



Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta
Katedra české literatury

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Jáchym Topol, *Kloktat dehet*: Postmoderní protifaktová historická fikce

Jáchym Topol, *Gargling with Tar*: Postmodernist counterfactual historical fiction

Renáta Routová

Vedoucí práce: prof. PhDr. Tomáš Kubíček, Ph.D.

Studijní program: Český jazyk se zaměřením na vzdělávání

Studijní obor: B ČJ-FJ 20

2024

Odevzdáním této bakalářské práce na téma Jáchym Topol, *Kloktat dehet*: Postmoderní protifaktová historická fikce potvrzují, že jsem ji vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzují, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 26. června 2024.

Děkuji prof. PhDr. Tomáši Kubičkovi, Ph.D., za podnětné nasměrování a ochotné vedení mé bakalářské práce.

ABSTRAKT

Tato bakalářská práce se zaměřuje na význam protifaktového historického narativu v románu *Kloktat dehet* Jáchyma Topola a na prvky, díky nimž ho lze označit za postmoderní fikci. Shrnuje okolnosti vzniku žánru protifaktové historické fikce a postmoderní pojetí vztahu fikce a historie. Pomocí narativní analýzy sleduje strategie významové výstavby díla (události, postavy, vypravěč, časoprostor, autentifikační postupy), z nichž vyvozuje tematické zaměření románu. Jako stěžejní prvky výstavby textu se jeví vypravěč a vyprávění ostatních postav, produkující víceúrovňovou relativizaci informací o fikčním světě podávaných čtenáři. Za nejvýraznější témata románu označujeme nemožnost poznat objektivní pravdu a ironizaci českého národa i dějin. Závěrečnou interpretací se navracíme k tématu fikce a historie v období postmoderny a jeho propojení s významovou výstavbou románu *Kloktat dehet*. Potvrzujeme, že tento román navazuje na postmoderní tendence nejen typickými narativními postupy postmoderní fikce, ale i reagováním na zásadní otázky postmoderního uvažování.

Klíčová slova

Jáchym Topol, *Kloktat dehet*, postmoderní, protifaktová historická fikce, kontrafaktuální fikce

ABSTRACT

This thesis focuses on the significance of the counterfactual historical narrative in Jáchym Topol's novel *Gargling with Tar* and the elements that make it qualified as a postmodernist fiction. It presents the genre of counterfactual historical fiction and the postmodernist conception of the relation between fiction and history. Via narrative analysis, it traces the strategies of the novel's semantic construction (events, characters, narrator, space-time, authentication strategies), from which it deduces the novel's thematic orientation. The narrator and the narration of the other characters appear to be the key elements in the construction of the text, producing a multilevel relativisation of the information presented to the reader. The most significant themes of the novel are the impossibility of getting to know the objective truth and the ironisation of the Czech nation and history. In the final interpretation, we return to the issue of fiction and history in the postmodern period and its connection to the semantic construction of the novel *Gargling with Tar*. We affirm that this novel follows the postmodernist tendencies not only by using the typical narrative strategies of postmodernist fiction, but also by reacting to the essential issues of postmodernist discourse.

Key words

Jáchym Topol, *Gargling with Tar*, postmodernist, counterfactual historical fiction, Czech

Obsah

Úvod.....	7
1 Postmoderní protifaktová historická fikce.....	9
1.1 Postmoderní pojetí historiografie.....	9
1.2 Alternativní dějiny – protifaktová historie.....	10
1.3 Protifaktová historická fikce.....	11
1.4 Protifaktová historická fikce v českém kontextu.....	13
2 Základní synopse románu <i>Kloktat dehet</i>	16
3 Narativní analýza románu <i>Kloktat dehet</i>	19
3.1 Události.....	19
3.2 Postavy.....	23
3.2.1 Spojnice s dějinami – sestry a velitelé.....	23
3.2.2 Margaš.....	25
3.2.3 Pan Cimbura.....	26
3.3 Vypravěč.....	30
3.3.1 Nespolehlivost.....	31
3.3.2 Vyprávění jako Iljův hlavní zdroj poznání.....	34
3.4 Časoprostor.....	37
3.4.1 Domov Domov.....	37
3.4.2 Tankové vojsko.....	38
3.5 Autentifikační postupy.....	41
3.5.1 Události a prostor – historický svět románu.....	41
3.5.2 Jazyk.....	43
3.6 Tematické rozvržení románu.....	45
3.6.1 Motivy.....	45
3.6.2 Témata.....	48
4 Topolova interpretace dějin fikcí.....	51
Závěr.....	55
Seznam použité literatury.....	60

Úvod

Roku 2005, kdy vychází román *Kloktat dehet*, je jeho autor Jáchym Topol již zkušeným prozaikem s osobitou poetikou, v níž se kombinují prvky společenské reflexe se silnou imaginací. Po úspěšných „pražských prózách“¹ z devadesátých let (*Sestra*, 1994; *Anděl*, 1994) se autor uchyluje k tematizaci nedávné české historie poznamenané komunismem v prózách *Noční práce* (2001), *Kloktat dehet* nebo *Supermarket sovětských hrdinů* (2007), jež Erik Gilk označuje za „sebezpytující obžalobu českého národa, který ve vyhraněných momentech moderní historie neobstál“.²

Tyto „vyhraněné momenty“ román *Kloktat dehet* svérázným způsobem přetváří v příběhu, který se odklání od reálného historického vývoje v bodě, kdy do českých zemí přijíždí roku 1968 tanky vojsk Varšavské smlouvy. Topol zde zakládá protifaktový narativ větou „*Slyšeli jsme a viděli, že sovětské jednotky vnikly do republiky a že československá armáda klade hrdinný, vytrvalý a účinný odpor...*“³ a rozvíjí jej v dalším sledu událostí, kdy se český národní odpor vyvíjí ve třetí světovou válku.

Bližší specifikace žánru tohoto textu se jeví jako problematická; Topol zde záměrně kombinuje postupy a prvky různorodých žánrů: dobrodružného a válečného vyprávění, fantasy, bildungsromanu, grotesky, historické fikce aj. Nad problematikou žánru tohoto románu se zamýšlí mimo jiné Xavier Galmiche, který jej označuje za tzv. „vykolejené vyprávění“⁴, nebo Leszek Engelking, jenž v něm nachází prvky pikareskního románu.⁵ Jak již vyplývá z názvu této práce, román *Kloktat dehet* lze také označit jako postmoderní protifaktovou historickou fikci, nepokoušíme se jej ale přiřadit k jednomu konkrétnímu žánru, ani skrze tento román žánr protifaktové historické fikce definovat. Stejně jako je tomu u historické fikce, i fikční světy protifaktové historické fikce jsou zasazeny do určitého období minulosti, k němuž odkazují například evokací konkrétních historických událostí nebo aktérů dějin. I historická fikce může do těchto světů zasazovat události,

¹ GILK 2014

² Tamtéž

³ TOPOL 2017, s. 131

⁴ „*vykolejené vyprávění* [...] začleňuje do kompozice vyprávění anekdotická „vykolejení“ (*déraillement*), která otevírají prostor rozbujelemu stylistickému rejstříku. Toto „vychýlení z dráhy“ představuje podobenství buď — a v tom právě spočívá otázka interpretace — nadobro „vykolejených“ (*sortie de ses gonds*) dějin, nebo periodického strukturálního narušení, jež kvůli svému katarznímu účinku periodicky rozpoutává chaos, srovnatelný s bakchanálií.“ (GALMICHE 2013)

⁵ ENGELKING 2009

kteře se v aktuální minulosti nestaly; na rozdíl od ní však protifaktová historická fikce tyto události rozvíjí; historický vývoj se v jejím fikčním světě na základě změny nějaké zásadní historické události ubírá jiným směrem, jako je tomu v románu *Kloktat dehet*.

Fenomén protifaktových narativů minulosti je jednou z reakcí na přehodnocování historie, vyprovokované tzv. postmoderní výzvou, která se pokouší o smazání hranic mezi historií a fikcí. Významným způsobem do této debaty přispívá monografie *Fikce a historie v období postmoderny* (2008) Lubomíra Doležela, která slouží jako teoretický základ pro tuto práci. Vedle vymezení žánru protifaktové historické fikce v ní nacházíme i souhrn základních principů, které formují postmoderní myšlení o historii, a aplikaci teorie možných světů jak na historiografii, tak na fikci. Doleželova teorie fikčních světů, podrobně rozpracovaná v monografii *Heterocosmica* (1998, česky 2003), je zde základním východiskem pro uchopení Topolova románu.

Druhou zásadní prací, od níž se bude odvíjet naše zkoumání románu *Kloktat dehet*, je *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění* (2013) od trojice autorů Tomáše Kubíčka, Jiřího Hrabala a Petra A. Bílka. Při analýze textu budeme postupovat po jednotlivých rovinách vyprávění a pokusíme se tak zjistit, jakým způsobem je Topolův protifaktový narativ tvořen, jakou roli hraje ve významové výstavbě díla, s jakými textovými strategiemi je kombinován a jakou funkci tyto strategie v textu plní. Od takto rozpracované struktury románu se přesuneme k otázkám širším: Jaká témata román *Kloktat dehet* nese? K čemu slouží celá tato významová výstavba založená na protifaktovém narativu?

Lubomír Doležel zařazuje román *Kloktat dehet* do souboru *Heterocosmica II: Fikční světy postmoderní české prózy* (2014), pokládá jej tedy za reprezentativní postmoderní text. Pokusíme se vysledovat, v čem spočívá jeho postmoderní charakter – při sledování jednotlivých prvků typických pro postmoderní fikci vycházíme především z monografie Briana McHalea *Postmodernist fiction* z roku 1987. Jednou z nejpálčivějších otázek postmoderny zůstává vztah jazyka k realitě, a tedy i vztah fikce (jazykových konstruktů) a historie (reality minulosti); zaměříme se tedy i na to, jak román *Kloktat dehet* na tuto otázku reaguje – jak se do něj postmoderní myšlení promítá.

1 Postmoderní protifaktová historická fikce

1.1 Postmoderní pojetí historiografie

V šedesátých letech minulého století se zejména díky eseji Rolanda Barthesa *Le discours de l'histoire* (1967), na níž navazuje *Metahistorie* (1973) a *Tropics of discourse* (1978) Haydena Whitea, rozvíjí debata podkopávající základy moderní historiografie - „postmoderní výzva“.⁶ Ta na základě narativní analýzy historiografických textů stírá hranici mezi narativy fikčními a historickými; jazyk podle Barthesa není schopen referovat k mimojazykovým realitám (např. k minulosti), a tak se historiografie uchyluje k narativnímu diskurzu s tzv. „efektem reality“, který je ale od fikce z formálního hlediska nerozeznatelný.⁷ Podle Whitea historik nutně musí historické události seřazovat, strukturovat; prohlašuje, že „strukturace syžetu = literární operace = tvorba fikce“.⁸

Na tuto výzvu reaguje řada historiků i literárních teoretiků včetně Lubomíra Doležela, jenž v monografii *Fikce a historie v období postmoderny* (2008) osvětluje vztah fikce a historie skrze sémantiku možných světů. „Historický text musí mít pravdivostní funkci proto, aby konstruoval možné světy, které slouží jako modely minulosti. Zatímco fikční *poiesis* konstruuje možný svět, který neexistoval před aktem psaní, historická *noesis* užívá psaní k tomu, aby konstruovala možné světy – modely minulosti, která existovala před aktem psaní.“⁹ Kromě funkčního rozdílu Doležel formuluje ještě zásadní rozdíl v neúplnosti fikčních a historických světů: mezery, „bílá místa“, mají ve fikčním světě ontologický charakter a po konečném zafixování textu již nelze tyto mezery doplnit. Naproti tomu mezery v historických světech mají charakter epistemický a lze je získáním nových poznatků zaplnit, nebo jím historický svět úplně vyvrátit. „Fikční texty a díla koexistují, ovlivňují se, ale nikdy se navzájem neruší“¹⁰, na rozdíl od textů historických.

Specifickou oblastí na pomezí fikce a historie je historická fikce. Všechny entity světa, který vytváří, jsou fikční, ačkoli některé z nich mají protějšky v aktuální minulosti a jsou kombinovány s těmi, které v aktuální minulosti protějšky nemají.^{11, 12} Historická fikce

⁶ DOLEŽEL, 2008, s. 23-24

⁷ Tamtéž

⁸ Tamtéž, s. 30

⁹ Tamtéž, s. 50

¹⁰ DOLEŽEL, 2014, s. 130

¹¹ DOLEŽEL, 2008, s. 94-95

¹² „Dvojitá povaha entit historické fikce je nejlépe patrná na konstelaci konatelů, jejichž množina se dělí na dvě podmnožiny. Jedna z nich sestává z fikčních osob, nesoucích jména historických konatelů, kteří

tedy vytváří „fikční světy, které jsou alternativami světů historických; historické vědění tu není účelem, nýbrž pouze prostředkem konstrukce světa.“¹³

Protože se historická fikce nemůže stát zdrojem poznání minulosti, rezignuje postmoderní poetika na věrohodnost, autentičnost a logičnost historických fikčních světů – historická fikce se na událostech z minulosti zakládá, ale není jimi vázána. Toto uvědomění otevírá prostor pro vznik postmoderní historické fikce. Ta se v pojetí Briana McHalea (*Postmodernist fiction*, 1987) nesnaží skrýt „šev“ mezi entitami reálnými a fikčními, naopak jej co nejkřiklavěji zvýrazňuje a narušuje tak omezení „klasické“ historické fikce. Postmoderní historický román „reviduje obsah historických záznamů, reinterpretuje je a často demystifikuje nebo vyvrací ortodoxní verzi minulosti.“ Zároveň „reviduje, či dokonce přetváří konvence a normy samotné historické fikce.“^{14, 15}

1.2 Alternativní dějiny – protifaktová historie

Otázka vztahu mezi fikcí a historií, hojně probíraná během druhé poloviny dvacátého století, připravila půdu nejen pro nové žánry postmoderní literatury, ale i pro nové náhledy na historické bádání. V roce 1997 vychází průkopnická monografie Nialla Fergusona *Virtuální dějiny* (překlad do češtiny 2001), která legitimizuje narativy odporující „reálným“ historickým událostem jako zdroje historického poznání. Virtuální dějiny¹⁶, jak je nazývá Ferguson, rozvíjejí historickou alternativu, která by nastala, pokud by se v určitém zlomovém bodě dějiny stočily jiným směrem, protikladně k aktuálním dějinným událostem.¹⁷

existovali a působili v aktuálním světě minulosti, jako například Napoleon nebo Kutuzov v Tolstého *Vojně a míru*; druhou podmnožinu tvoří fiktivní konatelé, kteří se tímto rysem nevyznačují, jako například Stendhalův Sorel nebo Dickensův Darney.“ (tamtéž, s. 95)

¹³ Tamtéž, s. 96

¹⁴ McHALE, 1987, s. 90

¹⁵ Jako příklad postmoderní historické fikce McHale uvádí román *Terra Nostra* Carlose Fuentesese (1975), v němž se „systematicky porušují pravidla tohoto žánru. Běžně známé fakty jsou bezohledně protirečeny“, historické postavy z různých období i z fikčních světů jiných románů se setkávají v témže čase a na stejném místě a vzniká jakýsi „transhistorický karneval“ (1987, s. 17)

¹⁶ Návosloví narativů, které rozvíjí neaktualizované historické alternativy, není zcela ustáleno; setkáváme se s pojmy „kontrafaktuální“, „alternativní“, „virtuální“ nebo „protifaktová“ historie. Poslední jmenovaný termín důsledně užívá Lubomír Doležel, na jehož publikacích se zakládá tato práce.

¹⁷ Nejčastěji uváděným příkladem je historická alternativa, v níž by nacistické Německo vyhrálo druhou světovou válku.

„Aktuální lidské dějiny s sebou vlečou protifaktové dějiny jako svůj stín. Úplná rekonstrukce minulosti musí zahrnout konstrukci alternativních, protifaktových, neaktualizovaných možností.“¹⁸ Přestože všechny protifaktové narativy jsou fikční, mohou podle Fergusona za určitých podmínek sloužit jako zdroje historického poznání. Tyto podmínky se odvíjí od standardních principů historického bádání a zdůrazňují plauzibilitu protifaktu (pravděpodobnost, důvěryhodnost – vylučují jevy fyzicky nemožné, anachronismy atd.).¹⁹ Protifaktové historické narativy se vždy odvíjí od aktuálních dějinných událostí, od nichž se ve zlomovém bodě odklání a tvoří tak historickou alternativu.

„Současná protifaktová historie je hodnotným zdrojem vědění o minulosti a zamyšlením se nad ní, právě proto, že věrohodně konstruuje cestu, kterou dějiny nešly. [...] Význam Fergusonova počínu, který spadá právě do doby, kdy někteří radikálové postmoderny nechali historii pohltit fikcí, je v tom, že protifaktové konstrukce minulosti mohou být zdrojem poznání pouze za předpokladu, že budeme trvat na rozdílu mezi fikcí a historií. [...] Tato okolnost vrhá nové světlo na vztah mezi historickým poznáním a fikcí. ‚Drobný‘ žánr protifaktových narativů minulosti tak nabývá velkého teoretického významu pro postmoderní debatu o vztahu fikce a historie.“²⁰

1.3 Protifaktová historická fikce

Pokud vycházíme z předpokladu, že historická fikce se liší od historie zařazením fikčních entit (událostí, postav, prostředí atd.) do světa odrážejícího entity z aktuální minulosti, a že tedy historie nerovná se fikce, nabízí se otázka: Co tvoří základní rozdíl mezi protifaktovou historickou fikcí a protifaktovou historií? Světy, které oba typy textů vytváří, nepochybně spadají do pole fikce, vznikají jako produkty tvůrčí imaginace. Zásadní rozdíl se tedy nenachází v sémantice těchto textů, ale v jejich struktuře: „Ve světech konstruovaných jako protifaktová fikce nacházíme jak oblast společenského (veřejného) konání, tak oblast konání osobního (soukromého) – [...] společenský řád protifaktového světa poskytuje rámec pro příběhy fikčních jednotlivců. [...] Ve světech konstruovaných jako protifaktová historie je oblast soukromého konání a příběhu vymazána; je to svět protifaktové změny společenských dějin, [...] jedinec je zajímavý

¹⁸ DOLEŽEL 2008, s. 116

¹⁹ FERGUSON 2001, s. 72-75

²⁰ DOLEŽEL 2008, s. 128

jedině jako účastník historických událostí nebo jako anonymní člen společenské skupiny.“²¹

Protifaktová historická fikce sice vychází ze stejného základu jako protifaktová historie (navazuje na události aktuální minulosti a rozvíjí je jejími neaktualizovanými alternativami), její záměr však není poznávací, nýbrž umělecký. Zařazením známých historických entit odkazuje čtenáře k příběhům zakódovaným v kolektivní paměti, jež jsou vzápětí nabourány historickým protifaktem.

Erik Gilk si ve svém článku *Kontrafaktuální historická fikce v současné české próze* (2014) všímá, že „si autoři kontrafaktuálních románů vybírají náměty především z dějin dvacátého století. Jedná se o nedávné historické události, které zásluhou pamětníků či mezigeneračního přenosu zůstávají v našem obecném povědomí.“²² Jejich výběr je očekávatelný nejen díky dostatku zdrojů pro nastínění situace před „protifaktovým zlomem“. Nedávné dějiny ještě nejsou uzavřené, stále se promítají do současné společnosti (skrže pamětníky, kulturu, mentalitu národa atd.), přirozeně tak vzniká potřeba se s nimi vyrovnávat. Díky tomu, že se autoři protifaktové historické fikce zaměřují na relativně nedávné a *zlomové* události, které zůstávají součástí kolektivní paměti (minimálně v národním měřítku), je jejich protifaktovost dostatečně zřejmá pro čtenáře. Pokud by se zaměřili na méně významnou událost z dějin zapomenutých, známých pouze historickým odborníkům, minula by se protifaktová složka účinkem; nedošlo by k evokaci původní, „oficiální“ verze příběhu, a protifakt by zůstal nerozeznán. Role čtenáře je tím pádem pro žánr protifaktové historické fikce klíčová; význam těchto textů lze odkrýt pouze za předpokladu, že na ně čtenář aplikuje své znalosti aktuálního světa.²³

Tendence k demytizaci historie (navázání na tradiční pojetí historie a jeho narušení), pozorujeme v literatuře již od nástupu moderny – např. *Markéta Lazarová* Vladislava Vančury (1931). Teprve postmoderní pojetí vztahu historie a fikce však připravuje půdu pro rozvoj nového žánru protifaktové historické fikce, v níž je podle Erika Gilka „patrný autorský záměr podat určitou dějinnou alternativu, a ten nelze v kontextu světové literatury datovat dříve než do poloviny dvacátého století.“²⁴ Proti tomuto tvrzení však stojí argument jiných teoretiků (viz Raghunath), kteří datují vznik žánru protifaktové

²¹ Tamtéž, s. 124

²² GILK 2014, s. 124

²³ RAGHUNATH 2020, s. 11

²⁴ Tamtéž, s. 123

historické fikce již do dob starověkého Řecka, jiní pak do devatenáctého století.²⁵ Není však pochyb o tom, že teprve postmoderní pojetí vztahu mezi fikcí a historií připravilo půdu pro značný rozvoj tohoto žánru, který lze považovat za jeden ze základních útvarů postmoderní fikce.²⁶

Žánr protifaktové historické fikce vyhovuje postmoderní poetice zejména díky svému experimentálnímu charakteru. Definitivně se rozchází s mimetismem, vytváří prostor pro tvůrčí imaginaci, která je ale vystavěna na základech z aktuálního světa.

Podle Briana McHalea se postmoderní fikce vyznačuje svým ontologickým zaměřením; kromě otázek týkajících se aktuálního světa jako „Který je toto svět? Co se v něm má činit?“ se postmoderní literatura zabývá otázkami, které „se týkají buď ontologie samotného literárního textu, nebo ontologie světa, který je tímto textem promítán, například: Co je svět? Jaké jsou druhy světů, jak jsou konstituovány a jak se od sebe liší? Co se stane, když se různé světy konfrontují nebo když jsou hranice mezi nimi porušeny?“²⁷ Právě poslední z těchto otázek se v textech protifaktové historické fikce přímo nabízí.

Je třeba si uvědomit, že většina postmoderních protifaktových románů není definicí svého žánru. Často se jedná o romány, které jsou *mimo jiné* protifaktovou historickou fikcí, složka alternativní historie se zde projevuje jako jedna z několika strategií určujících text. Mezi nejcitovanější příklady protifaktové historické fikce v kontextu světové literatury patří *Terra Nostra* Carlose Fuentesese (1975) nebo *Otčina* Roberta Harrise (*Fatherland*, 1992).

1.4 Protifaktová historická fikce v českém kontextu

Protifaktové historické romány lze v české literatuře označit za ojedinělé, stejně jako odborné texty, které se touto problematikou zabývají. V podstatě jedinými autory, kteří ji v česky psaných pracích komentovali, byli Lubomír Doležel a Erik Gilk, což se projevuje i v neustáleném českém názvosloví tohoto jevu. Lubomír Doležel v publikacích *Fikce a historie v období postmoderny* a *Heterocosmica II: Fikční světy postmoderní české prózy* pracuje s pojmem „protifaktová“. Synonymní pojem „kontrafaktuální“, užívaný Erikem

²⁵ RAGHUNATH 2020, s. 7

²⁶ DOLEŽEL 2014, s. 150

²⁷ McHALE 1987, s. 10, překlad převzat z DOLEŽEL 2008, s. 14

Gilkem, ve větší míře sleduje anglické „counterfactual“. Oba autoři se ale shodují na výběru českých děl, která označují jako protifaktovou historickou fikci:

Pozdější život Panny (1980) Ferdinanda Peroutky zakládá svůj protifaktový fikční svět na tvrzení, že Johanka z Arku nebyla roku 1431 upálena, ale byla zachráněna francouzským komandem. „Autor se tu nesoustředí na prostředí parahistorického světa, ale na intimní život jedince, který se musí vyrovnat s pádem svého vlastního mýtu.“²⁸

Próza Josefa Nesvadby *Peklo Beneš* (2002) se vrací k tématu Mnichovské dohody a druhé světové války; v jejím protifaktovém světě je podepsání Mnichovské dohody zabráněno a Československo se stává během druhé světové války neutrálním státem. Podle Doležela tato próza, „protifaktový životopis prezidenta Beneše, není nic víc než doklad toho, že geneticky protifaktová fikce souvisí se science fiction.“²⁹

Erik Gilk ve svém článku poukazuje na časté rámcování protifaktového příběhu – Peroutkův *Pozdější život panny* je podán jako román vznikající pod perem fiktivního spisovatele, v *Peklu Beneš* se alternativní dějiny rodí v hlavě šílence.³⁰ Z této perspektivy lze nahlížet i Topolův román *Kloktat dehet* (2005). Alternativní události roku 1968 jsou zde zprostředkovány dětským vypravěčem, v jehož vyprávění, jak ukáží další kapitoly této práce, však nalézáme četné nesrovnalosti.

Zatím nenovější český protifaktový historický román *Listopád* (2021) Aleny Mornštajnové vytváří fikční svět, v němž jsou listopadové demonstrace roku 1989 v Československu tvrdě potlačeny, totalitní režim pokračuje a získává podobu vojenské diktatury. Hlavní postava Marie je zde potrestána za výstup při protirežimní demonstraci pětadvaceti lety vězení, její manžel se navždy ztrácí, její dcera vyrůstá ve výchovném zařízení a stává se svědomitou podporovatelkou režimu. V protifaktovém světě románu čtenář sleduje přesně třicet let života postav od zvratu roku 1989. Autorka nastiňuje sociální, politické a kulturní prostředí Československa v silně restriktivním totalitním režimu. Po zmiňovaném zlomu se protifaktové dějiny zastavují, slouží zde spíše jako dystopická kulisa pro fabuli o rodinných vztazích poznamenaných dějinnými událostmi, jakou známe již z předchozích děl této autorky. Svět příběhu je pečlivě vystaven na logických principech, každá část příběhu přesně datována, pro přehlednost komentována autorčinými vstupy.

²⁸ GILK 2014, s. 124

²⁹ DOLEŽEL 2014, s. 151

³⁰ GILK 2014, s. 124

Návodnost, přehlednost a čtenářská nenáročnost tento román značně odlišuje od postmoderního románu Jáchyma Topola *Kloktat dehet*, jehož fikční svět je protkán anachronismy, mytickými a fantaskními prvky; vzniká tak koláž reálných historických událostí, mýtů a protifaktů. Právě tyto strategie Brian McHale označuje jako typické pro postmoderní (revizionistickou) historickou fikci.³¹

³¹ McHALE 1987, s. 90

2 Základní synopse románu *Kloktat dehet*

Ústřední postavou i vypravěčem románu je Ilja, chlapec neznámého věku i původu, „*bezprizórnyj*“.³² Z jeho perspektivy pozorujeme útržky z jeho vyrůstání v dětském domově s příznačným názvem Domov: „*V Sířemi, v Domově pro chlapce, jak říkávaly sestra Leontýna, Albrechta, Eulálie, Zdislava, Dolores i Emiliána, nebo v kolonii sígrů, jak říkával velitel Vyžlata, jsme žili pohromadě a pospolu, chlapci z nejrůznějších národů i Češi.*“³³ „*Nebyli jsme dítka boží, byli jsme svoloč, parchanti, psychopati, synové kurev a cizinců.*“³⁴

V první části románu, nazvané Domov Domov, lze najít paralelu s historickými událostmi konce čtyřicátých let; poválečné období, komunistický převrat v únoru 1948 a jeho následky. „*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 nezatrhli.*“³⁵ Iljovy nejzazší vzpomínky sahají do doby, kdy se svým postiženým bratrem Vopičákem obýval kuchyň bývalého domu šlechty, z něhož se později stal Domov. Ilja tedy v domě žil dříve než ostatní chovanci, a nejen tím se od ostatních chlapců liší; svým vzhledem neodpovídá ani jedné z přítomných etnických skupin (*čínáci, bakeliti, cigoši, Češi*), na svůj věk je moc malý, kvůli postiženému bratrovi přebývá v ložnici pro mladší chlapce a neúčastní se vyučování. Mezi chlapci se ozývá řada pro ně rodných jazyků, katolická výchova sester je však vede k používání češtiny. Zakázaná slova (cizí slova, lži a nadávky) jsou pak trestána kloktáním vody z dehtového mýdla, jež dalo název celému románu.

Třetí fáze Iljova života začíná jednoho zimního rána, kdy komunističtí vojáci vyhání z Domova katolické sestry a nastává chaos, při němž (nejspíše náhodou) vypadává Iljův zaostalý bratr z okna a umírá. V tomto bodě čtenář poprvé nabývá podezření, že vypravěč příběh poupravuje ve svůj prospěch.

Na místo sester do vedení Domova přichází velitelé Vyžlata a Baudyš a s nimi tvrdá vojenská výchova. Obraz Madony na zdi je překryt sovětským vojínem Fedotkinem, jehož hrdinský příběh chlapci poslouchají každý večer z úst velitele Vyžlaty místo příběhů z *Katolické dějepavy*. Zpočátku se zdá být Ilja šťastnější než za dob sester – díky své mrštnosti se stává velitelem diverzantů a konečně získává uznání starších – ale

³² TOPOL 2017, s. 60

³³ Tamtéž, s. 7

³⁴ Tamtéž, s. 9

³⁵ Tamtéž, s. 14

nadšení postupně střídá úzkost. Tresty velitele Vyžlaty jsou mnohem krutější a rafinovanější než kloktání mýdlové vody.

Zdá se, že během jediné noci se končící zima změnila v parné léto a na ose aktuálních dějin se vyprávění přesouvá z března 1948 do srpna 1968, aniž by však chlapci zestárli. „*Velitel Žinka mele, že duch vzdoru se šíří celým Československem jako požár stepí a že sovětské armádní sbory sice stojí na hranicích liberálního Československa a naše svoboda je ohrožena, ale že se nedáme!*“³⁶ Češi se bouří, v Siremi vzniká pod vedením velitelů centrum odporu proti sovětské okupaci.

Dynamika vyprávění se ještě stupňuje, když se Ilja stává svědkem sexuálního zneužívání záhadného chlapce Margaše velitelem Vyžlatou. Zavraždí jej a vyhoví tak Margašovi, který ho k tomu již několikrát nabádal. Venku začíná bombardování Československa ruskými vojáky, Ilja ztrácí z dohledu ostatní chovance a záhadným způsobem se ocitá na přídi tanku, v přízni kapitána Jegorova, vůdce tankové kolony: „*tank s lomozem a skřípěním zastaví přímo přede mnou, na tanku se tyčí obrovitá postava muže v uniformě a taky proti mně zdvihne ruce, a já se smyknu přes pásy jak lasička a už jsem na tanku u svého tatínka, dupem proti sobě po pancíři tanku a smějem se radostí ve tmě a kouří a dunění výstřelů, radujem se a hned se obejmem! Vždyť jinak bych spadnul!*

Tatínek mě přitiskne k sobě, zabořím mu obličej do břicha a žasnu údivem, že jsem svého tatínka našel přesně tak, jak nám to vykládal velitel Vyžlata. Kolem šlehají výstřely, pořád je slyšet křik, ale můj tatínek mě drží pevně a mně hlavou bleskne, že i kdyby tenhle chlápek mým fotrem nebyl, určitě je lepší stát na tanku než se jako rozstřílená mrtvola válet pod nim. To mi přijde jasný.“³⁷

Ve druhé části románu s názvem Tankové vojsko se Ilja poprvé nadlouho vzdaluje od rodného domu. Přesně nastavený režim sester nebo velitelů vystřídá život v tankové koloně, kde každý den přináší nová (často krutá nebo absurdní) dobrodružství. Do narativu stále častěji vstupují mytické a fantaskní prvky, sled událostí se zrychluje a čtenář stále silněji vnímá jev, který Xavier Galmiche nazývá *vykolejeným vyprávěním*.³⁸

Ilja se díky své znalosti ruštiny i okolního terénu stává tlumočnickem a navigátorem tankové kolony s bizarním názvem Veselá písnička, jejímž úkolem není pouze potlačit

³⁶ Tamtéž, s. 111

³⁷ Tamtéž, s. 135

³⁸ „Romány podřizují literární kategorie principu hemžení: zápletka je rozkouskovaná, narušována četnými vedlejšími příběhy, až to někdy vede k inkohereci; postavy jsou pestrobarevné, různorodé, jejich podivné chování jim dodává klaunské a někdy dokonce pochybné vzezření“ (GALMICHE 2013, s. 342-343).

siřemské centrum odporu (tzv. *SIAZ, Siřemskou autonomní zónu*): „Až tehdy jsem se od Daga dozvěděl o zvláštním úkolu tankové kolony *Veselá písnička*. Z nejvyšších míst sovětského vojenského velitelství byl kapitán Jegorov pověřen závažným úkolem vybudovat v Československu zázemí pro oddech a kulturu. Měl vytvořit bezpečné předpolí pro vzorový *Socialistický cirkus*. Jeho povinností bylo předvést Čechoslovákům i ostatnímu světu, že sovětské invazní jednotky nejsou žádné tlupy barbarů, ale že jsou předvojem právě té kulturnější části lidstva.“³⁹

Tanková kolona tak bloudí krajem, rabuje české vesnice a snaží se vystopovat artisty a cizokrajná zvířata poschovávaná v lesích. Ilja na své cestě potkává akrobatického liliputa, mrtvou žirafu, hrocha ve studni, klokany a velbloudy.

Přestože chlapec po celou dobu vodí kolonu tak, aby se vyhnula Siřemi, dostávají se do její blízkosti a plánují její likvidaci. Při přepadení se Ilja znovu setkává s ostatními chovanci Domova, kteří spolu s chlapci z vesnice utvořili partyzánskou jednotku, a přidává se k nim. Vrchol Iljovy třetí světové války se odehrává znovu v siřemském Domově. Všechny protistrany boje se neustále převrací, Nato se spojuje s vojsky Varšavské smlouvy k potlačení československých povstalců, proti Jegorovově tankové koloně se postaví i armáda *nových Rusů*.

Jegorov z boje utíká s nakradeným majetkem, bere s sebou Ilju a nasedá s ním do malého letadélka. V letadle ale Ilja svého kapitána zastřelí (v jeho podání znovu náhodou) a řítí se k zemi. Pád však přežije, vykope kapitánovi hrob, vydává se na cestu a rozhodne se svůj příběh sepsat: „*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. Tolik dehtovýho mejdla na světě není, kolik bych ho musel kloktat, kdybych jedinkrát zalhal. Rozhodl jsem se popsat svou pravdou všechny papíry a pak se vydat do Siřemi. [...] Ted' hned se vydám na cestu, půjdu domů.*“⁴⁰

³⁹ TOPOL 2017, s. 177

⁴⁰ Tamtéž, s. 272

3 Narativní analýza románu *Kloktat dehet*

3.1 Události

Pro naratologickou analýzu románu *Kloktat dehet* bude užitečné odhalit funkční podstatu událostí a jejich kompozice ve vyprávění. „Některé události jsou klíčové pro vyprávění příběhu, jiné jsou klíčové pro utváření charakteru postav, prostředí, [...] jiné mohou plnit funkci retardační ve vztahu k vyprávění nebo rozvíjejí paralelní motivy a rozšiřují oblast narativního světa. Určení funkce události ve vztahu k příběhu či ve vztahu k vyprávění je pak vodítkem k pojmenování intencionality, sjednocujícího významového gesta celého textu.“⁴¹

Události klíčové, posouvající děj a pro utváření příběhu nevypustitelné, lze chronologicky seřadit takto:

Příchod sester do domu šlechty, zřízení sirotčince

Vyhnání sester, smrt Iljova bratra, změna vedení sirotčince (velitelé Vyžlata a Baudyš)

Vpád ruských tanků na české území, setkání s kapitánem Jegorovem

Vyvrcholení bojů, útěk, pád letadla a smrt Jegorova

Již při naznačení takového schématu vidíme, že klíčové události přichází vždy ve vlnách; do zažitého řádu (ať už mluvíme o křesťanské výchově, vojenském výcviku nebo kroužení kolem Siřemi na pancíři tanku) vstupuje klíčová událost, která vyvolává řetězec dalších, kauzálně spojených. Každý z těchto „svazků“ událostí je odstartován vývojem dějin (aktuálních nebo fikčních, protifaktových), tedy událostmi, které mají dopad na celý fikční svět románu.

Právě historické události se tedy stávají konstituujícím faktorem příběhu, ačkoli jak píše Doležel, zároveň přispívají k „rozštěpení“⁴² celého fikčního světa na část mimetickou (svět aktuálních dějin) a část fiktivní (svět protifaktových dějin, protkaných bizarními a fantaskními prvky). V první části románu se do života vesničanů promítají události konce čtyřicátých a začátku padesátých let; „*Sestry přišly z kláštera, který jim zabrali komunisti. To komunisti je vytrhli z modliteb a poručili jim starat se o sígry, debily,*

⁴¹ KUBÍČEK, HRABAL, BÍLEK 2013, s. 45-46

⁴² DOLEŽEL 2014, s. 152

zmetky a zlé chlapce bez vlastních rodičů. Sestry se o nás staraly, dokud jim to komunisti nezatrhli.“⁴³ V promluvách dospělých zachycujeme zmínky o bývalé šlechtě, koncentračních táborech, vykonstruovaných procesech, perzekuci církve a o nové vládě lidu: „*Už není pánů.*“⁴⁴

Do takto nastíněného světa ilustrujícího věrně a s logickou návazností historické události vstupuje jednak skok na časové ose dějin o dvacet let kupředu, jednak první protifaktové tvrzení: „*Slyšeli jsme a viděli, že sovětské jednotky vnikly do republiky a že československá armáda klade hrdinný, vytrvalý a účinný odpor...*“⁴⁵ Od této chvíle se fikční svět přesouvá na pole protifaktové historie, ale zůstává s aktuální minulostí ve spojení (více viz kap. Autentifikační postupy). Kontury protifaktového historického narativu jsou zde značně zkresleny perspektivou dětského vypravěče a jeho omezeným přístupem k věrohodným informacím. V jeho očích se česká vzpoura proti ruské okupaci mění v chaotickou třetí světovou válku (vznikají zóny odporu po celém území Československa i v dalších zemích východního bloku, do bojů se zapojuje Nato po boku vojsk Varšavské smlouvy, Alexandr Dubček je popraven). Jak nastiňují poslední odstavce románu, válka pro Čechy končí definitivní porážkou: „*Popsaný papíry dám do hrobky ke svejm rodičům. Třeba je tam někdy někdo najde. Třeba bude ještě někdo číst česky. Taky se podívám do válečného sklepa. Podívám se, jestli tam ještě žije poslední siřemská rodina.*“⁴⁶

Ačkoli jsou historické události klíčové pro vývoj příběhu, v rámci fikčního světa zůstávají v pozadí. Jak si všímá Doležel, „nejsou explicitně zkonstruovány, ale pouze zmíněny v promluvách postav anebo ve vysílání televize či rozhlasu.“⁴⁷ Do popředí se pak dostávají události osobní, formující čtenářovu představu o hlavní postavě.

Fáze Iljova života jsou vždy ohraničeny smrtí; jeho bratra Vopičáka, velitele Vyžlaty a kapitána Jegorova. Na smrti všech tří postav má Ilja přímou účast a každá z nich je následována jistou formou pohřebního rituálu. Každá z nich se děje ve sledu událostí odstartovaném dějinami a pro Ilju znamená uzavření nějaké etapy, změnu způsobu života. Po smrti Vopičáka se Ilja začleňuje mezi starší chlapce, již ho od nich neodděluje péče o postiženého bratra; po zavraždění Vyžlaty Ilja utíká z Domova a začíná žít s tankovou

⁴³ TOPOL 2017, s. 14

⁴⁴ Tato ikonická věta ilustrující únorový převrat 1948 se zde objevuje hned dvakrát. (TOPOL 2017, s. 33; s. 59)

⁴⁵ Tamtéž, s. 131

⁴⁶ Tamtéž, s. 272

⁴⁷ DOLEŽEL 2014, s. 152

kolonou; po smrti Jegorova se navrácí zpět, uložit *svou pravdu* do hrobky svých rodičů – znovu se tak navrácí k pohřebnímu místu, kde jeho příběh začíná.

Celým dílem prostupuje záhada Iljova původu, vzniká tak pro čtenáře napínavá zápletka, jakou bychom očekávali v populární literatuře. „*Mezi námi bylo tolik míšenců, bakelitů a číňáků, já nebyl bakelit, ale nebyl jsem ani číňák, ani Vopičák ne.*“⁴⁸; „*Nevím, odkdy jsem v Siřemi. V paměti slyším skřípot sněhu, vím, že mě pan Cimbura nese do kuchyně sestry Albrechty. Předtím jsem byl v Zemi stínů, kde byl rachot a hluk a mý lidi.*“⁴⁹ Stejně tak vyprávění o domě, v němž žijí, a o šlechtici se zálibou v letectví, jemuž dům dříve patřil, je opředeno tajemstvím. Pan Cimbura, jeden z vesničanů, příběh podává pokaždé jinak („*Němci mu zakroutili krkem.*“⁵⁰; „*Chtěl v tom svém ajraplánu vodlítnout, ale komunisti ho pověsili, kolaboranta němčourskýho, povídal pan Cimbura, i když předtím povídal něco jinýho.*“⁵¹). Při průzkumu domu pak chovanci objevují obraz: „*Je na něm velkej chlap a malá ženská a letadlo. Letadlo je docela malý. Myslim, že velkej chlap je létající šlechtic, o kterým vyprávěl pan Cimbura. Ženská je číňačka, má dlouhý černý vlasy a tlustý břicho.*“⁵² Záhadu posiluje i do Domova nově příchozí chlapec Margaš a po něm, v druhé části románu, cirkusoví chlapi z Mongolska – tito všichni vypadají stejně nezvykle jako Ilja.

Poslední kapitola se znovu navrácí k vyprávění pana Cimbury, které nabízí čtenáři uspokojivé vysvětlení. Ilja je podle něj synem šlechtice-letce; „*Víš, tvuj pantatik, povídal pan Cimbura, si ze svejch cest přitáh divnou ženskou, bůhvikde na jaký poušti bezlidý ji splašil, tvou mámu, šereda to byla, ti povim... skrzevá tu Šklíbu ses ty a tvůj bráška vyved v takový zmrdí podobě, za to nemůžeš, chlapče... [...] Pravda je taková, že se tvůj táta rozhodl utýct, ale letadýlko zahučelo do bahna, siřemský bahno a siřemská voda plameny uhasily a my, siřemský lidi, sme tebe i tvýho bráchu vytáhli. Tvůj brácha to holt vodnes zle, no. Tvý rodiče v letadýlku umřeli.*“⁵³ Všechny náznaky se spojují, Ilja však toto vysvětlení okamžitě shazuje slovy „*od něj už žádný pohádky poslouchat nechci, už od nikoho... [...] Já panu Cimburovi nevěřim nic, co říká, chci zdrhnout.*“⁵⁴

⁴⁸ TOPOL 2017, s. 11

⁴⁹ Tamtéž, s. 14

⁵⁰ Tamtéž, s. 29

⁵¹ Tamtéž, s. 31

⁵² Tamtéž, s. 50

⁵³ Tamtéž, s. 243-244

⁵⁴ Tamtéž, s. 242, 245

Jistá cykličnost událostí (ať už Iljovi vyprávěných nebo Iljou prožívaných) se stává jedním z nejvýraznějších narativních postupů tohoto románu. Ilja se sám stává součástí všech příběhů, které mu jsou vyprávěny. Ve chvíli, kdy vyskočí na tank ke kapitánu Jegorovovi, ztotožňuje se s příběhem o vojínu Fedotkinovi vyprávěném Vyžlatou; při zabití Vyžlaty i Jegorova se neřídí Margašovým nabádáním, okolnosti ho k vraždám dovedou, ale nevědomky plní předpovědi z Margašových snů; několik hodin po tom, co se dozvídá o osudu svých rodičů, nasedá do letadla a padá k zemi při útěku ze země s kapitánem Jegorovem – pádem letadla je tedy celý příběh rámcován. I fantaskní a mytické vyprávění se postupně promítá do Iljovy reality. Na pozadí pokřivených moderních dějin se tak odehrávají i nově aplikované dávnověké legendy. Autor zde převrací vztah příběhu a vyprávění – příběhy se v Iljově životě odehrávají samovolně až poté, co jsou vyprávěny.

3.2 Postavy

Všechny postavy románu jsou konstruovány zejména skrze promluvy. Jazyk zde neslouží jako prostředek k jejich popisu, ale sám se stává jejich konstruuujícím materiálem. Specifický jazyk každé postavy/skupiny postav se neodráží jen v přímé řeči, ale prostupuje i do jazyka vypravěče: „*chvíli posedával v rohu a bulel, než si ho vzaly sestry do práce a naučily ho česky a stal se božím dítětem a dostával oblečení z darů českých dětí, chodil s námi do kostela, jedl, kradl vši, vyspíval. Každé dítě boží, kdokoli dorazil, ať už to byl dlouhokošiláč nebo hoch již zralý pro trenýrky, dostal od starších ihned trochu do držky.*“⁵⁵ Přestože i „původní“ jazyk vypravěče je často prostoupen vysoce spisovnými, až uměleckými obraznými konstrukcemi („*světlo teklo po svahu vzhůru do oken a odráželo se od bílých papírů*“⁵⁶), odráží svými rysy – jednoduchost, spontánnost, častá citoslovce – proud řeči dětského vypravěče („*prásk!... to byla strašná rána!*“⁵⁷). Řeč postav, plynule navazující na vypravěčovu, se tak často odlišuje ne svou spisovností, ale svou frázovitostí. V ukázce výše poukazují jasně k řeči sester spojení *stal se božím dítětem, z darů českých dětí, vyspíval, hoch již zralý pro trenýrky* atd. Dětská řeč vypravěče se zde projevuje výrazy *bulel, dostal trochu do držky*. Frázovité konstrukce v řeči vypravěče označují převzatou informaci od některé z dalších postav nebo konstrukci, které Ilja zcela nerozumí, proto ji nedokáže parafrázovat, jen ji doslovně cituje: „*a zbytek lidí byl evakuovanéj, ať už to znamená cokoli.*“⁵⁸

3.2.1 Spojnice s dějinami – sestry a velitelé

Střídání historických etap se do Iljova života promítá skrze postavy, které ho vychovávají (za dob poválečných jsou to katolické sestry, během komunistické vlády pak velitelé Vyžlata a Baudyš). Tyto postavy ilustrují dvě různé ideologie, které fikční svět románu pojí s aktuálními dějinami, pro hlavní postavu-vypravěče však mají pouze praktický význam: oba ideologické protipóly na něj působí pouze jako autorita určující pravidla, zavádějící režim, zákazy a tresty.

Ideologické přepólování Domova většinu chovanců nezajímá, pouze dva chlapci se odmítají vzdát křesťanských zvyků, chodí se tajně modlit do sklepa: „*velitel Vyžlata kvůli*

⁵⁵ Tamtéž, s. 10

⁵⁶ Tamtéž, s. 53

⁵⁷ Tamtéž, s. 65

⁵⁸ Tamtéž, s. 231

pobožnejm Mariánům zuřil a že spálil jejich kradený kříž jako hnus dvacátého století a předtím že na kříž museli šlapat ty dva mariáni zpěváčci, a to se ještě všichni chechtali. Ale Šklíba že na něj prostě nešláp, i když ho velitel Vyžlata žádal, a pak ho žádat přestal, ale vytáh pistoli. Ale Šklíba stejně na dřevo nešláp, i když se všichni divili. [...] a Martin řekl: Držte huby, stejně vás neslyší. Aha! řekl někdo, von mu střelil vokolo ucha tím kanónem a vokolo druhýho pak taky... A dál o tom mluvili, že Vyžlata je s těma křížema a sestrama trochu na hlavu, vlastně blb, a co má furt s tím dvacátým stoletím, my na to serem, vodkad' jsme."⁵⁹ Tato scéna charakterizuje Vyžlatův vyhraněný postoj ke křesťanství a jeho potřebu jej potlačovat a vymazávat, i za použití násilí a s rizikem, že ztratí důvěru chovanců Domova (*Vyžlata je s těma křížema a sestrama trochu na hlavu*). Vyžlata se zde stává karikaturou komunistické ideologie a jejího působení v Československu po roce 1948. Projevy křesťanské víry násilně trestá, zavrhuje zažité narativy a snaží se je nahradit novými, vyhovujícími ideologii (nutí chlapce pálit staré listiny, knihy a obrazy svatých, nahrazuje je příběhem o sovětském vojínu Fedotkinovi). Vytváří tak paralelu mezi fikčním světem a světem aktuálních dějin, jeho figura kopíruje postupy nastupujícího komunistického režimu.

Velitel Vyžlata a nejtvrdší ze sester, sestra Leontýna, představují vyhraněné protipóly, které však oba trestají, drží striktní pravidla, slibují budoucnost a mluví v ideologických frázích:

Sestra Leontýna: „*Protože jsou to husiti, bezbožníci, je to komunistická obec a temná noc nastala!*“⁶⁰; „*svět je údolí trnité a život bolestivá stezka*“⁶¹; „*Bůh vás vidí...*“⁶²

Velitel Vyžlata: „*Společně to tu vyčistíme ohněm, a tak spolu vykováme nádherné přátelství. A já vás, chlapci, připravím na život v nové době. Mě, chlapci, spekly ty nejprudší ohně dvacátého století! Ano, jsem vykován kovadlinami dvacátého století! A tedy připraven vás vychovat pro novou dobu. [...] Zvedl jsem tu hůl, co nad vámi zlomili, a věřte, že ji budu třímat pevně.*“⁶³

Postavy příslušející k jedné nebo druhé protichůdné ideologii jsou konstruovány stejným způsobem (skrže fráze), a tím text poukazuje na jejich vzájemnou podobnost. V promluvách obou postav narážíme na značnou abstrakci, metaforičnost výroků.

⁵⁹ Tamtéž, s. 79

⁶⁰ Tamtéž, s. 22

⁶¹ Tamtéž, s. 9

⁶² Tamtéž, s. 34

⁶³ Tamtéž, s. 63-64

Opakovaným používáním afektovaných výrazů (*temná noc nastala!, ty nejprudší ohně*) se jejich významová hodnota vyprazdňuje, čehož si všimají i chlapi v Domově: „*velitel Žinka řeční, co už všechno známe, a Bajza za mnou sykne: Další ksindl bezprizornyj z Vorkuty, vole.*“⁶⁴ Zejména Vyžlatovy promluvy nesou jasný odkaz k budovatelským výroky začátku padesátých let, významová hodnota jeho frází se tedy přesouvá mimo text, k asociaci, kterou vyvolávají; odkazují ke světu aktuálních dějin (viz kap. Autentifikační postupy).

Zatímco sestřám je v románu věnován velmi malý prostor (stejně jako všem ostatním ženským postavám), velitel Vyžlata se stává jednou z nejmóraznějších. Tato postava je konstruována jako ryze záporná; od první zmínky k ní čtenář chová nedůvěru, jež je posílena krutým trestáním a vrcholí, když se vypravěč stává svědkem sexuálního zneužívání nového chlapce Margaše velitelem Vyžlatou. Jeho zavraždění tedy hodnotíme jako téměř vítaný čin. Když je však jeho tělo nalezeno během probíhajících bojů, stává se národním mučedníkem („*A to jsou s mučedníkem Vyžlatou hnedka dva siřemský svatý, víte, jakou by měly naše sestry radost?*“⁶⁵) a jeho tělo je vystaveno na siřemském náměstí v pozici ukřižovaného. Zde se promítá Topolova silná ironizace dějin, převrácení ideologií a historických hrdinů. Postavy bojující proti sovětské okupaci hledají vlasteneckou inspiraci v dávných českých mýtech, a zároveň si pro potřeby odboje utváří vlastní, nové mýty; jejich hrdinou a svatým se však stává zlá karikatura komunistické moci. Tento subverzivní motiv rozpořbovává ideologická a hodnotová schémata napříč dějinami, poukazuje na významové posuny symbolů, jejichž hodnota není v odrážení skutečnosti, ale v utváření skutečnosti vlastní.

3.2.2 Margaš

Margaš je zřejmě nejzáhadnější postavou románu. Čtenář jej může a nemusí považovat za Iljovo alter ego, v němž se odráží Iljovy podvědomé tužby a jež z něj smývá vinu za vraždy. Postava Margaše jedná zřídka, většinou je pouze tichým pozorovatelem. Objevuje se v přítomnosti velitele Vyžlaty a později kapitána Jegorova; k Iljovi promlouvá pouze ve chvílích, kdy jsou úplně sami. Slibuje mu život v daleké zemi „mezi svými“ a nabádá Ilju k vraždám Vyžlaty a Jegorova, protože je viděl ve snech: „*Mockrát se mi zdálo, že*

⁶⁴ Tamtéž, s. 111

⁶⁵ Tamtéž, s. 215

*potkám chlapce, který bude jako já. Ten chlapec si ty. Zabij velitele. [...] Já viděl ve snu, že to uděláš ty.*⁶⁶ Oba Margašovy sny se nakonec plní, přestože v obou případech jde spíše o souhru náhod než Iljův záměr – bez Margašova přičinění by však ani k jednomu zabití nejspíše nedošlo.⁶⁷ Tato postava stojí na okraji příběhu a ani nelze určit, jestli je v rámci fikčního světa „skutečná“ či pouze Iljovou představou, přesto je pro Iljův příběh důležitým hybatelem.

Sám vypravěč si všímá, že Margašovy sny mají magickou moc: *„[velbloudi] jdou, jako by opravdu byli součástí nějakýho Margašova snu a ne skutečnosti... Myslím, že Margaš ted'ka sní a ten sen se děje... [...] a myslím, že ze všech lidí je vidím jenom já, a tak se stávám součástí Margašova snu... Velbloudi kráčejí do svahu nepovšimnutý bojujícíma a nezasažený střelama mizejí v kouři a dýmu.*⁶⁸ Skrze postavu Margaše (a dalších podobně vypadajících, „velbloudích“ chlapců) často do fikčního světa pronikají snové, nadpřirozené prvky, na něž však vypravěč sám upozorňuje: *„Kdyby mi tohle vyprávěl cizí člověk, třeba i dost znalejí bojovejch situací, vysmál bych se mu, věděl bych, že on za lži svýho dětství nekloktal odpornej, temnej dehet...*⁶⁹ Přináší tak do fikčního světa aletickou narativní modalitu, která však podle Doležela působí pouze lokálně, okrajově.⁷⁰

3.2.3 Pan Cimbura

Postavu pana Cimbury můžeme v románu chápat jako „osvětlovače“ – stojí mimo hlavní osu příběhu, nijak do něj nezasahuje, ale právě on svými promluvami ukotvuje příběh na osu aktuálních dějin (*„Dyť se to ted'ka v Čechách sesouvá do maléru! A tak pěkně ta lidová vláda začala! Buržujům soudruzi zakroutili krkem, prohlí pár šibeniček, to jako jo, to se voceňuje. Ale ted'ka se soudruzi moc vinou k Moskalům.*⁷¹) a v závěru přináší vysvětlení záhady Iljova původu. Čtenář je však vypravěčem často upozorňován na jeho nespolehlivost: *„Nejspíš stejně zas jen kecal...*⁷²

Cimbura přináší do Iljova světa nejen osvětlení historicko-politických poměrů Iljovy současnosti; propojuje ho s dávnými mytickými příběhy (zejména o patronce Čechii) a

⁶⁶ Tamtéž, s. 75-76

⁶⁷ Vyžlatovu pistoli, s níž Ilja na konci příběhu střelí Jegorova v letadle, dostává Ilja od Margaše.

⁶⁸ Tamtéž, s. 260

⁶⁹ Tamtéž, s. 259

⁷⁰ DOLEŽEL 2014, s. 156

⁷¹ TOPOL 2017, s. 105

⁷² Tamtéž, s. 251

z lesa kolem Siremi vytváří magický prostor. Prvky z jeho vyprávění se promítají do Iljovy reality:

„vykládal, jak Čechiini jonáci na Němčoury i Tatařiny nastražili lesní pasti. Sekerama vyválenejma v hnisu černejch vajec vysekali do stromů obrazy Čechie.“⁷³ Ilja pak při svém putování naráží na tváře Čechie vytesané ve stromech Kupeckého lesa, na velké dračí vejce jako nejsilnější sovětskou zbraň, na vlčí děti atd. „Octl jsem se na místě, o kterém mi kdysi vykládal Cimbura, anebo se mi o něm, kvůli mravenčímu jedu, zdálo [...] Kdybych dupal do kopřiv a houští, uslyšel bych praskat zpuchřelý štítý dávnejch nájezdníků, který tu Čechie ve svém háji pomátla. Ohlíd jsem se na zlou tvář tý, která měla konejšit, a vyrazil z Čechiiného háje, střeženýho maličkejma válečnikama.“⁷⁴

Ve svém závěrečném vyprávění se pak sám Cimbura ztotožňuje s dávným putovníkem, který dle legendy před stovkami let založil Sirem a zachránil Čechii před zlem: „Putovník si řekne: Sem to ještě já? Potom co sem zažil? Neví to. A na místě svého procitu slíbí, že postaví kostel. [...] A ten slib sem splnil. Však sem se na tom kostelíku něco naplahočil. No, ted'ka je katolickej.“⁷⁵

Zároveň se v postavě pana Cimbury promítá hned několik intertextových i historických odkazů:

Již svým jménem odkazuje k románu *Jan Cimbura* Jindřicha Šimona Baara (1921) s podnázvem *Jihočeská idyla*. Titulní hrdina je zde sentimentální rekonstrukcí, „není vytvořen jako konkrétní historický jednotlivec, ale jako sumační typ, reprezentativní pro venkovskou patriarchální společnost.“⁷⁶ Baarův Cimbura je ztělesněním tradičních selských hodnot, neotřesitelné víry, sepětí s přírodou, zárukou stability národa napříč historickými událostmi.⁷⁷ Přestože řada z těchto vlastností se odráží i v postavě z románu *Kloktat dehet* („*Já sem stavu selskýho, synku*“⁷⁸), Topolův Cimbura je konstruován jako veskrze negativní postava, která všechny pozitivní národní symboly implikované v Baarově odkazu znehodnocuje (zejména křesťanské): „*Chtěl umřít, prelát prašivěj, a to víš, že ho to bolelo, dyk sme po něm dupali... [...] Von byl, kurva farářskej, tak dobitej, že ho na korbu náklad'áku museli hodit toho Františka svatýho, a hodili na něj seno a*

⁷³ Tamtéž, s. 31

⁷⁴ Tamtéž, s. 225

⁷⁵ Tamtéž, s. 251

⁷⁶ JOHÁNKOVÁ 2009, s. 22-23

⁷⁷ Tamtéž, s. 24-28

⁷⁸ Tamtéž, s. 47

sestry si na něj pak posedaly, ty musely pištět, pak když to zjistily, krávy jedny, že maj prdele na prelátovi svym...“⁷⁹

Promluvy pana Cimbury v Topolově románu udržují jednotnou formu, téměř výhradně se jedná o dlouhé monology, provázané kontaktovyými prostředky směrem k Iljovi; Cimbura mluví v příbězích. Specifické je pro něj lexikum s častými germanismy („*na arbajtu v rajchu*“; „*nemlich takovýho*“⁸⁰), časté oslovování Ilji (*synku, chlapče*), hláskové změny (*šlachta, tajhle, ňom*), dlouhá souvětí s doplňováním informací zpětně v proudu řeči (*že ho na korbu nákladáku museli hodit toho Františka svatýho*) a s hodnotícími prostředky uprostřed promluv (*krávy jedny*). Již jazyková specifika Cimburových promluv automaticky aktivují intertextovou asociaci na hrabalovské pábitele nebo dobrého vojáka Švejka. Tento typ postav (ať už se jedná o Haškův, Hrabalův nebo Topolův) spojuje specifické zacházení s jazykem, neustálé chrlení různorodých příběhů i soustavné posouvání nebo vyprazdňování jejich významů. Jak pozorujeme již u Švejka či pábitelů, i Cimburou vyprávěné příběhy jsou veskrze tragické, ačkoli podávané vždy s humornou, u Topola až s cynickou notou („*Z malýho Ilji je tedka pán...*“⁸¹). I své nejdelší a nejstrukturovanější vyprávění o putovníkovi, připomínající erbenovskou baladu, Cimbura v závěru sráží a demystifikuje („*Však sem se na tom kostelíku něco naplahočil.*“⁸²). Haškova i Hrabalova literatura představuje jeden ze základních kulturních symbolů češství. Jejich evokací a novou aplikací Topol cílí na subverzi těchto symbolů, jež vrcholí touto scénou:

„Najednou na náves vjede Cimbura na kolečkovým křesle, tlačí ho ňáká babka, Cimbura mává berlí a zařve: Na Moskvu! a mrští berlou a srazí kolaborantům klíče do prachu, jo! a Cimbura trošku poodjede od babky a poleje se hořlavinou a před všema se zapálí a vjede přímo do tribuny a ta začne šlehat plamenama, jako by se samo peklo otevřelo, říká rychle Martin a z obličeje mu crčí pot... a začalo to! Lidi vzpomněli na svý přísahy a sliby, na svou drahou českou vlast a celá náves duní písni Povstaňte, svatí válečníci z Blaníku, a domobrana vedená Holasou a Kropáčkem a Moravčíkem a Dašlerem začne tvrdě pracovat, a než dozní píseň Kde domov můj, tak sou všichni Rusáci

⁷⁹ TOPOL 2017, s. 48-49

⁸⁰ Tamtéž, s. 26

⁸¹ Tamtéž, s. 243

⁸² Tamtéž, s. 251

pryč ze Siřemi, aspoň ty živý, ostatní se válej po návsi v dusivým smradu z generálskejch škvarků... Poté, co se veliký Cimbura stal živou pochodní, národ povstal.“⁸³

Ve scéně, chlapeckým vyprávěním ještě přibarvené, nacházíme řadu odkazů k národní historii, její celkové vyznění však působí kýčovitě, groteskně. Topol znovu zřetelně navazuje na *Osudy dobrého vojáka Švejka* (1921), tentokrát na konkrétní ikonickou scénu: „*Stará žena, strkající před sebou vozík, na kterém seděl muž ve vojenské čepici s vyleštěným frantíkem, mávající berlemi. A na kabátě skvěla se pestrá rekrutská kytka. A muž ten, mávaje poznovu a poznovu berlemi, křičel do pražských ulic: „Na Bělehrad, na Bělehrad!*““⁸⁴

Obraz Cimbury jako Švejka je však vzápětí převrácen, z nejtypičtějšího národního „antihrdiny“ se stává národní hrdina, když se stejně jako Jan Palach stává živou pochodní a symbolem odporu proti sovětské okupaci. Spojení dvou natolik rozdílných kulturních emblémů v jedné postavě, v jedné scéně, je výmluvným příkladem, jak Topol skrze evokaci národních symbolů ironizuje české vlastenectví. Alespoň podle vyprávění ostatních chlapců scéna sebeupálení pana Cimbury vyústí v jeho mimořádné válečné vysvěcení („*A to jsou s mučedníkem Vyžlatou hnedka dva siřemský svatý*“⁸⁵), a tak znovu narážíme na převrácení nejen národních hodnot, ale i těch křesťanských – dalším „siřemským svatým“ (po Vyžlatovi) se stává postava, která podle dalších zjištění ani není po smrti, a která po celý život křesťanské hodnoty shazuje a přiklání se spíše k pohanské tradici.

Pan Cimbura je syntézou všech symbolů vlastenectví (i těch s negativní konotací), ztělesněním českého národa i jeho nejvýraznější ironizací. Stejně jako Baarova Cimburu ho lze označit jako sumační typ, ne však ve vztahu ke konkrétní historické etapě – Topolův Cimbura prochází napříč českými dějinami, z různých historických etap mu zůstávají jizvy, příběhy překrucuje ve svůj prospěch, ale jeho víra v český národ je nesmrtelná stejně jako on sám.

⁸³ Tamtéž, s. 216-217

⁸⁴ HAŠEK 2011, s. 55

⁸⁵ TOPOL 2017, s. 215

3.3 Vypravěč

Vypravěče románu *Kloktat dehet* lze podle Genettovy terminologie klasifikovat jako homodiegetického, intradiegetického; tedy vypravěče, který sám sebe v procesu vyprávění tematizuje a je součástí vyprávěného příběhu (zde jeho nejdůležitější složkou, hlavní postavou).

Přestože celý fikční svět nahlížíme z perspektivy Ilji, který se snaží podat „pravdu o všem, co [...] zažil“⁸⁶, informace o něm zjišťujeme pouze v náznacích; ne proto, že by nám je nechtěl sdělit, ale proto, že je sám nezná. Naprosto neidentifikovanou entitou je jeho věk; „*Iljo! Ty seš malej, ale spousta věcí víš. Kolik ti je? Nevíš?*“⁸⁷; můžeme si ho jako čtenáři pouze domýšlet podle signálů, které nám text podává (hodnocení *velkej/malej*, jeho první sexuální představy, způsob chápání světa atd.). Iljův původ tvoří záhadu (viz kap. Události), která se ani v závěru příběhu nezdá být úplně uzavřenou. Jeho vzhled se spíše než nějakým konkrétním znakem vyznačuje svou jinakostí; „*Já byl také kdysi vybrán, abych doprovázel pohřby, ale pak bylo rozhodnuto, že pohřby budou vyprovázet jen čeští chlapci, protože to tak lépe vypadá.*“⁸⁸

Důležitější je však absence hodnocení situací, v nichž se Ilja-vypravěč nachází. Právě axiologickou modalitu Doležel označuje za dominantní, prostupující celý text: „Je to však axiologie specifického druhu. Abychom ji pochopili, musíme si uvědomit, že axiologické modality působí nejen jako generátory hodnot a nehodnot, ale že do tohoto systému patří také operátor třetí – operátor indiference, lhostejnosti. Ten generuje svět, který postrádá nejen hodnoty, ale samo hodnocení, jeho obyvatelům chybí schopnost rozlišovat mezi hodnotami a nehodnotami. Ilja vzorově vyjadřuje tuto lhostejnost svým často opakovaným ‚mně je to jedno/fuk‘.“⁸⁹ Přesto v textu nacházíme signály, které tuto lhostejnost vyvrací. Ačkoli Iljovy citové pohnutky ve vztahu k událostem nejsou nikde přímo pojmenovány (tzv. *telling*), naznačuje je vypravěč skrze popisy jejich vnějších projevů a představ (tzv. *showing*):

„*no a teď jsem teda bulel*“⁹⁰; „*Já teď bulel, neboť během letu naší tankové kolony či během dobýjení hnízď odporu na to nebyl čas a především nebyl čas sledovat obrazy, vynořující se v hlavě*“⁹¹; „*vidim chlapy z domobrany a vidim taky tváře sester a myslim,*

⁸⁶ Tamtéž, s. 271

⁸⁷ Tamtéž, s. 190

⁸⁸ Tamtéž, s. 19

⁸⁹ DOLEŽEL 2014, s. 157

⁹⁰ TOPOL 2017, s. 48

⁹¹ Tamtéž, s. 156

že už jsou všechny mrtvý, a vidím další lidi z vesnice, některý mi mávají, jakože opouštím českou zem a že zdrhám a že oni jsou rádi! ať si táhnu!, a dávají najevo, že mi stejně nikdy neodpustíš, co jsem dělal... Vidím obličej sřemskéjch lidí, [...] a křičej na mě, zlobně a nenávisně... Všude vidím obličej lidí, co se krčili ve stodole, kdekoli v úseku Tomašín, Luka, Skryje, Bataj a tak dál..., štěkají na mě svou nenávist a že mi nikdy neodpustíš. A pak vjedem do stromový aleje, [...] jsou to ženský stromy a strnulý masky Čechie, který do stromů vyryli starý divoký lidi, když byl ještě Kupečák všude, jsou to bojový zástavy nenávisti...⁹²

Nejvýrazněji se pak Iljův pocit viny projevuje v souvislosti se smrtí jeho bratra Vopičáka, přestože se ve vypravěčově „oficiálním“ podání stala náhodou (více viz níže): „Nemohl mi odpustit a nikdo mi nemohl odpustit. Mohl jsem počkat, až skončí bitva, a pak se udat, aby mě popravili.“⁹³ Pokud tedy lze v Iljově případě mluvit o nějakém systému hodnot, projevuje se ne v jeho jednání, ale v pocitu viny z jeho porušování.

3.3.1 Nespolehlivost

Kategorie nespolehlivosti vypravěče/vyprávění je v novodobé literární teorii často probíraným tématem, ale v jejím vymezení se naratologové často neshodují.⁹⁴ V románu *Kloktat dehet* se setkáváme s dětským vypravěčem, jenž vykazuje jisté známky morální pokřivenosti a duševních poruch; vlastnosti, které jsou považovány za znaky nedůvěryhodnosti.⁹⁵ Pokud se však chceme vyhnout psychologizujícím nadinterpretacím, založeným spíše vnětetovém hodnocení a čtenářské recepci, musíme otázku nespolehlivosti pojmut komplexněji.

Definice Jamese Phelana a Mary P. Martinové navrácí kategorii nespolehlivosti na rovinu intencionální textové strategie, nevnímá ji tedy jako kategorii spadající pouze do roviny recepce díla. „Phelan a Martinová pak na základě této definice rozlišují šest typů nespolehlivého vypravěče:

- 1) Vypravěč může nepravdivě informovat o fikčních událostech (*misreporting*)
- 2) Jeho vnímání může být chybné (*misreading*)
- 3) Může události hodnotit nesprávně (*misregarding* či *misevaluation*)

⁹² Tamtéž, s. 268

⁹³ Tamtéž, s. 257

⁹⁴ KUBÍČEK 2007, s. 117

⁹⁵ KUBÍČEK, HRABAL, BÍLEK 2013, s. 139

- 4) Nedostatečně vypráví o tom, co se přihodilo (*underreporting*)
- 5) Není schopen vnímat události v jejich komplexnosti (*underreading*)
- 6) Jeho hodnotové soudy jsou nedomyšlené (*underregarding*)

První tři typy odrážejí nesprávné hodnocení či zkreslování událostí příběhu, zbylé tři pak vypravěčovu neschopnost tyto události vnímat.⁹⁶ V souvislosti s posledními třemi typy (oblastí „*under*“) Tomáš Kubíček namítá, že „je třeba rozlišovat mezi částečnou spolehlivostí a (záměrnou) nespolehlivostí.“⁹⁷ Částečnou spolehlivostí označuje kategorii významové výstavby, kdy „vypravěč nemá přístup k některým informacím o příběhu, respektive jeho schopnosti příběh zprostředkovat (převyprávět) jsou značně omezené (z důvodu ‚psychické‘, vědomostní či mentální způsobilosti).“⁹⁸ V případě částečné spolehlivosti vypravěče tak nelze identifikovat jeho záměrné zkreslování fikčního světa, nelze mu upírat „úsilí“ zobrazit fikční svět „pravdivě“ (byť z omezeného hlediska).

Na základě Kubíčkovy návrhu tedy v románu *Kloktat dehet* rozeznáváme jako dominantní prvek významové výstavby textu právě částečnou spolehlivost vypravěče. Iljův přístup k informacím o událostech, které jsou hybateli příběhu (tedy o událostech historických), je značně omezený, získává je vždy zprostředkovaně, a někdy si přímo odporují – ostatní chlapi z Domova Iljovi vypráví o hrdinské smrti pana Cimbury, přesto se s ním vypravěč o několik dní později setkává. V takovém případě nelze mluvit o nespolehlivosti vypravěče, ale spíše o nespolehlivosti jeho zdrojů informací (viz níže). Také Iljova schopnost zprostředkovat příběh může být značně omezena (z hlediska paměti, mentální vyspělosti nebo psychických poruch), což však vypravěč otevřeně přiznává:

„O svém bloudění Kupečákem toho moc říct nedokážu. [...] Jak jsem pronikl obklíčením a octl se sám v Kupečáku, nevím.“⁹⁹ ; „ale to moje mysl jen zabloudila do nějaký pohádky“¹⁰⁰; „jako by opravdu byli součástí nějakého 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...“¹⁰¹; „a protože mi o proroctví vykládal maďarskou ruštinou, možná jsem úplně všechno nezachytil.“¹⁰²

⁹⁶ KUBÍČEK 2007, s. 124

⁹⁷ Tamtéž, s. 126

⁹⁸ Tamtéž, s. 172

⁹⁹ TOPOL 2017, s. 223

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 222

¹⁰¹ Tamtéž, s. 260

¹⁰² Tamtéž, s. 232

Jedinými textovými signály, které poukazují na možnou vypravěčovu nespolehlivost (pokud ji chápeme jako „funkční vědomé, účelové a záměrné překroucení či nedostatečné informování o příběhu, jeho událostech a postavách“¹⁰³) jsou právě ty výpovědi, kterými se vypravěč snaží svou řeč autentifikovat: „*Napsal jsem o válce Čechů a Slováků s armádama pěti států a je to všechno pravda. Tolik dehtovýho mejdla na světě není, kolik bych ho musel kloktat, kdybych jedinkrát zalhal.*“¹⁰⁴ Tím, že vypravěč lhaní vůbec zmiňuje (a v průběhu vyprávění opakovaně tematizuje¹⁰⁵), uvádí v platnost *možnost*, že mu čtenář nebude věřit. Při čtení každého díla přirozeně pracujeme s východiskem, že náš vypravěč je spolehlivý, dokud nám text nenabídne signály, které jeho spolehlivost vyvrací. Pokud tento metafikční postup, umístěný na samém konci románu, chápeme jako signál poukazující na nespolehlivost vypravěče, musíme pak přehodnotit celou významovou výstavbu textu.

Nejvýraznější pochybnost, že se událost v příběhu stala ve fikčním světě jinak, než nám ji vypravěč podává, se týká smrti Vopičáka (jeho pádu z okna):

„Odstrčil mě a teď se převážil a vrazil do okna hlavou, já ho chyt za nohy, ale on po mně kop!, a to už prolít sklem, padal, jednou dvakrát se ve vzduchu otočil a žuchnul dolu, padl zády na sníh, kolem něj se sypalo sklo.

Tý jo! řekl Páta, stál vedle mě.

Ilja to neudělal, Vopičák vypad sám, já to viděl, řekl udejchanej Karel.

To on sám! vykřik někdo, kdo právě příběh ze sklepa.

Jasně, řekl Páta, já to taky viděl.“¹⁰⁶

Povšimněme si detailního popisu umístění postav v prostoru. Ten nám dovoluje rozložit tuto scénu na časové ose a zjistit, kde se v které chvíli nacházela každá z postav. Ti, kdo horečně komentují situaci a prokazují Iljovu nevinu (*udejchanej Karel* a *někdo, kdo právě příběh ze sklepa*), zřejmě přibíhají na místo až po Vopičákově pádu. Jediným, kdo tedy mohl být jeho přímým svědkem, je Páta, který v první chvíli zvolá pouze *Tý jo!* a až po příchodu a komentářích ostatních chlapců potvrzuje jejich výroky.

Pokaždé, když se Ilja k této události vrací v rozhovorech s ostatními postavami, vykazuje jeho řeč (nebo řeč Páty, svědka) silnou potřebu obhajoby – překotné, okamžité výpovědi, aniž by se na ně někdo ptal: „*Já za to nemůžu, že je mrtvej! vykřik jsem. [...]*“

¹⁰³ KUBÍČEK 2007, s. 172

¹⁰⁴ TOPOL 2017, s. 271

¹⁰⁵ Samotný název románu napovídá, že lhaní (a s ním spojená praktika kloktání dehtového mýdla) bude důležitou tematickou složkou románu

¹⁰⁶ TOPOL 2017, s. 43-44

*Von to chtěl, sám to chtěl! povídám. [...] Von byl k ničemu a rádi ho neměli, povídám... Von chtěl umřít celou tu dobu, a nemohl!*¹⁰⁷; „*Já to viděl, jak Vopičák spad sám! vyhrkne Páta, já povídám: Karel to taky viděl! a dupnu.*“¹⁰⁸ Znovu pozorujeme, že snaha vypravěče svá tvrzení autentifikovat je spíše zpochybňuje.¹⁰⁹

Téměř přiznání nám pak vypravěč podává ve chvíli, kdy se znovu střetává s tělem zemeřelého (nebo zabitého) bratra: „*Nemohl mi odpustit a nikdo mi nemohl odpustit. Mohl jsem počkat, až skončí bitva, a pak se udat, aby mě popravili.*“¹¹⁰

Z této perspektivy je třeba přehodnotit i další události příběhu, například zabití kapitána Jegorova – znovu vstupuje do hry náhoda versus skrývaná intence. K úkladným, intencionálním vraždám Ilju nabádá Margaš, jeho záhadný dvojník. Ani jeho „fyzickou existenci“ ve fikčním světě nelze zcela potvrdit ani vyvrátit, stejně jako záměrnost Jegorovova zabití. Veškeré textové signály poukazující na nespolehlivost vypravěče nabízí *možnou* interpretaci významové výstavby, nikdy zcela nepotvrzují jednu nebo druhou verzi.

„Jestliže jsme v předchozí části tvrdili, že otázka nespolehlivosti vypravěče je otázka textové strategie a je možné ji aktivovat pro naši interpretaci pouze v případě, když významová výstavba literárního díla tuto strategii sama aktivuje jako svoji dominantu, bylo by možná na místě nyní dodat, že v některých případech nelze o nespolehlivosti rozhodnout. I tato ‚ne-možnost‘ je ale možností, kterou literární text aktivoval. Je-li pak tato *ne-možnost* zřetelnou součástí významové výstavby, [...] její konkretizace ve prospěch jedné nebo druhé možnosti by byla zřetelně nadinterpretací a odmítnutím významové intence vyprávění.“¹¹¹

3.3.2 Vyprávění jako Iljův hlavní zdroj poznání

Na konstrukci významu, a tedy i významové otevřenosti textu se velkou měrou podílí také nemožnost rozhodnout o spolehlivosti či nespolehlivosti informací, které se k Iljovi dostávají skrze vyprávění. Vyprávění je tematizováno v každé etapě Iljova života, na každém místě, kde se během svého putování nachází.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 48

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 242

¹⁰⁹ Překotné potvrzování výroku, které poukazuje na jeho opak, pozorujeme i v Iljově vnitřním monologu a nejen v souvislosti se smrtí jeho bratra: „*Mně je jedno, co říkal Cimbura o mejch rodičích. Úplně!*“ (tamtéž, s. 246)

¹¹⁰ Tamtéž, s. 257

¹¹¹ KUBÍČEK 2007, s. 143

V chronologické řadě lze zdroje Iljova poznání seřadit takto: pan Cimbura a sestra Albrechta, velitel Vyžlata (s ostatními veliteli), Margaš, *Katolická dějeprava*, cirkusový trpaslík Dago, rádio Svobodná Sireň (velitel Žinka), chlapani ukrytí na Skalce, maďarský voják Peter a znovu pan Cimbura. Vyprávění pana Cimbury rámuje příběh, v jeho začátku aktivuje kontextově neúplné motivy, které se v různých variacích navrací během Iljova putování a v závěrečném vyprávění je Cimbura propojuje a ukotvuje. Naproti tomu velitel Vyžlata své vyprávění o Fedotkinovi využívá k ideologické výchově – změna z katolického na komunistický ideologický výchovný narativ je v textu prezentována přemalováním Madony s Ježíšem na vojína Fedotkina a jeho „syna palká“. Tento příběh však neilustruje pouze ideologický obrat; v Iljově životě se variuje při setkání s kapitánem Jegorovem i při jeho zabití. Kniha *Katolické dějeprawy*, Iljou zachráněná před spálením, je pro něj jakousi encyklopedií všeho, co se vyskytuje za hranicemi lesa kolem Sireňmi. Při jeho putování se však i tyto naprosto nepatřičné prvky (klokani, velbloudi, hroch, žirafa, moře) zpřítomňují v Iljově realitě. I v tomto případě lze mluvit o vyprávěném příběhu (sice ne postavou, ale knihou, která svým názvem k vyprávění odkazuje), jehož variace se promítají do Iljova vlastního příběhu. Trpaslík Dago, rádio Svobodná Sireň a chlapani na Skalce pak přináší propojení s (jakkoli bizarním) protifaktovým historicko-politickým vývojem válečné situace.

Všechny vyprávěné příběhy se v textu znedůvěřhodňují, ale ne vždy ze strany vypravěče. Autenticita *Katolické dějeprawy* je sražena jejím pálením na ohni na příkaz Vyžlaty. Autorita velitele Žinky jako hlavního představitele československého odboje je shozena jeho obviněním z vraždy Vyžlaty a popravením. Povšimněme si, že v obou případech zavrhuje původní příběh společnost, ne však Ilja. I zpráva o Cimburově smrti se v pohledu čtenáře stává nepravdivou, avšak vypravěč se nad setkáním s živým Cimburou vůbec nepozastavuje. Naproti tomu příběhy, které Ilja zavrhuje sám, označuje je za *pohádky* a *báchorky*, se ve světě příběhu v určité podobě realizují:

Jegorov je zabit svým „synem“ stejně jako vojín Fedotkin. Margašovo tvrzení, že jeho „*táta je vlk*“¹¹², Ilja nebere vážně, protože Margaš „*si třeba plete český slova*“¹¹³; to se ale potvrzuje s příjezdem „velbloudích chlapanů“ k tankové koloně. Dagoovo vyprávění Ilja přirovnává k Cimburovu („*pan Cimbura mě taky kvůli svým báchorkám nenechal spát*“¹¹⁴), přesto se černé vejce i zvířata v kupeckém lese z příběhů obou vypravěčů

¹¹² Tamtéž, s. 75

¹¹³ Tamtéž, s. 75

¹¹⁴ Tamtéž, s. 198

zjevují v Iljově přítomnosti. Osvětlení Iljova původ u panem Cimburou je vypravěčem zprvu odmítnuto („*od něj už žádný pohádky poslouchat nechci*“¹¹⁵), ačkoli se čtenáři jeví jako nejlogičtější propojení všech předchozích indicií. Závěrem románu se vypravěč i s tímto příběhem nakonec identifikuje: „*Popsaný papíry dám do hrobky ke svejm rodičům.*“¹¹⁶

V textu je s přibývajícimi stránkami (a s Iljovým přibývajícím věkem a zkušenostmi) stále častěji tematizováno slovo *pohádka*; ve smyslu negativním, ve smyslu příběhu pro děti bez nároku na pravdu: „*už jsme tuhle velitelovu pohádku tolik nechtěli poslouchat!*“¹¹⁷; „*ale to moje mysl jen zabloudila do nějaký pohádky.*“¹¹⁸; „*vykládá takovou pohádku, že kdyby tu byly sestry, tak musí kloktat ne hrnek, ale kýbl dehtu*“¹¹⁹; „*Zavřít uši nejde a mně do nich zas někdo vykládá strašidelný pohádky...*“¹²⁰; „*Napadlo mě, že až budu takhle velké, tak pohádky konečně skončej.*“¹²¹; „*ted' mě kapitánova řeč sere! Zní zas jako nějaká pohádka a já už jsem na pohádky starej.*“¹²². Ilja se vyprávěným příběhům vzpouzí, přesto je jimi determinován a nedokáže se vymanit z jejich vlivu (*zavřít uši*). Dobrovolně se pak stává součástí každého z nich, když se rozhodne *svou pravdu* sepsat.

Neustálé vyvracení, potvrzování nebo přehodnocování příběhů, jež vypravěči slouží jako noetický nástroj, se jeví jako dominantní textová strategie románu *Kloktat dehet*. Topol v textu aktivuje hru, v níž každé vyprávění – tedy příběh konstruovaný pomocí jazyka – ztrácí pravdivostní hodnotu, přesto se na něm zakládají příběhy další. Připomeňme, že tento fikční svět, kde příběhy postrádají nárok na pravdu, a přesto je postavy musí přijmout, protože se z jejich vlivu nemohou vymanit, je založen na protifaktovém historickém narativu. Tím rozpohybovává i otázku směřující mimo text, otázku historických narativů ve vztahu k narativům fikčním.

¹¹⁵ Tamtéž, s. 242

¹¹⁶ Tamtéž, s. 272

¹¹⁷ Tamtéž, s. 98

¹¹⁸ Tamtéž, s. 222

¹¹⁹ Tamtéž, s. 231

¹²⁰ Tamtéž, s. 239

¹²¹ Tamtéž, s. 244

¹²² Tamtéž, s. 267

3.4 Časoprostor

Prostor románu *Kloktat dehet* koresponduje s jeho vnitřní i vnější kompozicí; první část románu s názvem *Domov Domov* je statická, příběh se odehrává na jednom místě a jeho události se dějí ve vlnách, narušením nějakého rutinního řádu. Ve druhé části s názvem *Tankové vojsko* je naopak posílena dynamika neustálými přesuny a rozšířením prostoru románu. Události se zde dějí v graduujícím tempu, ale nejsou již tak výraznými milníky jako v části první.

3.4.1 Domov Domov

V prostředí domova Domova Ilja tráví většinou část života; zatímco při svém dalším putování se Ilja chlubí dokonalou znalostí okolního terénu, který zanáší do map, v Domově zůstávají místa tajemná a neodkrytá: „*Šel jsem ohybama sklepní chodby, byla tam skoro tma, někde kapala voda a já kvůli krysám dupal do shnilé vody, až stříkala, šel jsem k samotce kolem kóji nacpaných starými lejstry, věděl jsem, že nad dvěma patry budovy, kde jsou naše ložnice, jsou ještě jiná patra, tam ani sestry nechodily, ta patra nad námi byla zamčená a zazděná a prý taky plná lejster.*“¹²³

Celá výstavba prostoru Domova nese svou symboliku. Věkové rozdělení chlapců i jejich hierarchii ilustruje jejich rozdělení do ložnic po dvou patrech (dole mladší, nahoře starší). V něm je pak naznačeno i jedno z vypravěčových hlavních osobních témat, neschopnost patřit do jakékoli skupiny: „*Já nebyl dlouhokošilák, ale k trenýrkářům jsem taky nepatřil... [...] Hele, jak to že nespíš s náma nahoře? Sem u bráchy. Hele, Iljo, ty seš malej, ale starej! Máš bejt nahoře!*“¹²⁴ Horní zamčená patra plná „lejster“ odkazují k bohaté minulosti domu, která je velitelem postupně „vymazávána“: „*všechno jsme to pálili, ale balíků jako by neubývalo... ještě jsme nevyčistili ani jedno patro.*“¹²⁵ Protože vypravěče ani ostatní chlapce jejich obsah nezajímá, zůstává i pro čtenáře neznámý, stejně jako počet pater domu – získáváme pouze představu o obrovském objemu listin (tedy informací) bez významu.

Důležitou roli ve fikčním světě hraje sklep pod domem. Díky němu se propojují obě části románu, když se Ilja po dlouhém putování mimo Domov vrací a ve sklepě se znovu setkává s tělem zemřelého Vopičáka a s Margašem. Margašovo nabádání Ilji

¹²³ Tamtéž, s. 23-24

¹²⁴ Tamtéž, s. 24

¹²⁵ Tamtéž, s. 71

k vraždě se odehrává znovu zde, na místě, kde ještě nedávno byl pohřben Vopičák i velitel Vyžlata. „*Kdyby mi tohle řekl někde na prosluněný pasece v Kupečáku nebo třeba taky ve snu, tak bych se smál, ale on mi to říká zase v tomhle sklepě a já mám všude na těle husí kůži jak šupiny.*“¹²⁶ Vypravěč si sám všímá mystické síly sklepního prostoru, jehož atmosféra je podpořena klasickými hororovými prvky: temný, neprozkoumaný podzemní prostor, krysy, všudypřítomná voda, smrt.

Výrazná symbolika ústavu je patrná i v jeho názvu, Domov Domov. Soňa Schneiderová si všímá „využití překrývání dvou významů slova domov [poukazující] na jeden ze základních existenciálních pocitů hrdiny. Domov Domov jako ‚rodinné‘ zázemí a sirotčinec představují ve své podstatě dvě odlišné reality, ovšem v existenci chlapce neoddělitelné.“¹²⁷ K těmto dvěma významům lze přidat ještě třetí: domov v širším slova smyslu, přítomný v textu české hymny – přidal by se tak do mozaiky všudypřítomných podrývaných symbolů češství.

V obou částech románu se setkáváme ještě s prostorem vyprávěným, nenavštíveným. Pro první část, *Domov Domov*, je to zejména les *Kupečák* a *Iljova Země stínů*, která se posléze propojuje s Margašovým vyprávěním o zemi, ze které pochází. „*V Margašově zemi určitě nejsou žádné baráky vesnice přikrčené v plískanici. Žádnéj Kupečák, kde žijou zvířata připravený rozrhat kluka na útěku. Je tam světlo a všude tráva. Pracoval jsem [...] a přitom si vymejšlel, jak v té trávě blbnem, já, Margaš a Margašovi bráchové.*“¹²⁸ Oba neprozkoumané prostory mají ve vypravěčových očích nezměrnou rozlohu a mytický charakter; fungování těchto světů se zakládá na pravidlech odlišných od těch v Domově, jediného místa, s nímž má dosud vypravěč vlastní zkušenost (stromy v *Kupečáku* mají v kmenech vytesané tváře Čechie od dávných bojovníků, chlapci v Margašově zemi mohou být syny vlka).

3.4.2 Tankové vojsko

Druhá část románu otevírá prostor nejen do vesnic kolem Siřemi, do nichž se Ilja opakovaně dostává během válečného putování; rozvinutí protifaktového historického narativu vyžaduje vyšší míru konkretizace prostoru. Znovu zde hraje důležitou roli prostor naznačený ve vyprávění ostatních postav a ve zpravodajství – protifaktový

¹²⁶ TOPOL 2017, s. 258

¹²⁷ SCHNEIDEROVÁ 2013, s. 223-224

¹²⁸ Tamtéž, s. 94

historický narativ se zde zakládá na zasazení protifaktových událostí do prostředí aktuálního světa: „*Bojující se zřejmě stáhli k ose Praha – Beroun – Plzeň, kde probíhala hlavní ofenziva Československé lidové armády proti okupantským armádám pěti národů Varšavské smlouvy.*“¹²⁹ Zprávy o válečném vývoji přesahují i hranice Československa, míří do Východního i Západního Německa, Sovětského svazu, Polska a Maďarska. Silné konkretizaci prostoru podléhá vedle složky protifaktových dějin i složka mytická, orientovaná vždy do českého prostředí (vyprávění o Čechii, zmínky o Blanických rytířích apod.).

Centrem historických protifaktových událostí i Iljova života však stále zůstává Siřem. Ilja záměrně navádí tankovou kolonu pryč od Siřemi, ta je pak odkázána k bloudění okolními vesnicemi a návratům do již vybombardovaných míst – toto „putování jako vyhýbání se cíli“¹³⁰, jak jej nazývá Klára Lukavská, navrácí do druhé části románu motiv nezastavitelného putování předeslaný vyprávěním pana Cimbury. Povšimněme si, že žádné místo v románu není navštíveno pouze jednou; cyklické opakování příběhů je tak posíleno i cyklickými návraty do míst, pozměněných událostmi.

Prostor *Kupečáku* se ve druhé části románu mění z vyprávěného ve skutečně navštívený. Pro vypravěče les neztrácí tajemnou a ponurou atmosféru, přestože k jeho mytické složce se přidávají prvky groteskní absurdity – obávanými zvířaty z vyprávění, čekající na chlapce v temném lese, se stávají klokani a velbloudi.

Podobně jako v dalších Topolových prózách¹³¹, i v *Kloktat dehet* narážíme na specifické pojetí času, podpořené systematickým vynecháváním konkrétních časových údajů. Minulost je ve vypravěčově slovníku definována pouze výrazy *dávno*, *nedávno*, *dřív* v kontrastu s *ted'*. Vypravěč nezná svůj věk ani míru času, která uplynula mezi jednotlivými etapami jeho příběhu, a pokud se jí snaží konkretizovat, nedaří se mu to: „*Poslouchej, synku, ale to se stalo hrozně dávno! Jak dávno? říkám. A pan Cimbura povídá, že přece se tu nebudem mrzet kvůli času, však když Pánbůh nebo kdo dělal čas, udělal ho dost.*“¹³² Jediným měřítkem, které vypravěči i čtenáři indikuje uplynulý časový interval, je stárnutí nebo růst postav: „*sestra Albrechta je ted' strašně tlustá a stará a já jsem starej a tak velkej, že se jí už nevejdu do náručí.*“¹³³

¹²⁹ Tamtéž, s. 171

¹³⁰ LUKAVSKÁ 2006

¹³¹ Vzpomeňme na „výbuch času“ v Topolově *Sestře* (1994)

¹³² TOPOL 2017, s. 244

¹³³ Tamtéž, s. 251

Denní nebo roční doba je v románu přítomna pouze v přírodních jevech (světlo/tma, teplo/zima, rostoucí třešně), ani ty ale spolehlivě nekorespondují s pravidly aktuálního světa; „*Vyprávění pana Cimbury smáčklo čas. Jo, držel nás pohádkou ve sklepě jako ve smyčce. Jen tak se stalo, že jsem vyběh zas do noci.*“¹³⁴ Při příchodu velitele Žinky, který v příběhu odstartovává protifaktový narativ srpnových událostí roku 1968, se ze dne na den mění i počasí – do tajících ledů konce zimy se opírá silné letní slunce. Stejným způsobem fungují i odkazy na události aktuální minulosti. Provokují ke konkretizování času příběhu, ale jejich splnutí s časovou osou aktuální historie je znemožněno ve chvíli, kdy se příběh posouvá od dob komunistického převratu 1948 o dvacet let kupředu, aniž by jeho postavy zestárly. Čtení románu *Kloktat dehet* vyžaduje přijetí jeho „vlastního času“, který je neslučitelný s časem aktuálního světa; veškeré snahy o jeho konkretizaci ze strany čtenáře i vypravěče selhávají.

Uzavřenost a konkretizace prostoru je nezbytná jak pro založení protifaktového narativu, tak pro rozvinutí jednoho ze stěžejních témat románu – ironizaci češství.¹³⁵ Naproti tomu čas, dekonkretizovaný, skoro univerzální, se stává pro některé postavy až irelevantní jednotkou. Oslabení složky času na minimum dovoluje propojení dávných a nedávných dějin na jednom prostoru a vytvoření jakési koláže, odrážející českou kulturní identitu jako celek. Příběhy i dějiny zde mají nelineární charakter, staré s novými se navzájem přepisují a promíchávají v jedné časoprostorové rovině. Iljův příběh je ve fikčním světě vepsán na stará *lejstra* z Domova určená ke spálení, na nichž jsou pravděpodobně vepsány příběhy z předešlých dob. I tento starý papír je tedy jedním prostorem, v němž se překrývají několikeré narativy (dějiny i příběhy), a ilustruje tak časoprostorové rozvržení celého románu.

¹³⁴ Tamtéž, s. 252

¹³⁵ Těžko by se takové téma rozvíjelo v prostředí jiného státu nebo v univerzálním, nekonkretizovaném prostoru.

3.5 Autentifikační postupy

Autentifikační postupy nebo prostředky, pokud je chápeme jako vodička vybízející čtenáře k propojení fikčního světa se světem aktuálním (zde se zaměříme na jeho propojení s historií), jsou patrné především v rovině událostí, prostoru a jazyka. Jejich významová hodnota vzniká v kombinaci s prostředky deautentifikačními, tedy těmi, které čtenáře od spojování fikčního světa s aktuálním světem zrazují. Tento „rozštěpený“ fikční svět, jak jej nazývá Doležel¹³⁶, je výsledkem založení příběhu na protifaktovém historickém narativu, který kombinuje události, osoby a organizace z aktuální minulosti s fiktivními a zasazuje je do poměrně realistického prostoru. Ke spojení s aktuálním historickým světem přispívá do jisté míry i jazyková složka románu.

3.5.1 Události a prostor – historický svět románu

Základem každého historického světa, ať už fikčního nebo vědeckého, je jeho zařazení do konkrétního prostoru a umístění na časovou osu, na níž se pak odehrávají události. Prvky, které propojují fikční svět románu *Kloktat dehet* s aktuální minulostí, se v jednotlivých částech liší. První část, kopírující historický vývoj po druhé světové válce, naznačuje tuto souvislost v rovině událostí („*Sestry se o nás staraly, dokud jim to komunisti nezatrhli.*“¹³⁷) a s nimi spojených postav, nesoucích ideologii (sestry a jejich katolická výchova, velitelé a vojenská, komunistická, budovatelská výchova). Povšimněme si, že ačkoli se první část vyvíjí poměrně věrně k reálné historii, nenarazíme na zmínky o konkrétních aktérech dějin nebo místech historických událostí. Historický vývoj je zde naznačen skrze dopady na malou širémskou komunitu („*hned po pádu český šlachty a vůbec všeho českýho tam Němci dali vojáka. [...] Když byli Holasa a Kropáček na arbajtu v rajchu a Moravčík s Kropkou v koncentráku kvůli pytláctví, pomáhal ve vyhaslejších domovech bez mužskejch, [...]. Pak sem naše krvavá buržoazní vláda dosadila zas jinýho vojáka.*“¹³⁸), aktéři dějin jsou zde pouze *vojáci, vláda* nebo *komunisti*. Ideologický převrat je naznačen kontrastem *buržoazní vlády* a *vlády lidu*; obě tato označení nesou pro českého čtenáře jasně čitelné konotace na komunistický režim v Československu.

Ve druhé části románu se příběh odklání od aktuální historie, ale jeho začátek je v ní přesně ukotven počáteční událostí: „*představitelé obrozeného Československa usilují o*

¹³⁶ DOLEŽEL 2014, s. 152

¹³⁷ TOPOL 2017, s. 14

¹³⁸ Tamtéž, s. 26

socialismus s lidskou tváří na poradě v Čierné nad Tisou... ¹³⁹ Události se odvíjí jiným směrem než aktuální historie, ale příběh s ní zůstává ve spojení díky zmínkám o konkrétních hybatelích dějin: „*hrdinný státník Saša Dubček*“¹⁴⁰, „*Nato*“¹⁴¹, „*Armády pěti států Varšavské smlouvy*“¹⁴². Protifaktový narativ zde vzniká spojením těchto autentifikačních prostředků s fiktivními událostmi (Saša Dubček je popraven, vojska Varšavské smlouvy se spojí s Nato k potlačení československého odporu) a fiktivními organizacemi reagujícími na protifaktový historický vývoj („*podzemní dělnická organizace Produktiwita* [...], *vyšilač Svobodná Siřem*.“¹⁴³). K propojení protifaktových dějin s aktuálním světem přispívá i rozšíření a konkretizace prostoru (viz kap. Časoprostor) – na reálných místech se odehrávají fiktivní události: „*Bojující se zřejmě stáhli k ose Praha – Beroun – Plzeň, kde probíhala hlavní ofenziva Československé lidové armády proti okupantským armádám pěti národů Varšavské smlouvy.*“¹⁴⁴ „*Centrem brněnských povstalců se stal Petrov, který se proměnil v obrněnou baštu. Tradičně bojovní moravští mniši osvobození z komunistických táborů vytvořili s brněnskými občany Cyrilometodějskou občanskou družinu a tlačili okupanty ven z města.*“¹⁴⁵

Pro tento fikční svět obecně platí, že ryze fikčním entitám a událostem náleží poměrně přesné ukotvení, zatímco entity odkazující k aktuálnímu světu nacházíme pouze ve zmínkách a náznacích. Tento kontrast lze pozorovat i na mytické složce vyprávění: v příběhu nacházíme zmínky a paralely s legendou o Blanických rytířích – legenda existuje i v aktuálním světě, a tak již sama o sobě nese své referenční významy, není tedy třeba ji více rozvíjet. Naproti tomu legenda o Čechii, existující pouze ve fikčním světě, se rodí přímo z textu románu, a tak ji text uvádí v plném znění. Stejným způsobem vzniká i historický svět obsažený v textu – složku korespondující s aktuální minulostí zde nacházíme v referencích, složka protifaktová je textem teprve konstruována, proto je třeba vyšší míra její konkretizace.

¹³⁹ Tamtéž, s. 111

¹⁴⁰ Tamtéž, s. 174

¹⁴¹ Tamtéž, s. 191

¹⁴² Tamtéž, s. 142

¹⁴³ Tamtéž, s. 147

¹⁴⁴ Tamtéž, s. 171

¹⁴⁵ Tamtéž, s. 176

3.5.2 Jazyk

Jazyková stránka Topolových děl se stala v kontextu české literatury výrazným fenoménem, na nějž se zaměřuje velké množství odborných prací.¹⁴⁶ Inovativnost, organičnost Topolova jazyka je nejvyšší měrou zastoupena v jeho románovém debutu *Sestra*¹⁴⁷, přecházející až k „fascinaci řečovou aktivitou“¹⁴⁸. Tendence k jazykové mnohohvrstevnatosti, k pronikání cizojazyčných výrazů do vypravěčova slovníku i tematizace řečového aktu se ale projevují rovněž v románu *Kloktat dehet*.

Vypravěčův styl je založen na obecné češtině a vytváří iluzi mluveného proudu řeči, ačkoli Doležel si všímá, že tato forma není zcela důsledná, čímž tvoří významný stavební prvek textu.¹⁴⁹ V řeči vypravěče se mísí na jedné straně vulgární projevy poukazující na běžnou mluvu chovanců Domova („*ho pocákaly jeho slinty i sračky*“¹⁵⁰), jednoduché konstrukce s omezeným lexikem typické pro dětskou mluvu („*Tak hnusný jako mejdlová voda to ale není.*“¹⁵¹), na straně druhé umělecká obrazná vyjádření („*světlo teklo po svahu vzhůru do oken a odráželo se od bílých papírů*“¹⁵²) i stylově neutrální, spisovné konstrukce. Promluvy ostatních postav nebo jimi sdělované informace často nejsou zřetelně označeny, slévají se s řečí vypravěče, přesto je lze identifikovat právě skrze jazyk: „*Vztáhl po chlapci ruce a vykovali spolu přátelství a tankem rozjeli napadrt' mnoho Germaňců*“¹⁵³ – vypravěč přebírá frázovitý slovosled i slovník ostatních postav.

Právě ideologické fráze (jak již zmiňujeme v kapitole Postavy) jsou v rovině jazyka nejvýraznějším pojítkem s konkrétní historickou etapou. Promluvy velitele Vyžlaty se skládají téměř výhradně z nich: „*Uspávala snad některá z nich barák bezprizórnych? Ne, neuspávala. Ale já ano, mě jako syna palká ukovala stalinská Létající brigáda. [...] Společně to tu vyčistíme ohněm, a tak spolu vykováme nádherné přátelství. A já vás, chlapci, připravím na život v nové době. Mě, chlapci, spekly ty nejprudší ohně dvacátého století! Ano, jsem vykován kovadlinami dvacátého století! A tedy připraven vás vychovat pro novou dobu. A chci, abyste v nové době byli vůdci a veliteli. Rozuměno? Společně k*

¹⁴⁶ např. práce Petra Mareše nebo Soni Schneiderové

¹⁴⁷ „*Jak jsem ho totiž hněl jen pro sebe, šlapal po něm, hladil ho a kroutil, jazyk se bránil. A tak vznikalo napětí.*“ (TOPOL 1994, s. 162)

¹⁴⁸ MAREŠ 2013, s. 134

¹⁴⁹ DOLEŽEL 2014, s. 154-155

¹⁵⁰ TOPOL 2017, s. 43

¹⁵¹ Tamtéž, s. 44

¹⁵² Tamtéž, s. 53

¹⁵³ Tamtéž, s. 70

*tomu postavíme základy. Souhlas? [...] Zvedl jsem tu hůl, co nad vámi zlomili, a věřte, že ji budu držet pevně.*¹⁵⁴

Není náhodou, že slova *nový, život, doba, přátelství*, na která narážíme v této ukázce, se ve *Slovníku komunistické totality*¹⁵⁵ objevují mezi nejfrekventovanějšími výrazy. Samy o sobě nenesou ideologický podtext, ten však vzniká jejich opakovaným spojováním s dalším výrazem nebo skupinou výrazů. Ve Vyžlatových opakujících se promluvách, stejně jako v budovatelských heslech z padesátých let, narážíme na slovesa vyžadující aktivní účast (*vykovat, vychovat, vyčistit, položit základy*) a na metaforická, patetická vyjádření (*nejprudší ohně dvacátého století, zvedl jsem tu hůl...*). Vyžlatova orientace na Sovětský svaz se projevuje v začleňování ruštiny do českých promluv (*bezprizórnyj, syn palká; „vyprávěl češtinou a ruštinou“*¹⁵⁶). Ideologické opakování téhož, mechanizaci pojmů (stále stejné kolokace i slovosled) označuje Petr Fidelius v průkopnické monografii *Řeč komunistické moci* za jeden z nejtypičtějších postupů jazyka totalitní moci.¹⁵⁷

¹⁵⁴ Tamtéž, s. 63-64

¹⁵⁵ ČERMÁK; CVRČEK; SCHMIEDTOVÁ 2010

¹⁵⁶ TOPOL 2017, s. 70

¹⁵⁷ FIDELIUS 2016, s. 182-183

3.6 Tematické rozvržení románu

Tematické zaměření románu nelze omezit na jednu osamocenou linii – k jejímu systematickému zachycení je třeba zmapovat navracející se motivy. Motivické rozmanitosti a zároveň uzavřenosti, celistvosti textu autor dosahuje jejich opakováním, které podle Ivo Říhy „jejich funkční zatížení neustále stupňuje [...], přičemž žádné takové ‚zopakování‘ není prostou repeticí téhož. Každý nový návrat je přirozeně návratem do jiného, posunutého kontextu, je obohacen o další významové souvislosti a konsekvence.“¹⁵⁸ Takto vzniklou polysémantičností motivické výstavby text dosahuje i své polytematičnosti.

3.6.1 Motivy

Jako nejvýraznější i nejproměnlivější motiv románu se jeví všudypřítomné symboly češství. Téměř každá z postav české národnosti (v čele s panem Cimburou, jejím ztělesněným symbolem) projevuje silné vlastenectví, jež je posíleno situací českého národa v ohrožení. Zde znovu nacházíme paralelu nejen s nedávnými českými dějinami, kdy nejsilnější projevy vlastenectví vyvolávalo právě nebezpečí zániku národa. Sjednocujícím prvkem, k němuž se při boji proti ruským okupantům Češi i počestění cizinci ve fikčním světě upínají, je mytická postava Čechie. Diferenciace *český* versus *cizí* se v širém prostoru smazává (původní národnost chlapců z Domova ustupuje do pozadí) a nastupuje diferenciace nová: *jonák Čechie* versus *nepřítel české země*. Ani v této opozici Ilja nepřilne k jedné ani druhé straně; Každý *jonák Čechie* nosí při sobě její podobenku, tu však Ilja nikdy nezíská, přestože po ní touží od útlého dětství.

„*Bude-li kdy zahubena Čechie, bude taky vyhlazenej pracovitej a pilnej národ český kotliny [...]. Holky [...] chtěj bejt jako Čechie a kluci jí chtěj mít, ale protože není po ruce, tak si lehaj na holky a maj s nima děti, a tak semeno Čechů nezahyne.*“¹⁵⁹ Tato mocná ochránkyň je svou existencí provázána s pokračováním českého národa. Jejím atributem však není mateřství, vyznačuje se především schopností mstít se všem svým ohrožitelům a svou sexualitou. Jejím poznávacím znamením jsou „*její nahý prsa*“¹⁶⁰, i ta však nesou erotickou a autoritativní symboliku, nikoli mateřskou („*Však vona je Čechie*

¹⁵⁸ ŘÍHA 2013, s. 247

¹⁵⁹ TOPOL 2017, s. 31

¹⁶⁰ Tamtéž, s. 30

*přivine na svý pěkný mladý prsa a rozdrťí*¹⁶¹). Potlačení motivu mateřství¹⁶² je patrné v často tematizované opozici Čechie – Panenka Marie: „*Vypadá to, že pomalovali nějakýj obraz kostelní Panenky a udělali z ní Čechii.*“¹⁶³ Siremské Čechy sjednocuje spíše pohanská tradice než křesťanská, jejich vlast je spíše mstivou milenkou než láskyplnou matkou. Ponížení Čechie a Čechů je dovršeno křiklavou symbolickou scénou, kdy Ilja vysvobozuje českou dívku lapenou vlastními lidmi k potěšení vojáků pěti armád a halí její nahotu do české vlajky.

„*Ach, soudruhu můj, taková je válka, naše matka, ta kurva pojebaná.*“¹⁶⁴ Vojenská motivika prostupuje celý román v několika významových polohách; válka je pro chlapce z Domova dobrodružnou senzací, krutou mašinerií i výchovou. Chlapci jsou veliteli *vychovávání pro válku* a později *vychování válkou*; není náhodou, že se začátkem války se v Iljově životě během jedné noci odehrávají tři iniciační momenty: první vražda člověka, první orgasmus a uvědomění si vlastní hrdosti („*a najednou vim, že už nikdy nikdo na mě nesmí rvát, [...] nebo mi říct hajzle malej nebo ty zmrde, protože já ho můžu zabít ne puškou nebo rukou nebo nožem, ale prostě jen tak.*“¹⁶⁵). Do druhé, válečné části románu tak již nevstupuje hrdina-dítě, ale hrdina-dospívající. Jeho přirozeným dospělým vzorem jsou sovětští vojáci.

Symbolem sovětské okupace je v českém kulturním prostředí bezpochyby tank – s motivem tanku pracuje řada dalších českých děl tematizujících události roku 1968 (např. Škvoreckého *Mirákl* nebo Kunderova *Nesnesitelná lehkost bytí*) i další Topolovy prózy (*Noční práce*, *Citlivý člověk*). V symbolice tanku se odráží proměnlivost referenčního významu motivů v čase: po roce 1945 představoval sovětský tank v propagandistickém diskurzu symbol osvobození s jasně pozitivní konotací; po roce 1968 se jeho symbolika značně problematizuje. Zde je však motiv tanku zdůvěrněn pozicí vypravěče přímo v čele tankové kolony s příznačně ironizujícím názvem *Veselá písnička*.

„*V Kupečáku jsou zvířata, říkal pan Cimbura.*“¹⁶⁶ Zvířata, o nichž se Ilja dozvídá z vyprávění pana Cimbury nebo z *Katolické dějepravy* a s nimiž se později při svém putování setkává, jsou příkladem návratného motivu s posouvajícím se významem, jak

¹⁶¹ Tamtéž, s. 105

¹⁶² K absentujícímu motivu mateřství se vyjadřuje Ivo Říha v příspěvku *Svoloč, parchanti, psychopati, synové kurev a cizinců* (ŘÍHA 2013, s. 245)

¹⁶³ TOPOL 2017, s. 102

¹⁶⁴ Tamtéž, s. 266

¹⁶⁵ Tamtéž, s. 133

¹⁶⁶ Tamtéž, s. 30

jej popisuje Říha.¹⁶⁷ Ve vyprávění je nejobávanějším, tajemným, až magickým zvířetem vlk. Setkání s opravdovým vlkem však v Iljovi vzbuzuje povýšený smích: „*Netušil jsem, že první vlk, kterého uvidím, bude zvíře takhle dobitý. Choulil se na hromádce slámy v kleci a mžoural. [...] A Margašova země, kam jsme spolu měli odejít... ta je asi tak krásná, jako je tenhle Margašův fotr silnej a mocnej...*“¹⁶⁸ V temném Kupeckém lese Ilja žádného nebezpečného vlka nepotkává, po lese ale pobíhají klokani, plameňáci a velbloudi.

Díky cirkusovým zvířatům a trpaslíku Dagovi, cirkusovému klaunovi, se z příběhu protifaktových dějin stává groteska, kombinující tragické a morbidní prvky s bizarními („*vraždy žirafy a hrocha naznačovaly, že Češi cirkus dokonale rozprášili. Zuřící Kantarija prosil kapitána Jegorova, aby mu dovolil mrtvého hrocha stáhnout a jeho kůži jako bojovou zástavou pokrýt pancíř tanku, obrnit náš pancíř kůží zvířete. Kantarija sliboval, že zvlášť lebka hrocha bude děsit české bandity*“¹⁶⁹). Do válečného dobrodružného vyprávění na pozadí vážných dějinných témat přináší groteskní prvky až komiksovou pestrobarevnost.¹⁷⁰ Socialistický cirkus *Hygea* zde nepůsobí ve své celistvosti na uzavřeném, odděleném prostoru jednoho šapitó, jeho části jsou roztroušeny všude po zdevastované sířemské krajině. Do jinak realistického prostoru jsou tak naroubovány krajně nepřirozené prvky, jež jsou postavy přijímají s naprostou samozřejmostí. Užitím a specifickým rozvinutím tohoto motivu dochází k jisté karnevalizaci dějin, v níž Brian McHale spatřuje jeden z typických postupů postmoderní literatury.¹⁷¹

Je pozoruhodné, že motiv Socialistického cirkusu se dostává v cizojazyčných překladech románu *Kloktat dehet* natolik do popředí, že propůjčuje název celému dílu: v němčině *Zirkuszone*, ve francouzštině *Zone cirque*, v polštině *Strefa cyrkowa*, v italštině *Artisti e animali del Circo socialista*). To se odráží i v cizojazyčných sekundárních textech reflektujících tento román¹⁷²; v sekundárních textech z českého prostředí je

¹⁶⁷ ŘÍHA 2013, s. 247

¹⁶⁸ Tamtéž, s. 200

¹⁶⁹ Tamtéž, s. 171

¹⁷⁰ Na intermediální charakter románu, podpořený sérií ilustrací odkazující na komiksovou poetiku, poukazuje Xavier Galmiche ve svém pojednání o vykolejeném vyprávění: „Na obrázcích v textu se mísí estetika punkových graffiti, především v motivech tetování, a reminiscence na spirituální symbolismus; [...] má snad být Iljovým deníkem, v němž se prolínají řemeslné koláže ze samizdatových letáků a časopisů s fotografickými montážemi z doby invaze.“ (GALMICHE 2013, s. 341-342)

¹⁷¹ Právě zobrazení cirkusů a zábavních parků často pozorujeme i v dalších postmoderních textech (McHALE 1987, s. 172-174).

¹⁷² GALMICHE 2013; ENGELKING 2009; JÜRGENS 2010; SIEDLECKA 2014

přirozeně kladen větší důraz na národní a historickou tematiku. Zachování původního názvu však napomáhá k podtržení jednoho z nejdůležitějších témat románu – lži.

3.6.2 Témata

Jak již bylo zmíněno, Topolův román *Kloktat dehet* se nevyznačuje jedním stěžejním tématem. Celým textem prostupují témata očividná, zachytitelná již z letmého prolistování: vyrovnávání se s nedávnou českou historií a její ironizace, hledání vlastní identity a potřeba někam patřit, dospívání v mravně pokřiveném světě. Bližší zkoumání textu však odhaluje základní principy, na nichž je text vybudován: rozkolísání či ignorace hodnot, návraty do proměněných kontextů ve všech narativních rovinách, nemožnost zachytit jakoukoli pravdu a rezignace na její hledání. Sledováním kombinace těchto tematických prvků díla se dostáváme k tématu skrytému, širšímu – ke vztahu vyprávění a žitého světa, k možnostem a limitům fikčních i historických narativů.

Topolova fabule je zasazena do dvou zlomových bodů nedávné české historie: nástup komunistické moci v roce 1948 a intervence sovětských vojsk roku 1968. Odkazováním k těmto mezníkům text automaticky probouzí společenská témata, která v české kultuře stále rezonují. Pro jejich umělecké zpracování však Topol volí netradiční postupy: alternativní historický vývoj popsán z pohledu postavy, která se ocitá přímo v čele okupantské tankové kolony. Vypravěč nemá hodnotové ani ideologické ukotvení, přebíhá mezi oběma stranami válečného konfliktu, není pravý Čech ani pravý cizinec, ani dítě ani dospělý; z této perspektivy sledujeme válečné putování, jehož cíl buď úplně chybí, nebo je naprosto bizarní, přesto za sebou nechává spálenou zemi a řadu mrtvých. Pojetí války jako kruté nesmyslné mašinerie je však narušeno tónem textu, který válku zpracovává spíše jako dobrodružnou senzaci.

„A myslel jsem na to, co jsme provedli těm Čechům [...], a samozřejmě mě napadlo, co by se mnou Češi i přes můj kolomazí začerněný ksicht udělali“¹⁷³. Zdá se, že postava vypravěče se více než jakýmkoli hodnotami řídí pudem sebezáchovy. Lhostejnost, absenci hodnot označuje Lubomír Doležel za dominantní modalitu určující celý fikční svět. Tvrdí, že „vyprázdňení axiologie je v Topolově fikčním světě přivozeno nesmiřitelnými, neřešitelnými střety deontickými. Deontické autority se střídají tak

¹⁷³ Tamtéž, s. 156

rychle a nemotivovaně, že je to nakonec jedno, jestli zvítězí dogmata náboženská nebo komunistická, jestli zvítězí sověšší okupanti nebo čeští vlastenci.¹⁷⁴ Jak jsme již namítali v kapitole Vypravěč, jisté náznaky axiologie jsou patrné v Iljově zpytování svědomí; i ty však můžeme připisovat prostému strachu z potrestání spíše než vypravěčově vnitřnímu přesvědčení. Právě díky tomu, že Iljův svět je podle Doležela „dominován axiologickým operátorem lhostejnosti“¹⁷⁵, dochází skrze vypravěče k bezděčnému vyprázdnění všudypřítomných emblémů češství a vlasteneckého patosu.

Ze základní dějové linie by vyplývalo, že Češi jsou ve fikčním světě udatným národem, který se díky společným kulturním kořenům dokáže spojit a nezaleknout se ani tak silného soupeře, jako jsou vojska pěti armád Varšavské smlouvy. V každé z rovin struktury románu se ale pozitivní národní hodnoty relativizují a ironizují, ať už se jedná o momenty z aktuálních českých dějin, mytické odkazy nebo vlastnosti českého lidu. Dílčí protifaktové historické události („*Bojovníci vyzdvihli mumie z brněnských katakomb a mumie ozbrojené nejmodernějšími zbraněmi z vyloupených skladů střežily barikády*“¹⁷⁶) ve spojení s groteskními motivy cirkusových atrakcí roztroušených ve válečném prostoru vytváří natolik bizarní obraz, že vážnost vlasteneckých odkazů je naprosto shozena. Postavy o nich referují v patetických obratech („*hrdinný státník Saša Dubček z podzemí Pražského hradu vyhlásil celostátní československou mobilizaci a horské oddíly slovenských karpatských orlů společně s lesními oddíly lvů české kotliny tiskly okupantské armády v kleštích*“¹⁷⁷) a ke sjednocení národa napomáhá vysvěcení velitele Vyžlaty a pana Cimbury, negativních postav, které shazují křesťanské základy české kultury (viz kap. Postavy). Vyobrazením velitele Vyžlaty jako mučedníka v poloze ukřižovaného jsou ironizovány oba ideologické protipóly – křesťanský a komunistický – i samo budování vlasteneckých hodnot na základě uctívání hrdinů; důvodem k jeho uctívání nejsou jeho zásluhy, příslušnost k ideologii ani hrdinství, pouze jeho mučednická smrt. Druhý „novodobý svatý“, pan Cimbur, přináší do románu několikeré aluze na české fiktivní i historické postavy a mýty. Pokud jej označíme za definici českého národa, automaticky ji spojíme i s negativními vlastnostmi lháře a opilce.

Téma lži, nemožnosti spolehnout se na jakoukoli sdělenou informaci, je obsaženo již v názvu díla. Vraťme se k Doleželovu tvrzení, že Iljův svět „postrádá samo hodnocení [a]

¹⁷⁴ DOLEŽEL 2014, s. 157-158

¹⁷⁵ Tamtéž, s. 158

¹⁷⁶ TOPOL 2017, s. 176

¹⁷⁷ Tamtéž, s. 174

jeho obyvatelům chybí schopnost rozlišovat mezi hodnotami a nehodnotami.¹⁷⁸ Zjišťujeme, že jedinou hodnotou, kterou vypravěč rozlišuje, je hodnota pravdivosti. I toto rozlišení ale nakonec selhává: vztah pravdy a lži se v Iljově fikčním světě převrací; příběhy, které Ilja označuje za *pohádky* (jako synonymum ke lžím), se do Iljovy reality v určité formě vždy promítají; naproti tomu vypravěč zpochybňuje vlastní tvrzení tím, že o jejich pravdivosti čtenáře přehnaně ujišťuje (viz kap. Vypravěč). Selhává i vnější hodnocení z hlediska čtenáře založené na logice aktuálního světa; ve fikčním světě mají větší relevanci mytické, bizarní a fantastní příběhy než ty, které vyhlíží na první pohled logicky.

Po výměně ideologických autorit v první části románu dochází k systematickému smazávání jedné zažité „pravdy“ a jejímu nahrazení „pravdou“ jinou. Výsledkem této relativizace pravd je Iljova nedůvěra k jakémukoli předkládanému příběhu. Rezignace na hledání jedné objektivní pravdy je dovršena v závěru románu, když se rozhoduje „*popsat svou pravdou všechny papíry*“¹⁷⁹. Tato *lejstra*, na která Ilja vepisuje svůj příběh, jsou po výměně ideologií určena ke spálení, a symbolizují tak „staré“ dějiny. O jejich obsahu však nepadá jediná zmínka, slouží pouze jako podloží pro Iljovy dějiny „nové“. Pluralita „pravd“ je v Topolově románu vyhnána do extrému, neexistuje v něm žádná objektivní historie; dějiny se zde mění podle toho, kdo je vypráví, nebo dokonce s každým novým vyprávěním („*povídal pan Cimbura, i když předtím povídal něco jiného*“¹⁸⁰). Relativizaci pojetí historie jako daného dogmatu ještě zvýrazňuje (sice bizarní) podání historické alternativy.

¹⁷⁸ DOLEŽEL 2014, s. 157

¹⁷⁹ TOPOL 2017, s. 272

¹⁸⁰ Tamtéž, s. 31

4 Topolova interpretace dějin fikcí

Z Doleželovy *Fikce a historie v období postmoderny* mimo jiné vyplývá, že protifaktové narativy minulosti nabývají důležité role v debatě o rozdílu mezi fikcí a historií. Přestože se tyto historické alternativy přirozeně vždy zakládají na tvůrčí imaginaci, lze je na základě epistemologických a funkčních charakteristik dělit na narativy spadající do pole umělecké tvorby a ty, které lze považovat za texty vědeckého bádání. *Virtuální dějiny* Nialla Fergusona definují pravidla, na jejichž základě je třeba stavět protifaktový narativ, aby se mohl stát zdrojem historického poznání. Tato omezení se netýkají protifaktové historické fikce, a tedy ani románu *Kloktat dehet* Jáchyma Topola, právě díky tomu, že dějiny a jejich alternativy zde nejsou předmětem zkoumání, ale materiálem pro umělecké zpracování. Topolův protifaktový fikční svět sice evokuje konkrétní událost aktuálních dějin, po které následuje alternativní dějinný vývoj (stejně jako to dělají „fergusonovští“ protifaktoví historici), neřídí se ale pravidly pravděpodobnosti, nepodává souvislou, logicky založenou hypotézu; je plný anachronismů a vysoce nepravděpodobných událostí. Za jakým účelem je tedy protifaktový narativ v románu *Kloktat dehet* budován? Jaký má smysl, pokud jím není historické poznání?

Samotnou tematizací protifaktových dějin tento text automaticky svádí pozornost ke vztahu fikce a historie; reaguje tak (ať už záměrně či nikoli) na tzv. postmoderní výzvu, jež srovnává fikci a historii na základě tvrzení, že fikční i historické narativy jsou jazykové konstrukty využívající stejné vyprávěcí postupy. Postmoderní výzva uvádí do pohybu otázku poznatelnosti historie skrze narativ a s ní související otázku vztahu jazyka a reality. Při bližším zkoumání románu *Kloktat dehet* zjišťujeme, že právě tyto dvě otázky jsou v jeho významové výstavbě klíčové.

Text vytváří vlastní historii, ověřitelnou pouze na základě informací, které nám tento text poskytuje. Analýzou Iljova vyprávění však docházíme ke zjištění, že informace, které má čtenář i samotný vypravěč k dispozici, jsou vždy jen částečně spolehlivé nebo nespolehlivé. Ověřování fikční historie se tedy v tomto specifickém typu vyprávění značně problematizuje. Vypravěč upozorňuje na nespolehlivost příběhů, které jsou mu vyprávěny; jiný, lepší noetický nástroj ale nemá k dispozici, proto se od těchto nedůvěryhodných příběhů odvíjí celý jím konstruovaný fikční svět. V rámci tohoto světa se hranice mezi vyprávěnými příběhy (fikcí, jazykovým konstruktem) a žitou skutečností

(historií) úplně smazává – příběhy se propisují do Iljových dějin a z dějin se stávají přibarvené příběhy. Pozorujeme zde svět, který by nastal, kdybychom na něj aplikovali tezi postmoderní výzvy v jejím nejradiálnějším znění: historie = vyprávění = fikce, zde však možná v opačném pořadí: fikce (vyprávěné příběhy) = Iljova historie. Topol zde vyhájí do extrému a zvýrazňuje paradox, který se v duchu postmoderní výzvy projevuje i v aktuálním světě – i pokud přiznáme, že historie je „pouze“ narativem, stejně v ní nepřestaneme hledat zdroj poznání a bude se od ní odvíjet náš aktuální svět a jeho vnímání, protože lepší nástroj k poznání minulosti nemáme k dispozici.

Jedním z faktorů, které definují hranici mezi fikcí a historií, jsou omezení, kterými se historik při rekonstrukci historického světa musí řídit. Tvorba fikce tato omezení postrádá, a zvláště postmoderní autoři čerpají z této svobody „viditelným narušováním obecně známých záznamů ‚oficiální‘ historie, okázalými anachronismy, smíšením historie a fantazie.“¹⁸¹ V případě protifaktové historie jako historiografické disciplíny se protějšky aktuálního světa také kombinují s produkty tvůrčí imaginace, ta je však omezena požadavky plauzibility protifaktu.¹⁸² Topolova protifaktová próza je příkladem využití všech těchto neomezených možností fikce. Svobodně nakládá s nedávnými českými dějinami, přetváří je, kombinuje v nich nesourodé válečné a cirkusové motivy. V takto konstruovaném textu dochází mimo jiné ke zdeformování českého vlastenectví a narušení jednostranného pohledu na nedávné české dějiny.

Protifaktový historický narativ zde slouží k podtržení a rozvinutí nejdůležitějších témat románu: relativizaci vztahu mezi vyprávěním a žitým světem, ironizaci češství a české historie.

Návaznost na postmodernistické smýšlení nespočívá pouze v tematickém směřování románu, propisuje se do celé jeho výstavby. Vycházíme z předpokladu, že postmoderní poetika se zakládá na dvou zásadních uvědoměních o jazykovém vyjádření, vykrystalizovaných ze strukturalistického přemýšlení o jazyce:

1. Jazyk je schopen tvořit nové reality, v případě literatury fikční světy, jejichž pravidla se nemusí shodovat s pravidly světa aktuálního, nejsou jimi omezena.

¹⁸¹ McHALE 1987, s. 90

¹⁸² DOLEŽEL 2008, s. 127

2. Jazyk není schopen zachytit mimojazykové reality, jakýkoli svět tvořený textem tedy neobsahuje prvky aktuálního světa, pouze jejich textové protějšky nebo čistě fikční entity.

Z prvního předpokladu vychází již literatura modernistická, již zde pozorujeme uvádění možností jazyka do pohybu, osvobození umělecké tvorby od mimetismu. Až v postmoderní literatuře však hrají zásadní roli i limity jazykového vyjádření a tím způsobená rezignace na snahu o jeho referování k aktuálnímu světu.¹⁸³

Díky tomu, že si literatura uvědomuje možnosti jazyka, dokáže plně využít jeho schopností – nejen schopnosti tvořit fikční entity (např. nadpřirozené postavy a jevy – tuto schopnost má vyprávění odjakživa v jakékoli kultuře). Světy konstruované jazykem však nemusí respektovat ani tak základní principy aktuálního světa, jako je čas a prostor, zákony fyziky a logiky. „Postmodernisté jsou fascinováni výzvou konstruovat nemožné světy“.¹⁸⁴ Zejména kategorie času je v postmoderních narativních textech často různě deformována.^{185, 186} V Topolově románu *Kloktat dehet* je tato kategorie silně redukována a dekonkretizována; časové ukotvení tu lze pozorovat pouze v přírodních jevech nebo historických událostech, ty však nekorespondují s časem aktuálního světa.

Uvědomění si limitů jazyka, jeho neschopnosti zachytit realitu, vede v postmoderním diskurzu k rezignaci na toto zachycení – bariéra mezi jazykem a realitou, mezi světem fikčním a aktuálním je postmoderními texty naopak zvýrazňována¹⁸⁷; dochází zde ke konfrontaci různých světů beze snahy o jejich smíření.¹⁸⁸ Žánr protifaktové historické fikce produkuje tento kontrast tematizováním odlišného dějinného vývoje, než jaký známe; „nevyhnutelně vybízí čtenáře ke srovnávání stavu skutečností našeho světa s jejich hypotetickým stavem v paralelním světě.“¹⁸⁹

Konfrontace jazyka a žité reality probíhá v Topolově textu na dvou úrovních. Směrem mimo text míří evokace reálných historických událostí, které vybízí ke sloučení fikčního

¹⁸³ V McHaleově pojetí je rozdíl mezi modernismem a postmodernismem epistemologické versus ontologické východisko. Otázky modernismu směřují k poznatelnosti světa, otázky postmodernismu k pluralitě světů. (McHALE 1987, s. 1)

¹⁸⁴ DOLEŽEL 2008, s. 43

¹⁸⁵ jako příklady postmoderní fikce se často uvádí *Sto roků samoty* Gabriely Garcíi Márqueze nebo *Terra nostra* Carlose Fuentesese – obě tato díla s kategorií času pracují

¹⁸⁶ McHALE 1987, s. 71

¹⁸⁷ Tamtéž, s. 90

¹⁸⁸ Tamtéž, s. 166

¹⁸⁹ Tamtéž, s. 61

světa s naším, a jejich následné odtržení způsobené náhlou odchylkou k protifaktovým dějinám. Druhé zvýraznění hranic mezi vyprávěním a realitou probíhá uvnitř textu, v rámci fikčního světa: vypravěčovým zdrojem informací o světě, v němž žije a o němž píše, je vždy další vyprávění. Důvěryhodnost těchto zdrojů je však neustále zpochybňována, stejně jako spolehlivost samotného vypravěče, a „pravda“ fikčního světa se tak stává nezachytitelnou, neověřitelnou, ztrácí se ve vyprávění.

Závěr

Tato bakalářská práce usiluje o bližší prozkoumání fenoménu protifaktové historické fikce a zachycení nejdůležitějších strategií významové výstavby románu *Kloktat dehet*. Pomocí narativní analýzy jsme se pokusili vysledovat tematické směřování Topolova románu a určit, jakou roli v něm hraje protifaktový historický narativ. Závěrečná kapitola směřuje k propojení principů výstavby a témat románu s postmoderními myšlenkovými a uměleckými tendencemi.

Nejprve bylo třeba vymezit pojem protifaktová historická fikce; zjišťujeme, že tento žánr nachází uplatnění v postmoderním období jako reakce na přehodnocování historických narativů. Protifaktové narativy tvoří historický svět, který se v určitém zlomovém bodě odklání od aktuálních dějin a vytváří historickou alternativu. Niall Ferguson obhájí poznávací hodnotu těchto narativů a formuluje podmínky, při jejichž doržení lze protifaktové historické narativy nahlížet jako relevantní zdroje historického bádání, přestože světy, které tvoří, jsou fikční. Lubomír Doležel vyzdvihuje význam historických alternativ pro postmoderní debatu o vztahu fikce a historie, protože jejich poznávací hodnota je závislá na zachování hranice mezi fikcí a historií, kterou se postmoderní radikální teoretikové pokoušejí smazat. Protifaktovou historickou fikcí se v českém prostředí zabývají práce Lubomíra Doležela a Erika Gilka, ale děl, které lze k tomuto žánru přiřadit, v české literatuře není mnoho; jako nejznámější příklady uvádíme *Pozdější život panny* Ferdinanda Peroutky, *Peklo Beneš* Josefa Nesvadby, *Listopád* Aleny Mornštajnové a *Kloktat dehet* Jáchyma Topola.

Příběh románu *Kloktat dehet*, vyprávěný z pohledu chlapce vyrůstajícího ve venkovském sirotčinci, je zasazen nejprve do doby poválečného Československa, ilustruje únorový převrat roku 1948 v závislosti na něm výměnu ideologických autorit ve vedení domova (z křesťanské na komunistickou). Později se na časové ose aktuálních dějin přesouvá do roku 1968, aniž by postavy fikčního světa zestárly, a po vpádu sovětských vojsk na české území se přesouvá na pole alternativních dějin: Češi se zde bouří proti sovětské intervenci a vyprovokují válku světových rozměrů. Ačkoli historické události stojí vždy v pozadí fikčního světa a informace o nich získává vypravěč zprostředkovaně, jsou pro odvíjení příběhu klíčové a nevypustitelné, protože vždy odstartovávají sled událostí osobních. Životní etapy vypravěče Ilji jsou ohraničeny vždy náhlou smrtí některé z postav, které mají pro Ilju zásadní význam: při výměně

ideologických autorit umírá jeho postižený bratr Vopičák, po vpádu sovětských vojsk Ilja zabije svého vychovatele Vyžlatu, po vyvrcholení bojů zabíjí i sovětského kapitána Jegorova, pod jehož velením se účastnil rabování českého venkova.

U postav sledujeme jejich funkci: ty, které v sirotčinci Ilju vychovávají – katolické sestry a komunističtí velitelé – ilustrují dva ideologické protipóly, které se po únorovém převratu v českém prostředí vystřídají, a přináší tak propojení fikčního světa s aktuálními dějinami. Přestože zde jeden směr potlačuje druhý, obě skupiny postav jsou konstruovány shodným způsobem – jako autority, které předkládají jedinou „pravdu“ pomocí opakování frází. Dochází tak skrze ně k podryvání obou ideologií, nejvýrazněji patrnému při vyobrazení velitele Vyžlaty (ryze negativní postavy potlačující vše křesťanské) jako světce-mučedníka v pozici ukřižovaného. Přestože postava pana Cimbury nijak nezasahuje do vývoje příběhu, pro celkové vyznění románu je nepostradatelná. Svými promluvami přináší do fikčního světa ukotvení na ose aktuálních dějin i mytickou složku, která celý tento svět prostupuje. Spojují se v ní několikrát odkazy na české literární i historické postavy (*Jan Cimbura* Jindřicha Šimona Baara, Haškův *Švjek*, i Jan Palach), silné české vlastenectví i negativní vlastnosti, a působí tak jako nejvýraznější složka podryvající hodnoty českého národa. Záhadu Iljova původu posiluje do sirotčince nově přichozí chlapec Margaš, jež čtenář může a nemusí chápat jako Iljovo alter ego; takové chápání by pak vedlo, podobně jako některé další textové signály, k přehodnocení důvěryhodnosti vypravěče.

Právě specifický typ vypravěče, skrze něhož dochází ke zkreslení celého fikčního světa, se jeví jako jedna z dominantních textových strategií románu *Kloktat dehet*. Vypravěč sice podává jen omezený nebo zkreslený objem informací o sobě samém i o událostech fikčního světa, častěji ale proto, že k informacím sám nemá přístup, než proto, že by je čtenáři záměrně tajil. Textové signály, které poukazují k vypravěčovu záměrnému poupravování příběhu, však nacházíme v souvislosti se smrtí jeho bratra. Na základě toho musíme přehodnotit i spolehlivost dalších informací, které nám vypravěč předkládá, například okolnosti zabití kapitána Jegorova. Možná nespolehlivost informací, ke kterým má skrze vypravěče čtenář přístup, má ještě druhou úroveň: jediným zdrojem Iljova poznání o okolním světě je vyprávění ostatních postav, o jehož pravdivosti ale sám vypravěč neustále pochybuje. Celým románem tak prostupuje problematika nezachytitelnosti a plurality pravd, nemožnosti ověření objektivní verze jakéhokoli příběhu.

Prostor je v první části románu s názvem *Domov Domov* uzavřený, většina událostí se odehrává přímo v sirotčinci nebo v jeho bezprostředním okolí a ani příběhy, které jsou Iljovi vyprávěny, nepřesahují hranice lesa *Kupečáku* obklopujícího vesnici Siřem. Druhá část románu s názvem *Tankové vojsko*, která se již celá odehrává v protifaktových dějinách, otevírá prostor do okolních vesnic a ve zmínkách o protifaktovém dějinném vývoji se do prostoru fikčního světa přidávají i větší česká města (Praha, Brno) nebo okolní státy (Polsko, Německo). Dochází tak k vyšší míře konkretizace prostoru, nezbytné pro rozvinutí protifaktového historického narativu. Čas se naproti tomu stává ve fikčním světě téměř irelevantní jednotkou, jejíž pravidla nekorrespondují s aktuálním světem; v textu nenacházíme jedinou zmínku poskytující přesné časové ukotvení, a pokud se o něj pokusíme sledováním historických paralel, přírodních jevů nebo stárnutí postav, nenacházíme propojení fikčního světa s aktuálním. Vzniká tak specifické časoprostorové rozvržení spojující na uzavřeném prostoru dávnověké i novodobé kulturní symboly češství.

Aby vznikl protifaktový historický narativ, je třeba jej nejdříve propojit se světem aktuálních dějin; k tomu v románu slouží autentifikační postupy. V první části románu, sledující aktuální historický vývoj Československa na konci čtyřicátých let, se autentifikace odehrává v rovině událostí a postav (katolické sestry a komunističtí velitelé). Protifaktové dějiny, nastíněné ve druhé části románu, pak zůstávají ve spojení s aktuálním světem skrze zmínky konkrétních organizací a aktérů dějin (Nato, Varšavská smlouva, Alexandr Dubček) a díky ukotvení v konkretizovaném prostoru. V kapitole o autentifikačních postupech se blíže zaměřujeme také na charakteristické prvky jazyka postavy velitele Vyžlaty, které odkazují k typickým jazykovým konstrukcím komunistické propagandy konce čtyřicátých a začátku padesátých let.

Během narativní analýzy románu *Kloktat dehet* zjišťujeme, že jedním z nejdůležitějších prvků jeho výstavby je návratnost, přítomná ve všech rovinách textu: události vyprávěných příběhů se v jisté podobě opakují v Iljově realitě; s postavami se Ilja často setkává po odloučení znovu a sleduje jejich proměnu; žádné místo vypravěč nenavštěvuje pouze jednou, okolnosti ho vždy nasměrují zpět k Domovu Domovu. Díky opakování text dosahuje významové soudržnosti, protože se ale vždy odehrává v proměněných kontextech, dochází zde k vývoji a posouvání významů. Na těchto návratech do proměněných kontextů stojí i motivická výstavba románu. Nejvýrazněji je zde tematizována česká vlastenecká symbolika, jejíž základ tvoří fiktivní legenda o

patronce Čechii, prostupující celý román. Zejména skrze ni a postavu pan Cimbury, který ji vypráví, se české vlastenecké i křesťanské hodnoty podřívají. Motiv války se zde spojuje s absurdní motivikou socialistického cirkusu, kruté obrazy jsou překryty bizarními výjevy exotických zvířat rozprchnutých po české krajině a smysl válečného putování se vytrácí.

Již z motivické výstavby textu vystupuje výrazné téma ironizace českého vlastenectví a téma války jako nesmyslné mašinerie. Jak naznačuje Doležel, Iljův fikční svět se řídí axiologickým operátorem lhostejnosti, a k vyprázdnění českých vlasteneckých hodnot i smyslu dějin dochází právě v důsledku této rezignace na jakékoli hodnocení. Jediným faktorem, podle kterého Ilja posuzuje okolní svět, je pravdivostní hodnota; možnost jejího ověření se však v tomto fikčním světě úplně vytrácí během aktu vyprávění. Ilja se nemůže spolehnout na informace, které jsou mu vyprávěny, a ani sám čtenář se nemůže spolehnout na informace, které mu podává vypravěč. Právě nemožnost poznat a zachytit jakoukoli pravdu označujeme za nejdůležitější téma tohoto románu, které je zvýrazněno rozvinutím protifiktového historického narativu.

Závěrečná interpretční kapitola této práce usiluje o propojení poznatků získaných narativní analýzou s širším tématem postmoderního chápání vztahu fikce a historie, které je textem aktivováno díky konstrukci protifiktového historického narativu, a s principy výstavby románu, díky nimž ho označujeme za postmoderní. Už samotným založením příběhu na protifiktovém historickém narativu Topolův román vybízí k přemýšlení o vztahu fikce a historie; zjišťujeme, že v rámci jeho fikčního světa jsou jediným zdrojem poznání vyprávěné příběhy, přestože jejich pravdivost je neověřitelná. V tomto světě se tak vyhání do extrému paradox, který přinesla do uvažování o historii postmoderní výzva – zdrojem poznání minulosti jsou v našem světě historické narativy, tedy vyprávění, které již ze své jazykové podstaty není schopno zachytit realitu. Román *Kloktat dehet* tedy (ať už záměrně či nikoli) reaguje na otázky, které postmoderní smýšlení o historii vyvolává. Zároveň v románu *Kloktat dehet* nacházíme prvky typické pro postmoderní fikci, jako je deformace času ve fikčním světě, svobodné nakládání s historickým materiálem a jeho přetváření, nesourodé a bizarní motivy nebo právě podtržení hranic mezi jazykem a skutečností.

Zvýraznění aktu vyprávění, jazykové vyjádření v jeho možnostech i omezeních a témata nedávné české historie jsou společným prvkem většiny Topolových próz. Náznaky

protifaktových tvrzení nacházíme už v jeho starších dílech, například v novele *Anděl se* v krátké zmínce stává český kardinál Vlk papežem¹⁹⁰ (tato zmínka však není nijak dále rozvíjena, nezakládá protifaktový narativ). Založení celého fikčního světa na rozvinutém protifaktovém historickém narativu je v české literatuře vzácným fenoménem. Hodnota románu *Kloktat dehet* spočívá v uvedení tohoto fenoménu do českého čtenářského povědomí, v jeho návaznosti na otázky postmoderního pojetí historiografie, k nimž nás čtení tohoto románu vede, a v neposlední řadě v jeho uměleckém zpracování, které obohacuje českou postmoderní literaturu.

Tato práce je veskrze analytická, jejím těžištěm je samotný text románu *Kloktat dehet*, jeho struktura a interpretace. Kontext autorovy tvorby a žánru protifaktové historické fikce v českém prostředí nastiňujeme pouze v hrubých obrysech, další práce by tedy mohla Topolův román uvádět do širších souvislostí. Zajímavý pohled na tento text by také mohla přinášet komparace románů české literatury zpracovávaných různým způsobem historické téma roku 1968, například v souvislosti s dobou jejich vzniku (a tedy časovým odstupem od historických událostí).

¹⁹⁰ TOPOL 2006

Seznam použité literatury

Primární literatura

TOPOL, Jáchym. *Kloktat dehet*. Vydání druhé. Praha: Torst, 2017. ISBN 9788072155408.

TOPOL, Jáchym. *Sestra*. 1. vyd. Brno: Atlantis, 1994. 487 s. ISBN 80-7108-086-1.

TOPOL, Jáchym. *Anděl*. Praha: Torst, 2006. ISBN 80-7215-269-6.

MORNŠTAJNOVÁ, Alena. *Listopád*. Brno: Host, 2021. ISBN 978-80-275-0593-7.

HAŠEK, Jaroslav. *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*. Online. Praha: Městská knihovna v Praze, 2011. Dostupné z: https://web2.mlp.cz/koweb/00/03/37/00/55/svejk_1_a_2.pdf. [cit. 2024-04-04].

Sekundární literatura a zdroje

DOLEŽEL, Lubomír. *Fikce a historie v období postmoderny*. Možné světy. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1581-5.

DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Vyd. české 1. Praha: Karolinum, 2003. ISBN 80-246-0735-2.

DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica II: fikční světy postmoderní české prózy*. Praha: Karolinum, 2014. ISBN 978-80-246-2661-1.

McHALE, Brian. *Postmodernist fiction*. Taylor & Francis e-Library, 2004. ISBN 0-203-39614-6. First published in 1987 by Methuen, Inc.

FERGUSON, Niall. *Virtuální dějiny: historické alternativy*. Praha: Dokořán, 2001. ISBN 80-86569-02-0.

GILK, Erik, FIALOVÁ, Alena (ed.). Jáchym Topol: Kloktat dehet. In: *V souřadnicích mnohosti: Česká literatura první dekády jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích*. Praha: Academia, 2014, s. 490-498. ISBN 978-80-200-2410-7.

GILK, Erik. Kontrafaktuální historická fikce v současné české próze. *World Literature Studies*. 2014, č. 2, s. 120-129.

RAGHUNATH, Riyukta. *Possible Worlds Theory and Counterfactual Historical Fiction*, Springer International Publishing AG, 2020. ProQuest Ebook Central, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/cuni/detail.action?docID=6348286>.

GALMICHE, Xavier. Vykolejené vyprávění ve středoevropské literatuře po roce 1989. *Česká literatura*. 2013, č. 3, s. 337-350.

KUBÍČEK, Tomáš; HRABAL, Jiří a BÍLEK, Petr A. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013. ISBN 978-80-7272-592-2.

JOHÁNKOVÁ, Marie. *Jindřich Šimon Baar – osobnost a dílo*. Diplomová práce, vedoucí Hrabáková, Jaroslava. Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, Katedra českého jazyka a katedra české literatury, 2009.

KUBÍČEK, Tomáš. *Vyprávěč: kategorie narativní analýzy*. Studium (Host). Brno: Host, 2007. ISBN 978-80-7294-215-2.

- LUKAVSKÁ, Klára. ...román podryvný. Online. *Souvislosti*. 2006, č. 2. Dostupné z: <https://souvislosti.cz/clanek.php?id=471>. [cit. 2024-04-24].
- SCHNEIDEROVÁ, Soňa. Prostor v románu Jáchyma Topola Kloktat dehet. In: ŘÍHA, Ivo (ed.). *Otevřený rány. Vybrané studie o díle Jáchyma Topola*. Praha: Torst, 2013, s. 223-226. ISBN 978-80-7215-451-7.
- MAREŠ, Petr. „Tajnej a otevřenej jazyk“ (Spisovnost a nespisovnost v románu Jáchyma Topola Sestra). In: ŘÍHA, Ivo (ed.). *Otevřený rány. Vybrané studie o díle Jáchyma Topola*. Praha: Torst, 2013, s. 223-226. ISBN 978-80-7215-451-7.
- SCHNEIDEROVÁ, Soňa. Topolův román Sestra a jeho jazyk. In: ŘÍHA, Ivo (ed.). *Otevřený rány. Vybrané studie o díle Jáchyma Topola*. Praha: Torst, 2013, s. 223-226. ISBN 978-80-7215-451-7.
- SCHNEIDEROVÁ, Soňa. Řeč v proudu vyprávění. Jáchym Topol: Kloktat dehet. In: ŘÍHA, Ivo (ed.). *Otevřený rány. Vybrané studie o díle Jáchyma Topola*. Praha: Torst, 2013, s. 223-226. ISBN 978-80-7215-451-7.
- MAREŠ, Petr. Mezi spisovnou a obecnou češtinou. K užívání jazyka v současné české próze. In: ŘÍHA, Ivo (ed.). *Otevřený rány. Vybrané studie o díle Jáchyma Topola*. Praha: Torst, 2013, s. 223-226. ISBN 978-80-7215-451-7.
- ČERMÁK, František; CVRČEK, Václav a SCHMIEDTOVÁ, Věra. *Slovník komunistické totality*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2010. ISBN 978-80-7422-060-9.
- FIDELIUS, Petr. *Řeč komunistické moci*. Druhé, rozšířené vydání. Praha: Triáda, 2016. ISBN 978-80-7474-176-0.
- ŘÍHA, Ivo. Svoloč, parchanti, psychopati, synové kurev a cizinců. In: ŘÍHA, Ivo (ed.). *Otevřený rány. Vybrané studie o díle Jáchyma Topola*. Praha: Torst, 2013, s. 243-252. ISBN 978-80-7215-451-7.
- ENGELKING, Leszek a BURIAN, Václav. Pikareskní kojot Ilja. Model pícara a model trickstera v románu Jáchyma Topola Kloktat dehet. Online. *ILiteratura.cz*. 2009. Dostupné z: <https://www.iliteratura.cz/clanek/24615-engelking-leszek-pikareskni-kojot-ilja>. [cit. 2024-06-15].
- JÜRGENS, Zuzana. Topolův román Kloktat dehet v německých kritikách. Online. *ILiteratura.cz*. 2010. Dostupné z: <https://www.iliteratura.cz/clanek/26029-topol-jachym-kloktat-dehet-nemecka-recepece>. [cit. 2024-06-15].
- SIEDLECKA, Sylwia. Cyrk jako parodia komunizmu. Powieść "Kloktat dehet" Jáchyma Topola. Online. *Slavia Meridionalis. Studia linguistica Slavica et Balcanica*. 2014, č. 14, s. 443-461. ISSN 1233-6173. Dostupné z: <https://doi.org/10.11649/sm.2014.021>. [cit. 2024-05-15].