvíli pozorujeme Mikuláše očima vypravěče a v dalším momentu jsme svědky jeho fiktivního rozhovoru s mrtvým otcem – v tu chvíli většinou vzpomíná na dětství a lituje toho, co všechno chtěl otcí říct, ale neodvážil se.

Další bipolarita se projevuje v samotném povolání hlavního hrdiny: „*Slyšíš, jsi herec a budeš stále znova v královských křečích chcípat a v bláznovském štěstí se rodit [...]. Chvíli světec, chvíli ďábel, dneska v mitře biskupa, zítra v chomoutu otroka, rytíř, král, císař, lakomec, žebrák, zloděj! Slyšíš, jsi herec! Zároveň šťastný bůh i prašivý pes tohoto světa!*“¹¹⁸

Za pobytu v náboženské sektě se Mikuláš setkává s postavami Raziela Denního v černém obleku a Raziela Nočního v oblečení bílém. Také prorok Ezechiel je líčen jako muž nejméně dvou tváří: „Mám tu hrát přísného proroka, náboženského fanatika, ale zároveň ekonomického pragmatika, obratného organizátora a nepochybně i úspěšného podnikatele [...].“¹¹⁹

¹¹⁸ KRATOCHVIL, J.: *Herec*. Druhé město. Brno 2006. s. 162.

¹¹⁹ Tamtéž, s. 178.

Kratochvil také v tomto románu navazuje na ambivalentnost vztahu otce a syna, který poprvé rozpracoval už v *Medvědím románu*: „Ale přes hluboký odpor, který jsem k lidskému zmetkovi cítil, jsem ho už ke své hrůze zároveň začal milovat.“¹²⁰

Motiv bláznovství, groteskních stvoření a vůbec všech odvržených je rovněž jedním z akcentovaných motivů. Sám Mikuláš o sobě nemá valné mínění, což ještě podpoří jeho žena v okamžiku, kdy prohlédne jeho „herectví“: „Ty nejseš člověk, ale nelidská obluda... Jaká ty seš obluda!“¹²¹ Lidé se bojí všeho neznámého, nezařaditelného a nezapadajícího do běžného rámce. Ale právě takoví jsou v době karnevalu vyzdvihováni a v rámci obrácení hierarchie dojde k jejich vynesení na světlo světa, k jejich „zveřejnění“. Taktéž Mikuláš je na jednu stranu zatracován a odvrhován kvůli své jinakosti, ale zároveň je pro svůj zvláštní talent ceněn a vyhledáván.

Téměř v každém Kratochvilově románu se objevuje proces obrácení hierarchie v podobě zobrazení společensko-politického převratu. V *Herci* se jedná především o převrat únorový, který předurčil historii rodiny Mazlů. Rovněž sametová revoluce způsobila v Mikulášově životě převrat, kdy se mohl začít věnovat své vášni naplno a veřejně.

Ve většině autorových próz je vždy akcentován určitý typický rys estetiky karnevalu. V tomto případě se jedná o tematiku dvojnictví a divadla. Přestože se objevují i prvky další, opět zde chybí rys, jehož prostřednictvím dosahuje pravého opaku oficialitami svázaného světa, tedy smích a radost.

¹²⁰ KRATOCHVIL, J.: *Herc*. Druhé město. Brno 2006. s. 253.

¹²¹ Tamtéž, s. 213.

3.11 Slib: rekviem na padesátá léta

Literaturou a obdobím padesátých let se Jiří Kratochvíl zabýval nejen ve svých románech, ale dotkl se tohoto tématu se dotkl také ve stati *Literatura karnevalu*.¹²² V souvislosti s těmito léty hovoří o karnevalizaci. Ta podle něj na rozdíl od karnevalu nemá katarzní funkci, ale svými projevy se mu blíží; pro ilustraci jmenujme prvomájové průvody, politické „lidové“ procesy jako divadlo bez rampy či obřad svržení a opětovného nastolení nového krále.

Román začíná líčením období největších represí, v nichž se snaží přežít dříve vážený architekt Kamil Modráček a bývalý soukromý detektiv Daniel Kočí. Nejprve se zdá, že jde o zcela nesouvisející příběhy, které se však spojí v honbě za slibem, jenž dal architekt Modráček své sestře Elišce, která zahynula při výslechu na policejní stanici.

Pro Kratochvíla je typická jeho záliba v moderní architektuře, především v té brněnské, proto také protagonistu Modráčka umístil nejen do období karnevalových padesátých let, ale také do „karnevalového“ domu: „Dům na Běhounské 3/5 je standardní čtyřpatrový činžák, aspoň tou svou historizující eklektickou fasádou, zapadající do té dlouho nostalgické řady karnevalu architektonických slohů z konce předminulého a počátku minulého století, karnevalu slohů, který dělá Brno Brnem.“¹²³ A jako by chtěl vypravěč ještě více umocnit celou architektovu podstatu, odkrývá nám také vzpomínky na Modráčkovo mládí, v němž poslouchal karneval jazyků svého otce a spisovatele Nabokova. Ti mluvili rusky o literatuře, německy o organizačních záležitostech a hudbě, francouzštinu pak používali k hovorům o jídle a o ženách.

Právě ženy, sexualita a detabuizace sexuální oblasti jsou dalším výrazným tématem románu *Slib*. Přestože byla komunistická totalita ve svých počátcích jedním z nejpuritánštějších režimů, příběh se hemží nevěrami, milenkami a milenci, znásilněním a vulgarismy. Kratochvíl ústy jedné z postav přiznává: „Prvá polovina padesátých let, zlatý věk v historii naší sexuality.“¹²⁴

Vidíme tedy, že padesátá léta nejsou zobrazena jako typický bachtinovský karneval; pudovost zde byla potlačována a měla být nahrazena úsilím při budování socialismu. Rozhodně se nejednalo o převrácení hodnot a osvobození od norem, šlo spíše o poslušnost, která pramenila ze strachu. Přesto si někteří neuvědomovali závažnost, stejně jako například architekt Modráček, jenž své výslechy a častá

¹²² KRATOCHVIL, J.: *Příběhy příběhů*. Atlantis. Brno 1995.

¹²³ KRATOCHVIL, J.: *Slib: rekviem na padesátá léta*. Druhé město. Brno 2009. s. 26.

¹²⁴ Tamtéž, s. 245.

předvolání považoval za „estébáckou hru“: *ludo, ergo sum*. Jeho domnění ještě utvrzovalo krycí jméno jeho vyšetřovatele, poručíka Lásky. Výše popsané lze považovat za naprosté převrácení všeho dosud ustáleného; vyšetřovatel StB jménem Láška, potlačení lidské přirozenosti a pronásledování dříve oslavovaných. Co bylo dříve dobré a pozitivní, nemůže v novém uspořádání přežít.

Vše se zkrátka obrátilo a otočilo vzhůru nohama, proto i Kamil Modráček vystavěl svůj převrácený svět v *náhodně* objeveném brněnském podzemí. Po přečtení jedné z Nabokovových povídek ho napadlo, že by konečně mohl splnit *slib*, který dal mrtvé sestře, a vystavět zde vězení pro poručíka Lásku. Spokojil se jen s papírkem s jeho jménem, který umístil do medvědí klece, ale osud mu nakonec přihrál samotného poručíka. Nakonec si v podzemí vybudoval své vlastní město s obyvateli, které odchytil v „reálném“ světě. Vytvořil jim podle svého mínění lepší variantu života na zemi. Modráček se nedokázal smířit se stavem věcí a stvořil jakousi alternativu; spolu s vytvořením druhé reality se vlastně obrátila hierarchie, jež dosud vládla mezi Modráčkem a Láskou. Nyní byl totiž Modráček tím, který svrhl „krále“, aby mohl být korunován blázen. Tím totiž opravdu byl: po vybudování podzemního města se z něj stal paranoik: „[...] architekt Modráček, jehož jsem dosud považoval za sympatického chlapíka a jednoho z nejznamenitějších brněnských architektů, je především znamenitý šílenec.“¹²⁵ Aby byl schopen dál žít, neměl v podstatě ani jinou možnost; být bláznem znamenalo ocitnout se mimo všední starosti. Modráčkova postava tak může být paralelou k tomu, co se obrazně řečeno muselo stát se všemi lidmi, aby byli schopni přežít v totalitě. Jistý druh totality si ale vytvořil také Kamil Modráček, proto se do podobného šílenství uchýlil uvězněný poručík Láška – jen tak byl schopen nevnímat krutou realitu.

Jedním z výrazných rysů karnevalu, zastoupeným i zde, je postava dvojníka. Jako obranu proti tíze sestřiny smrti si Modráček sice vybuduje svůj vlastní svět, ale než se tak stane, snaží si utvořit jakéhosi dvojníka: „[...] jako bych tam poslal místo sebe nějakého mechanického dvojníka, ode mě nerozlišitelného androida.“¹²⁶ Dvojník nemusí myslet, není zodpovědný, ale může převzít tíhu života. Bláznovství se v člověku samozřejmě neprojeví jen následkem vnějších okolností, určitý předpoklad osobnosti je nutný, ale postavy architekta Modráčka a poručíka Lásky jsou spíše než reálnými příklady hyperbolami toho, co se dělo v padesátých letech s českou společností.

¹²⁵ KRATOCHVIL, J.: *Slib: rekviem na padesátá léta*. Druhé město. Brno 2009. s. 207.

¹²⁶ Tamtéž, s. 113.

Také policisté chodili pravidelně po dvou: „A duetky jsou si svým způsobem bližší než třeba jednovaječná dvojčata. Nejenže se navzájem hlídají, recipročně za sebe zodpovídají, nýbrž taky k sobě parádně lnou, obrazně se dá říct, že zároveň se škrtí a zároveň si láskyplně žehnají.“¹²⁷ V předcházející citaci je řečeno vše podstatné: postava blázna i dvojníka umožňovala trochu odlehčit vlastní zodpovědnost a najít zároveň lidskost a blízkost.

Lidé uvěznění v podzemí si vytvořili své vlastní dvojníky v dramatickém ztvárnění života pod zemí, kde hrál každý sám sebe: „[...] to ti je zvláštní, poprvé jsem se cítila sama sebou, teprve když jsem samu sebe hrála [...]“.¹²⁸ Vězni sice hráli sami sebe, ale přesto se jednalo o jisté odosobnění, kdy se na chvíli mohli zbavit myšlenky na doživotní žalář. Není toto divadlo bez rampy paralelou k tomu, co se skutečně dělo? Uvěznění mohli roli přijmout natolik, že se v ní potom cítili lépe, ale hlavně bezpečněji, než ve svém skutečném životě.

Přestože máme historické povědomí o konci totalitních režimů, nechává autor své čtenáře na pochybách, jestli se vězni ze svého alternativního světa dostanou zpátky do reality, nebo zůstanou bez prostředků uvěznění. Kamil Modráček totiž zahynul při autonehodě, když chtěl pohřbít mrtvého poručíka Lásku, a nestihl tedy propustit zbývající uvězněné. Vypravěč ovšem v poslední kapitole spěchá ujistit své čtenáře, jak je to u Kratochvila typické, že postavy propustil a rozptýlil je v jiných románech. Dostaneme ovšem možnost nahlédnout do rozhovoru dvou milenců ze současnosti, kteří se snaží pochopit Modráčkovy motivy. Ovšem ani zde se nedozvíme nic o osudu postav.

¹²⁷ KRATOCHVIL, J.: *Slib: rekviem na padesátá léta*. Druhé město. Brno 2009. s. 184.

¹²⁸ Tamtéž, s. 235.

3.12 Femme fatale

V románu *Femme fatale* Kratochvil znovu nastoluje téma dvojnictví. Nejen postavy, ale i místa a děje mají své dvojníky v paralelně existujících světech.

Podobně jako v novelistické trilogii z počátku nového tisíciletí i zde má své pevné místo příběh. Hlavní hrdinka Katka, tedy její dvojnice, je zakleta ve svých vlastních příbězích, podřídila jim veškerý soukromý život. To, co ona jako spisovatelka žije, je její literární materiál, a protože chce napsat román o lásce, který však může vyrůst jen z bolesti, je ochotna tuto zkušenost podstoupit.

Hlavní téma románu, tedy dvojnictví, je dovedeno téměř k dokonalosti a vizualizováno i samotným zpracováním knihy. Titul na přebalu je fialovo-zelený a obě barvy se protínají podobně jako se čas od času propojuje život Katky-spisovatelky a Katky-dvojnice. Román je rozdělen do dvou částí, z nichž každá má také svou vlastní barvu číslování stran i názvů kapitol.

Katka z první části *Femme fatale* je však příliš zahleděná do sebe, než aby registrovala své dvojče, které jí má pomoci změnit její tragický konec: „Neruš, pěkně hrajou. Vypadá to, že je to tvoje dvojnice. Tos nevěděla, že každéj máme v každý společenský vrstvě svého dvojníka?“¹²⁹

Nejen Katka má svou dvojnici, také její milenec Zdeněk a zároveň vypravěč první části měl spolužáka z gymnázia Adama Dvojbradého, kterého učitelé považovali za jeho dvojníka, přestože mezi nimi nebyla žádná podoba. Zdeněk mluví o této době jako o „falešné dvojnické minulosti“.

Také události jsou nahlíženy jak z perspektivy Zdeňka, tak z pohledu Kateřiny-dvojnice. Ta často situace komentuje a osvětluje jejich příčiny narozdíl od Zdeňka, který si sice všímá zvláštních detailů, neumí si je však vysvětlit.

Typicky kratochvilovský motiv souběžné existence dvou světů má v románu vedle dvojníků své pevné místo. Tento rys se projevuje zejména ve druhé části, v níž Katka-dvojnice prožívá svůj bizarní příběh. Poté, co zemře její „majitel“ Bobin, ocitá se ve squatu s dalšími třiceti lidmi. Tamní život jí paradoxně připadá skutečný: „Kdežto tady tahle naše hra na svatbu měla v sobě cosi až nestoudně skutečného.“¹³⁰

Ze strachu z katastrof se Katka zmenšuje, až je nakonec unesena do mikrosvěta stvořeného na přání Rudolfa II. a začátkem 20. století přesídleného do Brna. Mikrosvět je jeden velký protiklad; vládnu v něm dva proudy: historický, snažící se o udržení dávné rudolfínské tradice, a současný, přejímající nejnovější

¹²⁹ KRATOCHVIL, J.: *Femme fatale*. Druhé město. Brno 2010. s. 33.

¹³⁰ Tamtéž, s. 135.

vynálezy z lidského „makrosvěta“. Protože království vymírá, je Katka unesena, aby jim pomohla ho udržet. Ona je však neplodná; jen jako „prázdna slupka“.

Naposledy se ocitne na hranici dvou světů ve chvíli, kdy má být obětována, sestoupit do podsvětí a osvobodit Tomášovu sestru od šílenství. Paradoxně v ní však zážitky blízkosti smrti vyvolávají vzpomínky na její předcházející život coby začínající spisovatelky Kateřiny Káníčkové a je jí dána šance začít znovu.

Tyto dva motivy, tedy dvojnictví a souběžná existence dvou světů, jsou hlavními rysy, jimiž autor v tomto případě naplnil estetiku karnevalu. Následující znaky se v románu vyskytují též, ovšem v nijak rozsáhlé míře.

Jako první jmenujme zdůrazňování tělesnosti, prvek typický pro všechny romány Jiřího Kratochvila. Hlavní hrdinka je vypravěčovým přítelem a psychologem označena jako *femme fatale*, tedy jako žena nevalné krásy, ovšem smyslná a inteligentní, jejíž vrcholný zážitek úzce souvisí se sexem. Tento druh žen si vždy vybírá muže s nějakou vadou, jehož k sobě připoutá tím, že mu svěruje historiky o svých dalších milencích. Jako kompenzaci ubližování těmto mužům si čas od času vybírá také násilníky.

Opět zde tedy shledáváme kontrastní dvojici: Katčinu duchovní touhu po literatuře a sexuální bezuzdnost. Potřebuje svůj život neustále vyvažovat, ať už způsobem svého bytí, nebo výběrem mužů.

Další z rysů karnevalu představuje přítomnost bláznů, postižených a bizarních postav. Jediný muž, kterého Katka snad skutečně miluje, je vozičkář Zbyněk, jehož však ztratí v okamžiku, kdy před ním provozuje sex s jiným mužem. V duchu bachtinovského vyzdvihování bláznů a „mrzáků“ se také v románu *Femme fatale* stává Zbyněk zbožňovaným Katčíným objektem.

Další z bizarních postav, jistě s rysy grotesknosti, je gryf, tedy kříženec orlice a lva – „českomoravské siamské dvojče“ –, jenž se ujme Katky-dvojnice ve chvíli, kdy je navracena z mikrosvěta.

Jiří Kratochvil tedy postupně upouští nejen od využití všech rysů typických pro estetiku karnevalu, ale také od přímého zobrazení karnevalového veselí typického pro svoje prózy z konce devadesátých let.

3.13 Dobrou noc, sladké sny

Zatím poslední Kratochvilův román se věnuje období, které dosud nebylo v jeho díle příliš akcentováno. Děj se odehrává během dvou dní na konci dubna roku 1945, tedy na sklonku druhé světové války. V té době vládne v Brně i v celém světě tzv. nultý čas, v němž ještě stále není rozhodnuto, na kterou stranu se svět přikloní.

Prozaik se vrátil ke kompozici střídání dvou hrdinů: Jakuba, jenž svému příteli Kostovi pomáhá získat v poválečném zmatku penicilin, a žida Jindřicha, právě se vrátivšího z vesnice, kde se ukrýval před transportem. Právě Jindřich se má za patnáct let stát otcem syna, jenž změní běh dějin. Na konci děje však, pronásledován traumatem žida přeživšího holocaust, spáchá sebevraždu.

Přestože román není typickým příkladem realizace karnevalových prvků, i zde najdeme některé, například tematizaci protikladů a divadla bez rampy.

Na konci války se hrdinové ocitají na hranici dvou světů; toho starého, končícího a nového, počínajícího. Jedna z postav hovoří dokonce o „divokých dnech na rozhraní času“. Aby autor své tvrzení ještě více zdůraznil, demonstruje následně kontrasty napříč celým románem.

Četné úvahy jsou pak věnovány rozporům dobra a zla: „Ale zlo se může uskutečnit jen za občasné asistence dobra. Potřebuje vedle sebe dobro jako svůj protějšek, svou kontrastní látku, svou promítací plochu. Zlo by bez existence dobra zůstalo nepojmenováno. Dobro je tady proto jen z dopuštění zla. Ale to je do jisté míry vítězstvím dobra. Protože takto se sice ručička vah stále přechyluje ke straně zla, ale miska přitom nikdy, nikdy neklesne, nedosedne až úplně na dno.“¹³¹ Právě hledání rovnováhy je v poválečné době stěžejním problémem. Autor a jeho postavy nacházejí harmonii právě ve vyrovnávání protikladů; jedno nemůže existovat bez druhého, právě tak jako by karneval neexistoval bez oficiálního, normovaného světa.

Každá událost, příběh i osoba mají dvě roviny. Vypravěč často neví, jestli se jedná o hrůzu, či krásu, zda-li jde o příběh fatální lásky, či jen o pouhou frašku, případně která ze dvou nesourodých tváří člověka je ta pravá. V příběhu se objevuje také hledač záhadného podzemního jezera, které je černým zrcadlem skutečnosti. Ani povahou své kočičí průvodkyně si Jindřich není zcela jist; nejistota a dvousečnost doby, jako by se promítala do všeho kolem: „Znamenalo to snad, že její proměna změnila v podstatě i její osobnost a že její bílá duše v černém kožichu

¹³¹ KRATOCHVIL, J.: *Dobrou noc, sladké sny*. Druhé město. Brno 2012. s. 41.

zčernala v minotaurových bílých kalhotách, v porcelánkách? Anebo byla už vždycky černá, vždycky minotauří a přebývala jen zástupně v kočičím těle?“¹³²

Divadlo bez rampy je v románu *Dobrou noc, sladké sny* zobrazováno především v podobě cirkusu Jakubova strýce Reného, řečeného Romadúra. Jeho cirkusová manéž se sice rozpadla a zbyly jen pozůstatky v podobě koníků, medvěda a rodinky trpaslíků, přesto je vystoupení jeho dcery Vanesy jedním z nejvýznamnějších zdrojů příjmů Jakubovy rodiny.

Samotné hrůzné události vzpomínané války jsou často líčeny jako divadlo: „Byl konečně zas doma, ale už to tady necítil jako domov. Už navždy to bude především jeviště, na němž se odehrál vpád gestapáků a to, jak jeho rodiče odvěkli tam, odkud už nebylo návratu. Ale taky krutým jevištěm toho, že je v těch jejich nejtěžších hodinách opustil a že jim neřekl ani sbohem.“¹³³

Do protikladu k obrazu doby je stavěno představení putovní divadelní skupiny, jež sice nabízela řecké tragédie, ale lidé požadovali jejich vlastní komedii *Plešatou zpěvačku*.¹³⁴

Názna počátku nového světa je pak trpasličí svatba na střeše domu, vůbec první svatba po válce. Bizarnost novomanželů předjímá groteskní ladění nadcházející poválečné epochy.

Groteskno se neprojevuje jen v postavách trpaslíků, ale také v postavách „bláznů“. Tak se například setkáváme s cikánkou, jež byla prostředníkem, který Jindřicha zavedl na novou cestu záchrany světa. Také Jindřichův protějšek Jakub je vypravěčem považován za blázna: „[...] tímto naprosto šíleným městem procházeli **dva totální blázni**, Kuba s Kostou, ale bůh bláznů a taky někdejších mlynářských krajánek nad nimi držel ochrannou ruku.“¹³⁵

¹³² KRATOCHVIL, J.: *Dobrou noc, sladké sny*. Druhé město. Brno 2012. s. 124.

¹³³ Tamtéž, s. 49.

¹³⁴ Zde Jiří Kratochvil odkazuje na absurdní drama Eugèna Ionesca *Plešatá zpěvačka* z roku 1948. V románu je ovšem hra komedií a s Ionescovým dramatem nesouvisí.

¹³⁵ KRATOCHVIL, J.: *Dobrou noc, sladké sny*. Druhé město. Brno 2012. s. 65.

Závěr

V závěru práce se budeme věnovat dvěma pohledům na románovou tvorbu Jiřího Kratochvila. Jak bylo řečeno již v úvodu, naše zkoumání se v prvním případě zaměřilo na výskyt karnevalových prvků z hlediska chronologického vydání děl, ve druhém jsme zohlednili rysy karnevalu dle doby, do níž je románový děj zasazen.

Mezi Kratochvilovy nejhojněji užívané motivy karnevalu patří tematizace protikladů, dvojníci, masky a souběžná existence alternativních světů. Netvrdíme samozřejmě, že autor nevyužil také dalších prvků, jejichž plný výčet se nachází v teoretické části a je inspirován převážně M. M. Bachtinem, přesto se výše zmíněné prvky jeví po předchozí analýze jako nejčetnější.

Pro každý z románů je typický jeden (výjimečně dva) dominantní karnevalový motiv. Z tohoto tvrzení však vydělujeme romány *Nesmrtelný příběh*, *Noční tango* a *Truchlivý Bůh*, jež považujeme za jakési „manifesty“ karnevalu z toho důvodu, že zde autor v rámci jednoho románu vyčerpává téměř všechny karnevalové rysy v podobné míře.

Přestože si nedovolíme následující tvrzení považovat za striktní, lze i tak v Kratochvilově tvorbě vysledovat jistý vývoj. Považujeme-li za první napsaný titul *Medvědí román* (vycházeli jsme především z jeho původní podoby, tedy z *Urmedvěda*), můžeme jej pokládat za autorův první karnevalový „manifest“, v němž tematizoval především protikladnost, zpřizemňování duchovnosti, masky, grotesknost a rovněž samotný karnevalový průvod.

Naopak v následujícím textu *Uprostřed nocí zpěv* neshledáváme karnevalový princip jako výrazný, přestože se objevují ojedinělé příznaky, například protiklad života a smrti. V další Kratochvilově prozaické tvorbě už můžeme najít jistou systematickostí; vždy nejméně pro dva po sobě následující romány je typický jeden klíčový motiv. Pro romány *Avion* a *Siamský příběh* jsou to především protiklady, v *Avionu* jde převážně o protiklad dvou paralelních světů, v *Siamském příběhu* pak o kontrastní dvojice snu a skutečnosti, případně krásy a ošklivosti.

Následuje již zmíněná „trilogie“ sestávající z *Nesmrtelného příběhu*, *Nočního tanga* a *Truchlivého Boha*, pro niž jsou (samozřejmě v nestejně míře) typické v podstatě všechny motivy estetiky karnevalu. Jsme si vědomi, že tyto tři romány zatím nebyly vnímány jako součást vyššího celku, užíváme proto označení *trilogie* v uvozovkách a s odvoláním na rysy karnevalové estetiky v prózách nalezené. V posledních dvou jmenovaných prózách se rovněž objevuje smíchový princip; není přitom dominantní či akcentovaný, přesto však naplňuje karnevalovou estetiku tak,

jak ji reflektoval M. M. Bachtin. V podtitulu *Nesmrtelného příběhu* se rovněž objevuje Kratochvilovo přiznání k inspiraci karnevalem: *Román karneval*. Smích ovšem absentuje, protože hlavní hrdinka, jež čtenáře provází celým dvacátým stoletím včetně obou světových válek a několika změn politických režimů, zažívá život plný zvrátů a katastrof.

Dva roky po vydání *Truchlivého Boha* následovala novela *Lehni, bestie!*, v níž podobně jako v románu *Uprostřed nocí zpěv* neshledáváme nijak zvlášť výrazné karnevalové rysy. Objevují se sice zmínky o divadle bez rampy nebo o karnevalových prvomájových průvodech, rozhodně však nelze tvrdit, že by byl některý z rysů dominantní.

V následujících dvojicích románů *Lady Carneval – Herec* a *Slib – Femme fatale* se uplatňuje vždy jeden dominantní karnevalový prvek. Pro první dvojici je charakteristický prvek masek, pro další dva romány existence alternativních světů.

Ve svém posledním románu *Dobrou noc, sladké sny* se prozaik opět vrací k motivu protikladů. Podobně jako v románech *Uprostřed nocí zpěv* a *Avion*, kde hlavními postavami byli taktéž dva protagonisté, se objevují antiteze a kontrasty.

Co se týče času příběhů Kratochvilových románů, prozaik se ve svých dílech věnuje především létům čtyřicátým, padesátým, dále sedmdesátým a devadesátým. Výjimku tvoří *Nesmrtelný příběh* pokrývající celé dvacáté století, *Avion*, začínající v desátých letech a končící několik let po sametové revoluci, a *Herec*, zasahující téměř celou druhou polovinu dvacátého století.

Toto konstatování přitom nelze generalizovat, neboť v Kratochvilových dílech často nacházíme různé časové odbočky, zařazení je proto přibližné a odpovídá dominantnímu období času vyprávění.

Obraz čtyřicátých let tedy nacházíme v *Siamském příběhu* a v titulu *Dobrou noc, sladké sny*, padesátá léta v románech *Uprostřed nocí zpěv*, *Lehni, bestie!* a *Slib*, pouze *Medvědí román* zobrazuje léta sedmdesátá. Porevoluční devadesátá léta nalezneme v prózách *Noční tango*, *Truchlivý Bůh*, *Lady Carneval* a *Femme fatale*.

Pro zobrazení čtyřicátých a padesátých let jsou typické protiklady, antiteze, zkrátka vykreslení nejrůznějších kontrastních dvojic. O prvních dvou románech situovaných do padesátých let (*Uprostřed nocí zpěv*, *Lehni, bestie!*) jsme výše zmínili, že karnevalovost pro ně není typická, což pravděpodobně souvisí právě s dobou, kterou Kratochvil v těchto dílech zachycuje.

Obraz sedmdesátých a devadesátých let podávají tři „karnevalové“ romány, tedy *Medvědí román*, *Noční tango* a *Truchlivý Bůh*. Pro zbývající dva romány

devadesátých let (*Lady Carneval* a *Femme fatale*) je typická přítomnost masek, v druhém románu především dvojníků a existence alternativních světů.

Jak již bylo řečeno výše, romány *Avion*, *Herec* a *Nesmrtelný příběh* tvoří samostatné kategorie, přičemž pro každou z nich je typický jiný karnevalový rys.

Inspirace karnevalem má v románech Jiřího Kratochvíla jistě významné místo, a přestože prozaik využívá ve své románové tvorbě téměř důsledně, i když v různé míře všech karnevalových rysů, opomíjí princip smíchový, tedy v podstatě nejdůležitější prvek Bachtinovy estetiky. Toto zjištění určitě není náhodné, neboť události, jež prozaik ve svých dílech zachycuje, mají víceméně tragické vyústění. Tím více však takové „karnevalové“ zobrazení podtrhuje vážnost situací, s nimiž se hrdinové jeho příběhů musejí vyrovnávat.

Anotace

autor:	Karolina Suchá
katedra a fakulta:	Katedra bohemistiky, Filozofická fakulta UP v Olomouci
název diplomové práce:	Karneval v románové tvorbě Jiřího Kratochvila
jméno vedoucího DP:	Doc. Mgr. Erik Gilk, Ph.D.
počet znaků:	112 456
počet příloh:	0
počet titulů použité literatury:	25 sekundární, 14 primární
klíčová slova:	Jiří Kratochvil, prvky karnevalu, M. M. Bachtin, analýza románů, postmoderna

anotace:

Diplomová práce *Karneval v románové tvorbě Jiřího Kratochvila* se zaměřuje na zkoumání prvků karnevalové kultury v románech Jiřího Kratochvila s ohledem na dobu vydání i na čas vyprávění. První část práce se věnuje teoretickému vymezení kultury karnevalu a též krátce sepětí s postmodernou. Pro každý z románů je typický jeden dominantní karnevalový motiv. Z tohoto tvrzení však vydělujeme romány *Nesmrtelný příběh*, *Noční tango* a *Truchlivý Bůh*, jež považujeme za jakési „manifesty“ karnevalu. V Kratochvilově prozaické tvorbě můžeme najít jistou systematickosti; vždy nejméně pro dva po sobě následující romány je typický jeden klíčový motiv. Pro zobrazení 40. a 50. let jsou typické protiklady a antiteze. Obraz 70. a 90. let podávají tři „karnevalové“ romány, tedy *Medvědí román*, *Noční tango* a *Truchlivý Bůh*. Pro zbývající dva romány zasazené do 90. let (*Lady Carneval* a *Femme fatale*) je typická přítomnost masek, v druhém románu především dvojníků a existence alternativních světů. Přestože je pro kulturu karnevalu důležitý smích, tento princip se v díle Jiřího Kratochvila objevuje jen velmi zřídka.

Summary

My diploma thesis *Carnival in Jiří Kratochvíl's novels* is focused on studying carnival culture elements in Jiří Kratochvíl's novels, on their development and variability with respect to publishing time and time of narration.

Jiří Kratochvíl claims allegiance to carnival culture is his essay *Literature of carnival*, and also in titles and subtitles of his own novels. Because of this reasons we consider carnival as one of the inspiration important sources. We devote to this topic much closer in this thesis.

We proceed primarily from the book *Rabelais and his World* from russian literary scientist Mikhail M. Bakhtin, which we could consider as "manifesto" of carnival.

Laugh and release are typical for carnival aesthetics. But not for Jiří Kratochvíl – carnival is not for him cheerful oposite of common life, on the contrary carnival is for him much more grotesque and tragic reality.

In the first part of our thesis we theoretically deal with culture of carnival, and also with post-modernist, which is Kratochvíl's important source of inspiration. We describe typical carnival themes, from which we proceed further in our analysis.

Opposites, doubles, masks and parallel worlds are typical Kratochvíl's themes. For every single novel is typical one (exceptionally two) dominant attribute of carnival. But we need to take three novels (*Nesmrtelný příběh*, *Noční tango*, *Truchlivý Bůh*) out of context because of exhaust all of carnival attribute. We consider these three novels as "manifesto" of carnival.

Medvědí román (in original version *Urmedvěd*) we consider as first Kratochvíl's "manifesto" of carnival, where he describe mainly opposites, decreasing of faith, masks, grotesque and also carnival parade. On the contrary in novel *Uprostřed noci zpěv* we don't find principle of carnival as main.

In the following Kratochvíl's production we can find out systematic character; for at least two following novels is typical one key attribute. They are opposites for novels *Avion* and *Siamský příběh*. In next couples *Lady Carneval – Herec* and *Slib – Femme fatale* they are in the first case masks, in the second alternative worlds. In his last novel *Dobrou noc, sladké sny* is Jiří Kratochvíl returning to attribute of oposites.

In the focus on the time of narrative Jiří Kratochvíl situated his novels to the forties, the fifties, the seventies and the nineties.

Opposites and all contrasts are typical for depiction of the forties and the fifties. The first two novels situated in the fifties (*Uprostřed noci zpěv*; *Lehni, bestie!*) are not typical carnival novels, which probably is connected with narrative time of these two novels.

In the three "carnival" novels (*Medvědí román*, *Noční tango*, *Truchlivý Bůh*) we can find depiction of the seventies and the nineties. For two left novels of the nineties (*Lady Carneval* and *Femme fatale*) are typical masks in the first novel and doubles or alternative worlds in the second one. Novels *Avion*, *Herec* and *Nesmrtelný příběh* are not situated in any category.

Seznam použité literatury

Primární literatura (podle roku 1. vydání)

- KRATOCHVIL, J.: *Medvědí román*. Atlantis. Brno 1990.
- KRATOCHVIL, J.: *Uprostřed noci zpěv*. Atlantis. Brno 1992.
- KRATOCHVIL, J.: *Avion*. Atlantis. Brno 1995.
- KRATOCHVIL, J.: *Siamský příběh*. Atlantis. Brno 1996.
- KRATOCHVIL, J.: *Nesmrtelný příběh*. Petrov. Brno 2005.
- KRATOCHVIL, J.: *Noční tango*. Petrov. Brno 1999.
- KRATOCHVIL, J.: *Urmedvěd*. Petrov. Brno 1999.
- KRATOCHVIL, J.: *Truchlivý Bůh*. Petrov. Brno 2000.
- KRATOCHVIL, J.: *Lehni, bestie!*. Petrov. Brno 2002.
- KRATOCHVIL, J.: *Lady Carneval*. Petrov. Brno 2004.
- KRATOCHVIL, J.: *Herec*. Druhé město. Brno 2006.
- KRATOCHVIL, J.: *Slib*. Druhé město. Brno 2009.
- KRATOCHVIL, J.: *Femme fatale*. Druhé město. Brno 2010.
- KRATOCHVIL, J.: *Dobrou noc, sladké sny*. Druhé město. Brno 2012.

Sekundární literatura

BACHTIN, M. M.: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Odeon. Praha 1975.

ECO, U.: The frames of comic freedom. In ECO, U.; IVANOV, V. V.; RECTOR, M.: *Carnival! Approaches to Semiotics*. Mouton. Berlin, New York, Amsterdam: 1984.

[citováno 10. 3. 2013]

URL:<http://books.google.cz/books?id=91mOpQXuvy4C&printsec=frontcover&dq=carnival&hl=en&sa=X&ei=X1WVUNnhFurV4QTWwoGIBg&redir_esc=y>

FIEDLER, L. A.: Doba nové literatury. *Orientace* 1969, č. 3, s. 69–74; č. 4, s. 50–56.

GEJGUŠOVÁ, I.: *Úvod ke studiu literární komiky*. Ostravská univerzita v Ostravě. Ostrava 2003.

GUREVIČ, A. J.: *Nebe, peklo, svět: cesty k lidové kultuře středověku*. H&H. Jinočany 1996.

HAMAN, A.: *Prozaické surfování*. Votobia. Olomouc 2001.

HAUER, T.: *S/krze postmoderní teorie*. Karolinum. Praha 2002.

HEERS, J.: *Svátky bláznů a karnevaly*. Argo. Praha 2006.

HOFFMANNOVÁ, J.: K charakteristice postmoderního textu. *Slovo a slovesnost* 1992, č. 53, s. 171–184.

HUBÍK, S.: *Postmoderní kultura: Úvod do problematiky*. [S.l.]: b.n. [1993].

HUIZINGA, J.: *Homo ludens*. Mladá fronta. Praha 1971.

CHVATÍK, K.: *Pán příběhů: prozaik Jiří Kratochvíl*. ARSCI. Praha 2008.

CHVATÍK, K.: Teige a báseň. Karel Teige jako teoretik moderny. *Edice TVARy*. Příloha obyděníku TVAR. Praha 1994.

KAROLA, J.: Od moderny k postmoderně. *Tvar* 1990, č. 37, s. 4–5.

KENNEY, P.: *Karneval revoluce*. BB/art. Praha 2005.

KOSTŘICOVÁ, B.: *Románový cyklus Jiřího Kratochvíla (a jeho místo v kontextu současné české prózy)*. Periplum. Olomouc 2008.

KRATOCHVIL, J.: *Příběhy příběhů*. Atlantis. Brno 1995.

KRATOCHVIL, J.: *Vyznání příběhovosti*. Petrov. Brno 2000.

MACHALA, L.: *Literární bludiště*. Nakladatelství BRÁNA. Praha 2001.

PENČEVA, A.: Jiří Kratochvíl: (Nejen) postmoderní pohled (nejen) na české dějiny. In: *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas philosophica. Moravica. Studia Moravica V.* Univerzita Palackého. Olomouc 2007.

POSPÍŠIL, I., ŠAUR, J., ZELENKOVÁ, A. (eds.): *Postmodernismus – smysl, funkce a výklad: (jazyk, literatura, kultura, politika)*. Masarykova univerzita. Brno 2012.

TEIGE, K.: Poetismus. *Host* 1924, č. 9–10, s. 197–204.

VÁGNER, I.: *Svět postmoderních her*. H&H. Jinočany 1995.

ŽILKA, T.: Modernismus a postmodernismus. *Tvar* 1995, č. 1, s. 4–5.

ŽILKA, T.: Groteska v postmoderne. *Tvar* 1996, č. 8, s. 5–6.