

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta
Katedra české literatury

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Téma útěku v české próze let 1968 až 1989
The Theme of Escape in Czech Prose, 1968 - 1989

Kristina Studénková

Vedoucí práce: Mgr. Lukáš Neumann, PhD.
Studijní program: Specializace v pedagogice
Studijní obor: Český jazyk se zaměřením na vzdělávání – Pedagogika,
kombinované

Odevzdáním této bakalářské práce na téma *Téma útěku v české próze let 1968 až 1989* potvrzuji, že jsem ji vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Praha 10. července 2021

Zde bych chtěla nejprve poděkovat doktoru Lukáši Neumannovi nejen za důvěru a trpělivost, s nimiž vedl mou práci, ale i za mnohé cenné podněty a připomínky. Můj dík patří také kolegyni Kateřině Leškové za pomoc s překladem abstraktu. A v neposlední řadě bych ráda poděkovala mé rodině, zejména manželovi Josefovi a dcerám Karolině a Alžbětě, za podporu po celou dobu sepisování této práce.

ABSTRAKT

Cílem bakalářské práce je prostřednictvím vybraných próz zmapovat možné varianty a „prostory“ útěku u protagonistů v rámci fikčních světů literárních děl psaných v období 1968-1989. V úvodu jsou definovány možnosti útěku podle jejich vnitřní psychodynamiky za účelem snadnější identifikace jednotlivých variant v uměleckém textu. Jsou rozděleny na útky vnitřní a vnější podle toho, zda se vztahují k okolí nebo vlastnímu „já“. Metodou analýzy literárních textů vybraných českých autorů oficiální i neoficiální literatury té doby jsou identifikovány a popsány útkové strategie postav a způsoby jejich ztvárnění. Výběr autora a díla je vymezen dvěma kritérii. Prvním je pobyt autora v době tvorby díla uvnitř československých hranic, žití v normalizovaném Československu. Druhé kritérium vymezuje časový interval, v němž se příběh odehrává, též na mezidobí 1968-1989. Analyzováno je pět próz: *Morčata* Ludvíka Vaculíka, *Radost až do rána* Vladimíra Párala, *Daleko od stromu* Zuzany Brabcové, *Půlnoční běžci* Zdeňka Zapletala a *Medvědí román* Jiřího Kratochvíla. Ve všech pěti textech se téma a motivy útěku ukázaly být vypravěčsky nosné. Jsou důležitou součástí popisu časoprostoru i vnitřní dynamiky hlavních postav a jejich vývoje v rámci příběhu. Všichni autoři používají útkovou strategii hlavních postav jako výchozí rámec pro vyprávění. Pouze v dílech autorů neoficiálního proudu je strach prožívaný postavami zachycen explicitně a následně je vede k proměně útkového modu v tvůrčí čin. V prózách oficiální literatury je výchozí útková situace postav řešena tak, aby její vývoj vyhovoval tehdejší společenské objednávce. Útek pokračuje v podobě konformity a konzumu, nebo do nich směřuje.

KLÍČOVÁ SLOVA

Próza – normalizace – útek.

ABSTRACT

The aim of the thesis is to chart out, through selected prose, possible ways and "areas" of escape of the protagonists within the fictional worlds of literary works written in the period 1968-1989. In the introduction, the possible options of escape are defined according to the internal psychodynamics of individual phenomena. They are divided into the inner and outer escapes according to whether they relate to their surroundings or to their own "self". The analysis of literary works of selected Czech authors of the official and unofficial literature is used in order to identify and describe the characters' escape strategies and the ways of their depiction. The selection of authors and their works is defined by two criteria. The first is the author's stay, while writing, within the Czechoslovak borders during the normalization. The second is the timeframe of the space-time continuum of the work in the period 1968-1989 as well. Five proeses are analysed in the thesis: Ludvík Vaculík's *The Guinea Pigs*, *Joy until Morning* by Vladimír Páral, *Far from the Tree* by Zuzana Brabcová, Zdeněk Zapletal's *Midnight Runners* and Jiří Kratochvíl's *A Bear's Novel*. In all five texts, the theme and motifs of the escape are central from the point of view of narration. They are significant for a description of space-time continuum as well as the internal dynamics of the main characters and their development within the story. All the authors use the escape strategy of the main characters as the opening of their narration. However, only the authors of unofficial prose let the characters to experience penetrating fear to turn the escape strategy into creative actions. In the prose of the official literature, the initial escape situation is built in the desired direction by the officially proclaimed development. From the point of view of escape, this continues in other forms.

KEYWORDS

Czech prose – normalization – escape.

Obsah

1	Úvod.....	8
2	Metodika práce.....	9
3	Zhodnocení stavu společnosti a literatury v letech 1968-1989.....	10
3.1	Česká literatura v době normalizace.....	10
3.1.1	Neoficiální literární proud.....	10
3.1.2	Oficiální literární proud.....	11
3.2	Společenské schizma.....	12
3.3	Psychodynamika a podoby útěku.....	13
3.3.1	Možnosti vnitřních útěků.....	13
3.3.2	Možnosti vnějších útěků.....	13
4	Analýza vybraných děl.....	15
4.1	Ludvík Vaculík: <i>Morčata</i>	15
4.1.1	Morče v nás.....	15
4.1.2	Jednoduchost chronologičnosti.....	16
4.1.3	Vyprávěnka pro děti.....	17
4.1.4	Groteskně absurdní časoprostor.....	18
4.1.5	Otec Vašek a ostatní.....	19
4.1.6	Něžnosti a krutosti.....	20
4.1.7	Proč zmizel bankéř?.....	20
4.2	Vladimír Páral: <i>Radost až do rána: o křečcích a lidech</i>	24
4.2.1	Radost v práci a každodennosti.....	24
4.2.2	Návodná kompozice.....	25
4.2.3	Dva vypravěči-ztroskotanci.....	26
4.2.4	Nové vs. staré.....	26

4.2.5	Postavy k podpírání (se).....	28
4.2.6	Paneláková mluva.....	30
4.2.7	Fuga duorum persistens?.....	31
4.3	Zuzana Brabcová: <i>Daleko od stromu</i>	34
4.3.1	Na vlnách fantaskna.....	34
4.3.2	Kruhy na hladině.....	35
4.3.3	Křechoř a Praha.....	36
4.3.4	Zabydlená samota.....	37
4.3.5	Magický lyrismus.....	38
4.3.6	Píši, tedy jsem.....	39
4.4	Zdeněk Zapletal: <i>Půlnoční běžci</i>	41
4.4.1	Sociologická sonda maloměstem.....	41
4.4.2	Princip osmkrát osm.....	43
4.4.3	Záznam průměru.....	43
4.4.4	Model „Městec 1984“.....	44
4.4.5	Typizované životy.....	45
4.4.6	Nivelizace jazykem.....	47
4.4.7	Kam běží Půlnoční běžec?.....	47
4.5	Jiří Kratochvíl: <i>Medvědí román</i>	50
4.5.1	Orwellovský protest.....	50
4.5.2	Obkročák s úkrokem stranou.....	51
4.5.3	Přepřahání vypravěčů.....	52
4.5.4	Ostrov na Moravě.....	54
4.5.5	Medvědi a beránci.....	55
4.5.6	Ohňostroj slovesnosti.....	57

4.5.7	Člověk člověku medvědem.....	59
5	Závěr.....	62
	Seznam použitých informačních zdrojů.....	66

1 Úvod

„Kdysi jsem znal několik veršů, jež se hodí říkati za okolností pohnutých a hrůzných, pohříchu neuchoval jsem v své paměti více než slovíčka, jež znějí takto: S Vaňkem se rad' – nevíte, jak je to dál?“¹

Vladislav Vančura, *Rozmarné léto*

Období normalizace, tedy sedmdesátá a osmdesátá léta 20. století, bylo v českých dějinách pro životy mnoha lidí dobou pohnutou a hrůznou. A ne jeden z nich se musel „poradit s Vaňkem“, nebo také „s rychlíkem“ (myšleno rychlým koněm) či „nohami“, jak různými způsoby vyjadřují staročeská úsloví, že je potřeba dát se na útěk. Někteří utekli za hranice, jiní zůstali v republice a hledali nějakou možnost, jak se vypořádat s normalizačním tlakem nebo se mu vyhnout. Literatura je, a vždy byla, „projekčním plátnem“ společnosti, vědomým, záměrným i neuvědomovaným. Spisovatelé jsou pak ti, kteří uměleckým způsobem dobu a společnost zachycují ve svých dílech tím, o čem a jak píší, ale i tím, o čem nepíší. Předpokládáme tedy, že v dílech autorů, již tvořili svá díla v době normalizace, bude téma útěku v nějaké podobě zachyceno.

Cílem této bakalářské práce je prostřednictvím vybraných próz zmapovat možné varianty a „prostory“ útěku v protagonistů v rámci fikčních světů literárních děl psaných v mezidobí 1968-1989. Pro potřeby práce jsou definovány možnosti útěku podle vnitřní psychodynamiky jednotlivých jevů. Jsou rozděleny na útky vnitřní a vnější podle toho, zda se vztahují k okolí nebo vlastnímu „já“. Útěkové strategie a způsoby jejich ztvárnění jsou identifikovány a podrobněji popsány pomocí analýzy literárních textů vybraných českých autorů oficiální i neoficiální literatury té doby.

1 VANČURA, Vladislav. *Rozmarné léto: humoristický román*. Olomouc: Votobia, 1993, s. 90

2 Metodika práce

Výběr vhodných literárních děl k analytickému zpracování proběhl v následujících krocích. Na začátku jsme se rozhodli pouze pro prozaická díla, a sice dva epické žánry, novelu nebo román. Jejich rozsah a akcentace vypravování příběhu jsou vhodné pro literární zachycení tématu útěku. Na základě vlastní četby a dle anotací obsahu významných českých próz v období 1968-1989 jsme vytipovali tituly, jež by mohly obsahovat naše tematické zaměření. Abychom zvýšili pravděpodobnost, že se psychodynamické působení normalizačního tlaku odrazí ve vybraných uměleckých textech autorů, vymezili jsme dalšími dvěma podmínkami výběr autora a díla. První je, že spisovatel píše na území ČSSR a druhou zasazení postav do časoprostoru normalizovaného Československa.

Ze všech textů, vhodných ke zpracování, jsme nakonec vybrali pět próz, počet přiměřený pro analýzu jednotlivých děl v rozsahu bakalářské práce. Konečná volba odráží i snahu o vyvážené zastoupení textů oficiální i neoficiální literatury a desetiletí vzniku díla, resp. jeho prvního vydání. Dva zástupci představují oficiální a tři neoficiální tvorbu, dva jsou z let sedmdesátých, tři z let osmdesátých. Jedná se o následující prózy: *Morčata* Ludvíka Vaculíka (1973, edice Petlice), *Radost až do rána: o křečcích a lidech* Vladimíra Párala (1975, Melantrich), *Daleko od stromu* Zuzany Brabcové (1984, edice Petlice), *Půlnoční běžci* Zdeňka Zapletala (1986, Československý spisovatel) a *Medvědí román* Jiřího Kratochvila (1987, edice Milana Jelínka). U posledně jmenovaného lze namítat, že část románu obsahuje i jiný než určenými dvěma desetiletími vymezený časoprostor. První část i část Epilogu *Medvědího románu* popisují neexistující svět, třetí část se odehrává za druhé světové války. Těžiště prózy autor umístil do let sedmdesátých a jeho záměrem bylo popsat tuto dobu, časoprostorově odlišné části slouží k jejímu dokreslení. Tímto naše stanovená kritéria splňuje také.

Pořadí, v jakém jsou díla analyzována, určuje rok jejich prvního vydání, od nejdříve po nejpozději vydané. Jednotlivé literárně teoretické kategorie jsou v analýze zastoupeny u každé prózy v následujícím pořadí: 1. žánrové zařazení, téma a motivy, 2. kompozice, 3. vypravěč, 4. časoprostor, 5. postavy, 6. jazyk a styl, 7. interpretace a hodnocení

tématu/motivu útěku. Kategorie i pořadí jsou zde zmíněny záměrně, pro lepší orientaci, protože v obsahu i textu jsou pojmenovány obrazně.

3 Zhodnocení stavu společnosti a literatury v letech 1968-1989

3.1 Česká literatura v době normalizace²

Česká společnost, a s ní i literatura, nabrala po roce 1968 normalizační kurz. Po uvolnění v šedesátých letech, kdy se oficiální a neoficiální proud literatury začaly úspěšně prolínat a vycházela díla exilových autorů (po roce 1948), došlo v letech sedmdesátých k jejich opětovnému oddálení a oddělení. Přibýlo dalších exulantů, někteří literáti nesměli svá díla vydávat. Jiní přizpůsobili svou tvorbu podmínkám a společenské objednávce změnou témat, poetiky či celkového vyznění na mez tolerovatelnou tehdejší ediční cenzurou. Zachován zůstal i oficiální prorežimní proud, který se line literaturou již od Února 1948 a nese s sebou díla normalizačně budovatelská v duchu reálného socialismu, díla kriticky reflektující pražské jaro, či díla nabízející nezávadná apolitická témata.

Každý autor se „poučil z krizového vývoje“ po svém, jako celek se označuje literatura sedmdesátých a osmdesátých let jako literatura doby normalizace. Pouze tvorba oficiálního směru, aktivně podporujícího politický vývoj tehdejší doby se nazývá literaturou normalizační.

K prozaikům opustivším republiku patřili Věra Linhartová, Josef Škvorecký a Zdena Salivarová, Arnošt Lustig. Později se k nim přidali Milan Kundera, Pavel Kohout, Jiří Gruša nebo Ota Filip. Exilová a neoficiální literatura zůstaly propojené, fungovala, byť velmi ztíženě, obousměrná komunikace a výměna děl vznikajících na obou stranách hranice. Samizdatová a exilová nakladatelství udržovala svobodnou literaturu při životě alespoň pro omezenou čtenářskou obec.

3.1.1 Neoficiální literární proud

Po proškrtání edičních plánů nakladatelství v roce 1970³ „zmizela“ z veřejného literárního života část českých spisovatelů. Vývoj tvorby autorů, kteří nemohli publikovat, ale zůstali v Československu, byl v hrubých obrysech tematicky podobný vývoji té exilové. *„V první fázi (...) tyto dvě větve české prózy organicky navazovaly na poetiku a tematiku šedesátých let, věnovaly se tedy především problematice totalitní moci a zhodnocení poválečné*

² Tato podkapitola obsahově čerpá z části 1969-1989: *Próza*, str. 368-421. In: JANOUŠEK, Pavel et al. *Přehledné dějiny české literatury 1945-1989*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2012.

³ JANOUŠEK 2012, s. 368

*historie a jejímu vlivu na osobní životy jednotlivců. S postupem času však spisovatelé stále více reflektovali také svou existenci v nových a nezvyklých podmínkách – ať již šlo o vyrovnávání s každodenností života v disentu nebo mimo vlast.*⁴ Mezi autory, kteří byli odkázáni pouze na samisdatové nebo exilové vydání svých děl, patřili Ludvík Vaculík, Ivan Klíma, Jiří Kratochvíl, Jaroslav Putík, Jan Trefulka, Alexandr Kliment nebo Eva Kantůrková, z mladší generace Zuzana Brabcová. Stylově a tematicky se však jednalo o různorodou skupinu literátů. V neoficiální literatuře lze nalézt například díla modelová a alegorická, dále autentická nebo undergroundovou tvorbu, ale i fantaskní postmodernistické prózy let osmdesátých.

3.1.2 Oficiální literární proud

Oficiálně vydávaná literatura také nebyla jednolým proudem plynoucím na vlně přitakávání nastalému vývoji a kritiky předchozího reformního směru společnosti. Společným prvkem bylo respektování a nepřekročení tvorbou hranici publikovatelnosti, která „byla dána všeobecně přijatou tabuizací určitých témat a myšlenek, přičemž jejich nepřekračování (...) bylo udržováno nikoli zákazy, ale mechanismem autocenzury...“⁵ Po roce 1968 jen malá část spisovatelů otevřeně přitakává normalizaci v duchu socialistického realismu a navazuje tak bezprostředně na budovatelskou tvorbu padesátých let (Alexej Pludek, Jiří Procházka). Tři z nejvýznamnějších českých spisovatelů, Bohumila Hrabal, Ladislav Fuks a Vladimír Páral, se vydali na cestu kompromisu, přistoupili v sedmdesátých letech „na řadu tematických a tvarových omezení“⁶. Na oplátku byla jejich díla tolerována a vydávána. Většina tehdy vydávaných prozaiků šla cestou více či méně loajálního líčení socialistické reality se snesitelnou dávkou kritiky (Zdeněk Zapletal a další autoři tzv. severočeské školy). V osmdesátých letech přibývá autorů, jejichž hrdinové si dovolí vzpouřou proti předchozí generaci (Petr Prouza a Radek John). Mnoho jiných tvůrců se vydalo cestou žánrové nebo populární tvorby, únik před uměleckou konfrontací doby poskytla témata historická.

4 JANOUŠEK 2012, s. 368-9

5 Tamtéž, s. 395

6 Tamtéž, s. 399

3.2 Společenské schizma

„To, co se samo označilo jako normalizace, byl pokus uskutečnit (...) proměnu společnosti v její fikci prostředky méně nápadnými, a proto (snad i) účinnějšími. Toleroval odlišnost, pokud se nijak neprojevovala, snášel cizince, pokud předstíral svou dokonalou asimilaci. Nebylo tedy třeba budovat ghetta, protože si je doma stavěl sám každý, kdo na tuto hru přistoupil. Normalizace byla fikcí návratu k normálnímu stavu, jež měla tento postup nenormalizace zcela přikrýt. Byla mladší verzí totalizace.“⁷

Poměrně záhy, již na začátku sedmdesátých let, se normalizační proces pevně ukotvuje v každodennosti, stává se rutinou. Reflexi tehdejšího stavu společnosti opět najdeme ve výše zmíněném dopisu Václava Havla doktoru Husákovi: *„...v našich závodech a úřadech se ukázněně pracuje, práce občanů má viditelné výsledky ve zvolna se zvyšující životní úrovni, lidé si staví domy, kupují auta, plodí děti, baví se, žijí. To všechno by samozřejmě ještě nemuselo - pokud jde o úspěšnost či neúspěšnost Vaší politiky - mnoho znamenat: po každém společenském rozruchu se lidé vždycky nakonec vrátí ke každodenní práci, protože prostě chtějí žít, dělají to koneckonců kvůli sobě, a ne kvůli tomu či onomu státnímu vedení.“⁸* Potřeba žít alespoň trochu „normální“ život, vyplývající z lidské přirozenosti, však přináší do společnosti schizma v komunikaci i chování, které se projevuje odlišností života veřejného a soukromého. Jinak se mluví a chová v zaměstnání, ve škole a na schůzích a jinak doma, v rodině. Je potřeba se mít na pozoru, hlídat svá slova, používat ta správná (resp. správné fráze), snažit se dobře odhadnout, co před kým říci. Nedůvěra, strach a ostražitost, rozštěpení jáství na veřejné a soukromé, to vše dohromady vytváří schizofrenní společnost, nemocný prostor vyzařující nebezpečí a reaktivně vyzývající psychické obraně. Hranice státu byly neprodyšně uzavřené, přesto se některým podařilo přes ně dostat. Většina obyvatelstva si však musela vystačit s pohybem uvnitř vymezeného totalitního prostoru, který také poskytl určité možnosti sebezáchovně odtéci či odtékati pryč od patologie všedního dne i svátků.

7 VLADIMIR 518 a kol. *Kmeny 0: městské subkultury a nezávislé společenské proudy před rokem 1989*. 1. vyd. V Praze: Bigg Boss & Yinachi, 2013, s. 9

8 Zdroj: <https://www.forum24.cz/havel-psal-husakovi-moc-drzi-karieriste-oportuniste-hochstapleri-a-lide-s-maslem-na-hlave/> [Přístup 13. 4. 2021]

3.3 Psychodynamika a podoby útěku

Útěk je jednou ze tří základních obranných reakcí, kterými lidská psychika disponuje v situaci ohrožení. Patří k vrozené behaviorální výbavě každého jedince, stejně jako útok a ztuhnutí (neboli pozice „mrtvého brouka“), jež jsou další dvě obranné strategie. To, co nás přiměje utéci, je prožitek strachu, snaha vyhnout se ohrožení a tím se zachránit před nebezpečím, které číhá vně či uvnitř nás.

Způsobů, jak se vzdálit ujařmující socialistické realitě, by se našlo bezpočet. Pro potřeby této práce jsou varianty útěků rozděleny do dvou kategorií, na vnitřní a vnější podle toho, zda se vztahují k vlastnímu „já“ nebo okolí.

3.3.1 Možnosti vnitřních útěků

Vnitřní útěky obsahují pohyb od sebe, ve smyslu svého autentického já, nejčastěji do konformity, spokojeného jalového konzumu a nekonfliktního přitakávání oficiální rétorice. Představují přizpůsobení sebe sama požadovanému vnějšímu obrazu správného občana. To zahrnuje přijetí teze, že nic víc k životu není potřeba, nabízená kolektivní identita je dostačující vnější vzor vhodný k nápodobě.

Vnější tlak způsobující napětí a bolest je možné spolehlivě rozpustit i pomocí alkoholu a jiných psychoaktivních látek, též účinný a často využívaný způsob (nejen) v sedmdesátých a osmdesátých letech. Následné pozvolné prohlubování sklíčenosti až do deprese je však příliš vysokou daní za chvíle úlevy a chemicky navozeného vnitřního míru.

Uchýlení se do nemoci, zejména psychické, bylo další možností útěku, byť ne vždy vědomou. Bláznovství pomáhá oddělit se od nepříznivé skutečnosti, prožívaného strachu a bolestných ztrát. Psychózy, neurózy, nadužívání a závislost, tedy různé psychopatologické obrazy, které mohou mít jeden společný mechanismus vzniku, jímž je reakce na strach. Do této kategorie můžeme zařadit i útekové strategie v rámci partnerských vztahů, jako je promiskuita nebo nevěra a mimomanželské vztahy.

3.3.2 Možnosti vnějších útěků

Vnější útky jsou pro naše potřeby definovány jako fyzické „vyklizení“ jednoho životního prostoru a obsazení jiného, vzdálenějšího od toho veřejného, prostoupeného socialistickou ideologií. Zahrnují různé možnosti úhybného pohybu společností. K nejčastějšímu patřilo stažení se z veřejného života do soukromí, k osobním zájmům nahrazujícím pracovní seberealizaci. Koníčky, záliby, „podlahovské“ kutilství, oblíbené chataření a chalupaření, aktivita v různých více či méně legálních subkulturách, vytvářejících se a bujících ve společnosti zejména později, v osmdesátých letech, poskytovaly potřebný azyl před kaširovanou oficiální prázdnou.⁹

Dalším místem, kam se dalo uniknout, bylo z města na venkov, do přírody vzdálené civilizaci nebo naopak z venkova do anonymity města, ale i z centra na periferii, pomyslnou společenskou či skutečnou (města, státu). Všude tam, kde jedinec pociťoval zmírnění strachu a úlevu od tlaku dosavadního života, mohl pobývat dočasně i trvale, často v samotě nebo ve společnosti lidí sdílejících podobný úděl.

Za extrémní variantu vnějšího útěku je možné považovat sebevraždu, již optikou této práce můžeme nazvat totálním nebo také definitivním útkem, nezvratný čin ze subjektivně prožívané bezvýchodnosti.

⁹ Nutno dodat, že „podomácká“ činnost byla též nutností kvůli nízké produktivitě a neefektivitě centrálně plánovaného národního hospodářství. Soukromá aktivita v šedé až černé zóně ekonomiky navracela alespoň částečně zakázané soukromé podnikání do společnosti, a tím do přirozenějšího stavu.

4 Analýza vybraných děl

4.1 Ludvík Vaculík: *Morčata*

Morčata Ludvíka Vaculíka, žánrově „krátký modelový román o absurditě, odcizení a kořenech lidské agresivity“¹⁰, poprvé vyšel v edici Petlice v roce 1973 (jako vůbec první vydaný svazek), o pět let později i v Sixty Eight Publishers v Torontu. Spolu s předchozím románem *Sekyra* a následujícím deníkem *Český snář* patří k nejvýznamnějším uměleckým literárním počínům autora¹¹. *Morčata* však dopsal už v roce 1970, tedy v nedlouhém časovém odstupu od srpnové invaze. Umělecky na ni reaguje „svěrázným experimentem, zkoušejícím, jak velká míra dezintegrace textu postavy i smyslu je ještě pro literární dílo únosná.“¹²

Ludvík Vaculík podle Pavla Janouška¹³ *Morčaty* navazuje na tendence let šedesátých, spolu s dalšími autory, například Pavlem Kohoutem (*Katyně*), Jiřím Grušou (*Mimner aneb Hra o smrd'ocha*) či Karlem Peckou (*Pasáž*), ideově čerpá z existenciálních děl Kafky, Sartra a Orwella. Silný, až paralyzující pocit bezmocnosti z nastupující normalizace a zároveň deziluze je jejich zřejmým impulzem. „Vyrůstaly z prožitků absurdity lidského bytí, z vnímání vztahu mezi individuem a společností jako grotesky, využívaly fantaskních motivů, expresivní hyperbolizace“¹⁴ a pomocí nejen těchto uměleckých prostředků se snažily zachytit svou tehdejší situaci, rozumem ne úplně pochopitelnou a přesnými slovy ne úplně vyjádřitelnou.

4.1.1 Morče v nás

Příběh bankovního úředníka v *Morčatech* je, jak bylo již uvedeno výše, typickou modelovou prózou, kterou autor „konstruoval jako paralelu mezi prostorem soukromým a veřejným, mezi pasivitou a aktivitou, mezi možnostmi moci a možnostmi projevu svobodné

10 DOKOUPIL, Blahoslav a kol. *Slovník české prózy 1945-1994*. Vyd. 1. Ostrava: Sfinga, 1994, s. 403

11 Ludvík Vaculík se stal významnou osobou české kultury nejen díky originálním literárním dílům, ale i fejetonů, které se pohybují na pomezí uměleckého a publicistického stylu. Do politiky přesáhl svým kritickým vystoupením na IV. Sjezdu Svazu československých spisovatelů 1967 a manifestem *Dva tisíce slov* z roku 1968. V sedmdesátých letech založil a po celou dobu normalizace organizoval samizdatové nakladatelství Petlice.

12 DOKOUPIL 1994, s. 404

13 JANOUŠEK 2012, s. 370

14 Tamtéž, s. 370

vůle.“¹⁵ Hlavní hrdina žije v autorem vymodelovaném absurdním světě, představovaným zejména prostředím banky a prací v ní. Zákonitosti vnějšího, veřejného světa, v němž je chycen jako zvíře v kleci a jenž ho nutí akceptovat daná nesmyslná pravidla, potají začne uplatňovat i doma. Utíká se do soukromí rodiny, jež nabízí (relativní) bezpečí a svobodu. Zde se z oběti systému stává agresor, vykonavatel moci a vůle, pán nad životem drobných hlodavců, experimentátor s jejich instinkty a životními funkcemi.

Ústředním motivem morčete představuje autor pasivního tvora, spokojeného v uzavřeném prostoru krabice, nevyžadujícího více než jíst, spát a trochu se proběhnout tam, kde mu je dovoleno či určeno. Na vnější ohrožení nebo volnost reaguje útekem do bezpečí, je-li to možné. Pokud není, ztuhne a vyčkává, stejně jako běžný úředník v bance či jiný občan normalizované společnosti. Motivem doplňujícím pasivní morčata jsou ony noční pokusy, aktivita dávající pocítit moc a testující druhého živého tvora, co ještě vydrží. „*A když morče jelo kolem něho, přitlačil mu hlavičku pod vodu. Morče prudčeji zakmitalo nožkami a ujelo. Když se jeho hlava objevila nad hladinou, zatlačil ji bankéř znovu pod vodu a držel, dokud pouštěla bubliny, a když zběsilé pohyby tam dole přecházely v protáhlé ztuhnutí, vytáhl zvířátko rychle z vody.*“¹⁶ Po vybití nashromážděné agrese a touhy po moci alespoň nad někým přichází láskyplné opečovávání, stvrzující zrudnost předchozího.

Dalším výrazným, opakujícím se motivem je mizení bez vysvětlení. Mizejí peníze v bance a z oběhu, inženýr Chlebeče z banky po vyslovení varovné hypotézy, v závěru příběhu černá kočka, morče a dokonce i hlavní postava bankovního úředníka. Mizení bez vysvětlení během příběhu graduje, z pracovního prostředí se přemísťuje do rodiny, do intimního prostoru, zintenzivňuje, až nakonec zasáhne vypravěče-hlavního hrdinu.

4.1.2 Jednoduchost chronologičnosti

Kompozice *Morčata* je jednoduchá, devatenáct, nepříliš dlouhých, římskými číslicemi označených kapitol. Autor uplatňuje chronologický způsob vyprávění. Pouze úvodní a část druhé kapitoly jsou retrospektivní vzpomínkou ukotvující rodinu hlavního hrdiny do situace venkovanů přesídlených do města a zdůvodňující tím motivaci pořídit si domácího mazlíčka. Mnohoznačný incipit „*V Praze žije přes milion lidí, které bych tu nechtěl*

15 JANOUŠEK 2012, s. 371

16 VACULÍK, Ludvík. *Morčata*. Vyd. v ČS 1. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 108

vyjmenovávat.“¹⁷ kontrastuje s jednoznačným kategorickým explicitem „*Ale nikdy nepřišel a už nikdy se o něm nedověděli.*“¹⁸ Příběh začíná i končí epizodou v rodině, v závěru bez otce, s nově se narodivšími morčátky.

4.1.3 Vyprávěnka pro děti

Příběh je koncipován jako vyprávění pro děti. Personální vypravěč v pozici hlavní postavy bankovního úředníka a otce rodiny jej směřuje k dětským čtenářům. Zejména zpočátku působí jako takové nevinné, poučné povídání o zvířátkách, „...*je však zároveň popírán vážností a mnohvrstevnatostí smyslu díla a celkovou modelací vypravěčského postoje.*“¹⁹ Oslovování dětského čtenáře není však důsledné, v některých kapitolách je časté, v jiných vůbec ne. Až ve dvanácté kapitole je naznačena motivace pro tento způsob vyprávění následovně: „*Mít rád děti je požadovaný rys důvěryhodného člověka. Svědčí o jeho citovosti, dobrotě nebo alespoň o dobrém vychování. Nemít rád děti může se považovat až za nebezpečné.*“²⁰ Se zájmem vyjadřujícím tedy zřejmě důvěryhodnost se vypravěč dětí táže, spíše pouze řečnický, poučuje, vysvětluje, směřuje k nim své úvahy a postřehy, dokonce i přání. „*Zbavte nás, vy vzácné děti, našich otravovatelů, a pak si vás budeme vážit.*“²¹ Ač je označuje potenciální nadějí, s přibývajícemi kapitolami rostou urážlivé vypravěčovy slovní výpady vůči jeho čtenářům.

S trápenými morčaty dostávají „svůj díl“ i děti, více však děvčátka. Jeho uvažování vede až k postnatální selekci, kterou navrhuje jako řešení neutěšenosti podivně rovnostářského světa asociujícího komunismus: „*Doufám, že podprůměrně bystré zvíře nemůže ve své smečce dosáhnout vůdčího postavení. Ale nedoufám, že pitomci lidí budou ze svých vlivných funkcí vykopnuti. Žasnu, napřed je humánně pěstujeme k rovnosti, a oni, až dosáhnou síly, srovnají všechno na svou úroveň. Jaká obludná, do nebe volající naše neschopnost! A nebe funguje. Máme po vánocích sáhnout do jesliček.*“²² Zdrojem agresivních představ a myšlenek se ukazuje být státní zřízení, mládat'a (lidská i zvířecí)

17 VACULÍK 1991, s. 7

18 Tamtéž, s. 132

19 DOKOUPIL 1994, s. 403

20 VACULÍK 1991, s. 82

21 Tamtéž, s. 83

22 VACULÍK 1991, s. 84

slouží jako hromosvod pro nashromážděnou frustraci. S gradací děje v závěru od pózy vykládajícího strýčka ustupuje, přímá komunikace se čtenáři se vytrácí.

Stejně nedůsledně je uplatněna také ich-forma vyprávění. Dvakrát přechází do er-formy, ne však nahodile. Poprvé, když v experimentu s morčetem dosáhne takové agrese, že mu usiluje o život. V textu to otevřeně zdůvodňuje tím, že každý spisovatel při popisu takové situace je neosobní. Disociativní funkci, vzdálení se svému vlastnímu já pomocí vševědného odstupu, využívá i v poslední kapitole, do níž je směřován závěrečný střet bankéře se silnější mocí/zlem. Změna perspektivy a fokalizace opět slouží k „cudnému přivření očí“ slušného vypravěče před hrůzou, která bude následovat, zároveň je i oním odstoupením, útekem od sebe.

4.1.4 Groteskně absurdní časoprostor

Praha, v ní jeden byt, domov čtyřčlenné rodiny, a Státní banka na Václavském náměstí, pracoviště, soukromý a veřejný prostor, v němž se pohybují postavy příběhu. Z popisů lze usoudit, že se jedná o soudobou Prahu, ač to není v textu explicitně zmiňováno. Zejména rodinný prostor a každodenní život v něm působí (zpočátku) přirozeně. Naopak banka je místo s absurdní náplní práce a tajemstvím. Mimetičnost reality je v něm rozostřována groteskní nesmyslností prováděných činností a otázkami po skrytém smyslu událostí ponechaných bez odpovědi, v pouhých náznacích.

„Máme s kolegou Karáskem povinnost pořádat stokoruny. Já je rovnám, aby byly stejným obrázkem navrch, a on je skládá podle pořadových čísel.“²³ „Vystoupil jsem z paternosteru a už z dálky viděl, že u východu se vesele šacuje. Několik bankéřů stálo s rukama vzhůru, věci z kapes naházeny na podlahu (...) Přikročil jsem k vyhlídnutému strážníkovi (...) Rozzuřil se, jak jsem čekal. Popadl mě jednou rukou vzadu za takzvaný krágl a druhou za kalhoty a otočil mě k východu...“²⁴

Bezpečí domova, kam se hlavní hrdina uchyluje před rozumem neuchopitelným vnějším světem, se s příchodem morčat začne proměňovat v tajnou noční laboratoř. Uplatňování

23 VACULÍK 1991, s. 55

24 Tamtéž, s. 64-65

moci používané na zaměstnance v bance, začne bankéř používat doma. Ohrožení se přesune i tam.

Za pomyslnými hranicemi města, za železničním viaduktem v Hlubočepích, hlavní hrdina nalézá třetí prostor, malý domek obývaný inženýrem Chlebečkem, zvaným Malstroem, snad propojen tajným tunelem s centrem města. Opakovanou návštěvou tohoto místa si slibuje získat odpovědi, jichž se mu nedostalo v bance, získá však zřejmě pouze definitivní rozřešení v podobě vlastní smrti.

4.1.5 Otec Vašek a ostatní

Hlavní postavou a zároveň vypravěčem je běžný otec od rodiny, povoláním bankéř. Své jméno Vašek zmiňuje pouze v úvodu, dále se v textu již nevyskytuje, pro nepozorného čtenáře zůstává beze jména. Manželka Eva a synové Vašek a Pavel spolu s morčaty dotvářejí rodinný obraz. Bankéř je otcem přísným, často kárajícím (i pohlavkujícím), sarkastickým, chvílemi až zlovolným. V rámci příběhu se jeho chování vyvíjí, proměňuje. Zakušením moci nad morčaty se zintenzivňuje kritičnost k synům, je zároveň také impulzem k pátrání po tajemstvích v bance, ke konfrontaci s vnějším nebezpečím. Pasivita přechází v aktivitu. *„Ten, kdo je na konci (společenské struktury, pozn. KS), je smutný, protože je všem poddán a nikdo není poddán jemu. Má-li však pod sebou jediného tvora, svět se pro něho mění (...). Kdo se celý čas cítil psem, má ode dne, kdy jsme mu darovali psa, chvíle, v nichž má komu poručit a koho skopat.“*²⁵ Reakcí na bankéřovo „společenské povýšení“, projevující se nočním trápením morčat, je chřadnutí mladšího syna Pavla, citlivého chlapce tušícího stíny svého otce. Aktivita otce-bankéře, snažícího se zachránit již téměř umírajícího syna, se v závěru vystupňuje k obětování, nejdříve morčete, posléze i sebe.

Postava manželky Evy, učitelky, působí vcelku přirozeně, pragmaticky, pevně zapuštěné v realitě, pečuje o rodinu a koriguje chování a slovní projev svého muže. Zneklidňující pro ni není paradoxně dění v rodině nabírající podivný spád, ale kontakt s „jurodivou“ žačkou Irenkou ve škole. K obavám ji vyburcuje až nemoc syna. Její prožívání, ani dalších postav vypravěč nenabízí, pouze jej zvnějšku popisuje a hodnotí. Starší syn Vašek trápí mladšího

25 VACULÍK 1991, s. 14

bratra, na rozdíl od otce k potvrzení vlastní moci nepotřebuje morče. O likvidaci morčete usiluje prostřednictvím černé kočky, již láká do bytu. Mladší Pavel má svá tajemství, jeho útky potrubím kanalizace ze školy do města, konfrontované otcem, jsou jedním z rozostřujících nadreálně absurdních momentů.

Ostatní postavy, kolega Karásek a inženýr Chlebeček/Malstroem z banky, patřící již do vnějšího světa, jsou pouze naznačeny, slouží záhadné moci. Kolega Karásek je tím, kdo inspiruje bankéře k pořízení si morčete. Dva muži, kteří mají v domku v Hlubočepích za úkol zlikvidovat příliš zvidavého bankéře, plní roli anonymních vykonavatelů. Autor je vykresluje jako bezduché tvory, chováním spíše zvířata než lidé.

4.1.6 Něžnosti a krutosti

Jazykový styl podporuje a doplňuje celkový literární obraz, autor využívá všech vrstev kromě nářečí. Ve vztahu k dětem a morčatům vypravěč/hlavní hrdina často sahá po expresivních výrazech, aby vyjádřil své emoční rozpoložení. Morčátka u něj vyvolávají hravost svádějící ke zdobnělinám a něžným novotvarům (*morčátka, morčabátko, bátko, dlabaň*). Zdobněliny určené dětem mají kriticko-sarkastický nádech (*mali troubečkové a blbanci*), více je však počastovává výrazy zhrubělými až vulgárními (*„Nemůžeš-li, harante, za to, že hnusně brečíš, tu máš alespoň na prdel, aby se ti osvědčilo nevřískat.“*²⁶).

V prostředí banky jsou používány finančníké frazeologismy a jejich význam je zároveň vykládán čtenáři. Některé jsou vědomě nesprávné, posunutí významu má komický účinek (*hypotéka* místo *hypotéza*, *Státní banda* místo *Státní banka*, *bombardování* místo *lombardování*).

4.1.7 Proč zmizel bankéř?

Zdánlivě jednoduchý, ve vypravěčových úvahách a zámlkách však významově mnohvrstevnatý příběh, je ve *Slovníku české prózy 1945-1994* interpretován jako „... *mezní výpověď o mezní lidské situaci. Tou je hrdinovo ověřování, kam až lze pod tlakem absurdity, již je sycena okolní realita, ze sebeobranných důvodů dojít. Protagonista aktivizuje dávné a skryté zdroje agresivity, zakouší je na sobě a vlastně také umírá na podcenění, nebezpečí pudové identifikace s násilníkem*“ (*J. PECHAR*).²⁷ Helena Kosková

26 VACULÍK 1991, s. 83

27 DOKOUPIL 1994, s. 403

zdůrazňuje vyznění textu v kafkovském duchu „*pojetím prožitku absurdity světa*“²⁸. Zároveň však poukazuje na závěr, kdy „*se bankéř, budoucí oběť, postaví antikafkovsky na odpor vrahovi...*“²⁹ Místo selhání sebezáchovného instinktu nabízí interpretaci sebeoběti vykupující tím život syna.

Interpretaci o pudové identifikaci s agresorem lze doplnit též o smysluplnou potřebu rozkrýt tajemství, uvidět plné kontury neustále zneklidňující zastřené skutečnosti, byť za cenu nejvyšší. Z vnějšího pozorovatele přechází bankéř do modu akce, táže se, hledá a chce nalézt. To, co nachází, je hluboce uložený pocit, touhu postavit se moci, kterou naplní, a poté zemře: „*A tu mu, z veliké bezradnosti, muž rozřízl břicho dlouhým tahem zdola nahoru. Těžké tělo nachýlilo se chválabohu bezvládně dopředu. Toto jsem si přál od dětství, pomyslel si muž (bankéř, pozn. KS) a ukročil, aby vrah mohl spadnout. Když se skácel a vypadl ze dveří, vyvstal v jejich rámu další, přesně takový. To je právě to nejhorší, vždycky, pomyslel si muž trpce a chtěl zaplakat.*“³⁰

Na stejnou situaci je možné se podívat i tak, navazujíc na Helenu Koskovou a sebeobětování, že agresor, jímž se bankéř postupně stává, musí zemřít, být zlikvidován, aby oběti mohly žít. Přeneseně možno tak říci, že systém, jenž je agresivní vůči svým členům, z nichž se stávají jeho oběti, musí skončit, být zastaven, aby ony byly osvobozeny. Lze zde tedy najít i možnou projekci touhy autora Ludvíka Vaculíka po konci totality, po jejíž snad žitelné lidské tváři bylo v době, kdy *Morčata* psal, již veta.

Vícevrstevnatost *Morčat* se ukazuje i z pohledu analýzy tématu či motivů útěku. Autor vystavěl časoprostor dvou kontrastujících bipolárně rozvržených světů: banky a domova, ohrožujícího a bezpečného. Do něj zasadil hlavní postavu bankéře-otce, pohybující se mezi těmito dvěma póly. Vykreslil absurdní fungování bankovního domu s podivným mizením peněz, kontrolami a „hony“ na zaměstnance, pašující ukradené peníze. Tím vytvořil pro bankéře v příběhu výchozí situaci, která jej vybízí k přirozené reakci, útěku do soukromí, do rodinného kruhu. Útěkový modus bankéřova života autor akcentuje paralelou s životem morčat. Pomocí personálního vyprávěče-bankéře popisuje se shovívavě pohrdlivou dikcí

28 KOSKOVÁ, Helena. *Hledání ztracené generace*. 2., rozš. vyd., v H & H 1. vyd. Praha: H & H, 1996, s. 180

29 KOSKOVÁ 1996, s.181

30 VACULÍK 1991, s. 131

chování morčat, jejich útky do bezpečí krabice a přizpůsobování podmínkám, spokojené vegetování bez větších nároků. Vytvořením třetího prostoru, domku s tajemstvím na okraji města, a pokusy s morčaty autor dynamizuje vývoj hlavní postavy. Uvádí jej v pohyb opačný, útek se proměňuje v útok, touhu po uplatnění moci, nalezení pravdy. Na rozdíl od morčat bankéř vychází ze svého úkrytu, nedbá na varovné signály, ptá se, hledá odpovědi.

Autor tento psychologický vývoj postavy podporuje zintenzivňováním expresivity jazykového projevu vypravěče-bankéře, zesilováním slovní agresivity, až jeho vulgarizace, apelováním na čtenáře četnými řečnickými otázkami. Změnou perspektivy a fokalizace způsobu vypravování ve dvou klíčových momentech děje dosahuje efektu odosobnění. Do toho okamžiku bankéř utíkající nebo útočící se ještě více zcizuje sám sobě, vzdaluje se, na konci dokonce mizí úplně. Obrana se proměňuje v prázdnotu, v závěru až v nicotu. Podobu nicoty autor pouze naznačuje, není jasně vyřčena. Jako jedna z možností se nabízí i útek bez návratu, útek definitivní, tedy úmyslná konfrontace bankéře s mocí s vědomím toho, že bude sebevraždna. Tuto interpretaci podporuje shluk apostrof mající až litanický charakter v závěrečné kapitole: „*Vy staré teplé zdi, až se rozpadnete na cihly a kameny! Zdali z vašich spár vplyne do prostoru zbytek myšlenek a nálad zednických? Ty veliké lokomotivní kolo odsunuté na rezavou kolej! Jak vychládáš a propadáš zániku, snad z tebe vzdechne konstruktivní vůle tvého strojního inženýra!*...“³¹ Působí jako loučení se životem a cesta do domku na okraji města tudíž jako cesta poslední. Motiv útěku tím však nemizí, autor jej v závěrečné epizodě zachovává nepřímou, kdy prázdno místo po otci vyplňuje novými morčaty, tedy představiteli útkové strategie a v příběhu jejími symboly. Morčata vítězí, stávající systém rozložení moci zůstává zachován, jeho narušitel je eliminován.

Jednoduchou kompozicí a způsobem vyprávění rádo by určeného dětem dociluje Ludvík Vaculík prvoplánového zdání nekomplikovanosti, jež však zároveň systematicky narušuje a nabourává, vytváří další vrstvy příběhu. Daří se mu to dobře pomocí dominantní pozice svérázného, postmodernisticky svévolného vypravěče, jenž zahušťuje text obsahově závažnými a znepokojivými kritickými úvahami. Postavy příběhu se vůči sobě vztahují pomocí různě intenzivně vyjádřené moci či bezmoci. Důležitým motivem a hybatelem pomáhajícím vykreslit neutěšitelný stav nesvobody je pro autora útek. V *Morčatech*

31 VACULÍK 1991, s. 129

nabývá podoby útěku z veřejného prostoru do soukromí a možného útěku do smrti u hlavní postavy, morčata používá jako příklad uchýlení se do přizpůsobivého nekonfrontačního vegetování, tedy stavu tehdejší většinové společnosti.

4.2 Vladimír Páral: *Radost až do rána: o křečcích a lidech*

Vladimír Páral patří k prozaikům, kteří se v sedmdesátých letech vydali na cestu kompromisu, přistoupili „na řadu tematických a tvarových omezení“³² a na oplátku byla jejich díla tolerována a vydávána.

„V případě Vladimíra Párala se nástup normalizace časově setkal s latentní tvůrčí krizí autora (...). Začal hledat postavy, jež by nad každodenností vítězily a byly schopné se naplno realizovat v práci i soukromí (...). Potlačil při tom prvky literárního experimentu (...) a začal dávat větší prostor prvkům populární četby.“³³ Z programového skeptika, vinícího z každodenního stereotypu a bezútěšnosti objektivně nastavenou realitu světa, se stal (ne zcela uvěřitelný) „roztleskávač“ optimismu a později rutinní autor populární literatury, který rezignoval na umělecky svébytný pohled a styl. K jeho nejzdařilejším dílům tohoto období patří *Profesionální žena* (1971), *Mladý muž a bílá velryba* (1973) a *Muka obraznosti* (1980)³⁴.

Román *Radost až do rána* s podtitulem *O křečcích a lidech* byl poprvé vydán v roce 1975 v Melantrichu a je typickým příkladem autorova tvůrčího trendu v sedmdesátých letech.

4.2.1 Radost v práci a každodennosti

Ne příliš rozsáhlý román *Radost až do rána* (někdy označován jako novela³⁵) je příběhem dvou společenských vyděděnců, Violy a Kazana, jež okolnosti svedou na jedno místo, do Nového Mostu, kde se jejich životy propojí a později i spojí. Tématem je začlenění do normalizační radostné každodennosti i těch, kteří ji zpočátku odmítají nebo jí pohrdají, nalezení radosti ve všednosti života socialistického paneláku. Podle Evy Klíčové v porovnání s předchozím románem *Mladý muž a bílá velryba* však „hlavním tématem tu totiž není konkrétní profese, ale vůbec otázka zda pracovat či nepracovat. Vladimír Páral

32 JANOUŠEK 2012, s. 399

33 Tamtéž, s. 401

34 Tamtéž, s. 401

35 KLÍČOVÁ, Eva. *Lopaty, inženýři, inkousti a ostatní. Transformace hodnot v normalizační pracovní próze* [online]. Brno, 2018, s. 224. Zdroj: <https://is.muni.cz/th/rmj4/> [Přístup 31. 3. 2021]

*zde tak reaguje – vlastně otevřeně na dobově příznačný pracovní nihilismus.*³⁶ Optimisticky a jednoznačně si odpovídá, že ano, tedy pracovat.

I zde, stejně jako v *Morčatech*, nalézáme motiv malých hlodavců, v podtitulu zmíněných křečků, chovaných v bytě pro pobavení jeho obyvatel: „...*ač zrozena v laboratoři a nikdy nepoznala nic než kolmé skleněné stěny, úporně se po nich ve dne v noci snaží vydrápat ven, vášnivě upjata celou bytostí k jedinému cíli – k úniku. Cítím se velice příbuzná s laboratorními křečkami.*“³⁷ Pouze Viola s křečkami soucítí, jsou pro ni tvory spřízněnými situací, v níž se nacházejí. Ostatní se smějí jejich zoufalé snaze o únik a experimentují s chovem.

Dalším důležitým motivem je „dormobil“, auto, v němž se dá spát, symbol svobody, nezávislosti a nevázanosti, prostředek volného pohybu a úniku z každodennosti.

4.2.2 Návodná kompozice

Román je rozdělen do čtyř částí, každá je pak členěna na kapitoly. První dvě části, pojmenované *Trosečnice* a *Outsider*, představují obě hlavní postavy. Nejdříve incipitem „*Ztroskotala jsem.*“³⁸ poznáváme Violinu nouzovou životní situaci a dále to, že z nutnosti pobývá v mosteckém bytě její vdané sestry Jany. V druhé části vstupuje do děje Kazan, který je „nasazen“ do bytu Janiným manželem jako křeček, jenž má vyhnat druhého křečka Violu. Pro Kazana je tento úkol též východiskem z bytové a finanční nouze. Ve třetí části, nazvané *Muž zabije nepřítele a získá jeho dívku*, dochází k duševnímu a později i intimnímu sblížení obou postav. Společným cílem se jim stává získání dormobilu a žití na cestách. V závěrečné části *Žena to má vždycky těžší* se Viola odklání od plánu úniku, zakotvuje se v realitě, v zaměstnání, v oddané péči o Kazana. Kazan toto odmítá, utíká do Prahy, aby se později vrátil a přijal nový, usazený život též.

Jednotlivé kapitoly jsou vždy označeny dvěma až čtyřmi za sebou jdoucími počátečními písmeny hlavních postav (např. KKKK, VVVV, KKKV, --VV), označující vypravěče a míru propojenosti jejich životů. Poslední kapitola je tedy symbolicky označena VKVK.

36 KLÍČOVÁ, Eva. *Lopaty, inženýři, inkousti a ostatní. Transformace hodnot v normalizační pracovní próze* [online]. Brno, 2018, s. 225. Zdroj: <https://is.muni.cz/th/rmjc4/> [Přístup 31. 3. 2021]

37 PÁRAL, Vladimír. *Radost až do rána: o křečcích a lidech*. V Melantrichu 1. vyd. Praha: Melantrich, 1975, s. 14

38 PÁRAL 1975, s. 9

Návodné pojmenování částí i kapitol tak umožňuje čtenáři jednoznačné pochopení, není zde ponechán prostor pro jiné, odlišné čtení.

Příběh vyprávěný chronologicky je proložen vzpomínkami obou postav, v nichž je zachyceno jejich unikání z hlavního společenského proudu. Pomáhají vykreslit dosavadní způsob života, jemuž se později vzdálí, až jej nakonec úplně opustí.

4.2.3 Dva vypravěči-ztroskotanci

Ve vypravování se střídají dvě hlavní postavy, dva personální vypravěči Viola a Kazan, oba v ich-formě nabízejí subjektivní výpověď a pohled na svou situaci, život i dění okolo nich. Celá první část je věnována Virole, v druhé se perspektiva změní na Kazanovu. Ve třetí části se již po kapitolách střídají a v té čtvrté se již oba vypravěči ve svých prožitcích prolínají i v rámci jedné kapitoly. Vždy však zjevně, zřetelně, bez pochybností o tom, kdo mluví, jejich „vypravěčské kontury“ zůstávají zachovány. Závěr je opět ponechán Virole, jejíž vypravěčský prostor je celkově o něco větší než ten Kazanův. Způsob střídání vypravěčů, stejně jako názvy kapitol, ilustrují postupné propojování jejich osudů.

4.2.4 Nové vs. staré

Narozdíl od jiných Páralových děl, situovaných také do průmyslových severních Čech, se *Radost až do rána* neodehrává zejména na pracovišti, ale v soukromí bytu jednoho z paneláků od dubna do června v první polovině sedmdesátých let. To už není smutně budovatelský Litvínov padesátých let s experimentálním Koldomem Josefa Jedličky, nýbrž panelové sídliště v Novém Mostě. Místo radostně roztančeného soužití obyvatel domu, kteří dělají (téměř) totéž v tutéž dobu, pokud jim to směny dovolí. Soukromí je zde velmi omezeno kvůli tenkým stěnám bytů, otevřeným dveřím a častým vzájemným návštěvám, i intimní je sdíleno, individualita nepotřebná, tolerovaná jen v malé míře. „*Všechna zdejší manželství jsou především hlučná a propustnými zdmi ze všech směrů nepřetržitě ve dne v noci proudí (...) křik, smích, strkání, rachot nádobí, dětský vriskot, šoupání nábytku, pády předmětů, mokré plácání, údery, jekot, čvachtání, praskot, vrzání, skřípot, sténání...*“³⁹

39 PÁRAL 1975, s. 11

Ženy pečují o muže a děti, muži se občas opijí a bijí své ženy, nápomocní sousedé pak zasahují a zabraňují katastrofě pod heslem: Nyní pomůžu já tobě, příště ty mně. Po zklidnění situace se ženy upraví, učešou (jakýsi místní rituál) a jdou za svým mužem stvrdit svůj vášnivý vztah radostí až do rána. Pravá láska dle obyvatel domu zahrnuje opilecké a žárlivé scény nebo občasné bití.

Pro Violu a Kazana se stává byt manželů Paškových, sestry a švagra Violy, dočasným azylem, místem, jež zejména Viole přijde nedůstojné, živočišně odpudlivé, celé nové město Most pak odosobněné: „*Kus odtud kvetlo ještě nedávno staroslavné město Most, ale našli pod ním uhlí a celé je bourají, pro obyvatele postaven Nový Most – jediné panelové velkosídlíště a velkostroj na bydlení.*“⁴⁰ Naopak Praha je oběma útočištěm, cílem útěků, kde ožívá utěšenější minulost. Pro Violu je to hotel Olympik (nejvyšší v tehdejší Praze), galerie, zoo, pro Kazana hlavně bar Experiment v Karlíně. Železnice má funkci spojnice mezi oběma místy, odjezdy plné očekávání a těšení, návraty chmurné. Hodnotící znaménko obou míst se však vývojem postav proměňuje. Praha zešedne, zevšední, v porovnání s Mostem již velkoměstsky nevyniká, Most nabízející vše podstatné k životu se rozzárí a nakonec vítězí. Viole se železnice v Mostě se proměňuje na rychlodráhu, vlak do Prahy se stává obyčejným červeným rychlíkem. I estetické hodnocení města, předtím označené jako panelové velkosídlíště, se radikálně mění: „*Most vypadá jako půlka štíhlé ryby pohozené v trávě, její páteří je luxusně široká hlavní třída Budovatelů vroubená záhony růží a obrovskými chodníky (jaké v Praze nejsou a už nikdy nebudou), za nimi eskadry bílých věžáků...*“⁴¹

Vladimír Páral zde uplatňuje svůj typický blyštivě světácký popis severočeské socialistické reality, zaměřený na uspokojivý a uspokojený konzum. Všeho je dostatek, jídla, bytů a jejich zařízení, oblečení včetně drahých kožichů, kosmetiky, volného času a zábavy, práce pro všechny. Běžný zaměstnanec drah, k nimž patří i postavy románu, si na vše bez problému vydělá, jsou pro něj přístupné i výrobky ze Západu. Zde jsou například značky Lancome, Chanel, Helene Rubinstein běžně používané zaměstnankyněmi ČSD. Posun tehdejší reality a její stylizace do obrazu a iluze „socialistického Dallasu“⁴² osciluje mezi

40 PÁRAL 1975, s. 16

41 Tamtéž, s. 158

42 KLÍČOVÁ, Eva. *Lopaty, inženýři, inkousti a ostatní. Transformace hodnot v normalizační pracovní próze* [online]. Brno, 2018, s. 241. Zdroj: <https://is.muni.cz/th/rmjc4/> [Přístup 31. 3. 2021]

agitací a nadsázkou dle hodnotícího pohledu, jaký na autorovu tvorbu tohoto tvůrčího období uplatňujeme. Zpovrchnělý a zploštěný pohled na časoprostor díla i doby dotváří naprosto nesentimentální přístup vůči umírajícímu Starému Mostu, v němž na krátký čas najdou trouchu soukromí Viola a Kazan. „*Starý Most je určen k likvidaci, bude popraven pro sto miliónů tun uhlí ve svém podzemí a poprávu, protože za staletí nestvořil nic krásného kromě gotického chrámu, který před smrtí pošle po zvláštní dráze na ocelových válečcích do Nového Mostu, nahoru svému synu.*“⁴³ Užitá a pragmatická přístup přejímají od svých sousedů, hodnota je nalezena pouze v jediné stavbě, přestěhovaném kostelu. Oprávněnost drastické proměny místa a krajiny je tím bez záchvěvu duše odsouhlasena.

4.2.5 Postavy k podpírání (se)

Dva hlavní protagonisté představují typ postav, jejichž životní styl nebyl v tehdejší Československu oficiálně hoden následování. Viola, sedmadvacetiletá žena, nedostudovaná filozofka, v pracovním poměru poté pouze dva roky, na začátku příběhu žije z peněz darovaných otcem v bytě své sestry. Kazan, deset let zaměstnanec na dráze, poté pět let fluktuant a tulák, pětatřicátník, který vystřídal 35 dočasných zaměstnání, též bez práce a vlastního bydlení. Oba se přiživují na pracujícím manželském páru, Janě a Jardovi.

Viola o víkendech utíká z mostecké dělnické všednosti do Prahy za imaginárním přítelem Alanem Wintrem, za životem „na úrovni“ do hotelu Olympik. Vylepšuje byt sestry a ostentativně dává najevo pohrdání ostatními v Mostě. „*Několika reprodukcemi francouzských impresionistů (...) a vázičkami zavěšenými na zdi jsem učinila toto cementové vězení téměř obyvatelným (neumím nic, zač se platí, ale aspoň dobrý vkus mi upřít nelze).*“⁴⁴ Všední dny tráví procházkami s pravidelnými zastávkami v kavárně Luna, kde popíjí džinfiz a představuje si, jak uniknout z nesnesitelné reality: „*...připadám si jak v lázních mimo sezónu a vysnívám si celé série úniků, třeba: S velkou koženou taškou přes rameno a tmavými brýlemi na nose odškrávám ve svém seznamu pasažéry nastupující do modrého a bílého autokaru (...). Jak odsud utéci? Stát se učitelkou v podkrkonošské vesnici a zasnoubit se s okresním zvěrolékařem, který má vilu a umělecké sklony...*“⁴⁵

43 PÁRAL 1975, s. 158

44 Tamtéž, s. 10

45 Tamtéž, s. 31

Neprozdí na sebe, proč nedostudovala, ani proč a za jakých okolností si její nadaná sestra Jana, studentka estetiky, vzala přízemního železničáře Jardu, co doma uplatňuje pevnou ruku a kulturu červených trenýrek. To je asi jediná věc, kterou ponechá autor na čtenářově fantazii.

Kazan sám sebe nazývá apoštolem radosti, aplikovaným myslitelem, profesionálním básníkem života. Je to fyzicky zanedbaný, sebevědomý mluvka vlastnící pouze to, co má na sobě a příkrývku, místo spodního prádla nosí plavky. Tulák, který se rozhodl jeho slovy „*naložit se svým životem nějak zajímavěji, žít jen pro RADOŠT – a od toho dne už pátej rok jsem na svý veliký cestě...*“⁴⁶ Napodobuje tak on the road styl hippies.

Kazan i Viola silně tíhnou k alkoholu, popíjejí spolu v mostecké Luně, snovají plán ujet někam pryč dormobilem, který chtějí ukrást. Společná láska – radost až do rána - se změní v „celý dni a noci až do rána.“⁴⁷ Dříve přestane utíkat Viola, přijme zaměstnání a úděl mostecké ženské každodennosti. „...*dělám totěž co ony, co celý velkodům, sídliště, město a země a i to též mám, svou práci, muže, partu i přátele, náhle zbavena hlodavých a demobilizujících pochybností o sobě a vesmíru vstupuji do onoho podstatného, co tady spolu všichni mají a což je hluboké, zcela elementární a věčné – to není žádný beznadějně stereotypní kolotoč, nýbrž život sám, (...) nový, neopakovatelný, jedinečný a z toho RADOŠT – lze být se všemi v ní UVNITŘ anebo pak už jen MIMO a jásavě cítím své UVNITŘ...*“⁴⁸ Prožívá intenzivní pocit zasvěcení a přináležitosti, jemuž Kazan odolává a vzdoruje útekem do Prahy. Tam při popíjení s kamarády a po marné snaze získat zaměstnání přichází ke stejnému závěru: „*Volnost je nádherná jako katedrála, ale zrovna tak prázdná a studená (...) ale kdopak vydrží bydlet v katedrále?(...) Ale já potřebuju teplo a chce se mi bydlet s Violou, mít s ní to třetí, to podstatný.*“⁴⁹ Filozofka a „hipík“ se nalézají v živočišné a vášnivé lásce, v práci na dráze a společnosti pracujících, kteří je ochotně přijmou mezi sebe. Dva křečci v jedné láhvi, kterým ke spokojenosti stačí být spolu, potvrzují své splynutí s většinou manželstvím. Viola, na začátku ostře odsuzující postoj žen zcela oddaných svým mužům („*Svět Katky Lasákové je prostinký: ženy existují pro muže. Tímto feudálním sloganem si vysvětluje absolutně všechno a striktně podle něj*

46 PÁRAL 1975, s. 41

47 Tamtéž, s. 162

48 Tamtéž, s. 132

49 Tamtéž, s. 157

žije pro svého chlapa...“⁵⁰), jej v závěru rozhodně opouští. Ideální a následováníhodný vývoj postav autora, jenž chtěl být vydáván.

Vedlejší postavy, Jana a Jarda Paškovi, Katka a Běda Lasákovi, Irena, Evka, Vlasta a další, patřící do světa paneláku a na nádraží, poskytují vzor pro správné uchopení života, jsou záchranným kruhem pro dvě tápající, v individualismu tonoucí bytosti. Dokonce se společensky zaručí za Kazana, který v Praze ukradne peníze, aby mu byl snížen trest. Nemoralizují, odpouštějí předchozí „pochybení“.

4.2.6 Paneláková mluva

Vypravěčství Violy a Kazana autor odlišil jazykovým projevem jak v přímé řeči, tak i ve vnitřních promluvách. Vysokoškolačka Viola se projevuje kultivovaným spisovným jazykem, používá cizí slova, má bohatou slovní zásobu. Odlišuje se tím od mosteckých postav, ale i od Kazana. Po zamilování do Kazana si začíná osvojovat jeho slovník, přejímá některá slova zlodějského, ale i železničářského slangu (*trand'ák*, *čmajznout*) od okolí, čímž autor dokresluje její proměnu a opuštění role pražské intelektuálky („*Seknem ještě tohle embaso?*“⁵¹).

Kazan mluví obecnou češtinou, jazykem vyzařujícím protřelost, zkušenost a svěťáckost člověka, co už zažil ledacos („*Mě přestaly ženský bavit už před lety a kdybych ještě někdy po nějaký jel, musela by být jediné jako tvoje ségra Jana.*“⁵² „...*vyličil jsem jim, jak provázím bohatý cizince po karlovarských barech a měním jim valuty a jak se do mě Daniela zbláznila, že se kvůli mně rozvádí a prodává kvartýr v Kobylisích.*“⁵³). Jeho jazyk městské periferie se příliš neodlišuje od mluvy obyvatel mosteckého paneláku. Jejich čeština je také nespisovná, většinou obecná, omezená slovní zásoba materiálně zaměřená, vykreslující socialistickou realitu a navozující dojem světovosti severu Čech. (Katka Lasáková: „*Strašně dlouho jsem chodila (...) mezi regálama samošky Rozkvět kolem sardinek, čokolád, mlíka a vepřovýho ve vlastní šťávě, (...) stojí přede mnou statnej vlčák – on Běda tenkrát ještě nebyl plešatej (...), ale klobouk už tehdy měl, takovej krásnej,*

50 PÁRAL 1975, s. 11

51 Tamtéž, s. 118

52 Tamtéž, s. 61

53 Tamtéž, s. 137

*z běžového veluru a obšitej hedvábím...*⁵⁴⁾ Je patrná autorova snaha o vytvoření autentického slovního projevu mladých lidí, velmi vzdáleného mluvené řeči ve státních médiích.

4.2.7 Fuga duorum persistens?

Interpretace románu v době vydání byla jednoznačná, doprovodné slovo v knize ji vyjadřuje jasně: *„Revoltují (Viola a Kazan, pozn. KS) ve dvou proti tomu, co se vydává za normál dnešního životního standardu. Bojují vlastně proti všem, kteří se bez mindráků smířili se svou každodenností, kterým nikdy nebyla žádným velkým problémem, kteří se normálně podřizují svým povinnostem pracovitých lidí, a kteří potom stejně automaticky užívají všech výhod, jež jim přináší jejich práce (...). Hlavně však nestát na periférii, stranou, bez účasti lidského kolektivu.“*⁵⁵ Záměrně je zde citován doprovodný text vyjadřující oficiální záměr autora. Ukazuje dílo jako návod na úspěšnou „normalizaci“ dvou společensky nepřizpůsobivých živelů.

Cíl nakladatele byl zřejmý, Eva Klíčová k tomu s odstupem několika desetiletí podotýká: *„Dobové čtení mohlo vše ale také dekódovat spíše se sympatiemi – jako autorovo vnější přitakání oficiálním nárokům, ale ve skutečnosti se ztotožňující právě s „flákači“, co vysedávají přes den v hospodě, aby zabili čas – zatímco třešticí dělnické rodiny jsou již pohlceny „pracovním optimismem“ a poněkud zúženým viděním světa). Těžko spekulovat, zda nešlo o parodii socialistického ráje, který zdaleka nedosahoval blyštivosti např. západoněmecké klícky a už vůbec ne nějakých optimistických vizí jednou pro vždy se vzdalujícího komunismu. Páralovým argumentem proti Kazanově ideji tuláctví je konzum.“*⁵⁶ Vyjadřuje tak určitou pochybnost o tom, zda autorova optimistická prosocialistická dikce byla jeho skutečným záměrem či zda nešlo o určité spiklenecké „pomrkávání“⁵⁷ na čtenáře, nabízející v druhém až třetím plánu jiné čtení. Ptáme se tedy, kde vidí autor těžiště dobra. V živočišné sexuální lásce, teplu a blízkosti, nebo svobodomyšlné nepoddajnosti? Nebo šlo o variaci na vyprázdněnou stereotypnost, již ukazuje v románech z let šedesátých, pouze však v luxusnějším oblečku?

54 PÁRAL 1975, s. 19

55 Melantrich 1975

56 KLÍČOVÁ, Eva. *Lopaty, inženýři, inkousti a ostatní. Transformace hodnot v normalizační pracovní próze* [online]. Brno, 2018, s. 225-226. Zdroj: <https://is.muni.cz/th/rmj4/> [Přístup 31. 3. 2021]

57 Tamtéž, s. 226

S útěky je to v *Radosti do rána* podobně. Vladimír Páral nabízí hned několik jejich podob. Vykreslil dvě hlavní postavy v útekové situaci. Zásadní je, jestli jejich charakteristiku vnímáme pouze jako dobovou kritiku nepracujícího člověka, jenž si vše příliš komplikuje osamoceným bezvýchodným přemýšlením (Viola) či planým popíjením s partou podobných (Kazan). Nebo jde o nadčasově platný povzdech nad člověkem, který si nedokáže najít své místo ve světě? V druhém případě by zakotvení ve vztahu a přijetí zodpovědnosti za každý den bylo zastavením se a úlevným spočinutím na jednom místě. Pokud však připustíme, že se jedná o dobou vnucovaný zúžený pohled, je zřejmé, že útek pokračuje, jen nabývá jiné podoby. Viola se na začátku utíká do své samoty, v četných vnitřních promluvách jítí svou fantazii, jež je jí útočištěm. Okolní mostecký svět komentuje, hodnotí jako nepřijatelný, její kritika je naprosto nesmířlivá. Autor ji odděluje od ostatních kultivovaným jazykem, nechá ji utíkat do denního snění a za přeludem Alanem a kulturou zpět do Prahy, to vše v téměř permanentním alkoholickém opojení. Kazan se pohybuje na pražské periferii mezi podobnými ztroskotanci, co si nalhávají svou důležitost, alkoholem též řeší skoro každou situaci. Jeho útekovým snem je dormobil a neomezené cestování.

Paralelním motivem křečků chovaných v láhvi dokresluje Vladimír Páral jejich situaci při setkání: každý sám ve své láhvi se snaží uniknout pryč. Pokud láhve přiblížíme, dle autora se již přestanou snažit utéct někam pryč, ale naopak dostat se k sobě do jedné láhve. Jejich jedinou motivací je dosáhnout vzájemné tělesné blízkosti, užívat si hřejivého živočišné tepla. Tento moment by se dal interpretovat i následujícím způsobem. Pokud člověk sníží své nároky, upřednostní v sobě základní, živočišnou pudově emocionální složku, rezignuje na rušivou a zneklidňující „intelektuální nadstavbu“ či vyšší potřeby, jako je touha po svobodě, může žít spokojeně. Kazan a Viola si navzájem poslouží i tím, že si navzájem „zabijí“ své sny konfrontací s realitou, Kazan Virole imaginárního Alana a Viola Kazanovi dormobil. Explicit „*Až se vrátím* (Kazan k Virole z vězení, pozn. KS), *tak ti ho zas zabiju.*“⁵⁸ je tedy ujištěním, že pokud by Viola chtěla opět uniknout do snů, zabránil jí v tom. Výše popsany vývoj postav a vzájemné přibližování autor vyjadřuje vedle motivu křečků kompozicí díla, členěním do částí a názvem a strukturou kapitol. I střídání a později prolínání dvou personálních vyprávěčů slouží tomuto záměru. Postupné převažování

58 PÁRAL 1975, s. 167

nespisovné, stylově nižší češtiny dokazuje zabydlení obou hrdinů na severu Čech a Violino odstoupení od intelektuáliství.

At' připustíme pouze první nebo i další plány čtení díla, at' rozpoznáváme a upřednostňujeme dobro v radostné živočišné lásce a společenství lidí, nebo v osobní svobodě a intelektuálním rozletu, závěr románu zastihuje obě hlavní postavy opět na útěku, a sice ke konzumu. Nenacházíme nezredukováná autentická „já“ Violy a Kazana, ale „já“ hlavním společenským proudem omletá do žádoucího tvaru, přejímající spotřební hodnoty a návyky okolí. „Já“, která za materiální úplatu přijímají vymezený životní prostor s horizontálou nedosahující dále než k hraničním Krušným horám a vertikálou zvící hloubky severočeského povrchového dolu, tedy takovou větší sklenici pro křečky.

4.3 Zuzana Brabcová: *Daleko od stromu*

Zuzana Brabcová, autorka novely *Daleko od stromu*, vstoupila na rozdíl od předchozích tvůrců do literatury až v osmdesátých letech jako jedna z představitelů nastupující mladé generace. Její prvotina *Ovčí brána*, existuje pouze ve strojopisné podobě, odmítla její vydání s tím, že je určena pouze literárním historikům.⁵⁹ Druhým literárním počinem je právě nepříliš rozsáhlá próza *Daleko od stromu* z roku 1984, která vyšla ještě týž rok v samizdatu v Petlici, v následujících letech i v dalších samizdatových či exilových nakladatelstvích.⁶⁰ Opakované vydání i přes nepříznivé dobové podmínky svědčí o jejím úspěchu u čtenářů, ale i u odborné veřejnosti. V roce 1987 získala autorka historicky prvně udělovanou Cenu Jiřího Ortena.⁶¹

4.3.1 Na vlnách fantaskna

Daleko od stromu je experimentální prózou, již se Zuzana Brabcová zařadila k tvůrcům písicím fantaskní, postmoderní literaturu. Patří mezi ně např. Jiří Kratochvil, Daniela Hodrová, Michal Ajvaz nebo Ivan Matoušek⁶².

Jde o niternou subjektivní výpověď mladé ženy Věry dospívající v normalizovaném Československu. „*Brabcová se zde pokusila o existenciální anatomii ohrožené psychiky bezbranného jedince uprostřed cizího světa deformovaných institucí a ritualizované ideologie (...), autorka usiluje postihnout metafyzické časové souvislosti lidského rodu a jeho archetypů...*“⁶³ Vedle hledání kořenů vlastních, národních, ale i lidstva jako takového, Věra tematizuje potřebu psaní, pro ni sebezáchovného tvůrčího procesu.

Jak již název napovídá, důležitým motivem díla je strom asociující kořeny, pevné spojení s půdou, s předky, s ostatními, kteří bytostně potřebovali psát. Strom poskytující dřevo, papír, správně archaických materiálů, díky nimž mohlo být trvale zaznamenáno slovo,

59 POKORNÁ, Zuzana. *Prozaická tvorba Zuzany Brabcové* [online]. Olomouc, 2017, s. 8. Zdroj: https://theses.cz/id/ed8h0o/Prozaick_tvorba_Zuzany_Brabcov_Zuzana_Pokorn.pdf [Přístup 27. 4. 2021]

60 ZIZLER, Jiří. *Zuzana Brabcová: Daleko od stromu*. In: HOLÝ, Jiří a kol. *Český Parnas: literatura 1970-1990; interpretace vybraných děl 60 autorů*. 1. vyd. Praha: Galaxie, 1993, s. 291

61 Zdroj: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=495&hl=brabcov%C3%A1> [Přístup 29. 6. 2021]

62 JANOUŠEK 2012, s. 421

63 ZIZLER 1993, s. 287

řeč. „*Nejsou-li stromy, není na co psát. Ale je tu ještě naděje, že ve mně nějaký předek zapomněl cár papyru, střep hliněné destičky, nebo poslední útržek kůry.*“⁶⁴

Hlavním motivem prózy je však voda, voda plodová, mořská, potopa, svět pod hladinou. Prapůvod všeho i zkáza. „*Neboť z ducha a z vody jste povstali...*“⁶⁵ Voda jako metafora fluidního, nepevného bytí hlavní hrdinky a touhy po napojení na archetypální nevědomí své, všeho okolo i všeho minulého. Pod hladinu vědomí se utíká, když je vnější tlak nesnesitelný. „*Chci utonout, chci studem zmizet pod hladinou, ale mé vědomí je v pozoru jako spartakiádní dav tam, nahoře, nad našimi hlavami v prachu stadiónu.*“⁶⁶ Protichůdným živlem motivicky zde uplatněným je oheň, blesky, krutě zasahující do nitra, ničící zvenku, spalující strom až ke kořenům a vyjadřující exekuci uplatněné moci. „*V tu chvíli blesk stesku s pozadím černé tabule, stesku po otcích docela jiných.*“⁶⁷ Autorka se snaží o zachycení psychiky smýkané protichůdnými elementárními principy a o vykreslení okolního světa jako odrazu na hladině, zrcadla týchž hnutí vytvářejících výsledný fantaskní obraz.

4.3.2 Kruhy na hladině

Text je rozdělen do šesti kapitol, jejichž názvy naznačují hlavní impulzy a motivy v nich obsažené (*Veliká budova uprostřed vod, Stromy a blesky* atd.). Dějovost je upozaděna, čas není zaznamenáván chronologicky, ale v kruzích, až bludných, tak, jak jej vnímá Věra, vypravěčka příběhu. „*Za zavřenýma očima žádné pořadí neexistuje. Čas není lineární (...) ,nýbrž naše bytí se pohybuje v kruzích na hladině...*“⁶⁸ V kruzích proměňujících se ve spirálu (viděno z perspektivy vertikály), jež umožňuje hlubší ponor a setkání přítomnosti s minulostí. Proud vědomí hlavní hrdinky, jak jej autorka zachycuje, je spleť „*vyprávění, anticipování, vybavování, rozpominání přerývaného množstvím postav a reflexí.*“⁶⁹ Z počátečního (biblického) chaosu pozvolným skládáním jednotlivých obrazů čtenář začne rozpoznávat drobné ostrůvky reality, obsahující příběh Věřiny rodiny až k praprarodičům,

64 BRABCOVÁ, Zuzana. *Daleko od stromu*. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 37

65 BRABCOVÁ 1991, s. 42

66 Tamtéž, s. 55

67 Tamtéž, s. 55

68 Tamtéž, s. 88

69 ZIZLER 1993, s. 287

Věřino dětství, dospívání i mladou dospělost. Orientaci napomáhá opakování a variování některých motivů a formulací působících v textu jako vztažný pevný bod.

Tiché, osamocené bezčasí „pod hladinou“ se hlavní hrdinka snaží prolomit naléhavým vnitřním dialogem se svým okolím, s lidmi, k nimž se citově vztahuje (přítel Josífek, Ivan, otec, dědečkové atd.). Odpovídá na ostré, obviňující a posměšné otázky, které mají charakter výslechu. „*Přestala jste psát – nám nebudete nic vykládat. Víme všechno.*“⁷⁰ Vyšetřovateli jsou „ti druzí“: psychiatři, soudci a další, uplatňující svou pokrývající moc vůči bezbranným.

4.3.3 Křečhoř a Praha

Sedmdesátá léta poskytují časový rámec dětství a dospívání Věřiny generace, kterou charakterizuje hned v úvodu takto: „*Naše generace, autistická, alkoholická, prolezlá dluhy, východně teskná a neambiciózní, západně věcná a zrychlená, naše generace bez kotvy, neboť bez moře.*“⁷¹ Generaci, která rozhodně nejde vstříc zářným zítřkům, jak je oficiálně proklamováno, generaci odtrženou od těch předchozích. V textu jej několikrát variuje, vždy však se stejným vyzněním odtrženosti, vykořeněnosti a zásadního poznamenání ve zranitelné životní etapě. Časové rozpětí vypravěččina rozpomínání zasahuje i předchozí generace až k pradědečkovi.

Dvě místa rezonují ve Věřině mysli nejvíce, Křečhoř a Praha. Křečhoř, obec na Kolínsku, odkud pochází rodina jejího otce, je místem, kde na dědečkově pohřbu poprvé omdlí, uteče „pod hladinu“, formující místo dětství, zejména místní hřbitov s nápisem na vstupní bráně: „*BYLI JSME JAKO VY, BUDETE JAKO MY.*“⁷² Pro malé děvče představuje nepochopitelný vzkaz, který ji jako memento mori, doprovází životem. Do Křečhoře se také v závěru navrácí a zasazuje vrbu, upomínající na první lásku, zde prostřednictvím stromu zapouští kořeny.

Věřiným bydlíštěm je Praha: „*Praha, bizarně krnící gubernské maloměsto vystřižené z povídek Antona Pavloviče...*“⁷³ V jejích očích tajemné, nesrozumitelné město bez lidí, černá díra, důkaz, že vakuum existuje. Praha působí jako sentimentální kulisa, pro Věru je

70 BRABCOVÁ 1991, s. 29

71 Tamtéž, s. 9

72 Tamtéž, s. 19

73 Tamtéž, s. 86

centrem vyprázdněných národních dějin s podivnými místy jako Malá Strana, na ní Kampa, na níž fantaskně ožívají mistři slova Josef Dobrovský, Vladimír Holan a Jan Werich. Dále Bohnice, židovský hřbitov (Dům života) na Starém Městě, Bartolomějská, Strahov, Vltava a další místa Prahy, kde se Věra zanořuje pod hladinu a opět vynořuje.

4.3.4 Zabydlená samota

Hlavní postava Věra je přecitlivělou, bezbrannou, neurotickou bytostí, na niž doléhá normalizační realita s traumatizujícím účinkem. Sousedská šeptanda v Křečhoři shrnuje pohnutou historii její rodiny lapidárně, tudíž přesně: „*Bodejt', pradědeček skončil v blázinci, dědek v komunistický straně a táta je farář. Pak má bejt to dítě normální.*“⁷⁴ Potrhané kořeny a křehké vnitřní ustrojení spolu s vnějším tlakem způsobují převažující prožitek oddělenosti, izolovanosti a strachu doprovázený zjitřenými smysly. Na zahlcující, ohrožující realitu obranně reaguje útekem do nevědomí: „...*jako by se mé vědomí, mé skutečné „já“, lépe: množství jakýchsi tajemných „já“ oddělilo v těchto chvílích od všeho přebytečného, zatěžujícího, čím je hmota a hmotu zprostředkovávající smysly, a octlo se v bytí, čirém jako voda...Přiznám se, že jsem si v jistých okamžicích svůj „útek“ pod hladinu...pokoušela přivodit uměle: ve škole na hodinách matematiky, při tatínkových stále epičtějších ponaučeních, v trapných situacích i ve chvílích, kdy mi čísi servis přihrál kulatou ouzkost. Nikdy se mi to nepodařilo. Voda totiž jako každý trest a jako každá rozkoš, přichází svrchovaně neohlášená.*“⁷⁵ Utíká se do svých představ proměňujících okolní svět v tajemné, fantaskní místo, v němž ožívují pradávné, ale i nedávné mýty. Později čas tráví tam, kam nedosahuje státní dohled, na společenské periferii. Spolu s jinými, co se odlišují, zejména s přítelem Ivanem, chodí po hospodách, happeninzích undergroundu, demonstracích, vyšlapává si své cesty Prahou.

Věřin svět je zabydlen mnoha postavami, živými i neživými, existujícími i mýtickými, z minulosti i současnosti. Mezi ty, které tvoří její rodinu, patří tatínek, evangelický farář, naléhavě moralizující, a maminka, v jejímž úsměvu je ruská step („*byla sen bez obzoru napříč staletími*“⁷⁶), zdroj klidu, usmiřující tatínka s jeho otcem. Dědeček Václav z Křečhoře, je pravověrný komunista, ve stáří, zklamán politickým vývojem, kreslí

74 BRABCOVÁ 1991, s. 21

75 Tamtéž, s. 20-21

76 Tamtéž, s. 25

nesmyslné mapy. Vedle něj trpělivě vše snáší babička. Postava dědečka Jevseje, ilustruje pohnutý osud ruského Žida, co se zachránil tím, že po první válce zůstal v Čechách.

Kamarádi vrstevníci představují hlavně ztráty ve Věřině životě, v tehdejší době běžné. První láska Pavel Řeháček emigruje s rodiči do Rakouska, kamarádka Katka Janáčková se vystěhuje za lepším žitím za mužem cizincem. Další láska Ivan ji uvede do světa undergroundu a demonstrací, a poté také uteče za hranice, po návratu je uvězněn. Ještě osamělejší Věra spolyká prášky, pokusí se o sebevraždu. Jediné, co ji poté drží při životě, je láska k příteli Josífkovi a to, že začne psát. „*Chtěla jsem dokázat jenom dvě věci, Josífků: porodit syna a napsat knihu. To první se mi už nikdy nepodaří, a proto se musím pokusit o to druhé, s ostrým na hrdle.*“⁷⁷ Rozhodne se destrukci i sebedestrukci vzdorovat psaním, existenciálním tvůrčím aktem, jímž se propojuje s předky a spisovateli před ní. Psaní navzdory poznámce pana Zámka, topiče-disidenta na Strahově: „*Nepřipadá vám poněkud směšné pokoušet se přidat se k té záplavě knih na obou stranách mříží další?*“⁷⁸ Jejím smyslem se stává slovo, řeč, ta „*sladká jedovatá šupina*“⁷⁹, prostřednictvím níž hledá vlastní identitu. Již nepotřebuje úteky pod hladinu, protože píše, píše o útečích, hledá a nachází sebe.

4.3.5 Magický lyrismus

Próza *Daleko od stromu* „*se vyznačuje vysoce kultivovaným, bohatým jazykem. Autorka využívá možností rytmizace výpovědi pomocí základních rétorických prostředků (apostrofa, anafora, řečnická otázka)*...“⁸⁰ Její lyrizující jazyk je plný fantaskních obrazů a obrazných pojmenování – symbolů, metafor, metonymií, přirovnání (...*pane Zámku, zadržte svého štekajícího syna, spaste svou rozhněvanou krev*...“⁸¹, „*Jako cílevědomý pavouk lezu po stěnách i stropě tatínkovy pracovny a zůstavuji za sebou stopy rozpomenutí, důkazy vědoucnosti – schematické znaky blesku.*“⁸²).

Velmi příznačná je pro toto dílo intertextovost. Autorka je jeho prostřednictvím v téměř v souvislém dialogu s historickými, mýtickými a literárními postavami představujícími a

77 BRABCOVÁ 1991, s. 9

78 Tamtéž, s. 110

79 Tamtéž, s. 22

80 DOKOUPIL 1993, s. 31

81 BRABCOVÁ 1991, s. 57

82 Tamtéž, s. 32

zpodobňujícími židovsko-anticko-pohansko-křesťanský kulturní odkaz. Přes biblické motivy potopy, Mojžíšova vyvedení z Egypta, řeckou mytologii (Kerberos, řeka Styx), křesťanské symboly oběti Ježíše, až po české mýty a historii (Libuše, svatý Václav, Mistr Jan Hus). Odkazuje i k výtvarnému umění, hudbě.

Sepětí s českou literaturou, s českými spisovateli, s umělci slova, ilustruje již tím, že celou knihu uvádí ukázkou z *Obrazů z dějin národa českého* Vladislava Vančury. Jde o úryvek, v němž Kosmas vyjadřuje až nutkavou existenciální potřebu psát. Na Kampě nechává ožívat tušené siluety Josefa Dobrovského, modrého abbé, v náznacích též Vladimíra Holana a Jana Wericha („*Zavedl mě do klaunova patra, stejně precizně a bezduše holého jako básníkovo přízemí...*“⁸³). Bez většího zdůrazňování pomocí velkých počátečních písmen využívá názvy děl jiných literátů k vyjádření myšlenek a pocitů (*kameni, přicházíš; podivuhodný kouzelník, babička*). Disidenta, „odstaveného“ po pražském jaru, topiče v kotelně v suterénu pod Strahovem, (zatímco nad ním ukazují cvičenci spartakiádní socialistickou jednodolitost) pojmenovává pan Zámek, příklad absurdního kontrastu v kafkovském duchu. V textu najdeme i Josefa K., inspirace Franzem Kafkou je zřejmá i v situaci s pavoukem, viz výše.

Věřin svět je zaplněn až po okraj těmi, co promlouvali před ní, a tím, co promlouvali, nechá se tím vším prostupovat, držet nad hladinou.

4.3.6 Piši, tedy jsem.

Daleko od stromu můžeme vnímat jako zachycení snahy jedné lidské bytosti o přežití a žití navzdory tomu, co jí bylo dáno „do kolébky“, a navzdory podmínkám okolo. Oživuje sebe samu pomocí metafyzická za časů, kdy je popíráno, ba co více, výslovně zakázáno. Hledá své imaginární kořeny zpřetřhané dějinnými událostmi a rodinnými animozitami.

Hlavní hrdinka Věra po propuštění z psychiatrické léčebny nepodlehne v textu zmiňovanému démonu zvanému Bengoro, jenž způsobuje, že chovanec vypuštěný na svobodu se přizpůsobí většině, a odnese si tak mříže s sebou ven. Věra se vydává cestou sebezáchovné tvůrčí výpovědi, cestou, již prošlapávali mnozí před ní. Pomocí nelineárního zachycení času a jejich zpřítomnění z minulosti ve své fantazii, může sledovat jejich kroky,

83 BRABCOVÁ, s. 74

nechat se jimi inspirovat a podat autentickou výpověď o sobě, neojedinělou v její generaci, „autistické, alkoholické, prolezlé dluhy, východně teskné a neambiciózní, západně věcné a zrychlené...“ Díky psaní může Věra přidat ke své charakteristice také přívlastek zakotvující a zakořeňující.

Útěková strategie poznamenává celý život Věry završený sebevražedným pokusem. Neřízené, ale úlevné neurotické útky do nevědomí, disociativní fugy, v nichž se odděluje vyděšené a zahlcené „já“ od zbytku bytosti, připomínají pobyt pod vodou. Nejvíce se Věra cítí být spřízněná s dědečkem Václavem, ideologicky a generačně jí vzdáleném. Blízkost nalézá v jeho útěku do bláznovského malování map neexistujících světů. Ostatní vrstevníci utíkají, nebo se alespoň pokusí o útěk (Ivan) za reálné hranice socialistické společnosti, Věra zůstává, pohybuje se na společenské periferii, rezignuje na kariéru, studium. Po zprávě, že byl její přítel Ivan zadržen na útěku v Polsku, přeteče její pohár snesitelnosti a pokusí se o neúspěšný definitivní útěk pomocí prášků. „*Není prostě možné odejít; nepodaří se nám ani zmizet, ani zdrhnout, ani vzít roha, zkrátka žádným způsobem opustit ji, tuto zem, o níž jedině byla řeč v hrsti rozmočených kapitol tam, uvnitř, za zavřenýma očima, a je to tak dobře, musí to tak být, přestože žízeň a přestože tři kroky tam, tři zpátky.*“⁸⁴ Spolu s Josífkem se rozhodne zůstat žít, žít zde, vzdorovat normalizaci službou řeči, naplnit slova opět obsahem.

Prožitky obranné disociace a derealizace, emočního oddělení od okolního normalizovaného světa, a naopak zabydlení uprázdněného prostoru vlastními představami a postavami spoluvytvářejí jedinečný přelévající se fantaskní obraz neoficiální a od oficiality odvrácené reality tehdejší Prahy. Autorka toho dociluje zejména autenticky působícím záznamem proudu vědomí hlavní postavy, zachyceným s naléhavou symbolickou obrazností, jazykem osobitým, ctícím hodnotu řeči, významu každého slova. Variování a kontrasty, četné intertextové odkazy, aluze, ale i metatextové poznámky dotvářejí drásavou, postmodernisticky „šřavnatou“ osobní výpověď.

84 BRABCOVÁ 1991, s. 145

4.4 Zdeněk Zapletal: *Půlnoční běžci*

Téměř ve stejné době, kdy Zuzana Brabcová píše *Daleko od stromu*, vzniká i román *Půlnoční běžci* (1986), další a zcela odlišná generační výpověď. Jeho autor Zdeněk Zapletal se tímto rozsáhlým dílem přihlásil k uměleckým postupům tzv. severočeské školy, inspirované tvorbou Vladimíra Párala. Romanopisci severočeské školy „měli na každodennost spíše kritický pohled a společnost vykreslovali skrze „statisticky významné“ jedince“, situovali svá díla do severních Čech a tam je také vydávali (Severočeské nakladatelství v Ústí nad Labem).⁸⁵ Severočeský páralovský vzor následovali i autoři z jiných regionů, Zdeněk Zapletal, původem z Moravy, byl jedním z nich. Mezi většinou umělecky pokleslými (epigonskými) pokusy vynikají právě *Půlnoční běžci* svou zdařílostí.⁸⁶ „Většina próz této páralovské linie byla součástí širší snahy o vyslovení generačního pocitu. Generační konflikt (...) otevíral mladším prozaikům možnost alespoň nepřímou se vyjádřit ke společenské situaci a více či méně vyostřit odstup od generace rodičů. V mnoha případech tyto vzpoury končili přitakáním socialistické přítomnosti, nicméně se objevovala i díla vyjadřující odmítnutí kompromisů, pokrytecké loajality a potěmkinovských praktik generace rodičovské, ale i vlastní.“⁸⁷ Mezi autory „generační vzpoury“ kromě Zdeňka Zapletala patřil Petr Hájek, Petr Prouza nebo Radek John.

4.4.1 Sociologická sonda maloměstem

Půlnoční běžci jsou modelovou společenskou prózou, jíž autor odpovídá na poptávku po (přiměřené) umělecké kritice tehdejší společnosti, tj. Československa v polovině osmdesátých let. „Běžci“ jsou zároveň, jak bylo zmíněno výše, snahou o rozsáhlou výpověď o jedné generaci, v jejímž životním stylu dominují důsledky „hodnotové krize jedince žijícího ve spotřební společnosti řízené měřítkem osobního prospěchu, bez jakékoliv nadstavby ideálu...“⁸⁸ Jedná se o jakousi uměleckou „sociologickou sondu“ moravským maloměstem. Odkrývá mechanismy jeho fungování na úrovni horizontálních

85 JANOUŠEK 2012, s. 406

86 Tamtéž, s. 408

87 Tamtéž, s. 408

88 JANOUŠEK, Pavel. *Zdeněk Zapletal: Půlnoční běžci*. In: HOLÝ, Jiří a kol. *Český Parnas: literatura 1970-1990: interpretace vybraných děl 60 autorů*. 1. vyd. Praha: Galaxie, 1993, s. 330

vztahů mezi jeho obyvateli/vzorovými postavami, jimž se jednou z možností úniku stává večerní běh.

Motivem obsaženým v názvu a procházejícím celým textem je tedy běh. Do díla je tento motiv zakomponován v mottu, úryvku z divadelní hry E. L. Doctorowa *Sklenka před večerí*, kde je zmiňována móda, oblíbenost běhání v tehdejší americké společnosti. „*Možná ti běžci, kteří trénují na všech cestách v zemi, (...) jsou neuvědomělým tréninkem národa na hrůzu, která má přijít. Naši běžci doufají, že až ta strašná věc přijde, že ji předběhnou (...). Nepřiznají, že trénují pro okamžik, který nastane, (...) nepřiznají to, snad proto, že to jejich rozum ještě neví.*“⁸⁹ Stejně jako Američané, kteří se nevědomě připravují na rychlý únik před nevyřčenou, pomyslnou katastrofou, i postavy románu se spíše podvědomě, intuitivně, snad až impulzivně dostanou do běhu, jenž postupně ritualizují a nacházejí v něm jednu z poloh své existence. U některých postav jde v první řadě o nápodobu moderního západního stylu. „*Byla půlnoc a Zubař byl sám a daleko od svého příbytku, od lidí, které miloval, a jeho vztek a bezmocnost jím cloumaly a byla půlnoc, když se Zubař rozběhl.*“⁹⁰ Pomocí běhu procítují sami sebe, obracejí se k sobě, i když někteří běhají ve skupině, zůstávají přitom sami, oddělení. „*...on si říkal (Pilot, pozn. KS), že jsme byli narozeni k běhu, že běh je typickým lidským projevem, že běh a útěk jsou synonyma pro tutéž činnost. Běžel a říkal si: utíkej, můžeš tisíckrát doběhnout někam, ale tisíckrát musíš znovu vystartovat odněkud a běžet k cíli.*“⁹¹ Běh je zde popisován jako útěk k něčemu, za cílem, má záměr, mobilizuje vlastní síly, ale i směr opačný, od něčeho, od nespokojenosti z koloběhu každodennosti. „*Doktor běhal většinou sám (...). Nohy si zvykly běhat potmě. Znaly svou trasu úniku.*“ V obou případech je projevem a realizací lidské přirozenosti, jednou z možností přirozeného pohybu.

Jako další významný motiv se zde představuje vítr, živel dávající věci do pohybu, znejistňující a zjitřující mysl. Přináší do města neklid, stísněnost podněcující k běhu a také neštěstí (nemoc, sebevraždu). Bezvětrí naopak umožňuje prožít klid a pohodu. Motiv větru se však v průběhu vytrácí, autor s ním nepracuje důsledně. V průběhu vyprávění mizí a

89 ZAPLETAL, Zdeněk. *Půlnoční běžci*. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 1986. 434 s.

90 ZAPLETAL 1986, s. 95

91 Tamtéž, s. 184

objevuje se až v závěrečné kapitole, kde v podobě vichřice symbolicky předznamenává zásadní změnu postoje k životu jedné z postav, Barona.

4.4.2 Princip osmkrát osm

Kniha je rozdělena do osmi očíslovaných, nepojmenovaných kapitol, ty jsou dále členěny na 8 podkapitol, též pouze označených čísly. V závěru je toto pravidlo porušeno, sedmá kapitola má pouze poloviční počet podkapitol, osmá již žádnou, sama rozsahem odpovídá jedné podkapitole. Autor tímto vybočením a narušením matematického algoritmu podpořil závěrečnou gradaci vypravování. Každá kapitola odpovídá jednomu měsíci v kalendáři (leden až srpen), kdy se příběh odehrává. Každá podkapitola je vždy určena jedné z hlavních postav, jejich příběhy se pravidelně střídají v následujícím pořadí: Doktor, Baron, Pilot, Inženýr, Šampión, Panelák 66, Ošetřovatel, Zubař. V sedmé kapitole se vystřídají již pouze první čtyři postavy, poslední je ponechána uzavření příběhu Barona. Šablonovitá kompozice, i když v závěru narušená, pomáhá vytvořit dojem pravidelného „sociologického sledování vybraného vzorku“ osob/postav a spoluvytváří modelový charakter této prózy.

Chronologické vypravování vystavěné podle časové osy měnících se měsíců je prokládáno retrospektivami, v nichž je zachycen život a vývoj hlavních postav od dětství. Vcelku plochý sociologický pohled do tehdejší současnosti tak obohacují o hloubku psychologických motivací, vyrůstajících zejména ze zkušenosti, již si postavy odnášejí z původní rodiny.

4.4.3 Záznam průměru

Vševědoucí vypravěč stojí nad všemi postavami s vědecky nezúčastněným, věcným, chvílemi ironizujícím odstupem. Ironie je patrna zejména ve vztahu k obyvatelům Paneláku 66. Všechny hlavní postavy pojmenovává podle jejich povolání, pouze z přímé řeči se dozvídáme jejich jména. Je tedy spíše pozorovatel a „zaznamenavatel“, nejen života vzorku lidí v jednom městě. Významná část vyprávění je vyhrazena novinovým zprávám o událostech ve světě té doby (např. návrat posledních československých mužů unesených v Angole povstaleckým hnutím UNITA, přiblížení Halleyovy komety). Tím je vytvářen kontrast mezi místním a globálním, malé město je dáváno do souvislosti s celým světem (ženský mírový tábor u raketové základny v Británii vs. jarní mytí oken v Paneláku 66).

Každodenní rutina moravského maloměsta je tím významově ještě více umenšována a systematicky znejišťována zmiňovanými světovými problémy. Je dáváno do otázky, zda brzy nepřijde důvod k onomu běhu před katastrofou.

Oddalujícím prvkem vypravěčova přístupu je vytváření „*dojmu historického odstupů od líčených – takřka aktuálních – událostí a dějů*.“⁹² Vedle odstupů citového si tedy pomáhá i zdánlivým, záměrně navozeným odstupem časovým, kdy se od tehdy probíhajících událostí vzdaluje tím, že je popisuje jako již minulé („*Ta doba byla zvláštní. Ta doba byla vhodná pro projevy, které lidé poslouchali*.“⁹³).

Vypravěč se soustředí pouze na epickou linku, text je téměř prost úvah a reflexe, vyskytují se spíše sporadicky, nejen v pásmu vypravěče, ale i postav. Kritiku a hodnocení vyjadřuje spíše obnažujícím věcným popisem, bez citově burcující angažovanosti. Neapeluje na změnu, ani nenabízí útěšnou perspektivu, pouze konstatuje realitu. „*Obyvatelé Paneláku 66 neměli vlastní názory. Na nic. Jejich názory se formovaly z nezaručených informací a hospodských keců, neopodstatněných klepů a z přebraných a přežvýkaných názorů někoho, koho považovali ve svém okolí za moudrého, nebo toho, co do toho vidí*.“⁹⁴

4.4.4 Model „Městec 1984“

Zdeněk Zapletal v úvodu svého románu upozorňuje, že ač popisuje místa a ulice Holešova a Gottwaldova, použil je pouze jako model prostředí. Nešlo mu tudíž o to popsat autenticky výše zmíněná města a život v nich, staly se pouze jakýmsi vzorem pro jeho umělecký sociologický průzkum. Holešov přejmenovává na Městec, Gottwaldov na Mlín, gramaticky iritující upomínku kapitalistického Zlína. Nenajdeme zde žádné zvláštnosti, vybočení, realita je zprůměrována do typického socialistického obrazu každodennosti. To, co je líčeno v románu, se mohlo udát kdekoliv jinde v Československu.

Reálné světové události odkazují na rok 1984, v němž se děj románu odehrává, resp. od ledna do srpna 1984. Život městeckých obyvatel je dokreslován popisy proměňující se městské i okolní přírody, od sněhu, plískanic, přes jarní probouzení, vybízející k večernímu běhu, až po srpnovou vichřici. Jsou to spíše popisné, věcné výčty meteorologicko-

92 DOKOUPIL 1994, s. 434

93 ZAPLETAL 1986, s. 191

94 Tamtéž, s. 138

biologických jevů, jakoby vystřižených z novinových zpráv, než poutavé lyrické obrazy. Střídání ročních období a počasí přináší do Městce změnu, závan přirozenosti a rytmus, rámcuje příběhy lidí. Již výše zmíněný vítr je předzvěstí nějaké události v životě postav.

4.4.5 Typizované životy

Zdeněk Zapletal v Půlnočních běžcích představuje „reprezentativní vzorek“ sedmi mužů pro svůj literární „sociologický průzkum“: Doktora, Barona, Pilota, Inženýra, Šampióna, Ošetřovatele a Zubaře. Jsou to středoškoláci a vysokoškoláci, první čtyři generačně spřízněni. Osmou, téměř postavou-kolektivem jsou obyvatelé Paneláku 66, většinou vyučení řemeslníci, zaměstnanci s rodinami. V první kapitole všechny postavy autor představuje dotazníkovým způsobem: jakou mají profesi, jaký majetek, koho ve městě znají, kdo zná je. Tedy důležité charakteristiky v době reálného socialismu, který fungoval díky známostem, výměnnému obchodu a vzájemným službám a protislužbám. Důsledně všechny postavy pojmenovává podle profese. Pouze Baronovo jméno vychází z etnického původu postavy, je Rom, povoláním advokát.

Každá z hlavních postav má během románu možnost něco změnit, čelí výzvě, kterou vyslyší, nebo ne. Každý ze sedmi mužů může do neuspokojivé existence subjektivně prožívané jako vyprázdňené vnést nový smysl, přestat unikat do alkoholu, nevěry, promiskuity, účelové morální inertnosti nebo samoty. *„Doktor se pomalu a systematicky dostával do stavu, ze kterého se dalo uniknout jedině dvěma způsoby. Sexem a alkoholem.“*⁹⁵

Doktor má možnost být věrný své manželce, odstoupit od výměnných obchodů a spletitých utilitárních vztahů organizovaných vedlejší postavou P. T., Baron se zavázat ve vážném vztahu navzdory tesknému dětství adoptovaného syna, Pilot ukončit románek s mladou ženou a vrátit se k rodině, Inženýr vzepřít se místnímu Šéfovi a žádat spravedlnost, Ošetřovatel pustit si do osamělého rezignovaného života ženu, Šampión opustit

95 ZAPLETAL 1986, s. 50

neperspektivní sport a převzít zodpovědnost za svou dospělost. Typizace postav je tak individuálními výzvami nabourávána.

Zvláštní pozici mezi hlavními postavami má Panelák 66, soubor obyvatel jednoho domu vystavěného svépomocí. Zde jsou soustředěny „neintelektuální“ postavy, jejichž charakteristika se nejvíce přibližuje popisu Páralova mosteckého paneláku v *Radosti do rána*. Vzájemné navštěvování, společné trávení volného času, svátků, zabývání se pouze materiální stránkou života a spokojené konzumování připomínají křečkovské živočišné existování. Do popisu Paneláku 66 autor soustředil většinu své kritiky. Jeho obyvatelé, například Zedník, Prodavačka, Údržbář atd., jsou ještě více schematizovaní než ostatní hlavní postavy. Žádnému vývoji, výzvám nejsou vystaveny, setrvávají ve svém vegetování.⁹⁶ Autor je s nimi „hotov“ již v první kapitole, v závěru jsou vynechány zcela. *„Žili podle svých představ – slova jako morálka, čest, hrdost, pravda – vyškrtli z rejstříků svých mozků. Peníze a všechno, co je možné za ně koupit, sex, alkohol, cesty, dobré jídlo a žít a užít – to byly jejich hlavní hodnoty a jediná „filozofie“, které podřídili všechno.“*⁹⁷ Ve vztahu k Paneláku 66 popisuje fenomén úniku z nudné každodennosti do zábavy ve svátcích. *„Někteří z nich odhodili další cíle a obešli ideály a pokračovali rovnou vyšlapanou cestou konformismu a tyto obyčejné svátky byly pro ně únikem před tou obyčejností, pro kterou se rozhodli.“*⁹⁸ Typickým příkladem je společně organizovaná zabíjačka.

Vedle hlavních postav mají významnou úlohu „*politicky příznakové figury*“⁹⁹ Šéfa a P. T. Se Šéfem se morálně utká Inženýr, když vzdoruje jeho korupčnímu vlivu. P. T. (Petr Tomášek) představuje slovy klasika „dojiče socialismu“, šedou eminenci systému, konjunkturalistu, který hraje roli (úspěšného) faustovského pokušitele v Doktorově životě.

Symbolickou postavou a jedinou iracionalitou v románu je Půlnoční běžec, kterého Inženýr, Doktor a Baron pozorují na noční ulici v závěru příběhu. *„Běžel středem silnice a nikdo z nich ho neviděl vybíhat ze zatáčky (...) a když běžec doběhl až na samý konec ulice, zdálo se všem, kteří ho sledovali, že se najednou zablesklo, nebo že padá hvězda, nebo že*

96 Přidat ještě jednu šestku a peklo by bylo úplné...

97 ZAPLETAL 1986, s. 41

98 Tamtéž, s. 143

99 JANOUŠEK, Pavel. *Zdeněk Zapletal: Půlnoční běžci*. In: HOLÝ, Jiří a kol. *Český Parnas: literatura 1970-1990: interpretace vybraných děl 60 autorů*. 1. vyd. Praha: Galaxie, 1993, s. 331

*někde tam, na konci ulice, začíná právě uprostřed půlnoci nový den, nové ráno.*¹⁰⁰
Půlnoční běžec, svou aureolou působící téměř jako mystická postava, představuje nový začátek a naději.

4.4.6 Nivelizace jazykem

Věcný, neutrální až nezúčastněný jazyk vševědouceho vypravěče vyjadřující citovou neangažovanost a odstup slouží autorovu záměru odosobnění sociologické sondy. Zpravodajské a úřednické termíny, fráze a obraty používá v informacích o globálních událostech, při popisu událostí v zaměstnání některých postav. Tento stylistický přístup také podporuje schematizující vyznění celku. Ozvláštňujícím dojmem působí občasné aktualizace zaběhlých frází, využívající záměny slova ke komickému efektu (např. *chronologický sled zabijačkových událostí*).

V přímé řeči postav nedochází k jazykové diferenciaci, jejich promluvy podléhají též „nivelizaci“. Autor pouze rozlišuje příslušnost k sociální skupině, kdy dělnickou třídu reprezentující obyvatelé Paneláku 66 mluví vulgárněji než hlavní postavy příslušející k pracující inteligenci. I ve slovním vyjadřování se tedy projevuje autorovo potlačení individualizace postav, všem „je vložen do úst“ stejný, jedinečnost a osobitost postav nerozlišující jazyk.

4.4.7 Kam běží Půlnoční běžec?

Půlnoční běžci přinášejí podobu, obraz průměrného občana, jeho vnitřně neuspokojivého, vyprázdněného života.¹⁰¹ Kriticky vyznívající generační román o mužích zabydlujících se ve středním věku se vyznačuje autorovým odlišným přístupem k dvěma sociálním třídám tehdejšího státu. Většinově dělnickou skupinu obývajících Panelák 66 ponechává jejich zaběhanému způsobu žití (absence ideálů, materiální zaměření, konformismus, obdiv západního, ještě lesklejšího konzumu, než mají oni, společné trávení času, popíjení,

100 ZAPLETAL 1986, s. 431-432

101 Eva Klíčová je trefně nazývá „románem politického nihilismu a oslavy přiměřeného maloměstského konzumu“.

KLÍČOVÁ, Eva. *Lopaty, inženýři, inkousti a ostatní. Transformace hodnot v normalizační pracovní próze* [online]. Brno, 2018, s. 306. Zdroj: <https://is.muni.cz/th/rmjc4/> [Přístup 31. 3. 2021]

budování chat, zahradničení atd.). Pouze konstatuje jejich omezenost: „*Takoví byli. Přikrčení, ale spokojení.*“¹⁰²

Naproti tomu představitelům pracující inteligence nabízí nový začátek, restart neuspokojivé existence uprostřed životaběhu. Až na Inženýra, se možnost změny vždy týká vztahu se ženou. Doktor může ukončit své milostné avantýry ubližující jeho manželce, Baron opustit promiskuitní život starého mládence a nechat zamilování přerůst v trvalejší vztah, Pilot ukončit neperspektivní mimomanželský poměr s mladou dívkou a vrátit se k ženě a synům, Šampión přestat toužit po nedosažitelné platonické lásce a oddat se reálnému vztahu, Ošetřovatel pustit do osamělého bytí po opuštění manželkou a dospělými dětmi jinou ženu, Zubař začít nový vztah po rozvodu manželství. Ne všem se to podaří, neúspěšný je Doktor, po několikaměsíčním pokusu o změnu se vrací do starých kolejí. Pilot, opuštěný milenkou, přichází zpátky domů, protože nenachází jiné východisko. Manželský vztah je již nakolik odcizený, že mu pouze zbývá možnost obnovit narušený vztah se syny. Ošetřovatel krátce potom, co se rozhodne odložit samotu a přijmout vztah, umírá na srdeční příhodu. Inženýr se z toho výčtu vymyká, jemu jedinému jde o inovaci v zaměstnání a spravedlnost, tedy vyšší než pouze osobní cíl. „*Ústřední postavení Inženýrovy linie potvrzuje skutečnost, že právě v ní se v závěru zjevuje tajemný půlnoční běžec, otevírající před postavami románu perspektivu nového dne, nového rána.*“¹⁰³

Půlnoční běžci, nahlíženo tehdejší perspektivou rodící se přestavby, snahy o resuscitaci (nejen) hospodářsky umírajícího socialismu, přispívají do společenského diskurzu přiměřenou kritikou poměrů. Autor vkládá naději do pracující inteligence, v její možnou morální obrodu, projevující se čestností, férovostí v zaměstnání i v osobních vztazích. V tomto závěru je patrná dobová tendenčnost díla ve snaze najít nějaké řešení v systému samém a v opomenutí východiska, tedy dříve vykresleného obrazu průměru. „*Ideologicky nekanonický je obraz tísně ze zvěcnělého světa, krize společnosti s převrácenými, nečitelnými hodnotovými vazbami. Recept „jak z toho“ naopak zůstává uvnitř statu*

102 ZAPLETAL 1986, s. 139

103 ZAPLETAL 1986, s. 433

quo.“¹⁰⁴ Zůstává otázka, jak změnit něco, čemu se rozpadají základy? Budoucnost přinesla odpověď za tři roky po prvním vydání románu.

V „Běžcích“ unikají všechny hlavní postavy tak, jak bylo v tehdejší době zvykem a bylo popsáno již v předchozích analýzách. Autorovo zprůměrování jednotlivých postav tyto společenské tendence ještě zesiluje. Alkohol, drogy (Doktorův bratr), promiskuita, mimomanželská sexuální dobrodružství, konformita, materiální konzum. Vedle těchto již tradičních útěků přidává další, a sice únik z každodennosti do profánně trávených svátečních dnů, což můžeme hodnotit jako útek na druhou. Únik do bezproblémové každodennosti v Paneláku 66 se po čase ukazuje též jako nesnesitelný, a je potřeba se z něj vymanit, vytvořit náhradní program pro ideově vyprázdněné svátky. Jako uspokojivé řešení se nabízí ještě více jídla, pití a sexu než jindy.¹⁰⁵ Motiv Půlnočního běžce nabízí několik interpretací, vedle úniku z každodennosti, je to touha po přirozenosti, po nějakém pohybu v jinak nehybném životě. V nočním běhu lze vidět i intuitivní snahu přiblížit se sám k sobě, naladit se na vlastní dech, tep, procítit sebe v jinak odcizeném životě (a snad i těle). Jedna z interpretací nabízí i tento pohled: „*Běh je v Zapletalově výpovědi i metaforou života.*“¹⁰⁶ Pak bychom v tomto případě mohli změnit přívlastek v názvu knihy na Kulhající běžci.

Text má vytvářet dojem sociologické sondy, čehož se autor snaží docílit schematickou kompozicí, odosobněným způsobem vyprávění ze zcizujícího nadhledu, modelováním postav a časoprostoru, nediferencujícím jazykem jednotlivých postav. To, co je v začátku ustanoveno a funguje, se postupně rozvolňuje, rozklíčuje, kompozice je narušena, autor se soustředí na vývoj pouze některých postav, přechodně opouští i důležitý motiv větru. Začne dominovat epická linka bez ohledu na původní strukturu kapitol a vyprávění. Pavel Janoušek tuto tendenci díla vnímá jako nezáměrnou a shrnuje ji následovně: „*Právě v Půlnočních běžcích je patrné, jak v důsledku ambic na společenský román si nárokuje samo líčení složitě spletené akce, jak opanovává vypravěče i tu jeho energii, jež byla*

104 JANOUŠEK, Pavel. *Zdeněk Zapletal: Půlnoční běžci*. In: HOLÝ, Jiří a kol. *Český Parnas: literatura 1970-1990: interpretace vybraných děl 60 autorů*. 1. vyd. Praha: Galaxie, 1993, s. 335

105 JANOUŠEK, Pavel. *Zdeněk Zapletal: Půlnoční běžci*. In: HOLÝ, Jiří a kol. *Český Parnas: literatura 1970-1990: interpretace vybraných děl 60 autorů*. 1. vyd. Praha: Galaxie, 1993, s. 332

106 DOKOUPIL 1994, s. 433

*předtím věnována popisu stereotypu – z hlediska smyslu knihy konstitutivnímu.“*¹⁰⁷ Krátce po vydání z díla vyprchává i povinně indoktrinovaná naděje plynoucí z předpokladu nápravy systému zevnitř. Zůstává zachován literární obraz „běžného“ konformního občana Československa doby pozdního socialismu a znepokojující imprese ze zástupu běžců utíkajících před sebou samými.

107 JANOUŠEK 1993, s. 335s

4.5 Jiří Kratochvil: *Medvědí román*

Medvědí román Jiřího Kratochvila je součástí autorovy trilogie, do níž patří dva romány z osmdesátých let, již zmiňovaná knižní prvotina a román s prvky magického realismu *Uprostřed noci zpěv* (1989), ty doplňuje román z let devadesátých nazvaný *Avion* (1995).

První dvě díla Kratochvilovy trilogie patří do výrazné prozaické linie osmdesátých let navazující na českou experimentální tvorbu let šedesátých, ze světové literatury na Franze Kafku, Umberta Eca či J. L. Borgese. Můžeme je zařadit po bok již výše zmiňovaných postmoderních imaginativních próz Zuzany Brabcové, Michala Ajvaze či Michaely Hodrové.¹⁰⁸ *Medvědí román* má však mezi ostatními autorovými díly klíčovou pozici, ale i ve vztahu k ostatní tvorbě tohoto literárního proudu je hodnocen jako „nejradikálnější a nejoriginálnější provedení projektu postmoderní fikce v české literatuře“.¹⁰⁹ K tomuto jednoznačnému ocenění Lubomíra Doležela lze připojit i uznání Květoslava Chvatíka, který Kratochvila pro jeho schopnost vymýšlet příběhy a vypravovat označuje „*pánem příběhů*“, přičemž *Medvědí román* představuje esenci této dovednosti.

4.5.1 Orwellovský protest

Medvědí román je postmoderní orwellovský antiutopický román. Lubomír Doležel jej nazývá bizarním politickým románem¹¹⁰ nebo také „román-rébus, k jehož struktuře a smyslu se lze dostat pouze detekční prací.“¹¹¹ Mnohovrstevnatý text s autobiografickými prvky tematizuje dobu normalizace. „*Těžiště románu leží tedy v protestu proti Husákovu okupačnímu režimu, jehož prolhanosti si byli všichni vědomi, a navzdory tomu v něm byli nuceni žít...*“¹¹² Předstírání oprávněnosti tehdejšího stavu věcí a souhlasu s ním vytvářelo schizmatickou situaci nejen pro celou společnost, ale i konkrétní jedince. Jiří Kratochvil se snažil normalizační stav vyjádřit pomocí vícenásobně vrstvených světů a významů, zachycujících schizofrenii onemocnělou duší národa.

108 JANOUŠEK 2012, s. 419-420

109 DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica II: fikční světy postmoderní české prózy*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2014, s. 118

110 DOLEŽEL 2014, s. 118

111 Tamtéž, s. 119

112 CHVATÍK, Květoslav. *Pán příběhů: prozaik Jiří Kratochvil*. 1. vyd. Praha: ARSCI, 2008, s. 21

Ústřední protichůdné motivy medvěda a beránka procházejí celým románem v různých podobách. Medvěd jako jméno jedné z hlavních postav Ura/Ursina, medvědí kůže a masopustní nebo karnevalová maska. Poslušná šelma na medvěďářově řetězu, zde cvičená Savem, druhou z hlavních postav k politickému převratu. Nehlídaná, volná pak schopná zardousit beránky. V masopustním reji důležitá postava, jež symbolizuje jarní probouzení, zdraví a život. Obě dvě polohy motivu medvěda jsou v románu uplatněny. Naproti tomu beránek, symbol čistoty a oběti, dává jméno další postavě, Ondřeji Beránkovi a jeho předkům, náboženským blouznivcům z Vysočiny. Beránci se pasou v horách, vzdálené, relativně svobodnější enklávě Ostrova. Ovčí stádo na ostrovních pastorálních vyobrazeních představuje snadno „houfovateľné“ tvory.

Medvěd a beránek zde zobrazují protiklady agrese a pasivity, obětujícího a obětovaného. Beránek si však může navléci kůži medvědí, což tak učiní František Beránek, ve snaze zachránit si život, a naopak medvěd může symbolizovat nový začátek, probuzení ze zimního spánku. Nejednoznačnost, která je příznačná pro život, vyznačující se pohybem, vývojem, proměnou jednoho v druhé. Podobnou obojakost nalézáme u dalšího motivu kuřat, pečících se jako raně křesťanské oběti na rožni v bufetu nebo hromadně ozobávající mrtvou ošetřovatelku ve velkovýkrmně drůbeže.

Za zmínku stojí i opakující se motiv sněhu, který alespoň na chvíli vše zakryje a očistí. Snad i proto, že na něj sám autor upozorňuje: „*A do toho se začaly sypat sněhové vločky (...). No jo, zase sníh! směješ se, to ty si neodpustíš. A já samozřejmě nic nepopírám, protože je to tak: sníh já si neodpouštím.*“¹¹³ V závěru přispívá k dojmu dobrého, radostného konce, jehož zdání chce autor docílit.

4.5.2 Obkročák s úkrokem stranou

Medvědí román se skládá ze tří částí (s odlišným časoprostorem i typem vyprávěče) a Epilogu, uveden je ukázkou z *Dějiny věčnosti* Jorge Luise Borgese, Kratochvilova literárního vzoru. První část, nazvaná *Trenýrovka*, je situována na nejmenovaný Ostrov, na němž vládne tuhá diktatura, vše kontrolující politický systém prezidenta Klitorida. Zde dva společenští vyvrženci Savo a Ur žijí podivným způsobem, každý ve svém výtahu. Savo všemožně trénuje Ura jako medvěda, aby mohl provést politický převrat. Druhá část

113 KRATOCHVIL, Jiří. *Medvědí román*. Vyd. 1. V Brně: Atlantis, 1990, s. 246

pojmenovaná *Vyslanec* má vytvářet dojem skutečného života na jižní Moravě v polovině sedmdesátých let, obsahuje nejvíce autobiografických prvků. Ondřej Beránek, hlavní postava této části, postupně pracuje a žije ve dvou jihomoravských podnicích, v mostárně v Nesytech a v drůbežárně v Jestřábech, a píše přitom román. Třetí část s názvem *Beránci aneb medvědi* se přemísťuje na Vysočinu za druhé světové války, resp. do jejího závěru. V obci Čepice žijí potomci křesťanských sektářů, sledován je tragický osud zejména jednoho z nich, Františka Beránka. *Epilog* je rozdělen na dvě části, v první se děj vrací na Ostrov, je tedy pokračováním první části. Zde se medvědí příběh zakončuje obkročnou kompozicí, Savo se stane velmi špatným prezidentem Ostrova po svržení předchozí tyranie a vystrojí Urovi svatbu. Druhá část *Epilogu* obsahuje vypravěčovy úvahy o dokončovaném románu a představuje hypotézu docenta Dropa o povaze totality.

Román je poskládán z několika příběhů, vyprávěných nedůsledně chronologicky, s retrospektivami ve druhé a třetí části. „Prolamování“ a prosakování jednoho světa do druhého, změny vypravěče a transformace postav však představu následnosti vyprávěných příběhů narušují, vybízejí k představám o paralelnosti dění, o zrcadlení jednoho v druhém. „a když jsem se pak v Jestřábech dozvěděl, že drůbežárna je zřízena v objektu bývalého cukrovaru, ten hlup se zaradoval, protože se mu vybavil Ostrov s mohutným cukrovarnickým průmyslem! (...) Ostrov se začíná pomalu vynořovat a všechno už zakyslo jeho puchem, (...) a vyjevuje snad Ostrov svou skutečnost tím, že mi kus po kuse umazává tu moji?“¹¹⁴

4.5.3 Přepřahání vypravěčů

„a dřív než začnu třetí část románu, rozhodl jsem se, že znova vyměním vypravěče – asi tak jako se kdysi na každé stanici přepřahali koně u dostavníku – a mám k tomu více důvodů, a k některým se možná dostanu v průběhu vyprávění, ale jeden chci uvést okamžitě: k tomuto, už třetímu vypravěči (rozuměj: třetímu po Ursinovi a Beránkovi) – mám totiž zvláštní vztah – nejenže mě nejvíc zaujal a nejenže mi nejvíc vyhovuje, ale taky se mi nejvíc podobá, a není divu, vždyť tím třetím vypravěčem jsem já.“¹¹⁵ Jak autor sám shrnul v úvodu třetí části *Beránci aneb medvědi*, příběh vypravují celkem tři vypravěči. Všichni tři si

114 KRATOCHVIL, Jiří. *Medvědí román*. Vyd. 1. V Brně: Atlantis, 1990, s. 157

115 KRATOCHVIL 1990, s. 167

počínají svévolně, v rámci svého vypravování vytvářejí nelogičnosti, různé varianty událostí a odbočky, jsou svrchovanými pány nad příběhem.

V první části je to Ur/Ursinus jako personální vypravěč v ich-formě. V druhé části opět personální vypravěč Ondřej Beránek, v ich-formě vypráví svůj příběh anonymnímu posluchači, vytváří dojem ústního projevu. Iluzivní vyprávění příběhu (byť bizarního) použité v první části se zde proměňuje, stává se „románem o tom, jak píše román (Ondřej Beránek, pozn. KS) a taky o podivných okolnostech, jež provázejí psaní a předmětem vyprávění je již samo vyprávění...“¹¹⁶ V již zmíněné třetí části a v Epilogu se ujímá vypravěčství sám autor, jde tedy o autorskou ich-formu, která je zachována i v té části, kdy se příběh vrací na Ostrov. Zároveň však zpochybňuje představu, že by vypravěč mohl být totožný s autorem (*jsem tu převlečený sám za sebe!*¹¹⁷). Vyslovuje také potřebu téměř devótního posluchače, s nímž může vstoupit do dialogu a vyžadovat na něm jeho „poddajnou spoluúčast.“¹¹⁸ Táže se, obrací se na něj s komentáři, burcuje k aktivitě. Dokonce zdánlivé posluchače pojmenovává jmény připomínajícími roztodivné funkce jako Pozdvihovač, Rozprašovač nebo Rozpadávač.¹¹⁹

V druhé části Epilogu dominuje metatextový obsah, čímž postupně emočně vzdaluje čtenáře od svatbou vygradovaného medvědího příběhu. Na úplném konci příběhu autorský vypravěč všechny postavy vyzývá k odchodu pryč a symbolicky je vymočí: „...vystup ze mě Františku! oslovím ho, a už mě opusť i ty, Ondřeji! a jak ze mě tahle voda odchází, odejděte i všichni beránci a všichni medvědi! a jak tahle moč skončí v kanále, utíkej, Orchisi, Savo, i ty, kaprále! a dřív, než poslední kapka ve mně zbude, opusť mne, beránčí soužení, i ty, beránčí stude!“¹²⁰ Vše stvrdí pomocí kouzelně formule: „hapel hemuna homni hitel, jak se říká u nás na Ostrově.“¹²¹ Tím očišťuje i sám sebe od role vypravěče.

116 KRATOCHVIL 1990, s. 167

117 Tamtéž, s. 261

118 Tamtéž, s. 169

119 Tamtéž, s. 210

120 Tamtéž, s. 266

121 Tamtéž, s. 266

4.5.4 Ostrov na Moravě

Autor představuje v každé části jiný časoprostor. Trenýrovka a první část Epilogu se odehrávají na Ostrově, bizarním, naprosto odděleném místě, za blíže neurčeného času. Zde jsou v nejvyšší míře koncentrovány znaky totalitní společnosti. Jeden tyranský vládce, skupina mocných, čistky mezi politickými spolupracovníky, všudypřítomná kontrola a dohled, odposlouchávání, věznění nepřizpůsobivých, devastující průmysl, snaha o dojem jednoduše. V emblému mají Ostrované medvěda, šelmu, jež se tam nevyskytuje. Na Ostrově (zřejmě jako důkaz probíhajícího revolučního pokroku) jsou místa, instituce, ale i lidé nově pojmenovány termíny z různých oborů, ponejvíce se vztahují k pohlavním orgánům (náměstí Interrupce, Praepucius, Klitoris) nebo fyzikálním jevům. Naopak zeměpisné názvy jsou obecné jako Řeka, Jezero, jména všech šesti větších měst variacemi tohoto apelativa (Město, Mjesto, Miesto, Mněsto, Mnjesto, Mniesto). Vše je propůjčeno snaze pojmenováním uměle vymodelovat realitu do žádoucího tvaru. V tomto prostředí žijí Savo, Ur a Uma, Urova přítelkyně. Ur a Savo obývají každý jeden výtah, Savo si pro sebe ponechá široký, pohodlný a polstrovaný, Urovi přidělí vysoký, úzký nerezový tubus, kde musí spát ve stoje. Na konci se děj přesouvá do Božích hor mezi ovčáky a jejich stáda.

Druhá část Vyslanec se odehrává na jižní Moravě, ač s jinými názvy, představují Nesyty a Jestřáby reálná místa, kde autor v polovině sedmdesátých let z existenční nouze pracoval.¹²² Ondřej Beránek, hlavní postava této části, zde vykonává podřadná zaměstnání. Ve vzpomínkách se vrací do časů vojenské služby, během níž byl šikanován svým velitelem, kaprálem Říšou. Později za něj psal milostná vyznání kaprálově lásce Helence do Krásného Čuhova. Po letech se setkají v brněnském bufetu Lanýž a Říša jej pozve do Čuhova, kde žije s již manželkou Helenkou, a zařídí mu práci v mostárně. V další reminiscenci pomocí životopisných faktů, ale i běžného vyprávění Ondřej Beránek popisuje své upadání do paranoie po personální čistce. Stane se její obětí na počátku normalizace (stejně jako autor románu) V druhé části je popisován reálný svět doby, jež je těžištěm vyprávění. Počínající normalizace, v mysli Ondřeje Beránka rezonuje jako neutěšené místo pro žití, které zapáchá metaforickými i skutečnými „záprtky“. Představuje období života, kdy je sebezáchovně nutné odštěpit nesnesitelné prožitky daleko na Ostrov.

¹²² V mostárně v Šakvicích dělal Jiří Kratochvil vazače a jeřábníka, v drůbežárně v Moravském Krumlově nočního hlídače.

Obec Čepice na Vysočině za druhé světové války je též smyšlené místo a jméno, odráží tragičnost dějin mnoha obcí a měst, kde se zúctovávalo s minulostí. Do domu na Františkánské ulici v centru Brna se autorský vypravěč přemísťuje, aby zde dokončil svůj román. (Závěr datuje 10. květnem 1985.) Na četných příkladech ukazuje, jak romanopisec ovlivňuje jeho bezprostřední okolí a podmínky psaní v tom, co a jak vypráví, jak se všelijaké podněty promítají v proměněné podobě v příběhu jako na plátně. Například se rozhodne nechat popravit Františka Beránka, protože se den předtím potloukl na schodech podnájmu ve Františkánské.

4.5.5 Medvědi a beránci

První z hlavních postav, Savo a Ur, se z pozice druhořadých občanů Ostrova, bydlících ve výtahu a živících se krádežemi, dostanou na vrchol ostrovní hierarchie. Savo trénuje Ura u Jezera na medvěda, cvičí jeho fyzickou, medvědí mimiku a pohyby, najde mu výtah, kde musí spát ve stoje, aby potrénoval vzpřímený medvědí postoj. Savo, zdatný manipulátor, se postupně stává medvěďárem a Ur, nechápající o co jde, medvědem, cvičenou šelmou. Savo se tak chce dostat do přízně mocných a s pomocí Ura-medvěda provést státní převrat zevnitř. Nakonec vše proběhne jinak. Savo je vězněn v horách, využije lidového povstání a za pomoci ovčáků je zvolen novým prezidentem, zpočátku oslavovaným, později nenáviděným, protože špatným. (*„Jsem na Ostrově třetí týden a už vidím, že Savo zprasil, na co sáhl. Už teď se stal symbolem nezměrné hlouposti, kterou národ častuje zlými anekdotami a po níž se žárlivě ohlíží nejposlednější mongoloid z Ústavu milosrdenství a euthanasie.“*¹²³) V Epilogu se Ondřej Beránek letem v prominentním letadle na Ostrov (mimořádně trávícím traktem až na jeho dolní konec) transformuje v Ura. Zde se stává hostem prezidenta-Sava, jenž mu v závěru vystrojí veselku s Pumou, neteří jeho staré přítelkyně Umy. Surreálně-halucinační tanec nad střechami Mněsta připomíná masopustní veselí, rej masek, v němž se nadobro ztrácí aktovka s rukopisem románu. *„Žením tě, šohaju, protože nějakou svatbu prostě potřebuju. Na šťastný zakončení, Ure...Promiň, Savo, ale mám tomu rozumět tak, že tohle už je teda konec? Konec, kývl prezident a vytáhl z medvěďářských hader balíček sladkých leopardek a nabídl mně.“*¹²⁴

123 KRATOCHVIL 1990, s. 239

124 KRATOCHVIL 1990, s. 246

Ondřej Beránek, později se ukáže, že syn řídicího Františka Beránka z čepických Beránků, je v sedmdesátých letech politicky odstavený pro „záchvat vlastenecké dušnosti“¹²⁵, poté psychiatricky hospitalizovaný u krocaního profesora. Pracuje na jihomoravském venkově, na společenském, intelektově neutěšeném okraji. „*Tak před čímpak utíkáte, roztomilej pane? ptal se důvěrně pan Chalupa nad rozbalenými kufry hned toho prvního dne, co jsem zakotvil v Jestřábech (...), vy totiž opravdu před něčím utíkáte, proč byste jinak spěchal do takový Prdelový Lhoty, jako je naše s prominutím městečko?*“¹²⁶ Ondřej Beránek utíká nejen do paranoie v Brně, jež ho přivede na psychiatrii, ale i z Brna. A na venkově, v Nesytech i Jestřábech, do svého světa fantazie a psaní. Stvoří si Ostrov a píše o něm. „*vždyť už je dneska jasné, že to, co nás čeká, je vposledku vždycky jen katastrofa, ale není tu snad příběh od toho, aby ji pozdržel? Vyprávět, anebo poslouchat, obojí jak by na chvíli bralo náš život do útěšných dlaní, příběh je poslední útočiště, poslední milost, kterou nám Ten-co-nakonec-všechno-sebere ještě ponechal...*“¹²⁷ Literatura a vyprávění se stává útěchou a útočištěm, imaginárním světem, kam se je možné beztrestně schovat. „*...jest říše pravdy a jest říše skutečna, a teď, když se mi skutečnost sdrhává a shrnuje jak nejtenčí hedvábný papír a zbývá mi už jen pravda a literatura a bezúčelno...*“¹²⁸ Literatura je pro Ondřeje útlukem pravdy, jež je ze skutečnosti vytěšňována.

Autorský vypravěč ve třetí části se k Ondřejovi přidává: „*...neboť psát, kamaráde, znamená zjemňovat a uhlazovat a psát znamená umenšovat, zkrášlovat a vyšňorovat...a vymyslím si příběhy jen proto, abych nemusel předložit ty faktické, a stavím ti před oči zrůzněnou tvář smyšleného, jen abys nemusel hledět v zmazanou řiť skutečného...*“¹²⁹ Vyprávění, díky němuž se realita stává snesitelnější, se oběma stává smyslem bytí.

I další postava, František Beránek z Čepic, se uchýlí ke psaní, když je zavřen v dubnu 1945 jako zrádce určený k exemplárnímu potrestání do Čepelákovy stodoly v obci. Sepisuje v zoufalosti několikastránkový dopis a doufá, že postačí jako obhajoba a vyjevení pravdy.

125 KRATOCHVIL 1991, s. 95

126 Tamtéž, s. 93-94

127 Tamtéž, s. 118-119. „vždyť“ s malým „v“ je zde správně. Autor v textu často používá malá písmena na začátku věty.

128 Tamtéž, s. 107

129 Tamtéž, s. 171

Poslední čepický Beránek, který má být obětován za špatné svědomí ostatních v obci. Vypravěč nabízí dva konce. V prvním uteče František v kůži medvěda za hranice a dále hořící Evropou konce války na svobodu. V druhém je potupně zastřelen jako pes před zraky celé obce. Druhou možnost poté potvrzuje vypravěč jako skutečnou Časovou perspektivu protahuje až do roku 1948 a dále, kdy společenský vývoj označuje „*hromadnou konverzí beránků na medvědy (...), ale vůbec ne všeobecnou (...), protože přece jenom zůstane něco přepokorných Beránků (...)* a celý národ se tak roztrhne na nestejně velké části: na vyložené dravce a naprosto bezbranné oběti, a jen ti ukrytí v dravčících přežijí...“¹³⁰ Toto smutné a v důsledku devastující rozdělení národa dokresluje na osudech Františkových synů, Ondřeje a Džefika: „*Dž. je protipólem Ondř. a oba končí v extrému – Ondř. v sebezáhubné přecitlivělosti a Dž. zas v tom, čemu psychologové říkají moral insanity a čím se míní obvykle dosti široká škála morální a citové otupělosti...*“¹³¹

V neposlední řadě je potřeba zmínit docenta Dropa z Epilogu, díky němuž je čtenář zasvěcen do hypotézy o schizofrenii a totalitarismu. O tom však více v interpretační části.

4.5.6 Ohňostroj slovesnosti

Jazyk románu tvoří svébytnou dimenzi, jež při čtení působí jako krásný „výbuch“, ohňostroj slovesnosti a jadrné básnivosti.¹³² Je plný obraznosti, každé slovo je originálně zasazeno mezi ostatní, každé stálo autorovi na přemýšlení či zaměštnání fantazie. Kde si nevystačil s již existujícími, pomohl si nově vytvořenými či pozměněnými stávajícími (poprasení, griletadlování, *zatrachtilka*). Všechny vrstvy jazyka přebohatě „vytěžil“.

Autor vychází zejména z hovorové a obecné češtiny napodobující ústní vypravování, čerpá i z moravských dialektů – slováckého (*včera snivú a zejtra tklivú, večer divú a ráno mrchlivú*), hanáckého (*strěček Křópal na bidýlko!, historke o dost nasraných medvědíh samcách*) a brněnského hantecu (*i koňu mu splašíme, betelnú koňu*¹³³). Využívá dobově příslušející slovenštinu (*smutiaci manžel a vela pozostalých barančekov*), ruštinu (*trenýrovka, v oddělení Nádobnosti dlja rukovodítělej pioněrskovo lágera*), tzv.

130 KRATOCHVIL 1990, s. 207

131 Tamtéž, s. 208

132 DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica II: fikční světy postmoderní české prózy*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2014, s. 116

133 KRATOCHVIL 1990, s. 263

aparátštinu („jazyk legislativních a správních orgánů, jejíž redundanční potenciál byl tak mohutný, až připomínal obezdění atomových reaktorů.“¹³⁴) nebo jazyk Ostrova (*hapel hemuna homni hitel* či prazvláštní jména jako *Vikna-Malifik-Lenojová*). Časté jsou vulgarismy (*už se mě zas na něco ptejte, smradi, to mám teď pořád mluvit už sám? A co mlčíte jak Haniny vycpaný kozy?*¹³⁵) podtrhující rázovitost jazyka.

Lubomír Doležel vyzdvihuje v románu kromě jiného přirovnání jako zdroj básnického jazyka, jejich vynalézavost, jadrnost, poetičnost a smysl pro slovní hříčky (*BIDET – bitový detektor*).¹³⁶

Intertextovou bohatost, další znak charakterizující Medvědí román, zdůrazňuje Květoslav Chvatík: „Hojnost literárních a mytologických konotací Kratochvilova textu nelze vyčerpat; (...) za zmínku stojí především kvalita jeho literárního jazyka a parodické užití řady jazykových motivů, například hra se jmény vlastními i místními: a tak vedle archaického *Ura, Beránka, Sava (Šáva) a Umy* stojí dvojice *Ríši a Helenky* (...) a dále se ocitáme v *Krásném Čuhově, Nesytech, Čepicích* a dočítáme se o *hořkých osudech Čepičářů – krátce, připadáme si jako v románovém světě Vančurově*.“¹³⁷ Jako by zde oživaly časy ušatých čepic, kdy po světě chodili medvědáři s medvědy. Užití archaických, mýtotočrných, ale i nedávnou minulost aludujících motivů, s často parodizujícím efektem, je pro román typický (*seš v bufetu Lanýž kdesi uprostřed Brna / tož ja, cetiš se docela šťastne! / na stůl nohy sis dal a tak lenošíš pohříchu / hledě na košulu rozepnutú na břichu*¹³⁸).

Autor stylisticky využívá vedle vypravování různých žánrů a útvarů nejen uměleckého stylu – básně, říkanky, úryvek ze scénického výstupu či náznak kaligramu, anekdotu, úvahy. Na pomezí odborného a uměleckého světa se pohybuje u kunderovského eseje o povaze románu,¹³⁹ když v úvodní části třetí části románu reflektuje a zdůvodňuje změny

134 KRATOCHVIL 1991, s. 225

135 Tamtéž, s. 215

136 DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica II: fikční světy postmoderní české prózy*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2014., s. 117

137 CHVATÍK, Květoslav. *Pán příběhů: prozaik Jiří Kratochvil*. 1. vyd. Praha: ARSCI, 2008, s. 25

138 KRATOCHVIL 1990, s. 249

139 DOLEŽEL 2014, s. 114

vypravěče v průběhu vypravování. Dále uplatňuje formu dopisu, obhajujícího, milostného i s odborným výkladem, nebo formálního životopisu.

Text je členěn dle potřeb vypravování, není svazován kapitolami či jinou pravidelností a formálností. Některé části působí graficky sevřeně, jiné vzdušně, někdy až „splasně“, když se písmena „rozutíkávají“ po stránce bez ohledu na řádky. Také interpunkce a velká písmena na začátku vět se často stávají pro autora naprosto zbytnými, tudíž nepoužívanými znaky. Jazyková a stylistická šíře přispívají k ilustraci principu románu jako otevřeného systému.

4.5.7 Člověk člověku medvědem

Autorský vypravěč sám poskytuje interpretaci Medvědího románu v druhé části Epilogu. S naléhavostí ji vetkává do slov milostného dopisu docenta Dropa jisté Lence. Korespondenčně jí tak prostřednictvím docenta Dropa poskytuje výklad o strukturální identitě schizofrenie a totalitarismu. V něm se snaží poukázat na stejnou podobu, původ, vývoj i konce obou jevů, jednoho postihujícího společnost, druhého pak jedince. „...*čili schizofrenie je soukromým totalitarismem a totalitní společnost institucionalizovanou psychózou, státní schizofrenií...*“¹⁴⁰ To, co je dle pana docenta oběma jevům společné, je uzavřenost: „*Lenko, schizofrenie i totalitní společnosti jsou uzavřené systémy, čili jakési „soběstačné“ ostrovy, které žijí jen z rezerv, až do jejich úplného vymrskání...*“¹⁴¹ Z původně krajní obranné reakce na hrozící zhroucení, již psychóza je, se vyvíjí dále: „...*v obranném stadiu utkví a ustrne, (...) to je cesta k ještě horšímu znehodnocení a marasmu (...) a k rozkladu společnosti (v totalitarismu), její morálky, kultury, ekonomiky, až nakonec zůstávají pouze vyprázdňené, ale o to slavnostnější rituály, (...) až nakonec zůstává jen to, co by bylo možné (...) nazvat (...) paranoickým militarismem, (...) kdy generaci fanatických idealistů už definitivně vystřídaly generace, promiň, vychcaných moral insanity...*“¹⁴² Takto stručně shrnuje nejen psychodynamiku nemoci zvané totalita, ale bohužel i poválečného vývoje naší země.

140 KRATOCHVIL 1990, s. 251

141 Tamtéž, s. 252

142 Tamtéž, s. 253

Medvědí román je tedy pokusem o zobrazení ošklivou psychózou nemocné normalizační společnosti v Československu sedmdesátých let. Uzavřený, bizarní, nelítostný svět totalitářského Ostrova, jenž „požír“ a vyprazdňuje sám sebe, představuje chorobně odštěpený, psychózou prostoupený prostor: „...už od úsvitu ostrovních dějin žádný Ostrov neexistuje, není žádného Ostrova ani jeho rozpustilé historie (...) a taky všechno, co tady vidíš (...), prostě my všichni tady, ať už nás skládáš do šuflat, anebo jen vršíš na hromady...“¹⁴³ Psychotické prožitky odrážejí pokřivenou realitu, stejně jako Ostrov, neskutečný, do sebe obrácený paranoidně-halucinatorní svět. Charakterizuje popření fyzikálních zákonů (tančící rej nad střechami Mněsta včetně zvířat), rozvolněná bizarní logika, všepromokající pocit ohrožení, sledování a pronásledování, mluva Ostrovanů plná neologismů¹⁴⁴. Ostrov vzniká jako obranná reakce na strach a ohrožení ve světě reálném. Ondřej Beránek ho stvoří ve své hlavě, začne psát, později vypravěčskou štafetu převezme autorský vypravěč, „protože román, ty mouro, je údělem uštvaných a ponížených, nazdar“¹⁴⁵. Vzporují realitě tvůrčím činem, nalézají v psaní a vyprávění útočiště. Snaží se uzavřenosti a nehybnosti světa okolo vzdorovat otevřeností a tvořivým pohybem: „...sám ten pohyb (pohyb těžiště románu) je tím mým nejvlastnějším tématem, ale tak jsem do toho přece od začátku šel, když jsem se rozhod, že si zkusím napsat román jako otevřený systém, (...) román jako živý organismus – žije a pohybuje se před očima čtenáře...“¹⁴⁶ Pro autora se hlavním tématem stává proces otevřeného psaní, variování, hraní si s fabulí, jazykem, „autorskými nůžkami“¹⁴⁷ atd., zde nalézá svobodu.

Podoby útěku nalzáme v *Medvědí román*u několikeré. Jak již bylo napsáno výše, celý Ostrov je symbolem psychotického obranného útěku od nesnesitelné reality. Ondřej Beránek, stvořitel Ostrova, popisuje své paranoidně-halucinatorní prožitky po propuštění ze zaměstnání, kvůli nimž byl hospitalizován na psychiatrii u krocaního profesora. Jde též o únik do psychózy z krajního psychického vypětí a zhroucení („...došlo mi, že mi tam

143 KRATOCHVIL 1990, s. 241

144 Vytváření neologismů je jeden z příznaků schizofrenní psychózy. Způsobuje dojem bizarnosti v mluveném nebo psaném projevu nemocného. Dalšími příznaky je nesouvislá řeč, v extrému označovaná jako tzv. slovní salát (v důsledku rozvolnění logické vazby v myšlení) nebo psychotický mutismus.

145 KRATOCHVIL 1990, s. 166

146 Tamtéž, s. 264

147 Tamtéž, s. 116

klíčovou dírkou nějaký plynný barbiturát...“¹⁴⁸). Utíká pryč z Brna, na venkov, pracuje v podřadných zaměstnáních jako méněcenný občan. (*„už tři roky v hovnech, který za nás nikdo nevyžere! kam si myslíte, kamže my utečem?!“¹⁴⁹*) Také František Beránek se pokusí o útěk v medvědí kůži, tentokrát za hranice státu, aby si zachránil život, bohužel pouze ve snové variantě příběhu posledního čepického Beránka. Dojem unikání pomáhá navodit zejména vytvoření několika románových světů s odlišnými vlastnostmi, prolamování hranice mezi nimi, variování vypravěčů a stylů vypravování, transformace postav (například Ur-Ondřej Beránek-autorský vypravěč). Psaní, vyjadřování se svobodně slovem, tvorbu románu jako otevřeného systému staví autor jako protiváhu unikání. Je to tvůrčí akt, díky němuž se pro Ondřeje Beránka a autorského vypravěče svět stává místem spočinutí v konejšivé náruči příběhu a jeho vypravování.

148 KRATOCHVIL 1990, s. 113

149 Tamtéž, s. 92

5 Závěr

„Útěk je naděje na jiný řešení.“¹⁵⁰

Arnošt Lustig

Ve všech pěti analyzovaných prózách z oficiálního i neoficiálního proudu české literatury z doby normalizace se téma a motivy útěku ukázaly být vypravěčsky nosné, důležitou součástí popisu časoprostoru i vnitřní dynamiky hlavních postav a jejich vývoje v rámci příběhu.

V experimentální modelové próze *Morčata* Ludvíka Vaculíka je popsán útěk, uchýlení se hlavní postavy-vypravěče, bankéře z bizarního, ohrožujícího veřejného prostoru do soukromí domova. V závěru pak je naznačena varianta bankéřova útěku definitivního, tedy do smrti. Motiv morčat je zde použit jako symbol přizpůsobivého nekonfrontačního vegetování, útěku do konformního přizpůsobení, připodobňující stav tehdejší většinové společnosti. Prostřednictvím morčat, která vyplňují prázdný prostor po zmizelém bankéři, je tedy motiv útěku na konci příběhu zachován. Vykreslením absurdně groteskního fungování banky Ludvík Vaculík vytvořil útkový modus bankéřova života, který dynamizuje vytvořením místa s tajemstvím a právě motivem morčat. Pomocí dominantní pozice postmodernisticky svévolného personálního vypravěče a zintenzivňování expresivity jeho jazyka je vyjádřen zesilující se tlak na hlavní postavu vedoucí k závěrečnému dramatickému vyústění do konfrontace s mocí a pravděpodobné smrti bankéře.

Vladimír Páral v útlém normalizačním románu *Radost až do rána* vykreslil v útkové situaci dvě hlavní postavy Violu a Kazana, intelektuálku a „hippíka“, které se setkají v jednom mosteckém panelovém domě. Oba se pohybují na okraji společnosti, oba se utíkají do samoty, sebeklamu a alkoholu. Paralelním motivem jsou zde křečci, jejichž jedinou motivací je užívat si vzájemné blízkosti. Poté, co v sobě obě hlavní postavy

150 Vzkaz Arnošta Lustiga. <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10160488386-vzkaz/208452801410003-vzkaz-arnosta-lustiga/titulky> [Přístup 13. 4. 2021]

upřednostní živočišnou, pudově emocionální složku, napodobí tak křečky i lidi, žijící s nimi v mosteckém bytě, přistoupí na normalizované žití. Útěk na společenskou periferii se mění na útěk do konformity a konzumu. Proměnu jedné podoby útěku do další autor vyjadřuje kompozicí díla, způsobem členění do částí a názvy a strukturou kapitol. Stejnému záměru slouží střídání a později i prolínání dvou personálních vypravěčů a postupné převažování stylově nižší češtiny u hlavní hrdinky.

Postmoderní fantaskní próza *Daleko od stromu* Zuzany Brabcové představuje útěkové strategie hlavní hrdinky Věry. Mají podobu neurotické disociace a derealizace, tedy emočního oddělení od okolního normalizovaného světa, a obsazení prázdného vnitřního prostoru vlastními představami a postavami. Pohybuje se na společenské periferii, rezignuje na studium. Na nesnesitelnost bytí v určitém okamžiku reaguje pokusem o sebevraždu, o definitivní útěk ze života. Po něm nachází útočiště v hledání vlastní identity a kořenů pomocí psaní, literární tvorby. Další podoby útěku nabízí autorka i u dalších postav, Věřin dědeček Václav uniká z reality do bláznovského malování map neexistujících světů, její vrstevníci odejdou za hranice, nebo se o to alespoň pokusí. Autorka zprostředkování únikového světa dociluje autenticky působícím záznamem proudu vědomí hlavní postavy. Pomocí něho vytváří vnitřní fantaskní obrazy tehdejší Prahy, k čemuž využívá osobitý, bohatý jazyk.

V kritickém společenském románu *Půlnoční běžci* Zdeňka Zapletala unikají ze svých vyprázdněných životů všechny hlavní postavy-muži, a to způsoby typickými pro tehdejší většinovou společnost: konformita, materiální konzum, náhradní volnočasový program, jenž nahrazuje pracovní seberealizaci a ideovou vyprázdněnost svátků, alkoholismus, mimomanželská sexuální dobrodružství, promiskuita. Text je budován jako nebeletristický, má vytvářet dojem sociologické sondy. Toho autor dociluje schematickou kompozicí, odosobněným způsobem vyprávění, modelováním postav a časoprostoru, chybějící diferenciací postav v rovině jazykové. V rámci příběhu mají hlavní postavy možnost narušit zaběhané stereotypy, nově si osvojují běh buď jen jako další únik z každodennosti, nebo jako krok k životní změně. Tu představuje symbolická postava Půlnočního běžce v závěru příběhu. Některým postavám se podaří změnit postoj ve vztahu s manželkou nebo partnerkou. Pouze jeden z běžců se vymyká aspirací na inovativní přístup v zaměstnání.

Všechny postavy však pokračují v konformním životním stylu, tedy jedné z útěkových možností od sebe samého.

Jiří Kratochvíl ve svém postmoderním antiutopickém *Medvědím románu* představuje také různé formy útěku. Jedna z hlavních postav, Ondřej Beránek, reaguje útekem do psychózy na krajní psychické vypětí po propuštění ze zaměstnání po personální čistce na začátku sedmdesátých let. Po hospitalizaci na psychiatrii utíká pryč z Brna, na venkov, kde pracuje v podřadných zaměstnáních. Vzduchu neutěšené reality psaním, stvoří si neexistující Ostrov s postavami Sava a Ura a vypráví o nich. Ostrov, kde vládne bizarní politická tyranie, odštěpený psychotický svět, ilustruje myšlenku strukturální identity schizofrenie a totalitarismu. Snaha další postavy, Františka Beránka, zachránit si život má také podobu útěku, a sice za hranice do bezpečí, bohužel však pouze ve snové verzi příběhu. Dojem unikání se autor pomáhá navodit zejména vytvořením několika románových časoprostorů s odlišnými vlastnostmi, prolamováním hranice mezi nimi, variováním vypravěčů a stylů vypravování a transformací postav (Ur-Ondřej Beránek-autorský vypravěč). Útek Ondřeje Beránka před normalizačním tlakem se proměňuje v proces svobodného, otevřeného psaní, hraní si s fabulí, jazykem, nalezení útěchy ve vypravování.

Ve všech pěti analyzovaných prózách jsme identifikovali varianty útěků vnitřních i vnějších, které byly definovány v teoretické části práce. Každý z autorů použil více možností, kombinaci vnitřních (konzumní životní styl, konformita a přizpůsobení se většině, nadužívání psychoaktivních látek včetně alkoholu, psychózy, neurózy, partnerská nevěra, promiskuita) i vnějších útěků (soukromí či náhradní volnočasový program, samota, příroda a venkov, město, periferie městská nebo společenská). V próze *Daleko od stromu* se opakuje i motiv útěku za hranice státu. Pouze útek do přírody, k žití vzdáleně od lidské civilizaci v textech nebyl obsažen. V *Půlnočních běžcích* je popisován „útek na druhou“. Prvotní útek postav do každodenní konformity a přizpůsobení se společenskému tlaku, vede k životní stereotypii, jež je následně řešena únikem do dnů svátečních naplněných zintenzivněným konzumem. Oslava každodennosti let sedmdesátých v *Radosti do rána* tedy končí o desetiletí později neuspokojivou nudou, nutící hledat náhradní program.

Ačkoliv se jedná pouze o nízký počet analýz, z nichž nelze vyvozovat jakýkoliv zobecňující závěr, stojí za povšimnutí, že všichni autoři používají útěkovou strategii

hlavních postav jako jejich výchozí stav vypravování. Pouze autoři próz neoficiálního proudu však nechávají postavy prožívat intenzivní strach a pocit ohrožení nebo utíkat za hranice. Prožitek strachu pak vede ke změně jejich životní strategie, začnou konat, činit navzdory vnějšímu tlaku, čímž získávají vnitřní svobodu. Věra z *Daleko od stromu* a Ondřej Beránek z *Medvědího románu* začnou psát svůj příběh, bankéř z *Morčat* chce odkrýt pravdu, konfrontuje se s mocí. V prózách oficiální literatury postavy zcela pochopitelně pocit ohrožení neprožívají, ten je zcela vytěsněn z jejich emočního rejstříku. Výchozí úteková situace je u nich řešena oficiálně proklamovaným vývojem žádoucím směrem, tedy normalizací jejich životů v *Radosti do rána* a mírnou inovací v *Půlnočních běžcích*. Nadějí na jiné řešení je tedy útěk u próz oficiálně nevydávaných autorů. U těch vydávaných jiné řešení nepřichází, útěk pokračuje v podobě konformity a konzumu, nebo do nich směřuje.

Na základě výše popsaných zjištění se nabízejí některé otázky, které by mohly téma útěku a možného jeho zkoumání v české literatuře posunout dále. Jak často se toto téma v próze let 1968-1989 objevuje? Lze najít téma útěku za hranice republiky i v oficiálně vydávané literatuře? A v jaké podobě? Pokud ne, je tabuizováno nebo zobrazováno nějak skrytě, jinotajně? Rezonuje téma úniku za hranice i v dílech exilových autorů? Popisovali i exiloví autoři podoby úniku tak, jak byly vymezeny v této práci? Odpovědi na tyto otázky by pomohly lépe a podrobněji zmapovat fenomén útěku v literatuře doby, kdy útěk v různých podobách byl jedním z častých řešení, jak žít či přežít.

Seznam použitých informačních zdrojů

PRIMÁRNÍ LITERATURA

BRABCOVÁ, Zuzana. *Daleko od stromu*. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 1991. 148 s. ISBN 80-202-0304-4.

KRATOCHVIL, Jiří. *Medvědí román*. Vyd. 1. V Brně: Atlantis, 1990. 266 s. ISBN 80-7108-010-1.

PÁRAL, Vladimír. *Radost až do rána: o křečcích a lidech*. V Melantrichu 1. vyd. Praha: Melantrich, 1975. 167 s.

VACULÍK, Ludvík. *Morčata*. Vyd. v ČS 1. Praha: Československý spisovatel, 1991. 131 s. ISBN 80-202-0299-4.

VANČURA, Vladislav. *Rozmarné léto: humoristický román*. Olomouc: Votobia, 1993. 109 s. Perennia; Sv. 1. ISBN 80-85619-45-8.

ZAPLETAL, Zdeněk. *Půlnoční běžci*. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 1986. 434 s. Žatva.

SEKUNDÁRNÍ LITERATURA

DOKOUPIL, Blahoslav a kol. *Slovník české prózy 1945-1994*. Vyd. 1. Ostrava: Sfinga, 1994. 490 s. ISBN 80-85491-84-2.

DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica II: fikční světy postmoderní české prózy*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2014. 190 s. ISBN 978-80-246-2661-1.

DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Vyd. 2. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2014. 142 s. Scholares; sv. 41. ISBN 978-80-87855-13-3.

HOLÝ, Jiří a kol. *Český Parnas: literatura 1970-1990: interpretace vybraných děl 60 autorů*. 1. vyd. Praha: Galaxie, 1993. 405 s. ISBN 80-85204-07-X.

CHVATÍK, Květoslav. *Pán příběhů: prozaik Jiří Kratochvil*. 1. vyd. Praha: ARSCI, 2008. 130 s. Literární věda; sv. 2. ISBN 978-80-86078-81-6.

JANOUŠEK, Pavel et al. *Přehledné dějiny české literatury 1945-1989*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2012. 487 s. Literární řada. ISBN 978-80-200-2057-4.

KOSKOVÁ, Helena. *Hledání ztracené generace*. 2., rozš. vyd., v H & H 1. vyd. Praha: H & H, 1996. 223 s. ISBN 80-85787-93-8.

MENTZOS, Stavros. *Dynamika duševní nemoci*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2005. 127 s. Spektrum. ISBN 80-7178-992-5.

PETERKA, Josef. *Teorie literatury pro učitele*. 3. vyd. Jiloviště: Mercury Music & Entertainment, 2007. 346 s. ISBN 978-80-239-9284-7.

VLADIMIR 518 a kol. *Kmeny 0: městské subkultury a nezávislé společenské proudy před rokem 1989*. 1. vyd. V Praze: Bigg Boss & Yinachi, 2013. 739 s. ISBN 978-80-903973-8-5.

INTERNETOVÉ ZDROJE

POKORNÁ, Zuzana. *Prozaická tvorba Zuzany Brabcové* [online]. Olomouc, 2017
Zdroj: https://theses.cz/id/ed8h0o/Prozaick_tvorba_Zuzany_Brabcov_Zuzana_Pokorn.pdf
[Přístup 27. 4. 2021]

KLÍČOVÁ, Eva. *Lopaty, inženýři, inkousti a ostatní. Transformace hodnot v normalizační pracovní próze* [online]. Brno, 2018. Zdroj: <https://is.muni.cz/th/rmjc4/> [Přístup 31. 3. 2021]

SEDLÁK, Ondřej. *Reflexe vědomí postavy ve vybraných prózách Zuzany Brabcové* [online]. Brno, 2018. Zdroj: <https://is.muni.cz/th/aqo9k/> [Přístup 27.4. 2021]

Havel psal Husákovi: Moc drží kariéristé, oportunisté, hochštapleři a lidé s máslem na hlavě. Zdroj: <https://www.forum24.cz/havel-psal-husakovi-moc-drzi-karieriste-oportuniste-hochstapleri-a-lide-s-maslem-na-hlave/> [Přístup 13. 4. 2021]

Vzkaz Arnošta Lustiga. Zdroj: <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10160488386-vzkaz/208452801410003-vzkaz-arnosta-lustiga/titulky> [Přístup 13. 4. 2021]