

Jáchym Topol: Sestra (1994)

Ždeněk Šanda

Lektorovali:

PhDr. Andrea Králíková, Ph.D.,
ÚČLK FF UK, Praha

Mgr. Josef Švéda, Mphil., Ph.D.,
English College in Prague, Anglické gymnázium, Praha

Vydávání *České knihnice* podporuje Akademie věd ČR
jako součást programu Strategie AV21.

Verze publikace: **X/2020**

Volně ke stažení na:
www.kniznice.cz

Vydal
Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.,
Na Florenci 1420/3, 110 00 Praha 1,
www.ucl.cas.cz,
v Praze roku 2020
jako 33. svazek edice *Seminář České knihnice*.
Redigovala Petra Hesová.

© Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., 2020
Edici *Seminář České knihnice* řídí Robert Kolár.

Semináře České knihnice přináší komentáře k jednotlivým svazkům vydaným v ČK. Jsou určeny studentům vysokoškolských a středoškolských literárních seminářů, resp. jejich vyučujícím. Komentáře, jejichž rozsah je mezi 10 a 20 stranami, jsou založeny na rozboru konkrétních textů pocházejících obvykle z uceleného souboru (tj. jedné sbírky, jednoho dramatu apod.). Struktura *Seminářů* kopíruje strukturu ústní maturitní zkoušky z češtiny (literárněhistorický kontext díla, literární žánr, kompozice, témata, čas a prostor, vypravěč / básnický subjekt, jazyk, styl a básnické prostředky).

Semináře navazují na publikace *Rozumět literatuře*, *Česká literatura 1945–1970*, *Český Parnas* nebo *Slovník básnických knih* vzešlé z Ústavu pro českou literaturu AV ČR. Chtějí poskytnout výchozí materiál k dalšímu zpracování (konkrétní vyučovací hodina, seminární práce apod.).

Semináře jsou posuzovány dvěma lektory (teoretikem a praktikem) a redakčně zpracovány.

Jáchym Topol: Sestra (1994)

Román *Sestra* Jáchyma Topola byl vydán v edici *Česká knižnice* jako její jubilejní 100. svazek. *Sestra* poprvé vyšla v roce 1994 (Brno: Atlantis), podruhé v krácené podobě v roce 1996 (Brno: Atlantis; ke krácení textu románu např. Iwashita 2019). Přítomná edice představuje třetí české vydání románu, vychází z textu prvního vydání.

Kontext

Jáchym Topol se narodil v roce 1962. Do české literatury vstoupil jako autor na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let 20. století. Jeho literárním debutem byly básně vydané v samizdatovém *Sborníku 79-1* (1979), v osmdesátých letech publikoval poezii, prózu a publicistiku v dalších samizdatových sbornících (*X/Violit*, *Jeden řez ad.*), samizdatových a exilových periodikách (*Vokno*, *Fragment*, *Listy — Čtení na léto ad.*). Taktéž v samizdatu byla vydána autorova divadelní hra *Poslední dny Párska* (Edice pro více, 1980; text je dostupný na <https://jachymtopol.cz/posledni-dny-parska-1980/>) a řada dalších básnických sbírek, například *Esquymáckej pes* (1982), *Náhodnejch 23* (Mozková mrtvice, 1985, pod pseudonymem Jindra Tma), *Vlhký básně a jiný příběhy* (Edice Expedice, 1988), *Miluju tě k zbláznění* (RR editions, 1988; Atlantis 1991, 1994) či *V úterý bude válka* (Vokno, 1992; Atlantis 1995).

V době prvního vydání románu *Sestra* byl Jáchym Topol v české literatuře zaveden převážně jako básník druhé generace českého literárního undergroundu (spolu s Vitem Kremličkou, J. H. Krchovským, Filipem Topolem, Martinem Sochou, Petrem Placákem, Annou Wágnerovou ad.), původně spojené se samizdatovou *Revolver Revue*, kterou založil spolu s Ivanem Lamperem a Viktorem Karlíkem a jejíž redakci do roku 1993 vedl (redaktorem byl do roku 1994; <http://revolverrevue.cz/about>). *Sestra* byla Topolovým románovým debutem. Ještě před tím, než začal pracovat na tomto textu, měl dle vlastního

vyjádření napsané dvě kapitoly románu *Anděl* a k tomu „takovej štos asi šedesáti povídek“ (Weiss 2000: 128), z nichž vybral *Výlet k nádražní hale* nejprve k časopiseckému publikování v *Revolver Revue* (1993, č. 22, s. 109–121) a následně ke knižnímu vydání v roce 1995 (Brno: Petrov, česko-anglické vydání, překlad do angličtiny Alex Zucker).

Mezi další prózy Jáchyma Topola patří *Anděl* (Praha: Hynek, 1995), *Noční práce* (Praha: Torst/Hynek, 2001), *Kloktat dehet* (Praha: Torst, 2005), *Žlatá hlava* (Praha: In Život, 2005, fragment nepublikovaného románu *Mongolský vlk* z roku 1997), *Chladnou zemí* (Praha: Torst, 2009), *Citlivý člověk* (Praha: Torst, 2017). Výbor z publicistiky Jáchyma Topola vyšel pod názvem *Výstup jižní věží* (Říha, Ivo /ed./: Praha: Torst, 2018).

Sestru spojuje s poetikou autorových předchozích básní i následných próz řada obdobných rysů, zejména konfliktní stylizace postav, prostoru, času, či výběr jazykových prostředků. V pozdějších prózách Jáchyma Topola se jejich vyprávění proměňuje, získává například podobu limitovaného dětského hlediska, jež může být doplněno o významy takzvané protifaktové historické fikce (například *Noční práce*, *Kloktat dehet*; Doležel 2014; Šanda 2019).

Sestra se v devadesátých letech zařadila mezi nejvýraznější české romány tohoto období, jakými byly zejména *Nesmrtelnost* Milana Kundery (Brno: Atlantis, 1993), *Jak se dělá chlapec* Ludvíka Vaculíka (Brno: Atlantis, 1993), *Klíč je pod rohožkou* Vlastimila Třešňáka (Praha: Torst, 1995), *Ego* Ivana Matouška (Praha: Torst, 1997), *Pestré vrstvy* Ivana Landsmanna (Praha: Torst, 1999) či *Urmedvěd* Jiřího Kratochvila (Brno: Petrov, 1999). V kritické konkretizaci románové tvorby devadesátých let si *Sestra* získala mimořádné postavení, o čemž svědčí mimo jiné přes padesát kritických či interpretačních ohlasů, které provázely obě její vydání z devadesátých let (1994, 1996). Román byl též adaptován filmově (2008) i divadelně (2015). Jáchym Topol obdržel za *Sestru* Cenu Egona Hostovského (1995). *Sestra* byla přeložena do němčiny, maďarštiny, angličtiny, polštiny a slovinštiny (Šanda 2019).

Literární druh, žánr

Literární druhy a žánry jsou kategorie empirické, proměňují se podle toho, jak se vyvíjejí jejich podoby v literárních dílech vstupujících postupně do literárních kánonů. Zejména během 20. století se hranice mezi literárními druhy i žánry postupně rozplývají, jejich určování je dobré chápat spíše orientačně. Česká literární historiografie i literární kritika převážně klasifikují *Sestru* jako román, přičemž argumentem může být například odkaz na velký rozsah textu (v přítomné edici má 575 stran), složitost jeho významové výstavby, pestrost jazykových prostředků apod. Z hlediska literárních druhů lze dokládat převažující epické tendence ve vyprávění. Při podrobnější analýze textu *Sestry* je však patrné, že budou tato genologická určení vhodná spíše pro potřeby různých literárněhistorických či literárněkritických generalizací, neboť *Sestra* nabízí literární vícedruhovost a mnohožánrovost.

V její významové výstavbě dominuje proud řeči hlavního mluvčího-vypravěče a zároveň hlavní postavy Potoka, který má zejména v první třetině románu převážně podobu asociálně budovaného monologu: „Je to spíš vzrušené apollinairovské pásmo reflektující skutečnost v její nepřehlednosti než objektivní rekonstrukce nějakého jednotlivého děje“ (Čmejková 1997).

Tím se dostávají v poetice *Sestry* ke slovu též výrazné postupy lyrické. Epická linie příběhu se začne drát do popředí až od druhého dílu, v jejím centru stojí ústřední téma milostné – cesta Potoka za sestrou a se sestrou. Na řadě míst románu se objevují dialogické scény, které jsou tvořeny řečí postav téměř nekomentovanou hlavním mluvčím-vypravěčem a vykazují i znaky dramatického dialogu.

Žánrově román obsahuje velké množství odkazů mytických (mýty slovanské, germánské, indiánské), kvazimytických (ve smyslu stylizací groteskních, hyperbolizačních, mystifikačních) či pohádkových:

[...] a já uviděl Hlavu. Byla až nestvořně velká... cirkus, napadlo mě... velká, holá, s odstávajícíma ušima, které vypadaly jako trychtýře. [...] Tak tohle je skirvolja... napadlo mě... ze starýho slovanskýho lesa... eště teda sou... stál jsem pár metrů za Hlavou a vtom se z kočárku pozdvihly dvě ruce, dlouhý a silný ruce dospělýho člověka, byly nahý a zakončený drápama, silnejma drápama. Ty se v nazelenalým světle leskly a voda jako by k jejich lesku bezhlučně vybuchovala svým světlem.

(Topol 2019: 256—257)

Dobrodružný příběh nabízí též motivy thrilleru (pronásledování a přestřelky s agenty tajných služeb), hororu (vtělení ďábla do postavy malého chlapce, jeho zastřelení stříbrnou kulkou ulitou z roztaveného medailonu Černé Madony) i erotické literatury. Jeho žánrovou indiferentnost posilují též významné oscilace (motivické, lexikální apod.) mezi stylovou vysokostí a nízkostí, mezi etickými kategoriemi dobra a zla, pravdy a lži apod.

Kompozice

Grafickými signály je román členěn na tři díly, které jsou pojmenovány *Město*, *Sestra*, *Stříbro* a jsou dále segmentovány na kapitoly (první díl jich obsahuje 7, s. 9—156, druhý 12, s. 159—457, třetí 5, s. 461—575), jež jsou číslovány průběžně skrze celý text (24 kapitol). Každá kapitola je opatřena názvem, který má podobu tzv. středověkých rubrik (sám autor odkazuje v různých rozhovorech např. na svou inspiraci v románech Julese Vernea) a resumuje popisně obsah kapitoly, přičemž se v řadě případů takto avizované s vyprávěným plně nepřekrývá, zvolený postup tak spíše demonstruje konstrukční (a mystifikační) funkci subjektu díla (Červenka 1992). První tři kapitoly ve svých titulech předznamenávají své události takto:

1

*RUKU V BROKÁTU. RYTINA A V DÍŘE. JAK TO BYLO S PSICÍ.
VIDÍME JE, JDOU. SKLEP. DRŽELA MĚ.*

(Topol 2019: 9)

2

*CO MI DĚLALO SRDCE; BĚŽELI JSME. TÝ PŘEDMĚTY. TEHDY
V KANÁLE. SPIKNUTÍ.*

(Topol 2019: 30)

3

*DAVID SE UČÍ. BYŽNYSOVÁ STEŽKA. JSME RYCHLÍ. LAOSOVÉ.
CO SE NOSILO. RODINNÁ TLUPA. STUDNA.*

(Topol 2019: 35)

Rozhodující kompoziční faktory strukturují románové vyprávění odlišně od zmíněných prvků grafického členění, což je možné sledovat například na hranici prvního a druhého dílu románu, skrze kterou procházejí vyprávěné události de facto bez povšimnutí (konec prvního dílu *Město* i začátek dílu druhého *Sestra* propojuje jedna vyprávěná událost, bitva — „akce rozjetejch hitlerů“, Topol 2019: 169).

Zásadní prostředky, které kompozičně organizují text *Sestry*, souvisejí s podobou a proměnami jeho stylizace. Poetika románu je založena především na vypjaté konfliktnosti zakotvené do struktury většiny textových kategorií: vypravěče, vyprávěných mikroudálostí a lyrických reflexí, prostoru, času, lexikálních či syntaktických prostředků apod. V prvních třech kapitolách románu je výstavba řady kategorií mimořádně dynamická, dominuje prolínání torzovitých mikroudálostí, které jsou natolik resumovány, že se vyprávění dostává na hranici pouhého informování o nich, a reflexí vypravěče, jež nad událostmi převažují a často je i motivují. Události i jejich komentáře tematizují ve smyslu příběhu především osobní zkušenost vypravěče a zároveň hlavní postavy Potoka a jeho přátel (kmene, Organizace) s velkými společenskými změnami,

jež svými zobrazenými rysy odkazují k dění v Československu na přelomu osmdesátých a devadesátých let 20. století. Druhou částí (přibližně od třetí kapitoly do poloviny osmé kapitoly, přes hranici prvního a druhého dílu románu), kterou lze v kompozičním smyslu v románu oddělit, jsou tematizace mikroudálostí a jejich komentářů po této společenské změně („výbuchu času“), začínající svobody, podnikání členů Organizace a především její rozpad. V této části vyprávění se radikalizace ve výstavbě poetiky výrazně utišují. Tato tendence pokračuje i v části třetí (od poloviny osmé kapitoly), v níž vyprávění získává podobu souvislejšího příběhu, který se soustředí na postavu Potoka a na jeho cestu hledání. I zde jsou dynamické prostředky vyprávění výrazně mírnější, než tomu bylo v první části románu.

Zejména v těch částech vyprávění, ve kterých převládá již zmíněná struktura asociálního pásma, plní kompoziční funkci sjednocující smysl textu nejvýrazněji jeho hlavní mluvčí, vypravěč a zároveň postava Potok, který formuluje svou převážně monologickou řeč jako dopis sestře: „[...] tehdy jsem tě hledal, sestro, a teď ti píšu svůj dopis, dopis jako knihu, dopis jako blázen [...]“ (Topol 2019: 539).

Témata, motivy

Jáchym Topol v jedné ze svých odpovědí v knižním rozhovoru vymezil tematiku románu takto: „[...] je to komedie o příchodu Mesiáše. Vlastně ne, hlavní hrdina se bojí mít dítě. Je to milostnej příběh, kde se milenci normálně nenávidějí a trochu cestujou“ (Weiss 2000: 123). Tvrzení, že *Sestra* je de facto milostným románem, se v konfrontaci s mimořádně komplikovanou významovou výstavbou románu zdá být příliš triviálním, představuje však jednu z platných možností, jak na generální otázku témat románu odpovídat. Román však zároveň může být i odysseovskou poutí (Hybler 1995) hlavní postavy a vypravěče Potoka, jejíž drama svědomí je motivováno naznačenou vraždou dívky, kterou Potok možná

zabil při souloži, jeho cestou plnou úzkosti, lemovanou motivy kmenové sounáležitosti, různých typů ritualizací, ohrožení, slibu a věrnosti, víry, jež nakonec ústí do hledání věčnosti či prostě smyslu života. Jedinou možností pro vypravěče, jak se se vším vypořádat, je mluvit o tom, svou zповědí (dopisem sestře) znovu nalézt ztracenou identitu. Dvojí typ naděje v podobě příchodu Mesiáše i shledání se Potoka se sestrou je vyslovena postavami v dialogu i pásmem řeči vypravěče na konci románu:

Zas řval a... dítě... kde je? řval jsem taky... v bezpečí, porozuměl jsem... je to jistěný a to dítě, ztlumil rachot vodovodu... to dítě, člověče, možná že jo... sou určitý náznaky... fakt jo? vydral jsem ze sebe a musel se opřít o kachlíky... to by znamenalo, že to všechno, že tohle všechno snad přece jen... ne zbytečně... JO! řekl Micka, vypnul vodu i stroje, kráčeli jsme chodbou... to je fantastický, křičel jsem, halelůja, je to fantastický a skvělý, je tedy naděje, že by dítě, že by to byl snad sám M.? A hlídáš ho dobře? Spolehni se, řekl Micka [...].

(Topol 2019: 573)

To už jsem věděl, že přijdeš. Našel jsem na půdě, na tvým stole květinu. Byla to růže, který máš tak ráda. Ležela u mejch vzkazů. [...] a slyšel jsem rychlý kroky a ty jsi otevřela dveře a vešla do místnosti. Černá. Byli jsme u sebe. Bylo to najednou. Mělas hlavu u mě a já tě objal.

Už se neopustíme, řekl jsem.

Už ne, řekla jsi ty.

(Topol 2019: 575)

Motivické kategorie jsou v románové poetice často stylizovány hyperbolizovaně, získávají tak příznak bizarnosti, grotesknosti (na němž se významně podílejí též jazykové prostředky, zejména lexikální): zmutované houby, ptačí mor, pojídání feny, jeskynní kresby lidskou krví atd. Velmi frekventované jsou v tomto smyslu dynamické tematizace nejrůzněji „vybuchujícího“ či „polapeného“ času, signalizujícího společenské proměny v románovém světě, například i v podobě hamletovské

metonymie „byla svoboda a čas vymknutý z kloubů šílel“ (Topol 2019: 35).

Hodnotící metafory či mikroalegorie jsou obecně produktivním prostředkem sémantických dynamizací (nejen) motivické výstavby románu:

*Někdy na úsvitu, ve svobodě jsme se rozhodli vydělávat peníze [...].
Žalíbily se mi především mince, oči rozprostřeného organismu,
průhledy někam, chladný jako vzdálený hvězdy [...] brzy jsme
pochopili, že peníze nejsou ten kov, za který si našinec koupí pivo
nebo láhev červeného a Seveřan rum, ale že peníze jsou dluhy, papíry
s razítky i bez nich, peníze rostou z peněz, rozmnožují se dělením jak
buňky... peníze jsou slova, známosti, podrazy, sliby [...] a nejvíc peněz
na svém hřbetě nevozí divokej pes, nebo malebnej tetovanej drak ze
snu vraha, ale chytřej úhoř.*

(Topol 2019: 40)

Pro řadu motivů *Sestry* je typická jejich nedotvořenost („nakousnutost“; Hybler 1995: 58), jejímž důsledkem je často recepční (interpretační) nejistota. Tak je tomu například s již zmíněným motivem vraždy postavy Malé Bílé Psice (Báry), se kterým je spojována hlavní postava Potok, například v obvinění bývalými agenty STB:

*Tak už víme, kde byla celý ty roky. A víš, kde jsme ji našli, to, co z ní
zbylo? Pod hromadou uhlí... ve sklepě. No ty to víš, kde byla. Barbara
Žávorová, krásná holka... a uškrcená. Blbý co?*

(Topol 2019: 379)

Z pásma řeči vypravěče se ale o jejím zabití či smrti nic přesného nedozvíme, na mnoha místech vyprávění jsou k dispozici spíše významové signály jejího odchodu, opuštění postavy Potoka:

*Budu to říkat, ať to tak bylo: tys mě ve sklepě chytla a držela... a teď
sis možná takhle zahrála, třeba se zásuvkou, vzduchem, kamenem,
nějakým samcem, s něčím, cos potkala, protože večer jsme představení*

odehráli bez tebe a já tě neviděl celý roky, když už bych měl pro čas použít konvenční termín. [...] Psice mě chtěla zbavit strachu, ale že já nechtěl, protože zbavený strachu bych už nemohl hrát... bez strachu bych dokázal všechno, ale nemohl bych si tvořit... [...] zvolil jsem si strach... a tak mě Psice vyloučila ze společenství, odřízla mě od sebe... ale slíbila, že mi pošle sestru... že jí naplní mou budoucnost [...].

(Topol 2019: 28–29)

Čas a prostor

Kategorie času a prostoru vstupují do uvažování o literárních dílech v mnohých podobách. Jednou z nejčastějších je srovnávání zobrazení těchto tematických významových komplexů v díle se zkušeností čtenářů s tzv. reálným světem. V *Sestře* mohou například některé uváděné názvy románových ulic jako *Železná*, *Plynární* atd. vytvořit spolu s vyprávěnými událostmi exodu východních Němců na velvyslanectví Německé spolkové republiky z úvodu románu prostorové, časové i příběhové odkazy (realémy, Doležel 1993) na konkrétní historické události roku 1989 v Praze (viz i výše). Soustředění na takové srovnávání světa románu se světem zkušenostním upřednostňuje žurnalistické funkce románu, jenž pak může nést až poněkud zjednodušující charakteristiku „kritického náhledu na polistopadovou transformovanou společnost s akcentem na divoké podnikatelské praktiky“ (Fialová 2014).

Časoprostor zobrazený v *Sestře* se mnoha svými parametry nepodobá konkrétní historické zkušenosti potenciálního čtenáře: má rysy postkatastrofického světa, který geograficky spojuje odkazy na různá místa střední a východní Evropy, tvořící „nový svět“ s vlastními zákony, rituály, lišící se od „starého světa“ zrušenými občanskými či národními vazbami, jejichž deformovanost je značena i degenerovanými jazyky (Hybler 1995). S tím souvisí i tematizace střetu kulturních reprezentací času (Kouba 2003), na jedné straně motiv času lineárního patřícího k židovsko-křesťanské tradici evokující představu starého světa původní evropské civilizace, na straně

druhé času cyklického spojeného s přírodními národy, indiány, který signalizuje „barbarizaci“ nových pořádků:

Když začnu cítit, že čas začíná ztrácet svou sílu, když už nevtahuje, kdykoli v tunelu přestane vířit chaos a hluk, pomůže mi Ohnivá. A druhý den je ta mrtvolná ztuhlost důkazem, že čas je mi zase mrtev. Tak nějak Čipvejšové po Ohnivý drželi pádla v rukou, ztuhlý figury v dřevěných člunech, hlava, jako by byla roztráštěná zevnitř. Taky ji potřebovali: pušky a ocelový nože a neštovice rozbily čas jim. Oni snad chtěli kruh, já toužil po přímce.

(Topol 2019: 11)

V poetice románu je kromě časových a prostorových tematizací výrazné, jak jsou významy těchto kategorií vyjadřovány. Již jsme zmínili zásadní roli monologické řeči hlavního mluvčího a zároveň hlavní postavy Potoka, ze které též vyplývá, že je většina všech časových a prostorových významů v románu formulována jako výsledek Potokova vnímání, tedy tak, jak on čas a prostor subjektivně prožívá (čas fenomenologický, Kouba 2003).

Časové prostředky zásadním způsobem vyprávění strukturují, spoluvyjadřují třeba často zmiňovanou překotnost či zběsilost narativu *Sestry*. Promluvový proud vypravěče zobrazuje (zejména v první části románu) vzpomínky na nejrůznější události z různých období tak, jak se v jeho mysli vynořují. Z událostí jsou vyprávěny jen jejich výseče, které jsou radikálně sumarizovány, až atakují hranici vyprávění směrem k pouhému informování o událostech. Důsledkem tohoto postupu se narace zrychluje. Mísením příběhových torz spolu s reflexemi vypravěče dochází též k rozkmitání relativní přítomnosti (recepčního vnímání toho, co se děje „ted“) mezi příběhem a samotným aktem vypravěčovy promluvy, čímž je opět vyprávění výrazně dynamizováno (viz např. Ingardenův nulový bod časové perspektivy, Ingarden 1989: 240).

Vypravěč

Kategorie vypravěče nebo v případě *Sestry* spíše mluvčího (spojuje vyprávění s reflexemi, jeho promluva má specifickou jazykovou formu, viz dále) je stylizována do podoby ich-formového vyprávění, v němž má tento mluvčí dvojí úlohu — jako vypravěč vypráví převážně to, co v minulosti prožíval jako postava Potok. Sémantické důsledky této vyprávěcí situace stupňují možnosti recepční identifikace s vypravěčem-postavou, neboť ho potenciální čtenář může nejlépe poznat, dozví-li se od něj nejen to, co dělal či co prožíval ve funkci postavy, ale také to, co si o tom z odstupu vyprávění ve funkci vypravěče myslí, zda se sjednocuje se sebou-postavou či se od sebe-postavy naopak distancuje:

[...] rozbitý zrcadlo jsou rozsekaný momentky, koukám se a příjemný by bylo propsat se do třetí osoby, ale ne, mluví Potok: žil jsem po různých bytech a tlupách, a když mě jednoho usměvavého pouličního dne pustili ze starýho zlýho městskýho blázince, dostal jsem sociální klíč a díru. Nebyla tu zrovna žádná rodina, kde bych mohl být. Nemohl jsem jistou dobu vydržet žádnou zlobu a žádnou laskavost. Plynární, tam jsem ležel a plnil svou skříň převlekama.

(Topol 2019: 30)

Autobiograficky stylizované řečové pásmo vypravěčova monologu je výrazně expresivní, jeho vysoká míra subjektivizace je kromě lexikálních prostředků vyjadřována také častými apelativními prostředky, jako například řečnickými otázkami, oslovením adresátů i sebeoslovením:

Já to nechápu, nevím, proč se to nestalo mně? Proč já, proč ty jsi nedostal osm let, železem do hlavy, nenávratnou letenku? Ale je to pryč.

Je už to pryč? A teď se má žít takhle, anebo takhle? Ráno jsem v mlze u nádraží viděl jenom starou ženu a vlčáka.

(Topol 2019: 12)

Vypravěč často tematizuje svůj akt promluvy (viz i výše) užíváním obrátů jako „musím mluvit o tom“, „budu psát o tom“ apod. Tím je zdůrazňován komunikační charakter vyprávění, který posiluje i jistou nadřazenost řeči hlavního mluvčího nad tím, co je vyprávěné. Pásmo řeči vypravěče do sebe obvykle pohlcuje i řeč jiných subjektů (postav) v podobě neznačené přímé řeči či smíšené řeči, které stírají individuálnost mluvčích a odkazují právě k dominanci mentality vypravěče — vše splývá v jeho vzpomínkovém chrlení slov:

V tom mrtvolném svistu okolo bylo nutné se přikrčit, vysunout tykadlo nervu a zachycovat a vysílat signál kmene. V díře ve svahu se zavřenýma očima: Co vidíš? Tmu. Je daleko? Ne, je tady. Co vidíš ty? Tebe. Ostatní lidi, jsou malí, mají stejné obličej. Moje tma je teď červená. Moje taky.

(Topol 2019: 14)

Všeobjímající mentalita vypravěče, jež odkazuje vyprávěné do sféry vlastní introspekce a která za sebou nechává stopu v podobě onoho sebeidentifikačního řečového proudu, tvoří jeden z mála možných sjednocujících principů poetiky celého románu. Zřejmě nejvýrazněji je tato nadvláda narušena v textových segmentech, ve kterých vypravěč a postava Potok předává svou roli konstruktéra fikčního světa jiným postavám. To se děje nejvýrazněji v šesté kapitole *Sestry* s názvem *Měl jsem sen*, v níž se vybrané postavy střídají ve vyprávění svých snů a stávají se tak samy na čas sekundárními (zprostředkovanými) vypravěči částí románu.

Postavy

Dominance monologu vypravěče ve významové výstavbě románu je na úrovni postav posílena jeho již zmíněnou identičností s postavou Potoka, která je ve většině událostí postavou hlavní a podporuje tím příznak egocentričnosti (Zandová 2001) tohoto dvojjediného subjektu ve stylizaci

Sestry. V úvodu románu vypravěč ve svém pásmu řeči zavádí sebe-postavu Potoka jakožto člena společenství „lidí Tajemství“ (Topol 2019: 9) a vymezuje tím jednu ze svých hlavních charakteristik, totiž svou specifickou sociální příslušnost. Sociologicky identifikační funkci spojenou s rolí sexuální iniciace má pro Potoka další zásadní postava románu — Malá Bílá Psice (Bára), jež je stvořena zprvu pásmem řeči vypravěče, sérií jeho asociačně či motivicky propojených vzpomínek majících podobu skrumáže mikroudálostí a reflexí v úvodu románu:

Naše přátelství, to byl vlastně úsvit firmy, budoucí společnosti, to byl základ, s Malou Bílou Psicí jsem žil, ještě když jsem nic nevěděl, neměl a nemohl ztratit. Dělal mě, abych já pak mohl dělat někoho jiného, aby byl kmen. Ona věděla, že jestli chceme přežít a uchovat si alespoň nějaký čas pro sebe, musíme mít svůj kmen.

(Topol 2019: 12)

Malá Bílá Psice mi hladila nervy, o kterých jsem ani nevěděl, že je mám, moje tvář dostávala novou podobu, začal jsem cítit tělo. Začal jsem tancovat. [...] Ona mě táhla k sobě, tvořila, a to dělalo zas její podstatu.

(Topol 2019: 14)

V průběhu vyprávění je konstruovanost této postavy doplněna o zbývající možnosti, kromě pásma řeči vypravěče ji buduje též její vlastní řeč i řeč jiných postav. V souladu se základní stylizací románu však zůstává řeč vypravěče jejím dominantním tvořícím principem.

Titulní postava románu — sestra se postupně vynořuje až z průběhu vyprávění. Předzvěsti jejího „zrození“ jsou roztroušeny v prvním dílu románu v pásmu řeči vypravěče jeho predikcí či rekapitulací vzkazu-slibu Malé Bílé Psice, aby později sestra sama promluvila a splynula s jinou, ve vyprávění již existující postavou pojmenovanou dříve Černá:

[...] a tak mě Psice vyloučila ze společenství, odřízla mě od sebe... ale slíbila, že mi pošle sestru... že jí naplní mou budoucnost... [...].

(Topol 2019: 28—29)

Černá sklonila hlavu ke straně, zkoumavě mě pozorovala, musela mě znát, od vidění... je opilá, napadlo mě. [...]

Asi je to ona, řekl jsem si.

Ano, řekla Psice.

[...]

Potřebuju chlapa... ted'ka... o kerýho se můžu opřít, řekla opile [...].

Tohle mi Psice nikdy neřekla, že možná, až ji potkám, bude se ona muset opřít o mě, to mě zaskočilo, možná že zbytek síly je k ochraně někoho...

(Topol 2019: 214)

Způsob, jakým je titulní postava v naraci zavedena, ono vynořování se z kontur jiných postav, signalizuje například její metaforické možnosti směřující k vypravěčovu pojmenování blízké bytosti spřízněné láskou, respektive k jeho schopnosti rozeznat u sebe přítomnost milostného citu jakožto daru hledání souznění i odpovědnosti za druhého.

I další postavy vstupují do románu především jako subjekty stvořené převážně řečí vypravěče. Jsou jím často přímo charakterizovány:

Na signály tu byl David, stratég a hlava malý smlouvy, jediný z nás byl z venkova, do osumnácti lezl po stromech, a tak měl jako jediný pevný zdraví.

(Topol 2019: 35—36)

Jindy jsou postavy vypravěčem předvedeny skrze své jednání:

Bohler tu stál, pomocník, taky čekal na pohyb, oči upřené vzhůru. My jsme byli připraveni.

(Topol 2019: 37)

Další postavy vpadávají do pásma řeči vypravěče bez jakéhokoli uvedení svou vlastní řečí:

Rozdávám jim tu sušenky jak nákej důchodce, a přitom bysme měli támhlety pomlátit, řekl Sinkule.

(Topol 2019: 15)

Postupně jsou ve vyprávění subjekty postav konstruovány kombinací různých možností, stále však platí jasné signály nadřazenosti vypravěče (jeho promluvového aktu) nad všemi postavami. Jeho kontrolní funkce (Doležel 1993) obvykle ovládá pásma řeči postav a je posilována zmíněnými typy stylizací jejich promluv do podoby neznačené přímé řeči či smíšené řeči.

Parita mezi vypravěčem a postavami se alespoň na chvíli vyrovnává v místech vyprávění stylizovaných do dialogických scén (viz i výše), v nichž se vypravěč vzdává kontroly nad řečí postav, nedoplňuje ji žádnými komentáři:

O co pak pude, Psice?

Já nevím, o Boha asi, nebo když jde o všechno.

Jenže svým šíleným chováním člověk zlý věci přivolává.

To nikdy nevíš, sou různý cesty a člověk si volí podle sebe.

To je ta naše smlouva.

Smlouva platí.

(Topol 2019: 21)

Dynamičnosti ve výstavbě postav je docilováno také tím, s jakými motivy či lexikálními významy jsou propojeny. Příkladem takto podmíněné dramatickosti může být postava pojmenovaná doktor Hradil a další členové jeho rodiny: doktor Hradil žil u Mohawků, má zázračný elixír od šamanů, rozetne Bohlerovi tvář a „elixírem“ ji zahojí, prodává zázračný lék chudým, kteří když po něm zemřou, stávají se materiálem pro jeho pitvy atd. Motivické dynamizace podporuje vypjatá subjektivizace a lexikální kontrastnost slovních významů v řeči vypravěče, kterou postavy zobrazuje: „A mohawská bestie

Zázračný Doktor Hradil měl dalšího otrhance ke kurtování na pitevním loži“ (Topol 2019: 56).

Jazyk

Jazykové prostředky románu jsou určeny jeho základní stylizovaností do spontánního monologického proudu řeči hlavního mluvčího (vypravěče). Příznaky orality této promluvy budují především prostředky lexikální, jež jsou směsicí obecné a spisovné češtiny, dialektů a pseudodialektů, slangu, argotu, vulgarismů či archaismů, knižních výrazů a neologismů:

Zapomněl jsem možná dostatečně a vyčerpávajícím způsobem s použitím běžný mluvy i zlatý maminčiný češtiny vyjádřit, že Bohler byl opravdu chlapík širokého srdce. Od té doby, co měl prachy a byt, i když to byl byt celý tlupy, neustále podkuřoval svému katolickému, kostelnímu a lavicovému Bogovi tím, že se staral o zbloudilý ovce, většinou porostlý zaknocenou vlnou barvy koksu z té nejmagoričtější bolševický kotelny. [...] Odovšivoval zaběhlý Rumuny, vrácený do tranzitu Bohemie ze všech koutů zasraný bělošský Evropy, mazal albánskejm kurvám nohy naběhlý šlapáním mastma od Dalmatiho a nezletilejm cigoškám z nejhorsích městských děr Divokýho Východu napouštěl vanu Fiorovejma parfémama...

(Topol 2019: 77–78)

Řeč vypravěče i mnohých dalších mluvčích je také plná odkazů na cizí jazyky, především polštinu, ruštinu, angličtinu, němčinu, francouzštinu či latinu:

Vedl mě chodbou, měli tam zamjcky a dyjinu, pak jsme lezli po žebříku a ten malej... ukázal mi studnu, víko bylo zpuchřelý, Benjamín se chichotal a udělal ženský znamení... dost hnusný na svůj věk a pak si hráb do rozkroku, protáh svůj bledej a kriticema už beztak zkrívenej obličejík a povídá: tu Ondráš, bratko muoj, a tu i Ĵula... kuběna jeho... Cermacka!

(Topol 2019: 396)

Vynalézavé a hravé mísení či groteskní deformace jazyků vedou k „internacionalizaci jazyka“ (Mareš 2012):

Všichni Laosáci už byli v zakoupených hadrech. [...] Mluvili jsme pořád tou francouzočeštinolaosoruštinoindočínštinou, ale hlavně taky řečí gest, poplácávání a přípitků. [...]

Dotazy na kámoše nebraly konce. A: Luna, řek jeden. Jo, Mácha, ten musel vymyslet úplně tajnej jazyk pro svý věci, jinak by ho zabili. Ten měl svou abecedu, dávali si se sestrou bacha, věděli, o co de! poučil jsem nějakýho starce, vedle kterýho jsem si sednul. Ž ne compri tchèque. Muá ósi ne! zařval jsem, aby slyšel. Luna, řekl. Luna!
(Topol 2019: 328–329)

Nový jazyk stojí v opozici k jazyku starého světa, jehož lexikální podobu určuje spisovná čeština. Vypravěč si je toho vědom a sám ve svém pásmu řeči příslušné napětí tematizuje:

[...] „vím, co chceš vyškemrat, vobejmu ti nohama“... zpívala, přičemž spisovný „vím“ ze starejch časů křížilo jazykovéj kord s „vobejmu“ ze slovníku podomků a tak vznikalo napětí... dětský slovo „vyškemrat“ bylo pikantním kořeněním [...] a „ti“ se mi obzvlášť líbilo, vždyt znamená blíž a vřeleji než starý „tě“.

(Topol 2019: 165)

Tematizace jazyka vypravěčem je v románové poetice častá, jeho „řeč o řeči“ znamená „vědomý akt hledání a ztracení jazyka“ (čeština vybuchla spolu s časem) a zdůrazňuje již zmiňovanou nadvládu aktu vypovídání nad fyzickou aktivitou postav v románu (Mareš 2013: 134).

Vyjadřovat se k jazyku, k jeho systému a jeho užívání at již explicitními komentáři, či implicitně v míře tak výrazné, jako je tomu v Topolově románu Sestra, není v textech umělecké literatury běžnou záležitostí.

(Schneiderová 2016)

Rázně jsou ve prospěch stylizace mluvenosti řečových pásem ve významové výstavbě *Sestry* využity prostředky morfologické a pravopisné. Mezi nimi vynikají například postupy fonetizační uplatněné zejména při psaní vlastních jmen (Stalín, Rimbó, Čembrlejn) nebo při užití cizích jazyků („Ich bin ajne klajne čechiše švajne“).

Výraznou měrou jsou zastoupeny intertextové odkazy titulové (Prezydent Krokadýlů — Prezident krokodlaků), jmenné (často biblické, např. David, Abrahám, Šalamoun), citáty z děl jiných autorů (např. Hanuše Bonna, Czeława Miłosze; Schneiderová 2016).

Na vyjadřování překotnosti vyprávění se podílejí též prostředky syntaktické. Rozsáhlé syntaktické struktury, ve kterých jsou tradiční vazby bořeny ve prospěch stylizace spontánnosti řeči, jsou svou často rigidní stylizací do podoby anaforických opakování („je snědá“, „je cítit kouřem“, „je mozolnatá“) na mnoha místech románu zdrojem vystupňované sémantiky narativní zběsilosti, vyjadřují i jistou mechanickou opakovanost či variačnost ve vyprávění.

Literatura

Bílek, Petr A.

1994 „Topolův román... uličnický“; in *Tvar*, č. 16, 6. 10., s. 17–18

Červenka, Miroslav

1992 *Významová výstavba literárního díla* (Praha: Karolinum)

Čmejková, Světa

1997 „Jazyk literatury“; in František Daneš a kol. (eds.): *Český jazyk na přelomu tisíciletí* (Praha: Academia), s. 114–132

Doležel, Lubomír

1993 *Narativní způsoby v české literatuře* (Praha: Český spisovatel)

2014 *Heterocosmica II. Fikční světy postmoderní české prózy* (Praha: Karolinum)

Fialová, Alena (ed.)

2014 *V souřadnicích mnohosti. Česká literatura první dekády jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích* (Praha: Academia), s. 490–498

Hybler, Martin

1995 „Topolova přepestrá Sestra“; in *Kritická Příloha Revolver Revue*, č. 2, červen, s. 56–59

Ingarden, Roman

1967 *O poznávání literárního díla* (Praha: Československý spisovatel)

Iwashita, Daniela

2019 „Ediční zpráva“; in Jáchym Topol: *Sestra* (Praha—Brno: Host), s. 597–642

Kouba, Petr

2003 „Čas a věčnost v Topolově Sestře“; in *Svět literatury*, č. 25, s. 27–53

Mareš, Petr

2012 „Něma benzina, najn gazka, neni petrol“; in týž: *Nejen jazykem českým. Studie o vícejazyčnosti v literatuře* (Praha: FF UK), s. 86–99

2013 „Tajnej a otevřenej jazyk“ (Spisovnost a nespisovnost v románu Jáchyma Topola *Sestra*); in Ivo Říha (ed.): *Otevřený rány. Vybrané studie o díle Jáchyma Topola* (Praha: Torst), s. 133–137

Schneiderová, Soňa

2013 [2000] „Topolův román *Sestra* a jeho jazyk“; in Ivo Říha (ed.): *Otevřený rány. Vybrané studie o díle Jáchyma Topola* (Praha: Torst), s. 138–144

2016 „Intertextovost v Topolově Sestře“; in *Bohemistyka*, č. 3, s. 233–260

Šanda, Zdeněk

2019 „Komentář“; in Jáchym Topol: *Sestra* (Praha—Brno: Host), s. 577–596

Špirit, Michael

2013 „Jáchym Topol“; in *U nás ve sklepě. Antologie poesie druhé generace undergroundu* (Praha: Revolver Revue), s. 220–221

Topol, Jáchym

2019 *Sestra* (Praha—Brno: Host)

Weiss, Tomáš

2000 *Jáchym Topol. Nemůžu se zastavit* (Praha: Portál)

Zandová, Gertraude

2013 [2001] „Výbuch času‘ 1989: Jáchym Topol a staronový svět jeho románu *Sestra*“; in Ivo Říha (ed.): *Otevřené rány. Vybrané studie o díle Jáchyma Topola* (Praha: Torst), s. 23–30

O autorovi

Zdeněk Šanda (1966), literární historik a teoretik, vysokoškolský učitel. Vystudoval bohemistiku a historii na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze, tamtéž absolvoval doktorské studium dějin a teorie literatury. Působil na českých i zahraničních univerzitách (Univerzita Hradec Králové, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, Paris-Lodron-Universität Salzburg). V současné době vyučuje na katedře českého jazyka a literatury Fakulty přírodovědně-humanitní a pedagogické Technické univerzity v Liberci. Specializuje se zejména na dějiny české literatury druhé poloviny 20. století a na teorii literatury. Je autorem řady studií v domácích i zahraničních odborných časopisech a konferenčních sbornících. Soubor svých literárněvědných studií publikoval knižně pod názvem *Možnosti v čase* (2010). Pro *Českou knihovnici* připravil *Komentář* k vydání románu *Sestra* Jáchyma Topola (2019).

O *České knižnici*

Česká knižnice přináší reprezentativní literární díla vzniklá v českých zemích od počátků našeho písemnictví po současnost. Dlouhodobě koncipovaná ediční řada, která začala vycházet v roce 1997 a dnes již přesáhla hranici sta titulů, usiluje o zpřístupňování odborně připravených, textově spolehlivých a komentovaných vydání.

Od roku 2016 edici společně vydávají Nadační fond Česká knižnice, Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., a nakladatelství Host. Na vydání jednotlivých svazků přispívá Ministerstvo kultury ČR. Redakce pracuje s podporou z programu Strategie AV21, řízeného a financovaného Akademií věd ČR.



HOST

Sestra

Jáchym Topol
Sestra

Jáchym
Topol

Jáchym Topol

Sestra

Ediční příprava: **Daniela Iwashita**

Komentář: **Zdeněk Šanda**

Počet stran: **652**

Vydání: **v České knižnici první**

ISBN **978-80-88183-15-0**

Rok vydání: **2019**

Stý svazek České knižnice přináší románovou prvotinu Jáchyma Topola *Sestra*, výjimečné dílo české prózy konce 20. století. Dobrodružný milostný příběh se v dynamickém, jazykově, zvukově i rytmicky výrazném vyprávění větví do mnoha imaginativních odboček, básnických obrazů či vizí. Vypravěč a protagonista Potok v nich hovorovou řečí, v níž se mísí všechny jazyky světa, zachycuje i mnohá historická fakta, jako byl holocaust, černobylská katastrofa, odpor undergroundu proti útlaku v komunistickém Československu, pád Berlínské zdi i počátek divokých devadesátých let, kdy bylo možné vše. Prochází nebo prchá městskými i venkovskými periferiemi střední Evropy, žije na vysoké noze i na tržišti, na nádraží nebo na skládce. A jeho duše stále hledá svou sestru.

Román, který byl již přeložen do němčiny, angličtiny, maďarštiny, polštiny a slovinštiny, vyšel v letech 1994 a 1996 ve dvou autorských verzích. Naše edice vychází z prvního, nezkráceného vydání románu a v ediční zprávě zaznamenává jeho pozdější proměny. Komentář sleduje též široký ohlas této knihy v české kultuře.