

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV BOHEMISTIKY

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**DĚTSKÁ REFLEXE TOTALITY V PRÓZÁCH
JÁCHYMA TOPOLA**

Vedoucí práce: Mgr. Martina Halamová, Ph.D.

Autor práce: Bc. Petra Pojžárková

Studijní obor: Bohemistika navazující

Ročník: 3.

2020

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracovala samostatně, pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejich internetových stránkách, a to se zachováním autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledky obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice 9. května 2020

Bc. Petra Pojžárková

Tímto bych ráda poděkovala Mgr. Martině Halamové, Ph.D., za odborné vedení, cenné rady a připomínky, za trpělivost a čas, který mi věnovala.

Anotace

Tato diplomová práce se věnuje specifikám dětského fokalizátora v zobrazování nastupující totality roku 1968 v prózách *Noční práce* a *Kloktat dehet* Jáchyma Topola. Za tímto účelem se ve zmíněných textech provádí analýza vyprávění, která se soustředí na konstrukci vyprávěcích způsobů, typologii postav a sleduje se i tematická rovina textů. Cílem této práce je na základě analýzy vyprávění začlenit vybrané texty do kontextu autorovy tvorby se snahou sledovat „angažovanost“ jeho textů.

Annotation

The master's thesis deals with particularities of representation of incoming totality of year 1968 by a child focalizer in prose *Noční práce* (*Night Work*) and *Kloktat dehet* (*Gargling with Tar*) by Jáchym Topol. To fulfil the aim, an analysis of narration that focuses on construction of narrative methods and character typology is conducted and a thematic level of text is also studied in the above-mentioned texts. The aim of the thesis is, on the basis of analysis, to incorporate chosen texts into context of author's work and to study "commitment" of his texts.

Obsah

Úvod.....	8
1 Teorie narativního textu podle Lubomíra Doležela.....	11
1.1 Moderní narativní text	11
1.1.1 Neznačená přímá řeč.....	11
1.1.2 Polopřímá řeč.....	11
1.1.3 Smíšená řeč	12
1.1.4 Vypravěčské způsoby	13
1.1.4.1 Trojí koncepce Er-formy	13
1.1.4.2 Trojí koncepce Ich-formy.....	14
1.1.5 Stupňovitá funkce autentifikace motivů fikčního světa.....	15
2 Typologie postav podle Daniely Hodrové	17
2.1 Statické a dynamické pojetí postavy.....	17
2.1.1 Souvislost mezi vypravěčem a zobrazovanou postavou.....	17
2.1.2 Od státnosti postavy k její dynamizaci v moderní próze	19
2.2 Postava-definice vs. postava-hypotéza	22
2.2.1 Postava-definice.....	22
2.2.2 Postava-hypotéza	23
2.2.3 Obecná tendence k hypotetizaci ve 20. století.....	24
2.3 Postava-subjekt vs. postava-objekt	26
3 Tematická rovina textu	30
4 Topology undergroundové počátky	32
5 Kloktat dehet.....	35
5.1 Dětský vypravěč-postava.....	35
5.2 Motiv neznámého původu	39
5.3 Motiv dvojnictví s Margašem.....	45
5.4 Kloktat dehet dětství – motiv věčného dítěte.....	48

5.5	Motiv krysiho chování	53
5.6	Motiv převlékání kabátů, bloudění a vykořeněnosti.....	55
5.7	Motiv pohádek, mýtů, legend a pravdivosti	64
5.8	Motiv zla	69
5.9	Shrnutí.....	72
6	Noční práce	78
6.1	„Vševědoucí“ vypravěč	78
6.2	Motiv dětství, cizáctví, vyděděnosti a osamění	81
6.3	Motiv pohádek, mýtů, legend a záhadné minulosti	85
6.3.1	Mytické nadpřirozené bytosti	85
6.3.2	Pohádky týkající se Ondrovy osoby, motiv dětského nevědění, moderní mýtus	92
6.4	Motiv vodního živlu a bahna	103
6.5	Shrnutí.....	105
	Závěr	112
	Seznam použité literatury	125

Úvod

Diplomová práce se zabývá dětskou reflexí totality v prózách Jáchyma Topola. Konkrétně se zaměřuje na nastupující totalitu roku 1968 v románech *Noční práce* (2001) a *Kloktat dehet* (2005). Za tímto účelem se v práci provádí analýza vyprávění, zajímá nás konstrukce vypravěčských způsobů, typologie postav a tematická rovina. V metodologických kapitolách se proto rozebírá moderní narativ, jeho formy řeči postav a nové vypravěčské způsoby. Dále se zde vysvětluje dynamické a statické pojetí postavy a pojmy jako postava-definice/postava-hypotéza, postava-subjekt/postava-objekt. Objasňuje se i teoretické vymezení motivu, ze kterého v práci vycházíme.

Po metodologických kapitolách se ve 4. kapitole „Topolovy undergroundové počátky“ stručně nastiňuje Topolův život a dílo, což nám má pomoci orientovat se v jeho kontextu. Tento stručný úvod do kontextu a vlivů jeho tvorby bude podstatný v závěru práce, ve kterém na něj navážeme. Budeme tam totiž srovnávat námi analyzované texty s tematikou totality s jeho dalšími texty věnovanými této tematické a následně se budeme snažit i v jeho dalších prozaických dílech hledat prvky „angažovanosti“. Tyto prvky nezpochybnitelně vyrůstají právě z jeho undergroundových počátků a z jeho vlastní zkušenosti s totalitou. Než budeme ale samotné prvky „angažovanosti“ hledat, objasníme si zde možné chápání onoho pojmu „angažovanost“ a s ním pro nás neodmyslitelně spjatého pojmu intelektuál. Představíme si jejich chápání podle Edwarda W. Saida a Ralfa Dahrendorfa.

Edward W. Said (2011) navazuje na Antonia Gramsciho, který u intelektuála zdůrazňuje jeho specifické funkce ve společnosti. Said (2011: 170) tvrdí:

Klíčové je pro mne to, že intelektuál je jedinec se schopností reprezentovat, ztělesňovat, artikulovat sdělení, názor, postoj, filosofii či mínění – sdělovat je veřejnosti a také je pro ni formulovat. [...]. [J]eho úkolem je veřejně klást nepříjemné otázky, stavět se proti ortodoxii a dogmatu (nikoli je vytvářet) [...].

Intelektuál by podle něj měl navíc „reprezentovat všechny lidi a záležitosti“ a měl by to činit „na základě univerzálních principů“, mezi nimiž jmenuje svobodu a spravedlnost (IBID.: 171). Píše, že intelektuál má znepokojovat a nesouhlasit, být „otravný“. Jeho reprezentování se zakládá na této činnosti samé a „pramení ve skeptickém, angažovaném vědomí plně oddaném racionálnímu zkoumání a mravnímu souzení“ (IBID.: 175). Said (IBID.: 176) se dále zabývá tím, co reprezentuje intelektuál dnes.

Odkazuje se na C. Wrighta Millse, který vnímá jako nutnost, aby se intelektuálové zabývali politikou, protože politika je podle něj dnes všude a masová média se nebezpečně přizpůsobují jejím požadavkům. Podle Millse jsou to právě intelektuálové, kteří jsou schopni demaskování politiky, to oni jsou nám schopni poskytnout jiné verze, jiné než oficiálně deklarované pravdy. Said (IBID.: 177) dodává, že úkolem intelektuála není vždy jen kriticky hodnotit politiku, ale jeho posláním je především udržovat „stav neustálé ostražitosti“.

Oproti Saidovu poměrně širokému chápání pojmu intelektuál, Ralf Dahrendorf ve své knize *Pokoušení nesvobody* (2008: 20) pracuje s užším pojmem „veřejně činný intelektuál“, kterého definuje prostřednictvím jeho nástroje – pera. Jsou to tedy intelektuálové, kteří se živí psaním, v němž komentují dění ve společnosti. „Jsou to lidé, kteří chápou své povolání tak, že se účastní dominantních veřejných diskursů doby, spoluurčují jejich téma a ovlivňují jejich směr“ (IBID.: 21). Dahrendorf se v této knize zamýšlí nad důvody, proč někteří veřejně činní intelektuálové podléhají v dobách zkoušek¹ svodům nesvobody a připojují se k mocným a jiní ne. Pokouší se zjistit vlastnosti těch, kteří odolali a stanovuje čtyři ctnosti svobodného ducha – odvahu, spravedlnost, rozvážnost a moudrost.

Ctnost odvahy spočívá podle něj v tom, že veřejně činní intelektuálové si za svými názory stojí i tehdy, když jim jejich okolí není nakloněno (IBID.: 59). Spravedlnost jako ctnost svobody zase vidí jako nutnost akceptování protikladů a rozporů, které nejdou odstranit (IBID.: 60). Zde Dahrendorf vyzdvihuje spravedlivou ústavu v Kantově smyslu, tedy ve smyslu liberálního řádu, která má dva elementární prvky – vládu práva a politickou demokracii. Spravedlnost je zde tedy chápána jako „ctnost smyslu pro spravedlivý společenský řád“ (IBID.: 63). Další ctností je rozvážnost, která „[o]značuje člověka v jeho postoji ke světu“ (IBID.: 64). Dahrendorf ji vysvětluje jako angažované pozorování, které „implikuje vnitřní pnutí“, [u]měřenost, o niž přitom jde, znamená ovládnutí neovladatelného“, jde o vnitřní angažovanost (IBID.: 64). Dahrendorf (IBID.: 64–65) odkazuje na Raymonda Arona, který sám sebe považuje za angažovaného pozorovatele, což je nejčastější postoj veřejně činného intelektuála, v němž se spojuje postoj aktéra s postojem pozorovatele. To znamená angažovaná účast slovem, a tedy i niterná účast na pozorované věci (IBID.: 66). Dále

¹ V knize se zkoumají především osobnosti narozené na počátku 20. století, tedy ty, které následně zažily nesvobodu a pokoušení dvou totalit, fašismu a komunismu.

ale podotýká, že angažovaný pozorovatel hledá pravdu, ke které se váže i svoboda, zatímco obyčejná angažovaná literatura „chce přesvědčit, či dokonce obrátit na svou víru“ (IBID.: 67). Jako poslední ctnost svobody Dahrendorf (IBID.: 69) jmenuje moudrost, která podle něj znamená především „správné používání rozumu“. Dále vychází z Karla Poppera, podle kterého je rozum „postoj a připravenost vyslechnout kritické argumenty a učit se ze zkušeností“ (IBID.: 70) Upozorňuje na nebezpečí iracionalismu s jeho netolerantností k jiným názorům, což podle něj směřuje k násilí, zneužití moci a nerovnosti (IBID.: 71). Dahrendorf píše o vášnivém rozumu, rozumu poháněným emocemi. Odkazuje na Erasma Rotterdamského, který tvrdil, že vášně jsou hlasitější, což ale dává rozumu dobrou zbraň (IBID.: 73). Zmiňuje i Maxe Webbera, který vášně vnímá jako „vášnivou oddanost jedné ‚věci‘“ (IBID.: 74). V našem smyslu jde o oddanost k prosazování jmenovaných ctností, které pomáhají vzdorovat nesvobodě.

Dahrendorf se domnívá, že „ve zlomových dějinných okamžicích jsou intelektuálové nutní, v normálních časech jsou užiteční“ (IBID.: 23). V době zlomů se totiž podle něj sama slova stávají činem, v normálních časech jsou „pomocným prostředkem k pochopení nebo návodem k příležitostným korekturám“ (IBID.: 23). Ač současnost není časem velkých zkoušek, jak tomu bylo ve 20. století, Dahrendorf (IBID.: 202) upozorňuje, že ohrožení svobody nescházejí. Stále častější terorismus a v mnoha zemích pomalu vkrádající se autoritativní režim jsou toho jasným příkladem. Užitečnost veřejně činných intelektuálů a jejich ctností tak ani v normálních časech nelze popřít.

Úkolem práce je v první řadě zodpovědět, jak se na našich dětských postavách, na Iljovi (*Kloktat dehet*) a Ondrovi (*Noční práce*), totalita roku 1968 odráží a také jakým způsobem ji tyto fokalizátoři reflektují. V druhé řadě se v závěru budeme snažit námi rozebíraná díla nahlédnout a konfrontovat s další autorovou tvorbou s tematikou totalit a následně budeme i v jeho ostatních prozaických textech hledat prvky jeho „angažovanosti“.

1 Teorie narativního textu podle Lubomíra Doležela

Teorii narativu se Doležel zabývá ve své práci *Narativní způsoby v české literatuře*. Práce vychází ze strukturalistického přístupu k literárnímu textu a byla původně publikována v anglickém znění v roce 1973, českého překladu či spíše přepracování se jí dostalo až v roce 1993, podruhé v roce 2014. V českém vydání totiž oproti anglickému originálu došlo k jejímu doplnění s ohledem na teorii fikčních světů.

Doležel vychází z klasického narativního textu, oproti kterému staví do protikladu narativní text moderní, který rozrušuje jeho pevné kontury.

1.1 Moderní narativní text

Východiskem klasického narativního textu se Doleželovi (2014/1993: 13) stává Diomedova opozice,² která narativní text rozčleňovala na promluvu vypravěče a promluvu postav. Tato opozice je dána jak rozdílnými funkcemi každé promluvy, tak i jejich odlišnou jazykovou výstavbou. Obě promluvová pásma jsou v klasickém narativu zřetelně oddělena, typické je střídání objektivní Er-formy (promluva vypravěče) a přímé řeči (promluva jednotlivých postav) v lineárním řazení (IBID.: 17). To vše se ruší se vznikem moderního narativního textu, jenž vzniká právě tehdy, když se ostré hranice klasického narativního textu rozrušují, jsou pro něj tak příznačné nové formy řeči postav a nové vypravěčské způsoby. Dochází k vyrovnávání distinktivních znaků v jazykové výstavbě původně ostře opozičních promluv, vzniká neznačená přímá řeč, řeč polopřímá a smíšená (IBID.: 25).

1.1.1 Neznačená přímá řeč

Neznačená přímá řeč vzniká v důsledku zrušení uvozovek³ jako grafických distinktivních rysů, tím se přijímá záporný distinktivní rys promluvy vypravěče. Tento nový promluvový typ má „kontextovou funkci; zmírňuje rozhraní mezi protikladnými promluvami, a tak vytváří narativní text plynulejší syntaxe“ (IBID.: 26).

1.1.2 Polopřímá řeč

Polopřímá řeč je důsledkem potlačení jak distinktivních rysů grafických, tak i rysů gramatických. Doležel (IBID.: 28) kombinuje dva teoretické přístupy jejího pojetí – v souladu s neofilologií ji vnímá jako přechodový útvar mezi P(P) a P(V), nicméně se přibližuje i tradici chápání podle Ballyho, když tuto přechodnost chápe tak, že je určena

² Formule této opozice: T(N) -> P(V) + P(P).

³ Popř. jiných grafických znaků v téže funkci.

jazykovými znaky. Nově vzniklý přechodový promluvový útvar spojuje jazykové prvky z obou promluvových typů. V rámci gramatické kategorie osoby si zachovává záporné rysy objektivního vyprávění – ponechává si absolutní třetí osobu (IBID.: 29). Gramatická kategorie času má dvě varianty – buď je „transponována do roviny ‚epického‘ času“ formálně vyjádřeného minulostí (má tedy záporný rys objektivního vyprávění), či pracuje se všemi časy jako řeč přímá (pak nese její kladný rys) (IBID.: 30–31). Dalšími jazykovými znaky se přiklání ke kladným rysům přímé řeči. Využívá totiž časovou a prostorovou deixi vztahující se k subjektu, rovněž může použít apel (ač modifikovaný⁴) a expresi, často se objevují i rysy sémantické jako vyjádření osobního postoje a subjektivní modalit a na rovině slohové se vyskytuje hovorová čeština vedle dialektů, velmi častá je uvolněná syntax. Polopřímá řeč může rovněž slohově odkazovat na přímou řeč, a to v tom případě, když se stejně jako ona drží jazykové charakteristiky určité postavy a používá stejných slohových prostředků pro ni typických (IBID.: 31–36). Shrneme-li zjištěné, můžeme konstatovat, že polopřímá řeč nedisponuje vlastními znaky, nýbrž vzniká „soustředěním distinktivních rysů subjektivity na osnově objektivního vyprávění“ (IBID.: 37).

1.1.3 Smíšená řeč

Vyrovňování distinktivních jazykových znaků jednotlivých promluv se dostává vrcholu ve smíšené řeči, neboť ta je dána zrušením všech znaků předešlých – tedy grafických a gramatických, nadto dochází k transformaci distinktivních rysů výpovědních, významových a slohových ve volně slučitelné signály (IBID.: s. 25). Znaky subjektivity „jsou rozptýleny po objektivní osnově jako samostatné a pohyblivé signály, kombinující se v různých dávkách a konstelacích se stejně osamostatněnými znaky promluvé objektivity, protiklad mezi oběma narativními promluvami mizí“ (IBID.: 38). Tento promluvový typ je v důsledku opatřen ambivalentností, nelze ho jednoznačně určit, ani členit (IBID.: 38). V rámci moderního narativního textu tak můžeme mluvit o kontinuální syntaxi⁵ (IBID.: 41), jejíž zjednodušené schéma vypadá následovně: přímá řeč – smíšená řeč – objektivní vyprávění – smíšená řeč – polopřímá řeč... Základním principem této syntaxe je princip nestálosti (IBID.: 41–42), jelikož ustálení kontextu pomocí jasných úseků přímé řeči (výlučná kumulace kladných znaků) nebo

⁴ Není schopen tvořit klasický imperativ ve 2. osobě (viz jeho absolutní 3. osoba), proto se tvoří opisem a nadto místo vokativu používá pro oslovení nominativ – „(Václav:) Ať Jarmila také poděkuje, paní byla tak laskava... a dovezla Václava do Hradce“ (IBID.: 32).

⁵ Oproti lineární syntaxi klasického narativu.

viditelně vyhraničených úseků objektivního vyprávění (výlučná kumulace záporných znaků) či případně celistvých úseků polopřímé řeči (rovnováha mezi objektivitou a subjektivitou) není trvalé, může ho za každé situace vystřídat úsek řeči smíšené (těžko určitelné úseky).

1.1.4 Vypravěčské způsoby

Velká přeměna klasického narativu probíhá v součinnosti textového a funkčního hlediska, vedle vzniku nových forem řeči postav vycházejících z přeměny jazykové, se tak v důsledku nabývání nových funkcí u vypravěče a postav vytváří i nové vypravěčské způsoby, potažmo vznikají i nové typy vypravěčů. Vypravěč si vedle vlastních funkcí (konstrukční a kontrolní⁶) přivlastňuje i funkce postav. Vzniká vypravěč rétorický, který ke svým původním funkcím přibírá funkci interpretační⁷ a vypravěč osobní, jenž přijímá vedle funkce interpretační i funkci akční⁸. Dochází k subjektivizaci vyprávění, oba modely se zde prolínají, protože promluva nových vypravěčů se již nadržuje vypravěčské objektivitě, ale s funkcemi postav využívá i subjektivních jazykových prvků (časté využití přímé a smíšené řeči) (IBID.: 45–46).

1.1.4.1 Trojí koncepce Er-formy

Vedle klasické objektivní Er-formy se objevuje Er-forma rétorická a subjektivní.

Rétorická Er-forma (IBID.: 45–46) je nositelem primárních vypravěčských funkcí – funkce konstrukční a kontrolní a nadto původní funkce postavy, funkce interpretační. Takováto „vypravěčská promluva nejen konstruuje fikční svět, ale také jej komentuje, hodnotí, soudí“ (IBID.: 46), tím se vzdává vypravěčské objektivitě a jde vstříc subjektivitě. Původce rétorické subjektivitě je anonymní vypravěč, který se nachází mimo fikční svět, Doležel trvá na důsledném odlišení takového vypravěče od historického autora textu.

Subjektivní Er-forma (IBID.: 47–48) si osvojuje jak funkce vypravěčské (konstrukční a kontrolní), tak obě funkce původně vlastní postavám (interpretační a

⁶ Vypravěč v klasickém narativu disponoval funkcí konstrukční, jelikož „[f]ikční svět narativu se formuje především z té informace, která je dána ve vypravěčské promluvě“ (IBID.: 14) a funkcí kontrolní, neboť má moc nad celým uspořádáním narativu, dohlíží totiž i na promluvu postav, jež je zapojena do té jeho prostřednictvím poznámek, uvozovacích vět apod. (IBID.: 14).

⁷ V klasickém narativu je funkce interpretační přisouzena postavám a spočívá v tom, že jako samostatné subjekty přítomné ve fikčním světě k němu zaujímají osobitý postoj, stejně tak k jeho událostem, prostředí a zejména k jeho postavám (IBID.: 15).

⁸ Funkce akční představuje rovněž funkci, která je v klasickém narativu vlastní postavám – ty jsou „[j]ako obyvatelé fikčního světa schopny jednat (vykonávat akce), a tím se ve větší či menší míře podílet na rozvoji děje“ (IBID.: 15).

akční). Tento vypravěčský způsob plně využívá smíšenou řeč, jejím prostřednictvím „se na konstrukčním aktu podílí určitý fikční subjekt, individuální sémantická perspektiva, osobní náhled a hodnocení. Tento subjektivní faktor se však maskuje formou vypravěčské promluvy ve třetí osobě“ (IBID.: 48).

1.1.4.2 Trojí koncepce Ich-formy

Forma vyprávění v 1. osobě je subjektivní sama o sobě, proto v tomto vypravěčském způsobu může být koncentrace vypravěčské subjektivity nejzřetelnější.⁹ Vždyť „Ich-forma je funkční adaptací přímé řeči: promluva vybrané postavy přejímá primární vypravěčské funkce, stává se výhradním prostředkem konstrukce fikčního světa a organizace narativního textu“ (IBID.: 49). Podle toho, jestli jsou nějaké funkce postav omezeny a popřípadě jaké, nabývá Ich-forma různých stupňů promluvové subjektivity a tím vznikají i různé Ich-formové druhy.

Objektivní Ich-forma (IBID.: 49) ztrácí obě původní funkce postav – funkci akční i interpretační a představuje tak poměrně vzácný vypravěčský způsob. Ztrátou těchto funkcí totiž dochází k nepřírozené ztrátě subjektivity – k „desubjektivizaci subjektu“. V důsledku toho je v tomto vypravěčském způsobu přítomen pouze jediný subjektivní rys, a to ten gramatický – forma 1. osoby. Tato „postava, konstruktér fikčního světa, zaujímá roli neúčastného a chladného pozorovatele (svědka)“, tudíž v rámci fikčního světa jako subjekt nekoná, ani nic nekomentuje a nehodnotí.

Rétorická Ich-forma (IBID.: 50) ztrácí jen funkci akční, zato interpretační jí zůstává – tzn. že se vyprávějící subjekt k fikčnímu světu, který konstruuje také neustále vyjadřuje a hodnotí ho. Zatímco rétorická Er-forma přisuzovala vyprávění anonymnímu vypravěči mimo fikční svět, rétorická Ich-forma ho přisuzuje konkrétnímu ve fikčním světě přítomnému subjektu.

Osobní Ich-forma (IBID.: 50) pojímá, jak všechny funkce postav (akční a interpretační), tak všechny funkce vypravěče (konstrukční a kontrolní) – vypravěč je zároveň fikční postavou. Tento vypravěčský způsob se stal neoblíbenější Ich-formou, jelikož koresponduje se zájmem o „hlubinnou psychologii“, pro níž nabízí víc než vyhovující podobu osobní „zповědi“, a tudíž se snaží hledat odpověď na tak oblíbenou otázku moderní literatury – „kdo jsem?“.

⁹ Viz osobní Ich-forma.

1.1.5 Stupňovitá funkce autentifikace motivů fikčního světa

Motiv Doležel pojímá na základě smyslu, který mu dal Tomaševskij¹⁰ a vnímá ho jako tvárný prvek narativu a jejich propouštění do fikčního světa označuje za autentifikaci. Různé narativní promluvy pak mají různou autentifikační váhu.

Moderní narativní text využívá stupňovitou autentifikační funkci motivů, namísto hodnot autentický – neautentický (v klasickém narativu) pracuje s různými stupni autentičnosti, s různými stupni fikční existence. Jednotlivé stupně fikční existence se odvíjí od toho, do jaké míry je v narativu potvrzena. Nebinární modely¹¹ tak nabízejí nové způsoby autentifikace, které jsou nejzřetelnější u subjektivní Er-formy a osobní Ich-formy.

Subjektivní Er-forma (IBID.: 60–61) pracuje se subjektivizovanou autentifikací, neboť na jedné straně sice stojí vypravěč se svojí automatickou autentifikací motivů danou literární tradicí, na straně druhé však vstupuje subjektivní sémantika, která tyto motivy „vztahuje k situaci, postoji, přesvědčení, či náladě určité fikční postavy“ (IBID.: 60). Takovéto motivy pak nutně nemohou být plně autentické, patrný je subjektivní ráz, jde o „relativizovaná fikční fakta“. Zpochybnění fikční existence konkrétních motivů navíc může být podtrženo tím, že se subjektivizace může přesouvat mezi jednotlivými postavami. Výše zmíněná fikční fakta subjektivního rázu se však liší od neautentického osobního mínění či momentální nálady. Jako čtenáři jsme tak postaveni před nelehký úkol – naučit se nad takovýmto mnohoznačným textem nepřetržitě „rozhodovat, které z relativizovaných motivů zařadíme mezi fikční fakta a které určíme jako neautentické osobní mínění“ (IBID.: 61).

Osobní Ich-forma (IBID.: 62–64) má k dispozici všechny funkce postav i vypravěče (viz výše), jde o „přímou řeč určité postavy, která přejala konstrukční funkci“ (IBID.: 62). Oproti postavám v klasickém narativním textu však této postavě-vypravěči není odepřena autentifikace motivů, její stupeň se však odvíjí od její

¹⁰ Motiv jako „nejmenší, ‚nerozložitelná‘ tematická jednotka, které v textu zpravidla odpovídá věta: ‚nastal večer‘, ‚Raskolnikov zabil stařenu‘ [...]“ (IBID.: 55).

¹¹ Binární model autentifikace motivů fikčního světa vychází z dvojčlenné struktury klasického narativního textu, ve kterém se střídá objektivní Er-forma a přímé řeči postav (IBID.: 55). V klasickém narativu je vypravěč schopen autentifikace motivu, tzn. činí z něj fikční fakt (viz jeho konstrukční funkce), zatímco postava toho sama schopna není (IBID.: 56). V tomto modelu je tedy něco buď „autentické“ (je jako fikční fakt součástí fikčního světa), nebo je to „neautentické“ (ve fikčním světě to neexistuje). Tedy „binární struktura klasického narativu vytváří binární fikční existenci“ (IBID.: 58). Nebinární modely autentifikace motivů jsou pak tedy takové modely, které tuto binaritu (autentické – neautentické) nevyužívají.

spolehlivosti. Spolehlivost získává tím, že se vyjadřuje hlavně k takovým věcem, které může znát ze své osobní zkušenosti – osobní Ich-forma je tedy založena na osobní autentifikaci důvěryhodného svědka. Nicméně se může vyjadřovat i k věcem, ke kterým se dostala nepřímou – například k informacím, které zná od druhých, či k informacím, které vyčetla ze znakového chování jiné postavy. V neposlední řadě takové věci, které nemůže vědět na základě žádných jmenovaných způsobů, nechává ve stavu domněnek.

Podle Doležela (IBID.: 64–65) existuje ještě jedna forma autentifikace u osobního Ich-formového vypravěče, která vznikla v moderní literatuře – autentifikace autoritou „vševědoucího“ vypravěče¹². Na počátku jejího ustavování stála rezignace na důvody a okolnosti toho, proč se vypráví, což se nejdříve projevilo v rámci vnitřního monologu. Tato autentifikace se ze své „vševědoucí“ povahy nebrání ani jejím u osobní Ich-formy poněkud extrémním polohám¹³, neboť „[t]omuto supervypravěči jsou přístupné všechny události, počítaje v to i vlastní smrt“ (IBID.: 64).

¹² Tato autentifikace je běžná a už dávno ustanovená u objektivní Er-formy.

¹³ Bereme-li v potaz původní autentifikaci osobní Ich-formy založenou na osobní zkušenosti.

2 Typologie postav podle Daniely Hodrové

Hodrová vyděluje typy postav podle způsobu jejich zobrazení v textu na postavy statické a dynamické, na postavy-definice a postavy-hypotézy, postavy-subjekty a postavy-objekty.

2.1 Statické a dynamické pojetí postavy

Postava je podle Hodrové (2001: 519) element, který prochází všemi vrstvami díla jako jakýsi dynamický soubor motivů, přičemž poukazuje na jejich vzájemný vztah. Jako takový soubor je pak tvořena rozličnými textovými jednotkami, které se v textu uskutečňují následujícími způsoby:

1. promluva vypravěče o postavě (přímá charakteristika postavy, popis jejího zevnějšku, chování, jednání, myšlení); součástí této promluvy je i jméno
2. dialogy a výroky jiných postav o této postavě
3. monology a) „vnější“ b) „vnitřní“
4. scénické poznámky (v dramatu, výjimečně i jinde).

(IBID.: 519)

Tyto způsoby se realizují v odlišné šířce a rovnoměrnosti, které záleží na rozdělení postav na postavy hlavní a vedlejší, stejně tak na literárním druhu, žánru i době, potažmo i na uměleckém směru. O nejcelistvějším uplatnění tohoto systému můžeme hovořit v rámci děl realistického charakteru, moderní literatura tuto celistvost místy opouští, jelikož může nějaké způsoby vynechávat, či je nějak netradičně kombinovat (IBID.: 520).

Textové jednotky, které vytvářejí podoby postavy v textu se v něm mohou objevovat jednou (vzhled), či dochází k jejich návratu (jméno), při kterém se mohou měnit, či nahrazovat (myšlenky, pocity, činy); roli hraje i v jakém pořadí jsou uvedeny. Dynamické pojetí postavy je oproti tomu statickému dáno právě nestálostí jejího charakteru, změnami, kterými v rámci textu¹⁴ prochází (IBID.: 519–520).

2.1.1 Souvislost mezi vypravěčem a zobrazovanou postavou

Představuje-li jeden ze způsobů prezentace postavy v textu promluva vypravěče o ní, dozajista v rámci jejího zobrazování záleží i na typu vypravěče. Pro vševědoucího vypravěče realistického typu je typický podrobný popis „vnějšího těla“, který je ve shodě s tím „vnitřním“. S jistým zjednodušením lze konstatovat, že širě popis

¹⁴ A nejenom v něm.

zevnějšku od realismu postupně ubývá, a naopak začíná převažovat popis myšlení a citění. Realistické pojetí těla jako objektu, s nímž souvisí jeho jistá statická, tak začalo být nahrazováno postavou u níž vynikala subjektivita a procesualita (IBID.: 521). Vševedoucí realistický vypravěč podával postavu v celistvosti, ta byla s postupným odklonem od vševedoucnosti narušována, postava se problematizovala (IBID.: 522). Oproti neproblematické realistické postavě-definici tu vyvstávala postava jako problém, postava-hypotéza (IBID.: 534).

Zobrazení problematických postav se muselo vypořádat s novými požadavky na jejich věrohodnost. S postupným převládajícím odklonem od vševedoucího vypravěče se jako málo věrohodná začala jevit jeho přímá charakteristika postavy, která v sobě zahrnovala i popis charakteru. Jako další se znelíbilo i vypravěčské zobrazení nitra postavy prostřednictvím vnitřního monologu. Jako dostatečně věrohodný se ukazoval být prostředek „oko kamery“, pouhé pozorování postavy při jejím jednání. Vypravěč se však své vševedoucnosti začal vzdávat postupně. V první fázi šlo jen o občasné „výpadky“ jeho vědění o duševních stavech postavy, v další fázi mu zbývaly jen domněnky o těchto stavech a v poslední fázi už neměl k dispozici ani je – postavu jen pozoroval při jejím jednání (IBID.: 522–523). Věřitelnost založená na vypravěčově vševedoucnosti byla vystřídána věrohodností, která spočívala ve skrytém svědectví vypravěče, nebo v přímé prezentaci hlediska postavy či její promluvy. Přímé charakteristiky byly nahrazeny nepřímými, buď šlo o neosobního vypravěče (skrytého pozorovatele) „bez těla“, nebo o osobního vypravěče „s tělem“: „Takoví vypravěči „s tělem“ [...] vyprávějí nejčastěji vlastní příběh, zatímco vypravěči „bez těla“ [...] svůj příběh nemají, a nemají ani statut postavy, jsou jen moderním vyprávěním“ (IBID.: 527).

Získal-li vypravěč tělo, získal rovněž i vlastnosti, už nestál nad příběhem, ale dostal se do něj – došlo k jeho subjektivizaci. To ale vedlo k tomu, že postupně mizela hranice mezi subjektem vypravěče a subjektem postavy. Vyprávěcí já se stalo prožívajícím já. Docházelo k rušení hranic mezi promluvou vypravěče a mezi promluvami postav. Hodrová odkazuje na Lubomíra Doležela, jenž vidí jako důsledek tohoto sloučení vznik nevlastní přímé řeči, polopřímé řeči a smíšené řeči, které jsou typické pro moderní narativní text. V našem případě to koresponduje se zrušením rozdílu mezi jednotlivými způsoby zobrazení postavy – rozdílu mezi promluvou

vypravěče o postavě, dialogů a výroků jiných postav o této postavě, jako i monologů vnějších a vnitřních.

Zrušením opozice pásma vypravěče a pásem postav znamenalo i zrušení jazykové charakteristiky postavy. Co bylo typické pro řeč vypravěče, dostalo se i do řeči postavy a naopak. To vedlo opět ke zdůraznění problémovosti postavy, ke zvýraznění její ambiguitu a nekomplexnosti, což svědčilo o její dynamizaci. Zmizela-li hranice mezi vypravěčem a postavou, nutně se muselo subjektivizovat i nahlížení na fikční realitu. Prostředkem této subjektivizace se stal vnitřní monolog (s jeho variantou proudu vědomí), proud vyprávění, možné jsou i přechodné útvary mezi nimi (IBID.: 529).

Nutno však podotknout, že obecná tendence¹⁵ odklonu od vševědoucího realistického vypravěče v literatuře 20.století probíhala několika různými cestami:

1. autor rezignoval na zobrazení nitra postavy prostřednictvím vypravěče;
 2. nitro se zobrazovalo jakoby zevnitř postavy prostřednictvím zapojení hlediska postavy, vnitřního monologu, proudu vědomí;
 3. sdělení o duševních stavech hrdiny doprovází vypravěč relativizujícími výroky.
- (IBID.: 530)

Vedle toho však existovala ještě 4. cesta, cesta vševědoucího vypravěče ironika. Tomuto vypravěči stále zůstala schopnost nahlížet postavám do nitra (ač jen prostřednictvím hlediska postavy), nadto byl schopen i ironie. Rovněž se takový vypravěč netají tím, že příběh i postavy představují jeho konstrukty (IBID.: 531).

2.1.2 Od statickosti postavy k její dynamizaci v moderní próze

Pod statické pojetí postavy by spadala postava-charakter klasicistní literatury (IBID.: 532). Taková postava se totiž vyznačovala stabilitou a neměnností. Ukázalo se však, že toto pojetí nedokázalo obstát. Hodrová v odkazu na Lukácse poukazuje na to, že pro moderní román je typický problematický hrdina a ztráta komplexnosti, což vede k neuzavřenosti samotného románu i postavy, k jeho dynamičnosti: „román se jeví jako něco, co se děje, jako proces“ (IBID.: 533).

Rovněž postava-typ v původním kontextu nesla prvky stability, a to jak prvním významem, coby typ konstantních postav¹⁶ i ve významu, kdy se překrývala s pojmem

¹⁵ Nikoli však absolutní, vedle sebe existovaly a stále existují rozličné poetiky, či jejich modifikace.

charakter. V tomto pojetí je „variantou charakteru, u něhož je zdůrazněna jeho sociálně reprezentativní funkce, postava jako typ reprezentuje určitou dobu, určitou sociální skupinu, má typické vlastnosti jejích představitelů [...]“ (IBID.: 533). Takovou postavu-typ(charakter) můžeme označit za „hrdinu naší doby,“ je u ní vyzdvížena společensky reprezentativní funkce, která zatlačuje do pozadí její individualizovanost. Hodrová se ale odvolává na Umberta Eca, který této postavě přiřazuje čtenáře a jeho vztah k postavě, přesněji konstrukt postavy, jenž si čtenář vytváří, čím zároveň vnáší individualizační prvek. Čtenář si tedy postavu individualizuje, čímž se postava opět rozhybává, dynamizuje.

Stejně, jako byl rozložen ideál klasicistního neměnného charakteru(typu), je záhy rozložen i nehybný zastarávající charakter realistické prózy. Hodrová využívá Šaldových slov a tvrdí, že moderní básník „[m]usí pojmouti charakter jako něco dvojitého, složeného z kontrastů [...]. Nesmí jíti za jednotou, nýbrž za totalitou, celkovostí [...]. Tvořiti celky labilní a zvrtné, jejichž rovnováha není statická, nýbrž dynamická, stále v toku, stále se hledající“ (IBID.: 534). S moderní literaturou se tak ukazuje být aktuální „požadavek inkohrentní, či jinak řečeno komplexní, dynamické postavy“ (IBID.: 534).

Strukturalistická teorie postavy navázala na kritiku postavy-charakteru(typu), přičemž jí nejvíce vyčítala to, že postava v tomto pojetí mířila mimo text a opomněla způsoby jejího zobrazení v rámci textu. Strukturalisté se tak navraceli k antické představě postavy, k postavě-funkci – „postavě cele podřízené ději a vnímané jako cosi druhotného [...], jako vehikl kompozice a syžetu“ (IBID.: 536). Obecný vývoj¹⁷ šel směrem k psychologicky konzistentní postavě-individuu, nejvyššího stupně dosáhl u postavy v realismu a posléze se opět navracel k postavě-funkci. U této postavy je akcentována funkce postavy ve vyprávění, v syžetu, v kompozici, v textu, na úkor její individualizovanosti (IBID.: 537). Všude tam, kde postava „nepředstavuje vlastnostmi bohatě obdařený typ“, její funkce vystupuje do popředí a jako důsledek poukazuje na „stvořenost“ díla. Typická je tak pro pohádku, pikareskní, dobrodružný a detektivní román, postava v nich vlastnosti sice má, ale pouze ty standardní.

Postava se v rámci své kompoziční funkce může stát scelujícím postupem, „spojující nití“ (často v rámcovém vyprávění). Tuto roli však zastává i sama hlavní

¹⁶ Například tzv. *tippi fissi* postavy z komedie dell'arte.

¹⁷ Nikoli však absolutní.

postava. „Postava, kompozice a syžet jsou provázány a determinují se navzájem“ (IBID.: 540). Postavu tak lze pojímat jako funkci syžetu a kompozice, ale stejně tak i naopak – syžet a kompozice mohou představovat funkce postavy.

Vedle postavy, může zastávat scelující postup i vypravěč, a to různě konkretizovaný. Soudržnost zaštiťovaná postavou se totiž rozpadla spolu s oddělením řeči a postavy, stejně i se zánikem řeči jako její charakterizační funkce, nastoupila tak soudržnost, kterou zajišťoval vypravěč. Soudržnost postavy byla tak nyní třeba hledat v celém proudu vyprávění. Pro takové postavy se stala základní řeč, právě jejím prostřednictvím docházelo k realizaci jejich vlastní osoby. „Můžeme-li realistický román vidět jako ‚román postav‘, román postrealistický představuje spíš ‚román-promluvu‘“ (IBID.: 540). „Jednota textu zajišťovaná hlavní postavou byla vystřídána pokusem o jednotu jinou – jednotu prožívání, pohledu a stylu vyprávěcího subjektu“ (IBID.: 541). Problém představoval autobiografický vypravěč, který takové jednoty sám nemůže dosáhnout, protože se není schopen vidět jako objekt, pak nastupuje jiný scelující prvek – čtenář a můžeme mluvit o „jednotě zkušenosti“.

Hodrová se snaží spojit 2 typické postavy 20. století – postavu-charakter(typ) s postavou-funkcí a vytvořit jakousi postavu typickou pro moderní literaturu:

Postava v našem pojetí [...] vždy nějakým způsobem [...] reflektuje okolní svět, sociální normy a role, dobovou a žánrovou koncepci člověka, ale na druhé straně tento fakt nevylučuje, že postava současně představuje dynamický prvek se syžetově-kompoziční funkcí, prvek vstupující do nejrůznějších vztahů s jinými složkami textu.

(IBID.: 541)

Jako stěžejní se ukazuje být onen dynamický prvek. Nová „moderní“ postava totiž představuje odlišný typ jednoty a soudržnosti, máme před sebou postavu jako problém, postavu-hypotézu a zároveň proud (IBID.: 542).

2.2 Postava-definice vs. postava-hypotéza

Hodrová vnímá postavu jako dynamický znak, svou znakovost pak postava neztrácí za žádné situace, bez ohledu na dobu svého vzniku a žánr (IBID.: 545). Podle ní literární postava může odpovídat dvojčlennému pojetí znaku podle Ferdinanda de Saussura nebo dynamickému pojetí Charlese Sanderse Peirce.

2.2.1 Postava-definice

V první variantě, v pojetí postavy jako znaku, které odkazuje na F. Saussura, signifiant (označující) pojímá všechny informace o vnější podobě postavy, o jejím jednání, chování, jako obsahuje i její jméno a řeč; rovněž signifié (označované) je v textu výslovně vyjádřeno. Postava je tedy chápána „jako jednotka složená z nositele významu a významu“ (IBID.: 546). Tato koncepce postavy podle Hodrové odpovídá postavě-definici, takové postavy se v díle objevují uzavřené, jejich význam je autorem už vymezen.¹⁸

Typickým příkladem postavy-definice je postava-charakter/typ, tzv. psychologická postava příznačná pro realismus a postavy schematizované¹⁹ (IBID.: 555–556). Realistické postavě je vlastní bohatá a jedinečná charakteristika, zatímco schematizované postavě individualizovanost chybí, neboť je jen „zosobněnou funkcí“ bez „nitra“. Přesto mají něco společného – „jsou bez tajemství, nemají žádný nezjevený vnitřek; buď jsou prázdné [...], nebo je jejich nitro beze zbytku zveřejněno prostřednictvím vševědoucího či skrytého vypravěče“ (IBID.: 556). Jelikož tyto postavy nedisponují vlastním nezávislým vědomím, dochází k redukci jejich subjektivity.

S uzavřeným vymezením významu postavy-definice v díle souvisí i naprostá očekávatelnost jejího chování, které odráží tradiční koncepci lidských a sociálních typů i literární psychologismus (IBID.: 557). Je pro ni charakteristické jméno jinotajné, mluvící (u schematizovaných typů), či jméno „neutrální“, prosté, jež postavu buď charakterizuje jen málo, nebo vůbec, čímž působí hodnověrně (IBID.: 558). Popisem „vnějšího těla“ jsou tyto postavy uváděny do příběhu, u klasického realistického románu bývá oděv ve shodě se sociálním statutem a „vnitřním tělem“ postavy (IBID.: 560). Promluva o postavě-definici je typicky pojímána formou přímé charakteristiky

¹⁸ Toto jejich vymezení autorem je však relativní, neboť v důsledku různé čtenářské interpretace, se vlastně každá postava-definice stává postavou-hypotézou (IBID.: 546).

¹⁹ Například postavy z děl alegorického typu, stabilizované typy z komedie dell'arte, či postavy z pokleslé literatury.

s postupně nabývajícím charakteristikou nepřímou (a tím spojené blížení se postavě-hypotéze). Pro díla s těmito postavami je příznačné „klasické“ ostré vydělení narativu na promluvu vypravěče a jednotlivé promluvy postav (viz Doležel) (IBID.: 561–562). K jasnému vymezení většinou dochází i v rovině prostoru a času, postavy-definice se typicky vyskytují ve zřetelně určeném prostoru, „jsou spjaty s ‚reálným‘ nebo schematizovaným (alegorickým) místem“ (IBID.: 569) a drží se časové chronologie.

2.2.2 Postava-hypotéza

Pojetí Ch. S. Peirce zdůrazňuje oproti předešlému pojetí úlohu čtenáře, který postavě-
znaku dodává svou nepostradatelnou interpretací dynamičnosti: „znak je chápán jako
pouhý nositel významu, k znaku přiřazovaného až v procesu semiózy, a teprve předmět
nebo jev vystupuje jako znak, nabývá povahy znaku“ (IBID.: 546). Postava se tedy
v textu objevuje jako nehotová, může nabývat různých významů. Takové pojetí
koresponduje s postavou-hypotézou.

Oproti postavám-definicím se postavy-hypotézy vyznačují neočekávatelností
svého chování. Jejich jméno se často zapojuje do významového i zvukového systému
díla, či akcentuje svou charakterizační funkci (jména mluvící). Rovněž lze u nich nalézt
i případy, v nichž jsou postavy zcela bezejmenné, nebo dochází k redukci jména
na iniciálu či monogram, stejně tak se i může jejich jméno v rámci díla měnit, anebo
může být stejným jménem pojmenováno více postav (IBID. 559). Také popis zevnějšku
může být u postav-hypotéz v různé míře redukován, nebo schematizován, často dochází
k tematizaci člověka bez tváře nebo s tváří-maskou. Oděv této postavy, není-li
v souladu s nitrem postavy a její sociální rolí, nabývá charakteru převleku, či alegorie a
stává se až šifrou. Převlek (oděv v neshodě s nitrem) i uniforma (oděv ve shodě
s nitrem) pak představují oděvy, které zpochybňují totožnost postavy, ať už to dělají
ambivalentností (převlek) či ztrátou jedinečných rysů subjektu (uniforma) (IBID.: 560).

Postavy-hypotézy jsou charakterizovány hlavně nepřímo, díla s nimi inklinují
k nerozlišené promluvě vypravěče a postav, častěji se využívá přímé, polopřímé a
smíšené řeči.²⁰ Pro taková díla se stává dále příznačné, že čtenář i vypravěč se mohou
tematizovat – stát se sami postavami-hypotézami (IBID.: 563). Rovněž lze nalézt vztah
mezi pojetím postavy a kompozicí díla:

²⁰ Viz Doležel.

[D]íla, v nichž má postava hypotetický charakter, se nezřídka vyznačují „složeností“, sestávají z jednotlivých povídek [...], z variant autobiografie [...], ze svědectví řady osob [...], příběh je nahlížen z různých pohledů [...] a jeví zároveň tendenci k žánrové heterogenosti a nezavršenosti [...].

(IBID.: 565)

Postavy-hypotézy se vážou k prostoru mnohem volněji, umístění příběhu totiž zcela závisí na vypravěči, který tuto svou svévůli často dává najevo. V časové rovině dochází nezřídka k porušování časové posloupnosti (IBID.: 569).

2.2.3 Obecná tendence k hypotetizaci ve 20. století²¹

V 19. století, v době pozitivismu a realistického románu, se skutečnost zdála být „přehledná, poznatelná, popsitelná“ (IBID.: 554). 20. století s sebou přineslo proměnu skutečnosti, která se nutně odrazila na pojetí postavy. Hodrová odkazuje na Šaldu, podle nějž se skutečnost²² „začíná vnímat jako heterogenní, neproniknutelná – jako problém“ (IBID.: 554). V důsledku toho převažovala v literatuře obecná tendence²³ rozkladu literární postavy, její celistvosti, a tedy definitivní koncepce, ke které směřovala v realismu. Stále více se začaly objevovat dvojznačné rysy, které ji začaly posouvat směrem k postavě-hypotéze, docházelo k hypotetizaci (IBID.: 552). Podle Hodrové je však důležité si uvědomit, že „[h]ypotetizace [...] zdaleka neznamená odklon od reality směrem k smyšlence. Naopak namnoze přispívá k vytvoření komplexnějšího, vícedimenzionálního obrazu reality [...], je pokusem o hledání úplnější pravdy“ (IBID.: 552).

Jednou z reakcí na proměnu skutečnosti ve 20. století byla redukce postavy na panáka, loutku, či znak. Ke změně v pojetí postavy však docházelo souběžně s proměnou žánrů, hlavně románu (IBID.: 554–555). Vrátime-li se k našemu výchozímu bodu – k realistické postavě, ta se v 17. a 18. století blížila ke krajní postavě-definici, ke schematizovanému typu²⁴, v realistickém románu 19. a 20. století se však počala přibližovat hypotetickému pojetí. Jako hypotetizační prvky lze pak vnímat postupné vzdalování od vševědoucího vypravěče a jeho převážně přímých charakteristik, postup

²¹ S ohledem na náš výběr rozebíraných knih v praktické části se soustředíme na tuto tendenci právě ve 20. století, nicméně střídání pojetí postavy-definice a postavy-hypotézy Hodrová mapuje už od středověku, přičemž vždy jedna koncepce v dané době převažuje.

²² Toto pojetí skutečnosti nicméně mělo počátky už v romantismu a symbolismu.

²³ Myšleno jako převažující tendence, vedle sebe však vždy existovaly různé poetiky, ač jedna většinou převažovala.

²⁴ Fungovala jako spojnice epizod, dobrodružství, odboček.

sebeanalýzy postavy, narůstající subjektivizaci postavy (její sebeuvědomování) či nesoulad mezi tím, kým se postava v textu jeví být a mezi tím, kým postava doopravdy je (IBID.: 556). Hodrová čerpá z Henryka Markiewiczze, který tvrdí, že „začal proces redukce, relativizace, dezintegrace a degradace postavy [...]“ (IBID.: 555).

Můžeme konstatovat, že hypotetizace postavy se ukazuje být celistvý proces, který postihuje všechny roviny díla. Vždyť zasahuje do samotného vyprávění (souvisí s vypravěčem), do kompozice, prostoru i času. Od vševědouceho vypravěče se tak dostáváme k různým novým koncepcím vypravěče – začíná se objevovat vypravěč skrytý, stejně tak vypravěč „s tělem“, s nimi dochází k nárůstu nepřímé charakteristiky postavy. Kompozice se začíná skládat z více vrstev, postrádá linearitu, střídají se různá hlediska postav, dochází k oslabení středového postavení hrdiny, ani čas a prostor nemusí být vymezen. V důsledku toho všeho se postava začíná jevit nejednoznačně, což ji posouvá směrem k postavě-hypotéze. O slovo se hlásí pochybnosti, ambiguita a nejistota. Před sebou tak máme pro 20. století výchozí definitivní model realistické postavy a tendenci k postupnému vzdalování od něj. V praktické části se pak budeme snažit určit převažující prvky a přiřadit jednotlivé postavy k tomu, či onomu konceptu, který nám dále bude sloužit jako prostředek interpretace postav i celého díla.

2.3 Postava-subjekt vs. postava-objekt

Typologii postav založenou na opozici subjektovosti a objektovosti postavy Hodrová dává do souvislosti s typy předešlymi.

Postavy-definice směřující k subjektovosti představují postavy z děl realistických, postavy-definice mířící k objektovosti zase zastupují postavy z děl alegorického charakteru, z komedie dell'arte apod (IBID.: 571).

Postavy-hypotézy tendující k subjektu reprezentují tzv. postavy problematizující (IBID.: 571–572), které se začínají v literatuře ve větší míře objevovat na přelomu 19. a 20. století. Vyznačují se nápadnou subjektovostí a oproti neproblematické postavě-definici, znamenají problém, jsou dvojznačné a nekomplexní, jsou to postavy s nevysvětlitelnými rysy – postavy s tajemstvím. V realistickém románu šlo o postavy, které do textu zanášely modalizovanou promluvu, o postavy cizinců, „divochů“, bloudů, dvojníků a fatálních žen. Pro českou literaturu byly typické především postavy tuláků, loupežníků, exotických bytostí či kouzelníků. Posílená subjektovost těchto postav je dána právě jejich odlišností, jedinečností a neobvyklostí, díky tomu tak téměř nikdy nepozbývají své totožnosti. Jako extrémní postavy „se svou vypjatou individualitou [...] vystupují obvykle jako narušitelé spořádaného světa, který fascinují svou jinakostí. Jejich přítomnost v ději [...] znamená nezřídka destrukci a hybridizaci v kompozici díla“ (IBID.: 572).

Specifickým případem postavy-hypotézy je postava dvojníka²⁵. Jde-li totiž o postavu, která vznikla duplikováním postavy jiné (tedy i duplikováním její subjektovosti), směřuje k objektu. Jestliže se však dvojník zrodil z předmětu, ztrácí objektovost a stává se postavou-subjektem (IBID.: 572–574).

Postava-hypotéza moderní literatury se při svém vzniku opírala o hypotetickou strukturu detektivního a fantastického žánru (IBID.: 576). Hypotetičnost ve zmíněných žánrech je na konci buď zrušena vyřešením záhady (nalezením vraha, rozptýlením tajemství postavy) a končí završením postavy, její definitivností, anebo společně s nevyřešeností přetrvává i jako konečný stav věcí (v případě detektivního žánru jde o jeho převrácení) (IBID.: 574–576).

²⁵ O postavu-definici by šlo jen pokud by byl proces proměny postavy dvojníka v objekt či subjekt na konci racionálně vysvětlen.

Klasický detektivní žánr (nepřevrácený) pracuje s neznámým vrahem jako subjektem a známou obětí jako objektem. Jeho převrácením se dostáváme k tzv. noetické variantě postavy-hypotézy, jež zdůrazňuje samotný proces poznávání, který je založen na nejistotě a pátrání po možných interpretacích této postavy. Dochází k samotnému tematizování tohoto procesu. Využívá se motivu zastřené identity postavy, po její subjektivitě je třeba pátrat, v tomto procesu se stává objektem, neboť je polem hypotéz (IBID.: 574–577).

Hodrová odkazuje na Todorova, když tvrdí, že „[f]antastická postava [...] se stává postavou-hypotézou na základě specifické modality promluvy – nejisté, zpochybňující, váhající mezi různými možnostmi. Hrdina a stejně i čtenář váhá mezi přirozenou a nadpřirozenou interpretací události, jevu, postavy“ (IBID.: 576). Fantastické tedy v sobě nese podstatný rys – dvojznačné vidění. Tato modalita odkazuje k subjektu vypravěče, který je jejím strůjcem a nositelem, je známkou jeho zvýrazněné subjektivnosti. Je tedy příznačné, že se váže k ich-formovému vypravěči, či k vypravěči-postavě (IBID.: 576).

Pojetí postavy jako subjektu či objektu souvisí s vypravěčem, zdánlivá jednoznačnost se nám však rozplývá. Stává-li se vypravěč zároveň postavou, na první pohled se nám zdá, že musí jít o postavu-subjekt. Nicméně může být i objektem, vždyť její hledisko se rozplývá v hledisku vypravěče, přičemž nutně pozbývá své jedinečnosti a nezávislosti. Stejná situace nastává i ve vzdálenosti postavy od vypravěče – na první pohled je mu podřízena a představuje tak objekt, na druhý se však ve vzdálenosti od něj může projevit ve své samostatnosti a individuálnosti, tedy jako subjekt (IBID.: 582). Vypravěči mají tendenci vázat se k určitým typům postav, ať už bezpodmínečně či jen s jistou preferencí:

Vševědoucí vypravěč je postavou „bez těla,“ redukovanou na jedinou funkci – vyprávění, které však není tematizováno – je tedy krajní podobou redukované postavy, jejím jakýmsi „nulovým stavem.“ S vševědoucím vypravěčem se zjevně váže iluzivně pojatá postava-definice, která usiluje o to stát se subjektem. S hlasitým, tematizovaným vypravěčem se pojí postavy obou typů – hypotézy i definice, subjekty i objekty, častěji však postavy-hypotézy a postavy-objekty. (IBID.: 582)

Hypotetizace vedle problematizace postavy a s ní spojenou výraznou subjektivizací jedince mohla probíhat i jinak – z celistvého, schematizovaného a pevného typu postavy-definice se začaly vytrácet některé její charakteristiky. Důsledkem byla její redukce na „vnější“ tělo, směřování k objektu, k hypotetickému typu postavy-marionety. Takový typ postavy představuje ožívající věc, loutka, socha, automat, homunkulus. Tyto postavy se začínají vyhraňovat vůči člověku, stávají se jejich dvojníky, kteří jim mohou způsobit záhubu. Rozdvojení může opět vzniknout z postavy (pak se nová postava stává redukcí původní – objektem) nebo z věci (nová postava se subjektivizuje) (IBID.: 584–585). U nově vzniklé postavy-dvojníka se zdůrazňuje její antiiluzivní a herní pojetí. Součástí této hry a stvořeného charakteru je její dvojznačnost – někdy působí jako člověk (subjekt), někdy jako loutka (objekt) (IBID.: 589).

Specifickým případem postavy-loutky se podle Hodrové ukazují být například Čapkovi roboti a mloci, kterým chybí individuální rysy a dochází k redukci jejich „lidských“ vlastností a potřeb. Jsou typem tzv. kolektivní postavy, jež se projevuje jako „makrosubjekt“, její významnou vlastnost pak představuje pluralita. Často jí bývá revoluční dav a armáda například právě robotů a mloků. Nicméně „[t]ato zvláštní postava je de facto vždy ztvárňována v duchu postavy-definice, pojata à la these, jako nositelka zcela určité (i když někdy jinotajné) ideje a jednoznačné aktivity“ (IBID.: 588).

Zjistili jsme, že oba typy postav spolu souvisí. Ač v jisté době a v žánrech sílí tendence, které se přiklání jednou k definitivnímu, podruhé k hypotetickému pojetí postavy, postava-definice a postava-hypotéza se mohou společně vyskytnout i v rámci jediného díla, neboť se vzájemně doplňují. V teoretické části práce, s ohledem na výběr rozebíraných knih v praktické části, sledujeme převážně tendence směřování k určitým typům postav od 19. století. I v něm oba typy existují současně, jsou v něm však ještě docela ostře ohraničeny, literatura fantastická stojí v opozici literatuře realistické. To se ve 20. století mění, kontury mezi nimi se rozvolňují až úplně ztrácí:

Fantastické začíná žít v symbióze s reálným, „normální“ odhaluje svou fantastickou dimenzi, fantastické se stává každodenním, součástí reality. V tom smyslu se také sbližuje postava-definice s postavou-hypotézou. Začínají fungovat jako určité póly, mezi nimiž postava, její pojetí osciluje.

(IBID.: 580)

Příznačný projev rozvolňování mezi jednotlivými pojetími představuje i osvojení hlediska mnohovýznamovosti, prvku dříve typicky hypotetického, postavou-definicí. K tomu místy docházelo od 30. let 20. století, vedle hypotetizace a objektivizace totiž sílila i nová subjektivace, která využívala „nové zvýznamňování subjektu celistvého, sebeidentického, tvořivého“ (IBID.: 596), jež se vracela právě k postavě-definicí. Technika střídající perspektivy, která v sobě zmíněné hledisko mnohovýznamovosti nese se tak stala i prostředkem k úplnějšímu poznání člověka z více stran,²⁶ začínala tedy přiléhat i k postavě pojímané jako definice. Dalším příkladem prolínání je postava moudrého blázna, která od 2. poloviny 30. let rovněž nabývá předtím nepředstavitelného definičního charakteru (například Kubkův šašek Paleček). „Návrat k postavám-definicím, k ‚jistotě‘ tvarové a významové, k postavě-subjektu byl přirozeným způsobem, kterým literatura reagovala na ohrožení identity individua a národa“ (IBID.: 597).

Ukazuje se, že dobové potřeby, či nařízení (například socialistický realismus) se na daných pojetí postav odrážejí a různě je mění. To budeme nutně muset reflektovat i při naší analýze a interpretaci, jelikož budeme muset brát v úvahu i širší souvislosti jednotlivých prvků, neboť jsme zjistili, že prvky příznačné dosud pro jeden typ se začínají v různých dobách přibližovat i k typu druhému, budeme tedy muset zahrnout i odpovídající dobové tendence. Na paměti také budeme muset mít, že postava může mezi jednotlivými pojetími oscilovat, soustředit se tak budeme na postavu a její možnou proměnu v rámci díla se snahou přiřadit ty či ony prvky vždy k nejlépe odpovídajícímu pojetí, což využijeme dále při naší interpretaci.

²⁶ V hypotetickém pojetí by tato technika odkazovala naopak k roztržitosti poznání i postavy.

3 Tematická rovina textu

Při nahlížení na tematickou rovinu analyzovaných textů práce vychází z teoretického vymezení motivu a tématu od Daniely Hodrové.

Podle Hodrové (IBID.: 721) je motiv „zvláštním způsobem užití slova, věty, obrazu – takovým způsobem, který naznačuje jeho vnitřní souvislost s příběhem a smyslem díla, například prostřednictvím opakování, umístěním v jádru díla, někdy grafickým zdůrazněním apod.“ Motiv ale nemusí být nutně verbální, může mít i neverbální podobu – zvukovou (například intonační leitmotiv, opakující se skupina hlásek) nebo grafickou (písmeno, číslice či interpunkční znaménko) (IBID.: 721–722). Tyto prvky se stávají motivem až svým záměrným a systémovým opakováním. Opakování však s sebou nese i častou obměnu ve způsobu vyjádření motivu – jeden a týž motiv se tak může napříč textem objevovat v podobě různých synonym, opisů či obrazů s podobným významem (IBID.: 722–723).

Jako důležitý se pro nás jeví motiv klíčový, který se často vyskytuje už v samotném názvu a dochází v něm ke kondenzaci významu a tzv. leitmotiv, jakýsi vedoucí motiv, který prochází celým dílem – dochází tedy k jeho opakování. Leitmotivický princip se pak podle Hodrové (IBID.: 724) stal charakteristickým znakem literárního díla 20. století. Jak bylo zmiňováno výše, vracející se motiv se může výrazově obměňovat, proměna však probíhá i zachová-li si motiv svou vnější (slovní) podobu. Motiv se totiž proměňuje na základě vždy nového kontextu, ve kterém se v jednotlivých případech vyskytuje, nabalují se na něj „nové a nové významy, postupně vyvstává nebo stále více se problematizuje jeho význam a spolu s ním smysl celého díla“ (IBID.: 725). To platí i o „stejném“ motivu v různých dílech jednoho autora i autorů, potažmo i různých dob – to mluví pro intertextovou povahu motivu. Za intertextový motiv tedy můžeme považovat takový motiv, který „se vrací v řadě děl téhož autora, ale především v dílech různých autorů a často i různých dob“ (IBID.: 727).

Motivy lze dále dělit na jednoduché a složené, komplexní. Za jednoduchý motiv lze pokládat slovo, sousloví, opakující se větu, či komplex vět, věc pak může být motivem jednoduchým i komplexním. Pro složený motiv je totiž příznačná jeho proměnnost v textu, dále i jeho „dělitelnost“ na jednoduché a složené motivy. Příkladem takového složeného motivu je postava, prostor a čas (IBID.: 730–733).

Při rozlišení motivu a tématu Hodrová (IBID.: 739) navrhuje, aby za motiv byl brán takový element, který se váže ke konkrétnímu dílu, k jeho významové struktuře, a tedy nemá viditelně intertextovou povahu. Za téma pak považuje obecnější komplexy motivů, které jsou typické svými návraty v různých dílech, „přesahují jejich významovou strukturu a nezdá se, že mají filozofický a ontologický význam [...], případně se vztahují k archetypům [...] a nejsou významné jen v jedné epoše, ale v rámci celé lidské kultury“ (IBID.: 739). Motiv je však také vlastní tendence k intertextovosti, která souvisí s jeho možnou proměnou v téma. Primární rozdíl mezi motivem a tématem tkví v tom, že při opakování motivu nedochází k jeho zásadnějším proměnám, kdežto pro téma je charakteristická právě proměna v motivech – je ztvárněno odlišnými způsoby a pomocí mnoha motivických komplexů (obsahující motivy časové, prostorové, syžetovo-dějové, motivy-postavy atd.). Zatímco motiv čerpá víc ze „skutečnosti“, téma většinou vychází z literárních nebo filozofických témat. Z hlediska motivicko-tematické výstavby lze mluvit o následující posloupnosti:

motiv -> téma (soubor motivů) -> syžet jako způsob jejich uspořádání -> příběh (soubor syžetem uspořádaných témat) (IBID.: 739–740).

4 Topolovy undergroundové počátky²⁷

Prozaik, básník, dramatik, novinář a textař Jáchym Topol se narodil 4. srpna 1962 v Praze jako syn básníka a dramatika Josefa Topola a Jiřiny Topolové, dcery spisovatele Karla Schulze. Vedle toho měl ještě o tři roky mladšího bratra Filipa Topola, který se rovněž věnoval literární tvorbě, ale byl znám především pro svoji hudební tvorbu.

Jeho otec v roce 1977 podepsal Chartu 77, což mělo dopad i na jeho syny, Jáchym a později i Filip následně museli nastoupit na gymnázium do Radotína, kam šli studovat „všichni potomci podezřelých intelektuálů a chartistických dětí“ (Topol – Weiss, 2000: 30). Děti, které původně měly zakázané studovat, se tak dostaly na jednu školu, kde byly pod drobnohledem a kde byly střeženy (Topol – Tachecí, 2018, online). To ale Jáchym Topol vnímá jako další z bolševických chyb, protože v „tomhle ghettu jsi se mohl celkem svobodně bavit s chytřejma, propagandou nezblblejma lidma“ (Topol – Weiss, 2000: 30). Umístění do radotínského gymnázia a vytvoření ghetta podobně smýšlejících dětí s podobným rodinným pozadím vedlo k tomu, že zde probíhala čilá výměna samizdatu a nahrávek undergroundových kapel. Právě ve středoškolských letech, teprve v sedmnácti, byl poprvé kvůli svým politickým názorům zadržen tehdejší StB.

Na radotínském gymnáziu Topol maturoval v roce 1981, dále studoval na střední škole sociálně právní, studium ale nedokončil. Pracoval jako skladník, topič a nosič uhlí, od roku 1986 do roku 1990 pobíral invalidní důchod a poté pracoval jako novinář v řadě redakcí. V roce 1996 začal studovat etnologii na FF UK, studium ale opět nedokončil. Od roku 2011 pracuje jako programový ředitel Knihovny Václava Havla.

Topol je označován jako člen třetí undergroundové generace (Pilař, 2002/1999: 92), vedle výměny samizdatových textů a nahrávek undergroundových kapel, docházelo v jeho gymnazijních letech, koncem 70. let, i k jeho přímému kontaktu s undergroundovými osobnostmi. Začal se stýkat s Egonem Bondym, který ho následně

²⁷ Zdroje bibliografie:

Fenomén Underground: Druhá generace undergroundu: Jáchym Topol. In: *Ceskatelevize.cz* [online]. [cit. 2020-04-22]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10419676635-fenomen-underground/414235100221003-druha-generace-undergroundu/8710-jachym-topol/>

MÍKOVÁ, K. – WIENDL, J. – KUDLOVÁ, K. – MALÁ, Z. Jáchym Topol. *Slovníkceskeliteratury.cz* [online]. 1998 [cit. 2020-04-21]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=881>

Životopis. In: *Jachymtopol.cz* [online]. [cit. 2020-04-22]. Dostupné z: <https://jachymtopol.cz/>

seznámil s Petrem Placákem, Martinem Machovcem, Luděkem Marksem, J. H. Krchovským, Petrem Kabešem a dalšími. Jako básník Topol debutoval v generačním samizdatovém *Sborníku 79–1* (1979). Jeho dráha aktivisty a redaktora tedy začala už na zmíněném gymnáziu, kde mimo jiné společně s přáteli založil samizdatový časopis *Violit* (1980–1982). Od 80. let psal do různých samizdatových a exilových periodik, ve kterých publikoval „[p]oezii, prózu, články, reportáže a rozhovory o rasovém a politickém násilí, o utlačování národnostních menšin a o politických uprchlících“ (Míková et al., 1998, online). V letech 1980–1984 se dále podílel na edici debutantů *Edice pro více* a na založení edice *Mozková mrtvice*. V roce 1986 podepsal *Chartu 77*. V 80. letech se také podílel na založení kulturního časopisu *Revolver Revue*²⁸ a politického časopisu *Respekt*.²⁹

Od roku 1979 se Jáchym Topol také věnoval psaní textů pro undergroundovou hudební skupinu svého bratra Filipa *Psi vojáci*. V letech 1982–1986 psal texty a rovněž i zpíval v další undergroundové skupině, ve skupině *Národní třída*. Jako textař dále od roku 1992 spolupracoval i se zpěvačkou Monikou Načevou.

V samizdatu vydal především básnické sbírky jako například *Eskymáckej pes* (1982), *Stěhovavá tvář* (1983), *Noty pro podzimní bytost* (1984) a *Náhodnejch 23* (1985). Po revoluci mu vyšly sbírky *Miluju tě k zbláznění* (1991) a *V úterý bude válka* (1992), které obsahovaly výběr z dřívějších samizdatově vydaných básní. Dále se Topol orientoval jen na prózu.

Jako první próza Jáchymu Topolovi knižně vyšla novela *Výlet k nádražní hale* (1994), ve stejném roce mu vyšel i pro českou literaturu přelomový román *Sestra* (1994).³⁰ O rok později vydal novelu *Anděl* (1995). Další romány publikoval až na začátku nového století, mezi ně patřila *Noční práce* (2001) a *Kloktat dehet* (2005). V roce 2005 mu vyšla i kniha *Zlatá hlava* (2005), úryvek z dosud nepublikovaného románu *Mongolský vlk*. V roce 2007 následovala sbírka kratších beletristických textů *Supermarket sovětských hrdinů* (2007)³¹ a v roce 2009 novela *Chladnou zemí* (2009).

²⁸ Původní název časopisu byl *Jednou nohou*.

²⁹ Původní název časopisu byl *Sport*, následně *Informační servis* a až nakonec se z toho stal *Respekt*.

³⁰ Tento román je považovaný za jedno z nejdůležitějších děl po roce 1989 a mimo jiné autorovi vynesl i Cenu Egona Hostovského.

³¹ Sběrka obsahuje texty: *Supermarket sovětských hrdinů* (doslov ke knize Andrzeje Stasika *Jak jsem se stal spisovatelem*), *Zlatá hlava* (už vydaný úryvek z dosud nepublikovaného románu *Mongolský vlk*), *Výlet k nádražní hale* (už publikovaná novela), *Karty jsou rozdaný* (scénář k filmové povídce Vladimíra Michálka), *Uvařeno* (drama), *Cesta do Bugulmy* (drama).

Zatím poslední vydanou beletrií je román z roku 2017 *Citlivý člověk* (2017), za který obdržel ve stejném roce s přihlédnutím k dosavadnímu dílu Státní cenu za literaturu.

V roce 2018 Topolovi vyšel výběr z jeho publicistiky z let 1986–2018 *Výstup Jižní věží* (2018),³² kterou Jiří Peňás (2018, online) označil jako „svěráznou kroniku doby“:

Defilují v ní bolesti i naděje a proměny téhle společnosti, která Topola vždycky zajímala a na kterou pohlížel svým angažovaným (ve smyslu účasti), ale vší ideologičnosti prostým zrakem.

Jak napsal Ivo Říha na obálce této knihy (2018):

Jako jeden z prvních svobodných novinářů psal o rasových tématech, ba i vraždách, o našich občanech zavlčených do gulagu, o zločinech komunismu, vydával se na stopu prostitute a [...] podnikl nesčetně výprav do vzdálenějších i bližších zemí, které popsal [...]. Stejně svěrázně se chopil témat a lidí „nestandardních“, jistým způsobem okrajových [...].

Netřeba snad dodávat, že tato angažovaná témata jsou námětem i řady jeho prozaických knih a značí tak nezpochybnitelnou provázanost jeho publicistické a umělecké tvorby.

Zatím okrajově se Jáchym Topol projevil i jako dramatik, v samizdatu byla publikovaná divadelní hra *Poslední dny Párska* (1980). Na objednávku byly dále napsány hry *Uvařeno* a *Cesta do Bugulmy*, které obě vyšly knižně v již zmíněném sborníku textů *Supermarket sovětských hrdinů* (2007). Vedle toho Jáchym Topol napsal i scénář k filmové povídce *Karty jsou rozdány*.³³

³² Ve spolupráci s autorem uspořádal Ivo Říha.

³³ Podle tohoto scénáře v roce 1999 režisér Vladimír Michálek natočil svou část povídkového filmu *Praha očima...*

5 Kloktat dehet

V následující praktické části dochází k aplikaci v začátku práce představené metodologie, nicméně knihy se nerozebírají v pořadí podle data vydání. Začíná se mladším románem *Kloktat dehet* (2005), a to z toho důvodu, že je v něm dětskému fokalizátorovi věnován větší prostor, jelikož je zároveň i vypravěčem, zatímco v *Noční práci* (2001) je jen jeden z fokalizátorů a jako vypravěč nefiguruje. Předpokládáme tak, že v románu *Kloktat dehet* bude dětské nahlížení na svět zmítaný totalitou výraznější, a tudíž bude snadněji analyzovatelné a pomůže nám s následnou analýzou *Noční práce*, s níž bude posléze rovnou i konfrontován.

5.1 Dětský vypravěč-postava

Románem *Kloktat dehet* nás provází chlapec Ilja, hlavní postava příběhu. Hodrová (2001: 527) o takovéto postavě-vypravěči píše jako o osobním vypravěči s „tělem“, Doležel (2014/1993: 50) o něm píše jako o osobním vypravěči vyprávějícím v Ich-formě, tedy jako o jednom z nových vypravěčských způsobů moderního narativního textu – o osobní Ich-formě.

Hodrová (2001: 527) u tohoto osobního vypravěče s „tělem“ zdůrazňuje jeho větší subjektivizaci, která přichází společně se získáním jeho „těla“ – ostatně, vždyť vypráví svůj vlastní příběh. Dříve oddělené vyprávějící já a prožívající já se dostává do jednoho subjektu – do vypravěče-postavy. Dále Hodrová odkazuje na Lubomíra Doležela, který upozorňuje na to, že v moderním narativu dochází k rozvolňování hranic mezi v klasickém narativu tak ostře vyděleném pásmem vypravěče a pásmem postavy, a to rovnou na dvou rovinách – na rovině jazykové a na rovině funkční. V pojetí Hodrové (IBID.: 519) tomu odpovídá zrušení rozdílu mezi jednotlivými způsoby zobrazení postavy – rozdílu mezi promluvou vypravěče o postavě, dialogů a výroků jiných postav o této postavě, stejně tak i monologů vnějších a vnitřních. Náš Ilja si tak svoji existenci zprostředkovává sám, jeho charakter se nám začíná vyjevovat pomocí jeho přemýšlení, jednání a vystupování, tedy převážně pomocí nepřímých charakteristik. K zobrazování nitra dochází pomocí převažujícího monologického proudu vědomí (s příznačným chaosem, asociativním řazením myšlenek a odboček), který je místy přerušován dialogy postav.

Na rovině jazykové se stírání hranic mezi pásmem vypravěče a pásmem postav nejviditelněji projevuje zrušením uvozovek u přímých řečí postav, dialogická pásma postav využívají neznačenou přímou řeč. To umožňuje plynulé zapojení do proudu vyprávění naší hlavní postavy. Ilja se, jak se dozvídáme v závěru, stylizuje do role samotného autora textu:

Začal jsem psát. Při psaní jsem to byl já a nebyl jsem to já. Psal jsem přes mapy a stránky potrhaných knížek, napsal jsem pravdu o všem, co jsem zažil. Napsal jsem o válce Čechů a Slováků s armádama pěti států a je to všechno pravda.

(Topol, 2017/2005: 271)

Jeho vyprávění probíhá retrospekci od jeho vyrůstání v dětském domově Domově, převážně je dodržena lineární posloupnost, kterou výrazněji narušuje jen druhá kapitola, příznačně nazvaná „Dřív“, která pojednává o jeho životě před dětským domovem. Viditelné je oddělení vyprávěcího já a já prožívajícího, jak dobře ilustruje následující ukázka o malbě Ježíše s pannou Marií v jídelně dětského domova, o kterém si Ilja pod vlivem řádových sester a modlitbě Otče náš myslel, že jsou to jeho rodiče:

Nesmysl mi v hlavě uvízl, protože sestry Dolores, Eulálie, Zdislava, Leontýna, Emiliána i Albrechta nás učily, že jsme dítka boží. Nebylo to tak a sestry na své lži doplataly. Nebyli jsme dítka boží, byli jsme svoloč, parchanti, psychopati, synové kurev a cizinců. Ježíše později nahradil Fedotkin.

(IBID.: 9)

Prožívající já obohacuje vyprávěcí já o aktuální pohled na věc, o nynější pohled na minulé události. Je-li vyprávění retrospektivní a je jakousi revizí vlastního života, není se čemu divit, že prožívající já a jeho nazírání na skutečnosti dominuje.

V jazykové rovině se tento odstup vyprávěcí já versus prožívající projevuje nejvýrazněji v odlišné jazykové výstavbě. Zatímco vyprávěcí já se drží převážně hovorové češtiny, prožívající já podle Zdeňka Šandy (2013: 198–199) „naplňuje sociálně charakterizační funkci (nepsisovná čeština, vulgarismy, neologismy, narušené syntaktické vztahy atd.).“ Tím by se dalo říct, že vlastně odráží charakteristiky dříve typické pro oddělené pásmo postav.

Jazyková výstavba Iljovy konstrukce světa je zřetelně ovlivňována skutečnostmi, kterými je Ilja obkloповán. V první části románu, ve které nám vypráví o náboženské výchově sester v domově, se tak v jeho jazyku odráží nejen náboženské lexikum, ale

spisovnější (místy až knižní) ráz vyjadřování daný právě působením sester – „nesla dobré ovoce“, „každé dítě boží“, „v zimě rozezněli chlapci své kostelní hlasy“, „sestry asi dlely na modlitbách“ apod (IBID.: 9, 10, 20, 23). Éra působení velitele Vyžlaty zase Iljův jazyk obohacuje nejen o vojenskou terminologii,³⁴ ale i o urážky až vulgarismy.³⁵ Petr Mareš (2013: 209) u druhé části našeho románu zdůrazňuje naivní dětskou perspektivu, jež alternativní události roku 1968 vnímá a dává tak možnost je podávat v patetických formulacích typu: „Aby tělo hrdiny nepadlo do nepřátelských rukou, řekl Karel.“, „Aby hrob hrdiny zažehl nový odpor“ (Topol, 2017/2005: 218).

V Iljově retrospektivním vyprávění je sice vidět jisté přehodnocení minulého, ale stále je patrné, že je to pořád nevyzrálé a snadno ovlivnitelné dítě, které jen přebírá myšlenky dospělých – vždyť výchova sester je zatlačena do pozadí vojenskou převýchovou a myšlenkovým formováním velitele Vyžlaty. To je samozřejmě patrné i v jazykové výstavbě, kterými jsou ony myšlenky formulovány a viditelně tak odráží jazyk těch, kterými je obklopován. Pásmo vypravěče je po stránce jazykové výstavby mnohovrstevnaté a stojí na jazykové konfrontaci, střídají se části spisovné s částmi nespisovnými. Jak tvrdí Petr Mareš (2013: 209) „[I]ze hovořit pouze o tendenci, která má daleko do důslednosti“, nicméně tato konfrontace slouží dobře k rytimizaci textu. Můžeme tedy konstatovat, že po stránce jazykové je román *Kloktat dehet* dokonalým příkladem moderního narativního textu – mnohovrstevná jazyková výstavba v klasickém narativu typická pouze pro řeč postav se zde dostává do řeči vypravěče-postavy a slouží tak k jeho jazykové charakterizaci (zvláště jeho prožívající já).

Projevem zmíněného prolínání pásma vypravěče a pásma postav v rovině funkční představuje u Ilji, osobního vypravěče, který vypráví v Ich-formě, nabytí jak funkcí postavy (akční a interpretační), tak funkcí vypravěče (konstrukční a kontrolní), navíc získává i schopnost autentifikace motivů,³⁶ jež byla v klasickém narativu vlastní pouze vypravěči (Doležel, 2014/1993: 50, 62).

V práci jsou sledovány specifika dětského zobrazování totality, v jazyku se samozřejmě také odráží, nicméně komplexnější pohled nabízí právě funkční rovina.

³⁴ „Teď jsme tvořili Fedotkinovy čety. Útočné, obranné a diverzní.“, „Levou rukou jsem nepříteli vsadil kolem krku, trhem mu zvrátil hlavu a zároveň mu do ledvin vrazil chladnou zbraň [...]“ (IBID.: 83).

³⁵ „[B]yli jsme svoloč, parchanti, psychopati, synové kurev, [...]“ (IBID.: 9).

³⁶ Schopnost autentifikace motivů se však u osobní Ich-formy odvíjí od její spolehlivosti, tedy tím, že se vyjadřuje pouze k takovým věcem, které může znát ze své osobní zkušenosti – je založena na osobní autentifikaci důvěryhodného svědka (Doležel 2014: 62).

Funkce Ilji jako vypravěče budou sledovány vzhledem k jednotlivým motivům, které reflektují dopady totality. Zároveň s tím budeme i analyzovat, k jakému pojetí postavy podle Daniely Hodrové se postava Ilji vzhledem k danému motivu blíží – zda k postavě-definici, či k postavě-hypotéze, zda k postavě-subjektu, či k postavě-objektu.

5.2 Motiv neznámého původu

Ilja konstruuje fikční svět narativu ze své dětské perspektivy, s vyprávěním začíná svým dětstvím od „malého dítěte“, kdy pobýval v Siřemi v domově pro chlapce, o které se tam staraly řádové sestry. Vyprávění je vedeno převážně chronologicky, výraznější vzpomínková odbočka probíhá v rámci celé druhé kapitoly, která pojednává o jeho životě před domovem, před tím, než do něj přišli ostatní chlapci. Hned na začátku nám Ilja vypráví údajný vznik svého jména – jak ho pojmenovaly sestry, které se o něj tehdy staraly:

Říkali mi Ilja, všechny sestry, pěstounky a ochránkyně naše, tehdy v Siřemi, protože jako malé dítě jsem na lidi volal: iá, iá, a protože iá je české slovo pro osla, říkaly mi Ilja.

(Topol, 2017/2005: 7)

Rovněž se dozvídáme, že je Ilja sirotek. To vše by napovídalo, že by mohlo jít o postavu-hypotézu, o příběh s tajemstvím, o cestu hledání své identity (a tedy subjektivity), o zjištění toho, kým vlastně je.

Víme, že Ilja si na svou dávnou minulost před domovem Domovem nepamatuje. Z této minulosti mu zbyly jen stíny:

O Zemi stínů sestry nevěděly, ta byla jen moje a Vopičákova. Myslel jsem na Zem stínů, kde mě stíny zdvihaly do výšky a hladily po hlavičce, broukaly mi něžně a krmily mě něčím lepkavým, stíny se se mnou smály... Na tyhle stíny jsem myslel, pamatoval jsem si je. Lidi jsem poprvé viděl až v Siřemi [...].

(Topol, 2017/2005: 18)

To by svědčilo o tom, že je tomu dávno, co byl se svými rodiči a že když se dostal do domova, byl ještě malý. Ostatně to, že byl malý říká sám, když vysvětluje původ svého jména.³⁷ Jako by tehdy ještě neuměl mluvit, popřípadě neuměl česky, či snad zažil nějaký šok: „Křičel jsem a volal lidi od chvíle, kdy se hlasy a tváře sester v domově Domově začaly vylupovat z bdění a snů o Zemi stínů“ (IBID.: 7). To, že byl úplně malý, ale vyvrací druhá kapitola, v níž Ilja vypráví, jak žil jen se sestrou Albrechtou a s panem Cimburou, ve stejném šlechtickém domě, ve kterém byl následně zřízen domov pro chlapce. Vypráví o tom, co mu tehdy vykládal pan Cimbura, o tom, jak si spolu povídali, o pohádkách sestry Albrechty a o tom, jak šli dát jeho bratra

³⁷ „[P]rotože jako malé dítě jsem na lidi volal: iá, iá“ (IBID.: 7).

Vopičáka uzdravit do kostela. Vyprávění o jejich tehdejší životě pak zakončuje slovy: „Na to si vzpomínám. [...] Takhle jsme žili, než přišly sestry“ (IBID.:32).

Sám tedy tvrdí, že si to pamatuje, což vzhledem k jeho dětské perspektivě nepůsobí úplně věrohodně, nadto si (nejen) v druhé kapitole můžeme často všimnout dalšího vyprávěcího hlasu v podobě: „pan Cimbura říkal“, „povídal pan Cimbura“ apod. Soňa Schneiderová (2013: 217) je toho názoru, že v našem románu:

[V]yprávění není utvářeno jediným ‚jednorozměrným‘ hlasem vypravěče, ale sestává z mnoha hlasů, které skrze vyprávění v ich-formě zaznívají a jako mozaika vytvářejí obraz příběhu.

Je logické, že jako dítě toho Ilja hodně nemůže vědět či si pamatovat, jeho řeč je tak nutně často odkázána na jiné zdroje, na řeč jiných postav. Vlastní vzpomínky na rané dětství jsou ale dost rozporuplné. Za prvé jde o naivní dětskou perspektivu, jak je například dost dobře vidět v Iljově reakci na vyprávění pana Cimbury o Vopičákovi:

Takovýhle jsou narozený v černým vejci, povídal pan Cimbura [...]. A zmrđ z takovýho vejce vždycky pořeže svou mámu.

Ilja:

Jestli Vopičák pořezal naši mámu, tak se nedivím, že ho zahodila [...]. Proč ale máma zahodila i mě, to jsem nechápal. Pan Cimbura říkal, že to neví.

(Topol, 2017/2005: 27)

Za druhé tato perspektiva může být zkreslená právě už začleněním onoho dospělého povídání, čehož si ani Ilja nemusí být sám vědom. Vždyť například jeho Zem stínů mu sloužila jako bezpečné únikové vnitřní místo, místo, kde byl doma. Pozdější chlapecký vychovatel, velitel Vyžlata mu však toto místo překrucuje, v jedné z Iljových reflexí o Zemi stínů je vidět přijmutí velitelova smýšlení o chlapcích a o sobě:

Na tyhle stíny jsem myslel, pamatoval jsem si je. Lidi jsem poprvé viděl až v Siřemi, ale to už jsem byl rozumný natolik, že jsem na tuhle zem sral hovna, protože to byla zem těch sviní, mých rodičů, kurev a cizinců.

(IBID.: 18)

To dokazuje jedna z mnoha velitelových řečí, kterou jim chtěl dokázat, že mu mají být vděční, protože on jediný nad nimi nezlomil hůl, on z nich přes jejich nicotnost udělá vůdce a velitele: „Jste ty nejzanedbanější hoši v celém Československu. Rozuměno?

Jste synové syfilitiků, alkoholiků a vrahů, kurev a cizinců. [...] Ale to vše se změní“ (IBID.: 59).

Je patrné, že jistotu toho, jak to bylo, nezískáme. Když se pak Ilja vyjadřuje ke svým rodičům, sám říká, že jediná jistota byla v tom jejich zmizení. Povahu chlapeckého domova Ilja popisuje následovně:

My byli český domov pro cizí děti, pro zanedbané děti, zlé děti – chlapce, pro chlapce od cizích státních příslušníků, kteří se na chlapce vysrali, umřeli mu, byli v base nebo zmizeli. Proto mezi námi bylo tolik míšenců, bakelitů a číňáků, já nebyl bakelit, ale nebyl jsem ani číňák, ani Vopičák ne.

(IBID.: 10–11)

O Iljovi lidé často smýšlejí jako o Rusovi, když je v roce 1968 Československo ohroženo sovětskými armádními sbory, dojde ke spojení předtím znepřátelených chlapců z domova s chlapci z vesnice, s ministranty. Na žabomyší války není čas, teď je tu společný nepřítel – cizí vojska na hranicích. To ale vyhrocuje vztahy, Rusa teď přece mezi sebou nechtějí. Tak se ho ptají, jestli je Rus. Martin z domova se ho zastává, že není. Následně přichází výmluvná situace, kdy k němu přijde ministrant a říká:

„Já sem Pepř, protože jsem vostrej. Seš Rusák, nebo ne?

Nejsem. A kdo seš?

Tohle já přece vůbec nevím, tak mu řeknu: Jsem z Domova.

(IBID.: 119)

Ilja je zkrátka divný, protože neví, kým je. Vždyť by to mělo být jednoduché – někdo je „vostrý“, tak je Pepř, někdo se jmenuje Ilja, tak je Rus. A právě podle této logiky ho do party jen tak nevezmou. Lubomír Doležel (2014: 156) se rovněž zabývá otázkou Iljova tajemného původu, zastává dvě hypotézy – je Čech nebo Rus. Pro ruskou hypotézu mimo jiné podle něj svědčí fakt, že nemůže být přítomen na sířemských pohřbech, protože ty nesmí vyprovázet jiní než čeští chlapci. Avšak i tato teze může být vyvrácena onou zmíněnou „logikou“ říká se mu Ilja, tak je Rus.

Proti jeho ruskému původu se staví pan Cimbura, podle Doležela (IBID.: 156) tím ale „odmítá důležitost jeho jména.“ To je ostatně dost dobře patrné v jednom z rozhovorů s Iljou a s chlapy z vesnice, kteří přijíždějí pro cennosti po odvodu sester komunisty:

To seš ty? povídá mi pan Holasa, a tak vim, že mě poznal.

Já sem Ilja, pane.

Co je to za méno? Copak seš nákej Rusáček, praští mě pan Holasa do ramene.

I kdepak Rusáček, zaskřehotal pan Cimbura. Méno sem, méno tam!

[...]

Jinak to sou Rusáčci, Azijati a samý cigoši! říká pan Holasa [...].

(Topol, 2017/2005: 47–48)

Jako by pan Cimbura snad věděl při svém zaskřehotání něco víc, v konci románu tuto tezi potvrzuje a vypráví Iljovi, že je syn zdejšího sířemského šlechtice, který si „ze svejch cest přitáh divnou ženskou, bůhvíkdě na jaký poušti bezlidý ji splašil, tvou mámu [...]“ (IBID.: 243). Od pana Cimbury se dozvídá, že je pán Sířemi a že jeho údajní rodiče, chtěli prchnout před komunisty a odletět do zahraničí. Jejich letadlo se však zřítilo a byl to právě pan Cimbura, který Vopičáka a jeho „jak mrňouska ječícího“ vytáhl z plamenů (IBID.: 242). Leszek Engelking (2013: 232) tvrdí, že:

[P]ozději spolu s ním slyšíme, že je údajně synem místního šlechtice a jeho asijské ženy, ale nevíme, nakolik je tato historie věrohodná, neboť postava, která ji vypráví, zcela důvěryhodná není, Ilja však tomuto příběhu věří.

Sám pan Cimbura to, že jeho údajná máma byla asijského původu neříká, podle chlapeckého nálezu obrazu v domově se ale cizí původ šlechticovy ženy potvrzuje, nadto se dozvídáme, že byla i těhotná:

Myslím, že velkej chlap je létající šlechtic, o kterým vyprávěl pan Cimbura. Ženská je číňačka, má dlouhý černý vlasy a tlustý břicho.

(Topol, 2017/2005: 50)

To, že pan Cimbura je značně nedůvěryhodný, je zřejmé, vždyť Iljovi vykládá mnoho viditelně vymyšlených pohádek, čehož si začíná být vědom i on sám: „zatnu pěsti a vim, že od něj už žádný pohádky poslouchat nechci, už od nikoho...“ (IBID.: 242). Ač se Ilja vyjadřuje, že „panu Cimburovi nevěř[í] nic, co říká [...]“ (IBID.: 245), zdá se, že

tomu nakonec přece jen věřit chce, neboť v závěru se rozhodne napsat memoáry o všem, co zažil a chce je dát „do hrobky ke svejm rodičům“ (IBID.: 272).

Nejednoznačnost Iljova původu podporuje i samotné jeho jméno a odlišné hypotézy, kdy a kým k jeho pojmenování došlo. Ilja nám sice explicitně ve vyprávění říká, jak ke svému jménu přišel, ale v potaz musíme vzít právě onu dětskou perspektivu, s níž je nám to vyprávěno. To, že byl pojmenován sestrami, nepůsobí úplně nevěrohodně, dost dobře mohl být pojmenován jen podle charakteristických zvuků, které tehdy jako malé dítě vydával. Jako příznačné by se mohlo jevit spojení s oslem a jeho charakteristikami.³⁸ V náboženství je totiž osel vnímán jako symbol pokory, trpělivosti a mírnosti. Toto dovysvětlení rozšiřuje původní zmínku o původu jeho jména, Ilja by mohl být pojmenován na základě podobnosti s charakteristikami osla, což by poukazovalo na hlubší motivaci pojmenování, tak, jak o ní píše Hodrová (2001: 599–601). Jméno se podle tohoto výkladu ukazuje být totiž ve shodě s postavou, s jejími charakteristikami.

Když však zohledníme Iljovu dětskou perspektivu a její věrohodnost, musíme připustit, že se zvláště jeví fakt, že jde o ruské jméno, respektive o ruskou variantu hebrejského jména. Vždyť sestry chlapcům zakazovaly mluvit jejich jazyky a nutily je mluvit česky, není pak víc než podivné, že mu daly ruské jméno, ač s tímto odůvodněním? Pak se nabízí hypotéza, že také tak už mohl jmenovat, tzn. byl buď Rus, popřípadě měl jinou národnost, která hovoří rusky a sestry mu jméno svým vysvětlením počestily, aby mu nic nebránilo vcítit se do své nové role Čecha. Pro tezi, že byl dítě neznámého cizince a opravdu ho sestry jen musely nějak pojmenovat, a tak využily právě asociace vzešlé ze zvuků, které vydával, hovoří i fakt, že základem tohoto jména je hebrejské Elí-jjáhu, v překladu „můj pán je Bůh.“³⁹ Elijáš je pak starozákonní prorok a pravoslavná a katolická církev jej uctívá jako svatého. Je tedy dost možné, že při pojmenování Ilji opravdu sestry nepřihlížely k asociacím jména, které by vedly k jiné národnosti, ale motivací jim byly právě jen asociace náboženské. Vždyť všechny chlapce sestry příkladně učily, že jsou „dítka boží“ (Topol, 2017/2005: 9), nadto se Ilja se svým postiženým a na pomoc odkázaným bratrem Vopičákem v domově ocitl jako první, pojmenování na základě toho všeho se tak nezdá úplně nevěrohodné.

³⁸ „Když jsem byl malý, říkávaly mi dokonce Ilja, náš trpělivý oslík. Líbilo se jim, že se obětavě tahám s bráškou a nedám na něj dopustit, jak říkaly“ (IBID.: 7).

³⁹ Jméno Ilja je jeho ruskou variantou, odvozenou z řeckého překladu Éliás (Knappová, 2006: 175).

Můžeme tedy konstatovat, že Iljovo jméno je podobně jako jeho minulost záhadná, v celém románu se Ilja, ani čtenář na sto procent nedozví, kým Ilja doopravdy byl – vazby s minulostí jsou přetrhány, existuje jen množství hypotéz, či spíše pohádek, které jsou mu neustále vyprávěny. Znakem mizející totožnosti podle Hodrové (2001: 605) může být i bezejmennost postavy – píše, že bezejmennost může být: „zcela jasným výrazem nezřetelné, ztracené, neexistující identity postavy, která kromě jména pozbývá leckdy i tváře, částí těla.“ Jako bezejmenné postavy spatřuje i všechny takové, jejichž jména jsou nějakým způsobem redukována, tzn. neúplná, postrádající například příjmení, jako je to právě v našem případě (IBID.: 608). To vše by svědčilo pro pojetí jeho postavy jako postavy-hypotézy.

Pro postavu-definici by mohlo hovořit to, že by mohlo jít o jméno mluvící, tedy takové, které se „opírá o zdůrazněný rys postavy, o vyhraněný postoj k životu a světu“, tedy „odkazuje ke konkrétní vlastnosti, postoji, typu“ (IBID.: 608–609). Nicméně do popředí vystupují rovnou dva velmi výrazné rysy postavy – Ilja jako trpělivý oslík⁴⁰ naivně procházející světem, kterému svými dětskýma očima úplně nerozumí a Ilja a jeho potenciální ruský původ. Tím se dostáváme k rozkolísanosti mezi dvěma póly, k ambivalentnosti, která nás opět posouvá k postavě-hypotéze.

Je-li vyprávění konstruováno pomocí Ich-formového vypravěče-postavy, který nám vypráví svůj vlastní příběh, mohlo by se na první pohled zdát, že to svědčí o jeho vypjaté subjektivitě a jde o postavu-subjekt. Podobně jako čtenáři, však ani Ilja nenabývá jistoty, jak to s ním bylo doopravdy, stále neví, kým je, popřípadě kým byl, stále neví, čemu by měl věřit. Zdá se pak, že představuje spíše než subjekt objekt smýkaný dobou, jeho okolnostmi. Odhalení tajemství se tedy nekoná, nejistota o původu i jméně přetrvává, což opět potvrzuje Iljovo hypotetické pojetí.

⁴⁰ Náboženský význam osla, nadto význam osla jako hlupáka.

5.3 Motiv dvojnickví s Margašem

Poté, co jsou sestry z domova Domova vyhnány komunisty, se výchovy ujímá velitel Vyžlata, posléze se přidávají velitel Baudyš a major Žinka. Má dojít k jejich vojenské převýchově. S velitelem Vyžlatou přijíždí i nový chlapec, Margaš, který začíná v textu figurovat jako Iljův dvojník: „když jsem se na toho kluka podíval, tak jsem nevěřil, že se dívám vlastníma očima“ (Topol, 2017/2005: 58). Ilja pak není sám, koho zaráží jejich podoba:

Von ten novej kluk, Iljo, vypadá jako ty! [...] Nemáš eště někde nějaký bráchy? [...] Koukáme na novýho kluka, co má vlasy jako já a nos jako já a voči jako já.

(IBID.: 62)

Daniela Hodrová (2001: 574) o dvojníkovi hovoří jako o specifické postavě-hypotéze:

[D]vojnický příběh je vlastně zápasem postavy o její identitu neboli subjektivitu, která je ve chvíli, kdy se objeví dvojník, ohrožena. Zdvojující a zmnožující se subjekt se začíná blížit k objektu.

Po smrti Vopičáka, Iljova skutečného biologického bratra, se na scéně objevuje další potencionální bratr, který mu slibuje nejen pohřbít Vopičáka v jeho krásné zemi, ale i naplnit Iljovu touhu někam patřit:

Já tě pořád hledal, řekl Margaš. Všude. Měl jsem radost, že mě hledal. [...] Já s tebou taky chtěl mluvit, říkám mu. Sme si podobný. Třeba sem ze stejný země jako ty.

(Topol, 2017/2005: 75)

Já jsem z nádherný země, řekl Margaš. Žádný lesy, všude tráva, deš, kam chceš, deš pořád. Chtěl bys pak jít se mnou k nám domu? Mám spousta bráchů. Chtěl bys žít s náma? Jasně!

(IBID.: 76)

Ovšem chce za to něco na oplátku, chce, aby zabil velitele Vyžlatu:

Mně se o tobě mockrát zdálo! řekl Margaš. Mockrát se mi zdálo, že potkám chlapce, který bude jako já. Ten chlapec si ty. Zabij velitele.

(IBID.: 75)

Nabízí se pak otázka, kdo je dvojník koho. Samozřejmě, Ilja se v příběhu ocitá jako první, vždyť je i jeho hlavním protagonistou, ale je to právě Margaš, který si Ilju

směřuje ke svým osobním cílům, dělá si z něj loutku: „A proč to neuděláš ty? Já nemůžu, řekl Margaš. Já viděl ve snu, že to uděláš ty (IBID.: 76). Jeho objevení Ilji je velice příhodné, sám totiž nemá sílu zabít muže, který ho zneužívá, ač se mu o tom jistě mnohokrát zdálo. Když Iljovi říká, že ho už dlouho hledal, jako by se mu ulevilo, protože to vlastně udělá on a neudělá to on, má to tak být, našel řešení, ve kterém špinavou práci udělá někdo jiný. Ilja to nakonec udělá, ale rozhodně to nijak chladnokrevně neplánuje, spíše by se dalo říct, že je v nevhodný čas na nevhodném místě – propíchně ho nožem skrz postel, pod kterou je schovaný, když je svědkem, jak Vyžlata Margaše zneužívá.

To však není jediná vražda, kterou Iljovi Margaš skrze svůj sen vnukne. Další je vražda tentokrát sovětského kapitána Jegorova, v jehož područí se Margaš opět ocitá. Do tohoto područí se dostává vinou Ilji, po propuknutí bojů povstalců s armádami Varšavské smlouvy se Ilja totiž přidává k ruské koloně zmíněného kapitána, následně prchá, a právě po jeho úprku kolona naráží na Margaše, kterého mají za Ilju. Dalo by se říct, že v tuto chvíli subjektivitu ztrácí zase Margaš, jelikož napodobuje Ilju. Toto napodobování ale netrvá dlouho, po jejich opětovném setkání ho Margaš zase úkoluje – má si s ním vyměnit oblečení (a tedy i identitu) a zabít kapitána Jegorova. Výměnu oblečení Ilja plní hned, kapitána zabíjí později, nicméně zase spíše shodou okolností. Tím ovšem zase naplňuje svoji roli objektu vůči Margašovi – ač ne úplně chtěně, i tak plní jeho přání.

Díky Margašovi a jeho podobnosti s Iljou znovu vyvstává otázka jeho původu. O Margašovi velitel Vyžlata mluví, že ho „potkal v daleké východní zemi“, kde ho vyrval „z bojové situace jeho umírající rodiny“ (IBID.: 64). Když se v ději objevují mongolští chlapci od cirkusu, kteří se starají o velbloudy, zjišťujeme, že i oni jsou Iljovi a Margašovi podobní. Ilja setkání s nimi připodobňuje prvnímu setkání s Margašem. Margašův mongolský původ stvrzuje i znalost jejich řeči: „Velbloudí kluci mluvěj s Margašem tím jejich nesrozumitelným jazykem“ (IBID.: 259). O původu Ilji se tak nabízejí další hypotézy – může být dost dobře opravdu synem siřemského šlechtice a jeho možná mongolské ženy, může být i synem jiných Mongolů, nebo této národnosti může být jen podobný. Představuje-li dvojník boj o identitu (subjektivost) mezi zdvojenými postavami, zdá se, že náš Ilja tento boj prohrává. Oproti Margašovi a jeho k závěru vyjasněné mongolské totožnosti, tu stojí Ilja stále ověčený samými

nejednoznačností. To opět svědčí o jeho hypotetickém charakteru, o jeho pojetí jako postavě-hypotéze, jeho objektovost vůči Margašovi ho zase posouvá k postavě-objektu.

5.4 Kloktat dehet dětství – motiv věčného dítěte

Časové zasazení děje se od Ilji dozvídáme nepřímou – sestry se o chlapce začaly starat z popudu komunistů, z jejich popudu byly i následně vyhnány:

Sestry přišly z kláštera, který jim zabrali komunisti. To komunisti je vytrhli z modliteb a poručili jim starat se o sígry, debily, zmetky a zlé chlapce bez vlastních rodičů. Sestry se o nás staraly, dokud jim to komunisti nezatrhlí.

(Topol, 2017/2005: 14)

Příchod sester je viditelně rámován únorem 1948, další čitelný historický milník v ději představuje příjezd tanků armád Varšavské smlouvy, tedy srpen 1968. Invazí příhodně končí první část románu s názvem Domov Domov, která je následována druhou částí jmenující se Tankové vojsko. V konci první části románu se podle Lubomíra Doležela (2014: 152) mění fikční svět, který je v souladu s historickými fakty v tzv. fikční svět protifaktový⁴¹ – v Siřemi dochází k vyhlášení Siřemské autonomní zóny (Siazu) a rovněž i na jiných místech vznikají zóny odporu proti vstupu cizích vojsk. Oproti historickým faktům se český národ brání se zbraněmi v ruce a následně vyvolává i třetí světovou válku. Co je však podstatné v Iljově konstrukci času je to, že Iljova dětská perspektiva se nemění – Ilja stále zůstává dítětem, stejně tak jako chlapci z domova, a to i přesto, že mezi jednotlivými historickými milníky je dvacet let.

Ilja zůstává dítětem, stejně tak i jeho nazírání na svět je veskrze stále dětské, nedá se však říct, že by se vůbec neměnil: „Já na tom byl dobře. Jak rychle jsem rostl, tak rychle jsem se pohyboval i mluvil, potom co jsme s Vopičákem dorazili“ (Topol, 2017/2005: 9). I přes to, že zůstává dítětem, je naznačen nějaký, ač neadekvátně malý fyzický růst. V domově dochází k dělení chlapců podle jejich vyspělosti: „Siřem byla naším domovem, byli jsme dvě patra hochů, usmrkanců dlouhokošiláčů a těch starších v trenýrkách“ (IBID.: 10). Ilja je zpočátku řazen mezi dlouhokošiláče:

Já byl malej, ale v ložnici dlouhokošiláků jsem byl největší, a přesto jsem nemusel nahoru. [...] nahoru jsem nechtěl, vždyť bych byl bez Vopičáka, kdo by se o něj staral? (IBID.: 12)

⁴¹ „Protifaktové historické narativy ‚simulují‘ minulost tím, že nám představují alternativy protikladné tomu, co se aktuálně stalo, měníce aktuální dějinnou událost v její opak (bitva vyhrána – bitva prohrána; vůdce umírá – vůdce zůstává naživu apod.), a potom zvažují, jak by se lidské dějiny mohly vyvíjet po takovém protifaktovém zvratu“ (Doležel, 2008: 117).

Sám se ale vyjadřuje, že je někde mezi:

Nevěděl jsem, jestli mám mluvit, protože dlouhokošiláci na trenýrkáře nemluvěj první. Já nebyl dlouhokošilák, ale k trenýrkářům jsem taky nepatřil... Čekal jsem, až si mě všimne.

(IBID.: 24)

Je tedy pravděpodobné, že u dlouhokošiláků přebývá právě kvůli Vopičákovi, kvůli tomu, že se o něj musí starat. To potvrzuje i Dýha:

Hele, jak to že nespíš s náma nahoře? Sem u bráchy. Hele, Iljo, ty seš malej, ale starej! Máš bejt nahoře! Vodkdy seš v domově? Pořád.

(IBID.: 24)

V domově ale se mění pořádky, sestry jsou vyhnány, nastává tartas a Dýha nabízí Iljovi spojení, může jít s nimi, s trenýrkáři, do cizinecké legie – přijat ostatními chlapci trenýrkáři, stává se vlastně sám trenýrkářem.

V druhé části románu dochází k Iljovu uvědomění toho, že nevypívá: „Já ještě nebyl chlap, byl jsem pouhé dítě, a už jsem toho začínal mít plné zuby“ (IBID.: 157). Poté si všimá, že snad přece jen krapet roste, vždyť už několikrát „musel povolit sešpendlení uniformy“, která byla původní velikostí na dospělého člověka (IBID.: 165). Když mu pak skrček Dago vypráví o zvláštním úkolu jejich tankové kolony a o tribunálu, který čeká kapitána, a tedy i jeho, jestli se úkol nesplní, kontroluje si Ilja své tělo a uniformu s nadějí, že snad „možná zase o kousek povyroste“, a umiňuje si, že si to dětství musí „odbyt co nejdřív“, tiskne se k čelnímu pancíři a čeká, „až dětství skončí“ (IBID.: 180). Je bezprizorní dítě vláčené dobou, jejími událostmi, neustále v nějakém područí (sestry, velitelé, kapitán), není tak divu, že chce vyrůst, zbavit se této nemilé nadvlády. Nadto fyzicky vypadá stále jako dítě, ve válce však je jako dospělý, bez žádných úlev.

Na jedné straně s dětským vzezřením, na té druhé jako by začínal chápat, že něco se změnilo. Nejpatrněji se to ukazuje při setkání s velbloudími chlapci z Mongolska, kteří představují část roztroušeného Socialistického cirkusu:

Když jsem je uviděl, bylo to stejné, jako když jsem potkal Margaše. Najednou tu byl někdo, kdo byl jako já. Ale nebyli jako já. Byla to jen a jen moje vina, že jsem toho už tolik prožil. Čím víc jsem si velbloudích kluků všiml, o to palčivěji jsem vnímal rozdíly mezi námi. Vždyť já už do své zaprášené uniformy pomalu dorůstal. Alespoň

tam, kde byla zašpendlena. Nedokázal jsem se k jejich veselému klubku přidat. Někde uvnitř sebe jsem asi nepřestal myslet na Margašovu zemi. Bylo ve mně pořád všechno, co se stalo v Siřemi.

(IBID.: 197)

Ač ze začátku, před vraždou velitele Vyžlaty, o Margašově zemi sní a chce tam jít, postupně začíná tušit, že tato jeho nádherná země slibující svobodu a bezstarostnost pro něho už nebude. To dokazuje i jeho otázka při opětovném shledání s Margašem ke konci příběhu, jeho vyřazení se z ní: „Dete teda do tý tvý krásný země? (IBID.: 258). Vždyť jak by mohl být bezstarostný po tom všem? Po smrti Vopičáka, za kterou částečně mohl, po spáchané vraždě a zabíjení ve válce, kterého se účastnil? Jak sám říká, je jeho vina, že toho tolik prožil, už nedokáže být jen dítětem, jen se tak radovat. Oproti velbloudím chlapcům je tedy naznačena jeho větší vyspělost.⁴² Patrný je jeho pocit cejchu, toho, co udělal, že Margašova země ho nespasí, protože na všechno, co spáchal už nedokáže zapomenout. Nabyt zkušenosti, které ho činí dospělejším, po všem, co zažil a udělal, už nevěří, že jeho život bude pohádka se šťastným koncem.

Na stejné rovině se sebou vnímá Ilja i chlapce z domova, když je v roli partyzánů pod vedením velitele Baudyše potkává po svých bojích po boku ruské tankové kolony, konstatuje: „Byli to kluci, který jsem znal, a nebyli to oni“ (IBID.: 209). I oni, stejně jako on, ač na jiné straně, bojovali a zabíjeli lidi, a tak se nutně změnili. Byli dětmi a nebyli dětmi. Zažitě zkušenosti jim to úplně nedovolovaly, už to nemohlo být jako dřív. Tento motiv dospění pomocí zkušeností vrcholí v závěru, kdy se Ilja rozhodne pravdivě sepsat své paměti:

Při psaní jsem to byl já a nebyl jsem to já. [...] napsal jsem pravdu o všem, co jsem zažil. Napsal jsem o válce Čechů a Slováků s armádami pěti států a je to všechno pravda. Tolik dehtovýho mýdla na světě není, kolik bych ho musel kloktat, kdybych jedinkrát zalhal.

(IBID.: 271)

Zde se dostáváme ke klíčovému motivu a zároveň leitmotivu románu – ke kloktání dehtu. Tento motiv pochází z mýdla, které bylo vyráběno z dehtu a které sestry v domově používaly nejen „[p]roti svrabu a vším“ na drhnutí chlapců, ale také jako trest za jejich lži (IBID.: 9). Ilja dehet a jeho kloktání ve svém vyprávění používá jako garanci pravdy, protože „takovéhle utrpení si každý rozmyslel“ (IBID.: 9).

⁴² Viz část předchozí citace: „Vždyť já už do své zaprášené uniformy pomalu dorůstal“ (IBID.: 197).

S motivem pravdivosti souvisí motiv pohádek, Ilja už jich má dost: „[A]le teď mě kapitánova řeč sere! Zní zas jako nějaká pohádka a já už jsem na pohádky starej“ (IBID.: 267). Není se čemu divit, vždyť ho neustále obklopují něčí smyšlené příběhy, které jako by ho udržovaly v onom dětském světě iluzí: „Napadlo mě, že až budu [...] velkej, tak pohádky konečně skončej“ (IBID.: 244). Toto sepsání jako by bylo motivováno právě jeho snahou skoncovat se „zasraným“⁴³ dětstvím a nepravdami – s jeho pohádkami. Jako by si uvědomoval důležitost svého poslání, ostatně posléze explicitně zaznívá otázka přežití českého národa: „Popsaný papíry dám do hrobky ke svejm rodičům. Třeba je tam někdy někdo najde. Třeba bude ještě někdo číst česky“ (IBID.: 272). Leszek Engelking (2013: 242) na základě vyjádření Jáchyma Topola, že *Kloktat dehet* je román o lži, tuto tezi dále rozvíjí, připodobňuje totiž Ilju s postavou trickstera a jednu z jejich podobností vidí v tom, že „Ilja se mnohokrát uchyluje ke lžím a podvodům, ve svém vyprávění však píše jenom pravdu [...]“. Stejně pak podle něj trickster „často narušuje tabu,⁴⁴ aby poté potvrdil platné zákony a omezení či zavedl nové.“ Ilja tedy podle něj porušil pravidla, aby je poté obnovil. Ano, jeho vyzrání je patrné, už zde nezaznívá touha se krýt, kdyby jeho memoáry padly do rukou někoho jiného, už zde nehraje na dvě strany, chce jen napsat, jak to doopravdy bylo. Po všem, co zažil, jako by si uvědomoval důležitost své minulosti, tedy i minulosti svého národa.⁴⁵ V touze napsat to podle svého je patrná subjektivita pravdy, kterou ostatně Ilja vnímá: „Rozhodl jsem se popsat **svou** pravdou“ (Topol, 2017/2005: 272). Důraz na subjektivitu je patrný i z toho, že pro Ilju se jeví závažněji samotný proces psaní než to, jestli jeho memoáry někdo najde.

Pravda je vždycky tam, kde je moc, o to bolestivěji to platí, jste-li opuštěné dítě, oproti němu je každý mocný, každý má navrch. To vše je v našem příběhu navíc zvýrazněno dobou a její totalitou, jež disponuje svými pravdami a mýty, které platí nad těmi ostatními. Ilja jako by si uvědomil potřebu vymanit se z pseudopravd (pohádek) okolí, a tedy i potřebu definovat své vlastní pravdy. Právě sepsání memoáru se tak dá chápat jako snaha o uchopení moci nad sebou samým, moci ve světě zmítaném totalitou tak nedostatkové, moci ustanovit svá pravidla, ač jen na papíře, který navíc

⁴³ „Uvažoval jsem, kdy to moje zasraný dětství skončí a jaký to bude potom. Hnusily se mi všechny mý vlastní geny“ (IBID.: 228).

⁴⁴ Tabu ve smyslu něčeho, co by se nemělo porušit, zde pod trestem právě onoho kloktání dehtu, který v počátku ustanovily sestry v domově Domově.

⁴⁵ Viz jeho neznalost svého původu.

možná ani nikdo nenajde. Uchopení moci pro Ilju přesto tak významné, totiž moci alespoň na chvíli přestat kloktat dehet svého dětství.

Psali-li jsme výše o rozmezí dvaceti let, ve kterých by měl náš hlavní hrdina logicky zestárnout, Leszek Engelking (2013: 229) je toho názoru, že ono promítání reálného času do času historického „postrádá smysl, protože Topol tvoří vlastní čas románový, nezávislý na čase historickém.“ Tvrdí, že „Ilja je na konci románu dosud dítětem [...], je však už blízko dospělosti.“ Shrneme-li to, Ilja se stále jeví ambivalentně – vždyť je dítě-nedítě, svým vzezřením a perspektivou je věčné dítě, svými zkušenostmi, které by rozhodně jako dítě neměl zažívat, je dospělý. To by nás opět vedlo k jeho hypotetickému pojetí. V našem leitmotivu a zároveň klíčovém motivu kloktání dehtu se pak odráží uvíznutí v područí dětství (jeho nepravdy), která z opozice postava-objekt a postava-subjekt Ilju posouvá k objektovosti, nicméně závěrečným aktem se z tohoto područí snaží vymanit, což by se dalo číst jako vzepětí jeho subjektivosti, to by svědčilo o jeho spění k postavě-subjektu.

5.5 Motiv krysího chování

Podle *Slovníku spisovného jazyka českého* (1960–1971, online) má krysa vedle základního zoologického významu také význam hanlivý, v tomto případě je definována jako „bezcharakterní člověk, záškodník, zrádce, stvůra.“ Náš Ilja začne pokrývat oba významy. Ne snad, že by se změnil fyzicky v krysu, ale začíná nabývat jejich charakteristik. Leszek Engelking (2013: 240) jako spouštěč toho, „jako by se stal krysou“ vidí moment, kdy je za krysu označen chlapcem z dětského domova:

Ty kryso, řekl Dýha. Já myslel, že seš velká krysa, co pro mě de. A to seš ty, ty kryso.
Krysy nejsou tak velký.
Náhodou sou. Tady sou takový krysy.
Nejsou.
Na kluka seš malej, ale na krysu velkej dost.
Co tu děláš?
(Topol, 2017/2005: 24)

K tomuto označení dochází téměř hned v začátku příběhu, Ilja schází za trenýrkářem Dýhou do sklepa, kde je za trest na samotce. Dlouhokošiláci na trenýrkáře nemluví první, tak čeká, až si ho všimne, že ho pak Dýha označí za krysu zní docela logicky, vzhledem k tomu, že mu ve sklepě dělají společnost právě jen ty krysy a vzhledem k tomu, že se připlíží.

Hned vzápětí můžeme pozorovat Iljovo osvojení krysího chování – zatímco byl Ilja s Dýhou ve sklepě, nahoře se něco začalo dít, bylo slyšet dupání dospělých, hlasy a křik. Ilja se šel podívat, co se děje. Nahoře málem narazil na vojáka:

Co tu běháš, vykřikl. Prolít jsem kolem něj jak krysa, vběhl jsem do jídelny třídy a skrčil se za dveřmi, ani vousky by mi nekoukaly, ani krysí ocas...“
(IBID.: 33)

Ilja se schová jako krysa se tak stává svědkem toho, jak sestry odvázejí komunisti: „[J]á ani nečekal, až prásknou dveře, krysími skoky jsem letěl k oknu [...]“ (IBID.: 34). Zatím se tedy zdá, že Ilja dostává krysím charakteristikám coby zvířete – je neslyšný a schovává se před nepřítelem. Poté, co sestry vystřídají velitelé a vojenský výcvik, Ilja je vyhodnocen jako „úplně nejlepší v plížení“ (IBID.: 83). Své plíživí schopnosti při tréninku pak popisuje následovně:

Dokázal jsem se přiblížit k nepřátelské hlídce tak, že ani větvička nepraskla. Myslel jsem při tom na kysu, ve kterou jsem se změnil, když odváželi sestry. Levou rukou jsem nepříteli vsadil kolem krku, trhem mu zvrátil hlavu a zároveň mu do ledvin vrazil chladnou zbraň a trhem nahoru a dolů jsem zbraň z těla vyprostil, aby tíha padajícího nepřítel nepoškodila čepel chladné zbraně.

(IBID.: 83)

Ilja to popisuje tak, že se dokonce tehdy v kysu proměnil. Velice příznačně vzhledem k Iljově proměně se jeví Iljovo následující prohlášení: „Už jsem nebyl trpělivý oslík, jak říkaly sestry. Byl jsem spíš opravdu plížící se kysa. To ale sestry nevěděly“ (IBID.: 83). Ilja s odchodem sester nabývá nových charakteristik, v rámci vojenského výcviku se stává plížící se kysou, rovněž jako by začínala trpět jeho lidská stránka – to je dobře vidět na jeho úvahách o chladnokrevném napadení nepřítel výše. Proměna z oslíka na kysu svědčí o jeho přizpůsobivosti – sestry chtěly oslíka, tak jím pro ně byl; v nových pořádcích se spíš hodí být kysou, tak se jí stává. Je-li jedním z jejích významů záškodník, velice výmluvně se jeví to, že Ilja je později jmenován velitelem diverzní čety. Motiv zrádného kysího jednání se táhne celým románem, ve kterém se příznačně proplétá s dalším motivem – s převlékáním kabátů.

5.6 Motiv převlékání kabátů, bloudění a vykořeněnosti

Ilja je dítě z dětského domova, nic jiného nezná, díky svému neznámému původu je však jeho vyřazení patrné i na tomto místě:

Když dorazil někdo nový, především k dlouhokošiláčům, ti starší ho hned prohlídli a ohodnotili a bakelit se držel bakelitů, čínák čínáků, Češi šli k Dýchovi a když přivezli někoho, kdo byl odnikud a nemluvil česky, jen nějakou hatmatilkou, tak chvíli posedával sám v rohu a bulel, než si ho vzaly sestry do práce a naučily ho česky a stal se božím dítkem [...].

(IBID.: 10)

Nadto jak už jsme rozebírali výše, ze začátku je řazen mezi dlouhokošiláče, ač je mezi nimi vlastně největší, k trenýrkářům ale nemusí kvůli tomu, že se stará o Vopičáka. Později ho k nim ale přijímají a Dýha mu nabízí, že může jít s nimi do cizinecké legie. Ale Vopičáka s sebou prý vzít nemůže a bez něho Ilja nejde. To se mu záhy vyřeší, když Vopičák při tartasu po odvodu sester umírá. Ilju trápí výčitky svědomí, protože není vyloučena jeho vina a od odchodu do cizinecké legie si slibuje právě to, že unikne z tohoto místa, kde se to stalo. Následně ale přichází nové pořádky a s nimi velitelé slibující vojenský výcvik se vzduchovkami, o útěku k cizinecké legii pak už nikdo z chlapců nemluví. Ilja však stále chce kvůli svým výčítkám jít. Objevuje se ale Margaš se svou nabídkou nádherné země a odchodu do ní – ovšem už se zmiňovanou podmínkou – Ilja může jít s ním, ale pouze když zabije velitele Vyžlatu. Chlapci zase místy o cizinecké legii uvažují, naskýtají se mu tak dvě možnosti, jak zmizet ze Siřemi.

Od vzpomínek se Ilja snaží utíkat i jinak: „Po večerech jsem čučel do knížky a zachraňoval se tak před Vopičákovou tváří [...]“ (IBID.: 73). Myšlenky na Vopičáka se tedy snaží zahánět čtením. Musel-li se předtím starat o Vopičáka a nemohl-li se učit jako ostatní, o to víc teď tyto knihy četl po večerech a pečlivě studoval: „Já už do Země stínů nechtěl a Hanka do domova nechodila“ (IBID.: 81). Jak říká, do Země stínů už nechtěl, už nebyla místem jeho chvilkového zapomení na realitu, místem bezpečí, hřejivou vzpomínkou na své vlastní lidi před domovem Domovem. Teď se stala krutou připomínkou Vopičáka, toho, co se stalo. Tulení s Hankou považoval za lepší únik než Zemi stínů, ale ta teď do domova nechodila, upíná se tedy na studium, na výcvik, což se mu později vyplácí – stává se přeci nejlepším v plížení a také velitelem diverzní čety, což jde ruku v ruce s jeho postupnou charakterovou přeměnou v krysu. Nejenže se umí

neslyšně jako krysa plížit, odrážet se to začíná i na jeho charakteru. Vojenská výchova ho totiž učí chladnokrevnému boji a přežití za každou cenu, což může nadělat pěkné škody u dospělého, natož u osamělého dítěte.

Když dochází k ohlášení vpádu armád Sovětského svazu a chlapci z domova uzavírají spojenečství s chlapci z vesnice, Ilja mezi sebou kvůli jeho ruskému jménu nechtějí, tedy nepřinese-li jim zbraně a věci z dětského domova. Ilja se tam plíživě jako krysa vydává, je přítomen tomu, jak velitel Vyžlata zneužívá Margaše a zabíjí ho, což by se ještě dalo považovat za vraždu částečně ospravedlněnou. Odchod do Margašovy nádherné země se ale nekoná, Margaš Ilju posílá pryč, Ilja se ocitá u vesničanů jako spojka nově vyhlášené Siremské autonomní zóny odporu – Siazu a se cítí podveden:

[A] já se v té chvíli asi pomát, protože mi došlo, jak moc mě Margaš zradil. [...] Musel jsem se pomást, já se až lek, jak strašně nenávidím všechny tyhle lidi, to pro tyhle Siremáky jsem byl krysa a Avar a dobytek a kripl [...].

(IBID.: 132)

Přítomen neustále jejich opovržení a nadávkám, dochází ke zlomové situaci, poté, co mu je seknuto přes ruku, když šahá na pušku:

Já seknutou ruku zvednu k puse a kousnu do ní, rychle, vztekle, jako vlk, a najednou vim, že už niky nikdo na mě nesmí rvát, nikdo mě nesmí seknout, říct mi ty hovado nebo ty dobytku [...], protože já ho můžu zabít [...] prostě jen tak.

(IBID.: 133)

Ilja už má dost nadávek a posměchu, vlk pak slouží jako motiv spojení s Margašem. Ten totiž prohlašuje, že jeho táta je vlk a vsugeroval Iljovi myšlenku, že vlk je možná i jeho otcem, když jsou si tak podobní. Především zde však odkaz na vlka sugeruje Iljovo napojení na svou temnou, pudovou (vlčí) stránku, na tu stránku své osobnosti, kterou jestli ne vyvolal, tak rozhodně živí Margaš. V tomto ohledu se nabízí interpretace, že vlk je jedním z (pra)otců nás všech – vnímáme-li ho jako naši temnou stránku, která je ukryta v každém z nás a v každém se může pod tíhou okolností probudit. Toto své gesto, odvážnější ale spíše ve své motivaci než v samotném vnějším projevu, ale zesměšní otázkou, jestli ví, že zná chlapce, který má za tátu vlka. Za což samozřejmě sklídí jen posměch. Něco, co mělo být snad výhružkou se pak ve střetu dětského a dospělého světa mění jen ve směšně vzpurný akt hloupého dítěte.

Není se pak čemu divit, že když popisovanou scénu přeruší bombardování a invaze, Ilja jde po vzoru pohádky velitele Vyžlaty o Fedotkinovi a synkovi pluku⁴⁶ vstříc tankům s roztaženou náručí, jde si přeci pro otcovskou lásku:

[M]uj tatínek mě drží pevně a mně hlavou bleskne, že i kdyby tenhle chlápek mym fotrem nebyl, určitě je lepší stát na tanku než jako rozstřílená mrtvola pod nim.

(IBID.: 135)

Zdá se tedy, že je to poměrně racionální akt, jehož motivací mu může být celá řada věcí: už jen samotný posměch vesničanů, jeho nenávisť k nim, Margašova zrada, jeho odmítnutí chlapci z domova Domova, kteří se spojili s chlapci z vesnice, touha uniknout ze Siřemi ve snaze zapomenout na Vopičáka, utéct před trestem za vraždu velitele Vyžlaty, či jen prosté osamění a touha někam patřit, s někým být. A pak, označují-li ho neustále za Rusa, bude tak špatné přidat se zrovna k nim? Mají-li ho za krysu, což na tom záleží, že se jí opravdu svým přeběhnutím stane? Anebo v tom je jen obyčejná touha přežít za každou cenu, přidat se na stranu silnějšího?

Ze strany Čechů to lze určitě za zradu pokládat, pro ně naplňuje očekávání, potvrzuje to, co si o něm mysleli, to, za co ho označovali – to lze dobře vidět na nadávkách od paní Kropkové, když ho ke konci románu vidí na straně Rusů:

Ty chudáku, tebe měli zadusit tyčkou v břiše tvý mámy, ty tatarská vopice zrádná... [...] Ruskej votroku, hajzle zrádná! [...] Kryso křivá, zdechni sám a ať tě to bolí, parchante špinavej.

(IBID.: 201–202)

Ano, vždyť převléká kabát, kterému později dorůstá, prožité zkušenosti ho pak nezvratně mění, Ilja skrze ně dospívá – dorůstá roli vojáka, stejně jako pomalu dorůstá své vojenské uniformě. Rozhodně se ale necítí být Rusem, není hrdý na to, k jaké straně se přidal: „A co by si tak pomyslel Dýha nebo Karel, kdyby mě teď viděli, a napadlo mě, že budu odteď na čelním pancíři sledovat život už jen se začerněným ksichtem“ (IBID.: 144).

⁴⁶ Synek palká, než potkal vojína Fedotkina byl nejen „opuštěn, ale navíc byl i bit a odháněn a urážen vesničany i lidmi ve městech. Jeho rodiče, kurvy a cizinci, se na něj vysrali. Chlapec se vlekl světem na vlastní pěst a jednoho dne, kdy uprchl požáru, spatřil do požáru vjíždět tank a na tanku stál vojín Fedotkin ze stalinské Létaující brigády. Vztáhl po chlapci ruce a vykovali spolu přátelství a rozjeli napadř mnoho Germaňců a vůbec spoustu zlých lidí [...]“ (IBID.: 68, 70).

Sice Rusům na jedné straně pomáhal, protože uměl rusky, tak jim tlumočil a také se vyznal v terénu, tak je naváděl, na druhé straně jim ale vlastně vůbec nepomáhal – kapitán Jegorov chtěl jet na Sirem a zničit jejich vysílač, Ilja ale do Siremi kvůli smrti Vopičáka a jeho vraždě velitele Vyžlaty vůbec nechtěl, tak je vodil pořád jen v kruzích kolem. To ale kapitán netušil, myslel si, že je Ilja pro ně cenný, byl-li pak dříve ze všech stran označován za Rusa a krysu, tady mu tak nikdo neřekl. Když pak Ilju chytí Češi, ze svého zrádovství se vylže, prozradí jim svůj rádobý záškodnický plán, že je vodí jen kolem Siremi, poté jim prozradí všechny zranitelná místa jejich kolony a myslí si, že už nebude muset zpátky: „Potom, co jsem s nima mluvil, se mi už nechce likvidovat bandy, ale jejich šéf povídá: Máš svůj úkol, ne?“ (IBID.: 152). Češi mu tedy očividně věří, a tak mu nezbyvá než se zase vysvléct ze svého kabátu češství a navléct si ten ruský.

Z reakce na Iljův zájem o půjčení zbraně od sovětských vojáků své tankové kolony, mu ale začíná něco docházet: „a já pochopil, že i když jsem jejich [...], tak že jejich tak docela vlastně nejsem“ (IBID.: 156). Ač mu zde tedy nikdo nenadává, začíná tušit, že je vlastně stále sám, navíc se začíná trápit nad svým možným osudem, kdyby to zjistili Češi, jak to s jeho záškodnictvím vlastně doopravdy je, stejně jako se trápil nad tím, kdyby se o jeho oklikách kolem Siremi dozvěděl kapitán. Lubomír Doležel (2014: 154) poukazuje na to, že ač Ilja prokazuje sovětskému veliteli cenné služby, „jemu samotnému nikdy nepřijde na mysl, že se stal zrádcem a kolaborantem.“ Jako možný důvod toho, že se nepovažuje za zrádce, vidí to, že přeci předává české odbojové skupině zprávu o vesnici Luka,⁴⁷ a navíc se bojí dne, kdy kapitán zjistí, že ho schválně vodí kolem Siremi, když on hledá cestu do ní. Náš Ilja si sice uvědomuje, že to, co dělá, je špatné a má potřebu se z toho nějakým způsobem ospravedlnit a vykoupit:

Nikdy potom jsem o tomhle nechtěl mluvit. Tehdy jsem o tom mluvit zas s nikým nemohl. Snad proto jsem v jednom domku sebral kus tužky a na lejstra svých map jsem sepsal všechno.

(Topol, 2017/2005: 172)

⁴⁷ O výsleších a hrůzách, které tam ruská tanková kolona prováděla.

Ale na mysl mu opravdu nepříjde, že někoho zradil, to je patrné v jeho reakci na úspěšné předání jeho zprávy o vesnici Luka povstalcům:

Pochopil jsem, že došlo k mému druhému kontaktu s povstalcí. Byl jsem moc rád. Ze zajatců o mně už niko mluvit nemohl, ale co já vím, kdo všechno mě tehdy v Lukách s okupanty viděl.

(IBID.: 173)

Můžeme se mu ale divit? Vždyť koho by vlastně zradil? Čechy z vesnice, kteří se k němu vlastně nikdy nechovali hezky? Rusy, kteří mu nedůvěřovali? Chlapce z domova, kteří ho mezi sebou nechtěli? Ilja se plně neidentifikuje se žádnou skupinou, koho pak může zradit? Můžeme mu zazlívát, že nepoznal-li lásku, chce jenom přežít, dostat se od Širemi, od toho všeho? A tedy se nutně přizpůsobuje a hraje na obě strany?

Když se pak dostává zpátky mezi chlapce z domova, kteří jsou stále ve spolčení s chlapci z vesnice, je to poměrně radostné setkání z obou stran, ač se to neobejde bez nějakých pochybných hlasů s nedůvěrou k tomu, že byl Ilja při přepadu na straně Rusů. Po tom, co byla třetí světová válka udušena v zárodku a následně Československo vyhlásilo bezpodmínečnou kapitulaci, Ilja se od chlapců dozvídá další novinky – má dojít k převzetí prostoru Širemi Kožanovou 1. gardovou tankovou armádou, která má za úkol vypořádat se svými neúspěšnými ruskými druhy, tedy i s tankovou kolonou kapitána Jegorova, jako i se všemi, kteří nesloží zbraně. Chlapci v důsledku toho ukončují bojovou činnost, vesničtí chlapci se chystají domů, zatímco chlapci z domova směřují zase opět do legií. Ministranti při odchodu své uniformy svlékají, Ilja se naopak do jejich teplákové soupravy obléká. Paradoxně je najednou stejně oblečený jako chlapci, avšak je si vědom bolestného rozporu mezi nimi:

Všichni mlčej, já horlivě kejvu, protože o čem mám vyprávět já? O tankový koloně? O ostřelovačích? Bandách v našem tanku? To by byl nesmysl.

(IBID.: 217)

Už to zkrátka nemůže být jako dřív, dětství je nenávratně pryč.

Chtěl-li uniknout ze Širemi původně kvůli Vopičákově smrti, zdá se, že postupně mu důvody přibývají. Dalším důvodem pro únik se mu stává vražda velitele Vyžlaty, také zabíjení ve válce a v neposlední řadě strach z možných dopadů jeho neustálého přebíhání, neboť potenciálním nepřítelem je mu teď v podstatě každý. Jeho dalším cílem se tak stávají cikáni, protože „[c]ikáni s nikým neválčej“ (IBID.: 220), ti

ho však nepřijímají. Od chlapců je odtržen přepadem Kožanovy armády, ocitá se tak sám – právě v tomto momentu, v momentu jeho osamění, je nejpatrnější motiv jeho putování, či možná spíše bloudění. Ilja totiž představuje poutníka, který nenalézá svůj cíl – jeho touha najít lásku, tedy své lidi a někam patřit zůstává nenaplněna: „Tohle bylo nejhorší. Pořád mi někdo mizel. Ne jako za roh chodby nebo za strom nebo tak. Lidi byli najednou pryč nafurt“ (IBID.: 204).

Ilja bloudí krajem okolo Siřemi, zažívá různá dobrodružství, až se dostává k panu Cimburovi, který mu vypráví pohádku o jeho údajném původu, od čehož Ilja utíká, protože pohádek má už dost. Posléze je nahnán Kožanovou armádou k dětskému domovu, kde se střetává se svou původní ruskou tankovou kolonou, která si zde buduje hradby k blížícímu se boji. Zle však u nich nemá, jeho roli převzal Margaš, nikdo tedy není překvapený, že ho dlouho neviděli, protože to podle nich není pravda, Ilja alias Margaš tu přeci byl. Ostatně sám Ilja Margaše jako sebe spatřuje, a tak si to pod vidinou nebezpečí zamíří do sklepa za Vopičákem, tam je totiž místo, kde ho „pohřbili“:

Teď jsem se schoval k Vopičákovi, protože jinam na světě jít nemůžu. [...] Byl jsem s ním. Nemohl mi odpustit a nikdo mi nemohl odpustit. Mohl jsem počkat, až skončí bitva, a pak se udat, aby mě popravili. Jenže oni by mě nejspíš odbouchli jen tak. To nemělo cenu. Vrátil jsem se k němu. Strážil jsem ho, svého bratra, dával jsem bacha ve tmě. Byli jsme spolu. Byli jsme u sebe doma. Víc jsem udělat nemohl.

(IBID.: 257)

Vopičák symbolizuje jediné opravdové spojení s jeho rodinou, které kdy měl, jedinou jistotu, esenci toho, že kdysi přece jen někam patřil a někdo ho měl snad rád. Rodinu, o kterou se nezvládl postarat. V tváři v tvář vzpomínce tak pociťuje, to, co chtěl zapomenout, to, proč původně utíkal ze Siřemi. Podle Edgara de Bruina (2006, online) je mezi Iljou a Margašem zvláštní vztah:

Margaš funguje vlastně jako Iljovo svědomí. Právě Margaš se nakonec ujme mladšího Iljova bratra Vopičáka a vezme jeho tělo s sebou do dálné země na východě.

Ilja si odvezení Vopičákových ostatků do Margašovy nádherné země moc přeje, jako by se chtěl vykoupit a napravit prvopočátek všeho, původní důvod útěků od Siřemi. Právě jeho přání, jak moc si to přeje, zdá se deformuje realitu viděného a splétá ji se snem až nemožně – dětsky naivním. Venku totiž zuří boje, Ilja to popisuje slovy, že jsou tu

„bezbranný a vystavený palbě“, a přesto Margaš a mongolští chlapci spolu s Vopičákovými ostatky v poklidu odjíždí na velbloudech:

„[N]evšimaj si palby [...], kusů železa svištících vzduchem, jdou jako by opravdu byli součástí nějakýho Margašova snu a ne skutečnosti... Myslím, že Margaš sní a ten sen se děje... Ale já nesním, tak sebou kvůli svištícím kulkám praštím na zem [...] a myslím, že ze všech lidí je vidím jenom já, a tak se stávám součástí Margašova snu...“

(Topol, 2017/2005: 259–260)

Deformace reality dětskou perspektivou je tedy nasnadě, vždyť Ilja na základě jemu vyjevených snů věří tomu, že to, co Margaš sní, se následně děje, že má tedy snad jakousi nadpřirozenou moc snít a tím zároveň odehrávat skutečnost. Chce tomu věřit, musí, aby ulehčil svému svědomí, že se přece jen nakonec o bratra, ač skrze Margaše, postaral.

Před tím, ale dochází ještě k prohození rolí. Ilja si pod slibem odvozu Vopičáka a pod podmínkou od Margaše, že ještě zabije kapitána Jegorova, obléká znova svojí původní tankistickou uniformu, čímž dochází k finálnímu převlečení kabátu. Ilja dostává od Margaše Vyžlatovu pistoli a po jeho odjezdu chce, aby Vopičák doputoval s Margašem. Rozhodne se tedy, že i Margašův poslední sen – vražda kapitána Jegorova se splní. Nakonec to ale nedokáže, kapitán je totiž viditelně rád, že ho našel, a navíc v jeho objetí vidí znovu ožítí legendy o Fedotkinovi a jeho chlapci, kdy ho kapitán objal na hořícím tanku, čímž se stal se jeho tatínkem a on synem pluku. Zase získal pocit, že někam patří, že ho někdo ho rád viděl, a proto to nedokázal, anebo prostě jen dostal strach, vždyť byl přece jen dítětem. Ostatně kromě velitele Vyžlaty zatím nikoho přímo sám nezabil, ano, jistě na mnoho vraždách se podílel svým navigováním u kolony atd., ale kromě tohoto případu přímo nedržel zbraň, kterou by následně zabíjel. Neměl zálibu v zabíjení, tato záliba se mu nelíbila ani u jiných: „S Dýhou se už nechci bavit. Je stejnej jako vojáci z kolony, kterým se práce v koloně líbí, říkám si. Smrdí jako voní“ (IBID.: 213).

Ilja se tedy ocitá opět ve službách kapitána Jegorova a jeho kolony a společně s dalšími dvěma vojáky jedou vyjednat příměří s generálmajorem Kožanovem. K tomu ale nedochází, Kožanov nechá vojáky zabít a Ilju za příměří kapitána Jegorova ušetří: „Je to muj synek, všichni jeho padli. A kapitán Jegorov posmrkne“ (IBID.: 266). Ilja s kapitánem mají letět do bezpečí, zatímco jeho jednotka je zničena, prý „nutné

přezbrojování armády“ (IBID.: 266), jak se vyjadřuje generálmajor. Jedou autem na místo odletu a Ilja se zasní:

Jedu se sovětským kapitánem, a ne do pastáku nějakýho, ale do opravdovského domova, jestli si mě totiž kapitán Jegorov opravdu bere za syna.

(IBID.: 267)

Je vidět, že jím pohnula předchozí kapitánova řeč, že mu chce věřit, nicméně vyjadřuje své pochyby. Následující kapitánova řeč však zase zní jak tolik nenáviděné pohádky – zase mu někdo vypráví o nádherný zemi na východě, kam prý poletí. Kapitán ho začíná štvát, začíná si uvědomovat, co udělal, a na čem se bohužel podílel i on, nemůže to vydržet a chce utéct, ale nejde to. V letadlu ho navíc kapitán připoutává k oněm pytlům „krvavých“ suvenýrů a Ilja, jako by se ocitl připoután ke svému svědomí, které na něj začne nejen obrazně padat. Ilja připoutání bere jako zradu, a navíc v nastalém chaosu létajících věcí propadá panice, chce, ať kapitán zastaví, bojí se o svůj život a chce kapitána výstřelem z Vyžlatovy pistole varovat, jenže ho bohužel střelí omylem přímo mezi oči, čímž vlastně zapříčiní jejich zřícení.

Po kapitánově smrti se Ilja rozhodne sepsat pravdivě své memoáry a pak se vydat zase do Siřemi:

Popsaný papíry dám do hrobky ke svejm rodičům. [...] Taky se podívám do válečného sklepa. Podívám se, jestli tam ještě žije poslední siřemská rodina. Teď hned se vydám na cestu, půjdu domů.

(IBID.: 272)

Vzali-li bychom za pravdu vypravování pana Cimbury, kterému ostatně Ilja věří, či chce věřit, ocitá se zase cyklicky na začátku – tak jako se údajně jako malý zřítíl s letadlem s rodiči, i nyní jeho letadlo padá a také má za následek jeho osiření. Zřícením letadla a zabitím kapitána se spojuje více věcí – nejen, že cyklicky docházíme opět na začátek románu, dochází i ke splnění Margašova posledního snu, stejně tak se opakuje i Vyžlatova „pohádka“ o Fedotkinovi, jehož stejně jako kapitána zabil syn pluku. Iljův příběh tedy není pohádkou, nemá šťastný konec, vždyť Ilja má být už navždy sirotkem, bloudit, aby nenalezl to, co hledá. Když se pak rozhodne jít „domů“ do Siřemi a k poslední siřemské rodině,⁴⁸ je to právě další krok k cykličnosti. Za prvé jedině, co znal za „domov“ byla Siřem a za druhé nemá ani kam jinam, za kým jiným

⁴⁸ Tak sestra Albrechta pojmenovala společné žití sebe, pana Cimbury a chlapce z domova Domova – Pátu ukrývající se před evakuací do Ruska v jednom siřemském sklepe.

jít, protože možná poslední lidé z jeho starého světa jsou kvůli evakuaci právě oni, a tak se vrací zase na začátek, k posměchu pana Cimbury. V závěru mu ale zůstává onen poslední převlečený kabát – ruská tankistická uniforma, celoživotní cejch Rusa mezi Čechy se tak, zdá se, nezbaví, a to ať už ruskou uniformu po cestě svleče, či nikoli, pan Cimbura totiž o jeho proruské aktivitě ví.

Když se vrátíme k prolínajícím motivům krysy a převlékání kabátů, zjišťujeme, že charakteristikám přebíhající krysy dostává Ilja i v závěru – to by svědčilo spíše o jeho pojetí postavy jako postavy-definice. Zdá se, jako by ale nad tím neměl kontrolu, na vině je právě dětství, jeho nehotovost, neboť je v ovlivnitelném věku, a navíc bez lásky. Pro postavu-objekt by opět hovořilo to, že za krysu byl nejprve označen, bylo to právě okolí, které ho předurčilo, vrhlo do charakteristik, které měl naplnit. Na konci si ale uvědomuje potřebu jednat za sebe, pojmenovat (označit) věci sám, vymanit se z předurčení jiných, jako i z jejich pohádek, definovat věci podle svého a sepisuje své memoáry. To by zase spíše nasvědčovalo jeho spětí k postavě-subjektu, ale i k jeho hypotetickému pojetí, jeho ambivalentnosti. Jiný úhel pohledu nabízí jistý rozpor v onom zrádcovství, který už byl naznačen výše – nemá-li své lidi, koho vlastně zrazuje? Zrazován všemi, není divu, že i on sám všechny zrazuje. Je Čecho-Rus, tedy něco mezi, střídání kabátů je pak veskrze přirozeným projevem této jeho roztržiténosti, jež opět odkazuje k postavě-hypotéze. Otázkou zůstává, co to vypovídá o světě, který ho jako dítě k tomuto krysímu chování dohnal.

5.7 Motiv pohádek, mýtů, legend a pravdivosti

Pro knihu se motiv pohádek, mýtů a legend stává příznačným, mají zde totiž jeden důležitý společný rys – všechny využívají smyšlenky, nějak přetvářejí skutečnost. Jejich využitím se poukazuje na to, že svět je za socialismu prezentován v podobě, která neodpovídá skutečnosti.

Totalita je tak skrze velká slova jasně viditelná na pohádce velitele Vyžlaty o Fedotkinovi a synkovi pluku. Ten tuto pohádku používá jako idealizovanou motivaci pro chlapce – jako bezprizorním dětem jim v armádě slibuje šťastné zítřky, tedy otcovskou lásku svých velitelů, jako i nalezení účelu svého předtím bezcílného života. Na mikrosvětě chlapeckého domova je dobře vidět, že každá doba má své vynucené modly. Obraz Krista zbožňovaného a uctívaného sestrami, a v té době tak povinně i chlapci, je totiž s příchodem velitele Vyžlaty nemilosrdně přemalován na obraz nové povinné modly, hrdinného vojína Fedotkina. Jako dokonalý odraz totality se jeví to, že stará modla má být pod trestem nuceně zapomenuta.

Jako pohádka o lepší budoucnosti funguje i vyprávění skrčka Daga o zvláštním úkolu ruské tankové kolony Veselá písnička, ke které se Ilja přidal, má vybudovat v Československu vzorový Socialistický cirkus. Povinností kapitána Jegorova bylo „předvést Čechoslovákům i ostatnímu světu, že sovětské invazní jednotky nejsou žádné tlupy barbarů, ale že jsou předvojem té kulturnější části lidstva“ (IBID.: 177). Socialistický cirkus měl zaštitovat cirkusy všech pěti států, které se podíleli na invazi do Československa a měl sloužit nejen k využití volného času, ale i ke vzdělávání mas. Z toho je cítit očividná snaha vylepšit skutečnost – ano, sice jsme vás napadli, ale je s námi zábava, tedy snaha se „nenásilnou“ cestou zalíbit, zastříit to, co udělali. To všechno mělo být navíc potřeno myšlenkou láskou sbratřeného světa lidí, zvířat a strojů, neboť „[v] nové světové Východní říši už nikdo nikdy nebude ponižovat a zotročovat člověka, zvíře nebo stroj“ (IBID.: 177). Dago to však Iljovi vypráví už v době, kdy už se zdá tento úkol nespílitelný, protože cirkus je rozprášen. Na jeho vyprávění je ale patrné, že v tuto ideu světa doufal, vždyť je to přece jen cirkusák. Vybrání právě cirkusu, který bude sloužit ke vzdělání a k zábavě, se zdá opravdu příhodné – samotný význam slova vlastně nepřimo poukazuje na to, jak totalita dělá z lidí cvičená zvířata nucená skákat tak, jak si doba žádá. Další význam slova cirkus navíc podtrhuje celkovou absurditu toho, že se vlastně tvrdí něco, čím se to zároveň popírá, nikdo už nikdy nebude zotročovat člověka, ale vše to začíná zotročením a

podrobením – ano, je to opravdu „směšná podívaná; komedie“ (SSJČ, 1960–1971, online). Dagova pohádka se tak stává dalším odrazem totality a jejího nebezpečí, totiž její tvorby vynucených nezpochybnitelných mýtů a pravd, pohádek, které zřídka odpovídají skutečnosti a zřídka se naplní.

Legenda o Čechii rovněž reaguje na totalitu, apeluje na udatnost českého národa a stává se tak reakcí na jeho ohrožení. Pohádky o Čechii „chránící nádherné Čechy před nepřáteli“ vypráví Iljovi a Vopičákovi už sestra Albrechta, ještě před zřízením domova Domova (Topol, 2017/2005: 15). Představovaná mytická Čechie se zde stává ztělesněním českého vlastenectví. Pan Cimbura Iljovi vypráví o tom, že Čechii brání jonáci a že se postará, aby byl Ilja jedním z nich. Pak vykládá o tom, jak její jonáci přichystali v minulosti na Němce a Tatary v lese pasti na stromech v podobě jejich vysekaných tváří, jež měli za důsledek, že „nepřátelskej voják zešilel, odhodil výstroj a výzbroj a stal se putovníkem. Šel a šel, nikde se nezastavil a pak umřel“ (IBID.: 31). Pan Cimbura buduje Čechiiin kult, z něhož se utváří náboženství – právě v jeho sklepě tancují dívky z vesnice u obrazu Čechie, podle Ilji to vypadá, „že pomalovali nějakej obraz kostelní Panenky a udělali z ní Čechii“ (IBID.: 102). Vedle toho v době největšího ohrožení, v reakci přijíždějící armády do Československa v srpnu 1968, rozdává jako symbol nutného vlastenectví v těchto časech její podobenku.

Když se Ilja ocitá sám po přepadu chlapců z domova Kožanovou armádou, bloudí a bezděčně se vyskytne na místě s vyřezanými tvářemi Čechie, o kterém mu kdysi vyprávěl pan Cimbura. Z tohoto místa se Ilja fyzicky dostává, nicméně psychicky, jak se projeví v jeho snu, který se mu zdá v závěru při útěku s kapitánem Jegorovem ze země, zdá se, úplně ne:

Všude vidím obličej lidí [...], štěkaj na mě svou nenávist a že mi nikdy neodpustěj. A pak vjedem do stromový aleje [...], jsou to ženský stromy a strnulý masky Čechie [...], jsou to bojový zástavy nenávisti...“

(IBID.: 268)

Lubomír Doležel (2014: 158) píše v souvislosti s Čechií o dekonstrukci patosu českého vlastenectví:

[Z]atímco národ se inspiruje k odporu proti okupantům vlasteneckými písněmi, hesly a legendami, Topolův vypravěč tyto emblémy zcela „přirozeně“ (bezděky) vyprazdňuje, protože svět, který konstruuje, je dominován axiologickým operátorem lhostejnosti.

Příčinu této dekonstrukce vidí v devalorizaci hodnot způsobené rychlým střídáním autorit, jako příklad ničení patosu českého vlastenectví Doležel uvádí Iljovo nadšení z Čechie, ale ze zcela nevlasteneckého důvodu – totiž pro její „nahý prsa“ (Topol, 2017/2005: 30). Náš Ilja představuje vypravěče-postavu, hlavním ničitelem patosu českého vlastenectví se stává právě on, nejviditelněji svými činy. Na jedné straně se považuje za vojáka Čechie, jak se vyjadřuje po vymotání se z fyzického ocitnutí se na místě s jejími vyřezanými maskami,⁴⁹ na straně druhé v závěru prchá s kapitánem Jegorovem ze země.⁵⁰ Z toho můžeme konstatovat, že Ilja nemá zažité hodnoty, neřeší žádné strany, chce jen přežít a někam patřit.

S vyprávěním pohádek začíná sestra Albrechta ještě před domovem Domovem:

Sestra Albrechta vyprávěla o vlčích v Kupeckém lese, kteří požírají sirotky na útěku. O blahyňkách, co na prchající chlapce číhají v křoví a hned je hryznou mezi nohy. O mužích na Skalce, který kluka čapnou a pak musí vykopat horu. Nejradši sestra Albrechta vyprávěla o Čechii. [...] [V]ykládala, jak Čechie vítězí nad ďábelskými černokněžníky se žlutýma vlčíma očima [...].

(IBID.: 15)

V závěru zjišťujeme, že všechny zmiňované pohádky se svým způsobem naplňují. Ilju skutečně „požere“ vlk, tedy jeho temná pudová vlčí stránka osobnosti. Blahyňky alias artistky z cirkusu se opravdu pohybují po Kupečáku:

Starý lidi zalezlí v zemljankách v Kupečáků tvrděj, že to jsou lesní víly a že konec světa nastal, protože, kdo to kdy slyšel, aby se blahyňky na koních potulovaly mezi bandama vobrojenejch chlapů?

(IBID.: 211)

Stejně tak je Ilja „čapnut“ sovětskými vojáky a společně s nimi „vykopává horu“ – kurhan, tedy uměle navršený kopec nad hromadným hrobem jejich padlých druhů. Poslední pohádka o Čechii se ale plní jen částečně.

Čechie vítězí nad Iljou jako nepřitelem se žlutýma vlčíma očima,⁵¹ neboť jeho cesta ani v závěru nemá konce.⁵² Jeví se, že zůstává oním věčným putovníkem, jak

⁴⁹ „Čechie poznala, že jsem přece jen její voják“ (IBID.: 225).

⁵⁰ Viz i předtím jeho přebíhání.

⁵¹ Viz jeho probudivší se pudová vlčí stránka.

⁵² Viz poslední věta románu: „Teď hned se vydám na cestu, půjdu domů“ (IBID.: 272).

vyprávěl pan Cimbura.⁵³ V pohádce o Čechii je ale rovněž zvýrazňována její udatnost, stejně tak udatnost a neporazitelnost jejího národa, jehož je symbolem, tato část pohádky se neplní. V této souvislosti stojí za zmínku názor Aleny Fialové (2014: 495) o motivaci Topolova tvůrčího gesta:

Jeho tvůrčí gesto je motivováno vyhrocenou kritickou, ale také ironickou recepcí charakteru českého národa [...], v románu *Kloktat dehet* tato tendence vyústila do podoby vysmívané „shozené“ legendy o udatnosti českého národa, vlastnosti, jež se podle Topola nikdy nenaplnila.

Vždyť na konci se pod tlakem spojených armád Varšavské smlouvy s vojenskými jednotkami NATO vzdává i ten „jeden jediný hrdinný český lev [...], totiž velitel Baudyš se svým oddílem speciálně vycvičených záškodníků“ (Topol, 2017/2005: 207), který předtím jako jediný po opětovném obsazení Prahy a hrdinské smrti Dubčeka nepřijal bezpodmínečnou kapitulaci Československa. Respektive velitel Baudyš se nevzdává, ale umírá a chlapi končí, jak říká Iljovi Dýha, „než skončej s náma“ (IBID.: 213).

Chlapi z vesnice se chystají ke svým rodinám, chlapi z domova Domova zase mluví o cizinecké legii a Ilja se chystá k cikánům, protože „[c]ikání s nikým neválčej“ (IBID.: 220). Před vlasteneckou smrtí tak naši „hrdinové“ volí bezpečnější přizpůsobení, nicméně přizpůsobení, které vedle jejich možného fyzického zániku nejspíš bude znamenat i jejich zánik jako národa, neboť „[v]šechny, co tu žili, teď vlakama lifrujou do Ruska. Všechny lidi z povstalecký zóny. Tam prej každej dostane novou chalupu a tak“ (IBID.: 246). Což zní opravdu jako nesplnitelná pohádka, vzhledem k tomu, co dělali s jejich druhy, s tankovou kolonou kapitána Jegorova, která „jen“ nesplnila svůj úkol.⁵⁴ Je těžké uvěřit, že potenciální povstalice odmění novou chalupou, což podporuje i asociace na podobné plané sliby nacistů Židům za druhé světové války. Možnost zániku českého národa i sám Ilja vnímá jako dost dobře pravděpodobnou, o tom svědčí i jeho vyjádření k uložení svých memoárů do hrobky svých údajných rodičů: „Třeba je tam někdy někdo najde. Třeba bude ještě někdo číst česky“ (IBID.: 272). Patos české vlastenectví je tak v závěru dokonale rozprášen a s ním i legenda o udatné Čechii.

⁵³ Jeho vyprávění se vztahuje k návštěvě místa s vyřezanými maskami Čechie, že po ní „nepřátelskej voják zešílel, odhodil výstroj a výzbroj a stal se putovníkem. Šel a šel, nikde se nezastavil a pak umřel“ (IBID.: 31).

⁵⁴ Poslali na ně vojenskou jednotku, aby je zlikvidovala.

Pohádky ze začátku románu, které vypráví sestra Albrechta, mají kromě té o Čechii špatný konec, mají tedy chlapce viditelně zastrašit před světem venku, před jejich útekem z domova Domova a nabádat je k poslušnosti. Jejich naplnění odkazuje na nebezpečí jejich opakování, mimo jiné také na opakování archetypů – prvky příběhů zůstávají, mění se jen kulisy. Jak říkávaly sestry, „svět je údolí trnité a život bolestivá stezka“ (IBID.: 9). Vždyť život není jenom pohádka, jak se nás o tom různé totalitní ideologie snaží leckdy přemluvit (pohádka o Fedotkinovi a synkovi pluku, Dagova pohádka o lepší budoucnosti se Socialistickým cirkusem). Ne všechny pohádky, mýty a legendy jsou však špatné, některé také dávají naději (legenda o Čechii). Jejich nebezpečí ale určitě spočívá v jejich snadné zneužitelnosti mocí. To je v tomto románu umocněno vnímající naivní dětskou perspektivou, která ještě nemá vždy zkušenosti na to, aby je správně chápala.

5.8 Motiv zla

Se zobrazením totality souvisí v románu často se vyskytující motiv zla, který je v díle nejčastěji reprezentován černým vejcem a vlkem.

Vejce začíná figurovat v pohádkách pana Cimbury, nejprve ve vyprávění o původu Iljova postiženého bratra Vopičáka:

Takovýhle sou narození v černém vejci [...]. A zmrnd z takovýho vejce vždycky pořezě svou mámu [...]. A vo tu skořápku se pořezou jakbysmet, když lezou ven, a proto jsou z nich takový zmrndi.

(IBID.: 27)

Černé vejce se rovněž vyskytuje i v Cimbuřových příbězích o Čechii: „Vyprávěl o hnusném černém vejci, ze kterého se líbezná Čechie naloká smrduté vody a umře“ (IBID.: 30). „[V] hnisu černejch vajec“ jsou také, jak vypráví Cimbury, vyvalené sekery, jimiž jonáci vysekali na obranu proti Němčourům a Tatařinům obrazy Čechie do stromů, což mělo za následek jejich zešílení, nekončící putování a smrt (IBID.: 31).

V druhé části románu dochází k reálnému výskytu černého vejce, které se objevuje společně s bílým vlkem, k tomu dochází, když tanková kolona kapitána Jegorova narazí na další část roztroušeného Socialistického cirkusu – mají ho chlapečtí ošetřovatelé velbloudů. V tomto kontextu se nemluví přímo o vejci černém, vejce je tu popsáno jako „obrovské [...] s šedivou, jakoby koženou popraskanou skořápkou“, toto vejce má u sebe v kleci právě bílý vlk, kterého chlapci drží (IBID.: 196). Kapitán Jegorov je vejcem okouzlen a bere si ho k sobě. Toto vejce je opředeno dalšími pohádky, tentokrát je vypráví Dago, který Iljovi tvrdí, že toto „dinosauří vejce z pouště Gobi“ je tajnou zbraní, které by mohlo kapitána Jegorova zachránit před tribunálem, „pokud by se totiž z vejce vylíh drak, bylo by to považováno za velkolepé vítězství armád Varšavské smlouvy a komunismu vůbec“ (IBID.: 198–199). Tuto Dagovu pohádku ale Ilja rovnou vyvrací, nevěří v zázračnost onoho vejce, že by snad s ním měl kapitán nějaké speciální plány:

Dago kapitána nezná, ale já jo, a tak je mi jasný, že kapitán se podívoval vejci a sebral ho pro jeho podivnost, tak jako sbírá mnohý jiný neužitečný věci z kostelů a chalup.

(IBID.: 199)

Zde však výrazněji dostává trhliny Iljova spolehlivost jako vypravěče, jež se pojí s jeho dětskou perspektivou, která nevypráví úplně přesně. O vejci jednou mluví jako

o dračím, podruhé jako o dinosauřím, nejprve se zdá, že tomu nevěří, když to ale vypráví později chlapcům, tuto pohádku v roli vypravěče podporuje, nicméně ji zachovává jen ve formě domněnek – „třeba je tajná zbraň živá“ (IBID.: 212).

Nejkomplexnější pohádku, ve které se objevuje černé vejce pan Cimbura vypráví v závěru knihy a pojmenovává ji jako staroslavnu legendu o původu Siřemi. Cimbura se sám pasuje do role hlavní postavy příběhu – putovníka, který byl vyslán Východní říší, aby našel „zbraň, kterou si podmaněj celej svět“ (IBID.: 247). Putovník jede do Čech, tam se zamiluje do krásné Čechie, její děd je pokousán vlkem a začínají se tam dít podivné věci, a tak raději jede zpět do vlasti. Nicméně se musí vrátit, protože nepřivezl onu zbraň, když se vrátí k Čechii, ukazuje mu jejich malé – tepající dračí vejce, které mění barvu. Najednou ví, že to je ta zbraň, zabalí vejce do vlčí kůže, rubáše, který ušila Čechie a utíká domů. Pronásledují ho ale dívčina rodina, vyjí jako vlci a chtějí ho pokousat. Čechie ho nakonec kousne a vejce mu sebere. Jeho proměna nastává, ruka mu odskakuje od kříže na krku a je popálená. V závěru si putovník řekne: „Sem to ještě já? Potom, co jsem zažil? Neví to“ (IBID.: 250).

Vejce je hlavně v začátku knihy často spojováno s černou barvou, která sama o sobě evokuje temnotu, zlo, smrt apod. Toto nevyklučuje ani jindy zmíněná tmavě šedá barva, která vybízí k podobným konotacím. Nadto je vejce vždy uváděno v souvislosti s nějakým negativním jevem a často i slovem – jednou se z černého vejce narodí postižený Vopičák „zmrď“, podruhé se z „hnusného“ černého vejce napije Čechie a následně umře, potřetí je „hnis“ z černého vejce důsledkem zešílení nepřátelských vojáků Čechie. Vejce zase vyvolává asociace zrodu, líhnutí, vzniku něčeho nového, prvopočátek. Když se následně zaměříme na častý společný výskyt s vlkem, zjistíme, že je to spojení dosti příznačné, jedno zde zdůrazňuje rysy druhého. Už v kapitole, ve které byl probíráán motiv Iljova převlékání kabátů a jeho motivace, jsme došli k závěru, že vlk představuje napojení na Margaše, který v Iljovi podněcuje jeho zlou, pudovou vlčí stránku jeho osobnosti, když ho podněcuje k vraždám. Ostatně, vždyť Margaš říká, že jeho otec je vlk, že je dost možné, že i Iljův otec může být vlk, když jsou si tak podobní. Konstatovali jsme, že se nabízí interpretace, že vlk je jedním z (pra)otců nás všech – vnímáme-li ho jako naši temnou stránku, která je ukryta v každém z nás a v každém se může pod tíhou okolností probudit. V tomto bodě začíná být patrná asociace na vejce – ono probuzení zla v člověku, tedy jeho líhnutí, zrod v něm.

Reálný výskyt vejce a vlka a této jejich souvislosti je dokreslován a podtrhován jejich výskytem v oněch pohádkách. Pohádky pomáhají svou explicitností zdůraznit stejné, avšak méně výrazné, rysy ve fikční realitě: myšlenka explicitního líhnutí draka a jeho využití jako tajné zbraně k likvidaci nepřítele odkazuje na zrod zla v člověku, explicitní pokousání člověka vlkem a jeho následná proměna v něj zase poukazuje na šíření zla, že zlo vždy rodí jen další zlo. To ukazuje na šílenost reálného světa, vše se může stát, i tak bizarní pohádky jako vypráví pan Cimbura. Ostatně, jde o archetypy, které se opakují – zlo, které se v komkoli může vylíhnout, které jen čeká na příhodné vnější podmínky, jež mu bezpochyby totalita v knize zobrazená nabízí. Zlo, ze kterého není cesty zpět. To jako by stvrzovalo i Iljovo naplnění Margašova druhého snu – Ilja skutečně zabíjí kapitána Jegorova, když se ho výstřelem snaží varovat, před nebezpečnými létajícími věcmi v letadle, mezi nimiž se příhodně nalézá ono černé vejce ve vlčí kůži, rubáši. Cyklické působení zla je zde i v závěru patrné v napojení na Margaše. Margaš bez váhání zabil svého údajného otce, bílého vlka, jen proto, že to byl rozkaz kapitána Jegorova a právě ona vlčí kůže, na níž jsou ještě patrné stopy krve, balí skoro do poslední chvíle černé vejce, které se výmluvně stává příčinou, proč Ilja zabíjí kapitána – praští ho do hlavy a on ho střelí přímo mezi oči. Zlo, které se roztočilo, jako by nešlo zastavit, už to není v naší vůli.

5.9 Shrnutí

Ilja jako vypravěč využívá nejviditelněji funkci konstrukční a kontrolní, protože právě jeho promluva konstruuje fikční svět a „řídí celkovou výstavbu narativního textu“ (Doležel, 2014/1993: 15). Další jeho výraznou funkcí je funkce akční, neboť právě jeho činy posouvají děj. Iljova konstrukce světa je subjektivní, nejprve je konstruováno jeho vyrůstání v dětském domově, posléze boje po boku ruské tankové kolony. V této konstrukci se pro promluvy postav využívá neznačné přímé řeči, což Iljovi umožňuje plynulé zapojení do svého monologického proudu vědomí a příznačně to odráží dětské asociativní řazení myšlenek. Hlasy postav se do vyprávění ale dostávají i skrze nepřímou řeč, ať už jde o Iljou přejaté názory nějakých postav, či o převyprávění jejich pohádek apod. Z toho je patrné jeho dětství a jeho snadná ovlivnitelnost, podléhání vnějším vlivům. Ty se viditelně odráží v jeho projevu nejen po obsahové stránce – od sester přebírá náboženské lexikum a spisovnější až knižní ráz vyjadřování, od velitele Vyžlaty zase vojenskou terminologii a urážky až vulgarismy.

Dětská perspektiva se v konstrukci světa projevuje i tím, že reálné se zde zobrazuje vedle fantastického. Nicméně počáteční fantasmagorické vidění je v závěru často vysvětleno, zjišťujeme, že ve fikčním světě toto vidění nemá fantastický původ a jeho příčinou je Iljovo dětské nazírání. Iljovo fantasmagorické vidění tedy není autentifikováno, nestává se fikčním faktem, jak o tom píše Doležel (IBID.: 56). Toto vysvětlení přichází od samotného Ilji, jelikož vypráví retrospektivně, své původní vidění osvětluje současným vyspělejším názorem. Tak je vysvětleno napadení tankové kolony démony, kdy se vzápětí dozvídáme, že šlo o mongolské chlapce na velbloudech; či se nám posléze dostává vysvětlení o hodování kanibalů, zjišťujeme, že muži pojídali pouze medvěda apod.

Ve fantastické rovině je však ponechán snově neuvěřitelný poklidný odjezd Margaše a mongolských chlapců s ostatky Margaše přímo v ozbrojeném střetu:

[J]dou jako by opravdu byli součástí nějakýho Margašova snu a ne skutečnosti....
Myslím, že Margaš teďka sní a ten sen se děje... [...] a myslím, že ze všech lidí je
vidím jenom já, a tak se stávám součástí Margašova snu...

(IBID.: 260)

Ilja jako vypravěč má sice autentifikační funkci, dokonce nám jí zde i garantuje dehtem, nicméně tato autentifikace je zpochybněna právě Iljovým mísení reality se snem. Navíc

se do jeho projevu vkládají slova pochybností a také sám uznává, že by to jinému nevěřil:

Kdyby mi tohle vyprávěl cizí člověk, třeba i dost znalejší bojových situací, vysmál bych se mu, věděl bych, že on za lži svého dětství nekloktal odpornej, temnej dehet...

(IBID.: 259)

Další trhliny do této autentifikace vnáší i jeho viditelně silná motivace postarat se o zesnulého bratra. Ilja se zde tak vyřazuje z pozice důvěryhodného svědka, neboť jeho osobní zkušenost je zpochybněna, což poukazuje na deformaci dětského pohledu na svět.

Další náznaky nadpřirozeného světa Doležel (2014: 156) vnímá – „v konstrukci Iljova ‚světa Stínů‘, v tvrzení Margaše, že jeho otcem byl vlk, ve zjevení sester po jejich odvezení, v pověstech o kopci Kupečáku, v Cimbuřově vyprávění o ruském ‚putovníkovi‘, v motivu tajemného dračího vejce.“ Dále tvrdí, že „[ž]ádná z těchto nadpřirozených složek není autentifikována.“ Tyto náznaky nadpřirozeného světa jsou jen dalším důkazem Iljovy nedůvěrohodnosti coby svědka, neboť Ilja viditelně zobrazuje svět, kterému nerozumí – nerozeznává fantastické (pohádkové) od reálného a tím nutně opět deformuje realitu zobrazovaného. Zde začíná hrát důležitou roli Iljova interpretační role jako vypravěče, přesněji řečeno její absence, popřípadě její značné omezení u těchto fantastických motivů. Ilja zmíněné motivy pouze zobrazuje, respektive je vypráví a jelikož jim nerozumí, nechává je bez hlubší interpretace – snaží se sice zjistit, jak je to s nimi doopravdy, ale většinou jsou mu poskytnuty jen další pohádky. Střídají se u něj tak krátké fáze uvěření v jejich realitu, které většinou sám podporuje dalšími možnými hypotézami, s fázemi deziluze, kdy chce rezignovat na všechny pohádky, nicméně v závěru zůstává jen u domněnek typu – „Nejspíš stejně zase jen kecal“ (Topol, 2017/2005: 251). Ilja je stále uvězněn ve svém dětství – ve stavu nevědění, stále neví, čemu má věřit. Jak tvrdí Doležel, k ověření těchto motivů z pozice důvěryhodného svědka – k jejich autentifikaci nedochází.

I vzhledem k dalším motivům je příznačný Iljův stav nevědění, který se odráží v Iljově omezení interpretační funkce. Ani jeho původ není totiž autenticky dořešen, hlavně pozorování je aplikováno na jeho věčné dětství, dvojnickví s Margašem, krysí chování i motiv pohádek, mýtů, legend a s tím i související motiv zla. Nic z těchto motivů opět není definitivně dořešeno. Motivy převlékání kabátů, bloudění a

vykořeněnosti jsou spíše přítomny v akční funkci Ilji jako vypravěče – čtenáři tyto motivy vyvstávají především právě díky Iljovu chování a jednání. Ilja tedy zmíněné motivy moc nekomentuje a když, tak v komentářích převládá právě rozhořčení nad oním stavem nevědění i nemožností to změnit, vedle toho jsou často v jeho soudech patrné cizí názory.⁵⁵ Příznačnými komentáři vzhledem k nevědomosti, nespravedlnosti dětství se stávají jeho časté komentáře typu „je mi to jedno“ (IBID.: 119) jako i čekání na to, až dětství a s ním i jeho pohádky skončí.

Iljova konstrukce světa čtenáři poskytuje chaotické vidění světa dětskou perspektivou, „fantasmagorii“; Ilja neinterpretuje – neříká nám jasně a definitivně, jak co máme chápat, neboť v jeho dětském pohledu převažuje nepochopení. Tato dětská deformace reality, mísení reálného s fantastickým a fantastické s reálným, pak dobře slouží k zobrazení absurdity zobrazovaného. Jako by zde přestávalo být důležité, co je reálné a co fantastické, neboť oba světy, svět nadpřirozena i reálný svět zmítaný totalitou, jsou stejně šílené a neuvěřitelné.

V úplném závěru kapitoly se ale pozastavme u stěžejní otázky – jak tedy reflektuje ona Iljova dětská perspektiva na základě výše analyzovaného totalitu? Uváděli-li jsme už, že určující časové milníky tohoto románu jsou roky 1948 a 1968, specifikujme si, že jde o totalitu komunistickou. Jáchym Topol k jejímu zobrazení volí dítě, které je ve svém dětství po celý román uvězněno – dalo by tedy říct věčné dítě.

Na základě analýzy postav podle teorie Daniely Hodrové, jsme zjistili, že převažují Iljovy dvojznačné rysy, které odkazují na koncepci postavy jako postavy-hypotézy. Hned na začátku se dozvídáme, že Ilja je sirotek, celé jeho vyprávění je koncipováno jako příběh s tajemstvím, jako příběh hledání své vlastní identity, tedy subjektivity. Toto hledání mu však stěžuje fakt, že si na mnoho věcí nemůže pamatovat, či je nemůže vědět, a je tak odkázán na cizí zdroje. Díky tomu je tak neustále obklopen jen samými pohádkami, hypotézami o svém původu. Právě díky jeho záhadnému původu se na něm viditelně odráží totalita, neboť jedna z hypotéz skrze jeho ruské jméno nabízí ruské konotace. Ty se kolem roku 1968 nezdají vůbec příhodné, protože v této době vypjatého vlastenectví značí ještě více ústrků, než Ilja zažil doposud a vrhají ho do ještě větší vydeděnosti. Další hypotéza nabízí český výklad, snad by mohl být synem zdejšího šlechtice a jeho asijské ženy, kteří s nimi chtěli prchnout

⁵⁵ Například přijetí smýšlení velitele Vyžlaty o nich, o chlapcích z domova.

před komunisty. Jejich letadlo se však zřítilo a Ilja s bratrem Vopičákem se stali sirotky. Zde je opět dobře vidět totalita, která ho, je-li to pravda, připravila o rodiče. Iljův původ není dořešen ani v závěru, tajemství přetrvává a nejednotný výklad jeho původu ho tak směřuje k oné postavě-hypotéze. Svoji ztracenou identitu (subjektivitu) Ilja viditelně nenachází, kvůli svému dětství a jeho příznačnému nevěděni tak představuje objekt smýkaný dobou, jeho okolnostmi.

Motiv věčného dětství Ilju posouvá k postavě-objektu, právě na opuštěném, nemilovaném a ve smyslu morálním nehotovém dítěti je dobře vidět, jak ho doba přetváří, manipuluje. To se odráží v motivu krysy a převlékání kabátů. Ilja nabývá charakteristik zrádné bezcharakterní krysy, tato jeho proměna je nejzřetelněji vidět v rámci vojenského výcviku a poté v samotných bojových střetech, při kterých začíná trpět jeho lidská stránka. Velitel Vyžlata a tím vlastně totalita si z chlapců v domově dělá loutky, skrze velká slova jim vsugerovává chuť bojovat, a tím jim v důsledku bere dětství. Motiv dětství a jeho zneužití totalitou je viditelně umocněn právě pohádkou velitele Vyžlaty na dobrou noc – pohádkou o vojínu Fedotkinovi a synkovi pluku. Pohádka, na které demonstruje úžasný život v armádě i pro opuštěné a zavrhané chlapce se však v závěru obrací proti němu. Velitel totiž ve slabé chvílce nakonec prozrazuje, že synek musel svého tatínka zabít, bylo to nařízeno tribunálem. Navíc se dozvídáme, že tím synkem byl velitel Vyžlata. Sám velitel tak jako by se podílel na cykličnosti tohoto příběhu, kterou se vším všudy dovršuje v závěru Ilja – také zabíjí svého „tatínka“ kapitána Jegorova. Co je na tom nehrůznější je to, že samotná oběť dětského válčení to ze začátku vypráví jako pohádku hodnou následování, ač vynechává nejpodstatnější část – její konec. S koncem se totiž viditelně nesmířil, vždyť sám říká, že „tím jeho [...] lidství obrátili naruby“ (IBID.: 107). Na jeho řeči je vidět, jak se zaprodává propagandě komunismu, ale velká doba si žádá velké mýty, tak je vytváří. Svou slabou chvílkou však prokazuje, že i on je obětí doby, že je také v jejím područí. Nicméně to nemění nic na tom, že největší hrůznost je v tom, že se to opakuje a ani samotná oběť to nemá sílu zastavit, a naopak to podporuje.

Obrácení lidství velitele Vyžlaty naruby je patrné i na jeho zneužívání Margaše. To v důsledku lidství obrací i Margašovi a jeho dvojníkovi Iljovi. Margaš si z Ilji viditelně dělá loutku, objekt, který si směřuje ke svým cílům. Podněcuje totiž Vyžlatovu vraždu, kterou pro něj právě Ilja vykonává. Tato vražda je však ještě ospravedlnitelná, neboť je vykonaná v rámci pomsty. Vynucování na Iljovi další vraždy, vraždy kapitána

Jegorova, už ale ospravedlnitelné úplně není. Značí právě onu Margašovu proměnu, neschopnost dále snášet autority, které mohou zneužívat moci. Píše-li Hodrová (2001: 574) o dvojníkoví jako o specifickém typu postavy-hypotézy, jenž musí zápasit o svou identitu (subjektovost), zjišťujeme, že náš Ilja tento boj prohrává. Ač nechtěně, splňuje i druhý Margašův úkol, vraždu kapitána Jegorova a opět se tak vůči Margašovi staví do role objektu. To všechno by se rovněž dalo chápat jako odraz doby, její totality a vůbec totality moci. Motiv dětství to opět jenom umocňuje.

Svízelnost věčného dětství Ilji a chlapců z domova spočívá v tom, že jsou v něm uvězněni, což zdůrazňuje ono zvěrstvo na nich páchané – vždyť jsou stále dětmi, ale nejsou, po tom, co museli zažít, po tom, co museli zabít. Vždyť jako děti pouze vypadají. Je to pak právě Ilja, na kterém se demonstruje to, že bezstarostné dětství je to tam, když totiž potkává mongolské chlapce, vyjadřuje se, že už nemůže být jako oni, že se nedokáže jen tak radovat a skotačit. Zde se opět projevuje Iljova dvojznačnost – vždyť je dítě-nedítě, na jedné straně je svým vzezřením a perspektivou věčné dítě, na druhé straně je svými prožitými zkušenostmi dospělý. To opět odkazuje k jeho hypotetickému pojetí.

V leitmotivu a zároveň klíčovém motivu kloktání dehtu se zrcadlí ono uvěznění v područí dětství a v jeho nepravdách, což Ilju posouvá k pojetí jeho postavy jako postavy-objektu. O definitivním pojetí Ilji by zase svědčilo to, že dostává charakteristikám krysy a příznačně celý příběh převléká kabáty a naplňuje tak předem určené role, ke které ho odkázalo svým vyděděním jeho okolí a doba. Na konci ale dochází k jeho uvědomění nutnosti jednat sám za sebe a vymanit se z předurčení dospělých. Dokonce se několikrát explicitně vyslovuje, že už být dítětem nechce, že chce vyrůst. Ilja má viditelně dost pohádek a dětského světa, chce se z něho osvobodit, a tak sepisuje své memoáry a s touhle náhle objevivší subjektivostí spěje k postavě-subjektu. V tomto činu je totiž cítit touha uchopit moc nad sebou samým, moc ve světě zmítaném totalitou tak nedostatkové, moci ustanovit svá pravidla, ač jen na papíře, který navíc možná ani nikdo nenajde. Chce-li se tímto činem Ilja vyprostit ze závislosti svého dětství a definic ostatních, dostává ho to zase do hypotetické roviny, do jeho pojetí jako postavy-hypotézy. Tuto koncepci podporuje i rozpor v jeho zrádčovství – nemá své lidi, a tedy koho zradit, ostatně všichni zrazují jeho, není divu, že on zrazuje také je. Roztříštěn ve svém původu převlékání kabátu se zdá jasným důsledkem. Otázkou však zůstává, co to vypovídá o světě, který ho jako dítě k takovému chování dohnal.

Shrneme-li naši analýzu postav podle teorie Daniely Hodrové, pro hypotetické pojetí Ilji hovoří to, že Iljovo jméno se zapojuje do významového systému díla, jeho popis zevnějšku je redukován, neboť se o něm dozvídáme jen skrze podobnost s Margašem a mongolskými chlapci, a jeho oděv se střídá. Rovněž další věci odkazují k této koncepci postavy – Ilja představuje tematizovaného vypravěče, tedy vypravěče-postavu, v důsledku toho nedochází k rozlišení pásma vypravěče a postavy, jako vypravěč-postava se pak Ilja charakterizuje hlavně svépomocí skrze nepřímé charakteristiky. Můžeme tvrdit, že Ilja jako postava není celistvý a v textu významově uzavřený, jeho interpretace odkazují i mimo text. Věrohodnost takovéto postavy je založena na přímé prezentaci hlediska postavy, či její promluvy, ale tato věrohodnost je zde narušena dětskou perspektivou. Nedůvěryhodnost dětské perspektivy se často projevuje očividným „infikováním“ dospělého pohledu či názoru na danou věc, kterou si Ilja nemůže pamatovat, či ji nemůže vědět, nebo naopak viditelným pokřivením reality, někdy dokonce zkřivením až do takové míry, že se ocitáme na pomezí reality a snu. Můžeme konstatovat, že jde o problematickou postavu, již je oproti stabilitě a neměnnosti vlastní neuzavřenost, jež podporuje její dynamické pojetí, které pak odkazuje na nepostradatelnou interpretaci čtenáře. Došli jsme tak k závěru, že skoro vše svědčí o Iljovi jako o postavě-hypotéze a o postavě-objektu, jenž se v závěru ze své objektovosti snaží vymanit a směřuje k subjektivosti, tedy k postavě-subjektu.

6 Noční práce

6.1 „Vševědoucí“ vypravěč

Na rozdíl od románu *Kloktat dehet* v románu *Noční práce* probíhá vyprávění Er-formou. Jako v románu *Kloktat dehet* i v *Noční práci* jde ale o jeden z nových vypravěčských způsobů moderního narativního textu, o kterých píše Doležel (2014/1993: 45–46), tentokrát o rétorickou Er-formu. Náš vypravěč vypráví cizí příběh, nicméně jeho hlavním hrdinou je také dětská postava – v tomto případě chlapec Ondra. Hodrová (2001: 527) takového vypravěče pojmenovává jako neosobního vypravěče „bez těla“, který nemá svůj vlastní příběh a „je jen moderm vyprávění“. Popisné pasáže prostředí se zde střídají s vnitřní perspektivou a dialogy postav. Tento vypravěč je dokonalým příkladem typického odklonu od vševědoucího vypravěče realistického typu, k němuž často v moderní próze podle Hodrové (IBID.: 534) dochází. „Vševědoucí“ vypravěč v *Noční práci* se totiž převážně odklání od popisu „vnějšího“ těla postav a to „vnitřní“ zobrazuje nepřímo – pomocí jejich hlediska, vnitřního monologu a jejich proudu vědomí. Na omezenou vševědoucnost vypravěče v *Noční práci* upozorňuje i Ivo Říha (2013: 247) a vyprávění v našem románu charakterizuje jako „vševědoucí“ v rétorické Er-formě. Dalo by se říct, že tak vlastně spojuje oba zmíněné teoretické koncepty, Hodrovou a Doležela.

V moderním narativu se podle Doležela (IBID.: 25) rozrušují hranice mezi promluvou vypravěče a promluvy jednotlivých postav, což má za následek změny na rovině jazykové a funkční. Stejně jako v románu *Kloktat dehet*, i v *Noční práci* nás zajímají především ty jazykové projevy a funkce vypravěče, které nějakým viditelným způsobem pomáhají odrážet specifika dětské reflexe totality. Ačkoli dítě v našem románu není přímo vypravěčem jako v románu *Kloktat dehet*, je zde častým reflektorem – nejčastěji jim pak bývá hlavní postava románu chlapec Ondra, vedle něj je dětským fokalizátorem i Ondrův mladší bratr Kamil (Malý), dívka Zuza, nejmenovaná dívka a chlapci z vesnice. Vedle dětské fokalizace se zde setkáváme i s dospělou fokalizací, prostor je tu věnován i příslušníkovi StB Frídovi, cikánské vědmě – bábě kořenářce – Staré a okrajově i lesáku Čepičáři, jeho ženě a v závěru i matce obou chlapců. Zatímco dětská perspektiva umožňuje nahlédnout na totalitu nezkresleně – naivníma dětskýma očima, tak jak působí zvenčí, dospělá perspektiva nabízí poučenější pohled zevnitř. Převládající naivní dětská perspektiva jako v románu *Kloktat dehet* způsobuje častou deformaci zobrazovaného, stejně jako Ilja i zde se chlapci uchylují k dohadům a

mýtům všude tam, kde skutečnosti nedokážou vysvětlit, i zde často převažuje nepochopení. Vedle sebe se tak opět objevuje fantastické vedle reálného. Co je však podstatné na rovině jazykové je to, že dětské omezení v nahlížení na svět se místy přesouvá i do promluvy vypravěče. Narace je utvářena tak, aby docházelo k rychlému střídání perspektiv, stejně tak se rychle střídají jednotlivé promluvové typy – promluva vypravěče a promluva jednotlivých postav. Objevují se tu ale i nové formy řeči, jež jsou důsledkem právě onoho rozrušování mezi pásmem vypravěče a pásmem postav – neznačená přímá řeč a polopřímá řeč. Jelikož je nejčastějším hlediskem dětské hledisko, jeho rysy pak snadno nese i ne vždy úplně jasně rozlišitelná promluva vypravěče. V promluvě vypravěče se tak tato kontaminace dětskou perspektivou projevuje mimo jiné i jazykovými prostředky – ve slovní zásobě a v syntaktické jednoduchosti.

Stejně jako v románu *Kloktat dehet* se i v *Noční práci* výrazně prosazuje obecná čeština,⁵⁶ která zřetelněji figuruje v mluvě postav. V důsledku oslabení přechodu pásma vypravěče a pásma postav se ale objevuje i v řeči vypravěče. Spisovná čeština se rovněž objevuje jak v pásmu vypravěče, tak v pásmu postav. Střídání nespisovných a spisovných pasáží opět, jako v románu *Kloktat dehet*, podporuje dynamizaci textu a stejně jako tam nemá žádná pevná pravidla. Dětská reflexe totality skrze užití lexikum není tak patrná jako v románu *Kloktat dehet*. Na rozdíl od něho v tomto románu totiž nefiguruje jediný vypravěč, jenž je zároveň hlavní dětskou postavou. Na Ondru není upřena veškerá pozornost jako na Ilju, z toho důvodu se u Ondry nedá tak dobře sledovat vývoj jeho postavy, odrážení střídajícího se autoritativního okolí v mluvě a tím vlastně odrazy totalitní doby v ní. Výrazné odrazy totality v jazyce spíše, než v řeči Ondry můžeme vidět v řeči „vševědoucího“ vypravěče. Petr Mareš (2013: 207) upozorňuje na to, že častým zdrojem spisovného jazyka jsou právě „citace nějakého oficiálního diskursu a už podoba vyjádření zakládá určitou distanci, případně negativní postoj vůči němu“. Tak je nám například zobrazován prvomájový průvod. Podobný případ se podle něj objevuje i v řeči dvou příslušníků StB z Prahy, spisovně mluví hlavně, „když vystupují jako představitelé moci“ (IBID.: 207), to zakládá jejich jazykovou charakteristiku.

Vypravěč v *Noční práci* vypráví v rétorické Er-formě. Podle Doležela (2014/1993: 45–46) tento nový vypravěčský způsob moderního narativu vedle funkcí vypravěče – konstrukční a kontrolní přijímá ještě jednu funkci postavy – funkci

⁵⁶ V románu *Kloktat dehet* především u převládajícího prožívajícího Já.

interpretační, vedle toho si zachovává i schopnost autentifikace motivů. Jednotlivé funkce tohoto vypravěče budou sledovány při analýze konkrétních motivů, které nějakým způsobem odráží totalitu. Zároveň s tím budeme sledovat, jaké dopady totality lze vnímat na hlavní postavě Ondry, proto se u něj budeme snažit určit, k jakému pojetí postavy se podle Daniely Hodrové blíží. Také budeme zkoumat, jak Ondra prostřednictvím svého dětského pohledu totalitu reflektuje.

6.2 Motiv dětství, cizáctví, vydědění a osamění

Vypravěč konstruuje fikční svět převážně z Ondrovy dětské perspektivy, právě z jeho perspektivy se dozvídáme časové vymezení příběhu – srpen 1968. V době začínající okupace je Ondra zrovna společně s otcem v jeho práci, na Patentovém úřadě v Praze. Otec se snaží své syny chránit a posílá je do své rodné vsi, kamsi do pohraničí s Polskem a Německem, do opatrovnictví svého bratra Polky.

Vypravěčova konstrukce přítomného času se pohybuje v rozmezí třech dnů, nicméně na rozdíl od románu *Kloktat dehet* nejde vůbec o lineární vyprávění. Marta Ljubková (2019: 80) konstrukci času popisuje tak, že se román „neodvíjí“, ale spíš vrství; nepřipomíná cestu vpřed, nýbrž jakousi sondu do mnoha úrovní (vrstev), které leží na sobě, vzájemně se podmiňují, ale také zcela svobodně prostupují“. Základní časová osa, srpen 1968, jež je vymezena perspektivou Ondry, je obklopena a následně i narušována retrospektivními vzpomínkami Ondry i jiných postav. Na tyto vzpomínky se asociativně vrší vzpomínky další, dochází k rychlému střídání perspektiv, dialogů a řeči vypravěče. Nadto se objevují časově nevyplněné elipsy a ani samotná základní časová osa se neodvíjí úplně lineárně od svého začátku do konce. Leckdy dokonce ani nejde rozeznat minulost od současnosti. Z toho je jasně patrné, že jde o chaos, který vyžaduje nutnou aktivizaci čtenáře, který však leckdy ani nemá všechny nutné informace k seřazení jednotlivých událostí. Tato vypravěčská konstrukce dává Ondrovi i dalším postavám spíše předpoklady pro jejich problematiku – hypotetické vymezení, tedy takové, které postrádá možnost úplného dořešení.

Ondrovo hypotetické pojetí podporuje i to, že jako u Ilji nevíme, kolik mu je. Víme jen to, že je dítě a že je starší než jeho mladší bratr Kamil, kterého Ondra příznačně v celém románu nazývá Malý. Na rozdíl od Ilji Ondra zůstává sice dítětem, nicméně zde nefiguruje fantastický prvek věčného dětství napříč dvaceti lety. Hlavní časová linka v *Noční práci* se totiž odehrává jen během třech dnů na vesnici. Stejně jako v románu *Kloktat dehet* i v *Noční práci* dochází v partě chlapců k dělení podle jejich vyspělosti, dobře to vysvětluje chlapec Milan: „[n]ejdřív seš malej kluk. Pak seš větší. Uděláš zkoušku a seš Líman. A seš s náma“ (Topol, 2017/2001: 156). U Ondry výrazně vystupuje motiv cizáctví a vydědění vůči nim – hlavním důvodem se stává to, že je z Prahy, to, že mezi ně úplně nepatří, mu dávají patřičně najevo: „Ty mluvíš nějak divně [...]. Nejseš náhodou z Prahy? To slovo vyštěkl krátce a ostře, ostatní se smáli“ (IBID.: 73).

V tomto bodě by se o Ondrovi dalo uvažovat z pohledu chlapců jako o tzv. problematizující postavě, jak o ní píše Hodrová (2001: 571–572), mezi jejíž typický příklad patří právě cizinec. Takové postavy představují problém, neboť jsou to vlastně postavy s tajemstvím, mají nevysvětlitelné rysy – jde tedy o postavy-hypotézy. Dál jsou tyto postavy nápadné svou subjektivostí, která je dána právě jejich odlišností, jedinečností a neobvyklostí – „se svou vypjatou individualitou [...] vystupují obvykle jako narušitelé spořádaného světa“ (IBID.: 572). Ondra nejen, že je z Prahy, ale své cizáctví a svou jinakost ještě podporuje tím, že o ně ani o zkoušku nemá zájem. To chlapci neberou, neboť zastávají názor, že kdo není s nimi, je proti nim: „Buď seš Líman, nebo sračka, nebo pionýr, nebo degešák, co žije za řekou. Tak si vyber. Nemáš co vybrat“ (Topol, 2017/2001: 74). Chlapci to, že nechce být s nimi, nechápou, chtějí toto tajemství vyřešit:

Proč s náma nechceš bejt, zajímal se Milan. Ty seš teďka pionýr? [...]. Ste divný, řekl Pavel. Pionýr nejseš, tak ne. Do kostela ste nechodili. A mluvíte divně, to nepopřeš! Ste židáci?

(IBID.: 77)

V souvislosti s nastalými událostmi roku 1968 se však chlapcům začínat nepozdávát i další tajemství, Ondrův otec a jeho záhadné strojky a měření, které tu prováděl. O ně se teď zajímá StB, strojky a dokumentace k nim se vybírá zpět, a chlapcům, stejně jako jejich otcům, se to nelíbí. Chlapci jsou přesvědčeni o tom, že je válka, už to nemůže být jako dřív, Rusové všechno změnili: „Zkouška! Ted'kon je válka! Copak sme haranti?“ (IBID.: 90). Změna pořádků je patrná i po tom, co se Ondra podvolí a zkoušku udělá:

Já jsem teď Líman. Tak co blbnete? [...]. Udělal jsem zkoušku? Udělal! Udělal, řekl Milan. Seš Líman a seš Pražák. [...] Seš Líman a nejseš. Dneska je to jinak [...].

(IBID.: 118)

Chlapci mají hypotézy, že jde snad o poklad, či o něco pořádně důležitého, když kvůli tomu Ondrova otce hledají příslušníci StB, že snad „to“ Ondra s otcem chtějí dát Rusům. Zpočátku nevěří tomu, že Ondra nic neví. Když ale vydrží jejich mučení a pak i brečí, dojdou k závěru, že asi opravdu nic neví. Tajemství přetrvává, nicméně Ondrova subjektivost je ta tam, vždyť se podrobil – udělal zkoušku a stal se, byť v této době s háčkem, jedním z nich. Vůči ostatním chlapcům tak u Ondry vyvstává jeho

objektovost, neboť musel plnit jejich úkoly. To by Ondru, i přes tajemství, směřovalo k postavě-definici – neboť naplňuje role, které jsou mu zadány.

Dětství se Ondrovi stává podobně jako Iljovi stigmatem a jako on je odsouzen k temnotě potupného dětského nevědění, které ho také vrhá do nejedné nepříjemné situace. Ondra sice ví, že je Čechem, a ví, kdo jsou jeho rodiče, ale to je všechno. Neví, co se stalo jeho sestře a jak k nim přišla, neví ani, kde je jeho matka, co dělá otec, a zdá se, že neznal ani svého dědečka a strýce Polku teprve potkal. Stejně jako Ilja i Ondra je tak odkázán na cizí zdroje, na neustálé „pohádky“ svého okolí. I u Ondry se stává důležitým motivem jeho osamění – po nehodě Malého mu zmizela matka, otec je vyslal samotné pryč na venkov a strýc Polka se o ně stará jen občas. Motiv dětství a osamění stupňuje Zuza, Ondrova láska, která mu sice říká, že ho miluje, ale být s ním nemůže: „Jenže já, vykřikla, já potřebuju někoho, kdo mi řekne, co mám dělat já! Ne malýho kluka. Co je strachy posranej“ (IBID.: 183). I přesto s ní však Ondra plánuje útěk, s ní a s Malým, i přesto, že mu od začátku vyčítá, že je malý kluk a že se mu při sdělení tohoto plánu vysměje. Když dojde Ondra domů a tam je plno lidí a on je nucen poslouchat o nadcházející apokalypse, zdá se, že tohoto života v područí dětství má už dost. O svém plánu pak informuje Malého: „Nechci takovej dle život [...]. Já to nechci! [...] Pudem pryč [...]. Zdrhnem!“ (IBID.: 188). To by svědčilo o vzepětí jeho subjektivity, a tedy spění k postavě-subjektu, ale to mu nemá vydržet dlouho – přijíždí si je totiž vyzvednout jejich otec. Ondra se sice o útěk se Zuzou pokusí, ale nenachází ji, a tak se vrací k otci a k Malému a jejich společnému útěku za hranice. Avšak ani ten se nezdaří, dochází ke zradě. Strýc Polka je prozradí a jeho otec se dostává do spárů vojáků a Ondra v tento osudný moment strhává sebe i s Malým přes zábradlí mostu do sněhu. To ovšem Ondra dostal úkolem od otce, aby se v případě nezdaru o Malého postaral, a tak se zdá, že zase naplňuje určené role, což by svědčilo opět spíše o postavě-definici a postavě-objektu.

Vůči Ondrovi je ale učiněna i další zrada, jeho Zuza projíždí přes hranice s jeho strýcem! Ondra tedy naráz přichází o tři osoby – o Zuzu, otce i strýce. Opět se stává výrazným motiv jeho osamění:

Napadlo ho, že by mohl sejít z cesty. Z té cesty podél Blahoše. Mohl jít jinam. To by přece bylo každému jedno. Došel by do nějakého údolí. Do zapadlého údolí, kde je pořád ticho.

(IBID.: 204)

Najednou nemá nikoho, kdo by mu diktoval, co má dělat. Patrné je jeho naštvání na neustálé příkazy a pohádky, na dětství a jeho bezmoc: „Teď měl vztek. Pořád mu někdo říkal, co má dělat. To se teď změní“ (IBID.: 205). Je zjevné, že si omezení svého dětství začíná víc a víc uvědomovat, a tak není divu, že se začíná chtít jako Ilja vymanit, chce nový nepopsaný začátek, který bude definovat jen on. Tuto interpretaci dobře podporuje možná metafora s čistým sněhem:

Půjde po čistém sněhu až k řece. Přece ví, kde má loďku. Ví to celou dobu. Nikdy na loďce neplul se Zuzou. To už nikdy nebude. Ale najde to místo. Myslel na údolí, vzdálené, chladné. Sníh se tam leskne, protože svítí slunce. [...] Taky viděl lidi. [...] Byli to všechno jeho lidi, lidi, se kterými chtěl být. Najde pro ně tváře i jména. Tam nebude sám, určitě ne. Bude tam ticho.

(IBID.: 208)

Navíc dochází k hořkému vystřízlivění, že některé věci už nebudou. Zuza byla jeho první láskou a sexuální zkušeností, a právě její ztráta společně s těmi dalšími ho nutí k aktivizaci. Najednou se ocitá sám jen s Malým, jako by si uvědomil, že musí začít jednat sám za sebe – jako dospělý. To svědčí o dospění nabytými zkušenostmi, tak jako u Ilji. Zjevná se stává jeho subjektivita, a tedy spění k postavě-subjektu. O tom by svědčila i jeho náhle pocitivší síla a rozhodnost, vědomí, že se teď o bratra musí bezpodmínečně postarat, tedy oproti bezbrannému dítěti smýkanému dobou zřetelný zvrát:

V tom údolí postavíme chýši. Uděláme si sněžnice. Budem lovit. To bude dobrý, neboj. Šli zas v metelenici. Tenisky už měl úplně mokré. Přesto se potil. Ještě nikdy necítil takovou sílu. Nevěděl, kde tu sílu vzal. Něco ho táhlo zvenčí, z celého toho kraje. [...] Malýho na zádech skoro necítil.

(IBID.: 212)

Když v závěru na své cestě v černočerné tmě spatřují světlo, vyvolává to hypotézy. Od nejpravděpodobnější, že jsou to „lidi s lucernama“, přes vtípem míněnou jsou to „vesmírný lodě“, po nic neříkající „třeba to padá z hvězdy“ (IBID.: 215). Ani my nevíme, co to je a co s nimi bude. Můžeme ale konstatovat, že otevřený konec definitivnímu pojetí Ondry moc nepřeje, patrné je jeho směřování k subjektivitě a hypotetičnosti. Na základě naší analýzy jsme zjistili, že Ondra představuje postavu-hypotézu, která se z objektivity svého dětství a jeho definic snaží vymanit a směřovat k postavě-subjektu.

6.3 Motiv pohádek, mýtů, legend a záhadné minulosti

Stejně jako v románu *Kloktat dehet* i zde jsou různé pohádky, mýty a legendy součástí fikčního světa a stávají se výraznými. My se však budeme věnovat především těm pohádkám, které vnímá Ondrova dětská perspektiva a které nějakým způsobem odráží totalitu.

6.3.1 Mytické nadpřirozené bytosti

V knize se objevuje mnoho mytických postav. Skrze Ondrovu dětskou perspektivu se tak například dozvídáme o samotářském Dzigovi, na hřbitově strašícím Kunertovi, o neznámé létající příšeře, o lesní příšeře Poskině, o po vodě chodícím a blesky ovládajícím cikánu Mertkovi a o „zlým“, který se živí lidským neštěstím.

O těchto tajemných bytostech se Ondra většinou dozvídá z úst dětských postav, či dospělých, kteří se ho většinou snaží o jejich existenci přesvědčit. O záhadném Dzigovi se dozvídá od chlapce z chlapecké vesnické party:

Sme v Dzigově bunkru. Nechává nás bejt. [...]. Má úplně bílý vlasy. Stačil granát vhodit. Vylítly i miny u stěny bunkru, máme tam prkna, uvidíš. Dziga žije za prknama v Blahoši. [...]. Dávame mu jídlo, vždycky zmizí. [...]. Dyž tam přídeme, tak zavoláme třikrát: Dzigo! Dzigo! [...]. Zavoláme, aby věděl, že sme to my. Klukům nic neudělá. Našel bunkr taky, dyž byl kluk.

(IBID.: 85)

O Kunertovi Ondra slyší od Standy, dalšího chlapce z party. Kunert má být jeden z cílených „strašáků“ patřící ke zkoušce. Standu však údajně strašáky říkat nebaví, tak Ondrovi říká, jak to se zkouškou je doopravdy:

Zajdeš na hřbitov, najdeš kudlu, dáš kudlu do márnice, no. Límani to založili jako malý, kdo se dneska bojí na hřbitov. I ke Kunertovi.

(IBID.: 97)

Podrobnosti mu ale sděluje až jeho strýc Polka, který ho naopak vystrašit chce:

Von je, pardon, byl, takovej Němčour esesáckej, co se tu schovával po prázdných barácích. Von tu byl poslední. Von se z toho vposledku pomát a chytal lidi a v prázdných chalupách je čtvrtil a jed, víš? [...]. Zamordovali ho tehdá a udělali mu vzadu za kostelíkem i hrob, [...]. Ale vono se říká, [...], že Kunert s tím nebyl spokojenej. Von prej dycky za úplňku stráží svůj hrob. [...]. A prej dyž tam někoho načapá za úplňku, tak udělá nemlich to samý co [...] zaživa. [...] sežere ho.

(IBID.: 102–103)

Jméno Mertka zaznívá z úst malého cikánského chlapce: „Mertek. Ten chodil přes vodu, kdy chtěl. Ten chytil blesky do rukou a normálně s nima házel přes vodu“ (IBID.: 124). Další skloňovanou tajemnou postavou se stává létající příšera, kterou údajně malí chlapci spatřili nahoře na zdejší kopci Blahoši: „Je vobrovská! [...] Je to příšera. Lítá. Je jak chobotnice“ (IBID.: 155). V souvislosti s náhle objevivší neznámou létající příšerou se mluví o mytické Poskině, uvažuje se, že by to mohla být ona. To je však nakonec zavrhnuto: „To je blbost! Poskina běhá, to ví každéj, [...]. Nebo skáče!“ (IBID.: 155). O „zlým“ vypráví Ondrovi a jeho bratru Malému na dobrou noc stará Ferdinandka:

Poslouchejte, kluci, sou takový pohádky. Sou, i dyž je rádio, uran a tak. Poráde sou. [...] Říká se vo takovým, ... [...]. Víte, kluci... von neni pes, a umí výt, neni vlk, ale umí běžet rychle mezi stromama i v šedým poli, že ho nevidíš, jen někdy zaslechneš [...] ... a von je živej z toho, co dělaj lidi, co dělaj jeden druhýmu... a sám je taky člověk, [...] ... někdy je zas malinkej, jak ta nejmenší fretka [...] ... a nafoukne se z každý lži, má radost, dyž na sebe lidi křivěj huby [...], když brečeť děti, [...], to se mu líbí, když se někdo k smrti smrt'oucí usouží. [...] všichni ho znaj, všichni se ho bojeť, proto má sílu.

(IBID.: 191–192)

Při přesvědčování o pravdivosti vyprávěného, tedy o existenci mytické postavy, se zdá, že si Ondra zachovává zdravý rozum. Většinou totiž zvládá duchaplně reagovat. Na pohádku o Dzigovi se tak Ondra zcela věcně otáže Jindry, jak ví, že má bílý vlasy, na což mu Jindra odpovídá: „Někdy ho někdo vidí. Ženský ho viděly u řeky. Chytá si ryby i úhoře. Žáby“ (IBID.: 85). Posléze zjišťuje, že tato pohádka ověřitelná úplně nebude. Když se pokouší na Dzigu jednou zavolat jménem, Jindra je našťvaný. Prý to musí udělat třikrát a sám, pak „[u]slyšíš někoho dýchat. [...]. Dziga může bejt schovanej všude. [...]. Uvidíš!“ (IBID.: 86). Ondra zjišťuje, že nic kloudného z Jindry nedostane, jeho reakcí tak je jen rezignující „[h]m“ (IBID.: 86). Pohádka o cikánu Mertkovi s nadpřirozenými schopnosti vyprávěná cikánským chlapcem se Ondrovi nepozdává o trochu víc: „Cha cha, to je ale blbost“ (IBID.: 125). Na debatě o létající příšere je dobře vidět rozdíl mezi malými a velkými chlapci: „Malí kluci všude viděj příšeru, [...]. Neposlouchaj. Mluvěj jeden přes druhýho. Neuměj chodit v lese“ (IBID.: 156). Velký chlapci na příšery údajně nevěří: „Žádný příšery nejsou, [...]. Možná

Poskina. Poskina nelítá. A dyž není člověk sám, nic neudělá“ (IBID.: 156). Velký chlapci si hrají na nebojácné, dělají, jak jsou stateční, to, že jsou ale stále dětmi v krizových situacích nezaprou. I oni se totiž bojí a jsou schopni uvěřit strašidelným přízrakům, když jde do tuhého. To je dobře vidět na starším chlapci Tondovi, který se vrací z průzkumu příšery s tím, že ji také viděl. Nicméně tato příšera je následně odmytizována – chlapci na kopci Blahoši nachází místo příšery mezi stromy zaklíněného mrtvého parašutistu v zelené uniformě, kterému se vzdouvá padák.

Jako o pohádce, tedy smyšlence, zpravuje Standa Ondru o Kunertovi, nicméně Polka naopak o Kunertovi vypráví jako o „reálně“ se vyskytující postavě: „Kunert je tady takovej strašák. Pro báby a děvčátka malý, to víš, chlapi jako ty nebo já se nebojej“ (IBID.: 102). Patrná je jeho snaha vyvolat v Ondrovi strach, přesvědčit ho, že na Kunerta může na hřbitově narazit:

To víš, že tam Kunert necourá každej úplněk, ale třeba jen jednou nebo pětkrát za rok. Nebo sedumkrát? To se nezkoumá, věř mi, chlapče. To je právě ta zkouška. Půjde, nebo ne? Nikdy nevíš
(IBID.: 103)

O tom, že se to povedlo a Ondra má ze zkoušky strach svědčí i to, že je následně mimo, jak si všimá i Standa: „Ondra se nesmál. Hele, já ti to nechtěl vykládat, sou to voloviny. Já na Kunerta nevěřím“ (IBID.: 103). Stejně jako u případu s létající příšerou se potvrzuje, že velcí chlapci nebudou zas tak velcí, jak se domnívají, to je dobře vidět při Ondrově zkoušce:

Přikrčil se k hrobu. Napadlo ho, čím je to hrob. Zavřel oči. Slyšel to opatrné našlapování. Slyšel dech. Bylo to blízko. Já ale nevyjeknu, říkal si. Vůbec nebudu křičet.
(IBID.: 117)

Když pak zjišťuje že to jsou Límani navlečení do bílých prostěradel má „radost, že tam [...] jsou, že není sám“ (IBID.: 117). Ferdinandka sice své vyprávění přímo pojmenovává jako „pohádku“, zjevný je v ní však náboženský podtext – zlo alias ďábel v ní je personifikováno jako „zlý“. Vyplyvá z ní i jasné ponaučení v duchu křesťanství – nepáchat zlo, nebát se a věřit v dobro. To je dobře patrné v závěru jejího vyprávění: „všichni se ho bojej, proto má sílu. Víte? Tak už se tolik nebojíte. Co?“ (IBID.: 192). Můžeme tedy konstatovat, že o pohádku (smyšlenku) v pravém slova smyslu nejde. Ferdinandka jako věřící do své „pohádky“ vkládá nutnost víry, tedy poselství pohádky

vlastně odporující, očividná je opět snaha přesvědčit. Ferdinandka tím, že ono vyprávění nazve pohádkou nechce říct, že to není reálné, právě naopak – sice využívá kulisy pohádky, ale jenom k tomu, aby to udělala pro chlapce přijatelnější. Ondrovu reakci na toto vyprávění se však nedozvíme, neboť usne.

Dětská reflexe těchto mytických tvorů je nejviditelněji ztvárněna malými chlapci, kteří na ně poháněni strachem bezmezně věří a vidí je všude tam, kde nedokážou vysvětlit, co vidí. To dobře ilustruje létající příšera alias mrtvý parašutista se vzdouvajícím padákem. Reakce Ondry a velkých chlapců ukazují trochu poučenější pohled na svět. Je vidět, že se těmto pohádkám o mytických bytostech snaží nevěřit, vždyť jsou si vědomi, že jsou to jen pohádky. Toto vědomí je však opouští všude tam, kde se sami ocitají v bezprostřední blízkosti potenciální mytického tvora. Do popředí pak vystupuje ono iracionální „co když“. To můžeme dobře vidět na Tondovi, který, stejně jako malí chlapci, potvrzuje existenci strašné létající příšery, a na Ondrovi, který se, když slyší blízko sebe kroky, klepe nad hrobem Kunerta. I oni tak se svými strachy zcela neopouští dětský svět, který má tendenci nerozlišovat fantastické od reálného.

Co se ukazuje jako stěžejní, je fakt, že skrze vyprávění o mytických postavách často začíná prosvítat záhadná minulost, jakési kolektivní viny zdejšího společenství dané dobou. Tato neblahá minulost se buď objevuje ve vnímající Ondrově perspektivě, či v perspektivách jiných, které slouží jako možné doplnění či leckdy i vysvětlení dané záhadné postavy. Jako potenciální vysvětlení samotářsky lesem se potulující postavy Dzigy s bílými vlasy by pak mohla sloužit i následující řeč Polky zobrazená perspektivou dospívající Zuzy:

Víte tajdle v Zásrukách, tam chlapi vodhalili buzeranta. [...]. No, prostě vodhalili ho, nějak se prokec nebo co, chlapi ho vodvlíkli do lesa, seřezali lanem, nechali ho tam. Kvůli dětem to udělali. [...] Ráno přídou, provazy tam visej, vypadaj jak překousaný. Chlap zmizel. Lidi říkaj, zbláznil se strachy, lítá po lese, lítá někde po Blahoši. Doslova prej zbělel hrůzou.

(IBID.: 55)

Dalším doplněním a zároveň stvrzením oné záhadné bytosti s bílými vlasy potulující se po lese Blahoši se stává perspektiva Frídy, v ukázce, ve které dojde ke zcizení jeho svačiny s pitím:

Natáhl se po kameni. Vstal. Láhev tam nebyla. Ani chleby ne. [...]. Pak zahlíd pohyb. Někdo stál pod stromama. Něco se tam běhalo. [...] Stopy našel jen náhodou. [...]. Stopy velkého chlapa. [...]. Je bosej.

(IBID.: 115)

Prostřednictvím postavy Dzigy se tak vyjevuje nelichotivý odraz doby na zdejším společenství – obecné nepřijímání homosexuality za dob socialismu, které vedlo k útlaku těchto osob.

Prostřednictvím Ondrovy perspektivy se od Polky dozvídáme o strašicím Kunertovi, o údajném příslušníkovi SS. Kunert se pak stává odrazem poválečného útisku Němců v Československu: „Dostal se z lágru. Zdrhl lesama domů. Sem. Ale tady už žádný Němci nebyli, kdepak. Hnali sme ty svině sviňskym krokem, jak se má“ (IBID.: 102). V případě Kunerta útisku vedoucímu ze strany samozvaných soudců dokonce k vraždě:

Tady vo Kunertovi všichni věděli, že lidský maso je pro něj mňamina, tak co měli dělat? Čekat, až to vyšetřej z vokresu? To určitě! Zamordovali ho tehdá a udělali mu vzadu za kostelíkem i hrob.

(IBID.: 103)

O Mertkovi Ondrovi vypráví cikánský chlapec. Mertek a jeho smrt se stává symbolem rasismu, vyloučenosti cikánů a aktů nenávisti vůči nim, které se táhnou od dávných dob. Zdůrazněna je zde doba za druhé světové války a komunismu:

Všude ho hledali. Postříleli všechny koně. Ale proč? Von koně vůbec nepotřeboval. [...]. Některý koně postříleli komunisti a některý Němci. [...]. Zavřeli lidi do obrovského baráku a vobtočili to drátem. To hledali Mertka. [...]. Uplách po vodě. [...] Vrátil se domů. Tady ho chytli. Svázali ho provazama, [...]. Všechno na něj svedli. Že prej krađe. Ale to nebyla pravda. Tady ho lidi chytli a strčili do hrobu. Za zdí, nohama do vody!

(IBID.: 124–125)

Potvrzení Mertkovi vraždy se nabízí v Zuzině perspektivě, kdy je přítomna vydírání mužů z vesnice Frídou a dalšími příslušníky StB právě jejich společnou starou vraždou údajného cikánského zloděje:

Kostelnickej! Tys to tak šikovně navlík, že sme ho strčili do hrobu. Ke zdi. [...]. Drželi ste toho smrada pod vodou. Házel sebou. Motyčkou do palice, to nestačilo. Ve vodě ste

ho dorazili. Provaz vokolo krku a šup do vody, hajzle zlodějskej. No, každá slušná vesnice má nějakýho toho umlácenýho cigoše [...].

(IBID.: 171)

Postava Mertka tedy odráží další vraždu zdejšího společenství umožněnou dobou, tentokrát vedenou nenávisť vůči cikánům. Tato postava se však nestává jen symbolem minulé vydědění cikánů, zdá se, že si ho cikánský chlapec mytizuje i kvůli současné situaci, ve které zde cikáni musí žít za řekou. To je dobře vidět na jeho rozhovoru s Ondrou:

Ale co si myslíš? Že nesmim přes vodu. A jak mám jít do školy, když ne přes most? [...]. Ale i bez mostu to de. I bez tvý pitomý lod'ky. To bys čučel. Mertek. Ten chodil přes vodu, kdy chtěl.

(IBID.: 124)

Víceméně stejná současná situace vypovídá o tom, že se to může stát znovu. Ostatně v příběhu k tomu není daleko, lidé se už srocují a jdou se zbraněmi na cikány, když se proženou vesnicí a ukradnou jim nějaké věci. Oboustranná nenávisť je neustále prohlubována.

Pohádky o „zlým“ se tradují i mezi lidmi, do hovoru a myslí lidí vstupuje všude tam, kde se jim děje něco zlého, dochází k jeho mytizaci. „Zlý“ je zde v podstatě chápán jako ďábel, který může postihnout každého z nás, do každého si vlézt, může všechno ovládnout. Je to něco, co tu vždycky bylo a vždycky bude, odkazuje tedy k náboženské tradici. V opozici „zlému“ stojí zázraky, o nichž se dozvídáme skrze Ondrovu perspektivu. Za zázrak je lidmi považováno obrácení skalního komunisty učitele Bohadla, po jeho zranění po údajném útoku ruského přepadového oddílu: „Je to zázrak, jinak to není možný“ (IBID.: 187). Po tomto úrazu Bohadlo prozřel ze své slepé víry v komunismus. Jako další zázrak lidé vidí to, že Bohadlo se zdejším farářem jsou přejeti ruským tankem, přesto vstanou a jdou:

Byli před vobludou jako boží bojovníci na starejch vobrazech, neuhli vokovanému draku [...]. A tank je přešel a voni vstali a dou, žijou... Jo, zázrak byl učiněnej. [...]. Neuhli šelmě ruský...“

(IBID.: 187)

Jako „zlý“ je tu viditelně pasován ruský nepřítel a jeho tanky, které jsou pojmenovány jako „šelma ruská“, „synové Belialovy“ apod. Zmiňované zázraky jsou vnímány jako

zásahy nadpřirozené moci proti němu. V jejich důsledku tu panuje víra, že jejich obec je chráněna, že všechno dopadne tak, jak má:

Nebojte se vo ně [...]. Synové Belialovi naše děvčata nevyslíděj. Žádnej tank do lesa nevjede. [...]. Sme zabezčený, celá obec. [...]. Vy víte, [...], že sme požehnaná obec s nebeskou vochranou. Ten chlapec je nešťestí. Ale jen tak byl zmatenej zlej a naši hoší a děvčata teď snáze proklouznou.

(IBID.: 188)

Vedlejší ztrátou „zlého“ se tak stává napůl cikánský chlapec z vesnické party, jehož rodina je jako jediná cikánská ve vesnici trpěna kvůli činům jeho šarlatánské babičky. To však jako by posilovalo jejich víru v to, že ostatní jsou v bezpečí.

Víra v zázraky a to, že všechno dobře dopadne, je podporována i podobným zázrakem v minulosti:

Čas se povotočil, zasek se do toho samýho dne [...]. Do zázračnýho dne. [...]. Víte, co je dneska za den? [...]. Dnešek mi [...] připomíná zázrak, jehož sme byli svědky. Je den vohně, den Eluzíny, dyť víte. [...]. Dnešek mi připomněl dávnej dnešek, bejvalej den sem vklouz. Dny zázraků se na sebe navíjej. [...]. Pamatujete na holčici?

(IBID.: 188–189)

Skrze Eluzínu dochází k poodhalování dalších nepříjemných kostlivců ze zdejší minulosti – místní lidé topili děti z židovských vlaků, protože se báli případného trestu nacistů, kdyby to nedělali. Eluzína jim ale prý zázračně proklouzla: „Viděl sem, jak utekla po vodě [...]. Šla, z patiček jí ani necáklo. Byl to zázrak. Sme vobec požehnaná milostí“ (IBID.: 190). Právě tento její zázračný útěk, že tehdejší ztělesnění „zlého“, nacisti, na to nepřišli a nic se jim tak nestalo, podporuje jejich nynější víru.

V mytické rovině v souvislosti se „zlým“ ponechává vyprávění nezabarvené žádnou z perspektiv i sám vypravěč. Ten „zlého“ zmiňuje ve spojitosti s Polkou a jeho zradou, které se dopustil na Ondrově otcí. Polka jim měl pomoci s útekem přes hranice, ale místo toho je udal a oni byli zadrženi. Následně po tom figuruje ve vypravěčově promluvě: „Ten zlej teď lítal v povětří. Udělal to, co musel dělat, sobě pro radost. Takovej byl vždycky. A teď si odpočine. Lítal“ (IBID.: 201). Tato řeč viditelně navazuje na vyprávění Ferdinandky, neboť, jak vyprávěla chlapcům, „von je živej z toho, co dělaj lidi, co dělaj jeden druhýmu“ (IBID.: 192). Dále vypravěč skrze „zlého“ odkazuje na včerejší den: „Zlej nahoře se samou slastí protáh, metal kozelce povětřím.

Smál se. A včera? Taky se smál! Moc se smál“ (IBID.: 202). A včera se toho událo víc než dost. Byl zabit vnuk zdejší šarlatánky Staré Standa, Frída vydíral zbývající lidi, kteří mu ještě neodevzdali strojky a StB nastražila past na Ondrova otce, když ze střeženého zařízení vypustili Ondrovu mámu. Ta je měla dovézt k jeho dopadení, ale místo toho se objevila u dívčího rituálu v lese, kde ji děvčata napadla, protože ji nepoznala.

Stejně jako v knize *Kloktat dehet* se i zde skrze tohoto „zlého“ alias d'ábla poukazuje na to, že zlo je přítomno potenciálně v každém z nás, je všudypřítomné, a jen čeká na vhodné podmínky, aby se mohlo projevit. Zdá se potom, že o vhodné vnější podmínky tu není nikdy nouze, vždyť v české kotlině střídá jedna totalita druhou. Je pak už jedno, zda jde o nacistickou totalitu Německa, komunistickou totalitu Československa či Sovětského svazu. Právě skrze mytickou postavu „zlého“ je nejviditelněji patrné ono propojení minulého a současného – vše se děje znovu. Místními lidmi je sice „zlý“ explicitně pojmenován jen tam, kdy se zlo děje jim, je však patrné, že i oni se jím vlivem různých dob a jejich možností stávají. Vždyť zavraždili Němce i cikána, topili židovské děti, lynčují homosexuály, separují cikány, udávají blízké apod. Je to právě řeč vypravěče, která tento nadhled příhodně nabízí a vysloveně na to upozorňuje. Topolovi k prvopočátečnímu poodhalování záhadné minulosti skrze mýty dobře slouží Ondra, dítě odjinud, a jeho perspektiva. Mnoho minulých věcí totiž vědět nemůže, to, že je odjinud znamená, že to ani nikdy předtím neslyšel. Právě díky němu je možno si tyto mýty ve vyprávění vyslechnout. Jako podstatný se jeví právě samotný akt jejich vyprávění a to, že začínají poodhalovat střípky minulosti, které si sám čtenář musí začít skládat.

6.3.2 Pohádky týkající se Ondrovy osoby, motiv dětského nevědění, moderní mýtus

Jak už jsme zmiňovali, stejně jako Ilja v románu *Kloktat dehet* i Ondra má ve svém životě dost neznámých, i on díky svému dětství dost věcí vědět nemůže, anebo mu nejsou sdělovány. Významným se zde stává motiv dětského nevědění, uvržení do pohádek ostatních, což svědčí o jeho silné objektovosti. Ta je umocňována již zmíněným motivem cizáctví a osamění, vržeností do současné vyhrocené doby roku 1968 a jejich událostí, ve kterých prosvítají minulé viny – dědy, matky a otce. Těmito vinami je Ondra neustále konfrontován a způsobují mu nejednu nepříjemnou situaci, ač o nich nemá nejmenší tušení a nemá se, jak bránit.

Jednou takovou pohádkou, skrže níž prosvítá nelibá rodinná historie, je pohádka, kterou ho atakuje místní cikánská šarlatánka Stará, která údajně dokáže mluvit s mrtvými. Tuto její údajnou schopnost pocítuje Ondra na vlastní kůži – Stará s ním mluví jako s duchem Ondrova mrtvého dědečka: „Já myslím, že von si do tebe vlez a teď se na mě kouká. To voni dělaj. [...]. Ty chceš, abych ti vodpustila? Jo? Po tom všem?“ (IBID.: 176). To se Ondrovi samozřejmě nelíbí a chce odejít, ale je donucen zůstat a poslouchat, je však vidět, že nic nechápe: „Pani! [...]. To už je dávno. Já nic nevím! Škubnul ramenem, pořád ho držela“ (IBID.: 177). Ondra se následně dozvídá, že dědečkovu provinění vůči Staré spočívalo v tom, že se za války jednu dobu společně skrývali, pak s ním Stará otěhotněla a Ondrův dědeček ji ze skrýše vyhnal, aby ho porodem neprozradila. Jako možná poslední žid cítil totiž povinnost uchovat všechny knihy o židovském učení a další cennosti spojené s touto vírou. Z toho všeho je očividné, že Stará si tuto křivdu s sebou nese celý život. S křivdou se viditelně nedokázala nikdy smířit a potřebuje nějaké uzavření, chtěla, aby Ondrův dědeček za ní přišel a prosil ji o odpuštění. Když nepřišel dědeček, bere za vděk aspoň Ondrou: „Jo. Proto si přišel. Máš stejný voči jako von, i uši vodstátý“ (IBID.: 176). Zůstává pak otázkou, zda tomu sama Stará věří, že mluví s duchem, či zda tomu spíše věřit chce. Z Ondrových reakcí však můžeme konstatovat, že toto není vůbec schopen vnímat. Jeho neporozumění samotné situaci i tomu, co se sděluje, přetrvává celé vyprávění a vrcholí v závěru: „Ech. Já teď nevím. [...]. Co je doopravdy“ (IBID.: 181). Ondra není schopen rozeznat minulost od přítomnosti, ani od snu, který mu Stará na konci o jeho dědovi vypráví. Je zde patrná dětstvím způsobená neznalost minulých reálií i neschopnost na ně reagovat. K odhalení minulosti Topolovi opět dobře slouží dítě a jeho nevědění, v tomto případě navíc i dítě bezbranné, které se z této situace nemůže vymanit – poslouchat musí. Celá výpověď o této nepěkné minulosti se jeví o to naléhavěji, když se za minulé činy musí nespravedlivě zodpovídat ten, který je nespáchal a který jim ani nerozumí.

Dalším předmětem Ondrova dětského nevědění je jeho tajemstvím opředená sestra Eluzína a pohádka o ní. S Malým si na ni nepamatují, ale v jejich pražském bytě je stále její pokoj. Vypravěč dává čtenáři tušit nějakou tragédii – možná se ztratila, možná je po smrti? Ondra vzpomíná na věčně opilou mámu, jak se neustále dívá na malovaný obrázek, na kterém je Eluzína a také na to, jak Malého převlékala za dívku. Malý touží po stejné matčině pozornosti, jako má nepřítomná Eluzína, a tak se za dívku

převleče i sám. To však vede k nehodě, při které se ho opilá matka lekne, oba vyběhnou na ulici a Malého sráží auto. Důsledkem nehody se stává to, že Malý v celém příběhu nemůže chodit, možná i nastalo. O Eluzíně chlapci slyší vyprávět až na vesnici.

První informace o Eluzíně Ondra dostává zprostředkovaně od Malého, kterému je řekla zdejší děvčata. Ondra se od Malého dozvídá, že Eluzína nebyla vůbec jejich sestra, byla ničí, tak si ji jejich máma vzala. Další novinkou je pro něj to, že máma se o ni starala, předtím, než se oni dva s bratrem narodili, ne když byli malí. Pak mu Malý vyvrací asi i to, co napadlo i je:

A holky říkaly, že to není pravda. [...] Že se máma namazala a holčička spadla do vody. [...] Holky říkaly, že holčička zas od mámy normálně vodešla. Dyť předtím přišla. Máma byla zlitá, tak to nepoznala, no! Třeba holce spad do vody akorát klobouček. A myslej si, že uplavala celá.

(IBID.: 139)

Z Ondrovy perspektivy můžeme dále sledovat rozhovor místních lidí o Eluzíně, každý z nich má však jinou vzpomínku:

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

Ale prosímtě, co to meleš? Řekla Škvorová. To sou nesmysle, co říkáš. Spletla ses. Dyť přišla z lesa, jak zvířátko, jako divoška, vod cigánskýho táboráku upopelená, nemytá, bříško nafouklý. Ke konci války to bylo.

Ne! To bylo pozdějc, řekla Fejfarová.

Ženský! Jakejpak konec války, řekl Berka. A jaká bloncka? Židě to bylo, dyk je házeli lidí z vlaku, už věděli, že tudyma je vezou do Polska na smrt. [...] A jak to pak bylo s děckama dál? No?

Co to brebtáš? Všechno semeleš dohromady, ty starej popleto potrhlej! Žena ztišila hlas. Po bláznivym Kunhartovi byla ta holčice. Žádný židě. Depak! Němkyně malá. To Kunhart ji držel ve vodlehlym baráku. Holka nemluvila po našem. Až dyž zdech, neřád jeden, přišla.

(IBID.: 189)

Co se ze začátku jeví jako pouhé nepamatování si, se ale vyjevuje jako záměrná snaha o zastření minulé kolektivní viny. Následně totiž se slzami v očích přiznávají, že ty židovské děti z vlaků musely topit, protože jinak by nacisti mohli postřílet celou ves. Jak už jsme rozebírali výše, židovská dívka Eluzína jim ale zázračně utekla. Původní

zastírání minulé viny má ale hořký příděch, vždyť ve svých rádoby vzpomínkách odrážejí další špatné skutky zdejšího společenství – odkazují na jimi segregované cikány a jimi zavražděného Němce Kunharta. Odpověď na otázku „proč“ je nasnadě, v těchto případech přeci cítí to, že si tito lidé svůj osud zasloužili. Jako by si chtěli ulehčit svědomí poukázáním na špatnosti ostatních, takových, s kterými nemají slitování, s nimi ani s jejich dětmi. Ondra na tento rozhovor nijak zvlášť specificky nereaguje, jeho jedinou reakcí, kterou nám vypravěč zprostředkovává je jen: „Už neposlouchal. Půjde za Zuzou. [...] Hned ráno. Utečou spolu.“ (IBID.: 191). Nabízí se tak vysvětlení, že ho nebaví věčně poslouchat pohádky ostatních, zvláště po situaci, kdy Zuze navrhl útěk a teď ho viditelně plánuje, má jiné starosti. Dalším potenciálním vysvětlením může být i to, že tomu jednoduše nerozumí. Možné je i obojí.

Perspektiva Staré nastiňuje čtenáři další aspekty tajemství kolem Eluzíny:

Tak tu zas byli, všichni, hostinský, policajt, kostelník, pár dalších, tehdy ji přivedli, povídaj: Stará, postarej se o ni, jak ty to umíš, nezůstanem dlužni. [...] Nechali mi ji tu, bloncka, klobouček na hlavě, stejná, jako když přišla, a vodkad'? Byla to ta z vlaku? Kde by ale vzala hadýrky princeznicí, voňavý, všechno jim připomínala, proto ji nechtěli, dyť je to lehký polínkem, je to lehčí než králíka, takovou holčičku, strčit do studny, z kluzského břehu, vodvíst z pěšiny někde v lese, na to neměli odvahu, tak ji přivedli ke mně. Jo, postarala sem se, ale jinak, než vy si všichni myslíte.

(IBID.: 173)

Z její perspektivy vyplývá, že lidé z vesnice k ní Eluzínu přivedli na smrt. Stará je nadto ve vesnici známá tím, že pomáhá usmrcovat děti, dokonce jí kvůli potratům místní děvčata přezdírají „máma mrtvejch“ (IBID.: 172). Její perspektiva nám nabízí zdůvodnění oné tušené tragédie, dává jí však poněkud jiné rozměry než na začátku knihy. Vypadá to, že Eluzína se nějakým způsobem z Prahy od Ondrových rodičů ocitla tady na vesnici a místní lidé se na ni nezvládali dívat. Vždyť se jim stala symbolem jejich minulého kolektivního provinění – symbolem jimi topených dětí. Navíc se zřejmě mohli bát toho, že začne mluvit, bude-li žít v české rodině, jistě se zanedlouho naučí česky. Vyvstává tu tedy velice pravděpodobná možnost, že Ondrova v současné době neustále opilá matka za tuto tragédii nemohla. Míru této pravděpodobnosti zvyšuje to, že Stará mluví k sobě, bez přítomnosti ostatních a nemá tak důvod lhát.

Jedna vina tu viditelně spouští kolotoč dalších. Na topení židovských dětí navazuje snaha o usmrcení přeživší Eluzíny, tragédie ze ztráty dcery pak poznamenává

Ondrovu mámu, která začíná pít a proviňuje se na svých dětech tím, že si jich nevšímá. To následně vede k nehodě Malého, který chtěl převlečený za dívku mámu jen zaujmout. A kolotoč se nemá zastavit ani nyní. Na scénu se opět vrací Ondrova máma, respektive nevrací se sama, ale vrací ji příslušníci StB. Ti chtějí, aby je přivedla k Ondrovu otci kvůli jeho zjevně velmi důležitému vynálezu. Ondrova matka je vypuštěna ze střeženého zařízení, místo k Ondrovu otci ale míří k zdejšímu rituálnímu dívčímu skákání přes oheň. Významným se stává fakt, že je těhotná a začne před dívkami rodit. K porodu je zavolána Stará, kterou sledují příslušníci StB. Ondrova máma umírá, její dítě ale žije. Dochází k opakování již známé situace – Staré je opět dáno dítě s jasným účelem: „Postarej se o to, řekl starý fízl důrazně a otočil se. Šel ven“ (IBID.: 211). Její řeč k němu nám dává tušit osud Eluzíny:

No vidíš [...]. Ty kulihrášku. A seš zachráněnej. Postarám se o tebe, neboj [...]. Ani nevim, jestli seš kluk nebo holka. Tehdy mi strčili holčičku a prej postaraj se. Jo, postarala sem se, ne jak chtěli oni, ale po svým. S tebou to bude taky tak. Taky tě odnesu do Černýho domu [...]. Tam je místa habaděj. Nechaj si tě.

(IBID.: 212)

Eluzínin osud se zpřesňuje ještě v Ondrově perspektivě. V závěru knihy dochází ke střídání perspektiv, které kromě dynamizace děje slouží i k zvýraznění leitmotivu knihy – opuštěného a dobou zkoušeného dítěte. Prolínají se v nich čtyři veskrze totožné dětské osudy. Ondra s Malým se opět ocitají v osamění po dopadení jejich otce a putují zimní krajinou, přičemž narážejí na skupinu dětí z dětského domova vedenou řádovými sestrami. Mezi nimi se nachází i řádová sestra Eluzína. Stvrzení, že jde o naši Eluzínu, přichází vzápětí:

Odkud jdete? zeptala se jeptiška.

Z vesnice. Vod vody dem, řekl Malej. [...].

Odtamtud jdete? řekla jeptiška. Tam to dobře znám. Taky jsem odtamtud přišla.

(IBID.: 207)

Význam Černého domu a osudu Eluzíny a následně i Ondrova a Malého novorozeného sourozence je nám jasný. Jde o onen dětský domov řízený řádovými sestrami oděnými v charakteristických černých rouchách, z čehož pochází i pojmenování samotného domu. Eluzína jako by se tak stávala nejen symbolem topených dětí, ale obecně i dětí opuštěných a dobou zmítaných. Nacistická totalita se odráží na jejím osudu, jako dominový efekt na nehodě Malého, na něm a na jeho sourozencích se pak odráží i

totalita současná – komunistická. Eluzínou to v této knize tak začíná, ale rozhodně to s ní nekončí.

Když se vrátíme k Ondrovi a jeho (ne)porozumění této situaci, klíčové se stává právě setkání s Eluzínou:

Můžete s námi, uslyšel za sebou Ondra. Otočil se. Musela přijít zrovna teď. [...]. Dívala se na něj, nepohnula očima ani pusou, ale smála se. Měla modré oči. Uhnul pohledem, pořád ji viděl. Klouz očima po kolejích, po šterku, stejně měl pořád její tvář v sobě. Tak se radši koukal rovnou na ni. Měla světlé vlasy. Děti se hemžily všude kolem ní. Tahaly ji za rukávy, brebentily: Sestro Eli, sestro Eli!

(IBID.: 207)

Zdá se, že o její totožnosti má tušení ještě dříve, než slyší její jméno. Je vidět, že setkání s ní mu není příjemné. Její osobou jako by se mu připomínaly ony nenáviděné pohádky, které musí jako dítě neustále poslouchat. Snad se mu vybavily i viny dospělých a jejich nepříjemné dopady na jeho osobu. Jako by měl dost pohádek a dost zodpovídání se za viny, za které nemůže a kterým nerozumí. Poslední kapkou se mu stává konfrontace s chlapcem z dětského domova: „Kam jedete, řekl Ondra. O takových vagónech slyšel vyprávět. Zas dostal vztek. [...]. Do Ruska jedeš, všiváku, vid’?“ (IBID.: 208). Ondra slyšel vyprávění o vagónech mířících na Sibiř i o těch do koncentračních táborů, pohádek má viditelně opravdu dost, a tak volí raději útěk. Neustále kvůli době opouštěn a popotahován, není divu, že Ondra dostává vztek a jeho slepá víra je ta tam, že už má dost dospělého světa a toho být v ní jen bezbranným dítětem, pouhým objektem.

Sledujeme-li reflexi totality, stěžejní neznámou se stává Ondrův otec a jeho tajemný výzkum. Nejen, že to neví Ondra, o co jde, neví to nikdo, vždyť i samotný vypravěč nám sděluje jen následující:

Odborníci z Patentového úřadu téměř v každé domácnosti namontovali měřicí přístroj. Přístroj vypadal trochu jako hodiny. [...] Ondrův tatínek vyměřoval triangulační body. Přístroje měřily vlhkost vzduchu. Možná jejich složitý mechanismus zachycoval i pohyby nebeských těles. Ke každému přístroji patřila složka s dokumentací.

(IBID.: 75)

Vypravěč nám nenabízí plné autentické dořešení motivu, ale ponechává nám i postavám místo pro hypotézy, což vede k dohadům a dalším pohádkám. Začneme-li dohady u dětských postav, chlapci si myslí, že je to něco s družicemi:

Prej můžeš každému člověku navrtat do hlavy takový malý rádijko [...]. A ty přes družici víš vo všem, co si myslí. Rádijka sleduje vláda. A vláda ví všechno, co si myslíš. Fotr to říkal.

(IBID.: 76)

Zas tak přesvědčení o tom ale nejsou, neboť na Ondru dotírají, ať jim to řekne. Ondra nejdříve odpovídá, že to neví, následně, když je mu kroucena ruka, že „[j]e to něco s počasím, říkala máma. [...] Aby byla úroda“ (IBID.: 76). To se jim však také moc nepozdává, jak naznačuje něčí reakce: „Ale hovno, řekl někdo“ (IBID.: 76). Když se situace společně s ruskou okupací vyhrocuje a Ondrova otce k tomu hledají příslušníci StB, začíná chlapcům být čím dál víc jasné, že výzkum Ondrova otce bude asi opravdu důležitý. Myslí si, že by mohlo jít snad o poklad a bojí se, že ať je to cokoli, Ondra s otcem to chtějí dát Rusům.

O důležitosti výzkumu svědčí nejenom to, že jsou Ondrův otec a následně i jeho synové hledání příslušníky StB. Začínáme to tušit i v samém začátku příběhu, když dochází k okupaci Prahy. Ondra je přítomen skartaci a pálení dokumentů, ty nejdůležitější otec bere ze sejfu a utíká s nimi pryč. Hned poté jsou chlapci posláni dobezpečí na vesnici. Ze Zuziny perspektivy se dozvídáme, že k podobné dedukci odůležitosti zde prováděného měření a strojků, dochází i někteří z mužů z vesnice. Zdá se jim divné, že najednou, se strojky a dokumentace k nim mají odevzdávat. I jim vrtá hlavou vzhledem k událostem a okupaci, zda se to nevybírám pro Rusy a „Rusákům to prej nedaj“ (IBID.: 53). Strojky tedy odevzdat nechtějí:

De vo to, řekl Zuzin táta, že nás nemůžete nutit. Jestli tu sou náky tatarský poklady, tak my, tak my, co tu žijem celý léta, na ně máme právo. [...].

Opravdu nyní nejde o archeologický výzkum, řekl starý fízl. [...].

Jde o obranyschopnost země. [...].

Chcete to dát Rusákům, nebo nechcete? řekl Líman. Na co to je? Co se tu měřilo?

Vopravdu de akorát vo počasí? houknul Skalák.

Slyšeli jsme řeči vo dálnici, řekl Zuzin táta. A vo tankodromu. Nic nevíme. Co to je?

(IBID.: 166–168)

Když srovnáme dětské a dospělé dohady, zjistíme, že se místy shodují. Chlapci stejně jako jejich otcové hovoří o počasí a o pokladu. Z dětských hypotéz je však cítit jasné ovlivnění dospělými, explicitně zaznívá „fotr říkal“, „máma říkala“. Souvislost s vesmírem zmiňují chlapci, když se baví o družicích, ale nezavrhuje ji ani sám vypravěč, který hovoří o nebeských tělesech. Výzkum tedy zůstává tajemným, co se však vyjevuje v této vyhocené době jako podstatné, je dění kolem něj.

Ze Zuziny perspektivy můžeme sledovat, že většina lidí z vesnice se podřídí totalitní moci a stejně tak, jak slepě strojky přijímala do svých domácností je, ač se zvědavostí, odevzdávají dle příkazu k jejich zničení. Pár mužů z vesnice se této moci vzdoují a vydat je nechce, tento vzdor se následně odráží i v chování jejich synů. Specifický postoj ke strojkům zaujímá příslušník StB Frída. Z jeho perspektivy zjišťujeme, že sice také neví, proč se strojky sbírají, ale je mu to jedno: „Ale dyť čert ví, pro koho to vašnostové z vnitra sbíraj. Pro vládu prej. Dycky je nějaká. Na to seru“ (IBID.: 53). Jemu slíbili majora, když to urovná se strojky, jak sám říká, jde mu o hodně (IBID.: 66). Jako věčně vysmívaný sirotek nemá koho zradit, není se tak čemu divit, že se jen snaží přizpůsobit a jít s dobou. To ale nedělá prvoplánově, říká, že nechce nikomu ublížit a dělá to jen proto, že musí. Stejně jako na Iljovi v románu *Kloktat dehet* je i na něm vidět touha jen to nějak všechno přežít. Ve snaze získat od mužů strojky, aby si to v nové době nerozházel, se uchyluje k vydírání starou vraždou. Při té došlo k umlácení cikána, který údajně kradl. Co na tom, že se na tom podílel, to přeci může zapřít.

Hlavní, co začíná s tímto tajemným motivem prosvítat, je moderní mýtus, mýtus nové doby, zde prezentovaný bratrstvím člověka a stroje. Moderní mýtus má být absolutní, má srovnat pořádek a nahradit mýty staré, jak se skrze Frídovu perspektivu dozvídáme od jeho nadřízeného Nachtigala:

Slyšel jsem, soudruhu, tyhle ty vyprávění. Je to proti přírodě. [...] Doted' byli lidi jen pokusnejma lidma. Museli projít válkama, peklem těch mordů. To všechno bylo zkoušení techniky. Kam až to de. Už víme, kam to de. K bratrství strojů a lidí. Robotika je vosedlanej kůň budoucnosti [...]. Někteří soudruzi dneska sou dráteníci, pobratřený se strojema. Sluchátka maj na uších, prst na spoušti, viděj v noci. [...] A teď de vo zákon. To musí bejt pevnej otec.

(IBID.: 71)

Ve snaze vytváření nových umělých mýtů je patrná snaha totalitního režimu získat si moc a udržet si ji za každou cenu – pomocí strojů. Nový mýtus má mít na rozdíl od těch starých správné uvědomělé poslání, má sloužit k výchově. Zde dochází k propojení s oním záhadným výzkumem Ondrova táty. V hypotézách o účelu výzkumu se totiž objevují i jiné stroje než zbraně, a to družice, které by údajně bylo možné používat k absolutní kontrole nad člověkem. Družice zmiňují chlapeci i Frída, ten o nich hovoří, když vyhrožuje mužům z vesnice. Frída to má od svého nadřízeného Nachtigala, který se ho snaží řádně připravit na to, že to po něm převezme, poskytuje mu rady a sděluje mu i tajemství o budoucnosti:

Nad širou stepí už putuje družice. V každý je neohrožený soudruh kamuflované měsíčním světlem. [...] Sleduje vlnky v řece, chvění klasů, i třebaš dovádění úplně malého zajíce v kukuřičném poli. Všechno vidí. Jakejkoli pohyb! Jakýhokoli nepřítele! [...] Ale do té doby! [...]. Máme spoustu práce [...].

(IBID.: 111)

Nová velká doba si žádá velké mýty, vždyť totalita potřebuje dávat najevo, že má nad člověkem totální moc. To je dobře vidět i ve vydírání mužů z vesnice Frídou:

Pochopte přece. Kdo by se chtěl bránit novému zákonu, bude do prdele. [...] Už vám to došlo? řekl Frída. Novej život chce pro člověka štěstí tady na zemi. A tomu nejde vzdorovat. Takový štěstí si do chlapa samo vleze. Jak malinkatý vajíčko. I dyby člověk zalez pod zem, to štěstí se v něm vylíhne. A tanky? Řekněte, tanky! Jo, sou tu tanky. Stroje maj v novým světovým řádu velkou příbuznost s člověkem. Slyšeli jste už vo družicích? I vobloha bude úplně nová.

(IBID.: 169)

Jak absurdně onen mýtus a jeho šťastné zítřky působí je zjevné v závěru scény, kdy je hospoda, kde muži sedí, ozářena světlem a střelbou oněch „spřátelených“ strojů – tanků. Mýtus je zde atakován tvrdou realitou, žádné šťastné zítřky po boku se stroji se tak opravdu nekonají. To poukazuje na to, že každý jedinec, i ten, co se přizpůsobí, může být dobou smeten. Je to náhoda a nemá to pravidla, vždy se to může obrátit proti vám.

Ondrova dětská reflexe zobrazuje svět, ve kterém mu a jeho bratrovi záhadný otcův vynález bere otce, respektive svět, ve kterém jejich otec dává přednost pro něj viditelně důležitějšímu nadosobnímu poslání. Otcovo poslání však není Ondrovi ani Malému vysvětleno a oni se tak v tomto nehostinném světě roku 1968 ocitají sami, navíc bez odpovědí. Otec si myslí, že je posílá na vesnici do bezpečí, ale jak se ukazuje,

není to tak docela pravda, jejich strýc Polka se o ně totiž zrovna dvakrát nestará. Jsou tak necháni napospas dospělému světu, v kterém musí sami například čelit hrůzné pravdě o Eluzíně a Ondra i o jejich dědečkovi. Rovněž ve vesnické chlapecké partě to Ondra nemá jednoduché. Je tu za vydědence z Prahy, dokonce čelí za svého otce šikaně kvůli jeho záhadnému výzkumu a podle chlapců tedy i kvůli potenciální spolupráci s Rusy. Nadto po nich opět kvůli otci pátrá StB. Otázka otce, když pro ně přijíždí, značí značnou míru nepochopení toho, do čeho je uvrhl: „Nu, chlapci. Co prázdniny? Užívali jste si, což?“ (IBID.: 197). Vladimír Svatoň (2013: 180) v této souvislosti vidí v románu *Noční práce* zpodobnění faustovského mýtu,⁵⁷ ve kterém otec „faustovsky pohlcený věděním“ obětovává pozemské hodnoty, v tomto případě své blízké. Tato jeho oběť, a tedy i jeho provinění vůči chlapcům, je nejviditelnější v závěru. Strýc Polka je totiž udává a sám prchá, zatímco otec je i s onou hledanou dokumentací k výzkumu dopaden a chlapci opět zůstávají, pravděpodobně už napořád, sami. I v motivu záhadného výzkumu se tak odráží leitmotiv knihy – motiv opuštěných a dobou zmítaných dětí.

Vize totality jsou zde dobře ztvárněny moderním mýtem, který se rovněž odráží v motivu záhadného výzkumu. Totalita sama se obrazně dostává i do názvu díla – do *Noční práce*. Velitel Nachtigal chce připravit svého podřízeného na to, že po něm převezme velitelství a s radami mu sděluje i tajemství o budoucnosti, onen moderní mýtus. Podle něj jim už brzy prý v jejich práci budou pomáhat soudruzi v družicích, kteří budou mít přehled o každé sebemenší věci na Zemi. Do té doby je však čeká mnoho noční práce, tuto absolutní kontrolu lidí musí dělat sami:

Slejzaj se po nocích [...]. Říkaj nesmysly. Lezou přes hranice sem tam. [...]. Šajněj si na cestu baterkama. Lezou po kopcích, kudy chtěj. Do jeskyň! A dělaj nesmysly, provozujou pikle, překračujou zákon. Po nocích, za tmy. Máme spoustu práce, věř mi. [...]. Dohlídni teda na ně. Zastav tmářství. Konečně to zastavit, utnout zlu tipec, to je naše noční práce!

(Topol 2017/2001: 111)

Noční práce, respektive sama noc se svojí temnotou a tmou, představuje klíčový motiv díla a viditelně se zde stává odrazem totality a jejího zla. Co se jeví jako největším paradoxem je to, že ti, co představují prodlouženou ruku režimu mají za to, že činí dobro. V našem klíčovém motivu se opět zrcadlí leitmotiv díla – motiv opuštěných a

⁵⁷ Vladimír Svatoň (2013: 172) faustovský mýtus definuje tak, že jeho „hrdina chce ovládnout skrytý řád věcí, povznést se nad čas a prostor, získat klíč k přírodním silám, přičemž kvůli tomuto cíli obětuje pozemské hodnoty.“

dobou zmítaných dětí. Právě na bezbranných dětech se zde nejvýrazněji projevují důsledky totality, jak můžeme vidět na osudech Ondry, Malého, Eluzíny a novorozeněti. Nicméně, jak tvrdí Ivo Říha (2019: 70), jeli zde „noc, temnota a tma základním a přirozeným prostředím, pak světlo je naopak elementem, který soudržnost tohoto nastavení rozrušuje. Tma v *Noční práci* není absolutní a stálá. Světlo do ní vstupuje jako cizorodý prvek, jako signál změny.“ V závěru se Ondra s Malým opět ocitají sami a jdou nevlídnou černočernou tmou, najednou vidí blížící se světlo. Neví, co za ním stojí, ale jisté je to, že představuje onu možnost změny – naději.

6.4 Motiv vodního živlu a bahna

Motiv vodního živlu prochází celým dílem, souzní s ním a jeho dějem. Od zamrzlé řeky plné zamrzlého odpadu z okolí, po její ději odpovídající roztání, vyplavení nepořádku, zobrazení kvůli zimě vyrvaných kořenů stromů. Z počáteční scény zimní zamrzlé říční krajiny se postupně dostáváme do léta roku 1968 a vyplaveného odpadu přibývá nejen v řece.

Vladimír Svatoň (2013: 179) píše, že vesničané se v řece a jejím bahnu „snaží utopit všechno, čím se kdysi provinili.“ Minulé viny však začínají skrze různé pohádky, mýty a legendy vyplouvat na povrch. Dozvídáme se tak například o umláceném a utopeném cikánu Mertkovi, o topených židovských dětech a topení dětí úmyslně potracených. Tyto minulé viny zanechávají viditelnou stopu v přítomnosti, explicitněji o sobě dávají vědět právě v podobně bahnitého vodního živlu, který se vylévá ze svého koryta, zrovna když se vesničané shlukují a jdou společně se zbraněmi na Romy. Minulé viny tu splývají s těmi současnými. Ivo Říha (2013: 248) smýšlí podobně, podle něj řeka stírá hranice „mezi tím, co ‚je‘ a co ‚není‘. Všechno je, nic neskončilo.“ Vždyť v pogromu na Romy se odráží minulost utopeného cikána, v odevzdávání dětí Staré na utopení opět ožívá pohádka o Chlapském břehu, kterou Ondrovi v začátku prezentuje Zuza:

Víš, proč se tomu místu říká Chlapův břeh? Jedný ženský se narodilo dítě. Teda dítě. Když ho viděli lidi, to bylo hrozný! Hned běželi pro Starou. Stará ho vzala a hodila do vody. To nebylo žádný dítě. Byl to malej chlap, měl vousy, všechno. Nehnul se vod toho stromu. Zůstal tam celý roky. Lidi ho chtěli vodtrhnout, ale nešlo to. Chtěli mu dávat jídlo, ale von nechtěl.

(Topol 2017/2001: 16)

Stará sice Eluzínu a novorozeně neutopí, ale jak sama ve své perspektivě potvrzuje, stále topí děti kvůli ní potracené. Význačným vrcholem událostí je tedy bouře, která onen bahnivý přírodní živel spouští. K tomu dochází, když se v textu začnou množit minulé viny a také zvěsti o okupaci, o novém zlu. Na místní se tak valí bahno jejich tíživé minulosti a současně s ním bahno přítomnosti – na cestě za cikány narážejí na zmiňované Ruské okupanty.

Závěrem se cyklicky dochází na začátek, opět se ocitáme v zimní krajině na řece plné ker. Jako by zamrzlá řeka i svým skupenství stvrzovala svoji uchovávací funkci, to,

že nic není úplně zapomenuto a děje se to neustále znovu. I Ondra s Malým se tak opět, jako na začátku románu ocitají sami a neví, co s nimi bude. Motiv cykličnosti je patrný i v neustále opouštěných a dobou zmítaných dětí. Eluzínou to začalo, pokračovalo Ondrou a Malým a zdá se, že to nebude končit ani nově narozeným dítětem.

6.5 Shrnutí

Vyprávěčský způsob v románu *Noční práce* jsme určili jako rétorickou Er-formu. Podle Doležela (2014/1993: 46) vypravěč používající tento způsob vyprávění nabývá vedle typických vyprávěčských funkcí – konstrukční a kontrolní i jednu původní funkci postavy – funkci interpretační. Tím se narušuje objektivita vyprávění a vychází se vstříc k subjektivitě. Na rozdíl od románu *Kloktat dehet*, v níž se vypráví osobní Ich-formou, není ale původcem subjektivity sama postava, jež je zároveň vypravěčem, ale anonymní vypravěč stojící mimo fikční svět.⁵⁸

Nejvýraznějšími funkcemi vypravěče jsou opět, jako v románu *Kloktat dehet* funkce konstrukční a kontrolní. Vypravěč konstruuje svět z různých perspektiv, nicméně převládá ta dětská, nejčastěji naší hlavní postavy Ondry. Z té se také dozvídáme o časovém vymezení románu. Na rozdíl od románu *Kloktat dehet*, se základní časová osa *Noční práce* omezuje jen na rok 1968, přesněji řečeno jen na tři dny tohoto roku. Tato perspektiva je ale obklopena a narušována retrospektivními vzpomínkami různých osob, jinými perspektivami, dialogy postav i promluvkami vypravěče, které nejsou zabarvené žádnou perspektivou. Nadto pásma postav využívají nezařazené přímé řeči a objevuje se i řeč polopřímá, což má za následek špatnou rozlišitelnost pásma postav od pásma vypravěče. To se projevuje i v jazykové kontaminaci, řeč vypravěče začíná nést jazykové znaky dětské postavy. Nejviditelněji to je patrné ve slovní zásobě a syntaktické jednoduchosti. Vedle toho se do jeho řeči dostává i obecná čeština a spisovná se zase objevuje i v řeči postav.

Odrazy totality v jazyce lze však spíše než v řeči dětské postavy jako v románu *Kloktat dehet* sledovat v řeči vypravěče. Příčinou toho je odlišný způsob narace. Na rozdíl od zmíněného románu zde totiž nevypráví jediný vypravěč, který je zároveň dětskou postavou. V *Noční práci* vypráví Er-formový vypravěč, který má k dispozici množství perspektiv. Proto se u Ondry nedá tak dobře sledovat vývoj a odrážení střídajícího se autoritativního okolí v jeho mluvě, odrazy totality v ní, tak jako u Ilji. Ondrova perspektiva sice převažuje, ale je to právě vypravěč, který nejčastěji uvádí do situace a který tak nejčastěji cituje nějakou oficiální řeč a její typické fráze. Popřípadě jsou to dospělé osoby, jako například příslušníci StB. Tyto citace oficiálního

⁵⁸ Původcem subjektivity se liší i od subjektivní Er-formy, jejíž subjektivita pochází od „určitého fikčního subjektu“, který se prostřednictvím smíšené řeči podílí na konstrukčním aktu. „Určitý fikční subjekt“ Doležel (2014/1993: 48) chápe jako „individuální sémantickou perspektivu, osobní náhled a hodnoce“.

aparátu v obou románech slouží k ironizaci přehnaně spisovného vyjadřování a prázdných frází totalitního režimu. Nutno však podotknout, že v románu *Kloktat dehet* je toto mnohem výraznější, přebírá-li vyjadřování režimu samotné dítě.

U dětského nazírání na svět je patrná opět jeho deformace, stejně jako v románu *Kloktat dehet* se i v tomto románu stává typické směšování reálného s fantastickým. To dobře zobrazuje Ondrův bratr příznačně Ondrou nazývaný Malý, když mu Ondra vypráví viditelně vymyšlenou pohádku o tom, jak s tátou odletí pryč s vesmírnou lodí:

S tátou je to jako s kapitánem Nemurou [...]. V temném ohbí jeho mozku vznikl nápad na změnu života na zemi. Táta pracuje na obrovském vynálezu. Byl sem v laboratořích, viděl sem to. Až to dodělá, tak dem. Odlítáme!

(Topol 2017/2001: 30)

Na což se Malý v naprosté důvěře ptá, zda odletí i s mámou. Malý je dokonalým ztělesněním dětského nevědění a naivity, stejně jako malí chlapci z vesnické party, kteří věří na příšery a mytické bytosti všude tam, kde nedokážou vysvětlit, co přesně vidí. To je patrné na létající příšeře, která je následně odmytizována, zjišťuje se, že jde totiž o mrtvého parašutistu se vzdouvajícím padákem. Oproti tomu starší chlapci představují poučenější pohled na svět, ví, že mytické postavy figurují jen v pohádkách pro malé děti a snaží se jim nevěřit. Stejně jako u malých chlapců však u nich nastávají situace, ve kterých jsou poháněny strachem a prosvítá ono iracionální „co když“. Ani oni se tak zcela nevymaňují z dětského světa, který má sklon neoddělovat fantastické od reálného.

Odlisný způsob narace rozebíraných románů znamená i trochu odlišný způsob jejich autentifikace motivů. Autentifikace osobního Ich-formového vypravěče, kterým je Ilja v románu *Kloktat dehet*, přísluší vzhledem k jediné zobrazovací perspektivě jenom jemu, hodnotí se ale míra jeho spolehlivosti. Naproti tomu způsob narace *Noční práce* nabízí i pohledy jiných postav či vypravěče na situaci, na údajný nadpřirozený jev. Dětské fantastické vidění ani v tomto románu však není většinou autentifikováno, není potvrzeno jiným pohledem, či vypravěčem a nestává se tak fikčním faktem. Sám Ondra vyvrací svůj vlastní příběh, který vypráví Malému. Patrné je totiž jeho vymyšlení po vzoru sci-fi knih o kapitánu Nemurovi, které tak rád čte. Dále zjišťujeme, že ani létající příšera nemá původ ve fantastické rovině. Pohled starších chlapců, kteří později přijdou na to, že jde o parašutistu a jeho vzdouvající padák, poukazuje na dětskou deformaci zobrazovaného, nepochopení malých chlapců. I u Ondry se ale objevuje

neporozumění, i prostřednictvím jeho perspektivy jsou zobrazovány fantastické motivy, kterým očividně nerozumí. Stejně jako Ilja i on se snaží zjistit, jak je to s fantastickými tvrzeními, které jsou mu prezentovány. Jako Ilja však zjišťuje, že pravdy se nemá šanci dopátrat, i on je s všudypřítomnými pohádkami uvězněn ve svém dětství. Ale jak tvrdí Martin Pilař (2013: 186) Ondra nad těmito tajemstvími přestává „žasnout a moudrost mytologických příběhů přijímá do svého myšlenkového světa“. Neporozumění se ale opět jako u Ilji odráží v omezení Ondrovy interpretační funkce. Tyto fantastické motivy jsou ponechány bez hlubší interpretace a jsou spíše jen prostřednictvím Ondrovy perspektivy zobrazovány.

Zmiňovali jsme už, že fantastické motivy v *Noční práci* většinou nejsou jinými pohledy ani vypravěčem autentifikovány. Doplňme, že není autentifikována jejich fantastická složka. U některých fantastických bytostí je ale autentifikován jejich reálná složka, která dala vzniknout pověrám o nich. V ní začíná prosvítat záhadná minulost, jakési kolektivní viny zdejšího společenství dané dobou. Autentifikace jejich reálné složky však není vždy snadno čitelná, leckdy se nabízí jen v náznacích, které musí čtenář dešifrovat. U tajemné postavy Dzigy, se nám tak prostřednictvím Zuziny perspektivy z řeči Polky nabízí vysvětlení, že by mohlo jít o napadeného homosexuála, který se zbláznil, a proto se potuluje po lesích. Polka osvětluje i strašícího Kunerta, údajně to byl německý příslušník SS, který byl zdejšími lidmi zabit. Časové a místní okolnosti vraždy cikána Mertka s nadpřirozenými schopnostmi v řeči malého cikánského chlapce se zase shodují s okolnostmi v řeči Frídy.

Jediná mytická bytost, u které je autentifikována její nadpřirozená složka je postava „zlého“. To je zapříčiněno náboženským podtextem, který „zlý“ má – představuje tu d'ábla, který může postihnout každého z nás. Jeho autentifikace v řeči vypravěče a dalších dospělých postav stvrzuje jeho existenci, tak jak o něm vyprávěla Ondrovi a Malému stará Ferdinandka ve své pohádce. V řeči vypravěče, který vypráví ve zmiňované rétorické Er-formě, je právě prostřednictvím autentifikace motivu „zlého“ cítit jeho interpretační funkce – ve své řeči nezabarvené žádnou z perspektiv vyjadřuje svůj osobní postoj ke zlému, k jeho existenci. Tím, že postava „zlého“ tu není žádnou konkrétní postavou, ale může se jím stát kdokoliv, se jeho autentifikace posouvá do symbolické roviny. Odkazuje totiž na náboženskou tradici, že „zlý“ alias d'ábel tu vždycky byl, je a bude. Je zde poukazováno na to, že zlo je přítomno potenciálně v každém z nás, jen čeká na příhodné podmínky, aby se mohlo projevit. O příhodné

vnější podmínky v románu není nouze, jedna totalita zde střídá druhou. Skrze postavu „zlého“ je tak nejpatrnější propojení minulého a současného, to, že vše se děje znovu.

Zjistili jsme, že vypravěč v *Noční práci* dává před svými interpretacemi přednost spíše pouhému pozorování, popisu prostředí a interpretaci většinou přenechává postavám. Dětská postava Ondry ale také moc neinterpretuje. Je to proto, že je neustále konfrontována s pohádkami svého okolí, kterým nemá šanci porozumět, dozvědět se, jak je to s nimi doopravdy. Vždyť kvůli svému dětství v nich nedokáže číst, nezná-li jejich historický kontext. To se netýká jen mytických bytostí, Ondra slyší rozličná vyprávění i o jeho dědečkovi, tajemné sestře Eluzíně a vynálezu jeho otce. U všech těchto motivů rovněž chybí Ondrova interpretace. Tyto motivy jsou ale kromě vynálezu Ondrova otce autenticky dořešeny. U něj se stává významným právě jeho tajemnost, dění, které kolem něj nastává a které odráží zlo totality.

Dětská postava a její perspektiva se v tomto románu využívá právě proto, že je nepoučená, že je jí všemožné pohádky a příběhy možné vyprávět. Vypravěčova konstrukce světa z různých perspektiv v *Noční práci* umožňuje ale oproti jedinému osobnímu, navíc dětskému vypravěči v románu *Kloktat dehet* porovnat jeho vidění s dospělým náhledem na svět, někdy i na konkrétní situaci. Dětské nevědění samo, i jeho projevy jako je právě potenciální existence nadpřirozených bytostí, je tak často rozptýleno. Perspektivy jiných postav nabízí možné odpovědi, ale jen v náznacích, které si musí čtenář sám dávat dohromady. Tyto jiné pohledy slouží k poodhalování zdejší minulosti plné vin a páchaného zla a dávají oněm „dětským“ pohádkám poněkud hořký přídech. Přídech zla, kterého se lidé dopouštějí za totalit a které se nejvíce projevuje právě na dobou zmítaných a opuštěných dětech.

Zatímco román *Kloktat dehet* byl vymezen roky 1948–1968, hlavní časové pásmo *Noční práce* představuje jen rok 1968. V románech se tak objevuje především komunistická totalita, nicméně ve vzpomínkách postav, v jejich pohádkách apod. se vracíme i k totalitě nacistické. V románu *Kloktat dehet* ji reflektuje pouze dětská hlavní postava Ilja, v *Noční práci* dochází k její reflexi z více perspektiv. Nejčastěji ji ale reflektuje rovněž perspektiva dětské hlavní postavy, perspektiva Ondry. Vedle toho se objevují i dětské perspektivy Malého, Zuzy, nepojmenované dívky a chlapců z vesnice. Dospělé perspektivy slouží k doplnění, konfrontaci dětského pohledu na svět.

Stejně jako Ilja i Ondra se od začátku začíná jevit jako postava-hypotéza. Tomu nasvědčuje samotná konstrukce příběhu – není pořádně rozlišená promluva vypravěče a postav, využívá se neznačená a polopřímá řeč a dochází k porušování časové posloupnosti. Znatelná je potřeba aktivizace čtenáře, neboť tato konstrukce vyvolává chaos a vede k nejasnostem, k hypotetickému pojetí postav. Příznačné dětské nevědění přítomné v celém románu pak nutí skládat si své odpovědi z různých perspektiv, dalo by se říct, že jde vlastně o příběh s tajemstvím, či spíše s tajemstvími, které jsou nám postupně odkrývány.

Ondrovo hypotetické pojetí podporuje i to, že jako u Ilji nevíme, kolik mu je let. Víme jen, že je dítě a že je o něco starší než jeho mladší bratr Kamil (Malý). Další podobnost s Iljou se naskýtá v tom, že se jako on ocitá bez rodičů, patrná je i jeho vyděděnost. Ondra je totiž s otcem v Praze, když začíná okupace, otec ho následně posílá i s Malým do bezpečí na venkov, do opatrovnictví bratra Polky. Ten se o ně moc nestará, a tak musí nepříjemným situacím, do kterých je uvrhl otec, čelit sami. Jednou z nich je nepřátelství a šikana vesnických chlapců kvůli otcově záhadnému vynálezu, o který se teď zajímá StB. Jelikož Ondra neví, o co jde, čelí vzhledem k nastalým událostem roku 1968 podezření, že spolu s otcem spolupracuje s Rusy. Jeho vyděděnost je však daná i tím, že je z Prahy, a navíc o ně ani o jejich zkoušku nemá zájem. To by svědčilo o Ondrovi jako o tzv. problematizující postavě, která je typem postavy-hypotézy, jejímž typickým příkladem je právě cizinec (Hodrová, 2001: 571–572). Cizinec je typický svými tajemnými nevysvětlitelnými rysy, které jsou dané právě jeho odlišností a neobvyklostí, což vypovídá o jeho vypjaté subjektivitě. Subjektivita Ondry se ale rozplývá, když se podrobí a zkoušku podstupuje, to ho směřuje k postavě-objektu a postavě-definici, neboť naplňuje role, které jsou mu určeny.

Motiv dětství Ondru, podobně jako Ilju, předurčuje k jeho objektovosti, výrazný se stává motiv dětského nevědění, který ho nutí být závislý na cizích zdrojích, na jejich pohádkách, kterým navíc ani nerozumí. Ondrova objektovost je navíc podporována i motivem cizáctví a osamění, vržením do současných vyostřených událostí roku 1968, ve kterých prosvítají minulé viny jeho příbuzných, kterým musí sám čelit. Klíčovým tajemstvím v díle je původ a osud Ondrovy záhadné sestry Eluzíny. S postupným odkrýváním tohoto tajemství zjišťujeme, že osud dalších dětských postav je tomu Eluzíninu podobný. Hlavně v závěru dochází k dějovým střihům, ve kterých se ony dětské osudy proplétají a tím se zvýrazňuje samotný leitmotiv knihy – motiv

opuštěných a dobou zmítaných dětí. Eluzínou a jejím osudem příživšího židovského dítěte, které mělo být utopeno, to tedy začíná. Dále to pokračuje Ondrou a Malým, kteří se po otcově dopadení ocitají opět sami, a zdá se, jako by to nemělo končit ani novorozenětem, které přivádí na svět jejich matka. U novorozeně dochází dokonce k přímému naznačení opakování již známé situace, příslušníci StB novorozeně předávají Staré s jasnou motivací, aby se postarala, tak jak to údajně udělala s Eluzínou.

Totalita se v našem románu viditelně nejvíce projevuje na dětech, nacistická totalita se zrcadlí v osudu Eluzíny, na Ondrovi a jeho sourozencích se zase odráží totalita současná - komunistická. Totalita se navíc obrazně dostává i do názvu díla – do *Noční práce*. Tento název pochází z řeči velitele zdejší StB, která je spojena s moderním mýtem. Velitel Nachtigal se svým podřízeným Frídou mluví o budoucnosti, o bratrství člověka a stroje, o tom, jak stroje a v budoucnu především družice poslouží režimu k úplné kontrole člověka. Do té doby, je však tato práce na nich, a jelikož se většina nelegálních věcí děje v noci, je to právě noční práce. Noční práce, noc se svojí temnotou a tmou se tak stávají viditelným odrazem zla totality, které představuje klíčový motiv knihy.

Stejně jako u Ilji i u Ondry se v závěru objevuje naštvání na neustálé příkazy a pohádky, na dětství a jeho bezmoc. Ondra podobně jako Ilja dochází k uvědomění omezení svého dětství, jako Ilja se chce z jeho objektovosti vyprostit, chce nový nepopsaný začátek, který bude definovat jen on. Sice na rozdíl od Ilji neseписuje své memoáry, ale když se v závěru nejspíš nadobro s Malým ocitají opět sami, uvědomuje si, že najednou musí jednat sám za sebe, jako dospělý, a o Malého se postarat. Jeho náhle pocitivší síla a rozhodnost svědčí o jeho subjektivnosti, o jeho spění k postavě-subjektu. Jestliže se Ondra touží ze svého dětství, jeho limitů a definic ostatních vymanit, směřuje ho to opět do jeho pojetí postavy jako postavy-hypotézy, stejně jako Ilju. Tomu nahrává i výrazně hypotetický konec, v němž se objevuje blížící světlo, které může znamenat cokoli. Vezmeme-li v potaz motiv cykličnosti, který se v díle vzhledem k leitmotivu dobou opuštěných a zkoušených dětí objevuje, pravděpodobné je opětovné zacyklení. To by podporoval i motiv vodního živlu, který celou dobu souzní s dějem románu. Ondra s Malým se v závěru ocitají v zimní krajině na řece plné ker, tedy v krajině, která je vyobrazena i v samém začátku příběhu. I zamrzlá řeka jako by zde svým skupenstvím potvrzovala svou uchovávací funkci, to, že nic není zapomenuto a

děje se to pořád znovu.⁵⁹ Světlo v opozici zmiňované černočerné tmě, ve které se Ilja s Malým nejen v závěru ocitají, ale představuje i možnost změny – naději.

Shrneme-li v závěru naši analýzu postav podle teorie Daniely Hodrové, k hypotetickému pojetí Ondry odkazuje už samotný způsob narace a kompozice, neboť nedochází k rozlišení pásma vypravěče a postav, nadto je příběh nahlížen z různých perspektiv a porušuje se v něm časová posloupnost. V důsledku toho se Ondra začíná jevit nejednoznačně. Ambivalentnost je podporována i tím, že jako u Ilji nevíme, kolik mu přesně je a rovněž je u něj redukován popis zevnějšku. O jeho vzhledu se totiž dozvídáme jen díky podobnosti s jeho dědou a jinak je charakterizován nepřímou. Jako Ilja ani Ondra není v textu komplexní a významově uzavřený, jeho interpretace odkazují mimo text a jako nepostradatelná se ukazuje být aktivizace čtenáře. To vše svědčí o jeho problematickém pojetí, o jeho dynamickém charakteru. Stejně jako u Ilji i u Ondry jsme tak došli k závěru, že u něj převažují rysy, které ho posouvají k postavě-hypotéze a postavě-objektu. Podobně jako Ilja se však Ondra ze své objektovosti v závěru snaží vyprostit a směřuje k postavě-subjektu.

⁵⁹ Motiv vodního živlu v románu slouží jako propojení minulého se současným, právě v něm se vesničané snaží utopit minulé viny, ty ale prostřednictvím pohádek, mýtů a legend začínají vyplouvat na povrch (viz kapitola 5.4 Motiv vodního živlu a bahna).

Závěr

V této diplomové práci jsme se věnovali specifikám dětského fokalizátora v zobrazování nastupující normalizace roku 1968 v prózách *Noční práce* (2001) a *Kloktat dehet* (2005) Jáchyma Topola. Hlavním z úkolů práce bylo zodpovědět, jak se na našich dětských postavách totalita roku 1968 odráží a také jakým způsobem ji tito fokalizátoři reflektují. Dalším z úkolů bylo rozebíraná díla nahlédnout a konfrontovat s ostatní autorovou tvorbou s tematikou totalit a následně i v dalších jeho prozaických textech hledat prvky jeho „angažovanosti“.

Zatímco v románu *Kloktat dehet* vypráví rovnou hlavní dětská postava, a jde tedy o osobní Ich-formu, v *Noční práci* jsme vyprávěcí způsob určili jako rétorickou Er-formu, ve které je hlavní dětská postava pouze jedním z fokalizátorů, byť tím nejčastějším. V románu *Kloktat dehet* se stává dětské nahlížení na svět zmítaný totalitou výraznější, přece jen je zde dětskému fokalizátorovi věnován větší prostor, je-li zároveň i jediným vypravěčem. Dětská perspektiva se v tomto románu výrazně odráží už v samotné Iljově subjektivní konstrukci světa, Ilja totiž viditelně přejímá názory autoritativního světa dospělých a často i jejich jazykové vyjadřování. To značí dětskou nevědomost a naivitu, snadnou ovlivnitelnost a podléhání vnějším vlivům. Oproti tomu v *Noční práci* fikční svět konstruuje vypravěč, nikoli hlavní dětská postava Ondra. Jelikož má tento vypravěč k dispozici více perspektiv, nedá se u Ondry tak dobře sledovat vývoj a odrážení autoritativního okolí v jeho mluvě a myšlenkách, tak jako u Ilji.

Ilja má jako vypravěč i schopnost autentifikace motivů fikčního světa, která je u osobního Ich-formového vypravěče založena na autentifikaci důvěryhodného svědka. Ilja se ale z této pozice vyřazuje, neboť jeho dětské nazírání způsobuje to, že viditelně zobrazuje svět, kterému nerozumí – nerozeznává fantastické (pohádkové) od reálného a tím nutně způsobuje deformaci zobrazovaného. K autentifikaci nadpřirozených prvků tedy nedochází. Kvůli jeho neporozumění zobrazovanému světu je omezena i jeho interpretační funkce. Sice se snaží zjistit, jak je to s pohádkami a jejich fantastickými motivy doopravdy, ale jelikož jsou mu poskytnuty jen další pohádky, uvědomuje si, že pravdu se nedozví. Nad jeho interpretacemi proto převažuje pouhé zobrazování. Iljova konstrukce fikčního světa tak čtenáři nabízí chaotické vidění světa, doslova „fantasmagorii“. Užití dětského vypravěče a jeho perspektivy ale dobře slouží k zvýraznění absurdity zobrazovaného. Oba světy, nadpřirozený i ten zmítaný totalitou

se totiž zdají být stejně šílené a neuvěřitelné. Jako by zde skoro přestávalo být důležité, který je který.

Totalita v *Noční práci* prosvítá jiným způsobem než prostřednictvím dětské „fantasmagorie“ zobrazovaného. I zde je sice naznačeno Ondrovo částečné setrvávání v dětském světě iluzí, ale jenom prostřednictvím onoho „co když“ ve vypjatých situacích. Rozhodně se ale tato polovičatá „fantasmagorie“ nestává prostředkem k zobrazení odrazů totality, tak jako tomu bylo v předešlém románu. Odrazy totality jsou v *Noční práci* odkrývány pomocí autentifikace. Ta v tomto románu nenáleží Ondrovi, ale vypravěči a dalším postavám, které někdy nabízejí další pohled na údajný nadpřirozený jev. Dětská postava Ondry je zde využívána k tomu, že jsou jí vyprávěny pohádky, ve kterých ony nadpřirozené jevy figurují. K autentifikaci nadpřirozené složky těchto jevů, v našem případě nadpřirozených bytostí, zde nedochází, ale často je autentifikována jejich reálná složka. Pomocí ní se dozvídáme o kolektivních vinách zdejšího společenství páchaných za totalit. V románu *Kloktat dehet* to tedy byla neautentifikace fantastických prvků dětskou postavou-vypravěčem, která stavěla absurdní nadpřirozený svět do paralely světa totalitního. V *Noční práci* se zase využívá autentifikace reálné složky nadpřirozených bytostí, právě ta pomáhá odkrývat zlo, které je možné páchat za totalit. To upevňuje i autentifikace „zlého“, u „zlého“ jako u jediného je totiž autentifikována jeho nadpřirozená složka. K tomu ale dochází díky jeho náboženskému podtextu, poněvadž je považován za ďábla, což ho povznáší do symbolické abstraktní roviny – jako něco, co může postihnout každého z nás. Není pak divu, že zdejší lidi postihuje právě za působení různých totalit, ať už nacistické či komunistické.

Totalita se v rozebíraných románech nejvýrazněji odráží právě na dětech. To ale v české literatuře není žádnou novinkou. Už poválečná literatura, zejména od druhé poloviny 50. let, zobrazující nacistickou totalitu často využívá postavy „ke svému boji nedostatečně vybavené“, často z „okrajových věkových skupin“ (Janoušek, 2008: 285). Vedle dětí, jsou využívány i podobně „slabé“ postavy dospívajících, žen, či starců, na nichž se dobře ukazuje zlo či dehumanizace společnosti. Typickým příkladem využívající takové postavy či jejího vnímání je Arnošt Lustig (*Démanty noci*, *Dita Saxová*), Jan Otčenášek (*Romeo, Julie a tma*), Eduard Petiška (*Než uzrají muži*) a Ludvík Aškenazy (*Vajíčko*) (IBID.: 285–289). Dětské postavy dále využívají i autoři zobrazující komunistickou totalitu, dětské nazírání se tak objevuje i v prózách po roce

1989, například u Michala Viewegha (*Báječná léta pod psa*), Petra Šabacha (*Babičky*) nebo u Ireny Douskové (*Hrdý Budžes*). V novém století se dětská postava, která zobrazuje totalitu, kromě Jáchyma Topola objevuje u Edgara Dutky (*U útulku 5*), Věry Noskové (*Bereme, co je*), Tomáše Zmeškala (*Životopis černobílého jehněte*) a dalších (Machala, 2015: 46).

Iljovo vyprávění v románu *Kloktat dehet* začíná kolem roku 1948 v dětském domově, kde se jako sirotek ocitá. V dětském domově se stále jako dítě nachází i při invazi v roce 1968. Ondrův příběh v románu *Noční práce* zase začíná opuštěním jeho otce kvůli událostem roku 1968, kvůli kterým je z Prahy poslán na venkov. Oba chlapci, Ilja i Ondra, se tedy v konečném důsledku ocitají sami bez rodičů, u obou hraje navíc roli i jejich vydědění. Ilja nezná svůj původ, což se mu kvůli jeho jménu stává příčinou mnohého příkoří. Kolem roku 1968 se ruské konotace jeho jména nezdají totiž vůbec být příhodné. Ondrovo vydědění mezi vesnickými chlapci způsobuje to, že je z Prahy, další příčinou je otcův záhadný vynález. O ten se teď, stejně jako o Ondru a jeho otce, zajímá StB a jelikož Ondra neví, o co jde, podezřívají ho chlapci vzhledem k právě nastalé ruské okupaci z možné kolaborace s Rusy. Pro oba chlapce se stává příznačné jejich dětství a s ním spojené dětské nevědomí, kvůli kterému se stávají závislí na cizích zdrojích, na jejich pohádkách. Dětství je tedy vrhá do pozice postavy-objektu, činí z nich pouhé objekty smýkané dobou. Jejich objektovost je navíc podporována i společnými motivy osamění a vydědění.

Ilja je sirotek v dětském domově, oproti Ondrovi nezná svůj původ, ocitá se tak na cestě hledání své vlastní identity. Neví, kdo je a odkud pochází, navíc si nepamatuje na lásku svých rodičů. To ho činí zranitelnějším než Ondru. Jeho ztracenost a opuštěnost z něj dělá snadno ovlivnitelného. Jeho hlavní motivací je totiž někam patřit, někoho mít, to ho ale činí i značně naivním. Je to opuštěné, nemilované a ve smyslu morálním nehotové dítě, které snadno podléhá manipulaci doby. Ta přichází společně s velitelem Vyžlatou, který si z dětí činí své loutky – dělá z nich vojáky. Bere jim dětství, chladným vojenským výcvikem začíná trpět i jejich lidská stránka. Ilja se stává bezcharakterní krysou a následně mu ve vypuklých bojích roku 1968 nedělá problém ani převlékat kabáty. Viditelně je tedy dobou přetvářen, jako dítě se stává její dokonalou loutkou, neustále je kvůli ní totiž vrhán do nějakých rolí a definic. Kvůli veliteli Vyžlatovi se stává vojákem, kvůli Margašovi, dítěti zneužívaném Vyžlatou, dokonce vrahem. Následky jsou nedožité, z nevinného dítěte toužícího jen po lásce se stává ona

odporná krysa. To, kým byl se ani v závěru, na rozdíl od toho, kým se stal, nedozvídáme.

Zatímco v románu *Kloktat dehet* zůstávají kvůli jedinému a zároveň dětskému vypravěči tajemství a pohádky nedořešeny, v *Noční práci* tomu je převážně naopak. Odkrývání tajemství, ke kterému pomáhají různé perspektivy a různé hlasy postav, se zde stává klíčovým a je na něm postavěno celé vyprávění. Navíc se jím rovněž odkrývají odrazy totality, které sledujeme. Vedle odkrývání reálné složky nadpřirozených bytostí, se tak postupně dozvídáme pravdu i o původu a osudu Ondrovy záhadné sestry Eluzíny. Pravda o ní upevňuje leitmotiv díla – motiv opuštěných a dobou zkoušených dětí.

Začíná to Eluzínou, která jako židovské dítě byla vyhozena z vlaku jedoucí na smrt, záchránění ji však čekat nemělo. Dostala se ke zdejším lidem, které takovéto děti ze strachu před nacisty topili, ona ale utekla. Pokračuje to Ondrou a Malým, kterým žal po ztrátě adoptované Eluzíny vzal matku. Ta skončila za vinu na nehodě Malého, při které byla opilá, v blázinci. Otce jim vzalo nadosobní posláni v podání jeho záhadného vynálezu očividně proti oficiálnímu režimu. Nejdříve se bez otce ocitli, protože je samotné po srpnových událostech roku 1968 poslal do bezpečí na venkov. Ke konci příběhu skončili nejspíš nadobro sami, protože byl zatčen, když s nimi a s důležitými dokumenty týkajícími se onoho vynálezu chtěl prchnout. Dalším opuštěným a dobou zkoušeným dítětem se viditelně má stát dítě, které v závěru rodí jejich matka. V něm je naznačen znovu stejný osud jako u Eluzíny – také je dáno zdejší šarlatance Staré na utopení, jako se to stalo Eluzíně. Stará místo utopení, ale plánuje to samé, co udělala s Eluzínou – dát ho k jeptiškám. Děti v *Noční práci* jsou tak neustále opouštěny a naháněny vinou režimu, ať už nacistického či komunistického.

V *Noční práci* stejně jako v románu *Kloktat dehet* je naznačena cykličnost onoho motivu opuštěných a dobou zkoušených dětí, postav-objektů. V *Noční práci* je to Eluzína, kterou to začíná, pokračuje to Ondrou a Malým a zdá se, že to nemá končit ani novorozenětem. V románu *Kloktat dehet* na začátku cyklu stojí velitel Vyžlata se svojí pohádkou o synkovi palká,⁶⁰ který usmrcuje svého otce velitele, tuto pohádku pak kopíruje Ilja, které zabíjí kapitána Jegorova. Zatímco v *Noční práci* dítě zůstává nevinnou obětí, která se na nikom dále neproviňuje, v románu *Kloktat dehet* se sice také

⁶⁰ Dozvídáme se, že synek palká v této „pohádce“, který zavraždil svého velitele byl sám Vyžlata.

stává obětí, ale roztáčí kolotoč dalších vin, samo se dále provinuje na ostatních, neboť se samo stává vrahem, a to nikoli jen ve válečných bojích.

V románu *Kloktat dehet* se jeví stěžejní, že Ilja vedle role dítěte nabývá dalších rolí (definic) daných dobou, které ho přetváří. V *Noční práci* Ondru definuje jen jeho dětství, žádné jiné role nenabývá. Oba naši hrdinové však v závěru dochází ke stejnému bodu – k uvědomění si objektovosti a limitovanosti svého dětství, k naštvání na neustálé pohádky, které jako děti musí poslouchat. Ilja i Ondra se ze svého dětství a jeho definic chtějí vymanit, uvědomují si nutnost jednat sami za sebe. Když se Ondra v závěru opět ocitá s Malým sám, ví, že teď už nikoho nemají, uvědomuje si nutnost postarat se o Malého a chce pro ně nový nepopsaný začátek, který bude definovat jen on. Ilja pokus o vymanění se ze svého dětství podniká trochu explicitněji a sepisuje své memoáry. Obklopen neustále samými vypravěči pohádek, najednou je to on, kdo může určit, co je pravda, ač jen na papíře. To u obou chlapců svědčí o snaze uchopit svou subjektivitu (identitu) a vyprostit se z definitivnosti svého dětství a posouvá je to oba k postavě-subjektu a postavě-hypotéze, jelikož nevíme, zda se tato jejich snaha setká s úspěchem.

Zjistili jsme, že Jáchym Topol u obou analyzovaných próz, u románu *Noční práce* (2001) a *Kloktat dehet* (2005) za hlavní postavu volí dítě, které je zobrazeno vůči totalitě ve své objektovosti. U tohoto dítěte následně dochází po prožitých událostech k procitnutí, je u něj vidět snaha se z této objektovosti a předurčení daných dětstvím a dobou dostat. Tím ale podobnosti námi sledovaného končí. Oba romány totiž využívají jinou konstrukci narativního způsobu, což Topolovi umožňuje poukazovat na totalitu v těchto dílech zobrazovanou trochu jiným způsobem. První publikovaný román z těchto dvou, *Noční práce*, využívá rétorickou Er-formu, dětská postava Ondry se tak stává jen jedním z fokalizátorů. Ondra a jeho perspektiva zde slouží k odkrývání zla, které místní lidé páchali a páchají. Jako dítě odjinud totiž mnoho minulých věcí vědět nemůže, a tak je mu možné různé pohádky vyprávět. Další perspektivy a hlasy postav pak tyto pohádky uvádějí na pravou míru, doplňují je a zpřesňují – odkrývají dávná tajemství, a tím i odrazy dvou prolínajících se totalit.

Druhý román, *Kloktat dehet*, využívá osobní Ich-formu a z hlavní dětské postavy Ilji dělá zároveň i vypravěče. To umožňuje totalitu nahlížet v jejím přímém působení na dítěti, můžeme totiž Ilju sledovat v jeho reakcích a prožívání i v jeho vývoji. Jsme tak svědky toho, jak ho doba přetváří a manipuluje do rolí. Začíná to Vyžlatou, který

probouzí zlo v Margašovi, když ho zneužívá. Margaš, údajný syn vlka, poté cyklicky podněcuje a živí (vlčí) pudovou stránku Ilji, když ho vybízí nejdříve k Vyžlatově vraždě a poté k vraždě kapitána Jegorova. Ilja této své zlé pudové stránce podléhá, snaží se sice jen přežít a mnoho věcí dělá spíše jen shodou okolností, ale i tak se stává sám viníkem, ztělesněním zla. To ho staví do opozice k Ondrovi, který svou perspektivou pomáhá zlo totality jen odkrývat a sám zůstává pouze nevinnou obětí. Ač tedy Jáchym Topol v obou těchto dílech využívá dětskou fokalizaci, můžeme konstatovat, že v později vydaném románu *Kloktat dehet*, tuto dětskou fokalizaci a jí zobrazované hrůzy totality posouvá dál.

Mezi další Topolovy prózy s ústřední tematikou totalit patří fragment *Zlatá hlava* (2005), úryvek z dosud nepublikovaného románu *Mongolský vlk*, a novela *Chladnou zemí* (2009). Próza *Zlatá hlava*, má dva vypravěče, jde o vyprávění ve vyprávění. Hlavním vypravěčem je Čech Ilja, který v mongolském hlavním městě Ulánbátar potkává slepého starce, jenž mu vypráví legendu o Zlatém Buddhovi. Skoro celou prózu tvoří právě vyprávění slepce, který vypráví jako Ilja osobní Ich-formou. Už jméno Ilja nám asociuje román *Kloktat dehet*, což není náhodné, nepublikovaný román *Mongolský vlk* byl totiž rozdělen, jeho mongolská část vyšla jako *Zlatá hlava*, další část byla zakomponována právě do románu *Kloktat dehet* (Topol – Kopáč, 2005, online).

Podobnosti s románem *Kloktat dehet* můžeme vidět i v samotném obsahu, i v této próze dochází k sovětské okupaci, slepec totiž vypráví o svém dětství a vyrůstání v sovětivizovaném Mongolsku. Hlavní roli v tomto vyprávění hraje jeho otec, který byl před vpádem Sovětů uznávaným lámou. Po něm se stal strážce chrámu Gandanu a jeho sochy Zlatého Buddhy, ale také se stal rudým komisařem. Oproti jinak jisté smrti, která by ho jako lámu čekala, tak volí přizpůsobení. Stěžejním motivem díla se tedy stává rozdvojení osobnosti za totality, předstírání toho, co je oficiálně žádoucí na veřejnosti a ukryvání toho, co je vaší podstatou. Tak stařík popisuje svého otce – na veřejnosti komunista, avšak se „smutným a temným pohledem“ v duchu stále pevný ve své pravé víře, lamaismu (Topol, 2007: 78). Hlavní hrdina, mongolský chlapec, už je však v té době značně ovlivněn propagandou, je pro něj příliš těžké žít ve dvou světech, a tak se na ten původní snaží zapomenout. Soustředí se proto na školu, snaží se být vzorným studentem a pionýrem. V příběhu se tedy chová jako zapálený komunista, v jeho myšlenkách ale stále prosvítají myšlenky na starou víru a hodnoty, které nová víra pošlapala. Definitivní prozření přichází, když později v Sovětském svazu, kam je jako

nejlepší student vyslán, v jednom sklepe nachází symbol jejich víry, Zlatého Buddha, rozřezaného na kousky. V tu chvíli cítí zradu a ponížení vlastního národa, který byl oklamán, Zlatý Buddha měl být totiž údajně za druhé světové války poslán do Sovětského svazu, aby zde byl ulit na kulky v boji proti fašistům. Najednou ví, že to musí zdokumentovat, aby se to jeho lid dozvěděl, aby v něm zažehl oheň a on tak přestal žít v oněch dvou světech, ví, že se musí vrátit zpátky do Mongolska. To, jestli se mu podařilo zažehnout povstání, není explicitně řečeno, ale jelikož je oním chlapcem údajně vyprávějící věřící stařík, minimálně se mu podařilo dostat zpátky do Mongolska a také praktikovat svobodně svou víru.

Tento příběh se jeví univerzálně, je tedy v obecné rovině přenositelný i do českých realit, neboť i my máme zkušenost se sovětskou okupací, a i náš národ se musel vyrovnat s tím, jak ke komunistické totalitě přistoupí. Totalita je zde rozkrývána jiným způsobem než v dříve rozebíraných románech *Kloktat dehet* a *Noční práce*. Ač se zde opět využívá dětská postava, tato postava dospívá a vypráví retrospektivně, patrně je tak prozření z dětské naivity a objektovosti, vyklouznutí z definic daných dobou, které ho rozdvojovaly. To je nejviditelnější na vypravěčově nynějším praktikování za komunismu zakázané víry, jelikož viditelně může žít už jen v jediném světě. Prostřednictvím dětské postavy a její naivity se opět poukazuje na nebezpečí totality a její manipulace, která je právě na dětské postavě, jak jsme se přesvědčili už v předchozích románech, dobře vidět.

V novele *Chladnou zemí* jako vypravěč figuruje bezejmenný pasáček koz z Terezína, který vypráví osobní Ich-formou. Děj se odehrává v současnosti, v blíže neurčeném 21. století, ale s častými vypravěčovými retrospektivními vzpomínkami. Dozvídáme se tak o jeho dětství v Terezíně a následném zatčení kvůli smrti jeho otce. Po návratu z vězení je jedním z posledních obyvatelů Terezína Lebem přesvědčen, ať se přidá k jeho plánu na záchranu jejich skomírajícího domova. Společně čelí snahám o zbourání města, sbírají kontakty a volají do světa o pomoc o jeho zachování. Zakládají tzv. Koménium, mezinárodní školu poskytující „vzdělání v dějinách hrůzy i následnou terapii“, tu nabízejí například prostřednictvím tance, či radostných dílen (Topol, 2017/2009: 47). Do této školy přicházejí tzv. „pátrači po pryčnách“, často mladí lidé, kterým mozek sužuje „mrak děsivé minulosti, hrůz, které se udály“ jejím příbuzným, které trápí věčná otázka, zda se to může stát zas (IBID.: 33). Tato škola jim má pomoci se naučit s vědomím těchto hrůz žít, s tím jim jako přeživší Terezína pomáhá Lebo, dítě,

keré se na pryčnách smrti narodilo, žijící zázrak. Nicméně se to poněkud zvrhává, Topol tuto vizi dohání ad absurdum a společenství propadá komercializaci – prodávají ghetto pizzu, trička s Kafkou, či dokonce vydávají čísla na kamenech, podle toho, v jakém pořadí lidé dorazili. Nadto jejich sponzory už dávno nejsou jen bývalí vězňové a jejich příbuzní, stává se jimi celá řada osobností od politiků, uhlobaronů přes hokejisty apod. Díky tomu všemu si přicházejí na slušné peníze, tato komercializace a zpolitizování se ale mnohým nelíbí, a tak přicházejí první obsílky, žaloba a následně přijíždí bagry, aby tomu všemu učinily přítrž. Náš hrdina je však jako expert, a hlavně díky jeho kontaktům, přizván k pokračování ve své činnosti v Bělorusku. Tam se to ale zvrhává ještě víc.

Vypravěč tohoto příběhu má podobné rysy jako mají dětské postavy z předešlých románů. Také se vyznačuje naivností, nevědomostí, respektive spíše prostostí a snadnou ovlivnitelností. Stejně jako Ilja z románu *Kloktat dehet* se snaží hlavně přežít. Na rozdíl od něj ale dochází k uvědomění, že některé věci jsou zlé a zvrácené a dělat by se neměly. K tomu dochází, když zjišťuje pravou podstatu svého běloruského úkolu – buduje se zde muzeum evropské genocidy a skanzen totalit tzv. „Děblova dílna“, která spočívá v usmrcování a vycpávání jejich pamětníků, kteří mají po své smrti „autenticky“ vyprávět své příběhy pomocí v nich zabudovaných drátků. Ilja se z hosta ocitá v roli vězně, několikrát se ale pokouší o útěk, což svědčí o snaze se ze své objektovosti a předurčené role vymanit. V závěru z „Děblovy dílny“ prchá, a dokonce ji i zapaluje, ale otázkou je, zda se mu tento útěk podaří, konec je totiž v tomto směru otevřený, a tudíž jako u předchozích próz hypotetický. Ať tak či tak, zdá se, že onoho „mraku v hlavě“ z prožitých hrůz, se jen tak nezbaví, protože on už má i odpověď – ano, může se to stát znovu.

Jako u románů *Noční práce* a *Kloktat dehet* se zde upozorňuje na nebezpečí cykličnosti totality, ačkoli se to v této próze neukazuje na dětech. Běloruská část slouží k vystupňování té české, protože tady se „d'ábel ještě sakra činí“, kvůli autoritářskému režimu je zde totiž stále značná nesvoboda (IBID.: 137). Kvůli přetrvávajícím vazbám na Rusko se například i skrývá to, že vraždám za války „sice šéfovali Germáni, ale za žold tu zabíjeli i Rusové, Ukrajinci, Litevci“ (IBID.: 108). V této zemi jako by totalita nikdy nekončila – nejdříve válečné hrůzy nacistů, poté vraždy za komunistů, a i teď mizí lidé, jak nás informuje jedna z postav (IBID.: 102).

S „mrakem v hlavě“ v podobě hrůz totalit se Jáchym Topol vypořádává i v dalších svých dílech. Po stopách nedávné totalitní minulosti, konkrétně po stopách karpatsko-dukelské operace druhé světové války, se vydává i v beletrizované reportáži *Supermarket sovětských hrdinů* (2007).⁶¹ Na tuto cestu se vydává společně se svými kamarády spisovateli. Společně navštěvují různé památníky, muzea, místa bojů, vysídlené vesnice a pohřebiště, poslouchají pamětníky, a přitom vzpomínají na své vlastní dětství a vyrůstání za socialismu. Příznačným výrokem pro celou tuto výpravu se stává výrok jedné z postav: „Sme zneužitý děti, co se obsesivně vracej na místa svýho zhanobení“ (Topol, 2007: 48). Ten postavy této prózy spojuje s údělem „pátračů po pryčnách“ z novely *Chladnou zemí*.

Obraz totality je přítomen i ve dvou Topolových divadelních hrách *Uvařeno* (2007)⁶² a *Cesta do Bugulmy* (2007).⁶³ Drama *Uvařeno* se odehrává ve věznici, ve které tři vrazi přemýšlejí o svých skutcích. Postavou ztělesňující páchané hrůzy za totalit je vězeň Stařík, kat, který se učil věšet lidi už jako dítě v sovětském táboře Perm. V katovství pokračoval, i když se dostal do Čech, ale vlasovce a Germány stříleli, až české zaprodané soudruhy zase věšel, poté věšel až do roku 1989 civilisty. Změnu pořádku a ztrátu povolání ale neunesl, protože „byl [...] navyklej usmrcovat“, proto vybil zahrádkářskou kolonii a dostal se do vězení (IBID.: 170). Ve vězení ho jeho činy dohání a on zpytuje svědomí, prosí o odpuštění jednu ze svých obětí, Miladu Horákovou, nicméně se vmlouvá na dobu, že ho k tomu donutila. Na postavě Staříka je tak opět vidět, jako na Iljovi z románu *Kloktat dehet* a slepém staříkovi ze *Zlaté hlavy*, jak ho totalita jako dítě přetvořila a vrhla do předurčené role. Na rozdíl od nich se ale z této role nesnaží vymanit, ale jen pasivně čeká na smrt, aby ho tohoto břímě zbavila:

Ale stejně to bylo, stalo se to, vim! Proto chci umřít. My starý umřeme a ta strašná doba umře s náma. Už se to nikdy nemůže stát. Lidi sou dneska přece úplně jiný.

(IBID.: 178)

Jeho spoluvězňové, ale tuto vizi, že to bylo jen dobou a nemůže se to stát znovu vyvrací. Je tu s ním totiž samozvaný „king“ Soňa, muž, který zabil svou ženu a pak se na ni ještě přejmenoval. A hlavně je tu Omyl, který je tu omylem, protože „omylem“

⁶¹ Původně vydaná jako doslov v knize Andrzej Stasiuka *Jak jsem se stal spisovatelem* (2004).

⁶² Poprvé vyšla tiskem v kulturním týdeníku A2 v roce 2005.

⁶³ Tato divadelní hra byla napsaná na objednávku düsseldorfského Schauspielhausu. Vyšla poprvé v německém překladu v časopisu *Theater heute* v roce 2006. Česky byla hra poprvé publikována v časopise *Svět a divadlo* v roce 2006.

zabil malé dítě. Jako by se poukazovalo na to, že když jsou lidé schopni páchat zlo za normálních časů, není nic, co by je drželo zpátky v dobách totalit. Zdá se tedy, že to není o době, ale vždy především o lidech, o jednotlivcích. Jak už se rozebíralo v románu *Kloktat dehet a Noční práci*, zlo je potenciálně přítomno v každém z nás a je jen na nás, zda ho pustíme ven.

Drama *Cesta do Bugulmy* je apokalyptickou science fiction. Civilizace se hroučí, ve světě řadí teroristé a město Bugulma v Simbérii, v kraji ledu, se stává symbolem revolty, vysíláním, k sobě svolává přeživší a burcuje k revoluci. Tam putuje otec se synem, otec, kat minulého režimu, který popravil například i Miladu Horákovou. Doufá totiž, že tam ještě žije duch komunismu. Bugulma však lehla popelem a v Simbérii se provozuje pitevna, kde se podle rozkazu domorodých Simbirjaců sešívají mrtvá těla padlá v bojích, protože věří, že nastává konec světa a Bůh všechny mrtvé oživí. V této pitevně pracuje Češka a Němka, posléze se tam objevuje jakási beznohá stará bolševička, která zde, v posledním sovětském lágru, kvůli ledu na celé roky uvízla a neví, co všechno se mezitím ve světě změnilo. V závěru k nim doputovávají i otec se synem a zjišťují, že žádná revoluce se zde nekoná, protože vysílání nebylo aktuální. K tomu všemu se hlásí globální oteplování, ledy roztávají a ukazuje se, že ledové hory v okolí jsou vlastně zmrzlá a zasněžená mrtvá těla z lágru naskládaná na sebe. Minulá krize lidstva se tak na tomto místě hrůzy vpíjí do krize současné, což poukazuje na to, že minulosti nelze uniknout. Nemožnost úniku se pak nevyjevuje jen v obrazné rovině, hnijící mrtvá těla jsou všude, kam lze okem dohlédnout. Nad tím vším se sice vznáší Putin s jejich možnou leteckou záchranou, ale nabízí se otázka, zda by to vůbec byla záchrana. I v tomto díle je tedy tematizována nemožnost úniku před hrůzami totalitní minulosti jako tomu bylo v prózách *Chladnou zemí*, *Supermarket sovětských hrdinů* a v dramatu *Uvařeno*. Tentokrát se ale toto téma nerozebírá ze strany obětí, či zpytujících viníků, ale ze strany viníků a milovníků staré doby, kteří na svých minulých činech nevidí nic špatného, právě ty zde Topol konfrontuje s reálnými důsledky totalitní doby, a tedy i jejich činů.

Prózy *Výlet k nádražní hale* (1994), *Sestra* (1994) a *Anděl* (1995) mají společné to, že zobrazují svět od konce 80. let se zřetelem na polistopadový převrat. Svět se zde ukazuje v jeho přelomu a v chaosu, který následuje. Nová doba s sebou přináší sice celou řadu nových možností, citelné však stále zůstává poznamenání hrůzami novodobých dějin a jejich totalit. To s sebou přináší zmatek v hodnotové hierarchii a

nedůvěru k ní. Jako v přechozích dílech i v těchto dochází k tematizaci dobra a zla, pro hlavní postavy je pak charakteristické bloudění, hledání smyslu, vnitřní rovnováhy i samotného svého postavení v tomto novém zřízení. Ač se tedy v těchto dílech s totalitou nepracuje tak viditelně jako v těch dříve zmíněných, i zde zůstává stěžejním tématem, i zde se s ní totiž hlavní postavy musejí nějakým způsobem vypořádat. Explicitně k tomu dochází například v novele *Výlet k nádražní hale*, v níž hlavní hrdina na své cestě potkává muže, jenž přežil Osvětim, což se stává událostí, která zmalichernuje vše ostatní:

Chór: ale ty buď šťastnej
chlapíku
a už si nestěžuj
tys dnes potkal muže
který přežil Osvětim
víš o nějaký závažnější milosti
v dnešní pohnutý době?
vážil by sis snad
nějakýho znamení
o něco víc?
(IBID.: 127–128)

I v románu *Sestra* je hlavní postava explicitně konfrontována s minulostí, ač „jen“ prostřednictvím snu. Tomuto snu o holocaustu je v díle věnována celá kapitola, ve které o něm Potok vypráví. Ve svém snu se Potok se svými přáteli ocitají na létajícím koberci a myslí si, že poletí na nějaký zábavný výlet, ale místo toho se omylem ocitají v moři kostí v Osvětimi. Zde si musí protrpět hororovou prohlídku s průvodcem, „živou“ kostrou bývalého zdejšího vězně a zároveň i člověka, který se na těchto zvěrstvech podílel. Potokův sen stvrzuje onen „černý mrak“ minulosti v jeho hlavě, stále živou minulost, která sužovala už „pátrače po pryčnách“ v novele *Chladnou zemí*. O tom svědčí už úvod jeho vyprávění:

Ten sen [...] mě zaved do temnejch krajin a nevím, jestli jsou jen mý. Sen má dvě pasti, myslím. Ta první je hned na začátku a ta druhá na konci a vobě to sou pasti starýho času.
(Topol, 2019/1994: 104)

Dalším důkazem je Potokovo uvědomění v závěru snu, při kterém mu dochází, že hrůzy Osvětami jsou tak velké, že nemůže dojít k vykoupení světa. To, proto, že Mesiáš, v tomto románu označovaný jako Mesiah, už nemůže přijít, protože ho v Osvětami zabili.

Zatím poslední Topolův román *Citlivý člověk* (2017) je na obalu knihy označen jako „politický román ze současnosti“ a opravdu, tématy ze současnosti se to v románu jenom hemží. Tematizuje se obecně porevoluční vývoj v Čechách, migrace, kritizuje se a zesměšňuje Zeman, ale hlavně varuje se před Ruskem a Putinem. Toto varování dobře shrnuje jedna z postav:

Rusové sou příroda, ty nezastaviš. Jezdci Belialovi se zas hnuli, protože nic jinýho neuměj. Afghánistán, Čečna, to už je zapomenutý, předevcírem Gruzie, včera Krym, dneska Sýrie, zejtra Ukrajina, pak Balt, Polsko, normálka, zase budou tady [...]. Kdo jim v tom zabrání?

(Topol, 2017: 288)

Můžeme konstatovat, že všechny Topolovy prózy se nějakým způsobem vypořádávají s totalitou, ač více či méně explicitně. Zjistili jsme, že totalita se stává stěžejním tématem jeho děl, jakýmsi scelujícím elementem. Topolova tvorba a její tematika totalit pak viditelně vyrostla, díky odkazu undergroundu, z „angažované“ pozice implicitního autora. O Topolovi můžeme hovořit jako o „veřejně činném intelektuálové“, ⁶⁴ jak o něm píše Rahl Dahrendorf (2008: 20). V tomto smyslu Topol představuje „veřejně činného intelektuála“, který za socialismu odolal pokušení nesvobody a ctil ctnosti svobodného ducha (IBID.: 55). Jako člen disentu mu byla vlastní „odvaha“, když své texty vydával ilegálně v samizdatu a exilu. Ctil „spravedlnost“, protože mu byl vlastní „mysl pro spravedlivý společenský řád“ (IBID.: 63). Se „spravedlností“ se pojí i jeho „angažované pozorování“⁶⁵ – ve svých textech totiž psal „o rasovém a politickém násilí, o utlačování národnostních menšin a

⁶⁴ „Veřejně činného intelektuála“ definuje Dahrendorf prostřednictvím jeho nástroje – pera. Jsou to tedy intelektuálové, kteří se živí psaním, v němž komentují dění ve společnosti. „Jsou to lidé, kteří chápou své povolání tak, že se účastní dominantních veřejných diskursů doby, spoluurčují jejich téma a ovlivňují jejich směr“ (IBID.: 20–21).

⁶⁵ Další ctností je rozvážnost, která „[o]značuje člověka v jeho postoji ke světu“ (IBID.: 64). Dahrendorf ji vysvětluje jako angažované pozorování, které „implikuje vnitřní pnutí“, [u]měřenost, o níž přitom jde, znamená ovládnutí neovladatelného“, jde o vnitřní angažovanost (IBID.: 64). Dahrendorf (IBID.: 64–65) odkazuje na Raymonda Arona, který sám sebe považuje za angažovaného pozorovatele, což je nejčastější postoj veřejně činného intelektuála, v němž se spojuje postoj aktéra s postojem pozorovatele. To znamená angažovaná účast slovem, a tedy i niterná účast na pozorované věci (IBID.: 66). Dále ale podotýká, že angažovaný pozorovatel hledá pravdu, ke které se váže i svoboda, zatímco obyčejná angažovaná literatura „chce přesvědčit, či dokonce obrátit na svou víru“ (IBID.: 67).

o politických uprchlících“ (Míková et al., 1998, online). A v neposlední řadě i správně používal „rozum“, který mu umožňoval upozorňovat na iracionalismus režimu a jeho netolerantnost vůči jiným názorům (IBID.: 69, 71). Je patrné, že zmíněné ctnosti Topolovi vydržely i do dnů svobody a umožňují mu tak v jeho dílech nadále varovat před nesvobodou. I ve svobodných dnech v něm totiž, vyjádřeno výrazy z novely *Chladnou zemí*, hrůzy nedávných totalit přetrvávají v podobě onoho černého „mraku v hlavě“. Ten ho nutí zabývat se dualitou dobra a zla, ale především klade nepříjemné otázky jako „jak se to mohlo stát“ a stále sílíci „zda se to může stát znovu“. Poslední otázka dochází vrcholu v naposledy vydaném díle, v románu *Citlivý člověk*, ve kterém se poukazuje na zneklidňující aktivity současného Ruska. Topolovi tak odpovídá i definice intelektuála Edwarda W. Saida (2011: 170), který na intelektuálovi zdůrazňuje jeho specifickou funkci ve společnosti, jíž je reprezentace svých postojů a kladení nepříjemných otázek. V Topolově posledním díle můžeme spatřovat nejen kritiku politiky, ale i onen „stav ostražitosti“, který Said (IBID.: 177) považuje za důležitý.

Seznam použité literatury

Primární literatura

TOPOL, J. (2017/2001): *Noční práce*. 2. vyd., upravené. Praha: Torst.

TOPOL, J. (2017/2005): *Kloktat dehet*. 2. vyd. Praha: Torst.

Sekundární literatura

DAHRENDORF, R. (2008): *Pokoušení nesvobody: intelektuálové v časech zkoušek*. Jinočany: H & H Vyšehradská.

DE BRUIN, E. Topol, Jáchym Kloktat dehet. *ILiteratura.cz* [online]. 9. 1. 2006 [cit. 2019-06-21]. Dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/18489/topol-jachym-kloktat-dehet>

DOLEŽEL, L. (2008): *Fikce a historie v období postmoderny*. Praha: Academia.

DOLEŽEL, Lubomír. (2014/1993): *Narativní způsoby v české literatuře*. 2. vyd. Příbram: Pistorius & Olšanská. Scholares.

DOLEŽEL, L. (2014): *Heterocosmica II: fikční světy postmoderní české prózy*. Praha: Karolinum.

ENGELKING, L. Pikareskní kojot Ilja. Model pícara a model trickstera v románu Jáchyma Topola Kloktat dehet. In: ŘÍHA, I. (ed.) (2013): *Otevřený rány: vybrané studie o díle Jáchyma Topola*. Praha: Torst s. 227–242.

FIALOVÁ, A. (ed.) (2014): *V souřadnicích mnohosti: česká literatura první dekády jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích*. Praha: Academia.

HAVRÁNEK, B. (eds.) (1960–1971): *Slovník spisovného jazyka českého*. Praha: Academia, nakladatelství Československé akademie věd. Dostupné z: <http://ssjc.ujc.cas.cz/>

HODROVÁ, Daniela. (2001): *--na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst.

JANOŮŠEK, P. (ed.) (2008): *Dějiny české literatury 1945–1989: III. 1958–1969*. Praha: Academia.

- KNAPPOVÁ, M. (2006): *Jak se bude vaše dítě jmenovat?* 4. přeprac. a dopl. vyd. Praha: Academia.
- LJUBKOVÁ, M. Krajinou lesa Noční práce. In: MIKULÁŠEK, J. – LJUBKOVÁ, M. (2019): *Kouzelná země*. Praha: Národní divadlo s. 78–83.
- MACHALA, L. (ed.) (2015): *Panorama české literatury 2: po roce 1989*. Praha: Knižní klub, Universum.
- MAREŠ, P. Mezi spisovnou a obecnou češtinou. K užívání jazyka v současné české próze. In: ŘÍHA, I. (ed.) (2013): *Otevřený rány: vybrané studie o díle Jáchyma Topola*. Praha: Torst s. 200–215.
- MÍKOVÁ, K. – WIENDL, J. – KUDLOVÁ, K. – MALÁ, Z. Jáchym Topol. *Slovníkčeskeliteratury.cz* [online]. 1998 [cit. 2020-04-21]. Dostupné z: <http://www.slovníkčeskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=881>
- PEŇÁS, J. Topolova pole válečná i orná: Kronika posledních třiceti let v člancích citlivého zapisovatele. In: *Jachymtopol.cz* [online]. 13.12.2018 [cit. 2020-04-22]. Dostupné z: <https://jachymtopol.cz/vystup-jizni-vezi/#druhy>
- PILAŘ, M. (2002/1999): *Underground: (kapitoly o českém literárním undergroundu)*. Vyd. 2. Brno: Host.
- PILAŘ, M. Další kultovní román Jáchyma Topola? In: ŘÍHA, I. (ed.) (2013): *Otevřený rány: vybrané studie o díle Jáchyma Topola*. Praha: Torst s. 182–188.
- ŘÍHA, I. Svoloč, parchanti, psychopati, synové kurev a cizinců (Ke knihám Jáchyma Topola Noční práce, Kloktat dehet a Supermarket sovětských hrdinů). In: ŘÍHA, I. (ed.) (2013): *Otevřený rány: vybrané studie o díle Jáchyma Topola*. Praha: Torst s. 243–252.
- ŘÍHA, I. S městem za zády. Sémantika prostoru v *Noční práci*. In: MIKULÁŠEK, J. – LJUBKOVÁ, M. (2019): *Kouzelná země*. Praha: Národní divadlo s. 64–76.
- SAID, E. W. Reprezentace intelektuála. In: HAVRÁNEK, V. (ed.) (2011): *Postkoloniální myšlení II*. Praha: Tranzit, s. 166–177.
- SCHNEIDEROVÁ, S. Řeč v proudu vyprávění. Jáchym Topol: Kloktat dehet. In: ŘÍHA, I. (ed.) (2013): *Otevřený rány: vybrané studie o díle Jáchyma Topola*. Praha: Torst s. 216–222.

- SVATONĚ, V. Tři variace faustovského mýtu v literatuře 20. století. In: ŘÍHA, I. (ed.) (2013): *Otevřený rány: vybrané studie o díle Jáchyma Topola*. Praha: Torst s. 169–181.
- ŠANDA, Z. Narativní dominanty v románech Jáchyma Topola. In: ŘÍHA, I. (ed.) (2013): *Otevřený rány: vybrané studie o díle Jáchyma Topola*. Praha: Torst, s. 196–199.
- TOPOL, J. – WEISS, T. (2000): *Jáchym Topol – Nemůžu se zastavit*. Praha: Portál.
- TOPOL, J. – KOPÁČ, R. Jáchym Topol: Kloktání dehtu je trest i pokušení. *Novinky.cz* [online]. 5. 10. 2005 [cit. 2020-05-03]. Dostupné z: <https://www.novinky.cz/kultura/clanek/jachym-topol-kloktani-dehtu-je-trest-i-pokuseni-40106709>
- TOPOL, J. (2007): *Supermarket sovětských hrdinů*. Praha: Torst.
- TOPOL, J. (2017/2009): *Chladnou zemí*. 2. vyd. Praha: Torst.
- TOPOJ, J. (2017): *Citlivý člověk*. Praha: Torst.
- TOPOL, J. – TACHECÍ, B. Chodil jsem na gympl pro děti chartistů, spousta učitelů nás chránila, říká Jáchym Topol. *IRozhlas.cz* [online]. 18. 1. 2018 [cit. 2020-04-21]. Dostupné z: https://www.irozhlas.cz/kultura/literatura/topol-rozhovor-tacheci-osobnost-plus_1801011850_bar
- TOPOL, J. – ŘÍHA, I. (ed.) (2018): *Výstup Jižní věží: výběr z publicistiky*. Praha: Torst.
- TOPOL, J. (2019/1994): *Sestra*. V České knižnici vydání první. Praha: Nadační fond Česká knižnice.