

JÁCHYM TOPOL: KLOKTAT DEHET

(2005)



Jáchym Topol (* 1962) se již ve své prozaické prvotině *Sestra* (1994) prezentoval jako zkušený spisovatel se zvláštním poetickým viděním skutečnosti. Přestože v jeho příbězích je trvale přítomný prvek společenské reflexe, reálný obraz je vždy přetvořen autorovou silnou imaginací, leckdy vytvářející až přízračně neskutečný svět. Zatímco v prozaickém, kritikou vřele přijatém debutu se jednalo ještě o představitost prchavou a neuspořádanou, k čemuž výraznou měrou přispěl zdánlivě nestylizovaný proud protagonistovy řeči, od následující prózy *Anděl* (1995) se toto neutuchající chrlení zklidňuje a dostává jistý řád.

Topolova společenská (nikoli politická) angažovanost se projevuje jak v řadě zmíněných „pražských próz“ ze současnosti, tak v prózách lokalizovaných do venkovského prostředí nedávné minulosti – k nim patří *Noční práce* (2001) a *Kloktat dehet*. Autor sám první skupinu označil za řadu černou a následující texty za řadu rudou (do ní zařadil i prózu *Supermarket sovětských hrdinů*, 2007, a divadelní hru *Cesta do Bugulmy*, 2007), neboť se tu údajně vyrovnává s komunistickou minulostí českých zemí.

V jeho prózách je zároveň patrné narůstání všudypřítomného zla, které ovšem nepřichází zvenčí, ale ohrožuje každého jedince zevnitř. Vychází z jeho podvědomí, v němž zuří permanentní boj „se zlem v nás“, během něhož protagonista střídavě zlu odolává a podléhá (román *Chladnou zemí*, 2009, s původním názvem *Ďáblova dílna* je doslova přehlídkou násilí páchaného lidmi na lidech). Tomuto vývoji odpovídá i postupná proměna časoprostorových souřadnic: od kritického náhledu na polistopadovou transformovanou společnost s akcentem na divoké podnikatelské praktiky (*Sestra*, *Anděl*) přes sebezpytující obžalobu českého národa, který ve vyhraněných momentech moderní historie neobstál (*Noční práce*, *Kloktat dehet*), až po apokalyptický obraz věčného zla vítězího napříč časem i místem (*Chladnou zemí*).

Konstantním činitelem Topolovy románové poetiky je důsledná práce s jazykem, mnohdy až experimentování na hranicích sdělnosti, monologický proud hovorové řeči a nízký výskyt dialogů, jež bývají do tohoto proudu neoddělitelně zakomponovány. Čtenář může být znejistěn výpovědní hodnotou vypravěčova jazyka, který se rovněž ukazuje jako původce zla, neboť bývá zneužit pro násilnou deformaci sku-

tečnosti. Silně expresivní vyjadřování se značnou naléhavostí lze v této souvislosti vnímat jako zástěrku protagonistovy případné manipulace s realitou.

Román *Kloktat dehet* je rozdělen na dvě části, které se výrazně odlišují časem, prostorem i tempem vyprávění. První část s názvem *Domov Domov* se odehrává v interiérech dětského domova a popisuje život chovanců i praktiky střídajících se vychovatelů. Druhá část pojmenovaná *Tankové vojsko* představuje výrazný zlom, v rychlém sledu dějových sekvencí líčí vojenské operace a partyzánskou válku. V románu, jenž ve svých počátcích působí jako realistické, syrové líčení krutých poměrů v Československu na přelomu čtyřicátých a padesátých let, postupně nabývají převahu fantaskní prvky, živelné vyprávění přestává respektovat tradiční historické, psychologické i další souvislosti. Stává se jakousi parodickou a bizarní hrou s českou národní povahou a dějinami (již lze zároveň číst jako alternativní historii českého národa), ale také se základními principy fungování lidské společnosti, nej-různějšími literárními aluzemi a podobně.

Zprostředkovatelem románového děje je hoch Ilja, který se svým postiženým bratrem Vopičákem vyrůstá v chlapeckém dětském domově ve vesnici Siřem. Jako potomci rodičů emigrovavších na Západ se ocitli mezi kázeňsky problematickými a zanedbanými chlapci převážně cizího původu. Původní sociální nepřizpůsobivost včetně komunikačních obtíží („*hoši mluvili mnoha jazyky, byly to jazyky pronárodů*“, 11) je ovšem překonávána důslednou náboženskou výchovou řádových sester. Jejich výchovný prostředek následující po porušení osmého přikázání dal celému románu název: pokud některý z chovanců lhal, dostal za trest vykloktat vodu s mýdlem, které se dříve vyrábělo z dehtu.

Poté, co jsou řádové sestry vyhnány (je zde naznačen komunistický převrat), ovládne chlapecký domov několik armádních velitelů, kteří zavedou „svůj pořádek“. Veškeré křesťanské vazby jsou zpětrhány, knihy zničeny a chovanci podstupují vojenský výcvik. Násilný zásah totalitní moci s cílem ideologické převýchovy chlapci vítají, vysloužilí důstojníci pro ně oproti změkčilé ženské péči představují chlapskou autoritu slibující po letech modlení a odříkání nefalšované dobrodružství, navíc se jim splní klukovské sny, když dostanou do rukou skutečné zbraně. Kontrast mezi nadšeným prožíváním chovanci na jedné straně a krajně negativním obecným povědomím o těchto událostech spjatých s násilím stalinské epochy na straně druhé dokládá preferenci subjektivního času hrdinů před objektivním časem historickým i autorovu groteskní hru s realitou.

Zlom ve vyprávění nastává, když do děje vstupuje sovětské tankové vojsko (vyprávění se přesouvá k událostem zprvu připomínajícím rok 1968, ovšem se zcela opačnou reakcí národa, jenž se chopí zbraní a vyprovokuje třetí světovou válku). V této vypjaté scéně se Ilja – poprvé donucen jednat sám za sebe, bez ochrany domova Domova i klukovského kolektivu – nenadále vrhá do náruče kapitána Jegorova, v němž chce vidět svého ztraceného otce, a přechází tak na stranu nepřátel. Tento

akt lze sice vyložit jako reakci na právě utrpený šok či jisté nepochopení závažnosti situace, avšak je důsledkem zcela racionální úvahy.

Celá druhá část, v níž je popisován chaotický pohyb tankového vojska v okolí Siremi, pak dokládá Iljovu vypočítavost. Když si uvědomí, že bojuje na straně nenáviděného nepřítele povstalců, mezi něž se přidali všichni chovanci z Domova, začne hrát dvojí hru. Vodí tankovou kolonu okolní krajinou, aby se vyhnul středu domáckého odboje, a zároveň sepisuje tajné zprávy, v nichž se prezentuje jako povstalecký špion nasazený k protivníkovi. Svoji proradnost prokáže i v závěrečné fázi boje, kdy je poslední „hnízdo odporu“ – bývalí Iljovi kamarádi z Domova bránící se v jeho opevněné budově – dobýváno další a silnější sovětskou jednotkou. Tehdy se Iljovi podaří dvakrát přeběhnout z jedné nepřátelské strany na druhou, zneužít důvěry a oběma donést informace o soupeřových vojenských pozicích.

Zatímco v případě prostorových souřadnic je v rámci obou dílů patrný posun od soustředěného popisu jednoho dějiště (Domov) k místní extenzitě (přesuny vojenských jednotek), u kategorie času je situace zrcadlově převrácená, byť mnohem hůře rozpoznatelná. Důvodem je striktní oddělení subjektivního prožívání času jedince od objektivního času dějinného, který zůstává naprosto nerespektován, jako by ani neexistoval. Z hrdinova vyprávění a naznačených historických souvislostí můžeme vyvodit, že jeho pobyt v dětském domově zasahuje dobu téměř dvou desetiletí, od konce čtyřicátých let až do konce let šedesátých, aniž by ovšem chlapec vyrostl nebo vyspěl. Autorita jediné vypravěčské perspektivy je tak posilněna absolutním časem nestárnoucího vypravěče.

Podstatným aspektem významové výstavby Topolova románu je hrdinova problematická identita. Je Iljovo bezpáteří chování důsledkem náhlého zvratu v jeho životě, anebo jde o projev jeho vrozených dispozicí, kdy konečně ukáže svou pravou tvář? Iljův rodový původ zůstává dlouho neznámý, on sám se sice považuje za povrženec s oslím jménem ze společenského okraje, avšak zároveň se těší zvláštní úctě vesnických obyvatel i respektu ostatních chovanců. V závěru se pak dozvídá, že je potomkem místní aristokracie, a proto se dosud těšil zvláštní péči. Protagonistovo výlučné postavení mezi chlapci koresponduje s jeho prvenstvím v Domově, neboť pobýval na místě budoucího ústavu ještě před jeho založením, kdy se jej ujali pan Cimbura a řádová sestra Albrechta. Ilja tak stále zůstává „doma“, protože Domov byl zřízen z opuštěného šlechtického sídla jeho rodičů.

Kromě Ilji se ze ztroskotavšího letadla, kterým chtěla celá rodina uprchnout ze země, podařilo zachránit jeho mladšího bratra Vopičáka. Tento imbecilní hoch neumí mluvit, je permanentně znečištěn vlastními zvrátky a výkaly a pro svoji zaostalost je vysmíván chovanci Domova. Ilja se o něj však příkladně stará, bez jakéhokoli náznaku pohrdání, s upřímnou láskou, dokáže jej tělesným kontaktem utěšit, ochránit před ostatními. V chaotickém mezidobí po vyhnání řádových sester a před příchodem vojenských velitelů ovšem Vopičák vypadne z okna a zemře. Stane se tak ve chvíli

Iljova utěšujícího objetí a nelze vyloučit jeho přímou vinu. Některé postavy jsou o jeho vražedném úmyslu pevně přesvědčeny a přirovnávají Ilju ke kryse – motiv zrádného „kryšího“ chování a povahy Ilji se vine celým románem. Částečně jej usvědčuje i okolnost, že se snaží postupně (a zbytečně) vytěsnit Vopičákovu existenci ze své paměti a zároveň touží ho důstojně pohřbít. V kontextu Topolova prozaického díla se nejedná o ojedinělý zločin spáchaný protagonistou na samém začátku příběhu, motivovaný nejspíš „očistnou“ snahou zbavit se za jakýchkoli okolností pout svazujících jeho dosavadní existenci a začít nový život (viz smrt Malé Bílé Psice v *Sestře* či požár Terezína v próze *Chladnou zemí*).

Iljův agresivní charakter dokládají další dvě, tentokrát již jednoznačné vraždy. V obou sehraje klíčovou roli chlapec Margaš, který prostřednictvím svých vizí s Iljou manipuluje a navádí jej k násilnostem. Zatímco zabití velitele Vyžlaty lze ještě kvalifikovat jako pomstu za sexuální zneužívání Margaše, vražda kapitána Jegorova však představuje Iljovu zradu páchanou z vypočítavosti, neboť jeho vojenská jednotka má být obětována a nahrazena vojskem velitele Kožanova. Margaš má s Iljou mnoho společných rysů, vedle téměř totožného zevnějšku je to především bolestná touha najít neznámého otce. Margaš představuje Iljův zrcadlový obraz, který si ovšem zachoval ještě jakýsi pozůstatek elementární morálky, jež mu zabraňuje ubližovat lidem, přestože kolem něj všude panuje zlo. Na rozdíl od Margaše Ilja, jeho alter ego (podle Freudovy terminologie id), svým pudům a násilnickým sklonům podléhá.

Iljova příslušnost k říši temnot je rámována jeho románovou prehistorií a naznačeným vyústěním románu. Když se hrdina snaží rozpomenout na nejstarší zážitky z doby před náhradní péčí, popisuje ji takto: „*Předtím jsem byl v Zemi stínů, kde byl rachot a můj lidi.*“ (14) V posledním odstavci Ilja zase hledá svůj domov ve sklepě, kterému se jako temnému prostoru snažil vyhýbat a v němž je mimo jiné pohřben Vopičák. Výklad závěru lze také vnímat tak, že se Ilja se vydává na cestu domů a je přirozené, že chce začít u kořenů, sestoupit do nejhlubších vrstev a po přestálých hrůzách rozpoznat svou skutečnou osobnost. Sklepní místnosti byly donedávna permanentně zatopené vodou a Iljovo odhodlání můžeme pak skrze metaforu životodárné tekutiny číst jako návrat do matčina ochranného lůna. Konstantním paradoxem přitom zůstává, že protagonista s dočasnou epizodou vojenské anabáze svůj rodný dům téměř neopustil. Ilja si je této skutečnosti dobře vědom, což dokládá výrok „*Byli jsme u sebe doma*“ (257), pronesený ve chvíli setkání s Vopičákovým mrtvým tělem ve sklepě.

Významové napětí mezi dvojím chápáním substantiva domov je naznačeno již volbou názvu sociálního ústavu pro opuštěné děti. Výrazný rozpor mezi permanentní přítomností rodného, byť výrazně pozmeněného domu a chybějícím rodinným zázemím koresponduje s Iljovou povahovou ambivalencí. Podílí se na velmi bohaté škále Iljova jednání, jehož hodnocení osciluje mezi pólem odporně vykalkulované

přízpůsobivosti vůči jakémukoli režimu a pólem lítosti nad osiřelým chlapcem, jehož bytostná potřeba někam patřit zůstává nenaplněna.

Trvalá hypotetičnost Iljovy identity je násobena plejádou odkazů k postavám světové i domácí literatury a k českým dějinám. Z těchto aluzí Topol ve svém románu sestavil intertextuální síť, která vytváří vlastní svéráznou mytologii nezávislou na pretextech a nevyžaduje na čtenáři jejich znalost. Ve výsledném fantasmagorickém panoptikálním světě je možné vedle sebe najít legendu o dinosauřím vejci či socialistický cirkus sestávající z lidských kreatur. Na vrcholu pak stojí mytická bohyně Čechie uctívána celým českým národem a symbolizující jeho udatnost.

Zpověď morálně pokřiveného jedince, v níž vzniká napětí mezi jeho autointerpretací a mezi obecným a objektivním hodnocením jeho charakteru, není v moderní české próze novinkou. Iljova postava náleží k podobnému typu jako ing. Švajcar z Havlíčkova *Neviditelného* (1937), Karel z Řezáčova *Černého světla* (1940) či titulní protagonista románu Vladimíra Neffa *Trampoty pana Humbla* (1967). Zatímco jejich motivací k sepsání vlastní minulosti byla snaha obhájit a ospravedlnit své chování, Ilju vede k témuž aktu odlišná pohnutka, totiž zprostředkovat svým svědectvím historickou pravdu. V metatextové pasáži ke konci románu sděluje: „*Začal jsem psát. Při psaní jsem to byl já a nebyl jsem to já. [...] Napsal jsem o válce Čechů a Slováků s armádama pěti států a je to všechno pravda. Tolik dehtového mejdla na světě není, kolik bych ho musel kloktat, kdybych jedinkrát zalhal.*“ (271) Je patrné, že nejistota ohledně charakteru této postavy přetrvává i nadále a není odstraněna ani na osobnější rovině vyprávění.

Postava Ilji je ovšem také převrácenou verzí stejnojmenného hrdiny románu Valentina Katajeva *Syn pluku* (1944), který za komunistické totality patřil k povinné četbě. Tento Ilja je rovněž sirotkem, který nalezne náhradní rodinu ve vojsku Rudé armády a za velké vlastenecké války projeví svou odvahu. Zatímco Katajev předvádí ideální typ chlapeckého hrdiny ztotožňujícího se s bojem za spravedlivou společnost, Iljova přítomnost mezi vojáky je pouze dočasná a motivovaná výhradně jeho osobními cíli. K téže tematické oblasti odkazuje pověst o vojínu Fedotkinovi ze stalinské Létající brigády, kterou chlapcům z domova vypráví velitel Vyžlata.

Iljův konstantní věk nemůže nepřipomenout Oskara Matzeratha z proslulého románu *Plechový bubínek* (1959) Güntera Grasse. Oskar je rovněž povahově nejednoznačný hrdina s vyhroceně protikladným chováním a nese vinu na smrti několika blízkých lidí. Podobně jako Topolův protagonista je také Oskar vypravěčem retrospektivně líčeného příběhu a jeho figuru můžeme vnímat jako zrcadlový obraz pokřiveného světa a nesmyslnosti mnohého lidského jednání. Pokud bychom v genezi typu Topolova hrdiny chtěli pokračovat hlouběji do minulosti, určitě bychom neminuli Grimmelshausenovy příběhy líčící pikareskní osudy Simplicia Simplicissima za třicetileté války, jež vykazují nápadnou podobnost s druhou částí českého románu.

Dějště Siřem evokuje Franze Kafku, který v této obci pobýval v letech první světové války v domácnosti své sestry Ottly a jejíž prostředí Kafku inspirovalo k rozepsání románu *Zámek*. Jméno jednoho z chovanců zní poláčekovsky Bajza a má odkazovat k atmosféře bezstarostných klukovských dobrodružství i válek mezi partami sousedních čtvrtí (které jsou však v Topolově románu zobrazeny s krutostí a drsnou syrovostí).

Pozoruhodné propojení hned několika postav představuje pan Cimbura, jinak titulní hrdina Baarova románu symbolizujícího moudrost, píli a hrdost českého selského stavu. Scéna, kdy Cimbura přijede na kolečkovém křesle na náves, vykřikuje „Na Moskvu“ a vzápětí se zapálí, je svérázným splynutím dvou ikon české kultury. Není náhodné, že Švejk i Palach svými činy reagovali na absurditu moderních dějin – vůbec přitom nerozhoduje, že jeden z nich je literární postavou, druhý reálnou historickou osobností: Topol v konstruování svého příběhu vystavěného na otevřených i implicitních narážkách nerozlišuje mezi sférou „pravdy“ a „umění“.

Vzhledem k tomu, že román podává alternativní verzi reálné historie, může být čten jako kontrafaktuální historický narativ pojednávající o srpnové invazi roku 1968. Autor dovádí do extrému tezi, že Západ Československo tehdy již poněkolkáté zradil a obětoval malou zemi ve středu Evropy. V románu se totiž vojenské jednotky NATO spojí s vojsky Varšavské smlouvy, aby společnými silami udolali vzbouřené Čechoslováky: „*A teď jsou natáči tady a kámošej s Rusákama.*“ (210) Poslední sídlo odporu, které několikánásobně přesile odolává, přetrvává právě v Siřemi, sídle Siřemské autonomní zóny (SIAZu), a vysílačky Svobodná Siřem burcuje Čechy k odporu. Je zřejmé, že prozaikovi nešlo o vytvoření pravděpodobné alternativy tragické historické události. Jeho tvůrčí gesto je motivováno vyhocenou kritickou, ale také ironickou recepcí charakteru českého národa, jež je jako vedlejší linie přítomna v některých předchozích textech, v *Sestře* (především v Potokově snu o Osvětimi) a v *Noční práci*. V románu *Kloktat dehet* tato tendence vyústila do podoby vysmívané, „shozené“ legendy o udatnosti českého národa, vlastnosti, jež se v novodobých dějinách podle Topola nikdy nenaplnila.

Ukázka

Pak někdo řekne: To není Nato. To nejsou Amíci. To sou Rusáci.

Nějaká ženská zas vyjekne: Ježíšmarjá! Ale ostatní jsou zticha.

Kde je kluk? řekne někdo.

A někdo řekne: Honem najdete chlapce!

Pan Moravčík jde ke mně a má rozpřažené ruce a pan Kropáček taky teď hmatá tmou, hledaj mě!, uskočím a tmou od silnice prošlehne světlo, s burácením a jekotem mi proletí nad hlavou, Kropáčkova chalupa se v plamenech zatřese a pak popadá, od silnice slyším skřípění a lomoz, u mostku jsou obludy, jedna se cpe na druhou, mají špičaté zobáky jak čápi, ale jsou to tanky.

Vzduch zas syčí, slyším: Vraouííí, oheň bleskne nade mnou a tam, kde stáli lidi ze stavení, je ve tmě sloup bílého dýmu, pohnu se k mostku, s rozpřaženými, zvednutými rukama jdu k obludám, jdu v palbě, zády k lidem, co mě chytají, a od mostku to zas udělá: Vraouííí, vzduch zasycí a jeden z tanků projede hořícím stavením, tank s lomozem a skřipěním zastaví přímo přede mnou, na tanku se tyčí obrovitá postava muže v uniformě a taky proti mně zdvihne ruce, a já se smyknu přes pásy jak lasička a už jsem na tanku u svého tatínka, dupem proti sobě po pancíři tanku a smějem se radostí ve tmě a kouří a dunění výstřelů, radujem se a hned se obejmem! Vždyť jinak bych spadnul!

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

(134–135)

Vydání

Kloktat dehet, Torst, Praha 2005.

Překlady

Nizozemsky (2006): *Spoelen met teerzeep*, přel. Edgar de Bruin, Ambo, Amsterdam.

Německy (2007): *Zirkuszone*, přel. Milena Oda a Andreas Tretner, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Polsky (2008): *Strefa cyrkowa*, přel. Leszek Engelking, W. A. B., Warszawa.

Španělsky (2008): *Gárgaras con alquitrán*, přel. Kepa Uharte, Lengua De Trapo, Madrid.

Francouzsky (2009): *Zone cirque*, přel. Marianne Canavaggiová, Noir sur Blanc, Lausanne.

Norsky (2009): *Å gurgle tjære*, př. Kristin Kilstiová, Bokvennen, Oslo.

Anglicky (2010): *Gargling with Tar*, přel. David Short, Portobello, London.

Bulharsky (2010): *Katran*, přel. Ani Burova, Paradoks, Sofija.

Ceny

Kniha roku v anketě *Lidových novin*, 2005.

Reflexe

Okouzluje [Topol] vyprávěcím stylem: kupí krátké holé věty do delších souvětí, takže výsledkem je překotné, chrlivé vyprávění, přesně odpovídající stavu kluka, který toho chce tolik říct najednou, že to málem ani nestačí zapisovat. Hovorové a vulgární výrazy se střídají s úzkostlivě spisovnými. Okamžitě nás napadne Poláčkov *Bylo nás pět* a vskutku: kdyby Domov Domov zůstal samostatnou knihou, mohli bychom ji považovat za jistý druh odpovědi na tuto moderní klasiku.

Pavel Mandys: „Jak píšou páni Kluci. Topol mezi Poláčkem a Katajevem“, *Týden* 2005, č. 42, s. 114.

Jenže právě úmornost je pocit, který u čtenáře převládá, úmornost, jakou nad válečnými příběhy pociťují ti, kdo si nikdy nehráli na kovboje a indiány (popisy manévru a bojů jsou v Topolově knize nekonečné), exponenciální vršení poněkud kýčovitě fantastických vizí (podobně jak tomu bývá v komiksu), z nichž jediná by stačila k vystavění dobrého románu. Groteska je podle Wolfganga Kaysera, který před dobrými padesáti lety předložil její „existencialistickou“ definici, umění okamžiku, kdy se do „zděšení vloudí úsměv“, jenže Topolova čtenáře zadusí obrazná lavina dřív, než takového může dosáhnout. *Kloktat dehet* je příznačný dokument a svérázný, přes veškerá zdání kultivovaný román, ale celkem vzato únavné čtení.

Xavier Galmiche: „Nastal Tartas“, *A2* 2005, č. 4, s. 31.

Kniha se podle mého názoru dá číst jako průvodce po muzeu tortury, jak se praktikovala ve dvacátém století. Charakteristiky sovětského světa jsou geniální. Můžete si prohlížet čisté exponáty, jak je Topol už nechtěl mít v sobě. Že jich byla velká hustota? Byla. Jestliže Němci používají termínu „vyrovnávání se s minulostí“ pro vědeckou a diskusní reflexní práci, toto bychom mohli nazvat *vyhrnutím minulosti ven*.

Jan Šícha: „A teď jsou naťáci tady a kámošej s Rusákama“, *Literární noviny* 2005, č. 51, s. 11.

Na druhou stranu, a myslím, že převažující stranu, je to spisovatel tak zaujatý svým způsobem vnímání, že každý vnější signál či vjem se mu bez výjimky mění v naprosto originálně přetvořenou nad-realitu. Není jeho záměrem něco s něčím porovnávat, vytvářet alternativní model nebo snad kritickou reflexi. Reálno je u něj vždy zvláštní matérií, která se rodí až v jazyku, v pojmenování, v tom, co s ním udělá jeho jazyk, aby zapůsobil na své posluchače, aby jim předvedl svůj výkonný „stroj na bájení“. Nikdo jiný to neumí jako Topol a on si je toho vědom. Osobně se ovšem bojím, že za to své psaní platí ztrátou lidské a citové komunikace: stroj je monologický.

Jiří Peňás: „Žvýkat a polykat Topola“, *Divadelní noviny* 2005, č. 19, s. 15.

[...] v jeho [Topolově] tvorbě se objevují prvky jisté suverénní rutiny, která jen obměňuje, ale příliš dále neposouvá postupy, jimiž si získal literární renomé. Jeho katastrofický nebo spíše apokalyptický obraz světa, vyznačující se jakousi hektickou křečovitostí, s jakou hromadí kontrasty a podivnosti, získává na další technické propracovanosti v objevování groteskně překvapivých a občas i šokujících momentů, z nichž tká svůj pestrobarevný obraz. Jako celek však jeho nový román zůstává pro obeznámenější čtenáře jen další variací již známého vzorce.

Aleš Haman: „Variace na temnou strunu“, *Tvar* 2005, č. 20, s. 21.

[...] je to svým způsobem próza velice česká, pohrávajících si se základními rysy české národní povahy. A to nejenom vědomě, v rovině tematické, ale i podvědomě, ve způsobu artikulace autorské výpovědi. Celý ten fantasmagorický mišmaš totiž spojuje ironický a kritický nadhled příslušníka národa, jenž ví, že na sebe nemůže být příliš hrdý, neboť Češi jsou ksindl mizernej

a přizpůsobivej, jemuž se lze jen vysmívat. Nicméně není těžké poznat, že takovýto postoj je současně výrazem hrdé sebejistoty směřující se bestie, jež buduje na tom, že se dokáže krutě vysmívat také sama sobě.

Eliška F. Juříková: „Bastard aneb Legenda o zániku českého národa“, *Host* 2005, č. 7, s. 67.

Sledovat dějinné paradoxy je součástí onoho topolovského „hledání“. Zřejmě proto se Topol rozhodl pracovat s časem jako s nekonečně pružnou veličinou, již je možno libovolně smršťovat a prodlužovat. A proto mu také nestačí zvolené dvacetiletí: v mnoha narážkách odkazuje na mýty českých národních dějin a jejich základní atributy. Pracuje s nimi ovšem tak, že nedešifrovat je neznamená ztratit potěšení z četby nebo dokonce neorientovat se v ději – Topol marnotratně trousí aluze, ale své čtenáře nezesměšňuje, pokud je snad nerozpoznají.

Marta Ljubková: „Román ironický, elastický, odporující...“, *Souvislosti* 2006, č. 2, s. 279.

Slovo autora

Použít postavu dítěte je spisovatelský trik, mohu si dovolit velkou míru fantasmagorie, používám přece fantazii, nepíšu žádnou historickou knihu ani autobiografii. Vlastní zážitky, vyprávění pamětníků, četba, dokumenty, zpravodajství – to je všechno jen materiál. Je na vás, co s tím uděláte. To je na psaní to nejlepší.

Měl jsem v sobě to téma snad čtyřicet let. A možná jsem dostal chuť ho napsat až teď, protože to už je opravdu historie, protože nám připadá, že válčit v téhle části Evropy je science-fiction.

Nechci psát „euroburgery“ – Rozhovor s Jáchymem Topolem (vedl Andreas Patenidis),

FFAKT. Časopis studentů filozofické fakulty, květen 2011,

online: <http://ffakt.ukmedia.cz/nehcsi-psat-%E2%80%99Euroburgery%E2%80%9C-rozhovor-s-jachymem-topolem> [přístup 6. 11. 2012].

Bibliografie ohlasů

STUDIE: V. Novotný, *Český jazyk a literatura* 2005/2006, č. 3, s. 135–138; I. Kędziarski, *Weles* 2006, č. 27/28, s. 142–160; S. Schneiderová, *Prostor v jazyce a v literatuře*, Ústí nad Labem 2007, s. 318–321; S. Schneiderová, *AUPO Studia Bohemica* 2007, sv. 10, s. 147–152; I. Říha, *Tahy* 2008, s. 100–108; X. Galmiche, *Česká literatura* 2013, č. 3, s. 337–350.

RECENZE: P. Mandys, *Týden* 2005, č. 42; E. F. Juříková [=P. Janoušek], *Host* 2005, č. 7; O. Horák, *Lidové noviny* 8. 10. 2005 (příl. *Orientace*); X. Galmiche, *A2* 2005, č. 4; S. Škoda, *Reflex* 2005, č. 43; J. Rauwolf, *Instinkt* 2005, č. 43; R. Kopáč, *Právo*, 2. 11. 2005; J. Peňás, *Divadelní noviny* 2005, č. 19; Z. Škapová, *Týdeník Rozhlas* 2005, č. 49; A. Haman, *Tvar* 2005, č. 20; J. Šícha, *Literární noviny* 2005, č. 21; K. Jelínková, *Babylon* 2005/2006, č. 5; P. Hrtánek, *Protimluv* 2005, č. 3/4; K. Čopjaková, *Literární novinky* 2006, č. 2/3; M. Ljubková, K. Lukavská, *Souvislosti* 2006, č. 2; M. Hudymač, *OS – Fórum občianskej spoločnosti* 2006, č. 11/12; M. Nanoru, *Živel* 2006, č. 27; M. Mítka, *Rak* 2007, č. 11; I. Cigánková, *Viselec* 2008, č. 21.

Erik Gillk