

Soňa SCHNEIDEROVÁ

Praha

Intertextovost v Topolově *Sestře*

Keywords: Jáchym Topol, post-modern texts, inter-textual, allusion, the Bible

Klíčová slova: Jáchym Topol, postmoderní text, intertextovost, aluze, Bible

Abstract

These days, Topol's novel *Sestra* (*Sister*) is already considered as an authoritative text that belongs to the most significant Czech prosaic works of the 20th century and represents its author's attitude to the canon of contemporary cultural heritage since it tells „the story of our experience”, including its literary and cultural aspects. At the same time it is one of the most important texts within the Czech literature referring to the canon, that is, to the rules of forming a post-modern text. The book was written in 1990's, when post-modernism in Czech literature reached its peak. As all such texts, it evinces features of post-modern writing not only at the ideological level, evident while unfolding the thematic line through multi-layer character of numerous stories, but also in the text structure. The rich network of inter-textual references to which this chapter focuses on is one of the most striking features of this structure. Here we describe certain types of signals that refer to pretexts and grammatical, stylistic and structural changes that occur while author uses pretext in his prose and when individual allusions are engaged. The analysis notices between so-called playful allusions and those that play substantial roles in building the meaning of Topol's prose. In the second group we find namely biblical allusions, some of which we describe while characterizing so-called onomastic allusions. We conclude with the description of processes that occur when the author incorporates other texts in his own text.

Abstrakt

Topolova *Sestra* je text, o němž můžeme s jistotou tvrdit, že zaujímá významné postavení mezi předními díly 20. století. Kniha vznikla v polovině 90. let a je jednou z nejvýraznějších ukávek postmoderního psaní u nás. Jako každý takový text nese rysy tohoto způsobu psaní nejen při rozvíjení tematické linie mnohvrstevnatostí příběhů, ale i ve struktuře textu. Zvláště nápadným rysem této struktury je mnohost intertextových elementů, na něž se naše studie zaměřuje. Popisujeme některé typy signálů, jimiž se odkazuje k pretextům, a změny gramatické, stylové a strukturální, k nimž dochází při využití pretextu v navazujícím textu autora. Analýza si všímá rozdílů mezi jednotlivými aluzivními elementy a zabývá se zvláště těmi, které se podstatně podílejí na smyslu Topolovy prózy. K nim patří aluze biblické a odkazy

k některým literárním dílům, jež reprezentují společenské a literární jevy důležité pro ideovou složku prózy. Zároveň je však lze vnímat jako doklad vztahu autora ke kulturnímu a literárnímu dědictví, neboť *Sestra* je autorovou výpovědí nejen o existenci určité společenské etapy, ale také o kulturních a společenských událostech, jež autorovu výpověď formovaly.

1. Román *Sestra*

Mnozí Topolovu *Sestru* považují za vlivný text, jehož znalost přispívá k pochopení literárního kontextu současnosti. O jeho výjimečnosti svědčí i to, že se na něj pokoušeli navázat další autoři.¹ *Sestra* je moderní literární text² s mnoha znaky, jimiž bychom jej přiřadili především k tzv. postmoderním textům. Na rovině obsahově-tematické je tak zřejmá mnohvrstevnatost příběhů a motivů, v nichž každý čtenář nachází mnoho významů, a tudíž i vlastních výkladů. Text je rovněž nápadný strukturální hrou s cizími texty, rozmanitostí jazykových tvarů, využitím mnoha rovin jazyka, jeho spisovnosti a nespisovnosti, zvýšením rozdílu mezi psaností a mluveností.

Román vyvolal ohlas u čtenářů, publicistů, literárních vědců, lingvistů a bylo o něm napsáno několik studií z hlediska popisu jazyka i výstavbových prvků textu (srov. Říha 2013), zmiňována je (překvapivě ale spíše jen okrajově) i intertextová rovina textu, neboť román se řadí k těm s nejbohatší a nejrafinovanější sítí intertextových vztahů v soudobé české literatuře. Topol v něm odkazuje ke klíčovým dílům české i světové literatury³, zvláště patrný je však vztah k prapůvodním

¹ O *Sestře* se psalo jako o románu roku 1994. Např. nositel ceny Magnesia Litera Jiří Hájiček přiznal, že když slyšel v roce 1995 Topola *Sestru* předčítat, dva roky se pokoušel psát jako on. On-line: http://www.rozhlas.cz/radiowave/liberatura/_zprava/jachym-topol-narval-jsem-do-sestry-chaos [citováno ze dne 3.2.2016].

² Jako o „strhujícím moderním českém románu” o něm psal V. Novotný v „Práci” 1994, 5.8., s. 7. Slovo *moderní* je tady použito ve smyslu ‘novátorský’, *novodobý* oproti slovu *zastaralý*.

³ Topol k tomuto faktu v textu odkazuje tak, že p ř i z n á v á „klasický čtivo” (s. 125). K takovým řadíme i významné překlady, např. překlad Millerova *Prezidenta krokodýlů* od Jana Zábrany (uvažuje se o tom, že překladatelem je J. Škvorecký).

zdrojům lidské existence a vzdělanosti, k nimž patří folklór, mýty a Bible. Je také vidět zřejmý rozdíl: na jedné straně je v textu obsaženo mnoho „jednorázových“ a méně podstatných aluzí, na druhé straně se k některým textům a elementům těchto textů autor vrací vícekrát a je znát, že jsou pro autora i text důležité. K nim patří skutečné, byť obměněné citáty pretextů autorů, jako jsou Czesław Miłosz a Hanuš Bonn, nebo je to Bible, jež prostupuje celý text. Prostupuje jej v náznamech příběhů a proniká textem prostřednictvím biblických jmen, které nacházíme ve všech částech *Sestry (Město, Sestra, Stříbro)*. Intertextové odkazy v *Sestře* však představují velmi různorodou skupinu a sledování jejich zapojení do navazujícího textu autora je pro čtenáře poměrně náročné. Tato náročnost spočívá mimo jiné v tom, že se mnoho z nich objevuje v různých variacích a v různorodých a různě se překrývajících kontextech textu a k jejich odhalení a významu, který v něm mají, někdy dospíváme až postupně a ve vzájemných souvislostech. Autor si rovněž prostřednictvím mnoha aluzivních elementů se čtenářem hraje. Pohrává si s podobou jednotlivých odkazů a znejasňuje vztah aluzivních prvků vzhledem k jejich původu. Tímto způsobem a s ohledem na množství a různorodost aluzivních prvků je udržována neustálá pozornost čtenáře.

V našem příspěvku bychom rádi zaměřili pozornost především na textovou stránku intertextových elementů, tzn. na popis signálů intertextovosti a způsoby obměny mezi textem původním a navazujícím, tedy vlastním Topolovým textem, a na to, jak jsou jednotlivé intertextové elementy zapojeny do struktury navazujícího textu. Vzhledem k tomu, že intertextových elementů je v *Sestře* velmi mnoho a v celé jejich šíři jsou na tomto místě neuchopitelné, rozhodli jsme se popsat jednotlivé možnosti jejich formálního zapojení do textu a interpretaci jsme soustředili jen na některé texty a aluzivní elementy.

2. K pojetí intertextovosti

Intertextovost chápeme tradičně jako jeden z typů mezitextových (transtextových) vztahů. Od ostatních dvou – metatextovosti a archi-

textovosti (které ovšem intertextovost mohou doprovázet) – ji vydělujeme tím, že se jedná o přítomnost jednoho textu v druhém, přičemž se mezi těmito texty vytváří jistý vztah zvýznamnění.

Při popisu a hodnocení jednotlivých příkladů se opíráme o popis intertextovosti u J. Homoláče (1996), tedy jako důležité chápeme rozlišení pojmů signál a prostředek aluze, rozlišení jednotlivých typů aluzí a také přihlížíme k Homoláčovu termínu text-kód (srovnej Homoláč 1996, s. 47). K textu přistupujeme z hlediska recepce čtenáře, zároveň však uvažujeme o možných záměrech autora.

3. Způsoby zapojení cizího textu v *Sestře*

Víme, že není smyslem literárního textu na intertextové elementy a vztahy upozorňovat nápadnými signály, jako je vlastní jméno autora výroku nebo díla, jež jsou do navazujícího textu zapojeny. Tyto elementy také nebývají explicitně vysvětleny. U literárního textu většinou záleží na tom, zda čtenář daný element odhalí a pochopí bez jeho zjevné signalizace a vysvětlení toho, co daný element v textu znamená. Je ovšem pravda, že to, co autor považuje pro svůj text a pro jeho smysl za důležité, nějak vyjevuje. Může tak činit explicitně nebo například tak, že elementy vytvářejí určité nápadné souvislosti.

Postmoderní literatura je v některých ohledech v tomto jiná. Proklamace intertextovosti je jednou z jejích základních vlastností⁴ a autoři jí využívají mnoha různými způsoby, někdy více nápadně, jindy méně, včetně využití různé míry signalizace (signalizace může být nulová, můžeme uvažovat o signalizaci implicitní např. prostřednictvím některých souvislostí v textu). Intertextové a jiné transtextové jevy v textu však u mnohých postmoderních autorů nápadně vystupují do popředí, často je záměrem autora, aby byly aluze odhaleny, a nezřídka jsou také vysvětleny. Stávají se také součástí zjevné komunikace autora se čtenářem nebo hry s ním.

⁴ K tomu srovnej např. Hoffmannová 1992, s. 171–183.

Obraťme nyní pozornost k některým elementům navazujícího textu, jež upozorňují čtenáře Topolovy *Sestry* na přítomnost cizího textu, tzn. zaměříme se nejdříve na signály pretextů, následně se pokusíme odhalit strukturní vazby mezi signálem pretextu, eventuálně signalizovaným pretextem, a navazujícím textem a to, jaký význam tyto potenciálně intertextové vazby mají pro možné zapojení jednotlivých elementů do významové výstavby díla.

3.1 Titul díla

V *Sestrě* najdeme mnoho titulů známých literárních i filmových děl. Některá jsou v textu zastoupena ve své původní podobě (Daleký hlas, Bible atd.), ale mnoho z nich se objevuje v rozličných obměnách, např. na sebe upozorňují hravými hláskovými a lexikálními modifikacemi, substituční obměnou ([1], [2], [3]), jiná jsou do textu zakomponována tak, že jsou součástí promluvy postavy bez zjevného vydělení signalizujícího danou výpověď jako titul díla, například počátečním velkým písmenem ([4], [5]); tytéž tituly se pak mohou v textu objevit v různých syntaktických variacích ([6], [7]). V některých případech se můžeme jen domnívat, že jde o titul díla ([8]):⁵

[1]

Choval jsem v sobě jistou naději, že jako první taky popadnu ranní poštu a že potom, co smetu Mickovy fakturové zprávy a všelijaký inzeráty a reklamy na jedy, budu se moct aspoň na krátkou chvíli zabrat do Prezidenta krokodlaků, Mekhanického pomidoru a Kotvy a Kříže a dočtu detaily, protože další a další díly klasického čtiva chodily ranní poštou (s. 125).

[2]

Jícha už deset let vystupoval jako přední mladý básník, ale protože svoje prvotiny utopil v samizdatu, nikdo dohromady nevěděl, co píše. Známy byl jen díky své podzemní minulosti.

Jeho jedinou sbírku „Miluju tě pod orlojem šílenství“ vykoupily hloupé gymnazistky a jejich zvrhlé profesorky. Pak romantiku nepsal [...] (s. 147).

⁵ Všechny citáty pocházejí z 2. vydání románu. V případech, kdy je citováno první vydání, je tato citace označena jako *Sestra*, 1. vydání.

[3]

[...] tam proud nadávek, vždyť jen já rozumím její řeči, nelenil jsem, aby neměla čas: Miluju tě k šílenství, ne, nejsem na nádraží, vrátím se... (s. 286).

[4]

Bylo nás pět a okolo byly milióny a my netušili, co s náma bude (s. 110).

[5]

Já sem malej český člověk, i když dneska už se tomu směju, dneska už je to jinak [...] (s. 95).

[6]

Bohler medituje a David... nás bylo pět... snad se Davidovi hojej palce [...] (s. 170).

[7]

Říkal, dneska už vim co a směju se tomu [...] (s. 90).

[8]

[...] řekl pyšně Doktor. Jo (s. 44).

V prvním případě se jedná o aluzi na knihu Maxe Warrena Millera (1959)⁶; v češtině kniha nese název *Prezident krokodýlů* (1963) a podoba titulu odráží perspektivu hlavního vypravěče a je „v jeho slangu“. Známy román popisuje život v harlemském ghettu, kde vedou mezi sebou válku černošské gangy. V druhém případě jde o *Mechanický pomeranč* od Anthonyho Burgesse (1962; existuje i stejnojmenný film z roku 1971), jenž je o tom, jak maloměstská společnost a establishment dělají z člověka mechanické pomeranče zbavené vlastní svobodné vůle. Oba romány jsou prostřednictvím titulových aluzí v Topolově *Sestrě* pouze „jednorázově“ zmíněny, ale čtenář vnímá jejich souvislost s Topolovým textem tak, že s nimi nachází společné rysy ve způsobu chování Potokovy party, v její mluvě, pretexty jsou znát i v různých subtilních odkazech, např. při odkazování na Boga (např. samotné slovo je v českém překladu *Mechanického pomeranče*; stejně tak pojmenování *bratři* a spojení *moji bratři*)⁷. U názvu *Kotva a Kříž*

⁶ Existuje i film *The Cool World* (1964).

⁷ „[...] ve který ste oslavovali Boga se všema Svatejma a andělskejma chórama [...] (Burgess 1992, s. 7); Drajvovali jsme zpátky na město, bratři moji, ale kousek od něj [...]“ (Burgess 1992, s. 25) atd.

jde o substituční obměnu titulu známé knihy *Dýka a kříž*. Knihu napsal americký kazatel David Wilkerson a vyšla v roce 1962⁸. Jde o příběhy dětí z ulice (v New Yorku), jimž chce David Wilkerson pomoci najít správnou cestu k Bohu a přijmout křesťanství. Wilkersonův příběh je obecně interpretován jako pomoc najít „ztraceným“ bezpečí „zakotvené“ v křesťanství. K Topolově *Sestře* se všechny tři romány vztahují díky tématům, o nichž vyprávějí, ale také jazykem.

Několikrát se v textu setkáváme s titulem Poláčkova díla *Bylo nás pět* a v textu vícekrát objevuje jméno Poláček. Jde sice o jméno úředníka ve spisovně koncentračního tábora, ale další okolnosti v textu čtenáře vyzývají k tomu, aby bylo toto jméno považováno za signál rozvinutí mezitextových vztahů, ev. prisouzení důležitosti významu mimotextové skutečnosti spojené s tímto jménem. V textu je totiž ještě několik dalších indicií (vedle opakujícího se názvu Poláčkova díla), jež čtenáře vedou k tomu, aby si toto jméno spojil se spisovatelem Karlem Poláčkem. Je zde odkaz k jeho židovství:

[...] tady sem vídal Poláčka [...] taky starej Hebrej (s. 92; podobně na s. 106),

na spojitost ukazuje i poznámka:

[...] a von Poláček a teď taky Lopatka dělaj jako poznámky, anekdoty, jo [...] (s. 193).

Čtenář s jistými kompetencemi si tak může vytvořit souvislost i mezi dvěma jmény Poláček-Lopatka (srov. Lopatka 1992). Na významný podíl „Poláčka“ (a jeho osudu) pro kontexty rozvíjené v Topolově *Sestře* ukazuje i to, že Karel Poláček „zůstal“ v textu druhého vydání *Sestry* jako jediný z poměrně rozvinutých pasáží odkazujících k osobnostem meziválečného období české kultury, které byly součástí prvního vydání *Sestry*⁹ a které byly ve druhém vydání vypuštěny.

⁸ Existuje i stejnojmenný film z roku 1970.

⁹ Byly to úseky textu s narážkami ve vzájemných vztazích, jež odkazují ke jménům židovských autorů nebo osobností meziválečného období v české kultuře: Hanuš Bonn, Karel Poláček, Ota Pavel, Franz Kafka, Max Brod, Gustav Meyrink, Egon Erwin Kisch, Paul Leppin, Richard Teschner, malíř a grafik, spolu s Paulem Leppinem člen *Verein deutscher bildender Künstler in Böhmen*; Emil Artur Longen,

Ostatní titulové aluze uvedené v našem výčtu mají spíše jen hravý charakter. Je to příklad autoaluze na Topolovu sbírku *Miluju tě k zbláznění*, jejíž substituční obměna se v textu objevuje dvakrát ([2], [3]), a dále je to příklad [8]:

[...] řekl pyšně Doktor. Jo. (s. 44).

Tento předěl mezi větami může některý ze čtenářů vnímat jako hravou aluzi k Flemingově knize a stejnojmennému filmu *Dr. No*. Hravost je patrná i u příkladu [5] a [7], jež spojuje odkaz k titulu knihy Adiny Mandlové *Dneska už se tomu směju*. Pozornost čtenáře je k němu vedena postupně: na s. 89 je čtenář upozorněn signálem, resp. teprve zpětně jej takto vnímá, v podobě jména:

Hermann Kafka, otec Franze Kafky, a k názvům jejich děl: *Jak jsem potkal ryby*, *Smrt krásných srnců*, *Muži v ofsajdu*, *Proměna*, *Zámek*, *Fragment k Lovci Gracchovi*, *Proces*, *Amerika*, *Dopis otci*. Objevily se zde také dvě jména postav – Odradek z Kafkovy knihy *Starost hlavy rodiny* a Severín z Lepinovy *Severínovy cesty do temnot*. Tyto narážky pak jako celek vytvářely v textu kontext založený na „soudržných“ tématech (židovství, koncentrační tábor, kultura, lidské utrpení duševní i fyzické atd.).

„[...] pane Novák, vy chodíte v nebi na ryby [...] s panem Bonnem, jako jo? [...] A starej Hebrej Poláček s náma chodí taky, ten je na týpytku a mladěj židovskej hoch, nákej Pavel, ten zas líčí na kukle... jo jednou jsme šli připášený z tý krčmy U Rozvědčíka a Pavel vykládá Poláčkovi, jak tam s nákým strejcem pytláčili srně [...] Von se člověk [...] může v nebi bavit s jakějma chce kamarád... [...] já mám partu s Wolfíkem, ten tu byl taky, židák jeden...no my se dycky láfem s tou Poláčkovou brožurou... vono teda vydaný to bylo akorát v nebi...[...] Muži za lajnou se tomu nadává... [...] a voni tam furt píšou, kucí židovský, i ten Ervín, i starej Broďák [...] a Richard s Longemem dostali tutovej nápad a lámali Paula: to je blbost, toho Severína ti nemůže ilustrovat Josef Lada! Neblbni a vraž tam náký mrtvolý, nech ty ženský pomířt...[...] zajdi za Gustavem, ten už ti poradí... [...] a tenhle Broďák s sebou tahal takovýh kluka vykuleného židovského vyjeveného...[...] parta byla z tohohle Franciho nešťastná [...] a všickni to nemohli číst... ty jeho truchlohry... [...] Na náký zámky a náký tarantule a náký lovce Krachy do čtení pro hochy se vyflajzni, Franci, popiš nákej proces, nebo jak to chodí v náký trestanecký kolonii, to ti vydaj ty troubo! [...] Hermane, pročs tak krutý Hermane... hned zítra ti napiší dlouhý dopis [...] jsem tak opuštěný, i když jsem si vymyslíl Odradka... [...] A když pak Franciho sestřelili i s ajrákem, tak to pak Broďák už rozjel ve velkým... s Ervínem [...]s nákým Nabokovským i s jinejma... akorát tu Američku sepsal prej sám, povídal vonehdá v kantýně...“ (*Sestra*, 1. vydání, 95n).

[...] to byl pohrobek vod tý Adinky naší zlatý, [...],

na s. 90 se setkává s variací titulu ve výpovědi:

Říkal, dneska už vim co a směju se tomu [...]

a na s. 95 je plný titul knihy ve výpovědi postavy románu:

Já sem malej český člověk, i když dneska už se tomu směju, dneska už je to jinak [...] (s. 95).

3.2 Vlastní jméno

Na první pohled jsou v textu patrné signály v podobě vlastních jmen. Vlastní jména osobní v textu jednak pojmenovávají subjekty v textu, jednak jejich výskyt v textu může fungovat jako signál aluze (Homoláč 1996, s. 69), tzn. fungují jako referenční signál k jinému textu nebo také k mimotextové skutečnosti. Jestliže je vlastní jméno opakovaným segmentem předchozích textů, jde vlastně o citaci. Potom se mluví o citátovém jméně nebo ve vztahu k původnímu pretextu o interfigurálnosti.¹⁰ V těchto případech se jméno často stává důležitým aluzivním elementem, vlastním prostředkem aluze. V textu může mít povahu symbolu nebo do textu vnáší charakteristické vlastnosti s tímto jménem spojené. Tuto povahu mohou mít samozřejmě i jiná vlastní jména než jenom jména osobní.

Vlastních jmen, které mají nějaký vztah k jiným textům, eventuálně se vztahují k historické skutečnosti, se v *Sestře* objevuje opravdu mnoho. Jsou to jména existujících osob, jména spisovatelů, literárních postav nebo jména pojmenovávající určité literární jevy, dále jsou to jména z antické a středověké literatury, pohádek, nebo jsou to jména biblická. Některá z nich nacházíme v textu bez výraznější signalizace vztahu k jinému textu (tzn. bez bezprostřední souvislosti k mateřskému textu) a je na čtenáři, zda dokáže jejich vztah k původnímu textu identifikovat, eventuálně pochopit význam užití daného jména

¹⁰ Interfigurálnost je původně neologismus vytvořený analogicky k termínu intertextovost W. G. Müllerem; blíže o tom: Müller 1991, s. 102–103.

v navazujícím textu autora. Takovým jménem je např. jméno z prvního vydání Topolovy *Sestry* Odradek nebo Medorek v obou vydáních (příklady užití jména *Medorek* viz níže).

Jména v textu vytvářejí jednak vlastní izotopické (lineární) řetězce, jednak jsou součástí izotropních vztahů – v části *Město* a *Sestra* např. jména biblická a vztahy mezi nimi odkazují ke *Starému zákonu*, v poslední části *Stříbro* k *Novému zákonu*. Vzhledem k jejich významnému postavení v Topolově *Sestře*, zaměříme pozornost právě na ně.

Zvláštní význam v prvních dvou částech Topolovy *Sestry* mají dvě z nich: *Mesiáš* a *David*. Podle výkladu a tradice křesťanství Mesiáš jako Spasitel a král David jako symbol dobrého a spravedlivého člověka, vůdce.

3.2.1 Biblické jméno jako symbol a paralela

M e s i á š

Román *Sestra* je označován mnoha způsoby, jednou jako „Love story, milostnej příběh. V zásadě“ (Weiss 2000, s. 122), jindy „je to komedie o příchodu Mesiáše“ (Weiss 2000, s. 123):

[...] v naší smlouvě šlo hlavně o Tajemství, protože my jsme se v té dnešní době po výbuchu času modlili nejvíc ze všeho o Mesiáha [...] aby přišel... (s. 51).

V textu se několikrát objevuje čekání na jeho příchod:

[...] protože jsme čekali na Mesiáha [...] (s. 52);

Sebekritiku jsme na sobě konali, abychom byli čistší [...] vroucněje připravený pro Mesiáhův příchod. (s. 77);

[...] no a starý židy sem tak vlek já, ti se nebránili, protože do poslední chvíly se modlili a věřili, že do té poslední vteřiny, než pochcípaj, eště může přijít Mesijáš, co je, pardi? (s. 94)

Mesiáš je v románu ztotožňován s postavou dítěte/Dítěte, tzn. je to jeden z rysů, jímž může být odkazováno k Ježíši. Možné ztotožnění s ním signalizují i další indicie v textu:

[...] s každým malým nehotovým lidským tvorem musíš jednat jako s nádobou plnou světla, protože to může být Dítě, Mesiah. (s. 53);

[...] že náš malej Mesiah se teď někde třeba kodrcá vlakem [...] a že jeho dobrej pracovitej táta tesař s jeho hodnou počestnou mámou vyhlížeje nákej Egypt [...] a nikde tu svatou rodinku nevemou [...] (s. 54).

Na rozdíl od Bible však Mesiáš nepřichází:

A vtom jsem, bratři moji a svobodní kopiníci, pochopil nebo mi spíš Tvář dala do mozku, že ten židovskej kluk nebo holka...kerej tenhle klíč tahal na krku ve svém čase, ten Mojše nebo ta Bašele, už nepřijdou...Dítě už nedorazí, protože ho v tý peci spálili. A že to byl Mesiah. A že nás čeká život slepejch červů bez naděje a beze smyslu až do smrti (s. 108).

A mě tam nahoře napadlo, že to už je jedno, jakou náhodou naši dědečci byli mezi pobíjenjma, nebo mlčeli, nebo se vraždění účastnili, to už je jedno, z jakých důvodů nebo jakou shodou okolností, ale Mesiah už nepřijde. Už tu byl a spálili ho. [...] Přesně tak, řekla Tvář. [...] Tak proč si to dopustil? vykřikl jsem, protože už jsem se nebál. Ale Tvář neodpověděla. [...] A ten prostor se nehejbal, protože ten čas zemřel s Mesiahem v Osvětím, a já pochopil svůj obrovskej omyl. [...] Čas zemřel v zemi popela (s. 109).

A pak jsme se, bratři moji, rytíři a kapitáni, zařídili každé podle sebe. My jsme si, bratři, na to místo bez času, na ten osvětimskej hrob zvykli. Vždyť jsme stejně dobře věděli, že na konci každého života je smrt, jak říkával už soudruh Stalin (s. 111).

Jméno Mesiáše v *Sestře* reprezentuje to, co reprezentuje v Bibli. Jde o víru v obnovu národa, království či celého světa „vyvoleným“. Biblický příběh o Mesiáši je součástí symbolické roviny textu jako součást důležitého kulturního kódu nesoucí určité ustálené významy. Představuje především naději, víru v příchod něčeho lepšího, naději ve změnu, ale zároveň je tento příběh autorem „dovyprávěn“ tak, že je v danou chvíli definitivně uzavřen.

David¹¹

David je jedna z hlavních postav Topolova románu a zaujímá v něm významné postavení:

¹¹ Jeho život a vláda je v Bibli zaznamenána v *První* a *Druhé knize Samuelově* a v *První knize královské*.

[Byl] tou nejlepší hlavou, která vysílala signály a tak poháněla celou partu, celé společenství dopředu (s. 7).

[Byl to] stratég a hlava malý smlouvy (s. 28).

[...] byl tu, aby tvořil pevný článek v smlouvě¹² [...] (s. 30).

Jméno vztahujeme k židovství, v kontextu křesťanství má spojitost s Ježíšem z Nazaretu. Toho křesťané označují jako Krista, jenž je „z rodu Davidova“. Na to, že jednoho z hlavních hrdinů má i čtenář Topolovy knihy s biblickou postavou Davida spojit, ukazuje několik signálů. Je to především věta na s. 36:

A že minimálně příští století patří žlutý rase, to je nad slunce jasnější, vo tom už je v Bibli, vid', Davide? (s. 36).

V této části se odkazuje k názvu pretextu, jehož součástí je postava v původním textu. Dalšími signály je řada indicií, jež tuto postavu v Bibli charakterizují. David je původně pasáček ovcí, jež pásal na úpatích hor. Je to krásný, mladý, silný mladík, jenž doma vítězil v boji s medvědy a jenž později dokázal zvítězit nad obrem Goliášem, prokázal schopnosti v boji a stal se králem.¹³

David [...] jako by pásal krávy (s. 29).

[...] nosil náhrdelníky ze zubů a drápů medvědů, který zabil nožem tam doma, vysoko v horách. (s. 30); objevil Davidovy skryté strategické schopnosti (s. 30).

David měl jako většina horalů [...] (s. 41).

¹² Bez významu není ani slovo „smlouva“, neboť právě takto je popisován vztah Boha k člověku, jako smluvní vztah, který se člověku nabízí. Nejpregnantněji je formulován v Desateru, kdy přijetím smlouvy čítající 10 slov je člověk osvobozen od řady stěžejních otroctví, která si nese – nemusí sloužit jiným bohům, nemusí krást, zabíjet, závidět atd.: „Oznámil vám svou smlouvu, kterou vám přikázal dodržovat, desatero přikázání, a napsal je na dvě kamenné desky“ (Deuteronomium / *Pátá kniha Mojžíšova* 4,13).

¹³ Například *První kniha Samuelova* 17,15: „David odešel od Saula a vrátil se, aby pásal stádo svého otce v Betlémě“. Nebo *První kniha Samuelova* 23,14: „David pobýval v poušti na nepřístupných vrcholcích; pobýval v horách pouště Zífu“.

jako horal je označován několikrát (s. 77), jindy je na tuto skutečnost odkazováno místním určením:

Měl jsem sen, řekl David. Bylo to doma v horách [...] (s. 81).

David je popisován jako mladý, hezký a silný:

Ty seš dost mladej a hezkej kuk, [...] (s. 92).

[...] ale vemte to tak, parde, že přesto, co vám chystalí, vám taky, hochu, že ste vyrost v takovýho hezkýho silnýho židovskýho mládence [...] (s. 93).

Na spojitost Davida s biblickou postavou ukazuje i to, že se v blízkosti jeho jména objeví jméno *Goliáš*:

David klečel a křižoval se [...] no a tady sme je házeli do pece živý, i když nechtěli a řvali, a ty, co se bránili, zkrotil Broněk, von to byl takovej židovskej Goliáš, boxer [...] (s. 94).

[...] a Goliáš řekl: Kdo nejde s námi, jde proti nám a bude zabit či převychován [...] a David řekl: Žít a nechat žít¹⁴ [...] (s. 200);

jednou je David jako král explicitně označen přívlastkem:

Jen my jsme měli dost síly, abychom ze svého středu obětovali svého bratra, Krále Davida, a snědli jeho srdce.

Jak David, tak i Goliáš, postavy příběhů z Topolova románu, nesou stejné vlastnosti prostřednictvím popisu jejich určitých vlastností nebo zástupných pojmenování (boxer) jako biblické postavy. Goliáš je v obecném povědomí vnímán oproti Davidovi jako „ten horší“. V Topolově knize je také ztotožněn s výrokem Klementa Gottwalda „Kdo nejde s námi, jde proti nám“. Tento výrok ovšem také chápeme jako inverzi propozice Ježíšova výroku: „Kdo není proti nám, je pro nás!“¹⁵ Postavu Davida, jsme-li vedeni Topolovými indiciemi, jež obě

¹⁴ Tento výrok je spojován v novodobé historii s *Mahátmou Gándhím*: „Jediný způsob, jak žít, je nechat žít“, jenž byl užít v souvislosti s Ghándího bojem proti násilí.

¹⁵ Mk 9,40. Zároveň i smysl aluzivního elementu je opačný. V Bibli jde v souvislosti s daným výrokem o toleranci.

postavy spojují (David v Bibli a David jako hrdina románu), vnímáme v rámci obecně přijímané kulturní charakteristiky spojené s touto biblickou postavou jako představitele dobrých vlastností – čestnost, spravedlnost, chytrost, udatnost atd. Přesto ani David není úplně dokonalý. V Bibli zapříčiní smrt svého soka a na jeho rukou tak ulpí krev – tento motiv prostupuje text *Sestry* na několika místech: s. 125, 133, 170, 186, 308, 310, 312. Paralelně s tímto aluzivním momentem je také naznačeno další možné aluzivní spojení: David je nebo může být tímto rysem spojován s Kristem:

[...] ale ti dva nechtěli Davidovi ublížit... oni na něj civěli přímo nábožně... tu jest on, co pase... vidíš palciky, toť prauda, svata prauda... jest to on, má je, singumaty... krvice teče... (s. 312).

„Singumaty“ můžeme považovat za zkomoleninu slova stigmata. Jak víme, v křesťanství jsou tak označovány rány na těle Krista, jež podle Bible získal Kristus během ukřižování. V Topolově knize však má tato krev na Davidových rukou jednoduché vysvětlení: David trhal kobylky, mravence, drtil v trávě larvy atd. (s. 312). Ani on tak není jak v Bibli, tak v Topolově příběhu přijímán bezvýhradně. O tom svědčí i jiné věty:

Jenže David řekl: Ba ne, to není možný, takhle se zřezat. Tohle je skutečnost a ňáká blbá. A my jsme Davida, pánové a rytíři, v tu chvíli těžce a vážně nenáviděli (s. 87).

Stejně jako u ostatních biblických příkladů, se i tyto aluzivní elementy v *Sestře* ocitají v těsném prolnutí se světskými motivy a se situacemi zobrazovanými v románu.

Hvězda jménem Pelyněk

Pelyněk se objevuje v textu *Sestry* dvakrát. Poprvé na s. 110 jako součást vyprávění hlavního hrdiny, týká se „zjevení Potoka“:

A pak jsem v mrtvým nebi bez času viděl zářit temnou hvězdu [...] a čas se pohnul [...] ta hvězda byla Pelyněk, bratři. Tvář, která snad nechtěla, abych zemřel, ale abych

se vrátil dolů, mi ukázala hvězdu Pelyněk a ta teď byla purpurová¹⁶ a na obloze v jejím lesku stál ozbrojenec, měl přílbu se zvířecíma rohama [...] a měl purpurovej plášť, pyšně nes tu barvu zloby [...] a byl to Temnej ve svý síle, byl to Kníže. [...] Ďábel [...] měl jsem radost [...] a věděl jsem [...] proti komu bojovat... (s. 110).

Na druhém místě se objeví ve spojitosti s Černobylem:

Vasil vykládal o dětech, pro který bylo dvojhlavý telátko normální. [...] Tyhle děti Černobyly by se velice podívovali akorát v ZOO. A asi by jim zahrada přišla nudná. [...] Lidi, který ze Zóny evakuovali, a to byli celý vesnice, byli všude jako prokletý. O Pelynku se nesmělo psát a lidé věřili, že ozáření je nakažlivý jako chřipka (s. 241).

Hvězda Pelyněk je považována za symbol apokalypsy, trestu, jenž byl seslán na „bezbožné“.¹⁷ V první ukázce hvězda představuje symbol zla, proti kterému je nutné bojovat, ve druhé ukázce je symbolem zkázy, obrazu současné apokalypsy, a je zde využito hry s významem slova „pelyněk“: jeden z druhů byliny černobýl je černobýl pelyněk.

3.2.2 Biblické jméno jako součást přirovnání

A b r a h á m¹⁸

[...] ale rozhodně jsme se nemínili stát obětí, jako syn pokorného Abraháma tehda na hoře s málem podříznutým hrdlem [...] tehdy chybělo málo a my měli v tý tehdejší dnešní době pohybu, o který mluvím, ušní bubínky už od starýho Boga dosti omlety a nebylo jistý, jestli bychom povel z nebes, kterej kudlu starýho Abraháma tehdy zastavil, nepřeslechli... (s. 50)

V Bibli jde o příběh – jak víme –, kdy Bůh poručil Abrahamovi, aby obětoval svého jediného a po letech vytouženého syna Izáka.

¹⁶ Kromě biblické analogie lze „purpurovou hvězdu“ vyložit i jako rudou hvězdu komunismu.

¹⁷ *Zjevení Janovo* 8,10–11; 9,1–4: „Jméno té hvězdy je Pelyněk. Třetina vod se změnila v pelyněk a množství lidí umřelo z těch vod, protože byly otráveny. [...] Z dýmu se vyrojily kobylky na zem; byla jim dána moc, jakou mají pozemští škorpioni. [...] Dostaly rozkaz neškodit travě na zemi ani žádné zeleni ani stromoví, jenom lidem, kteří nejsou označeni Boží pečeti na čele“.

¹⁸ Jeho příběh je popsán v *Genesis* 11–25. V Bibli původně Abram (hebrejsky *Avram*, teprve „po smlouvě s Bohem“ je to *Abrahám*) je v Topolově *Sestře* jeden

Když se chystal syna zabít, Bůh jej zadržel a poslal mu berana. Tím dal Abrahamovi na vědomí, že mu může důvěřovat. V Topolově knize tento „minipříběh“ vytváří na základě přirovnání hypotetickou paralelu k jednání postav románu. Přirovnání je součástí metafory, jež však vyznívá vůči smyslu biblického textu opačně. Jde zde znát neochota obětovat se a neschopnost poslouchat Boha a důvěry v něj.

Š a l a m o u n

Dyž je dítě uvnitř, tak pak pustěj asi i matku. Proto tam posílaj ty mimina po hlavách přes fyzly. No jo, ale copak maj děti nějaký občanky? Jak ta matka dokáže, že je její? [...]

Třeba pak to dítě urve jiná ženská, aby se dostala ven. Jak to rozsouděj? Jako za časů židovskýho kinga Šolomona?

Padáme, pod' (s. 11).

V této paralele se odráží známý spor o dítě mezi dvěma ženami před králem Šalamounem (srov. *První kniha Královská* 3,16–28). V tomto případě jde formálně o přirovnání, z hlediska přímého intertextového vztahu k pretextu pravděpodobně bez zvláštního významu. Jde jen o rozvinutí přirovnání k situaci zobrazené v románu, ale v kontextu Topolova textu jako celku lze samotný biblický příběh chápat jako metaforické zobrazením hlubšího významu vztahující se svým smyslem k základní ideové linii *Sestry* – tázání se po správnosti a smyslu lidského konání.

D a n i e l¹⁹

Jenže to jsem ještě nevěděl. Zkoušel jsem přijít na nějaký triky, který musel použít Daniel v jámě lvový, ale mimo toho jednoho jedinýho mě nic nenapadlo. Spolehl jsem se prostě na Boga a sebe a šel (s. 129).

z „Davidovejch bráchů“, stejně jako Kubík (Jakub), Benajmín, Kašpar (s. 314), (s. 307): „[...] povídam Abramovi, on byl jistě šéf těch kluků“ (s. 309).

¹⁹ Daniel, 6. kapitola: „Můj Bůh poslal svého anděla a zavřel ústa lvům, takže mi neublížili. Vždyť jsem byl před ním shledán čistým a ani proti tobě králi jsem se ničeho zlého nedopustil.“

Topol odkazuje na příběh Daniela, který byl za trest uvržen do jámy lvové, protože se modlil ke svému Bohu. Bůh však poslal anděla, který zavřel lvům tlamy, a Daniel přežil. Stejně jako Daniel i Potok zvažuje, jaké triky použít, jak zvládnout nepříjemnou situaci, až vejde „do jámy lvové”, tedy do baru k Černé. V tomto případě však nejde jen o využití rčení o „jámě lvové” v jeho ustáleném významu „jít vědomě vstříc nebezpečné nebo nepříjemné situaci”, při níž nemusíme znát ani Bibli, ale Topolem je bezprostřední vztah k původního pretextu aktivován v první řadě biblickým jménem, dále aluzivním vysvětlením odpovídající smyslu příběhu v Bibli („spolehl jsem se prostě na Boga”) a jeho vztazením k situaci v textu tak, že je smysl aluze rozšířen a zapojen do jednání postav: nejen Bůh, ale i naše schopnosti nás mohou ochránit („spolehl jsem se prostě na Boga a sebe”).

3.2.3 Jména jako součást v inverzního vztahu

Kain a Abel

Tak nahoře je nákej Abl a ten chodí za Kchainem a lehá si pod ty nože místo něj a trpí!... To je kofr! A Kchain se zatím vychlazuje, voni to sou bráchové a se maj rádi asi, sem špekuloval! Tak mu to tam ten Abl krátí [...] a sou tam náky dva Amerikáni, chlapík a ženská [...] a ty maj rošty vedle sebe [...] Boný a Klajd se menujou (s. 104).

Podle biblické interpretace mezi Kainem a Abelem nevládnou dobré vztahy, jež vyústí, jak víme, v Kainovu vraždu bratra (*Genesis* 4, 1–16; *První List Janův* 3, 12). Topol však vztah mezi bratry obrací výrokem „se mají rádi asi” a nadto lze inverzi spatřovat i v rozšíření biblického příběhu, kterou můžeme vnímat jako symboliku odpuštění.²⁰ Ábel se snaží Kainovi jeho utrpení ulehčit, vzít jej na sebe. I v tomto případě pak staví Topol biblický příběh, biblickou dvojici Kain a Abel, alespoň formálně do blízkosti současného a profánního – v tomto konkrétním případě do blízkosti dvojice Bonnie a Clyde.

²⁰ I když ani nemusí jít o tak vznešený cíl autora. V témže odstavci se setkáme i s jiným typem inverze v ironické výpovědi: „No prolítal sem se... asi skočím na kliniku k Mengelemu, aby mě dal do rychtyku” (s. 104).

3.2.4 Milés Christi

S biblickou tematikou, jež nachází odraz v raně středověkých rytířských legendách, souvisí *Milés Christi, vojáci Kristovi*. Potokova „tlupa” je na jednom místě takto označena:

Větve, to je toho, nezapomínejte, vy psi, že v hluboký temnotě vašich jedama prožraných srdcí ste Milés Christi, vojáci Kristovi, a že dřevo každého stromu se kdykoliv může stát břevnem kříže! (s. 65).

Dále v textu je však toto pojmenování potlačeno jinými jmény a je kladeno do protikladu k ušlechtilým vlastnostem „Kristových bojovníků”:

[...] byli jsme milés...ale byli jsme spíš Psi vojáci...a Medorci²¹ po dvaceti letech (s. 65–66).

Tato jména (*Psi vojáci, Medorek*) vnášejí do charakteristiky Potokovy „party” jisté vlastnosti, tedy vlastnosti těch, kteří zápasí (je v nich to dobré) nebo chtějí svým způsobem bojovat, ale nejsou změny schopni.

3.3 Citát

K podstatným tématům, které v *Sestře* prostupují ideovou rovinou, patří témata víry, zla a nerovnosti²² a citát a aluze se stávají jedním z hlavních nástrojů proklamací těchto myšlenek. Zvláště významná je v tomto ohledu šestá kapitola románu nazvaná *Měl jsem sen* (s. 77n),

²¹ V úryvku je odkaz k próze Petra Placáka *Medorek*. Hlavní postava je charakterizována „nejednoznačnou identitou”, pociťuje neporozumění a uniká do světa poezie a snění. To se odráží i ve stylizaci prózy v nejasných hranicích mezi realitou a sněním (srovnej také M. Pilař in *Slovník české prózy 1945–1994*. Ostrava: Sřinga, 1994). *Medorek* vyšel poprvé v samizdatu v r. 1985. K próze se v *Sestře* odkazuje ještě jednou zvoláním *Medore!* na s. 81; Placák je vyjmenován v řadě s ostatními českými spisovateli na s. 281: „Není to pěkné, ach, Neruda, Jirásek, Placák, velikáni!”

²² Jedna z recenzí románu nese titulěk *Válka proti Zlýmu* (J. Wiendl ve „Svobodném slovu” 1994, 2.6.).

jejíž název je možné chápat jako aluzi k slavnému projevu Martina Luthera Kinga „I have A Dream”.²³ Usuzujeme na to také podle toho, že známé slovní spojení je citováno ve struktuře kapitoly třikrát (s. 77, s. 81, s. 84), a to vždy na začátku odstavců, tedy tak, jak je projev M. Luthera Kinga vystavěn.

– Měl jsem sen, řekl (s. 77).

– Měl jsem se, řekl David (s. 81).

– Měl jsem sen, řekl jsem (s. 84).

O významnosti tohoto výroku svědčí to, že jsou s tímto výrokiem ztotožňovány obě důležité postavy románu: David (o něm viz výše) a Potok (*řekl jsem*). Projev M. Luthera Kinga je interpretován historiky – jak známo – jako jeden z nejvýznamnějších projevů, jejichž autoři se přihlásili k myšlence rovnosti ras. Tato aluze tak koresponduje nejen s obsahem šesté kapitoly, ale s jednou z důležitých rovin celkového smyslu Topolova románu. Tomuto zaměření odpovídá rovněž odkaz k Hanuši Bonnovi v šesté kapitole (i když se s tímto jménem setkáme i dříve). Jedná se o historiky skutečnou postavu českého básníka, jenž zahynul v roce 1941 v koncentračním táboře Mathausen.

Hele a támdle zabili Bonna, Hanuše, no jo, támdle u těch kůlů, povídal to na rybách, jo, jo. [...] tady jsem vídal Poláčka, jak civí a dělá, že má naspěch s lejstrama, no von byl dobřej, za margarín tu a tam někoho škrtnul, tu a tam někoho připsal do tranťáku, jo, taky starej Hebrej... (s. 92; podobně na s. 106)

Do textu v první kapitole je zapojena část jeho básně:

[...] viděl jsem pánev a školní tašku, náměstí, odkud vedla cesta k ambasádě, bylo plné německých aut, trabant s peřinou na střeše ležel na boku...

jdou jdou
pánve jim do boků tlučou
děti s peřinami na vozech vezou
ohnivé kříže na nebi

²³ V češtině se překládá různě: „Sním o tom, že [...] nebo také Měl jsem sen o tom, že [...]”.

dny slanou trýzní rozleptané
a nikdo nikdo nepoví
kam jdou a co se stane,
řekla.

No takhle dramatický to snad není.

To napsal Hanuš Bonn, řekla Malá Bílá Psice. Jenže tyhle ty vepřový endéráci, ty do žádný ohnivý pece nejdou.

Hele, dou do neznáma, sou na útěku, hele ty dvě starý ženský, co se podpíraj třeba.

No právě.

A co si myslíš? Že je to náká Ilsa Kochová? A támhleten dědek Mengele?

[...]

Když se děda vrátil, tak prej vážil 40 kilo. Dlouho ne. A Hanuš Bonn byl rodinný přítel. Máme jeho Dalekej hlas s věnováním (s. 15–16).

V úryvku se objevují jména skutečných postav, které jsou spojovány s nechvalně proslulou činností v koncentračních táborech: dozorkyně, která působila v několika koncentračních táborech a již se přezdívalo „Čarodějnice z Buchenwaldu”, a doktor Josef Mengele. Důležitý je však citát, jež odkazuje k básni *Rozeklaný čas* z Bonnovy sbírky *Tolik krajín* (1936). V textu je pak připomenuta i druhá Bonnova sbírka *Daleký hlas* (1938), čímž je především navozeno pro čtenáře možné, ale falešné spojení mezi básní a názvem sbírky.²⁴

²⁴ Topol si takto se čtenářem pohrává například i v případě, kdy je parafrázovaný text Villonovy balady přisouzen Arthuru Rimbaudovi: „Žil byl Rimbó, ten napsal: u pramene jsem a žízni hynu, v ohni se pečú a zuby drkotám...anebo to nenapsal on, ale někdo jinej... nejspíš ženská, to je jedno...” (s. 198). Verš Villonovy balady je: „Já u pramene jsem a žízni hynu, horký jak oheň, zuby drkotám [...]”. V novém kontextu se báseň objevuje v textu později: „Jasně. Co Jícha? No, nic. Dobrý. Vyřezal sem říkanku. Pavoučák se naklonil nad barpult a četl: U pramene jsem a žízni hynu... hehe, kouk na mě, to je dobrý u baru, ne?... v ohni se pečú a zuby drkotám, v cizině dlím, kde mám svou domovinu, nikým nevyháněn, přece štván... je to pěkný, řekl Pavoučák. [...] Tak von zase píše, starej Jícha?” (s. 232) Další Villonův verš, který je zde parafrázován, je: [...] dlím v cizotě, kde mám svou domovinu [...] (<http://www.sesity.net/elektronicka-knihovna/basne.pdf>; citováno ze dne: 15. 8. 2014).

Báseň *Rozeklaný čas* začíná slokou, která je citována v Topolově textu s aktualizovanou gramatickou obměnou osoby: my – oni, mírně je pozměněna i stylová rovina (dny za dni). Báseň je zakomponována do textu navazujícího tak, že je jako citát fiktivního celku písně (píseň jako celek neexistuje) součástí výpovědi jedné z postav románu a je tak vztažena k událostem popisovaným v románu.

Původní Bonnův text je tento:

Ohnivě kříže na nebi
dny slanou trýzní rozleptané
– A nikdo nikdo nepoví
kam jdem a co se stane (Bonn, 1936, s. 9).

Báseň má tři sloky a verš *Ohnivě kříže na nebi | dni slanou trýzní rozleptané* se opakuje ve třetí sloce. Návrat k básni *Rozeklaný čas* pak zaznamenáme právě i v šesté kapitole:

A Hanuš Bonn taky zůstal v Terezíně! Přisadil si Žralok a po tvářích se mu koulely slzy jako hrachy. Jo, řekl sem, a tam přece napsal: Ohnivý kříže na nebi a některý dny slanou trýzní rozleptaný...vzpomněl jsem si na písničku jedný mý kamarádky (s. 93).

V druhém případě zapojení Bonnovy básně jde o syntakticky-lexikálně nepřesnou citaci převedenou do nespisovné řeči citující postavy, navíc s odkazem na text jako již jednou citovaný prostřednictvím jedné z postav románu. Díky opakování jména autora (jméno Hanuše Bona se v textu objeví ještě několikrát) a opakovanému citování textu můžeme také usuzovat na význam tohoto textu pro Topolovu prózu. Úryvky jsou jedním z mnoha případů, v nichž vidíme, jak se v Topolově *Sestře* jednotlivé postavy a výpovědi objevují v nových kontextech a do nových kontextů a vztahů jsou postaveny i žánry, texty, roviny jazyka a styly jazyka, i intertextové odkazy; jak jsou intertextové odkazy proltnuty s linií Topolovy prózy.

Druhým básníkem, jehož poezie je v textu citována je Czesław Miłosz.²⁵ Na straně 206 najdeme úryvek z jeho básně:

²⁵ Nositel Nobelovy ceny za literaturu za rok 1980 a – co je vzhledem k Topolově próze důležité – rovněž nositel ocenění Spravedlivý mezi národy.

Hlava zpívala a zpěv šel přímo ze studny [...] píseň se odrážela od stěn sklepa a od klenby a padala dolů. [...].

Slova písně jsem si zapamatoval:
V posvátných nádržkách je pouhá voda.
Já to vím, koupal jsem se v nich.
Boží řezání ze dřeva a kosti se neozývají.
Já to vím, moc jsem je prosil.
V posvátných knihách není nic nežli slova.
Já to vím, nahlížel jsem tam.
Kabir mluví jen o tom, co sám prožil.
Cos neprožil, to není pravda.
V tom voda vyvěřela a převalila se přes okraj studně. (s. 206)

Text je součástí vyprávění „hlavy“ skirvolji („Tak tohle je skirvolja²⁶ [...] napadlo mě [...] ze starýho slovenskýho lesa [...]“, s. 205), teprve o dvě stránky dále probíhá dialog:

Kdo napsal ty slova, kerejma to skirvolja vymet? chtěl vědět Bohler.
Miloš, poučil nás Rudolf.
To je někdo z ministerstva? otázal jsem se.
Ne, řek Rudolf. Nebo vlastně nevím. Něakej Polák.
Aha, řekl jsem. To sou dobrý slova. (s. 208)

Signály v textu tak čtenáře odkazují k Czesławu Miłoszovi a k básni *V posvátných nádržkách* ze sbírky *Hymnus o Perle*, kde se text básně nachází v části nazvané *Kabir*.²⁷ Báseň je však do Topolova textu převzata oproti existujícímu českému vydání z roku 1992 se dvěma odlišnostmi. Topol text, zdá se, aktualizoval, když vypustil slovo *Východu*:

V posvátných knihách Východu není nic nežli slova (Miłosz 1992, s. 113).

Druhá změna, kterou Topol provedl, je v posledním verši. V původním textu je:

²⁶ Zjevení s drápy na rukou a obří tlamou.

²⁷ Sama Miłoszova báseň je již volnou adaptací a parafrází básně indického mystického básníka Kabira (kolem 1440–1518), jež je původně napsaná v jazyce hindí. Kabir je historicky doložená postava.

Cos neprožil, to není opravdové (Miłosz 1992, s. 113)²⁸.

Změna slova *opravdové* za *pravda* má pravděpodobně svůj význam: pravda znamená shodu tvrzení se skutečností, tzn. možná skutečnost samu. Slovo opravdový má více významů. Synonyma jsou skutečný, vážný, hluboký, upřímný atd., a slovo pravda je tedy jednoznačnější a definitivní.

4. K různě míře zapojení intertextově potenciálních elementů

V Topolově *Sestře* evidujeme řadu potenciálně aluzivních elementů, přičemž jako u každého textu musíme počítat s jejich různou mírou významotvornosti vůči navazujícímu textu. Je zřejmé, že rozhodující vliv na to, jak je takový element interpretován (vedle čtenářových znalostí a autorovy případné signalizace), má kontext. Kontext bezprostředního textového okolí takového elementu a kontext, jenž tvoří vztah tohoto elementu k textu jako celku. Jako příklad odlišného vztahu jednotlivých elementů vůči navazujícímu textu uveďme dva příklady přirovnání ([1] a [2]):

[...] tam na tom místě se srážel veškerý čas ze všech světů v lidským nebi, tak byla náhle kolmá stěna a za ní jen další čas, kterej se vcucával do ty černý díry, kam my padali, a bylo to asi jak malström, obrovskej vír od tego paranoidního Poea (s. 86).

Slovem *malström* se pro čtenáře vytváří vztah k Poeově povídce Pád do Maelströmu. Próza tematicky odpovídá kontextu Topolova textu tím, že jde o příběh/y v příběhu a jejím ústředním tématem, jako u ostatních děl přítomných v Topolově *Sestře*, je otázka přežití. Přirovnání konkretizuje představu popisované situace v Topolově textu pro čtenáře, kteří si dokáží odkaz spojit s konkrétními i metaforickými významy toho, co motiv víru v Poeově textu reprezentuje. K této interpretaci se může cítit čtenář „vyzván” přímo i autorem tím, že sám au-

²⁸ Miłosz 1992, s. 113; existuje také vydání v Indexu z roku 1986, ve kterém je v překladu básně slovo „pravda” a verš „V posvátných knihách Východu není nic nežli slova” je totožný s překladem Miroslava Červenky. Miłoszova sbírka obsahuje i básně Hvězda Pelyněk.

tor slovo *vír* přiřazuje ke konkrétnímu autorovi a aktivizuje tak určitý výklad.

Coural jsem se Květinovým městem jak Neználek a nebylo to dobrý (s. 240).

V Topolově *Sestře* tento příklad působí neobvykle, a to z několika důvodů. Jednak se tematicky v podstatě vymyká literárnímu kontextu, k němuž Topol většinou svých aluzí odkazuje, jednak v rámci mikrokontextu textu funguje tento element spíš pouze formálně než v pravém slova smyslu intertextově (sémantika tohoto přirovnání není v textu dále využita a ani čtenář v zásadě nenachází přímou souvislost, jak si přirovnání „coural se v *Květinovém městě* jak Neználek” vyložit). Proto bychom tento element zařadili v Homoláčově terminologii mezi aluze signalizované, ale nenaplněné²⁹ (Homoláč 1996, s. 68). Martina Šulcková pak srovnáním prvního a druhého vydání (Šulcková 2016, s. 218) ukazuje, že je tento aluzivní moment v textu druhého vydání opravdu výjimečný, neboť je to pozůstatek epizody hledání *Černé Potokem* v květinové hale *Meo ve čtvrti*, kde se „ulice menujou po rostlinách. Aby tu lidé mohli víc zuřit po neznámým” (*Sestra*, 1. vydání, s. 249), která byla později – ve druhém vydání – vypuštěna. Tento element tedy postrádá vztah nejen ke svému textovému okolí (a tím vlastně postrádá i ono vysvětlení, které je v prvním vydání), ale svým způsobem i k ostatním literárním textům, o nichž Topolova *Sestra* prostřednictvím aluzí vypovídá.

5. Závěr

Příklady, na které jsme se v této studii soustředili, ukazují, jaké možnosti aluzivního zapojení i zvýznamnění textu Topolova *Sestra* nabízí. Jako nejčastější signály fungují vlastní jména a tituly nebo názvy jednotlivých literárních, filmových a jiných uměleckých děl. Nápadné jsou i z formálního hlediska např. zkomolením původní po-

²⁹ Jsme si ovšem vědomi, že v každém přirovnání je potenciál, jenž ukazuje na nějaké vlastnosti, způsoby, s nimiž je daná skutečnost v navazujícím textu spojována.

doby jména nebo názvu, různými variantami a obměnami, s nimiž se v průběhu textu čtenář setkává. Některé z nich plní funkci aluzivního prostředku, je tomu např. v případě některých vlastních jmen i názvů děl, jejichž intertextový potenciál je dán především jejich tématy a tematickou spřízněností s ostatními díly v Topolově *Sestře*. Aluzivní vztah se vytváří i prostřednictvím vztahu k jazyku pretextu, a to v případě *Prezidenta krokodýlů* a *Mechanického pomeranče*.

Intertextové elementy by se však v *Sestře* daly rozdělit v podstatě do dvou skupin: na ty, mající podstatný podíl na zvýznamnění textu, a ty, jež slouží především k tomu, aby čtenáře pobavily např. už jenom tím, že je odhalí, nebo tím, že naráží na jejich různé obměny. K takovým patří hra s názvy některých titulů (*Doktor No*; *Miluju tě pod orlojem šílenství* atd.). Některé intertextové elementy působí izolovaně, například přirovnání s *Neznámkem* (nebo odkaz k Schillerovým Loupežníkům) a mají v textu jen omezenou platnost. Z hlediska významu pro text jako celek mají tyto elementy jen malý dosah, působí jen v omezeném mikrokontextu (např. v rámci přirovnání nebo jako příklad), i když i k nim musíme přistupovat s vědomím toho, že vlastně všechny texty, jež autor do svého textu zakomponuje, nějaké významové „poselství“ nesou. Nezáleží však na mikrokontextu textu, ale především na textu jako celku, jehož smysl je na jedné straně určován výběrem jednotlivých intertextových elementů, na druhé straně je dán interpretací těchto elementů v rámci sémantické jednoty textu.

Do textu *Sestry* jsou zapojeny pretexty, které představují důležité morální hodnoty, takové, které se tak v úhrnu podílejí na konstituování smyslu textu a vypovídají o určitých hodnotách společnosti a apelují na ně. Zároveň jsou přítomna díla, která odrážejí „dobu chaosu a pohybu“, o níž tato kniha je, a díla, jež reprezentují obecně společenskou a literární zkušenost. Zvlášť důležitým pretextem Topolovy *Sestry* je Bible.³⁰

³⁰ Vzhledem k omezenému prostoru jsme se zabývali starozákonnými aluzemi, novozákonní aluze, jež jsou převážně v poslední části *Sestry*, jsme ponechali stranou. V posledním oddílu (Stříbro) se současný „příběh“ románu vrství příběhy

Při vyprávění dochází nepřímo ke ztotožnění biblických postav s některými postavami románu, postavy Bible a příběhy jsou v různých variacích, modifikacích, pseudofabulacích a prolínání kontextů součástí vyprávěných příběhů Topolova textu, ocitají se na ideově a emocionálně nejsilnějších místech románu. Autorův záměr je patrný již z výběru jména *David*, které v sobě slučuje několik identit (hrdina románu, biblická postava; některé vlastnosti Davida odkazují k Ježíši)³¹. Biblické paralely a přirovnání, stejně tak amplifikace, které znamenají rozšíření, „dotvoření“ významů oproti původnímu pretextu, nebo jsou založeny na případné inverzi významů, vnímáme nejen v jednotlivostech v rámci jednotlivých míst textu, ale chápeme je v Topolově *Sestře* v té nejobecnější rovině jako zvýznamnění odkazu Bible. Typické pro využití biblických aluzí v textu *Sestry* je spojení profánního a vysokého v prolínání biblických příběhů s obrazem skutečných událostí (např. Černobyl) nebo s příběhy hrdinů románu. Rozdíly jsou však i v těchto jednotlivých příkladech: je rozdíl jak ve formálním splynutí pretextu a navazujícího textu, tak i v tom, jaký význam mají jednotlivé aluze pro smysl daného úseku textu a koneckonců i textu jako celku. Je rozdíl mezi příkladem s Abrahámem, kde jde o překrytí dvou linií vyprávěného textu, biblické linie a linie vyprávění postavy románu, nebo přirovnáním o Danielovi v „jámě lvové“, v obou případech také s „dotvořením“ výkladu přispívajícím k vysvětlení povahy biblické aluze v navazujícím textu³², a prostým přirovnáním s králem Šalamou-

raného středověku (legenda o králi Artušovi, čaroděj Merlin) a objevují se zde novozákonní biblická jména a postavy – Ježíš a Marie, Máří, evangelista Lukáš.

³¹ Zvrstvení a znejasnění identity se týká i jiných postav románu. Např. postava Micka (jeden z Potokovy party) je na jednom místě textu označena jako Mick Montek. Když vypráví svůj příběh, je v něm matkou osloven *Lukáši! Lukáši!* (s. 80) atd.

³² K vysvětlení aluzí slouží i to, že Topol upozorňuje na řadu např. jmených aluzí pomocí adjektiva nebo vyjádřením vlastnosti jménem, jež odpovídají, někdy však v určité nadsázce, ustáleným nebo typickým charakteristikám, které jsou s jednotlivými jmény spojené: *zrádný Jidáš; paranoidní Poe; stará zlá slovenská Polednice;*

nem pravděpodobně bez zřejmého zvrstvení dvou textů, pretextu a navazujícího textu. Intertextově aktivizační postupy platí i pro některé další významné aluzivní elementy, jak je vidět na příkladech básní dvou autorů, jejichž poezie je tematicky důležitá pro celkový smysl díla. Ty jsou aktualizovány vzhledem k textu *Sestry* tak, že v Miłoszově básni je změnou slov částečně posunut smysl básně, jež tak nabývá obecnějšího významu, Bonnova báseň je zapojena do autorova textu změnou gramatické osoby a kódu, splynutím s promluvou postavy. Obě básně tak nejsou vyděleným citátem jednoznačně přiřazeným jednotlivým básníkům, ale jsou přiřazeny tematické složce románu a ztotožněny s vlastním autorovým textem.

Sestra je díky množství odkazů k jiným textům někdy vnímána jako nepřehledný chaos nebo pouhá hra s těmito odkazy, ale tento chaos má (jako u většiny autorů) hlubší smysl, na němž se podílí autorův výběr textů založený na sdílení určitých témat a kontextů. Význam intertextových elementů v Topolově *Sestře* nevyplývá z důsledného srovnání jednotlivých pretextů a textu navazujícího, přestože si bezprostřední vztah k pretextu v mnoha případech uvědomujeme (právě v případě některých příběhů z Bible), ale je nutné jej spatřovat především v jejich vztahu k sobě navzájem v textu Topolovy *Sestry* jako celku.

Prameny

Bible. Písmo svaté Starého a Nového zákona (včetně deuterokanonických knih), 2008, Praha: Česká biblická společnost.
Biblenet. On-line: <http://www.biblenet.cz>.

sadista Nero; adjektivum nebo vlastnost také slouží jako signál rozpoznání určité identity, např. v kontextu textu ve spojení se jménem, ale i ve vztahu k ostatním aluzivním elementům textu (*hebrej Poláček*). Typické pro tento text je to, že řada aluzí je vysvětlena, nebo je alespoň vysvětlení aluze naznačeno. Je to vidět i na některých uvedených příkladech a mnoha dalších: např. „[...] mnohý neznali ani základní pravidla loupežníka z Lesa, Šilera: Jediná možnost mezi tebou a obecnstvem čtenářů je válka ... milý čtenáři!” (s. 154).

Bonn H., 1936, *Tolik krajín*. Praha: Nakladatelství Václav Petr.
Bonn H., 1938, *Daleký hlas. Výbor z poesie primitivních národů*. Praha: Nakladatelství Václav Petr.
Burgess A., 1992, *Mechanický pomeranč*. Praha: Volvox Globator.
Miller W., 1963, *Prezident krokodýlů*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury.
Miłosz Cz., 1992, *Hymnus o perle*. Přeložil Miroslav Červenka. Praha: Mladá Fronta.
Topol J., 1994, *Sestra*. 1. vydání. Brno: Atlantis.
Topol J., 1996, *Sestra*. 2. upravené vydání. Brno: Atlantis.

Literatura

Hoffmannová J., 1992, *K charakteristice postmoderního textu*. „Slovo a slovesnost” 53, s. 171–183.
Homoláč J., 1996, *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. Praha: Karolinum.
Lopátka J., 1992, *Ptáci vítají jítro zpěvem, poddůstojníci řvaním (Hlavní přeličení Karla Poláčka)*, „Literární noviny”, 3(15), s. 4. On-line: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=LitNIII/3.1992/15>.
Müller W. G., 1991, *Interfiguralita*. In: H. F. Plett (ed.), *Intertextuality*. Berlin–New York: Walter de Gruyter, s. 102–103.
Šulcková M., 2016, *Dvě Sestry Jáchyma Topola*. On-line: <http://souvislosti.cz/3499/Topol.pdf> [citováno ze dne 2. 2. 2016].
Plett H. F. (ed.), 1991, *Intertextuality*. Berlin/New York: Walter de Gruyter.
Říha I. (ed.), 2013, *Otevřený rány. Vybrané studie o díle Jáchyma Topola*. Praha: Torst.
Weiss T., 2000, *Jáchym Topol. Nemůžu se zastavit*. Praha: Portál.