

Univerzita Pardubice

Filozofická fakulta

Pojetí muže a ženy v díle Vladimíra Párala

Simona Bártová

Diplomová práce

2016

Prohlášení autora

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracovala samostatně pod vedením vedoucí práce. Veškeré literární prameny a informace, které jsem v práci využila, jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

Byla jsem seznámena s tím, že se na moji práci vztahují práva a povinnosti vyplývající ze zákona č. 121/2000 Sb., autorský zákon, zejména se skutečností, že Univerzita Pardubice má právo na uzavření licenční smlouvy o užití této práce jako školního díla § 60 odst. 1 autorského zákona, a s tím, že pokud dojde k užití této práce mnou nebo bude poskytnuta licence o užití jinému subjektu, je Univerzita Pardubice oprávněna ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložila, a to podle skutečností až do jejich skutečné výše.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v Univerzitní knihovně.

V Pardubicích dne 30.6.2016

Simona Bártová

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala doc. PhDr. Janě Bartůňkové, CSc. za trpělivost při tvorbě této práce a cenné rady, kterými nikdy nešetřila.

Anotace

BÁRTOVÁ, Simona. *Pojetí muže a ženy v díle Vladimíra Párala*. Pardubice: Filozofická fakulta Univerzity Pardubice, 2016, 128 s. Diplomová práce.

Diplomová práce s názvem *Pojetí muže a ženy v díle Vladimíra Párala* se snaží postihnout stylistické, jazykové a významové rozdíly ve spisovatelově díle v souvislosti s postavami mužů a žen. Na základě dvou autorových knih – *Katapult* a *Profesionální žena* jsou sledovány rozdíly v pojetí jednotlivých charakterů. Analytické části předchází kapitoly metodologické a teoretické, v nichž je kromě základních východisek představeno sociální a kulturní pozadí autorovy tvorby. Literární postava do značné míry zrcadlí dobový sociální a kulturní diskurs a dá se tak soudit, jaké reálné postavení tehdejší muži a ženy měli a do jaké míry Páral toto rozložení podporoval.

Klíčová slova

Vladimír Páral, muž, žena, literatura, gender

Abstract

BÁRTOVÁ, Simona. *The Conception of Man and Woman in Vladimír Páral's Literary Work*. Pardubice: Faculty of Philosophy, University of Pardubice, 2016, 128 pp. Diploma thesis.

This diploma thesis is called *The Conception of Man and Woman in Vladimír Páral's Literary Work*. It tries to examine stylistic, language and meaning differences in Páral's work related to men and women characters. Based on two Páral's books – *Katapult* and *Profesionální žena* there are observed differences in each character conception. In methodological and theoretical part there is introduced social and cultural background of Páral's work. Literary characters largely mirror social and cultural discourse in the author's period so it can be judged what position men and women had in that time and the extent to which Páral those positions supported.

Key words

Vladimír Páral, man, woman, literature, gender

Obsah

0. Úvod	1
1. Metodologická východiska	3
1.1 Literatura a feminismus	4
1.1.1 Vzdorné čtení, reading as a woman	5
1.1.2 Literatura kánon	7
1.1.3 Literární dílo vs realita, literatura jako kulturní praxe	9
1.1.4 Konstrukce genderu	14
1.2 Literatura jako součást diskurzu	15
1.2.1 Teorie performativity, performativita jazyka	17
1.3 Feministický diskurs	19
1.4 Diskursivní analýza	21
2. Teoretická východiska	22
2.1 Vladimír Páral: život, dílo	22
2.1.1 Život	23
2.1.2 Dílo	25
2.2 Analyzované romány v kontextu autorova díla a literární kritiky	27
2.2.1 Katapult	27
2.2.2 Profesionální žena	29
2.2.3 Knihy černé pentalogie	33
2.3 Literární dílo a realita – český muž a žena v době normalizace	36
2.3.1 Právní a historické pozadí socialistického genderu	38
2.3.2 Identity žen v rozebíraných dílech	40
2.3.3 Identity mužů v rozebíraných dílech	43
2.3.4 Shrnutí	45
3. Analytická část	46
3.1 Stylistická a tematická rovina	47
3.1.1 Kompozice	47
3.1.1.1 Katapult	47
3.1.1.2 Profesionální žena	49

3.1.1.3 Shrnutí	50
3.1.2 Intertextualita	51
3.1.2.1 Katapult	52
3.1.2.2 Profesionální žena	56
3.1.2.3 Shrnutí	62
3.1.3 Postavy	63
3.1.3.1 Katapult	63
3.1.3.2 Profesionální žena	69
3.1.3.3 Shrnutí	79
3.1.4 Motivy	79
3.1.4.1 Katapult	80
3.1.4.2 Profesionální žena	82
3.1.4.3 Shrnutí	84
3.2 Jazyková a syntaktická rovina	84
3.2.1 Mužské postavy	86
3.2.2 Ženské postavy	93
3.2.3 Shrnutí	97
3.3 Významová rovina z pohledu genderu	98
3.3.1 Role ženy v textu	99
3.3.1.1 Žena v soukromém prostoru	100
3.3.1.2 Žena jako manželka	102
3.3.1.3 Žena jako milenka	103
3.3.1.4 Žena jako matka	104
3.3.1.5 Žena jako pracovnice	104
3.3.1.6 Žena jako sestra	105
3.3.2 Role muže v textu	105
3.3.2.1 Muž v soukromém prostoru	106
3.3.2.2 Muž jako manžel	108
3.3.2.3 Muž jako milenec	108
3.3.2.4 Muž jako otec	110
3.3.2.5 Muž v pracovním prostředí	110
3.3.2.6 Muž jako bratr	112
3.3.2.7 Shrnutí	112
3.3.3 Konstrukce mužskosti a ženskosti v díle	112

3.3.3.1 Diskurs genderového esencialismu	113
3.3.3.2 Diskurs heterosexuality	114
3.3.3.3 Diskurs individualismu	115
3.3.3.4 Diskurs biologizující	115
3.3.3.5 Diskurs socializace	115
3.3.3.6 Shrnutí	118
4. Závěr	120
5. Zdroje	123

0. Úvod

Myšlenka k sepsání tématu diplomové práce s názvem *Pojetí muže a ženy v díle Vladimíra Párala* vznikla již při psaní mé bakalářské práce. Zabývala jsem se autorovým stylem, který je často označován za „páralovský“. Při četbě recenzí, kritik, nebo jen příspěvků v internetových diskuzích o Páralových dílech mě často zarazily poznámky o jeho přístupu k ženám. V jeho příbězích se mužští hrdinové zamilovávali do dlouhonožných blondýnek, které je však po čase začaly nudit a tak si našli jinou dlouhonožnou krásku. Spisovatel se navíc nebrání i popisům erotických situací, a tak je postava ženy často ztvárňována jako objekt sexuální touhy. Nadto o sobě však Páral tvrdí, že ženy jsou jeho inspirací a múzou, že ženy jsou mnohem víc než muži, a prohlašuje se za feministu. „*Ač to možná může vzbudit úsměv, již vícekrát jsem se v médiích vyhlásil jako první feminista v České republice, navíc pak jako feminokrat – což znamená, že usiluji o vládu žen, přímou vládu žen, nikoliv pouze zvýšení úcty k ní*“ (Páral, Bartíková; 1995, str. 208).

Jak je tedy možné, že knihy spisovatele, který o sobě tvrdí, že jsou ženy jeho životní inspirací, některé ženy spíše uráží? Rozhodla jsem se na tuto otázku najít odpověď právě v jeho dílech. Vybrala jsem si dva romány (*Katapult* a *Profesionální žena*), jejichž hlavní postavou je v prvním případě muž, který hledá ideální ženu, a v tom druhém žena, která se snaží najít ideálního muže. Obě knihy jsou součástí černé pentalogie, v jejímž rámci se střídá pohled na skupinu a na jednotlivce. *Katapult* i *Profesionální žena* jsou lichými díly, tudíž se příběh zaměřuje na jejich osudy. Díla však nikdy neexistují mimo určitý kontext. Je tedy třeba popsat autorovo historické a sociální zázemí. Práci jsem tedy rozdělila na metodologickou část, v níž jsou popsány různé přístupy k výzkumu literatury a genderu; teoretickou část, jež zahrnuje informace o autorovi, jeho díle a dobovém kontextu; a analytickou část. V té porovnávám jednotlivá díla na základě stylistické, jazykové a syntaktické a významové roviny. Při analýze literatury však nejde úplně oddělit analytickou a teoretickou část, obě roviny se prolínají, přesto jsem to tak pro přehlednost učinila.

Tato práce nemá ambice stanovit vzor v pojetí muže a ženy v celém Páralově díle. Snažím se jen nalézt určité signifikantní projevy v rámci dvou knih. Plně si uvědomuji, že píšu z pohledu ženy a můžu některé věci vnímat jinak než muž. Proto píši text v ich formě, aby bylo jasné, že závěry zde předvedené jsou závěry jedince – ženy, studentky, mého „já“. Zároveň si myslím, že jedním z přínosů této práce může být právě můj pohled na věc. Nestudovala jsem gender, nepovažuji se za feministku a necítím se nějak omezována

hegemonním systémem. Uvědomuji si rozdíly (mocenské, sociální, fyziologické) mezi muži a ženami a stereotypy s tím spojené, a ačkoliv vím, že se jedná často o určitý společenský konstrukt, své jednání beru jako dobrovolné. O ženě v Páralově díle toho bylo napsáno mnoho. Většinou pak ale dochází k tomu, že se přehlídne postava muže. Mým záměrem je se tomu vyhnout. Ačkoliv některá témata (genderové stereotypy, archetypy) zpracovávají zde zmínění autoři převážně z pohledu ženského genderu, snažím se zahrnout i maskulinity.

Literární díla, obzvlášť takto čtenářsky oblíbená, mají velký společenský formující charakter. Vladimíra Párala lze zařadit do českého literárního kánonu. Ostatně i já jsem jej začala číst na střední škole, když jsem o jeho díle zpracovávala referát. Literární kánon je mocný prostředek v utváření čtenářského pohledu na svět. Čtenář se ztotožňuje s postavami, přebírá jejich názory a vzory chování. Pokud tedy Páral dělá nějaké rozdíly v pojetí mužů a žen, formuje tak i názory svých čtenářů.

Já jako čtenářka Páralových děl tyto rozdíly v pojetí ženy a muže nevnímám. Domnívám se, že autor popisuje situaci takovou jaká je, ničím nepřikrášlenou, vše přizpůsobuje vyznění díla. Nezobrazuje svět plný silných mužů a slabých žen, zobrazuje svět, jak jej vidí. Myslím, že spíše než rozdíly v pojetí mužů a žen, najdu rozdíly v pojetí slabých a silných, submisivních a dominantních, modrých a červených. Ke stejnému závěru došly i autorky stati *Žena versus muž?* Jana Bartůňková a Alena Zachová (viz dále).

1. Metodologická východiska

K rozpoznání jednotlivých rolí mužů a žen mohou dobře posloužit metody genderových studií. Zároveň je třeba si uvědomit, že tyto role budou popisovány na základě literárního díla jednoho autora. Gender jako součást literární analýzy má jasně určenou metodologii. V českém prostředí ji rozpracovali zejména Jan Matonoha, který editoval sborník *Česká literatura v perspektivách genderu*, a autorský kolektiv vedený Blankou Knotkovou-Čapkovou v knize *Tváří v tvář*. Převážně z druhého zmiňovaného čerpám svá metodologická východiska. S genderovou literární analýzou souvisí problematika literárního kánonu, rozlišení literatury a reality, vzdorné čtení a další vlivy spojené s analýzou textů.

Nejprve je potřeba definovat, co to vlastně *gender* a jeho studia jsou. Gender jako obor vyrostl z feministických teorií, neznámá to však, že se gender rovná feminismu. Tyto dva pojmy spolu úzce souvisí, nelze je však zcela zaměnit (Knotková; 2010, str. 8). *Feminismus*¹ je spíše myšlenkový proud, zatímco gender a genderová perspektiva jsou spíše jakýmsi pohledem na život. Pojem gender jako teoretickou kategorii v této práci používám tak, jak jej vysvětlují v publikaci *Tváří v tvář*, kde jím rozumí „*různé koncepty rodovosti*“ (Tamtéž, str. 8). Rodovost pak definují jako konstruovanou kategorii, podmíněnou mnoha kontexty. V této práci zároveň navazuji na názor autorského týmu, který nepojímá gender jako černobílé rozdělení některých vlastností mužů a žen, nýbrž připouští, že určité vlastnosti mohou být společné jak pro maskulinity, tak feminity (Tamtéž, str. 8).

Ač má tato práce metodologická východiska v genderové analýze a to konkrétně v analýze literární, mým záměrem je spíše porovnat jazykové a stylistické prostředky, kterými autor koncept rodovosti utváří. Jelikož vycházím z textu, budu částečně čerpat z postmodernistických teorií o jazyku a textu. I když je text základ mého zkoumání, domnívám se, že by nebylo přínosné oddělovat text od autora, jak to činili někteří poststrukturalisté v 60. letech v čele s Rolandem Barthesem. V práci tudíž využiji i metody diskursivní analýzy, díky kterým mohu zkoumat, jak doba a kontext vzniku díla ovlivnily jeho styl. Zaměřím se zejména na mocenské vlivy, které ovlivňují diskurs, zde budu zejména vycházet z teorie Michela Foucaulta.

¹ Feminismus = myšlenkový proud probíhající ve dvou vlnách. První probíhala od druhé poloviny 18. století a měla za cíl zrovnoprávnění žen. Druhá vlna ve druhé polovině 20. století přinesla nová témata a zkoumá všechny znevýhodněné skupiny (Havelková; 2004, in: Formánková, Rytířová; 2004).

V analytické části pak bude použita metoda komparace, kdy budu srovnávat jednotlivé stylistické a jazykové prostředky v souvislosti s postavou ženy a muže v rámci jedné a více knih.

1.1 Literatura a feminismus

Nejprve je důležité porozumět jednotlivým pojmům: literatura a feminismus, jak je budu využívat v této práci. Jak už bylo napsáno výše, feminismus je politický pohled na svět. Pam Morris ve své knize *Literatura a feminismus* definuje dva základní předpoklady, ze kterých tento směr vychází. Jsou jimi: názor, že existuje strukturální nerovnost mezi muži a ženami spolu se sociální nespravedlností vůči ženám; a předpoklad, že tato nerovnost není determinována rodem, nýbrž je důsledkem kulturních interpretací. Pro využití feministického přístupu je tedy důležité mít jasně definovány pojmy „ženský“ a „mužský“ (Morris; 2010, str. 11).

Já ve své práci stejně jako Pam Morris nepředpokládám, že kategorie „ženský“ a „mužský“ jsou biologicky determinovány, a odmítám esencialistické hledisko² pohledu na ženy. Rozdělují tedy termíny „ženský“ a „mužský“ (pohlaví ve smyslu biologickém) a „femininní“ a „maskulinní“ (pohlaví ve smyslu kulturního chápání).

Začátky feminismu bychom mohli najít v šedesátých letech dvacátého století. Toto období, kdy se po celém světě formovala nová politická seskupení v boji za politická práva bylo inspirací pro francouzské ženy. Ačkoliv muži volali po rovnosti, ženy byly stále zobrazovány spíše jako sexuální objekty. Tato nerovnost mezi pohlavími však existovala samozřejmě už dříve, patrně již od počátku prvních kultur (Morris; 2010).

Literatura jako druh kulturní aktivity, který zahrnuje tvorbu, četbu a formování literárního kánonu, může podstatně odrážet fungování společnosti a zároveň vytvářet další kulturní významy, čímž společnost zpětně formuje. Pam Morris vychází z poststrukturalistického³ pojetí jazyka a tvrdí, že právě skrze jazyk poznáváme a také utváříme kulturní hodnoty. Zdůvodňuje tak smysl využití literatury feministickou kritikou. „*Jakmile si uvědomíme, že naše vnímání skutečnosti z velké části utvářejí znakové systémy, z nichž nejdůležitější je jazyk, je jasné, že rozlišení mezi literaturou chápanou jako systém textů a životem je mnohem složitější, než se zdálo, a že hranice mezi nimi mohou být snadno*

² Esencialismus = přesvědčení, že atributy objektu jsou inherentní a příznačné, např. že jisté vlastnosti jsou všem ženám společné. Označováno také jako biologický determinismus (Morris; 2010, str. 210).

³ Poststrukturalismus = širší spektrum diskurzů, společným jevem je kritika objektivního vědění a poznání (Culler; 2015, str. 136).

prostupné a mohou umožňovat jejich vzájemné působení a ovlivňování“ (Morris; 2010, str. 19).

Jonathan Culler tuto formotvornou funkci přikládá spíše umění vyprávět. Čím více nás vyprávění přesvědčí, tím více ho pojmem za své a věříme mu. Pro příběh (nejen literární) tedy není důležitá informace, kterou se nám snaží předat, ale způsob, jakým to dělá. Culler tento způsob nazývá „*vypravovatelnost*“ (*tellability*). Proto do popředí staví kritický přístup k textům. Při zkoumání literárního díla by měl čtenář zpochybnit dosavadní názory či pohledy a hledat alternativy (Culler; 2015, str. 34).

1.1.1 Vzborné čtení, reading as a woman

S analýzou literárního díla souvisí vztah autor-čtenář-text. Tento vztah byl rozebírán zejména poststrukturalistickými teoretiky v šedesátých letech dvacátého století. Roland Barthes ve své eseji *Smrt autora* dokonce první složku (autora) z tohoto vztahu vynechává. Dnes se všeobecně soudí, že k uchopení textu je potřeba znát i okolnosti tvorby, tedy zohlednit i tvůrce textu. Přesto se však mnohem více věnuje pozornost i vztahu čtenář-text. Jonathan Culler tento přístup popisuje jako „*čtenářsky orientovanou teorii*“, kdy se zohledňuje, s jakým očekáváním čtenář přistupuje k textu (Culler; 2015, str. 72).

Podobnou cestou se vydala i feministická kritika, která řeší otázku, do jaké míry ovlivňuje porozumění textu pohlaví čtenáře. Elaine Showalter tvrdí, že „*literární texty a tradiční způsoby jejich interpretace jako by počítaly s mužskými čtenáři a vedly ženské čtenářky k tomu, aby četly jako muži, z mužského hlediska*“ (Culler; 2015, str. 72-73). Mužské vidění skutečnosti se pak stává normativem i pro ženský pohled na svět.

Feministická kritika tedy aplikuje metodu vzdorného čtení neboli „*reading as a woman*“. Ta se snaží nahlížet na svět (nejen literární) z pohledu ženy. Jedná se o druh kritické analýzy, která se nazývá symptomatická analýza a která přistupuje k textu jako „*k symptomu něčeho netextového, něčeho zdánlivě „hlubšího“, co je pravým zdrojem zájmu, ať už je to psychický život autora, sociální napětí určité doby nebo homofobie buržoazní společnosti*“ (Culler; 2015, str. 76). Jelikož se zaměřuje jen na jednotlivé symptomy objektu, zapomíná často na jeho konkrétní specifika. Hodí se tedy například k popisu role ženy určité doby, už nám ale neprozradí, jaké prostředky jsou v díle použity, mívá tedy jaksi mimo text. Já se ve své práci budu snažit spojit metody jak feministické kritiky, která vychází z koncepce Druhé

ženy, jak ji definovala Simone de Beauvoire ve své knize *Druhé pohlaví*⁴, tak metody hermeneutiky, které tvrdí, že text sám o sobě něco hodnotného sděluje.

Podle Pam Morris metoda četby z pohledu ženy vznikla v souvislosti s potřebou feministických teorií redukovat negativní zobrazování žen a s potřebou jejich vlastní politické reprezentace. Vyjadřuje se ke koncepci Simone de Beauvoire. Žena jako něco jiného než muž (norma) byla vždy brána jako něco podřadného. I v jazyce mají symboly spojené se zženštěním spíše negativní konotace. Skrze jinakost ustanovujeme vlastní já. Já jsem to, co nejsou ostatní. Problém však nastává při hledání identity toho jiného, tedy nenormálního. „(...) *co je „jiné“, nemá svou vlastní identitu, jinakost často funguje jako prázdný prostor, jemuž lze přiřadit jakékoliv významy, které si dominantní skupina zvolí*“ (Morris; 2000, str. 27). Muži vidí ženy jako něco jiného, čímž vznikl mýtus ženy s dvojitou tváří: snoubí se v ní všechny morální hodnoty a naopak je všechny porušuje. Názory mužů jsou považovány za univerzální pohled na svět, skrze ten pak vnímají samy sebe i ženy (Morris; 2000).

Morris také formuluje názor, proč se ženy tomuto pohledu nevzeprou. Proč nečtete kritičtěji? Tvrdí, že je to částečně respektem, které u žen jednotlivá díla vzbuzují. Mají pocit, že takové umění, jako je literatura, musí být pravdivé. Hlavním důvodem jsou však rozpracované vypravěčské postupy a samotná funkce literárních děl, které se snaží získat čtenáře pro svou věc. Chybí pak prostor pro ženský úhel pohledu, čtenář tedy nahlíží příběh výhradně z mužské perspektivy. A to i tehdy, je-li příběh vyprávěn hrdinkou-ženou. Jedním z nejučinnějších stylistických a přesvědčovacích prostředků literárních děl je právě použití vypravěčského hlediska. Nutí to jistým způsobem recipienta ke sdílení stejných hodnot. Díla spisovatelů tedy vyjadřují především postoje spisovatelů mužů. Podle Judith Fetterley to v konečném důsledku vede k tomu, že i ženy spisovatelky, původně čtenářky těchto děl, nahlíží na svět mužskou perspektivou a přijímají misogynní systém hodnot. „(...) *hodnotící vědomí ve většině literárních textů odráží názory a postoje mužů. Ženské vědomí je oproti tomu téměř vždy předmětem vypravěčova pohledu a je předurčeno k tomu, aby bylo odsouzeno, oceněno nebo potrestáno*“ (Morris; 2000, str. 43). Kvůli tomu klade feministická kritika velký důraz na potřebu stát se nezávislými čtenáři. Naučit se číst kriticky navzdory použité metaforice, citovému zabarvení jazyka či vypravěčským strategiím a zpochybňovat převládající hodnoty v díle. Čtení z pohledu ženy tedy znamená oprostít se od ideologických významů obsažených v díle, poznat jednotlivé konvence a hledat alternativní ženskou svobodu, ač se někdy vzpírá logice příběhu. V praxi jde o hledání míst, kde si text protiřečí,

⁴ Koncept Druhé pohlaví vlastně řeší otázku: Co je žena? Podle autorky je žena opakem muže – je určována a definována svým vztahem k muži. Jedná se tedy o dualitu, kdy žena je ten Druhý (de Beauvoir; 1967, str. 5-25).

nebo postrádá logiku. Analýza jazyka a metaforiky se musí zabývat rozpory a dvojsmysly. To by mělo vést k lepšímu pochopení vztahu mezi jazykem a literaturou (Morris; 2000, str. 25-48).

Judith Fetterley v *The resisting reader* dále rozvádí myšlenku „druhé pohlaví“, vidí ho jako důsledek patriarchálního uspořádání západní společnosti. Tento systém v jistém smyslu posvěcuje i náboženství, konkrétně křesťanství. Žena byla zrozena z mužova žebra, to ona si první ukousla jablka a je tedy nucena muže poslouchat a následovat (Fetterley; 1981, str. 7-10). Stejně tak je ovlivňována i při čtení. Fetterley zde navazuje na Elaine Showalter a její tvrzení, že žena při čtení přebírá naučené strategie. Identifikuje sama sebe jako čtenáře, který však čte z maskulinní perspektivy a čerpá ze zkušeností mužů. Proto ženy chápou samy sebe tak, jak je chápou a definují muži. Koncepce „*resisting reader*“ tedy požaduje po ženách-čtenářkách, aby se od tohoto chápání oprostily a začaly přemýšlet, číst a žít jako ženy (Tamtéž, str. 21-24).

Tuto teorii považuji pro práci za přínosnou. Sice se identifikuji jako žena a práce tak nemůže být zcela objektivní (viz kapitola 0. Úvod), ale plně si uvědomuji existenci jednotlivých genderových a jiných konstrukcí. „*Resisting reader*“ pro mě tudíž znamená nejen vymezení se vůči patriarchálnímu pojetí světa, ale stejně tak proti feministickému pohledu.

1.1.2 Literatura kánon

Na literaturu, obzvlášť na tu kanonickou se můžeme dívat jako na prostředek moci. Příběhy, nejen literární mají dokonce masový dopad. Díky nim se už od útlého dětství jedinci socializují a vytvářejí si identitu nejen kulturní, ale i genderovou. Děti si představu o světě vytvářejí z pohádek. Učí se rozlišovat dobré a špatné, ale současně s tím vnímají jednotlivé genderové role. Ve škole se pak díky kanonické literatuře tyto konstrukty ještě utvrzují. Při konkrétním rozboru těchto rolí vycházím však z nedeterministického pojetí genderu. Mužství a ženství považuji za sociální konstrukt, a nikoliv přirozenou danost.

Jak tedy literární kánon zformoval společnost? Je vůbec možné na tuto otázku objektivně odpovědět? I v tomto případě lze využít metody vzdorného čtení. Je nutné si uvědomit, že všech vlivů se nikdy nezbavíme, ale tím, že se vědomě rozhodneme číst a nahlížet na svět z určité pozice, máme větší šanci tyto vlivy rozpoznat. Všichni jsme ovlivněni diskursem, ve kterém žijeme, a proto má velkou moc vše, co jej utváří, včetně literatury. Tereza Kynčlová ve své stati *Feministické vzdorné čtení a genderová analýza* na příkladech z Erbenovy Kytice upozorňuje na existenci „sexistických schémat“, které díky čtecím

návykům nutí ženy-čtenářky přijmout patriarchální morálku. Perspektiva čtení je zde z pohledu mužských protagonistů, a nikoliv ženských postav. Literatuře, obzvláště literárnímu kánonu, stále dominují muži a tím jsou podle Kynčlové schémata stále udržována. Dalším důvodem je pak umělecká role literatury, která nás nutí myslet si, že se na ni vše nevztahuje: „*Jedna z hlavních věcí, jež udržuje (sexistická) schémata naší literatury nedostupná vědomí ženské čtenářky, a proto nepostižitelná, je póza apolitičnosti, předstírání, že literatura pronáší univerzální pravdy skrze výrazy, z nichž vše osobní, ryze subjektivní, bylo odstraněno nebo alespoň prostřednictvím umění přeměněno na to, co je reprezentativní. Když je podporována, legitimizována a převáděna existence jen jedné skutečnosti, a když takový omezený pohled trvá na své úplnosti, pak zde máme podmínky nutné pro takové zmatení vědomí, v němž nepostižitelnost jen vzkvétá*“ (Fetterley; 1978, str. 11; cit. In: Česká literatura v perspektivách genderu; 2010, str. 93).

Podle Fetterley jsou právě proto čtenářky tlačeny k zavržení svých genderových identit. Výsledkem je „pomůžšťování“ ženy skrze významy skryté v jazyce a skrze jakýsi apel, který nutí ženy, aby se ztotožnily s patriarchálním pohledem na ženství a samy na ženu nahlížely z mužské perspektivy (Kynčlová; 2010, In: Česká literatura v perspektivách genderu, str. 91–103).

Právě díky zpochybnění literárního kánonu na konci šedesátých let dvacátého století se feministická kritika stává uznávanou metodou. Přehodnocování se následně přeneslo i do dalších literárně zaměřených oblastí jako jsou třeba literární kritiky, vyučování literatury na školách apod. Společně s přezkoumáváním literárního kánonu začaly ženy rozebírat i oficiální kritiky a komentáře s nimi spojené. Ani v tomto odvětví se nepřikládal žádný důraz genderovým otázkám. Kritici předpokládali, že všichni čtenáři budou sdílet jejich pohled na text, i když by se především jednalo o misogynní perspektivu. Univerzální čtenář je stejně jako autor muž. Tato kritika se označuje jako mužská nebo falická. Morris říká, že mužská kritika používá dvě měřítka: „*toleruje shovívavost k mužským fantaziím o svobodě a nezodpovědnosti za rodinný řád, ale zároveň tvrdě staví mimo zákon skutečnou hrozbu patriarchální společnosti – ženské odmítnutí heterosexuálního spojení jako nepřirozeného, amorálního a perverzního*“ (Morris; 2000, str. 51–52). Mužská kritika, jejíž interpretace často úplně vytlačují ženskou sexualitu vždy pohlíží na literaturu psanou ženami jako na něco zvláštního. Tyto autorky jsou primárně rozebírány jako ženy a teprve poté jako spisovatelky. Podle Mary Ellmanové kritici pak k takové literatuře přistupují se stejnými stereotypy, s jakými smýšlejí o ženách: omezené, přecitlivělé, bez formy. Již v historii kritici naznačovali, že ženy mají potřebu psát pouze v případě, že jim byla nějakým způsobem

odepřena jejich hlavní role matky a pečovatelky. Literatura psaná ženami pak vyznívá jako jiná literatura, k níž je třeba přistupovat rozdílně, zatímco literatura psaná muži je prostě literatura (Morris; 2000, str. 49–60).

Samotný literární kánon vznikl podle feministických kritiček Susan Gilbertové a Susan Gubarové jako reakce na nárůst počtu profesionálních spisovatelek v devatenáctém století. Aby si muži uchránili své prvenství, sestavili výlučně mužskou literární historii, která existenci spisovatelek téměř popírá. Vznikl tak jakýsi mužský literární diskurs, který byl navíc podporován teoretickými texty a díly razící kánon. Kritika a kánon spolu úzce souvisí právě proto, že literární kritici určují, co je a co není literaturou. Feministická kritika toto mužské ovládnutí celé literární sféry zpochybnila dvěma způsoby: reinterpetací mužských kanonických textů a úsilím o vytvoření tradice literatury psané ženami. Často pozapomenuté texty ženských autorek jsou tak poprvé zpřístupněny široké veřejnosti, čemuž napomáhá i rozvoj ženských vydavatelství. Problém s oficiálním kánonem však nadále trvá. Podle Morris se zpochybnění této mužské domény nepodařilo. Ženská literatura je stále v pozici zvláštních případů probíraných na specializovaných kurzech kateder ženských studií. Východiskem je zařazení děl psaných ženami do literárního kánonu. S tímto postupem jsou však spojeny další komplikace – hrstka žen mezi spisovateli se stále jeví jako něco zvláštního, čímž jen potvrzuje mužskou estetiku. Další přístup tvorby kánonu nezávislý na genderu také nepřináší konečné řešení. Feministické kritičky tvrdí, že ženy tvoří jiným jazykem a používají jinou metaforiku než muži, tudíž díla žen a mužů vlastně nemůžeme srovnávat a posuzovat jejich kvalitu. Komplikace nastávají i při samotné recepci děl, kdy každý čtenář reaguje na stejná díla různě. Metoda tak přinesla spíše více otázek než odpovědí. Kdo by měl určovat estetická měřítka pro kvalitní literaturu? A pokud není možné najít nějaké kritérium pro srovnání hodnot mezi díly spisovatelů a spisovatelek, ale také různých kultur a tradic, je potom vznik nějakého oficiálního kánonu vůbec obhajitelný (Morris; 2000, str. 60-69)?

1.1.3 Literární dílo vs realita, literatura jako kulturní praxe

Stejně jako ve většině humanitních věd, i v literatuře dochází ve druhé polovině dvacátého století ke změně pojetí určitých termínů a k jejich redefinování. Východiskem se staly pojmy text a textovost obecně, ke kterým literární teoretici zaujali mnoho rozdílných postojů. Společným pro všechny přístupy je představa, že text je dynamická jednotka, která nemůže být vysvětlena pouhou interpretací. Význam textu totiž neleží v něm, ale právě v jeho pohybu. Podstatnou roli pro takové chápání textu hrály práce Rolanda Barthesa. Text podle něj

vystihují tyto rysy: „*nevyjádřitelnost, respektive dosahování limit vyjádřitelnosti, nekonečný odklad a přemísťování označovaného, rozbíhavost významu ústící v neredukovatelnou významovou pluralitu, ztrátu autora-otce jakožto posledního garanta smyslu a ztrátu distinkce mezi čtením a psaním (každý text je znovu psán svým čtenářem)*“ (Matonoha; 2009, str. 20–21). Význam díla textu tedy neudává autor, ale spíše čtenář. Myšlenku autorství ještě více vyprazdňuje Jacques Derrida, podle nějž je dílo jen produktem procesů značení, nebo Michel Foucault, který chápe autorství jako instituci, nástroj diskursivních praktik. (Matonoha; 2009).

Naproti tomu Theodor Adorno ve své *Estetické teorii* nepřikládá žádnou roli vnímání. Mnohoznačnost a otevřenost díla s různými způsoby čtení již počítá. Literární dílo je samostatná jednotka obdařená vnitřní silou s mnohočetnými přesahy. S fenoménem otevřenosti pracuje i Umberto Eco v práci *Otevřené dílo*. Eco však klade na vnímatele velký důraz. Mezi dílem a jeho přijetím existuje nekončící interakce, v níž se dílo znovu konstituuje a mění se i recepce, aby přijala výzvy textu. Autor přistupuje k dílu jako ke zprávě, kterou je třeba rozšifrovat, proto se hodí užívat slovo „text“ (Jankovič; 2009).

K pojům dílo a text některé koncepty přistupují odlišně. Například Roland Barthes v přednášce *Sémiologické dobrodružství* říká: „*Text v moderním smyslu, jaký se pokoušíme dát tomuto slovu, se zásadně odlišuje od literárního díla: není to estetický produkt ale praxe označování; není to struktura, ale strukturace; není to předmět, ale práce a hra; není to soubor uzavřených znaků obdařených smyslem, který by byl třeba znovu odhalit, ale je to přemísťující objem tras; instancí Textu není označování, ale signifikant v sémiologickém a psychoanalytickém chápání tohoto termínu; Text překračuje někdejší literární dílo, existuje například Text Života, do něhož jsem se pokusil vstoupit psaním o Japonsku*“ (Barthes; 1985, str. 13, cit. Jankovič; 2009, str. 15). Celkově se dá říci, že pojem díla se do jisté míry vyčerpal. Alespoň tak, jak jej v souvislosti s proměnami představ o normě chápou badatelé od druhé poloviny dvacátého století. Oba pojmy spolu však nadále souvisí, obzvlášť proto, že je každý chápe jinak a není proto možné je od sebe úplně odlišit (Jankovič; 2009).

Já budu při analýze pracovat s oběma pojmy. Dílo chápu v souvislosti s osobou autora, jako konkrétní předmět, často až fyzicky hmatatelný. Dílo je zároveň proměnná. Mění se v souvislosti s přijetím čtenářem a pokaždé nabývá jiné funkce. Textem pak rozumím obsah díla se skrytým významem. Pokud budu zkoumat vlivy, které postihovaly i autora, budu zkoumat jeho dílo, ale konkrétní projevy těchto vlivů naleznou v textu.

Text a jeho směřování k diskursu vysvětluje Jan Matonoha. Text vidí jako pohyblivou jednotku, která směřuje k vnitřní paradoxnosti, kdy se vytrácí autor a čtenář, a zároveň

směrem ven – k dalším textům a tak se stává *intertextem*⁵. Také se změnilo vnímání textu ve vztahu k recipientovi. Proces přijímání je vnímán jako proměňující se akt, při němž znovu text vzniká. Výsledkem těchto přístupů je ztráta smyslu interpretace, jelikož text nelze vysvětlit skrze nějaké skryté významy, ale jen popisem jeho samotného pohybu a působení. V souvislosti s problematizací a dynamizací chápání textu zkoumá literární teorie strukturu, textovost a narativnost i mimo oblast literárního textu. Nejen literatura, ale i realita je vnímána skrze interpretace a uchopována jen skrze určitý narativní rámec. Zkoumání se tedy z pole literatury přeneslo také na procesy moci, ideologie a hegemonních diskursivních praktik. Nové kritické vědní přístupy pak definují jazyk jako prostor, skrze nějž uvažujeme a poznáváme. Jedním z pojmů, se kterým se tak při kritice tohoto paradigmatu pracuje, je diskurs (Matonoha; 2009).

Pokud se zabývám pojmy text a dílo, je třeba blíže vysvětlit i termíny „význam“ a „čtenář“. Na ztrátu významu textu upozorňuje Marie Kubínová. Pokud není text ničím jiným než sledem písmen, můžeme jej vůbec nazývat textem? Je třeba dát pozor na redukování pojmu na pouhou materii. Dodává, že takové pojetí by bylo špatné, protože text i v širším terminologickém vymezení implikuje interpretovatelnost. Jeho cílem je předat nějaké poselství. Podle Kubínové je možné nazývat textem vše, co je čteno, přičemž aktivní jsou jak vysílatel (text), tak příjemce (čtenář). Nadále však platí, že znak a význam jsou nezávislé na lidském jedinci. Autorka také argumentuje proti recepční teorii, která říká, že čtenářská očekávání jsou více méně stejná, protože každý jedinec nabyt jiných zkušeností a jeho očekávání se tak liší. Dokonce tvrdí, že hranice textu prochází příjemcem, respektive zvýznamňujícími myšlenkovými pochody. Poměr čtenáře k textu je dvojaký: vnější, kdy je text objektem četby, a vnitřní, kdy text existuje pouze v této četbě, v níž je znovu uskutečňován. Ve sporech o identitu textu (zda získává svůj význam až při recepci, nebo je jeho inherentní součástí) dává Kubínová za pravdu oběma stranám: „*text*‘ si nedokážeme odmyslit od významů, ‚význam‘ si zas neumíme a nechceme odmyslit od lidského jedince, v jehož ‚držení‘ se význam momentálně nachází a který s ním konkrétně operuje; významy tedy podle nás ‚patří‘ jak textu tak i recipientovi, jenž je aktuálně ‚dosazuje‘ do jeho tkáně“ (Kubínová; 2009, str. 17). Dalším místem, kde se nacházejí významy, je znakový systém, který si každý recipient nevědomky osvojuje. Významy jsou tedy nadosobní, přicházejí zvenčí. Tento systém však nemůže existovat jinak než v individuálních realizacích (Kubínová; 2009).

⁵ *Intertext* vzniká a je čten na pozadí textů jiných, v jeho řeči jsou navrstveny hlasy mnohých dalších (Matonoha; 2009, str. 18)

Tématem literatury a jejího významu se zabývá Jonathan Culler v *Krátkém úvodu do literární teorie*. Otázku „*co je to literatura?*“ si můžeme vyložit mnoha způsoby, pro účely této práce se hodí vztahování na literární díla a jejich rysy. Správně bychom se však měli ptát „*co nás vede k tomu, že v rámci našeho kulturního zázemí něco považujeme za literaturu?*“ Dá se říci, že literatura vzniká jako produkt vztahu jazyka a kontextu, který vzbuzuje pozornost a podněcuje interpretace. Culler tedy říká, že „*můžeme o literárních dílech uvažovat jako o jazyku s konkrétními vlastnostmi a rysy a můžeme také literaturu vnímat jako produkt konvencí a určitého druhu pozornosti. Žádné z obou hledisek v sobě nezahrnuje to druhé, a člověk tak mezi nimi musí neustále oscilovat*“ (Culler; 2015, str. 36). Z této perspektivy budu jednotlivá díla rozebírat. Uvědomuju si, že Páralova díla byla do jisté míry ovlivněna dobou, ve které vznikala, a dalšími faktory, jako byla například spisovatelova patricijská výchova (viz kapitola 2. Teoretická východiska), ale výsledky budu zakládat taktéž na rozboru jazyka.

Autor přichází s novým pojmem *tellability* (vypravovatelnost), což je vlastnost společná skupině narativů, která dává význam jednotlivým textům. Nejedná se tudíž o nějakou informaci, kterou by recipient získal, jako spíše o tvorbu příběhu, který přitáhne pozornost. Literární díla jsou takovým příběhem, o kterém už někdo (recenzenti, editoři, aj.) řekl, že „*stojí za to*“. Literatura je tedy „*mluvní akt či textová událost, která vzbuzuje určitý druh pozornosti. Kontrastuje s jinými druhy mluvních aktů, jako je poskytování informací, kladení otázek nebo slibování. Ve většině případů však čtenáři vnímají něco jako literaturu proto, že to nacházejí v kontextu, který příslušný útvar jako literaturu identifikuje: ve sbírce básní nebo v určitém oddíle časopisu, v knihovně nebo knihkupectví*“ (Culler; 2015, str. 37). Zároveň však platí, že musí být dodrženo i jakési kritérium organizace a integrace jazyka. Skrze literaturu se jazyk aktualizuje a tím vzniká literárnost (Tamtéž).

Čtenáři k literatuře přistupují jinak, než k textům, které takto neoznačujeme. Důvodem je vztah fikce, který výpovědi v dílech zaujímají vůči realitě. Tato „fikčnost“ není omezena jen na postavy nebo události, ale i na praktické užití jazyka. Tyto rysy literatury z ní v podstatě dělají estetický objekt. V praxi to znamená, že text nemusí mít nějaký vnější účel, ale dobré příběhy by měly mít účelnost, která napomáhá vypravovatelnosti. Současní teoretikové se na literární díla koukají jako na intertexty, které jsou tvořeny z jiných děl. V takovém případě „*číst něco jako literaturu znamená pojímat text jako jazykovou událost, která má význam ve vztahu k jiným diskursům*“ (Culler; 2015, str. 44). Dalším pojmem, který souvisí s intertextualitou je sebereflexivnost. Autoři literárních děl se snaží posunout literaturu dál a tak ji vlastně srovnávají s ostatními texty. Intertextualita sama o sobě však není znakem

literárnosti, ale spíše jen ukázkou aktualizace užívání a reprezentace jazyka (Culler; 2015, str. 44).

V osmdesátých a devadesátých letech dvacátého století se literární teoretici zabývali hlavně funkcí literatury a jejím přínosem jako ideologické kategorie. V díle se uplatňuje specifická struktura exemplárnosti a zároveň univerzálnosti, proto se literatuře přisuzují mnohé funkce, jako jsou osvěta, propagace, alternativní hodnotový systém, národní uvědomění a sounáležitost a jiné. Literatura je považována za estetický objekt, který vede čtenáře k úvahám o komplexitách, ale zároveň ho netlačí k nějakému unáhlenému úsudku. Podněcuje jeho mysl etickými otázkami, což v konečném důsledku vede k identifikaci s jednotlivými postavami a k sounáležitosti. Tuto myšlenku však současné diskuse většinou kritizují jako mýtus. Literatura stále slouží spíše jako mocenský nástroj, který má přesvědčit čtenáře o své věci. *„Je literatura ideologický nástroj, tedy soubor příběhů, které čtenáře svádějí k tomu, aby přijali hierarchické uspořádání společnosti? (...) Nebo je literatura místem, kde je ideologie vystavena na odiv, odhalena jako něco, co je možno zpochybnit? (...) Obě tvrzení jsou veskrze přijatelná: že literatura je nositelem ideologie a zároveň nástrojem její likvidace“* (Culler; 2015, str. 49 – 50). Culler vidí literaturu jako instituci a společenskou praxi, ve které je možné říkat vše, co si dokážeme představit. Umožňuje tedy fikci přesáhnout dosavadní myšlení a projevy. Literatura je tak činností kulturní elity: někdy bývá označována za *kulturní kapitál*⁶. Literatura je nástrojem kultury, ale stejně tak ji formuje (Tamtéž).

V souvislosti s rozvojem kulturních studií se mění i pojetí literatury a její analýzy. Tato činnost se rozvíjela v devadesátých letech dvacátého století napříč celými humanitními vědami. Obecně řečeno je náplní těchto studií otázka: *„jak funguje kultura, a to především v moderním světě: jak funguje tvorba kultury a jak jsou konstruovány a organizovány kulturní identity z hlediska jednotlivců i skupin ve světě rozmanitých a vzájemně propojených společenství, státní moci, mediálního průmyslu a nadnárodních korporací. Literární věda je tedy v kulturních studiích v zásadě obsažena, přičemž literatura je v jejich rámci zkoumána jako konkrétní kulturní praxe“* (Culler; 2015, str. 54). Je důležité literaturu a kulturní studia propojit, ale nesjednocovat. Kulturní studia pracují s kulturními artefakty jako texty a literární díla lze studovat jako konkrétní kulturní praxi na pozadí různých diskursů. V praxi vznikly v zásadě dva směry, ve kterých se oba obory uplatňují: studium literárního kánonu a konkrétní analýza textu. Právě druhý z nich bývá často zpochybňován, protože částečně vyžaduje přístup k literatuře jako k instanci nebo symptomu a málokdy zahrnuje celou

⁶ Pojem byl rozšířen zejména v souvislosti s osobou Pierra Bourdieuho a znamená určité předpoklady jedince, které by měly vést k dosažení sociálního statutu.

komplexitu díla. Od čtení příběhu, který si všímá narativu a významu se teorie stává spíše sociopolitickou analýzou (Culler; 2015). Důležité je nalézt jakýsi kompromis. Při analýze lze využít metody kulturních studií například k tomu, aby nám vypověděly něco o tehdejší době. Tento přístup uplatním i já. Domnívám se, že je možné na základě projevů jednotlivých postav usuzovat, že jejich vzory byly reálné. Obzvláště když bývají Páralova raná díla označována za sondy do tehdejší socialistické společnosti.

1.1.4 Konstrukce genderu

Gender jako pojem bývá podle Hany Havelkové a Libory Oates-Indruchové v českém prostředí chápán příliš úzce – vztahován jen na maskulinity a feminity. „*Jako analytická kategorie však kategorie ‚gender‘ slouží primárně k analýze kulturních a sociálních systémů, (...) neboť označuje jeden ze základních principů organizace sociálních vztahů a pojetí světa. Produktem této organizace je takzvaný ‚genderový řád‘*“ (Havelková, Oates-Indruchová; 2015, str. 14). V praxi to znamená, že nerovnost mezi pohlavími není dána pouze nerovností legislativní nebo ekonomickou, ale za základní příčinu je považován kulturní řád, jehož hierarchii neustále produkují všichni jeho aktéři a instituce. Gender jako analytickou kategorii v roce 1986 definovaly dvě základní práce autorek Joan Wallach Scott a Sandry Harding. U Scott je jádrem definice propojení dvou myšlenek: gender jako prvek, který utváří sociální vztahy založené na vnímání rozdílů mezi pohlavími, a gender jako kategorie mocenských vztahů. První z těchto myšlenek pak staví na čtyřech vzájemně propojených prvcích: reprezentace kulturních symbolů, oficiální normativní koncepty, koncepce politiky, a individuální zkušenosti aktérů. Podobně konstruuje gender i Harding. Definuje tři základní aspekty, které jsou vzájemně propojeny: genderový symbolismus, genderovou strukturu; a individuální gender (Havelková, Oates-Indruchová; 2015, str. 14-17).

Pam Morris se zabývá konstrukcí genderu v literatuře. Ačkoliv se může zdát, že mezi literaturou psanou ženami a muži je jasný předěl, autorka si to nemyslí. Je pravda, že ženy se v literárním světě musely prosazovat složitěji než muži, ale na konkrétní díla je třeba nahlížet spíše z estetiky opozice. Jde o rozbor díla, který se nesoustředí jen na to, jestli byl psán z ženského nebo mužského pohledu. Ostatně spousta autorek-žen se proti takovému škatulkování vyhraňuje. Tvrdí, že jejich díla přesahují tyto zažitě stereotypy. Básniřka Anne Stevens prohlásila, že „*dobrý autor by měl mít bisexuální nebo transsexuální představivost*“ (Morris; 2010, str.107). Podobně někteří muži, mezi nimi například i Vladimír Páral tvrdí, že v jejich dílech promlouvá ženskost. Genderovou identitu je tedy třeba chápat komplexněji než podle příležitosti k určitému pohlaví. Při rozboru ženského vnímání je však složité uchopit již

samotný pojem „ženské vnímání“. Feminismus se brání spojení ženského psaní s biologickým pohlavím, sociologické vnímání genderu jako diktátu společenské výchovy však také není dostatečně přesvědčivé. Nelze totiž oddělit gender od klasického pojetí sebe sama, nebo vysvětlit pohled na sexualitu většiny lidí, kteří ji nerozdělují na klasické „mužské“ a „ženské“ a zároveň nepodávají vysvětlení stálého přežívání patriarchy. Z tohoto důvodu se feminismus často přiklání k psychoanalytickým teoriím (Morris; 2010).

Jan Matonoha pak například nahlíží na „ženské psaní“ jako na proud naší subjektivity, ke kterému mohou nalézt cestu i muži. Nemá tedy nic společného s pohlavím nebo feminitou jako konstrukcemi identit, ale spíše s genderovou identitou. Gender pak definuje jako analytickou kategorii, skrze níž se utváří vztah subjektu k používání jazyka a diskursivní praxe mluvčího. Skutečnost, že jsou to většinou autorky, kdo splňuje kritéria „ženského psaní“, je způsobena spíše tím, že tito jedinci přistupují k jazyku jako k nástroji, jako k něčemu, co nepřijali úplně za vlastní. Přívlastek „ženské“ je pak do jisté míry diskriminující, protože tento přístup k textu nesouvisí s pohlavím, ale s postoji k jazyku a orientací v diskursivních praktikách a ideologických či mocenských strukturách (Matonoha; 2009, str. 139–148).

Otázku ženské identity řeší v souvislosti s literaturou i Jonathan Culler. Ptá se, co vlastně znamená být ženou. Rozhoduje o tom třeba barva pleti, nebo jiné faktory? V otázkách identity dochází k napětí mezi literaturou a teoriemi. Literatura díky své exemplární roli učinila z identity téma a má význam i při tvoření identity čtenářů (Culler; 2015).

1.2 Literatura jako součást diskurzu

S konstruováním genderu do značné míry souvisí i konstruování *identit*. Ty se utvářejí skrze způsoby, kterými vnímáme člověka a jazyk. Jazyk je tvořen jakoby sítí významů, protikladných symbolů, které pomáhají člověku rozlišit např.: dobro a zlo, muže a ženu, já a ne já. Prostřednictvím této sítě se neustále konstituuje realita v podobě hierarchie hodnot, které korespondují se zájmy dominantních mocenských struktur. Díky jazyku se jedincům tato realita zdá přirozená a pravdivá. Teorie dekonstrukce však dokazují nemožnost jednotných výkladů a jasných definic. „Mužské“ chápeme skrze „ženské“, „dobro“ skrze „zlo“. Změnil se i pohled na literární text. Ten „*není chápán jako produkt vědomých záměrů racionálního jednotlivce s určitou genderovou identitou, který utvářel všechny aspekty díla s cílem vyjádřit vlastní jedinečný význam. Poststrukturalistická kritika na literární texty pohlíží jako na křižovatky mnohočetných významů a záměrů. Namísto o ‚autorovi‘ se hovoří o ‚píšícím subjektu‘ (...)*“ (Morris; 2010, str. 151). Žádný autor tedy nevytváří nové významy:

vše, co použije, v sobě zahrnuje řadu předchozích symbolů a významů. Pro tento jev byl zaveden pojem „*intertextovost*“, který značí neustálý dialog mezi texty nebo jinými médii (záměr autora, jeho nevědomé touhy, kulturní zázemí, apod.). Jazyk je pak prostředkem, ve kterém se vše konstruuje a to včetně našich genderových identit. Kromě represivní funkce obsahuje i složku přetlaku významů, kdy neustále hrozí odhalením skutečných významů (Morris; 2010).

Dalším pojmem, se kterým pracuje nejen literatura a gender je *diskurs*⁷. Feministické teorie pracující s diskursem vycházejí především z díla Michela Foucaulta o sexualitě. Foucault v ní vidí prostředek moci, skrze nějž se vlastně utvářely dějinné proměny. Poukazuje na příklad na určité predispozice žen-spisovatelek k volbě jisté literární formy. Jejich cílem bylo zviditelnit ženskou sexualitu jako problém, a tak volily formu autobiografie nebo vyprávění v první osobě, kde tato problematika utváření identity byla nejvíce patrná. Morris však upozorňuje na tendence směřovat sexualitu se svobodou. Pozornost se pak přesouvá ze sféry historické do soukromé (Morris; 2010).

Diskurs, jazyk a literatura všeobecně pak slouží jako prostředek konstruování významů, prostředek moci. „*Literární texty se v této perspektivě ukazují z jedné strany jako diskursivní prostor ustavování, cirkulace, sdílení a vyjednávání společensky čitelných, akceptovaných hodnot a identit (...), z druhé strany jako aktéři formující diskursivní terén a jeho celospolečenské významové a konceptuální dominanty. O literatuře tedy uvažují jako o jednom z typů diskursivních domén distribuce kulturního a symbolického kapitálu (...), jako o prostoru kulturního konstituování identit a interpelací čtenářského subjektu*“ (Havelková, Oates-Indruchová; 2015, str. 353).

Otázku, odkud se berou významy skrze něž poznáváme a utváříme realitu, si pokládá i Jan Matonoha ve své práci *Psaní vně logocentrismu*. Aby na tuto otázku odpověděl, pracuje s termíny *diskurs*, *gender* a *text*. Prostředí kolem nás je díky určitému mechanismu nebo procesu vyjednávání neustále potvrzováno dalšími a dalšími hodnotami. Stejně jako Michel Foucault jej nazývá diskursem. V souvislosti s ním se pak Matonoha dále ptá, jakou roli v tomto prostředí má literární text a zda existuje prostor pro alternativní čtení textu a identity. Text tedy podle něj není jen nějakou reprezentací, ale i utvářením pojmů skrze něž uchopujeme realitu a sebe sama. Co se týče pojmu *gender*, využívá jej autor při zkoumání „*ženského psaní*“. To nebere jako literaturu psanou ženami, určujícím prvkem je zde genderová subjektivita spisovatele. U ženského psaní je zajímavé, že v sobě propojuje výše

⁷ Diskurs = jazykový systém nebo praktiky specifické pro konkrétní sociální skupinu nebo období v historii; jazyk = označuje univerzální klenutou sféru významů zahrnujících celou strukturu (Morris; 2010; str. 155–156)

zmiňované pojmy poststrukturalního myšlení a zároveň nabízí jakousi alternativu proti převažujícímu diskursu – *falogocentrismu*⁸ (Matonoha; 2009, str. 9–16).

V souvislosti s propojením těchto pojmů vyvstávají především tři typy problémů a témat. Prvním z nich je vyjednávání genderové identity v rovině sociální interakce pomocí různých diskursů a jaký vliv na to má literární text. Dalším pak výše zmiňovaná problematika literárního kánonu a otázka, jak může zařazení spisovatelek do kánonu iniciovat literární vyjádření žen. Třetím tématem jsou reakce literárního textu na převažující diskursivní paradigmata (Matonoha; 2009, str. 43). Já ve své práci budu pracovat především s posledním tématem – budu se ptát jakým způsobem se Páralova žena a muž vymezují nebo shodují s oficiální představou normy, a částečně se dotknu i prvního tématu při zkoumání vlivů literárního díla na publikum.

Literatura a text nejsou pro Matonohu jakýmsi předobrazem reality, ale stěžejním dějištěm jejího utváření. „*Z hlediska diskursu realita sama nabývá výrazně textové povahy: význam, identitu, vymezení a hodnotu vydělujeme z reality skrze určité označující, jež je mu připísáno strukturou značení v rámci určitých pravidelností diskursivních kategorií daného diskursivního pole. Důsažnost literárních textů netkví v tom, že by poskytovaly nějaké přípravné předpolí ‚tvrdé‘ reality, nýbrž naopak v tom, že samy představují samotný rezervoár či vyjednávací prostor užívaných významů, epistemických kategorií a modalit, které formují způsoby, jimiž je realita uchopována a zpřístupňována*“ (Matonoha; 2009, str. 50).

1.2.1 Teorie performativity, performativita jazyka

Problematiku performativního jazyka a míru jeho souvislosti s identitou a povahou subjektu rozebírá Jonathan Culler v *Krátkém úvodu do literární teorie*. S konceptem performativní výpovědi pracoval v padesátých letech dvacátého století britský filosof J. L. Austin. Takové výpovědi nejsou ani pravdivé, ani nepravdivé, jsou vykonavatelem děje, na něž odkazují („Slibuji, že ...“). Pojem performativu poté převzali jako pomůcku při charakterizování diskursu literární teoretici. Je třeba věnovat stejnou pozornost tomu co literární jazyk dělá, jako tomu, co říká. „*Performativ zkrátka uvádí do centra pozornosti užití jazyka, které bylo předtím považováno za okrajové – aktivní, světozorné užívání jazyka, který se podobá jazyku literárnímu -, a pomáhá nám představovat si literaturu jako akt nebo událost*“ (Culler; 2015, str. 108). U literárních výpovědí se taktéž jako u Austinových

⁸ Falogocentrismus = pojem, jež vymyslel Jacques Derrida; Matonoha jej chápe ve smyslu dominantních diskursivních praxí naší kultury (Matonoha; 2009, str. 10)

výpovědi nepředpokládá, že záměr autora určuje význam. Pokud však bereme literaturu jako performativ, musíme řešit i otázku, jak funguje určitá literární sekvence (Co určuje, jestli je dílo zdařilé? Jaká jsou pro to kritéria? Jak bylo dílo přijímáno recipienty? apod.). O textu jako performativu uvažuje i Derrida (Culler; 2015).

Derrida ke koncepci pravdivosti/vážnosti a nepravdivosti/nevážnosti výroků přidává rozměr nové okolnosti. Stejný výrok může být myšlen oběma způsoby, záleží jen na situaci. Možnost opakování za nových okolností je pro jazyk zásadní. To, že se něco dá opakovat oběma způsoby, je vlastně důkazem, že je součástí jazyka. „*Performativnost jazyka nespočívá pouze v jeho schopnosti přenášet informace, ale i ve schopnosti vykonávat akty opakováním ustavených diskursivních praktik či způsobů, jak se co dělá*“ (Tamtéž, str. 110). Derrida zároveň srovnává performativ s obecnou problematikou aktů. Literatura pak dává vzniknout jednotlivým postavám a událostem v díle. Prozatím poslední velkou teorií performativu přinesla genderová studia. Vliv této teorie přesáhl obor genderu, prosadil se i v kulturních studiích a literární vědě (Culler; 2015).

Pojem teorie performativity bývá zmiňován především v kontextu děl Judith Butler. Její texty mají dopad nejen na feministickou teorii, ale celou oblast humanitních a sociálních věd. Pro mou práci jsou její texty důležité především v souvislosti s definicí genderu jako povinné performance. Butler rozlišuje gender a pohlaví v souvislosti s pojmy kultura a příroda. Podle ní sociální konstrukci podléhá nejen pojem gender, ale i biologické pohlaví. Její teorie vychází z Foucaultovy kritiky represivní hypotézy, která se vymezuje proti pojetí sexuality jako něčeho předem daného, a která naopak říká, že je produkována diskursem a kulturními praktikami a mocenskými vztahy (Záborská; 2009).

Butler se tedy podobně jako Foucault vymezuje vůči hledání východiska k uchopení některých pojmů, konkrétně genderu a pohlaví „před“. Ono pomyslné „před“ totiž poznáváme jen díky normám a představám, které byly stanoveny „potom“. Gender a pohlaví tudíž podle ní nevznikají mimo kulturu. „*Ve vztahu k binaritě pohlaví-gender to znamená, že pohlaví a gender jsou kulturně produkováné kategorie, které se vzájemně podporují a stabilizují*“ (Záborská; 2009, str. 38). Neexistuje tedy pohlaví mimo gender, protože to, jak chápeme oblast biologického pohlaví, bylo vždy definováno skrze kulturní chápání genderu. Ve svém díle také kritizuje koncepci pohlaví, potažmo genderu, jako prostředku, který určuje normu heterosexuality. Místo toho vidí gender jako performativní – utváří to, čím se jeví být. „*Gender není souborem kulturně osvojených atributů, ale sérií opakujících se aktů, jimiž je vytvářen efekt stability a substanciality genderu*“ (Záborská; 2009, str. 38). V rámci této teorie neexistuje žádná identita nebo subjekt, který by byl vytvářen mimo gender.

Performativu genderu vidí jako povinnou pro zvládnutí žitelného života. Pokud se chce jedinec vyhnout různým trestům, sankcím a tabu, musí přijmout genderovou identitu sebe sama (Zábrodská; 2009).

1.3 Feministický diskurs

V této kapitole se budu zabývat především feministickou literární teorií, z jejíchž základů budu částečně vycházet při analýze genderových identit v dílech. Mou základní inspirací je kniha *Literatura a Feminismus* (Morris, 2010), ze které vycházejí i další čeští autoři a autorky zabývající se genderem a literaturou (Knotková, Zábrodská, Kynčlová, Matonoha).

Feministické zkoumání nalezlo ve svých začátcích největší zdroje v literatuře a dalších textech. Klíčovými tématy bylo například působení mocenských vztahů na literaturu a rozbor literárního kánonu, jako prostředku mocenského nástroje. Tato témata by se dala shrnout do oboru feministických literárních teorií. Ty zahrnovaly dva směry: ženské čtení a ženské psaní. (Knotková; 2010).

Feministický přístup ke kánonu pracuje se čtyřmi postupy, jak jej demokratizovat a diverzifikovat. První z nich je na první pohled jednoduchý – rozšířit jej o díla od ženských autorek. Problém však nastává v případě stanovování estetických měřítek pro toto třídění. Hierarchizace také není úplně v souladu s emancipačními feministickými tendencemi. Významným pramenem pro kritiku jsou i díla autorek, které se přizpůsobily diktátu patriarchy a psaly dle normy, která odpovídala mocenským strukturám. Druhou variantou pak bylo zformování alternativního ženského kánonu. Opět zde však nastává problém s hierarchizací a vyřazením kvalitní mužské literatury. Třetím postupem pak bylo předefinování literárního kánonu a daných estetických hodnot jako nástroje hierarchizace. Komplikace však nastávají s reprezentativností vzorku – jaká díla se budou vybírat? Nahradí se díla mužská díly ženskými? Bude tam více českých nebo západních autorů? Posledním přístupem je pak samotné zpochybnění kánonu a revize feministické estetiky, dojde tak k eliminování elitářských tendencí (Knotková; 2010).

Ženské čtení je více rozebráno výše v kapitole *Reading as woman*, ženské psaní je pak spíše metodou, jak pracovat s diskursem a jazykem. Ženské psaní přineslo do literatury především nová, do té doby značně přehlížená témata. Jan Matonoha nazírá ženské psaní jako příklad dlouhé tradice vyhranění se proti dominantním strukturám. V klasických feministických pracích se jedná spíše o texty, které mají společné jediné – jsou psány ženami. V souvislosti s tím vznikla i kritika těchto textů – gynokritika. Jedná se o analýzu textů

psaných ženami, kulturní a ideologický kontext, v němž spisovatelka tvořila. Termín ženské psaní ve smyslu protestu proti převládajícím diskursivním praktikám se vyvinul později a vyznačuje se hrami s jazykem a jeho významy (Knotková; 2010).

Feministické teorie, které boří pojmy muž a žena vycházejí ze strukturalismu. Tyto teorie jsou však jen jednou linií celého myšlenkového směru. Proto Elaine Showalterová rozlišuje feministickou teorii (mužské premisy) a gynoteorii (pohled na ženské autorky a ženské zkušenosti). Tyto dva směry bývají stavěny proti teoriím francouzského feminismu, v jehož rámci pojem žena dostává význam katalyzátoru, který boří patriarchální koncepty. Podle Cullera měly tyto teorie největší vliv zejména na literární vzdělání ve Spojených státech a Velké Británii, kde byl rozšířen literární kánon a tak diskutována nová témata (Culler; 2015, str. 150 – 151).

Je důležité pochopit, že feministické teorie nenazírají ženy z hlediska biologického. Identita ženy je zakotvena v kulturních a sociálních vzorcích. Při takových výzkumech identit však chyběla sebereflexe subjektu, to jak on sám sebe vnímá, proto se většina feministických výzkumů obrátila k psychoanalýze (Morris; 2010). Podle Morris je pro všechny tyto teorie důležité správně pochopit pojem *ideologie*. Používá jej ve smyslu vnímání reality. Tím jak prostřednictvím jazyka a vztahů s lidmi vstupuje jedinec do kulturního života, přebírá a přijímá toto vidění světa. Feminismus je pak podle ní „*vědomě zastávaná ideologie, jež se staví proti jiným vědomě zastávaným ideologiím podporujícím nadřazenost mužské autority a moci*“ (Morris; 2010, str. 15). Zároveň však upozorňuje na to, že feminismus není ucelená ideologie, velká část teoretických prací se zabývá způsoby, jimiž je dosaženo přirozeného patriarchátu. Feministky sdílí společnou snahu o narušení a nahrazení stávajícího chápání sama sebe skrze pohlavní identitu novým systémem významů a hodnot. Liší se ale mírou radikality, kterou by k dosažení cíle využily (Morris; 2010).

V současnosti se pojem *feminismus* rozšířil. Jedná se o směr, který chce poukázat na marginalizovanou nebo jinak znevýhodněnou pozici jedince společnosti a který analyzuje a kritizuje společenské uspřádání. Pozornost se přesunula spíše od problematiky žen k problematice jednotlivých skupin, které jsou nějakým způsobem znevýhodňovány mocenskými strukturami a systémem. Jako příklad jednotlivých „feminismů“ může sloužit queer teorie, ekofeminismus, nebo kyberfeminismus (Sokolová, str. 209, in: Formánková, Rytířová; 2004).

1.4 Diskursivní analýza

S teorií performativity do značné míry souvisí i diskursivní analýza. Butler se v podstatě neptá, co je gender, ale jak diskurz tento pojem vytváří a za jakým účelem. Jedná se tedy o zkoumání diskursu a jeho jevů: jde o tázání se, jak se některé jevy staly pravdou a proč jsou nadřazené jiným (např. heterosexuality nad homosexualitou). Řeší otázku, jakým způsobem se pro jedince automatické pojmy jako ženské a mužské legitimizují ve společnosti, a svým nezpochybnitelným statutem tak uzavírají veškerou kritiku. Zároveň si pokládá otázku, jak tyto diskursivní prostředky, díky kterým považuje společnost jisté věci za nezpochybnitelné, zakrývají a podporují mocenské vztahy (Zábrodská; 2009).

Při analýze diskursu je důležitá také Austinova teorie mluvních aktů. Austin definuje řeč stejně jako Butler vidí gender, tedy jako performativ. Rozebírá jakým způsobem lidé využívají řeč k vykonávání různých sociálních aktivit. Teorie mluvních aktů k genderu patří také v souvislosti s normováním tohoto jevu. Jedním z hlavních prostředků formujících genderovou normu je právě řeč (Zábrodská; 2009).

Zábrodská ve své knize *Variace na gender* dokazuje, do jaké míry poststrukturalistické teorie souvisí s obratem humanitních a sociálních věd k diskursu. Obrat k diskursu označuje za relativně novou výzkumnou orientaci, kterou můžeme sledovat od začátku osmdesátých let dvacátého století. Je pro něj typický přesun zájmu studia od psychické a sociální reality k analýze jazykových prostředků, které tuto realitu utvářejí. Jeho výsledkem a součástí bylo definování diskursivní analýzy jako oblasti výzkumu orientujícího se na diskurz pro obory, jako jsou lingvistika, sociální psychologie, sociologie, politologie, literární věda a další. Co se týče feministické lingvistiky a obratu k diskursu, je vidět posun od zkoumání konzervativního pojetí genderových rozdílů ke studiu plurálních maskulinních a femininních identit. V současné době existuje mnoho výzkumů zabývajících se diskursivní konstrukcí genderu. Zpravidla se objevují dva přístupy: diskurs jako užitý jazyk a diskurs jako významová struktura. Pojetí diskursu jako jazyka zkoumá gender z pohledu mluvčích – jak a proč užívají genderové kategorie, jaký obsah jim přisuzují a kam sami sebe umísťují. Druhý přístup je pak orientován spíše na socio-politickou sféru a propojení diskursu s mocí. Analyzuje „sociální texty“ z hlediska diskursů v nich se uplatňujících a důsledků, které mají pro ustavování mocenských nerovností⁹ (Zábrodská; 2009).

V této práci se pokusím využít oba přístupy. Budu porovnávat do jaké míry se výsledky jazykové analýzy shodují se socialistickým diskursem a pojetím muže a ženy.

⁹ Sociální text = nejen mluvený a psaný jazyk, ale veškeré objekty nesoucí význam - např. architektura, móda (Zábrodská; 2009, str. 46).

Diskursivní analýza jako metoda nemá jasnou definici a často může být tvořena i protichůdnými přístupy. Jedná se o „skupinu přístupů, které se zaměřují na hledání pravidelností objevujících se při vytváření významu sociální reality“ (Zábrodská; 2009, str. 67).

V kontextu diskursivní analýzy můžeme také hovořit o identitě. Svě já identifikujeme na základě pozice, kterou zaujímáme vůči subjektům¹⁰ tvořených diskursy a praktikami. Identita se skrze diskurs utváří na základě diskursivních a jazykových prostředků, které definují jednotlivé subjekty (Zábrodská; 2009).

2. Teoretická východiska

2.1 Vladimír Páral: život, dílo

Vladimír Páral ve svých dílech často reflektuje svůj život a své názory na něj. Jako autor často popisuje krásu žen, jejich sílu, ve svých posledních prózách zachází až k nadvládě žen. Jedno z těchto děl (*Země žen*, 1987) rozebírá Iva Pazderková v pořadu *Čtenářský deník* (Česká televize; 2010, [online]). V této knize ženy dle jejích slov „*agresivním a ryze mužským způsobem vládou světu*“, zároveň však doceňuje autorovu empatii v jistých partiích. Páral tak burcuje ženy k činnosti a chce jim vzkázat, aby byly sebevědomější, že mají na víc. „*Já Vám, Vladimír Páral, Vám ženám, které miluji. Jste schopny víc, než toho máte. Ženy, chtějte víc! Chtějte víc! Chtějte víc... a dostanete to.*“ (Česká televize; 2010, 5:10 - 5:28, [online]). *Země žen*, ačkoliv ji některé mohou chápat urážlivě, protože světu vládou jen neatraktivní, hloupé ženy, je spíše parafrází na totalitní režim, kdy to takto fungovalo.

V dalším pořadu, u *Zavešené knihy* (Česká televize; 2014, [online]), který vysílá ČT art se Vladimír Páral opět vyjadřuje k ženám. Tvrdí, že žena rozumí lásce lépe než muž, ona je mostem a bránou zatímco on je vlastníkem a dobyvatelem. Pořad představuje Páralovu novou prózu – *Knihu o biči* a samotného autora. Literární teoretik Pavel Janoušek popisuje raná díla spisovatele jako určitý zázrak. Kritici se shodovali, že Páral, je ten autor, který ovlivní celé generace. Nejvíce bývá oceňován za svou černou pentalogii, ve které hrdinové zápasí s každodenností a prohrávají. V 80. letech pak přešel ke sci-fi, na kritiku společnosti ale nezanevřel. Všechna jeho díla prostupuje přítomnost krásných žen a erotika. Po roce 1989 se pak jako mnoho dalších spisovatelů rozhodl bořit sexuální tabu. Svým zatím posledním dílem (*Knihu o biči*, 2014) se autor dostává opět o kus dál. Jak sám Páral říká, její téma je vysoce

¹⁰ Souvisí s pojmem *subjektivita* = způsoby, jimiž uchopujeme a prožíváme sami sebe. Jedná se o specifickou formu podrobení se prostřednictvím sociálních praktik a vědění (Zábrodská; 2009, str. 60).

erotické. Symbolika biče zde značí ženskou dominanci, spisovatelův sen o tom, jak ženy vládnu mužům. V pořadu se autor zároveň distancuje od jakékoliv kategorizace: říká, že je přítomen ve všech svých knihách, ať už si kritika říká, co chce (Česká televize; 2014, 3:45-13:30, [online]).

K tématu erotiky se autor vyjadřuje rád a často. Je pro něj dle jeho slov jako „*hudba, vnímaná celou bytostí v koncertním sále i v poklidu domácího křesla*“. Považuje ji za součást běžného života s milovanou bytostí, součást lásky. Ideální milovnice by pak podle něj měla být: „*Něžná, případně divoká, dychtivá a zdrženlivá, cudná a vášnivá, oddaná i samostatná, a praktická i romantická, někdy skromná, jindy náročná, celkově introvertní nebo extrovertní, nevinná či zkušená a nežně útlá nebo statně rostlá, na čemž samozřejmě vůbec nezáleží*“ (Páral, Bartíková; 1995, str. 124). A ideální milovník by měl být přesně stejný a zároveň opakem své ženy.

Vladimír Páral o sobě tvrdí, že je feminist. K problematice ženské a mužské feministické literatury se vyjadřuje Pam Morris: „*Nemůžeme proto předpokládat, že všechna díla napsaná ženami budou nezbytně nebo ze své podstaty vyjadřovat „ženský“ pohled a ženské hodnoty. Ještě méně se dá očekávat, že jakékoliv dílo napsané ženou bude tak či onak feministické a bude vyjadřovat výše nastíněné politické názory a program. Při takovém způsobu uvažování vyvstává velmi zajímavá otázka: může být muž, který opravdu sdílí a hlásá feministické názory, označen za feministu? Domnívám se, že logická odpověď zní ano, zároveň si však musíme uvědomit, že muž hlásící se k feminismu bude vždy v jiné situaci než žena vyznávající feministické ideály. Muž může rozpoznat a odsoudit struktury společenské nerovnosti pohlaví, ale nemůže je zažít jako žena*“ (Morris; 2010, str. 12).

Je tedy možné, že ačkoliv Páral své knihy jako jsou *Země žen* a *Kniha o biči* píše se záměrem vyzdvihnout ženskou krásu a sílu, píše je jako utopii, sen o tom, jak by chtěl, aby svět fungoval: ženy to tak nemohou vnímat už jen z toho důvodu, že je mužem. Domnívám se, že erotika, kterou jsou jeho knihy prodchnuty se stále obecně považuje spíše za doménu mužů a Páralova přestava dominance žen je pro mě jako ženu stále moc maskulinní.

2.1.1 Život

Jak bylo řečeno výše, spisovatel se inspiruje vlastním životem a svými zážitky. Například hrdina *Katapultu*, Jacek Jošt, je stejně jako sám autor třiatřicetiletý chemický inženýr, který má (stejně jako Páral v té době) tříletou dceru. Proto je důležité do analýzy jeho děl zahrnout i stručný životopis.

Tento český prozaik se narodil 10. 8. 1932 do rodiny důstojníka Generálního štábu Československé armády. Svá raná studia absolvoval v Brně, kde také začal studovat na Chemické fakultě Vysokého učení technického. Rok na to v Pardubicích založili Vysokou školu chemicko-technologickou, kam záhy přešel a studia dokončil. V padesátých letech nejprve pracoval v různých chemických závodech, převážně textilního zaměření, v severních Čechách.

V roce 1967 se stal redaktorem Severočeského nakladatelství v Ústí nad Labem a profesionálně se začal věnovat psaní. Do svých knih často včleňuje zážitky ze svého života. Hrdinové jeho knih bývají chemičtí inženýři pohybující se v severočeských chemických závodech, popřípadě v Brně. Do knih zakomponoval i své zájmy – cestování, jógu a meditování.

Jako spisovatel přispíval do periodik, jako jsou: *Průboj*, *Plamen*, *Dialog*, *Ostravský kulturní zpravodaj*, *Mladý svět*, *Literární noviny*, *Nové knihy*, *Vlasta*, *Blesk magazín*, *Betty*, *Carmen*, *NEI report*, *Právo* a jeho příloha *Salon*, aj., kde většinou vycházely první verze jeho knih na pokračování. Na náměty jeho děl bylo natočeno mnoho filmů a zpracován několik divadelních her. Za celoživotní přínos české literatuře dostal autor v roce 2010 *Cenu Ladislava Fukse* (Slovník české literatury, Vojtková; 2015, [online]).

Co se týče autorových vlastních vzpomínek, zachytila je Heda Bartíková v biografii *Profesionální muž*. Páral tam vzpomíná na své dětství, jak ho ovlivnil život se starším bratrem, neatraktivní vzhled nebo výchova „Slečny“. Malý Vladimír vyrůstal za války, v době, kdy se jídlo rozdělovalo dle příměrů a stále byl něčeho nedostatek. Jakýsi neukojitelný hlad pak provází celou jeho literární kariéru. Dospívání se neslo v duchu akce a reakce. Mladý spisovatel se snažil oponovat všem autoritám a dělat přesný opak toho, co po něm chtěli rodiče. Matka chtěla, aby se stal knězem a později biskupem, zatímco otec si přál pro syna medicínskou kariéru. Právě proto se Páral rozhodl pro práva. Brněnskou právnickou fakultu však převzala Vojenská akademie, a tak se přihlásil na Chemickou fakultu Vysokého učení technického. Po roce se přesunul na nově založenou chemickou fakultu v Pardubicích, kde, jak sám říká, zažil nejšťastnější studentské období (Páral, Bartíková; 1995, str. 7 - 27).

Téměř v každém rozhovoru s Vladimírem Páralem se rozebírá téma ženy. A tak se mu samozřejmě věnuje i Heda Bartíková ve výše zmíněné biografii. „*Při vojensky přísném a puritánsky morálním otci a při fyzicky silnějším bratrovi hrály ve Vladimírově životě ženy roli stále dominantnější. Jeho mentalita se formovala v době, kdy muži pracovali a ekonomicky zajišťovali rodinu, zatímco ženy byly doma. (...) Vladimírova matka setrvala ve svém světě oproštěném od běžných starostí. Obyčejné práce denní potřeby včetně výchovné agendy*

zajišťovala Slečna, matka zůstávala na vyšším „pedestalu“, a ženství se tak pro chlapce stalo vyšší, zářivou a navíc magickou a magnetizující silou“ (Páral, Bartíková; 1995, str. 30). Svě vlastní nevalné zkušenosti s láskou a ženami spisovatel přenášel i do svých příběhů. A tak jeho hrdinové, stejně jako sám autor, popíjí šampaňské chlazené ve dřezu a přikusují k němu dvanáct obložených chlebičků a mladý inženýr zamilovaný do své šéfové je vyslán do vyhnanství do malého závodu v Hrušově (Jablonec nad Jizerou). Žena je dle Páralových slov jeho posláním: „V ženě, kromě toho, co na ní hledá každý muž, jsem hledal něco významnějšího, hlubšího a podstatnějšího, jakoby v předtuše, že téma ženy se stane posléze mým životním posláním, ale zábavně prakticky nazíráno téměř povoláním. V nejnižší vrstvě představuje žena, banálně řečeno, věčná inspirovaná umění mohutný motor milostného příběhu, kde podle velmistra Stendhala hraje určující roli její mužský partner. Žena se stala lokomotivou i flétnou všech asi pěti tisíc tiskových stran mých milostných románů s četnými výkyvy od romantiky křehké jako nezralá oliva až po výrazně sexualizovaný tvar višně v lihu a čokoládě“ (Páral, Bartíková; 1995, str. 44).

Ve svých osmadvaceti letech se oženil a zkušenosti z probíhajícího manželství pak popisuje ve svých dílech. Například v *Katapultu* Jackova láska k dceři zrcadlí autorovy vlastní pocity, které choval k dceři Erice. Další velkou autorovou láskou je kromě žen i cestování, exotika a jóga. Páral navštívil mnoho míst, od kavkazské krajiny, až po evropské metropole, přesto se dle svých slov nejradši vrací do Mariánských Lázní na svou zahrádku (Páral, Bartíková; 1995).

2.1.2 Dílo

Svou první knihu, *Šest pekelných nocí*, vydal pod pseudonymem Jan Laban. Literární atmosféra šedesátých let, kdy Páral začínal profesionálně psát, byla do jisté míry specifická a podléhala různým restrikcím. Páral byl vydáván, avšak jeho práce podléhaly doзору. Proto své prózy, které řadíme k černé pentalogii, komponoval jako sondy do každodenního života obyčejných lidí. Škvorecký ve své recenzi Veletrhu splněných přání zvolal „Ecce scriptor!“ (Kosková; 1987, str. 147). Podobně jej hodnotí i Vladimír Dostál. Páral je podle něj první spisovatel od dob Čapkových, který stojí za pozornost. Zároveň je podle něj autor zatížen „kletbou dohánění Evropy“, a to touhou vyrovnat se evropským romanopiscům, pro které se jeho styl příliš nehodí (Dostál; 1987, str. 97–98).

Během normalizace svůj styl pozměnil. Literární teoretici jeho knihy pojmenovávají jako bílou pentalogii. Jedná se o jakési hledání kladného hrdiny-pracanta a dle kritiky přizpůsobení se režimu. Helena Kosková dokonce říká: „*Také Vladimír Páral svou ochotou ke kompromisu*

rozměnil v sedmdesátých letech svůj pozoruhodný literární talent, který se projevil v jeho díle v letech šedesátých“ (Kosková; 1987, str. 147). Tuto ochotu ke kompromisu vysvětluje Kosková na základě Páralovy neoficiální prvotiny, o které Škvorecký napsal, že je to jakýsi hybrid. Ve stylu je patrné pozdější Páralovo vidění reality společně s jakýmsi idealistickým nadšením (Tamtéž).

Lubomír Machala však upozorňuje na problematiku určení poselství těchto Páralových děl. Jeho práce s ironií a nadsázkou je nejednoznačná, recipient pak těžko určuje, kdy se jedná o kritiku režimu a kdy o jeho podporu. V osmdesátých letech se Páral snaží uniknout cenzuře a píše knihy z oblasti science fiction. Tato díla jsou však literárními kritiky považována za méně zdařilá. Páral ovlivnil soudobou generaci spisovatelů právě díly jednotlivých pentologií. V návaznosti na jeho poetiku vznikla v době, kdy působil jako redaktor Severočeského nakladatelství, skupina autorů, které se říkalo *Severočeská literární škola*. Pro spisovatele této školy je typický pohled na protagonisty a jejich vztahy k rodině a práci, okouzlení přírodou v kontrastu s okouzlením severočeským průmyslem. Páralem se inspirovali především při popisu reality, jeho typické modelovosti se však vyhýbali. Zástupcem těchto autorů je například Josef Švejda, u něhož je páralovská inspirace znát nejvíce, Václav Dušek, Josef Volák, nebo Arnošt Herman (Machala; 2004)

Obě rozebírané knihy této práce jsou součástí černé série a vybrala jsem je záměrně. Černá pentalogie má totiž jako celek společné určité principy, jako jsou například téma každodennosti a mechanismus všedního dne, dále pak redukce postav na omezený počet osobitých typů – ve všech knihách pentalogie nalezneme určité typy, které jsou navzájem zaměnitelné. Jejich vlastnosti jsou zredukované do modelů a tyto postavy se tak mohou zastupovat. V *Katapultu* je to hlavní hrdina Jacek, který je ohniskem všech - všechny dějové linky se točí kolem něj. Zároveň má však svůj protipól v podobě Trošta, svého alterega, které Jacka v závěru příběhu nahradí. Stejně tak profesionální žena Soňa je centrem všeho dění: zajímavé je, že její postavu však řídí někdo jiný na dálku a vytváří z ní onen zmiňovaný model. Dalším společným prvkem je princip výstavby, kdy autor rozděluje knihy na sudé a liché. *Katapult* a *Profesionální žena* jsou liché prózy a soustředí se na problematiku jedince. Zatímco na příklad *Milenci a vrazi*, sudá próza, reflektuje osudy celého domu (Tamtéž).

Společných prvků v knihách bychom našli více a budou podrobněji rozebrány v analytické části. Za zmínku stojí využití aluzí, intertextuality a pohádkové motivy. Oba hlavní protagonisté také hledají dokonalý protějšek, ideálního partnera pro jejich ideální já.

2.2 Analyzované romány v kontextu autorova díla a literární kritiky

Základ rozboru díla definoval již ve 40. letech minulého století René Wellek, který považuje kritiku za nedílnou součást literární vědy. Kritika podle něj prolíná jak do historie, tak do teorie a udává tak rámec analýzy textu (Papoušek; 2005, str. 206 – 213, in: Wellek; 2005). V této kapitole jsou jednotlivá díla popsána očima kritiky a recenzentů. Domnívám se, že je důležité zmínit i názory laiků, protože především ti jsou čtenáři příběhu.

2.2.1 Katapult

Katapult je oficiálně třetím autorovým románem. Jeho děj je poměrně jednoduchý – hlavní hrdina Jacek Jošt, třiatřicetiletý chemický inženýr, žije spokojeně v Ústí nad Labem se svou ženou Lenkou a dcerou Lenunkou. Na svých služebních cestách do Brna se však začne nudit a probudí se v něm touha po nových zážitcích a vymanění se z rodinného stereotypu. Podá si tedy inzerát, kterým se snaží nalézt dokonalou ženu. Podél železniční tratě pak, jak naznačuje již podtitul díla *Jízdní řád železničních, lodních a leteckých drah do ráje*, má hrdina sedm žen-milenek. Počáteční nadšení však Jacka přechází, když se všechny tyto vztahy dostávají do stejných stereotypů, jaké zažíval v manželství s Lenkou. Přesto všechno je Jacek stále rozhodnut svou ženu opustit a hledat štěstí jinde. Ve chvíli, kdy to opravdu vykoná si ale uvědomí, že je vlastně šťastný tam, kde je, a chce se k manželce vrátit. Ve spěchu se snaží vystoupit z letadla a ještě před přistáním narazí do palubních schodů a umírá.

Přínos *Katapultu* je především v jeho stylu. Páral zde již mistrně ovládá experimenty s jazykem. Kromě odborných výrazů autor využívá kondenzaci, práci se zkratkou a navíc přidává cizí kódy – inzeráty. Podle Karla Miloty je *Katapult* „prvním relativně autonomním projevem experimentální systémové tvorby v próze u nás“ (Tamtéž, str. 206 – 213).

Páralův styl v *Katapultu*, jakousi rezignaci na příběh, rozebírá Milan Suchomel ve sbírce *Literatura z času krize*. Akcentuje především kruhovou kompozici, která je jako by řízena systémem okružních jízd a stereotypními úkony. Ve středu tohoto kruhu stojí právě Jacek, jehož postava určuje chování všech ostatních postav. Suchomel poukazuje na paradox, že Jacek je první Páralův hrdina, který si stereotyp uvědomuje a snaží se vzít osud do svých rukou, zároveň se však dovolává pomoci osudu – Kapitána, který by mu pomohl vzlétnout. Již symbol katapultu, kterým chce být Jošt vystřelen k novým zítřkům značí spíše pasivitu a nevyhnutelnost. Autor si však není jistý, do jaké míry Páral svou metodou literaturu posouvá: „*Jisto je tolik, že Páral nenabízí než zřádnělé panorámování ztracených iluzí a zneužitkových ambicí, vnitřní monology unavené touhy, beznadějný paroxysmus vůle ke*

změně a rozkladu. Ale může nabídnout něco víc? Přivedl své předpoklady do důsledků, jsme na nulovém bodě. Dochází do konce, v tom je hodnota jeho výtvoru, a zároveň nevyhnutelně i jeho znehodnocování, protože elementy, které jsou v tomto složení autentické, jsou v něm také bez nosné síly.“ (Suchomel; 1992, str. 85–89).

Jako jednu velkou grotesku vidí Páralovu třetí prózu Vladimír Novotný. Ve své kritice *Jízdní řád Katapultu aneb Vladimír Páral před osmadvaceti lety* naráží na motiv cestování, který celou knihu provází. Již podtitul knihy (*Jízdní řád do ráje*) vyznívá spíše ironicky. „*Jízdní řád je jízdní řád a ráj je ráj: ten první je příliš přizemní, nekompromisní a představuje čiré vtělení každodennosti, zatímco ten druhý má být pravým opakem stereotypů a bývá jejich popřením*“ (Novotný; 1995, in: Tvar, č. 5, str. 10). Samotné cestování je pak jen dalším stereotypem, před kterým Jošt stále marně utíká. Ač se postava Jacka zdá aktivnější než předešlí Páralovi hrdinové, výsledek je stejný. Joštovo neustálé snažení snad ještě více poukazuje na bezvýchodnost situace, nemožnost uniknout každodennosti a vymanit se ze stereotypů. Neustálé motání se v kruhu a vracení se na začátek Páral pak uzavírá poslední Jackovou cestou, při níž, jak bylo zmíněno výše, symbolicky umírá. (Tamtéž).

Názory na *Katapult* se v očích kritiků jednotlivých generací příliš neproměňují. V případě tohoto románu většinou rozebírají jeho stylistickou stránku, že kniha přinesla něco nového do experimentální prózy. Čtenářsky však tak oblíbený není, právě kvůli přítomnosti cizích kódů a někdy až absenci příběhu: ne každý recipient dokáže *Katapult* přijmout. Na webu *databazeknih.cz* má román hodnocení 70 % a uživatelé v diskusi se víceméně shodují, že kniha nepatří mezi Páralovu špičku a že styl dostal přednost před vyprávěním. Uživatel Rup na příklad napsal: „*Text z nekonečných vět, trojteček, pomlček, ... působí velmi dekadentně, ale číst se nedá, dokud si jej nepřeložíte do lidštiny. Patrně to má vyjadřovat hektičnost, ovšem mě to vůbec neseďí. Autor je vynikající vypravěč, a takováto laciná pozlátka snad nemá zapotřebí. No, přičtěme to hříchům mládí. Celý text, ale hlavně závěrečný test, je nutno brát jako nadsázku. Jinak klasický Páral: muži, ženy, společnost, vztahy, krize, především krize středního věku. Osoby a kulisy lze různě zaměňovat, lidské chování nikoli. O tempora, o mores!*“ (Rup; *databazeknih.cz* [online], 27.10.2014, [příspěvek v diskusi]). Na webové stránce *cbdb.cz* má pak kniha hodnocení ještě nižší a to 68 %. Komentáře čtenářů jsou podobného zaměření jako u předchozího webu: „*Sám Páral Katapult považuje za svůj nejlepší román, ale mě tímto způsobem nezaujal. Podle mě má autor mnohem lepší knihy.*“ (Neli.studentka; *cbdb.cz* [online], 25.4.2013, [příspěvek v diskusi]).

Já jako čtenářka Párala považuji *Katapult* za jeho nejzdařilejší dílo. Přiznávám však, že jsem do jisté míry ovlivněna tím, že se knize věnuji důkladněji, ať už se jedná o mou bakalářskou nebo nyní diplomovou práci.

2.2.2 Profesionální žena

Román *Profesionální žena* je pátým v pořadí a zároveň závěrečným dílem černé pentalogie. Děj se soustředí na jednotlivce, je tak dodrženo Páralovo schéma tvorby série, kdy střídá pohled na život jedince s pohledem na život skupiny. Hlavní hrdinkou je Soňa Čechová, krásná sirota, která otročí u svého strýce a tety Volrábů a touží po nalezení toho pravého muže, pro kterého by mohla být tou pravou ženou. Během jejího hledání se postupně dostává z područí svých příbuzných, a to v náručí Rudy Macha, pracanta, který ale vlastně na vztah moc není. Dalším jejím mužem je tajemný Manuel Mansfeld, dědic Dobříšského panství, s kterým Soňa uteče z hotelu. Jejich lásku však kazí několik únosů od dívčinych ctitelů a Sonina naivita. Tajemný Manek jí posílá vzkazy na dálku a vede tak Soňu k dalším životním úspěchům. Když Soňa najde perspektivní zaměstnání, má dodělanou maturitu, rozhodne se Manka vyhledat a žít s ním jako opravdová žena. Místo tajemného šlechtice však nalezne mentálně zaostalého Josefa Nováka, který si z ní vytvořil projekt Profesionální ženy.

Podobně jako *Katapult* je kniha rozdělena do tří částí (Soňa v hotelu, Dálkově řízená Soňa, Soňa 01). Stejně jako v *Katapultu* jsou tyto jednotlivé části dále členěny jen graficky. Podtitul knihy – *Román pro každého* – do jisté míry naznačuje i přijetí knihy čtenáři. Každý si mohl vyložit román trochu jinak.

Na tento fakt upozorňuje i Jan Kříž ve své kritice románu z roku 1972: „*Samotný příběh románu je záměrně banální, ale právě v této banalitě situaci a zápletek tvářících se banálními pouze čtenáři, který vzal knihu nepozorně do ruky ukolébává se podtitulkem „román pro každého“, je Páralův výtvor nejpozoruhodnější*“ (Kříž; 1972, In: Rovnost; 9.2.1972, str. 53).

Jan Kříž celkově na knihu nahlíží jako na satiru, ve které autor nadále využívá své osvědčené metody: stereotyp a hru s jazykem. Z tónu článku lze soudit, že příběh považuje spíše za reálný než pohádkový a jednotlivé motivy považuje za kritiku soudobé společnosti. Hodnotí na příklad propracovanost jednotlivých postav, hloubku jejich motivace, nebo vcítění se autora-muže do ženské postavy.

Dnešní kritika pak všeobecně pojmenovává příběh jako parodii nebo aluzi, spíše než satiru. Zároveň však poukazuje na možnost „jednoduchého“ výkladu románu. „*Podtitul Román pro každého není synonymem čapkovského ‚románu pro služky‘, ačkoli v*

Profesionální ženě nalezneme řadu motivů i tvárných postupů, známých ze zábavného čtiva. Páralovou ambicí je skutečně zaujmout každého, tedy celé čtenářské spektrum od ‚konzumentů‘ po ‚labužníky‘. Prvním je určena pohádka pro dospělé s patřičnými dávkami sentimentu a násilí, druhým její parodizace a ironizace, všem pak humorné až groteskní ladění celku i detailů“ (Slovník české literatury, Machala; 1994, [online]).

Domnívám se tedy, že pokud autor skutečně zamýšlel psát román jako parodii, hodnotit propracovanost motivů a myšlení postav je nesmyslné. Jakási jednoduchost a naivita hlavní hrdinky Soni může být záměrně zveličena, aby autor dosáhl svého cíle. V praktické části se tedy nebudu tolik soustředit na porovnávání motivů ženských a mužských postav jako spíše na jazykové odlišnosti v jejich projevu. Reliabilitu výsledků může zaručit srovnání s jinými Páralovými ženskými postavami (viz kapitola Významová rovina).

Ačkoliv vznik literárního díla nemůže autor plně kontrolovat a dílo samo často obsahuje skryté významy, které si ani on sám nemusí uvědomovat, je důležité znát i okolnosti vzniku díla, nejen jeho ohlasy. Román *Profesionální žena* vyšel v roce 1971, tedy v době hluboké normalizace. Sám Páral toto období popisuje jako konec svobodné fáze a začátek smutného období normalizačního (Páral, Bartíková; 1995, str. 135).

V té době československé filmové publikum žilo hlavně pentologií o Angelice, které jako předloha posloužilo dílo Anne Golon. O úspěchu filmů svědčí i fakt, že se filmy dočkaly českého dabingu a v roce 1986 dokonce na žádost publika obnovené premiéry (Kroupová; 27.1.2010, [online]).

Páralovi tyto filmy, především pak jejich hrdinka, přišly směšně neprůstředné. Rozhodl se tedy zpracovat Angeliku po Česku. Jelikož v té době bylo nepřípustné psát naplno erotické scény, spokojil se s ironií a parodií. O své hrdince říká: „*Profesionální žena Soňa Čechová je taková žena, kterou by chtěl mít každý: půvabná, milá, něžná, skromná, poddajná, inteligentní, schopná, pracovitá. Má těch svých předností tolik, že to je už poněkud parodicky přehnáno, což však ani čtenářům, ani mně nikterak nevadilo při této naší společné hře. Jednalo se vlastně o pohádku o hodné dívce, jak přišla ke štěstí, kterýžto základní půdorys byl, podobně jako u Angeliky, mnohonásobně převrstven, takže naše milá dívka Soňa střídavě přicházela ke štěstí a upadala do těžkých stavů ohrožení, což se vytrvale střídalo s tím, že konec zůstal i na konci knihy v nedohlednu.*“ (Páral, Bartíková; 1995, str. 136). Autor pak sám dodává, že *Profesionální žena* mezi publikem nejvíce zlidověla. Příběh jakési Popelky přilákal i čtenáře, především tedy čtenářky, které před tím Párala příliš nevyhledávaly (Tamtéž).

Přínosem těchto filmů je dle terminologie mediální komunikace „zrodovělost televize“, zejména mýdlových oper a podobných seriálů, které reflektují a legitimizují ženskou estetiku. John Fiske ve své knize *Television Culture* říká, že mýdlové opery podrobují „patriarchát neustálému zkoumání, prohlašují ženské hodnoty za legitimní, a tím posilují sebeúctu žen, které podle těchto hodnot žijí. Poskytují zkrátka významy ženské kultuře... v neustálém zápase o její ustavení a rozšíření uvnitř patriarchální nadvlády a proti ní“ (McQuail; 2007, str. 126). Podle Livingstona (1991) struktura těchto pořadů odpovídá rutině každodenního života žen. Zájem nových čtenářek může být vysvětlen právě tím, že Páral vytvořil knižní mýdlovou operu, pohádku o tom, jak jednoduché je z této každodennosti vybřednout (Tamtéž, str. 118–129).

Téma čtenářů je další problémem, kterým se McQuail v souvislosti rodu a teorie komunikace zabývá. Studium publika ukázalo značné rozdíly mezi užitím média u mužů a žen. Tento přístup založený na rodovosti přinesl otázku, proč jsou ženy přitahovány mediálními obsahy s patriarchálním vyzněním, tedy například zamilovanými příběhy? Jednou z odpovědí by mohla být teorie nesouhlasného čtení, kdy se ženy výběrem těchto obsahů vlastně vzpírají zavedenému systému (Tamtéž, str. 118–129).

V době vzniku *Profesionální ženy* zažívala televize velký boom. Během sedmdesátých let mohli diváci v Československu přijímat již dva televizní kanály a sledovat barevné vysílání, a tak na konci sedmdesátých let byly již čtyři miliony televizních koncesionářů (VTM, Maletínský, [online]).

Shaun Moores ve své knize *Interpreting Audience* popisuje význam televize pro publikum. Televizní obrazovka se stala pro mnohé domácnosti téměř členem rodiny, každodenní rutinou, večerním programem. Televize byla artefaktem, u kterého se scházela celá rodina (Moores; 1993).

Důležitým ukazatelem oblíbenosti jsou ohlasy díla. Na příklad i dnes (29.2.2016) je kniha čtenářsky velmi oblíbená: na webu *Databazeknih.cz* hodnocena 74 % (hodnoceno 94krát); na *čbdb.cz* je hodnocena 76 % (hodnoceno 53krát). I z příspěvků v diskusi na jednotlivých webech je vidět, jak každý čtenář na knihu nahlíží po svém:

- „*Tato kniha je velmi komplikovaná a náročná i pro zkušené čtenáře. Je potřeba na ni nahlížet z mnoha úhlů pohledu, pochybovat o vypravěči, jít pod povrch a hodně přemýšlet. Je to zvláštní paradox, text těžký není, čte se vcelku dobře, avšak obsah mě stále nutí se ke knize vracet, ačkoli je to již několik let, co jsem ji přečetla*“ (-Astarte-; databazeknih.cz [online], 27.12.2013, [příspěvek v diskusi]).

- „*Strašně jsem na Soňu žárlila. A proč by taky ne že? Která dívka by nechtěla být jako ona.. všemi obdivovaná, zbožňovaná, milovaná, s útlým pasem, dlouhýma lesklýma zrzavýma vlasama, jiskřícíma zelenýma očima, čekající v Liberci v hotelu Imperial na svého muže a připravující se na svatbu (kolikátou už..?) Nojo, ale zas ty nástrahy...)* Je to moc hezkej dívčí román“ (Klertecka; cdb.cz [online], 28.4.2011, [příspěvek v diskusi]).

Oficiální recenze, které vycházely ihned po vydání díla, reflektují dílo odlišně. Již zmiňovaná kritika Jiřího Kříže nahlíží román v kontextu celé Páralovy pentalogie. Autor vidí knihu jako pokus o syntézu předchozích děl. Na rozdíl od předchozích knih je zde hrdinkou žena, ale navíc nachází smysl života, což se předchozím hrdinům-inženýrům nepodařilo. *Profesionální žena* podle něj „*vyčerpala autorovu originalitu až na dno. Je to čtivé a nikoli prázdné dílko, rozhodně jedna z mála opravdu zajímavých knížek, které v poslední době spatřily světlo světa*“ (Kříž; 1972, In: Rovnost; 9.2.1972, str. 53). Fedor Soldan ve své recenzi říká, že Páralova hlavní umělecká síla je „*v tom, jak odvážně umí odkrývat nebezpečí porušených vztahů mezi lidmi, konzumního sobectví, cynismu a nelidské lhostejnosti, a to i uvnitř solečnosti, která by měla být důsledně socialistická*“ (Soldan; 1972, In: VP; 21.1.1972). *Profesionální žena* však podle něj v tomto ohledu zklamala. Velmi negativně hodnotí odklon od realistické metody a příklon k parodii a detektivce bez ideového zaměření (Tamtéž).

Podrobnější kritiku románu zpracoval Vladimír Dostál ve své stati *Dvoupatrový kýč aneb Parodie a procitnutí z pohádky*. Jak název napovídá, Dostál hodnotí zejména kýčovitost pohádkových motivů v díle. *Profesionální žena* měla být jako závěrečný svazek černé pentalogie dle samotného Párala manifestací životního kladu. Dostál soudí, že se tento závazek spisovateli podařilo dodržet, avšak za cenu ztráty tvůrčí přirozenosti. Vzniká tak zvláštní kontrast, kdy se autor snažil zachytit ideál a zároveň se držel svého stylu – opakující se každodennosti. Dostál zmiňuje, že o to složitější bylo pro Párala zobrazit ideál, když chtěl zachytit ideál ženství. Hlavní hrdinku vidí jako jakýsi „koncentrát“ nebo „hyperbolu“. Kritizuje především již zmiňovaný kontrast mezi pohádkovou a reálnou rovinou, kdy čtenáři není zcela jasný smysl příběhu. Páral v knize paroduje vlastní parodii. Dostál dále upozorňuje na zmiňovanou dvojsmyslnost konce, kdy si každý může dílo vyložit jinak. „*Páralovi se podařilo nacytat běžného čtenáře na barevný kýč filmového střihu, pak mu jeho pracně vypěstované iluze obrátit v prach a nakonec mu je s přemáháním v kamenné tváři zase všechny vrátit, aby se necítil ošizen. (...) Prostý čtenář zůstane omámen pohádkou. Čtenář o málo zkušenější se spokojí s naznačeným Soniným návratem k Rudovi Machovi. Čtenář kultivovaný (o snobech nemluvě) však zaregistruje všechny autorovy posměšné grimasy, které*

čtenáři unášenému dějem unikly. (Dostál; 1987, str. 105). Dostál však v tomto směru autorova vývoje vidí světovost. Tvrdí, že Páral rozpoznal trendy a poznal, co masy chtějí (Dostál; 1987, str. 96 – 109).

2.2.3 Knihy černé pentalogie

K rozboru děl je třeba znát i další autorovu tvorbu. Já se v této kapitole zaměřuji na černou pentalogii, která má s rozebíranými díly mnoho společného a na kterou navazují.

První knihou série je *Veletrh splněných přání*. Podle Heleny Koskové „*našel a do české literatury přinesl formální tvůrčí postupy, které originálním způsobem vyjadřovaly pocity člověka žijícího ve zmechanizovaném, zautomatizovaném světě druhé poloviny dvacátého století, život zbavený nejen všeho hlubšího smyslu, ale zároveň i jakékoli potřeby ptát se po něm*“ (Kosková; 1996, str. 147). Milan Renč je technik, jeho práce ho však neuspokojuje. Stále dokola dělá ty samé úkony, ale nemá sílu s tím něco udělat. Stejně tak probíhá i jeho milostný život, pasivně a stereotypně. Věci dělá ze zvyku a aktivně se nesnaží něco změnit. Jacek Jošt z *Katapultu* je oproti němu aktivní, uvědomuje si mechanismus, z kterého se snaží uniknout. I jeho útěk z každodennosti je nadruhou stranu pasivní. Stále čeká na zásah osudu, Kapitána, který ho katapultuje do nového života. Již v tomto díle lze nalézt onen páralovský styl plný zkratků a termínů, technický jazyk, kterým hrdinové svět reflektují: „... *vášnivě hledal protitlak, kterým by znovu získal svoji nezranitelnost, bylo nutno přikročit k pitvě své dcerušky. Velké perspektivy má zejména využití tzv. supravodivosti, (tímto jevem se vyznačují některé kovy, jako olovo, niob, tantal), tzv. růžovosti, baculatosti, zlatovlasosti, těmito názvy se nabubřele označuje prokrvení pokožky, rozložení tukových tkání a absorbce příslušné vlnové délky, víc v tom není a zbytky možno zahrabat do písku osvědčeného popravišťaťka*“ (Tamtéž, str. 148). Tento technický postoj k životu autor dovádí až do absurdnosti, když Milan zavraždí dívku, která by mohla přinést do jeho života změnu. Renč se tedy na rozdíl od Jacka úporně snaží nevyjít ze svého klidu a bojí se změny.

Inspiraci pro svůj styl našel spisovatel v jazyce chemických časopisů. Když poprvé předložil svůj rukopis *Veletrhu splněných přání* (tehdy ještě pod názvem *Příběh stříbrného zapalovače*) redaktorce Ireně Zítkové, řekla mu, že je to dobré, ale ať to napíše jinak. Využil tedy kondenzované a stručné řeči chemických článků, které v té době studoval a tak vznikl takzvaný technologický styl psaní (Páral, Bartíková; 1995, str. 96 – 97).

Soukromá vichřice se jako sudý svazek pentalogie zaměřuje na osudy více jedinců. Páral zde opět využívá osvědčených prostředků ze své prvotiny – zobrazuje mechanismus moderního života a dehumanizaci společnosti. Již podtitulem *Laboratorní zpráva ze života*

hmyzu dáva najevo ironické ladění knihy. Právě kvůli snadno rozpoznatelné parodii socialistické reality se po vydání tohoto svazku zvedla vlna kritiky. Páralovi byla vyčítána vulgárnost, sprostota a pornografičnost. Stupňováním stále stereotypnosti, až do fáze, kdyse tytéž situace sestávají jen z jedné věty, autor dosáhl realističtějšího obrazu, než kdyby je složitě rozepisoval. Oproti předchozí knize zde autor porovnává život dvou párů – starších a mladších. Nevyhnutelnost stereotypu je symbolicky zobrazena přesunem zvyků jedné generace na tu druhou. Postavy se již snaží stereotyp narušit, ale nedaří se jim to. „*Hrdinové Soukromé vichřice jsou svým prostředím determinováni a jejich vzpoura proti němu končí proto zákonitě návratem do výchozího stavu a je omezena na karikaturu skutečné vzpoury. Jsou však ve svém prostředí a životním stylu dobře zabydleni a v podstatě jim poskytuje stejné duševní pohodlí jako Milanu Renčovi*“ (Kosková; 1996, str. 151). Děj knihy se odehává v Ústí nad Labem a sleduje osudy dvou manželských a dvou mileneckých párů, pracujících v jedné továrně. Starší páry se spolu schází každý týden na kanastu a mají společnou minulost. Mladší páry se po několika milostných přešlapech vymění a nahradí starší generaci v jejich stereotypu týdenních her kanasty.

U své druhé knihy se Páral inspiroval životem na sídlišti. Panelákový život stále se opakujících stereotypů jej fascinoval. Kromě propracovanějšího technologického stylu autor přidává do knihy i prvek intertextuality. S tímto románem se do autorovy tvorby pak dostalo dále rozpracované téma každodennosti a maloměst'áctví. Zároveň je první knihou, která byla zfilmována. V roce 1966 příběh na velké plátno převedl Hynek Bočan (Páral, Bartíková; 1995, str. 107-112).

Katapult je podle Heleny Koskové na rozdíl od předchozích knih složitější a mnohovrstevnatější. Tématem knihy je podle ní neustálý kontrast mezi sny a realitou, kdy i sama realita je ovlivněna pohledem hlavní postavy. Jeden den Jacek vidí okolní krajinu jako smetiště a za pár hodin jako ráj pro děti. Tímto schizofrenním způsobem prožívá pak i své manželství. Na předchozí knihy navazuje především v rozvedení stylu: „*(...) jednotlivé epizody a vnitřní monolog hrdinův se prolínají a střídají v rychlém, filmovém střihu. Práce se zkratkou, nápovědí, akcelerační tempa opakováním stejných epizod ve stále stručnější verzi, telegraficky úsporná metoda sdělení zůstává stejně jako v prvních dvou Páralových knihách typickým znakem jeho rukopisu, který už přešel do literárně-kritického povědomí pod pojmem „páralovský“*“ (Tamtéž, str. 151).

Své třetí dílo označuje autor za své nejmilejší: „*Nejmilejší je proto, že každý má v sobě svou knihu. Teprve druhá kniha může rozhodnout, zdali z autora bude spisovatel nebo nikoliv. Teprve tou druhou knihou začíná tvorba neboli fikce neboli literatura. V prvních knihách má*

každý autor spousty svěžích dojmů, stačí cesta po naprosto všední ulici, a naplňuje ho nábojem, fascinují ho detaily, kterých si normálně nevšimneme. Postupem let z dalších knih se vyčerpává a slábne, ale zase narůstá něco jako, jestli dovolíte, životní moudrost, nebo jako hlubší zamýšlení vedoucí až k filozofickému závěru. Vypadá to asi tak, že první knihy všech autorů jsou spíše svěží a zábavné, zatímco pozdní knihy týchž autorů jsou spíše hlubokomyslné, hodnotné a nudné, s čímž se snažím bojovat. V tomto duchu třetí kniha obsahuje ještě vydatné porce primární svěžesti a už jistou řemeslnou dovednost“ (Páral, Bartíková; 1995, str. 111-112).

V tomto díle se objevil i prvek cizích kódů – inzerátů. V době, kdy byl *Katapult* tvořen, žila tehdejší společnost novinkou – seznamovacími nebo sňatkovými inzeráty. Inspirovaly jej především kvůli svému strohému stylu a kvůli skutečnosti, že na základě pár řádků a investice padesáti korun byli lidé schopni navázat plnohodnotný vztah třeba i na celý život. Páral si v té době skutečně podal inzerát ve stejném znění jako jeho hrdina Jacek: „33-letý ing. Hledá partnerku. Zn. Žít.“ Zároveň o knize říká, že jejím smyslem nebylo vytvořit erotický ráj, ale spíše eventualitu sedmi různých možností a životů, které spisovatel pro své hrdiny, potažmo čtenáře může vytvořit. Další novinkou v knize je motiv cestování, který je vyjádřen již samotným podtitulem knihy (Páral, Bartíková; 1995, str. 113-122).

Umělecky méně zdařilý příběh je pak podle Koskové čtvrtý díl *Milenci a vrazi*. Oproti předchozím knihám nevychází děj z reality, kterou by dováděl do absurdností, právě naopak. Páral zde opět využívá kruhovou kompozici, která zároveň slouží k prezentaci autorova názoru na člověka a dějiny. „*Celá historie lidstva je neustále se opakující cyklický proces, v němž ti, kteří jsou na dně, agresivně atakují držitele moci, aby se po jejím dobytí pomalým degenerováním své energie a rychlým osvojováním konvencí stali sami terčem nových agresorů*“ (Kosková; 1996, str. 153). Stejný princip Páral využil již v *Soukromé vichřici*, dalším sudém svazku, který se zaměřoval na osudy skupiny. Děj se soustředí okolo obyvatel domu čp. 2000 v Ústí nad Labem a zobrazuje souboj Stendhalových modrých a červených, kdy se červení postupující skrze patra domu stávají modrými. Červení zde symbolizují činné, silné typy, maskulinitu, modří jsou pak spíše jemné femininní typy. Podobně jako v *Katapultu* zde Páral již hojně využívá intertextualitu. V předchozím svazku šlo o myšlenky Armanda Lanoux o cestě do ráje, v *Milencích a vrazích* rozvádí Stendhalovu poetiku modrých a červených a přidává další pohádkové odkazy. Fantaskní, až pohádkové motivy naznačil autor již v *Katapultu* a ještě více je rozvádí v posledním díle pentalogie – *Profesionální ženě*. Kosková však kritizuje předvídatelnost zápletky díla, jednoznačné uvědomění si chyb postav.

Milence a vrahy považuje za první projev autorovy tvůrčí krize, kdy nedokázal naplnit své ambice s experimenty.

Kromě již vyzkoušených prostředků z předchozích knih přidává Páral často kritizované ideové rozdělení na dobré a špatné. K rozlišení mu opět slouží jazyk a tentokrát nejen čeština. Vše francouzské je dekadentní, anglické je dobré, německé špatné a latinské nad tím vším (Páral, Bartíková; 1995, str. 125-134).

Poslední knihou pentalogie je *Profesionální žena*. Jedná se o jedinou knihu, která byla napsána až po okupaci v roce 1968. Helena Kosková přirovnává tuto pohádku o Popelce k modernímu mýtu o Donu Juanovi: „*mužský romantismus, s touhou po efektivitě, má protějšek v romantismu ženském, v úniku z životní aktivity do ochrany muže a pána, neboť jak říká moto knihy slovy Moliérovými: „Největší ctižádost ženy je vzbuzovat lásku“*“ (Kosková; 1996, str. 154 – 155). Autorka však tento obrat k parodii, obdobně jako Fuksovu volbu psát detektivní žánr, přisuzuje době a omezeným publikačním možnostem. Svůj názor dokládá na základě Škvoreckého studií Páralových děl sedmdesátých let, kde konstatoval, že „*pokus o kompromis s požadavky editorů zákonitě a nevyhnutelně rozmělnil jejich díla a postavil je mimo zájem náročných čtenářů i literárních historiků*“ (Tamtéž, str. 155).

2.3 Literární dílo a realita – český muž a žena v době normalizace

Rozbor literárního díla do značné míry souvisí s otázkou identit v literatuře. Nahlížíme při něm na motivaci postav, jejich chování, determinaci, apod. Jonathan Culler v *Krátkém úvodu do literární teorie* vysvětluje, jak se formuje identita v narativech: „*Jsou narativy, v nichž je identita v zásadě určena narozením, královský syn vychovávaný pastýři je ve své podstatě stále králem a oprávněně se králem stává poté, co je jeho identita odhalena. V jiných narativech se postavy mění zároveň se svými osudy nebo se v jiných případech identita zakládá na osobních vlastnostech, které se projevují v průběhu životních peripetií*“ (Culler; 2015, str. 121).

Autor také poukazuje na současný trend vykládat identity v souvislosti s otázkami rasy, genderu nebo sexualitou. Při porovnávání literárního díla, které se zaměřuje na jedince, a teoretických textů soustřeďujících se spíše na skupiny tak vzniká napětí. Nemůžeme pak tedy přesně určit, co např. znamená být ženou, mužem nebo černochem. Literární postavy samy o sobě neříkají, co reprezentují, až kritici a literární teoretici definují, co představují. Podle Cullera je přínosem literatury právě to, že svou exemplárností podněcují čtenáře k určitému jednání nebo cítění (Tamtéž, str. 121 – 124).

Pokud chci tedy řešit otázku toho, jaký byl český muž a žena v době normalizace, nemohu úplně oddělit dílo a realitu. Je dobré znát historické realie, ale zároveň je třeba definovat identitu postav a ptát se, co reprezentují. Otázku reprezentace či produkce identit skrze diskurs si položil i Foucault. Považuje homosexuála za identitu, která vznikla z praktik devatenáctého století. Podobně přemýšlí i americká kritička Nancy Armstrongová, když tvrdí, že mravoučné romány osmnáctého století stvořily moderního jedince. V této kapitole se tedy budu zabývat českým mužem a ženou z pohledu historie, genderu i rozboru jednotlivých rolí postav (Culler; 2015, str. 124).

Formování identity české socialistické ženy popisuje ve sborníku *Vyvlastněný hlas* Kateřina Zábrodská. Říká, že výzkumy popsaly tři hlavní role, které stát předepisoval ženám jako normativní: roli pracovnice, politicky uvědomělé občanky a matky. Poukazuje na fakt, že tyto výzkumy zohledňovaly většinou různé sociopolitické faktory nebo vycházely z genderových reprezentací v datech – literatura a jiné dokumenty. Mimo tyto výzkumy stála diskursivní psychologie, která by hledala identitu socialistické ženy přímo u žen. Autorka se tuto mezeru pokusila vyplnit. Na základě rozhovorů s dvaceti ženami se pokusila definovat, jak se identifikovaly samy ženy. Zároveň si klade otázku, do jaké míry ženy konstruovaly svou identitu v souladu se státní genderovou ideologií a do jaké míry vycházely z alternativních diskurzů (např. z literatury) (Zábrodská; 2015, in: Hanáková, Havelková, Kolářová, Oates-Indruchová (eds); 2015, str. 285 – 288).

Autorka vychází z diskursivního přístupu ke studiu genderu a identity, který využiji částečně i v praktické části této práce. Nezabývám se však otázkou, jaký vliv měly Páralovy knihy na formování identity jeho čtenářek, spíše chci zjistit, do jaké míry byl ovlivněn spisovatel při vytváření identit svých postav. Diskursivní přístup se tedy zabývá „komplexními a často jen obtížně postřehnutelnými prostředky, jimiž jsou genderové identity reprezentovány, konstruovány a sjednávány v jazyce. (...) Tento přístup definuje identitu jako sociálně konstruovanou kategorii, jež je utvářena v rámci diskursivní práce. (...) identita je konstruována a odehrává se prostřednictvím neustálého vyjednávání interpretačních zdrojů, příběhových linií a pozic, které jsou sociálním aktérům dostupné v jazyce a v dalších kulturních kódech. (...) Identita je vždy utvářena pomocí dvou vzájemně protikladných procesů: procesů identifikace a dezidentifikace“ (Tamtéž, str. 288). Můj výzkum bude probíhat spíše opačně. Rozborem literárního díla se budu snažit přijít na to, do jaké míry byl autor ovlivněn socialistickým diskursem a jeho zobrazováním identity českého muže a ženy.

Podle Zábrodské se samy ženy identifikovaly v kontrastu s muži jako „těmi druhými“. Autorčin výzkum vycházel ze čtyř hlavních myšlenek: že muži nejsou hrdinové, rovnost je

nedosažitelná, neexistuje kavalírství a že muži jsou loajálnější. Podle ní si ženy nerovnost uvědomovaly a zároveň se obávaly ztráty ženství, které jim diktovala státní politika. Nesouhlasí ani s předchozími výzkumy, které tvrdily, že ženy a muži spolu žili v harmonickém vztahu a proto se u nás neformovala žádná feministická hnutí (Zábrodská; 2015, in: Hanáková, Havelková, Kolářová, Oates-Indruchová (eds); 2015, str. 285–317).

2.3.1 Právní a historické pozadí socialistického genderu

Kolektiv autorek v práci *Transformation of gender culture under state socialism; Czech society, 1948-89* charakterizuje toto období z hlediska proměn ve vnímání genderu. Na jednu stranu v této době dorůstá generace, která již nezažila válečné strasti a vstupovala tak do nové éry. Na stranu druhou však někteří ctíli předválečné tradice, které v zemi stále přetrvávaly. Autorky definují jednotlivé změny týkající se ženy z hlediska právního i sociálního. Jednou z těchto změn byla rovnoprávnost v okruhu péče o dítě a na trhu práce. S povinností pracovat souvisela i legislativa, která měla zajistit ženám stejné pracovní podmínky, jaké měli muži. Socialistické ženy tak měly oproti ženám z některých států výhodu, že dostaly přístup ke vzdělání, práci a politice. Zároveň však jako by stály na třech stupních – musely být zaměstnankyně, matky a manželky. Povinnost platit ženám stejně jako mužům je pak povětšinou odkázala na méně placené, podřadnější pozice. Velké rozdíly mezi platy žen a mužů tak přetrvávaly i po celou dobu totality (Havelková, Oates-Indruchová; 2014, str. 2–36).

Barbara Havelková se ve své stati *Genderová rovnost v období socialismu* také zabývá právem žen mezi lety 1948 a 1989. Výhodou této práce je, že se Havelková nesnaží kritizovat systém a nějak vyzdvihovat ženy, jejím cílem je jen vysledovat právní rovnost obou pohlaví. Pohled na rovnost mezi pohlavími dle ní vychází z diskursu, který byl formován teoriemi Marxe a Engelse. Marx se rozdíly mezi pohlavími nezabýval vůbec, řešil jen jednotlivé třídy, Engels naopak nerovnost mezi pohlavími viděl, ale přikládal ji za přímo úměrnou postavení rodiny a tedy soukromému vlastnictví. Logicky se tato problematika měla vyřešit právě socialistickou revolucí. Na základě této teorie tedy ženy opravdu dostaly možnost zapojit se do veřejné sféry a společně s muži budovat veřejné vlastnictví, zároveň však byly brány primárně jako matky a živitelky. Autorka tento jev nazývá „modernizací bez osvobození“. Status žen, ačkoliv byl modernizován, byl stejně jako status jiných skupin poznamenán nesvobodným charakterem společnosti. Zákaz shromažďování, rozpuštění většiny spolků a hnutí znemožnilo ženám sebeprezentaci. Zároveň byl institut rodiny považován za jediný soukromý, do kterého stát nezasahoval a tak patriarchální systém zůstal nenarušen (Bobek, Molek, Šimíček; 2009, str. 179 – 186).

Již před rokem 1948 byla rovnost mezi pohlavími zajištěna několika zákony, které zabezpečovaly např. rovný přístup ke vzdělání a k práci nebo všeobecné volební právo ženám. V období socialismu rovnost žen deklarovaly jednotlivé ústavy, jejich práva se reflektovala především v oblasti rodiny, zaměstnání a veřejného života. Rodinné právo tak řešilo třeba rovnoprávnost manželských a mimomanželských dětí, stanovila se stejná práva a povinnosti manželů, zrušila se otcovská moc a moc rodičovská byla svěřena do rukou obou pohlaví. Zároveň se změnila rozvodová politika, na příklad rozdělení jmění po rozvodu bylo genderově neutrální. Jako projev pokroku v ženských právech se dá považovat i legitimizace potratu v roce 1957. V této době vznikaly i nové školské reformy. Díky nim se výrazně zvýšila vzdělanost žen – v roce 1934 tvořilo absolventy vysokých škol 14 % žen, v roce 1987 to bylo již 44 % (Bobek, Molek, Šimíček; 2009, str. 191). V pracovní sféře garantovala Ústava 9. května všem občanům bez rozdílu pohlaví právo na práci, právo na spravedlivou odměnu – stejnou pro muže i ženy - a stanovila ženám zvláštní pracovní podmínky. Obecně lze tyto právní snahy charakterizovat slovy rovnost a ochrana – a to hlavně ve smyslu ochrany ženy-matky (Tamtéž, str. 186-195).

Přestože právo některé věci zaručovalo, praxe byla jiná. Jedná se zejména o problematiku „dvojího břemene“, kdy ženy pracující na plný úvazek současně pečovaly o domácnost a staraly se o děti. Podle Havelkové tento model v České republice přetrvává dodnes. Podle výzkumu v 60. letech to v praxi znamenalo, že manžel měl v průměru o čtyři hodiny více volného času denně než manželka. Částečně za tento systém kromě zvyku mohlo i právo. Mateřská dovolená byla určena pouze ženám a stejně tak se čas strávený s dětmi započítával ženám jako náhradní doba pro důchod. Podobně na tom byly ženy i v zaměstnání, měly právo vydělávat si stejně jako muži, avšak zákony o ochraně jim znemožňovaly vykonávat profese, které by ohrožovaly jejich zdraví, především jejich mateřskou roli. Tyto profese byly samozřejmě lépe finančně odměňovány. Ačkoliv se tedy genderová rovnost za socialismu do jisté míry vyvíjela, stále byla omezena statusem ženy-matky a samotným zvykovým chováním jedinců (Tamtéž, str. 196-207).

Další autorka, která se zabývala českou literaturou v době socialismu je Bronislava Volková. Vyjadřuje názor, že hlavně během šedesátých, sedmdesátých a osmdesátých let tvořili v Československu především autoři muži, kteří soudobou společnost a její hrdinky zobrazovali víceméně stejně, podle určitéhoustru (Volková; 1997, str. 193–210). U Vladimíra Párala je tento mustr obzvlášť patrný, ve svých raných dílech jako by karikoval soudobou společnost a její stereotypy a to včetně stereotypů týkajících se vztahů mužů a žen.

2.3.2 Identity žen v rozebíraných dílech

Ve své stati *Images of Women in Contemporary Czech Prose* se Bronislava Volková zaměřuje především na českou disidentskou prózu, jelikož předpokládá, že není tolik ideologicky ovlivněná. Zajímavé je však její rozdělení typů hrdinek-žen do několika skupin: idealizovaná žena, tichá žena, odevzdaná žena, hloupá husička, maskulinní šachová hráčka, odporná, zlá žena, a žena-oběť (Volková; 1997, str. 193–210).

Pokud porovnáme tyto typy s hrdinkami, které se vyskytují ve zkoumaných dílech, lze dojít k zajímavým závěrům. V *Katapultu*¹¹ má Jacek sedm partnerek, z nichž jako by každá zastupovala jednu pomyslnou kategorii. První z nich Lída Adalská je prototypem idealizované ženy, jakýmsi zrcadlem Jackovy ženy Lenky. Tato žena je milující matkou, skvělou partnerkou a milenkou. Miluje přírodu, chrání ji a opečovává ji. Muž pak jedná s touto ženou jako s tou nejněžnější bytostí a ochraňuje ji. Takto Jacek popisuje Lenku: „*Lenka jde teď do školky pro Leničku, v tašce už láhev mléka a v dlani mozol od té věčné tašky, ani v neděli se pořádně nevyspí, nikdy nic neopomine, stokrát lepší žena než si zaslужujeme, má lásko, už nikdy s jinou že s Tebou, a dokonalá matka naší krásné dcerušky(...)*“ (K, str. 14 – 15). Tichá žena je typ, o kterém vlastně nevíme, co cítí. Zatímco ostatní postavy dostávají prostor k vyjádření svých pocitů, perspektivu této ženy nevidíme. Zároveň je to žena, u které dochází k velkým změnám, dozvídáme se o nich však z pohledu třetí osoby. Její osud má zároveň velký vliv na hlavního hrdinu. Do této kategorie by se také dala zařadit Lenka a Lída – dvě ženy, které s Jackem prožívají dobré i zlé a stále ho podporují. Zároveň spolu nedokáží mluvit jinak než v profesních termínech a skrze stále opakované stereotypy. „*Stejda veme-žadonila Janička a tak ji pochovat a pak vysadit nahoru na skříň po vzoru souseda Městka, Janička se bála a jásala, Nepude stejda pyč- ‘ (...)*“ (K, str. 126). Stejně hry vždy absolvuje se svou dcerou Leničkou. Odevzdané neboli smířené ženy jsou typy, které už mají něco v životě za sebou, jsou vyzrálé a většinou prošly nějakým špatným vztahem. Zároveň se však nedokáží ze svého osudu vyprostit a stále vyhledávají podobné typy mužů. Takovou ženou je Anna Bromová, inženýrka, která si hraje na nepřístupnou, ale ve skutečnosti je křehká a nesebevědomá. „*Měli jsme stejné – Jacku, to už stačí. Jestliže to hrajete, tak tedy výtečně – Ne, máte ještě dvě minuty, neblázněte už... to byla jen filtrace. Myslíte opravdu, že byste mě snesl vedle sebe - s otevřenýma očima?*“ (K, str. 78) Hloupá husička je pak typem ženy, která je naivní, hodně mluví a je až dětinská. O Haničce Kohoutkové, která už svým jménem

¹¹ (Páral; 1967) – všechny citace z této knihy budou značeny dále jen: (K, str. XX)

evokuje jednoduchost, Jacek říká, že je eroticky nezkušená, mládě, naivní, upřímná a hloupá. Hrdina tedy zjednodušuje mluvu, když s ní hovoří:

„Chutnáš jako slazené kondenzované mlíčko...“

„Jé, to já ráda a nejlepší je nalít na jahody!“

„A co ještě máš ráda?“

„Budeme si tykat hned?“

„Ano.“

„Především mám ráda děti. Proto učím. Děti jsou velice milé. Mám je silně ráda.“

„A pak bílý šerík a jasmín...“

„Mám velice ráda všechny bílé květy, především bílý šerík a zvláště -“

„A zvířátka?“

„Zvířátka mám velmi ráda. Máme doma hodně zvířectva. Máme slepičky, králíčky, kačenky -“

„A maminku?“

„Tatínka a maminku mám ze všeho nejraději“ (K, str. 79).

Hanička se vyjadřuje v prostých větách, mnohokrát ji Jacek ani nenechá domluvit, až tak je nepodstatné, co říká. Dalším typem je manipulativní ženština, která pohrdá muži a je ochotná je kdykoliv zradit. Vybírá si slabší muže a ovládá je. Tento typ se v *Katapultu* přímo nevyskytuje, za manipulátorku a Jackovu sokyni by se dala označit jeho tchyně, popřípadě potenciální milenka Jarka Veselá, kterou už pak hrdina právě kvůli jejmu chování více nevyhledával. Maskulinní šachová hráčka se vyznačuje svou nezávislostí na mužích. Je to zároveň jakási bohyně sexu a žena plná lásky, která však dává jasně najevo, že muž je pro ni jen objekt sexuální touhy. Podobné myšlenky nalezneme u Nadi.

„A jaký program navrhuje můj pán?“ řekla Naďa.

„Večeře se sektem, tanec, dva koňaky a co nejdelší oklikou k tvému domu...“

„Mhm, to jsem už někde četla. A co si takhle jít zaplavat?“

„Ted?!-“

„A proč ne? Nemám totiž doma teplou vodu a kousek odtud jsou lázně. Ale musíme sebou hodit.“

„Ale já nemám plavky a...“

„Nech to na mně“ (K, str. 16).

Zajímavým typem hrdinky je žena-oběť. Autorka vyjadřuje názor, že chování této postavy je typickým chováním soudobé československé ženy. Je to žena, která se dobrovolně nechá mužem využívat, snáší všechna příkoří – starost o děti a domácnost – a stále je milující

manželkou a matkou. Nakonec však přebere jisté modely chování muže a tím morálně klesne. Tento model chování opět sedí na Jackovu manželku Lenku, která se i přes všechna příkoří snažila být tou pravou ženou, nakonec však stejně jako Jacek zanechala snah a našla si milence. Ekvivalentem Lenky je v tomto případě milenka Tina – dívka lehkých mravů, která se jí stala právě kvůli chování mužů. „*Na zastávce Bohosudov kouřila nenuceně na patníku zlatopomerančová Tina de Modigliani, Vypadá to, jako byste čekala na mě- ‘ bez bílé krabice, typ, který se nedá neoslovit a takový typ, s nímž za půl hodiny jak po dvouleté známosti, (...)*“ (K, str. 83).

Pokud bych měla podobně popsat i ženské postavy v *Profesionální ženě*¹², bylo by to o něco složitější. V knize je hlavní hrdinkou Soňa, jako v opravdové pohádce se vše točí kolem ní a ostatní ženské postavy jsou většinou „ty zlé“. Soňa má macechu – Volrábku, ta je pravou partnerkou svého muže – oba jsou líní, Soňu zneužívají jako služku, a šidí zákazníky. Dala by se tedy zařadit do kategorie odporné-zlé ženy. Stejně tak Zlatunka, sestra Jakuba Jágra, patří do této kategorie. Opět postavila Soňu do role služky a dokonce se jí pokusila otrávit. Třetí významnější ženskou postavou v díle je Kamila, idealizovaná žena, dokonalá manželka. „*Otevřeným oknem v teplé záři indiánského léta, za líbezným chvěním prozářených korun jabloní a višně svítí žlutá vila Ortových, kde po mně touží a na noc zve má družka šťastného dětství v našem zdejším zeleném údolí, Kamila, má chlapecká láska – odevždy mi LÁSKA, ŽENA, SEX a MANŽELSTVÍ znamenalo totéž co KAMILA...*“ (PŽ, str. 169). Samotná postava Soni je velmi složitá. Nejenže má být Soňa podle Párala ideální, profesionální ženou, ale sama hrdinka jako by se skládala ze tří žen. S-Marie je klidná, hodná dívka. Dalo by se říci až nevinná – kombinace idealizované a tiché ženy. S-Marikka probouzí v mužích touhu, je nezávislá a dokáže se za sebe postavit. Nejvíce by se v tomto podobala maskulinní šachové hráčce. Antisoňa je jakési zlé svědomí, pochybnost, zlá žena. „*Horečně jsem přemýšlela: co teď udělá jeho japonská S-Marie? S-Marikka radí vytrhnout ho nějak z jeho zadumání, vyprovokovat, ostře a žhavě – „A nenudí se s tebou už ten pán?“ šklebí se Antisoňa. „A vůbec, jak asi dlouho ještě to s tebou vydrží v téhle cimře táhnout? Týden? Nebo ještě celé dva? Ale až odtud odtáhne – nevyhnutelné (sic!) odtud odtáhne – půjdeš s ním? No jo, ale vezmě si tě on s sebou?“* A Celková Soňa se z toho najednou rozplakala.“ (PŽ, str. 110)

Jan Kříž se k postavě Soni vyjadřuje jako k nedopracované. Páral se podle něj dokázal málo vcítit do ženského myšlení, což se odráží především ve vnitřních monologích. Domnívá se, že právě proto si autor hrdinčino nitro rozdělil do výše zmiňovaných částí (Kříž; 1972,

¹² (Páral; 2006; 1. Vyd. 1972) – všechny citace z této knihy budou značeny dále jen: (PŽ, str. XX)

In: Rovnost; 9.2.1972). Fedor Soldan ji pak hodnotí jako naivku, spíše loutku, nežli skutečnou ženu, už vůbec ne profesionální (Soldan; 1972, In: VP; 21.1.1972).

2.3.3 Identity mužů v rozebíraných dílech

K pochopení českého muže a ženy v době normalizace je třeba popsat i mužské postavy v obou dílech. Alena Zachová ve své stati *Paradoxy normalizačního paternalismu v české literatuře 70. a 80. let 20. století psané ženami* popisuje dominantní paternalistický přístup, jehož hlavním vykonavatelem se stal funkcionář. „*Charakteristika normalizačního funkcionáře mnohé vypovídá o způsobu strukturace tehdejší společnosti, jeho legitimita je totiž odvozena pouze z jeho funkce a nikoliv z jeho lidské jedinečnosti, je proto snadno zaměnitelný a nahraditelný. Stává se propagátorem normalizační ideologie, a protože bez funkce neexistuje jako jedinečná bytost, je nejen zaměnitelný, ale také ne-lidský, nehovořilo se např. vůbec o jeho soukromí, názorech, zájmech, oficiálně ani neexistoval mimo svoji funkci*“ (Filipowicz, Królak, Zachová; 2008, str. 134). Zmiňovaná zaměnitelnost a odlidštěnost je častým motivem Páralových raných děl. Život postav tvoří jen stereotypy a odborné rozhovory. Postavy-muži jsou často deformovány svým zaměstnáním a stereotypy z práce přenáší i do osobního života. Jacek Jošt, hlavní hrdina *Katapultu*, je právě takovým funkcionářem. Je to inženýr, jeho uvažování je technické. Snaží se vybědnout ze stereotypního vztahu s manželkou Lenkou a tak se na své cestě za ideální ženou dostává jen do dalších a dalších stereotypů. Kromě toho, že je chemik a uvažuje tak, je i otec. Při rozhovorech se svou dcerou mění jazyk, z odborného se stává dětská řeč. Páral sám přiznal, že tento vztah byl ovlivněn jeho osobními zkušenostmi s výchovou dcery.

„*Táto-“ volá naše zlatunka s bradičkou na mosazné tyčce síťky, honem síťku dolů a drsnou bradou do sladkého břicha, Lenička křičela rozkoší a nic se tak nelíbá jako tahle naše malička, „Táta veme-“ volá naše krásná holčička, vzít ji do náručí a pohoupat*“ (K, str. 32).

Normalizační stereotyp se však nevyhne ani vztahu otec-dcera.

K otcovské roli se ve stejném sborníku vyjadřuje Jan Matonoha. Tvrdí, že roli otce můžeme porozumět jen při srovnání s rolí matky. Dle feministického a genderového myšlení nechápe tyto role jako danosti reprodukční funkce, ale jako výsledek jisté socializace. Zmiňuje rozdíl v pojmání těchto funkcí před a po nástupu modernity. Otec byl dříve vychovatelem a měl hlavní roli při formování dítěte. Matka měla jen reprodukční funkci, do výchovy dále nezasahovala. S příchodem modernity se role začaly postupně měnit. Matka se stala primárním přirozeným rodičem a otec jí byl spíše pomocníkem. Matonoha tuto změnu vysvětluje i nástupem průmyslové revoluce a revoluce v organizaci společnosti, kdy otec tráví

většinu času mimo domov v továrně. Společnost však zůstala nadále hluboce patriarchální, muž stále vystupuje jako hlava rodiny. Matonoha zároveň poukazuje na problém vymezení mužské identity. „(...) předmětem úvah a spekulací se stává proměnlivý a proměňující se ženský subjekt, zatímco mužská pozice zůstává neměnným, pevným bodem pozorovatele. Poukazuje to k problému, že mužská genderová identita jako by neexistovala, tvoříc domnělou pevnou bezpříznakovou normu, osu, vůči níž je druhý, ženský gender vymezován a poměřován“ (Filipowicz, Królak, Zachová; 2008, str. 150). Ve 20. století lze poté pozorovat jistou proměnu genderového řádu, kdy „mužské“ činnosti vykonávají i ženy, ale naopak tomu příliš není. Otec je tedy ve vztahu k rodině stále spíše nepřítomným prvkem, jakýmsi bavičem, než pečovatelem (Tamtéž, str. 147–160).

Podobnou roli má i Jacek v *Katapultu*. Celý román je převážně o cestování a tak tráví Jošt hodně času mimo domov. Jakmile je v rodinném prostředí je právě zmiňovaným bavičem – kupuje Leničce hračky, nosí ji na ramenou a vypráví jí pohádky. Postupně, když Jacek tráví stále více času mimo domov za něj tuto roli přejímá soused Městek a nakonec Joštův protipól Trošt.

Jacek popisuje Trošta následovně: „Troštovi, tomu tupci, co denně čumí hodiny z okna a naneštěstí jsou naše okna zrovna naproti, viditelnost stoprocentní, sotva Trošt přijde domů, svlíkne se do trenýrek a čmucha ve spížce a troubě (oba byty jsou přesně shodné půdorysem i vestavěným zařízením), hltá pečený bůček přímo z pekáče a zapíjí pivem přímo z lahve, pak si přinese polštářek na podokenici a vejrá z okna do oken, dokud nezačne televize, pak vejrá na televizi, vyčurá se a chrápe a to je páně Troštův celý živočichopis“ (K, str. 14). Ačkoliv z ukázky je zjevné, že Jacek Trošta odsuzuje – naznačují to již výrazy jako: čmucha, hltá, vejrá, chrápe, živočichopis – v mnoha situacích sní Jacek o tom, jak někde v azylu bude jíst utopence a zapíjet je pivem přímo z lahve. Život s milenkami jej láká právě kvůli té volnosti. Brzy však pozná, že vysněná volnost je jen dočasná a všechny jeho vztahy směřují ke stejnému stereotypu, který má s Lenkou. Jacek neví, jak z této situace vybědnout a tak si vybírá návrat ke své ženě, kde jej ale nahradil Trošt jako nový Lenčin přítel. Trošt tedy ačkoliv není popisován jako otcovský typ nahradí Jacka v jeho funkci pečovatele a otce:

„Ale dyť to nic nejni-“ hulákal do bouřky Trošt a přivedl ustrašenou Lenku na balkón, „- a dešťová voda dělá krásnej vobličej-“, Trošt se řehtal a nakláněl z balkónu, nabíral obličejem těžké vodní krůpěje, pod ochranným obloukem jeho těla uklidněná a již smějící se Lenka sbírala prádlo se šňůry a Lenička s jáсотem chytala vodu do dlaní“ (K, str. 183).

V *Profesionální ženě* mnoho otcovských postav nenalezneme. Soňa je sirotek a její opatrovník Volráb ji ve stylu Popelky spíše vykořisťuje. Volráb s Volrábkou jsou spíše podnikateli než rodiči a Soňu využívají jako další pracovní sílu. Dalším otcem, který je v knize popisován je Ludvík Ludvík – ke své dceři se chová přesně dle výše zmiňovaného modelu. Příliš ji nevychovává, tato role je určena matce, soustředí se na práci a svou dceru rozmazluje. Ve vztahu k Soně je tento muž však spíše potenciálním milencem.

2.3.4 Shrnutí

Páral ve svých raných knihách karikuje realitu, vysmívá se jí. Zobrazení jednotlivých postav tomu odpovídá. Způsobem, jakým byla formována identita muže a ženy oficiálním diskursem formuje i Páral své postavy a vztahy mezi nimi. Často zobrazuje i situace, které nebyly s oficiální politikou úplně v souladu. Teoretici zabývající se otázkou genderu v tomto období kromě výše zmiňovaných problémů poukazovali i na problematiku domácího násilí, které ženy často musely snášet. V Páralově prvotině, Milan Renč zneužije dívku a považuje to za normu. Po vydání jeho druhého díla se zvedla vlna kritiky ze strany čtenářů, protože se v jednotlivých postavách až příliš lidí poznalo. Za spisovatelovým stylem a ironií lze tedy nalézt podobu socialistického muže a ženy, tak jak ji viděl autor.

3. ANALYTICKÁ ČÁST

Vladimíra Párala jako českého spisovatele můžeme řadit mezi kanonické autory. Jeho díla bývají zařazována do vyučujících osnov předmětu literatury na středních školách. Průměrně vzdělaný člověk má tedy možnost se s jeho díly seznámit. Autor je uznávaný nejen oficiální kritikou, ale především čtenáři, potažmo filmovými diváky. Proto je možné k analýze jeho děl využít metody genderové analýzy. Mým cílem v této části bude nalézt spojitosti či rozdíly mezi literárními prostředky užitými v souvislosti s postavami mužů a žen. Zároveň se budu snažit nalézt nové interpretace, které by měly vyvstat při využití metody vzdorného čtení. Pro přehlednost výzkumu budou kapitoly, kde bude třeba komparace, rozděleny na „mužské“ a „ženské“, v nichž budou příklady spojené buď s postavami mužů nebo žen. Citace z primární literatury budou dále uváděny jen ve tvaru: (K/PŽ, str. XX).

Nejprve je důležité odpovědět si na otázku, zda obecně existuje rozdíl mezi stylem mužů a žen? V souvislosti s feministickou kritikou se samozřejmě zkoumaly i rozdíly mezi vyjadřováním jednotlivých pohlaví. Většina teoretiků došla k závěru, že rozdíly existují, přičemž mužské vyjadřování opět dominuje. V našem prostředí se tímto tématem zabývala S. Čmerjková. Upozorňuje na jistou obezřetnost, s jakou se musí přistupovat k těmto, často feministicky laděným, výzkumům. Styl ovlivňují nejen rod, ale i sociální postavení, profesní orientace a jiné faktory, mezi nimi i vztahy mezi komunikujícími. Hlavní rozdíly vidí ve strategii, se kterou muži a ženy přistupují ke komunikaci (Jelínek, str. 297-302, In: Žena-jazyk-literatura: sborník z mezinárodní konference; 1996).

V našem jazykovém prostředí máme k tomuto tématu studii od P. Eisnera z roku 1946. V ní konstatuje, že v evropských jazycích je nastolena nadvláda muže nad ženou (například použití všeobecného podnětu), ta je nejvíce patrná v jazycích germánských (angličtina, němčina), méně v jazycích románských a nejméně v jazycích slovanských. Celkově však soudí, že vztah žen k jazyku je spíše nedokonalý, nedokáže jej obohatit, jen přidávají city. Jelínek soudí, že dnes je situace jiná, a připojuje vlastní závěry. Je přesvědčen, že lze najít rozdíly ve stylu ženském a mužském, a to zejména v konverzační a epistolární komunikaci, ačkoliv jsou velmi omezeny mimopersonálními vlivy (Tamtéž).

3.1 Stylistická a tematická rovina

Ve své bakalářské práci jsem se zabývala stylem Vladimíra Párala, který bývá tak často označován jako novátorský, experimentální, zkrátka páralovský. Pro tuto práci jsou důležité závěry mého předešlého výzkumu. Autor přizpůsobuje vše záměru knihy. K naznačení všeobjímajícího stereotypu tak využívá kondenzace ve formě zkratk, spojování vět, užití neurčitých sloves nebo elipsy. V duchu odborných textů a mluvy chemických časopisů pak hojně využívá termínů a pojmů. Z odborných textů převzal i jejich koherenci, kdy se neustále opakuje to důležité. Páral tento jev pozvedl na vyšší úroveň, kdy se opakuje již samotné opakování – stereotyp. Kvůli zhušťování textu mají knihy často rysy vědecké sondy, či laboratorní zprávy (viz podtitul *Veletrhu splněných přání*).

Dostál o Páralovu stylu soudí, že je obětí románové formy, která vyvedla z míry vypracovanou metodu jeho prvních novel. Tato metoda měla satiricky zesměšňovat maloměšťáckou každodennost. Také tvrdí, že Páral musel oscilovat mezi svým přirozeným tvůrčím talentem a touhou být stále úspěšným a čteným spisovatelem.

3.1.1 Kompozice

Profesionální žena je stejně jako *Katapult* rozdělena do tří částí. Zatímco v případě *Katapultu* toto dělení připomíná fotbalový zápas (rozdělení na První poločas, Druhý poločas a Nastavený čas), v *Profesionální ženě* je toto rozdělení (Soňa v hotelu, Dálkově řízená Soňa, Soňa 01), členěno podle míry Soniny interakce v ději. Dalo by se říci, že zatímco Jackův vývoj má spíše klesavé tendence a jeho život se rozpadá, Sonin život se vývojem příběhu dává více dohromady, až se stane zcela samostatnou.

3.1.1.1 Katapult

Katapult jako by měl kruhovou kompozici, Jacek se stále ocitá ve stejných situacích. Odchází od stereotypu ženy k jednotlivým milenkám a u každé dojde ke stejnému bodu – sedmkrát opakované „*Už jsem tady, láska -*“ a stejný rozhovor o budoucnosti. Podobně i Soňa se točí v kruhu – její vzestupy a pády v kariéře profesionální ženy jako by nebraly konce. Změna nastane až když je „dálkově řízena“ nemocným Josefem Novákem, který ji využívá jako svůj projekt – experiment k vytvoření dokonalé ženy. I zde lze nalézt podobu s hrdinou románu *Katapult* – Jacek se celou dobu snaží onu pověstnou dokonalou ženu nalézt a nedaří se mu to. Přitom se řídí příkazy jakéhosi kapitána-rozhodčího v jeho životním zápase. Konec díla má taky velmi podobné vyústění. Jacek zakončí svůj pomyslný let pádem na schody a Soňa hledáním dalšího muže, pro kterého by mohla být tou pravou. Ani jeden tedy nedojde svého

šťastného konce, ačkoliv oba na konci dojdou k rozřešení – Jacek se rozhodne vrátit k rodině a Soňa získá konečně víru v sebe sama.

Členění knih zároveň slouží autorovi k akceleraci děje. V případě *Katapultu* mají *První a Druhý poločas* přibližně stejný počet stran a jasně dělí hrdinův život jako zápas. V prvním poločase měl Jacek ještě šanci dosáhnout svého snu, prožíval nová dobrodružství a byl stále na cestě. To, že zápas probíhá ve prospěch hrdiny je čtenáři naznačeno skrze Jackovy promluvy. Jošt po první noci s milenkou sebevědomě prohlásí: „*Ve čtvrtek druhého dubna krátce po deváté (...) započato výkopem*“ (K, str. 29). A zápas může začít. První poločas končí, když Jacek dokončí svůj pomyslný okruh domo–milanky–domov.

V druhém poločase čtenář pociťuje, že se Jackovi jeho plán uniknout ze stereotypu vymyká a zápas se obrací. V domovech jednotlivých milenek se odehrávají stále stejné rozhovory o budoucnosti, práci a svatbě a plány na odchod od manželky nefungují. Bezvýchodnost situace si uvědomuje i sám hrdina: „*(...) my už vypluli, ale zapomněli vytáhnout kotvu, z lodi je jen vyhlídková terasa a vlak nás vozí pořád kolem dokola a zpátky na rampu domů, zkusit ještě pěšky nebo snad na koni, království z akoně, který nás odnese z pláně příliš mnoha vítězství a shodí do tratoliště spásné, protože jediné porážky, království za výkop, abychom už místo popojíždění s brašnou špinavého prádla mohli vzlétnout jednou provždy (...)*“ (K, str. 130); nebo: „*(...) kapitáne, žádám pokyny, váš parašutista dezertoval a další z místních zdrojů neschopen úkolu, jak útočit bez mužstva-*“ (K, str. 136). A tak zatímco první poločas byl započat výkopem, ve druhém se k němu Jošt ani nedostane a dal by za něj království.

Název *Nastavený čas* asociuje, že zápas skončil remízou a zatím není o výsledku rozhodnuto. Stejně jako ve fotbalovém zápase je nastavený čas výrazně kratší než předchozí části. Jacek se v něm rozhodne k poslednímu útoku a Lenku definitivně opustí. Svého rozhodnutí záhy lituje, v letadle do Brna se rozhodne, že udělal chybu a nechce zápas úplně prohrát. Nepřipoutaný je katapultován na železné schůdky před kapitánskou kabinou. Čtenáři není explicitně řečeno, že Jacek tento pád nepřežil, konec zápasu a knihy to však naznačují.

Jednotlivé kapitoly jsou podobně jako některé postavy značeny jen čísly. Autor nejprve dodržuje schéma: jedna kapitole = jedna scéna, s vývojem příběhu, kdy se kruh otáčí stále rychleji a situace jsou zcela zaměnitelné, od tohoto schématu opouští a vše prostupuje chaos.

- „*Za oknem nejmodřejší modromodré nebe a pod oslepujivě se lesknoucím křídlem ta stokrát překřížená a dobytá země, stůl jak parník, na přední zasklené palubě slušná knihovna, na horní palubě dva telefony, komín kovové vázy a jako stožár nad tím*

skvostná Palma areca, ranní cigareta v koloristické laboratoři, před jejímž oknem pro jasnost odstínů zbourali tovární komín, ve vroucí lázni porcelánový kelímek s naší reakcí barvy těla a dřevěném stojanu schne španělský mech, vášnivá ryšavá a Viktoriablau, girlandy, salvy, kanutí, chvění, šoky a laskání světla mezi šedou kožešinou lišejníku na kmenech v trampolíně mokrého jehličí, les samota a les množství, (...) Lenka už na našem kousku půdy vysadila jabloně, všichni tři jsme lehávali spolu v trávě a z každé strany voněly vlasy jedné milované, na své zemi, odkud přicházíme, naše dcera spala do krásy a za zdí jsme se scházeli s naší touhou v řádu, kolik štěstí zbude mimo řád-“ (K, str. 185).

Z výstavby kompozice je jasné, že autor přizpůsobuje veškeré stylistické prostředky svému záměru o vyznění příběhu. I při členění díla využívá různých aluzí a motivů, které se prolínají celým příběhem.

3.1.1.2 Profesionální žena

V *Profesionální ženě* Páral používá stejné prostředky. Hrdinka Soňa Čechová stejně jako Jacek opisuje kruh a neustále se dostává do stejných situací. Zatímco Joštův pomyslný let je však spíše konstatní – pomalé stoupání a pomalé klesání, Soňa zažívá téměř turbulence.

Knihy je také členěna do třech částí – v *Knize 1 (Soňa v hotelu)* se čtenář seznamuje s krásnou dívkou, která je vykořisťována svými opatrovníky. Soňa je v této knize nečinná, její pohled na věc čtenář pozná až po šedesáti stranách příběhu a její první myšlenky obsahují říkanky, jak správně uklidit. První Sonina slova jsou pak uvedena v závorce, až postupně autor plynule v jednom odstavci přechází z er formy do ich formy: „(...) Soňa neúnavně bez přestávky škrabala brambory, (...), čistila salátové okurky a fajfku strýčka Volrába (až se vdám, bude se mi to hodit), cukrovala koláčky, nalévala polévky, (...) hulákali na sebe tak, že jsem ani nemusela moc tisknout ucho na dveře, abych slyšela každé slovo“ (PŽ, str. 59). S vývojem příběhu se Soňa dostává z vlivu Volrábů a poznává svého prvního muže Rudu Macha, poprvé se stává profesionální ženou. Tato část končí, když poznává svého druhého muže – Manuela Mansfelda.

Knihy 2 – Dálkově řízená Soňa již názvem napovídá, že osud hrdinky je opět řízen nějakou druhou osobou. Knihy začíná únosem Soni. Hrdinku unese Jakub Jágr, technik, který je do dívky bláznivě zamilovaný, a usmyslel si, že Soňa bude jeho ženou. Ta si však přijde zaslíbená Mankovi a tak jen přežívá a stává se opět nečinnou jako na začátku příběhu. V této části se vžívá do role markýzy Angeliky, která kvůli svému muži přetrpí cokoli. Soňa začne být opět aktivní až ve chvíli, kdy dostane poštou pokyny od Manka – „*CHCI ABYS BYLA*

VELIKÁ, a veliká žena nefňuká v hotelové hale, Angeliku unesli piráti, prodali ji za otrokyni, a přece se dočkala svého Geoffreje: BUDEŠ MI DŮVĚŘOVAT? Vždy a ve všem“ (PŽ, str. 166). V tuto chvíli se bez otázek řídí vším, co jí poručí – a tak dostane příkaz zůstat u svého únosce, aby ho v zápětí musela opustit. Soňa je hodně odkázána sama na sebe, musí si najít práci a bydlení a konečně získává sebedůvěru.

*Kniha 3 – Soňa 01 je stejně jako v případě třetí části Katapultu výrazně kratší a je jen jakýmsi rozuzlením, závěrečnou kapitolou příběhu. Soňa se vzepřela svému muži a ačkoliv si to nepřál, rozhodla se jej vyhledat. Tak se dozvídá o celém projektu *Profesionální ženy* a poznává, že byla jen pokusným králíkem mentálně zaostalého muže. Soňa 01 má asociovat její proměnu v samostatnou, nikým neřízenou ženu. Jejím snem je však stále ta známá pohádka o princí a princezně. „A ON at' je mi hrdinou a láskou, otcovským ochráncem i důvěřivým klukem – nezklamu ho a budu mu ženou se vším všudy: je to má práce, má láska a mé poslání“ (PŽ, str. 309).*

3.1.1.3 Shrnutí

Již z kompozice je patrné, že obě knihy mají do značné míry podobnou stylistickou výstavbu. Jedná se o příběh jedinců, kteří hledají ideálního partnera a zažívají tytéž pády a vzestupy dokola. Páral využívá kruhové kompozice, aby naznačil, jak nemožné je vybědnout ze stereotypu a vše se opakuje. Podobné principy využívá i ve svých dalších raných dílech. Na příklad v *Soukromé vichřici* si páry své problémy „předávají“ mezi generacemi, v *Milencích a vrazích* je tento kruh opisován skrze patra jednoho domu.

Obě knihy také končí jakousi hříčkou se čtenářem. V *Katapultu* je využit publicistický diskurs a na závěr knihy je přidán *Test čtenářů Katapultu*. Otázkami jako: „*ŽENY. Do které z Jackových obětí byste se dokázala vcítit? MUŽI. Do které z Jackových najád byste se asi nejspíše zamiloval?; Naleznete-li na jídelním lístku neznámé jídlo, objednáte si je.; Věříte, že by vás ještě mohla potkat velká láska? Co si myslíte o tomto testu?*“ a závěrečným hodnocením vaší osobnosti dovádí celou knihu do další absurdnosti. V *Profesionální ženě* pak autor hovoří k čtenářům přímo: „*Nedočkavým čtenářům předběžně sdělujeme, že v dalším svazku projde Soňa řadou povolání i lásek (všecko prozradit nemůžeme), že projede Evropu a Indii (a uvidí Mount Everest) a že máme v plánu, aby se ještě asi devadesátkrát hezky usmála*“ (PŽ, str. 308). Podepsáni: Inž. Kazimír Drápal, Inž. Lanimír Sápál, Inž. Vladimír Páral. Zde nejenže si autor dělá legraci sám ze sebe a ze čtenáře, ale využívá i jazyk televizních seriálů, které lákají diváky na pokračování příběhu.

Celá kompozice pentalogie pak měla tvořit cyklus sarkastických a satirických obrazů. Jedinou výjimkou měl být poslední svazek – *Profesionální žena*. Vladimír Dostál soudí, že se autorovi podařilo dodržet slib zobrazit manifestaci životního kladu, ale jen za cenu toho, že šel proti své autorské podstatě (Dostál; 1987).

3.1.2 Intertextualita

Využití intertextuality je součástí literárních děl snad odjakživa. Teoretický rámeček a umělecký záměr se však tomuto pojmu začal přikládat až během dvacátého století. Intertextualitu lze rozdělit na *explicitní* a *implicitní*. Explicitní intertextualita je záměrné odkazování na jiné texty¹³. Implicitní intertextualitu můžeme nazvat také *genetickou*, protože souvisí se samotnou genezí textu, většinou v rámci žánru. Zároveň je důležité poznat rozdíl mezi intertextualitou a aluzí¹⁴ a zavést pojem *intertext*¹⁵. Intertextovost můžeme chápat v užším nebo širším smyslu. V rámci užšího pojetí by dvě strany komunikace tvořil vždy literární text. Pokud mluvíme v širším slova smyslu, na jedné straně leží text a skrze narativ komunikuje s mimoliterárním světem. Cílem odkazování je nejčastěji zmnožení významu a estetické funkce (Dvořáková, 2012).

Konkrétními projevy intertextuality u Vladimíra Párala se zabývá Alena Zachová. Autorka studie se zabývá zejména otázkou, jestli u Párala nepřekročila míra modelové podobnosti rámeček jen jedné knihy a nepřesouvala se do celých sérií. Pokud jste čtenáři raných děl tohoto spisovatele, jistě dokážete sami otázku zodpovědět. Jak v *Katapultu*, tak v *Profesionální ženě* hrdina přemýšlí nad knihou Armanda Lanouxe, ale Páral zachází ještě dál. Nejenže jednotlivé motivy – už samotný model opakování – putují z knihy do knihy, ale autor odkazuje na svá vlastní díla. V *Katapultu* si jedna Jackova milénka čte *Veletrh splněných přání*, v *Profesionální ženě* vystupují již zmiňované postavy Lanimíra Sápala a Kazimíra Drápala, v *Knize rozkoší, smíchu a radosti* pak hrdina píše román *Vystřelovací stroj*. V posledním ze zmiňovaných příkladů tak nejenže Páral odkazuje na Kunderův román *Knihy smíchu a zapomnění*, potažmo na knihu Maurice Barrése *Knihy krve, rozkoše a smrti*, ale i na své vlastní dílo – *Katapult*. I tento příběh končí smrtí hlavního hrdiny. Postavy jeho děl se objevují v jiných dílech: několikrát se setkáme s Milanem Renčem z Páralovy prvotiny, nebo s Nad'ou Houskovou – Jackovou milenkou.

¹³ Texty ve smyslu kulturních artefaktů

¹⁴ Intertextualita je jakýkoliv odkaz na jiný text, zatímco aluze je spíše hra, nástroj intertextuality – vykládáme ji s vědomím, že už byla někde použita, vytváří vztah mezi texty, který může čtenář odhalit (Dvořáková; 2012).

¹⁵ Intertext = text obsahující mnoho různých textů, mající jeden smysl (Dvořáková; 2012, str. 18).

Jak zmiňuje Zachová, intertextualita začíná u Párala již v titulech a podtitulech jeho děl. Mezi názvy, které odkazují přímo k jiným textům, pak patří například *Mladý muž a bílá velryba* (1973), který nejenže odkazuje na Melvillův román, ale zahajuje také autorovu bílou sérii, která měla značit právě ono hledání dobra – bílé velryby. *Válka s mnohozvířetem* (1983) je pak přímo věnována Karlu Čapkovi, *Romeo a Julie 2300* (1982) zase čerpá ze Shakespeara, a pod. V *Mukách obraznosti* (1980) je kromě titulu, který značí muka Juliána Sorela z *Červený a černý*, aludován celý děj, kdy mladý technik miluje starší ženu, a čtenář je na to několikrát upozorněn. Některé z těchto aluzí jsou zjevné, některé však méně. Párala je tedy možné číst dvojím způsobem (Zachová; 1997).

Kromě samotných názvů a podtitulů využívá Páral hojně motta. Právě v *Katapultu* autor odkazuje na autory moderny, u nás v té době nevycházející, a tím značí zařazení díla mezi světové autory. Jako zvláštní druh vyděluje Zachová intertextualitu mystifikační, u níž je velmi obtížné najít autora a je většinou označena nějakou fiktivní osobou. U Párala jsou takovými pseudointertextualitami především články z nějakých magazínů či odborných časopisů (*Magazín Life*, *Chemical Engineering News*, a pod.). Některá slova, která říká Marek Paar nebo zážitky s nimiž se setkává můžeme označit za intratextuální. Tataž slova a tytéž zážitky popisuje Páral v biografii *Profesionální muž*. Podle Zachové plní tyto odkazy u Párala funkci literárního a společenského kontextu. Charakterizují popisované situace, násobí a varíují motivy (hyperbola, ironie, kontrast aj.) a slouží jako prostředek hry s tématem (Zachová; 1997).

Spisovatel ve svém díle využívá intertextualit i jako katalyzátor děje. Zápletku tvoří na příklad v *Soukromé vichřici*, kde jsou jednotliví hrdinové charakterizováni tím, co čtou. Úryvky z knihy často zahajují rozhovory, nebo vystihují pocity hrdinů. V odkazování na cizí text došel Páral nejdál v případě *Milenců a vrahů*, nebo *Muk obraznosti*, kde využívá konkrétní scény ze Stendhalovy knihy *Červený a černý*. Tyto texty už tvoří spíše palimpsest, tedy přepis původního díla, který má za cíl odhalit skryté motivy (Tamtéž).

3.1.2.1 Katapult

V tomto díle nalezneme intertextualitu jak v rámci jednotlivých děl, tak v rámci diskursů. Jak již bylo zmíněno výše, kniha je rozdělena jako fotbalový zápas, a tak Páral používá fotbalovou terminologii. Jeho povolání chemika, kterým se v dílech inspiroval, pak všechny jeho texty „odsoudilo“ k určité odbornosti a k využívání chemických termínů. V *Katapultu* převažuje motiv cestování, a autor přes různé aluze hojně využívá jazyk jízdnicích řádů. Kromě toho jsou v knize hlavním cizím kódem inzeráty.

Skrze inzeráty se Jacek Jošt vydá na svůj pomyslný let za novým životem. „33 LETÝ inž., rozv., hl. Partnerku, zn.: ‚Žít!‘“ (K, str. 55). Stejný inzerát jako Jacek si před napsáním knihy podal Páral a celým boomem inzerátů se inspiroval. Jackovi na inzerát odpověděla snad stovka žen, z nichž dvacet dva požádal o bližší specifikaci, z nichž osm zvolil pro osobní setkání. Ženy nevybíral jen podle jejich vlastností, ale hlavně podle jejich bydliště na trase Brno – Děčín. Z jejich dopisů si pak hrdina vypsál kartičky o každé z nich, které využívají zkratkovitou řeč inzerátů:

„I. Ing. Jarka Veselá (27), ved. anal. lab. n. p. Tukospol

Absolv. brněnské chemické fakulty

Vášeň : tukařina

Erot. : nevykryst.

Ost. : tenis před šichtou, stanování

Charakt. : zaníc. tukařka

8. 02 u příjezdu R 12 POZOR II. Už 8.30 Palace 2. posch.

II. Ing. Anna Bromová (37), nám. řed. VÚGMT

Absolv. el.-strojní fak. VŠT Praha

Ráda vítr, déšť, arménský koňak (pozor při obj.!),

nerada rýži, nudle a dlouhé přestávky.

Erot. : ironická. Rozv.

Ost. : rus., angl., něm. Děsně sčtělá

Charakt. : vys. intelekt., velký formát!

8.30 2. posch. POZOR odj. z Hl. nádr. 9:11 R 30“ (K, str 76).

Publicistický diskurs autor využívá i v již zmiňovaném *Testu čtenářů Katapultu*, obsahujícím dvanáct otázek, z nichž je každá za různý počet bodů. „Nejhorší“ osoby, s nejvyšším výsledkem jsou pak charakterizovány: „*Jste protivné, zlé a nesnesitelné individuum. Lidé jako vy zaviňují všechno zlo na světě. Představa, že byste mohl(a) někoho učinit šťastným je nesmyslná. Lze si jen přát, aby lidé jako vy co nejdříve vymřeli*“ (K, str. 191). „Nejlepší“ výsledek je charakterizován takto: „*Máte schopnost prožívat vrcholné štěstí, ale čeká vás snad ještě víc hlubokého zármutku. Čeká vás asi všechno, co se dá na tomto světě zažít. Zkusíte jako pes. Ale nepokoušejte se chránit se před tím. Kdybyste se totiž násilím omezoval(a), přivodilo by vám to místo žádoucího klidu spíš neurózy. Život je přece k tomu, aby byl žit. Pokuste se co nejvíce cestovat, nemáte-li na Čedok, jedte autostopem. Rovněž umění, příroda a zejména sport přispěje k vaší harmonii. Sebeironie vám prospěje víc než jóga. Je dost pravděpodobné, že máte umělecké nadání. Nepřinese vám však příliš štěstí, když se mu příliš*

oddáte. Nespěchejte s uzavřením manželství. Snažte se najít partnera s minimálním počtem bodů, čím méně jich bude mít, tím lépe. Stejně oba zkusíte jak pes“ (K, str. 192). Z ukázek je patrné, že Páral si z těchto testů dělá vyloženě legraci. Na základě pár odpovědí odsoudí čtenáře k životu o samotě, nebo k hlubokému zármutku. Využívá i dobové reálie – Čedok, který si ne každý mohl dovolit. Samotné členění knihy na fotbalové utkání čerpá z publicistického diskursu, kterému se Páral takto vysmívá. Kromě publicistického diskursu se v knize objevuje diskurs reklamní. *„Celé dílo prolínají reklamní slogany, vracejí se, opakují, navazují na sebe, ilustrují děj. Jedno heslo má však význam klíčový: gauguinovská naléhavá otázka – Kdo jsme? Odkud přicházíme? Kam jdeme?“* (Zítková, 1967). Kromě tohoto hesla, které se objevuje napříč knihou a motivuje Jacka ke změně, se reklamní diskurs vyskytuje v souvislosti s určitými produkty: *„(...) pohrávají si bílou krabičkou Kent Micronite Filter (kus za korunu, pozor při obj.!)“* (K, str. 77). Autor jejich jazyk využívá především, aby jimi podpořil vyznění situace – odlidštěnost hrdinů, život podle schématu, snahu dosáhnout nějakého ideálu a podobně.

Odkazů na jiná díla nalezneme v *Katapultu* hodně. Již jednotlivé kapitoly jsou rámovány citáty, které vystihují směřování děje. První poločas otevírá motto od René Crevela *„Neodvážit se je osudné.“* Jacek jako by se jím opravdu řídil. Život s Lenkou ho nenaplňuje, připadá mu stereotypní a nebaví ho. Rozhodne se pro změnu, ve vlaku se seznámí se svou první milenkou Nad'ou, pronajme si vlastní byt pro svůj mládenecký život, podá si inzerát a najde si dalších šest žen – osm alternativ, tak lákavých, jen se rozhodnout. Právě to rozhodnutí ale Jacek není schopen učinit, ačkoliv se odváží, udělá jen první krok – najde cestu, vykročit po ní ale nedokáže. Stále tak čeká na zásah vyšší moci, Kapitána osudu, který ho katapultuje vstříc novému životu. Závěr této kapitoly tak Páral vystihuje slovy: *„(...) chci, aby to bylo proti mé vůli, neschopnost ukončit, změnit, začít a zběsilá touha po konci, změně začátku, vše činíme pro změnu kromě změny samé a už jen krach nás může zvednout nahoru, shod'te už někdo bombu, žízníme po sladkosti biče nezbytí, hod' aspoň prskavku, ať tě už mohu škrtnit, vše už jsem nachystal a čekám jen signál, na katapultu se už dotahují poslední šrouby a ladí směřování letu, už vsedám do létacího křesla, jehož odstartování provede kapitán Krach – poslat pro něho auto se šoférem“* (K, str. 87). Druhý poločas je uveden mottem Henryho Millera: *„Ráj je všude a vede k němu každá cesta, sledujeme-li ji dostatečně dlouho.“* Autor skoro jako by hrdinovi radil, že ať se rozhodne pro cokoliv, své štěstí nalezne. Jacek však stále pendluje mezi rodinou, prací a milenkami, a jednotlivé možnosti místo toho, aby mu nabídly změnu ho uzavírají do dalších stereotypů. Šest nových pohovorů do zaměstnání, šest plánů, co podniknout po svatbě, ale pro kterou možnost se rozhodnout? Konečně se splní jeho

přání a Lenka se dozví, že jí byl nevěrný. Je však natolik velkorysá, že mu odpustí a Jacek neschopný učinit samostatné rozhodnutí opět neví kudy kam. Ve svém zoufalství se rozhodne Lence najít milence, svého náhradníka – poeticky pojmenovaného N. Hradník a ve vztazích s milenkami dospěje se všemi ke stejnému bodu – sedmkrát opakované „*Už jsem tady, láska -*“. V této části se objevují v knize i pohádkové motivy. Jacek se seznámí s Tomášem Rollem, dalším rádobý Lenčiným milencem. T. Roll = troll je podivné stvoření, čtenář si není jistý, jestli existuje ve skutečnosti, nebo jen v Jackových představách jako část jeho osobnosti. Druhý poločas by měl končit remízou a tak Jacek píše šest dopisů ve znění: „*Vážená, už nemohu dále lhát. Zatajil jsem Vám, že jsem dávno ženat, mám dobrou ženu a krásnou chytrou holčičku. Neopustím je. Zapomeňte na mě a pokuste se odpustit*“ (K, str. 164). Ačkoliv to vypadá, že si nakonec zvolil cestu a dojde ráje, dopisy neodešle. Nastavený čas je pak uveden citátem z Armanda Lanouxe „*Každý nakonec najde takový ráj, jaký je schopen si představit.*“ Znamená to tedy, že autor nad svým hrdinou pomyslně láme hůl? Dá se říci, že do jisté míry ano. Jacek tráví stále více času se skřetem Tomášem Rollem a jeho život je chaotičtější než kdy jindy. Když si Lenka opravdu nakonec najde nového muže - Joštovo alterego Trošta, je hrdina nucen letět. „*Katapultován a v duši se rozezněl válečnický chorál, kapitáne, zítra letím-*“. Jacek opravdu nasedne do letadla, katapultován vstříc novým zážitkům. Ačkoliv je to osud, po kterém vždy toužil, a čtenáři se může zdát, že tedy svůj pomyslný zápas vyhrál, Páral v duchu stereotypního cyklu, z něhož nelze uniknout, svého hrdinu letět nenechá. Jacek se v letadle konečně rozhodne, chce se vrátit k Lence a ke svému spokojenému životu, kde mu vlastně nic nechybělo, ale je naposledy katapultován: „*(...) letadlo se na zlomek vteřiny zastavilo. Jacek však letěl dál. Připoutanými pasažéry to v jejich křeslech jen maličko cuklo a letadlo hned zas v pořádku ujíždělo už po zemi. Ale Jacek prolétl uličkou, mocnou setrvačností katapultován dopředu ke kovovým schůdkům a obličejem po nich nahoru až na kovovou plázičku před kapitánskou kabinu. Letadlo zpomalovalo jízdu, natočilo se, zastavilo a ztichlo. Kapitán vypjal ještě svítící varovné nápisy a vyšel ze své kabiny. Z křesel se zdvihali cestující a jejich zděšené hlasy*“ (K, str. 186). V textu tedy není nikde explicitně řečeno, že Jacek zemřel, mnoho literárních kritiků se v tomto bodě neshoduje. Já se domnívám, že z Páralova popisu situace, je závěr jasný. Navíc podle logiky zápasu, musel zápas nějak skončit – prohrou či výhrou jedné strany.

Na mottech uvádějící jednotlivé kapitoly však není zajímavé jen to, že vystihují ironický podtext díla a korespondují s jeho dějem, Zachová zároveň upozorňuje na výběr autorů, z nichž Páral cituje. Jsou to autoři u nás v té době příliš nevydávani, autoři moderny, k nimž se svým výběrem autor sám jako by zařazuje. Autorka také zmiňuje význam citací

z Lanouxe pro knihu. Lanouxův román *Když nastává odliv* je paradoxně *Katapultu* hodně podobný. V obou dílech hledá hlavní hrdina smysl života a pravdu. Díky kontextu v kterém Páral citaci využívá je však tato podobnost vyhnána do kontrastu. Hlavní hrdina románu se jmenuje Jacques a je jasné, že se do něj Jacek stylizuje. Jacques však znovu prožívá hrůzy války a snaží se s nimi vyrovnat, zatímco Jacek se připravuje na letní odpoledne (Zachová; 1994).

V knize jsou tak často využity citáty z knih pro náročnější čtenáře, než byli ti Páralovi. Kromě Lanouxe, který vyšel rok před vydáním *Katapultu*, Páral odkazuje na četbu *Literárních novin* i sám na sebe, kdy jedna z Joštových milenek čte Veletrh splněných přání. Anna Bromová (viz ukázka výše), velmi inteligentní a studovaná Jackova milenkka, připojuje v dopise Jackovi ukázkou básně ze *Zlatého poselství* od Mathiase Goeritze. Nejenže opět cituje autora, jehož dílo vyšlo v polovině šedesátých let, ale navíc čtenáři napovídá, jak je postava Anny inteligentní a znalá, když zná post futuristického umělce.

Výhodou těchto citací podle Zachové je, že náročný čtenář odhalí tento skrytý smysl, který podtrhuje ironii v příběhu, nebo jej jinak dotváří, zároveň však i méně náročný čtenář text pochopí. Text se díky odkazům včleňuje do širšího literárního kontextu a získává další umělecký rozměr. Dvojí možnosti čtení celého textu pak i díky různým motivům, odkazům a aluzím dosáhl u *Profesionální ženy*.

3.1.2.2 Profesionální žena

Pokud hledáme projevy intertextuality v případě *Profesionální ženy*, jedná se zejména o již zmiňovaný příběh Popelky, kdy se dívka-sirotek, šikanovaná svými opatrovníky stane princeznou a pozná pravou lásku. Celý román je zároveň aluzí příběhu o Angelice, markýze andělů. Dokonce Soňa na tento film sama odkazovala, když ho podruhé zhlédla v kině: „*Krásná Angelika ztrácela a znovu našla svého skvělého muže Geoffreya Peyraca, Geoffrey upadl do nemilosti krále Ludvíka, skrýval se před ním a bojoval proti němu jako kapitán pirátů (jaké má asi Manek zaměstnání?) a tajemnými vzkazy a nečekanou pomocí znovu a znovu vyváděl Angeliku z nebezpečí – i na dálku byl stále její muž a ochránce*“ (PŽ, str. 166). Soňa se sama staví do role Angeliky a přijímá vedení tajemným Geoffreyem – Mankem, aby ji na dálku chránil a řídil.

S prvním projevem intertextuality u knihy se čtenář setkává při jejím otevření. Dílo podobně jako *Katapult* otevírá citát. Moliérovo „*Největší ctižádost ženy je vzbuzovat lásku*“ rámuje celý děj knihy. Soňa jako by tento citát vzala za své životní krédo a snaží se, jak už název knihy napovídá, být onou pověstnou profesionální ženou. K tomu Páral využívá

pohádkové motivy a diskursu televizních seriálů. Zároveň zkušenému čtenáři výběr právě Moliérových slov naznačí, že se bude jednat spíše o komedii. Dalším citátem pak spisovatel uvádí první popis situace ze Sonina pohledu. Po Květinovém večírku, kdy Soňa rozdávala květiny a hubičky ji Volrábi uložili do postele, kde pod svými devíti matracemi schovávala román Armanda Lanouxé *Když nastává odliv*. Jak bylo zmíněno výše, je to vcelku náročné dílo a proto zmínka o něm v kontextu příběhu vyznívá ještě ironičtěji. „*Dosud ve své tenínké (následkem starého prání) noční košili dlouhé až na paty (odložena Volrábkou; vešlo by se do n 3-5 Soni) stlala převysoké lůžko v rohu kuchyně hotelu Hubertus (ložná plocha postele ve výši Soniných prsů, protože Volrábi v ní skladují tři soupravy odložených matrac, které je jim líto vyhodit), postýlku mám teda jako pohádková princezna, jenže pod devíti matracemi místo hrášku osmdesát utajených mimoinventurních krabiček španělských sardinek, které strýček Volráb tak rád, pod nejvyšší vrstvu matrací zastlala rozečtený román (Volrábi zapověděli Soně noční četbu, protože kazí oči, pleť a figuru) Armanda Lanouxé KDYŽ NASTÁVÁ ODLIV vypůjčený z hrušovské knihovny (...)*“ (PŽ, str. 41). Z ukázky je patrné, že Soňa žije opravdu Popelčin život. Sirotek, který přespává v kuchyni, a jedinou věcí, kterou má společnou s princeznou, je devět starých matrací, pod kterými místo hrášku schovává sardinky, a knihu, jejíž hlavní hrdina snad trpí podobně jako ona. A tak Soně nezbývá nic jiného než mít víru, že jednou přijde princ a odvede si ji. Jak příznačné, že když se jí toto přání splní, tak její princ (Manek) přebývá ve Svatební komnatě.

Vykreslení Soni je díky různým odkazům a aluzím velmi složité. Na jednu stranu ji Páral popisuje jako naivku, co se staví do role princezny, která čeká na svého ideálního prince, na druhou stranu se Soňa směje naivitě Jakuba Jágra, bláznivě do ní zamilovaného inženýra, který zkoumá, jaká Soňa je na základě testů v časopisech. „*Ach jo, tak copak si to na mě zase nachystal pan inženýr, test tvrdí ŘEKNĚTE NÁM, ČEMU SE SMĚJETE A MY VÁM ŘEKNEME, KDO JSTE. Tak třeba tenhle vtíp E 2: Uvolněn a s požitkem kouří mladý muž v posteli cigaretu. Vedle něho jeho přítelkyně pohroužená do zasněného rozjímání. „Víš co,“ říká přítelkyně, „měli bychom přece jen pomýšlet na svatbu, co říkáš,“ Mladý muž: „Máš pravdu, miláčku, ale kdopak by si nás vzal?“ Soňa se zasmála (4 body), sklapla kufr, na boční straně zas přelepila vlasem a šla si přečíst bílý arch, položený na stolní desce*“ (PŽ, str. 45). Páral si ze čtenářů vyloženě tropí žerty, Soňa se právě zasmála sama sobě. Spisovatel ironičnost situace ještě podpořil zamilovaným vzkazem od Jakuba, po kterém si Soňa představuje, že je jeho ženou „paní inženýrovou“ a vede podobně trapný rozhovor jako milenecký pár z vtípu. Samotný výběr jména pro mladého inženýra zkušenému čtenáři napoví, s jakou postavou má čest. Jakub Jágr má stejně jako Jacek Jošt iniciály J.J., je to

inženýr, který ke všemu přistupuje analyticky, sám vlastně neschopný adekvátní reakce a stále čeká na povolení vyšší moci (v Jakobově případě jsou to rodiče). Také jako Jacek hledá mladý Jágr ideální partnerku, má však jednodušší situaci, jelikož Soňa (po důkladné analýze) všechny převyšuje.

Citace z Armanda Lanouxe je použita ještě jinak. Soňa se po náročném dni, kdy začne snít o svém muži konkrétněji začte do knihy a čte si erotickou scénu. Jak upozorňuje Alena Zachová, Páral si opět se čtenářem hraje. Tato scéna se v knize vůbec nevyskytuje, Lanoux ji nenapsal. Domnívá se, že ji autor přiřkl někomu jinému kvůli jistě cenzuře erotických scén (Zachová; 1994). A tak se Soňa učí o erotice skrze knihy: „...*Kráčely světlovlasé nah Heny s velikýma upřeně hledícíma očima... snad k nějakým krutým obřadům... huňaté pohlaví krásných obětí prozrazovalo jejich živočišnost v rozporu s nevinnou čistotou obličejů... Květiny vyrůstají štěrbinami v naleštěných podlahách... to všechno stavělo ty melancholické slečny do úlohy kněžek Sigmunda Freuda, ne-li Sachera-Masocha, překrásné náměsíčnice koketující se znásilněním, které bylo symbolizováno malými bezvadně oblečenými pány, zdánlivě lhostejnými, upnutými v nazelenalých redingotech a s buřinkami na hlavách*“ (PŽ, str. 63). Myslím, že čtenář, který zná pozdější Páralova díla, v ukázce jistě rozpozná autorův rukopis.

Autor Soně často vkládá do úst verše. A tak hrdinka při úklidu zpívá:

*„Uklidit kuchyň a vydrhnout zem.
Vydrhnout lokál
a poklidit v něm.
Utrít židle a stůl za stolem.
Pípy a kliky se musej blejskat!
Nešetři, Soničko, sidolem.
Zatím na tebe už chodba čeká,
Však pilná dívka se práce neleká.“* (PŽ, str. 42)

I takovéto verše jsou jistým projevem kondenzace. Aniž by autor musel sáhodlouze popisovat, co vše Soňa musí uklidit, ve zkratce a vtípně to vystihne básní. Podobnou funkci má i básnička, kterou Soňa vymyslí, když žije s Rudou Machem:

*„Orangutan, velké zvíře,
jí a pije až k nevíře.
Opička mu sloužit musí,
Ach, co při tom, chudák, zkusí!“ (PŽ, str. 109)*

I v *Profesionální ženě* využívá Páral řeči soudobých magazínů. Soňu takto školí Ruda Mach: *„Z magazínu MLADÝ SVĚT mi Ruda s gustem přečetl (po zprávě o „velkém čínském obědu“ v dokonalém stylu císařského paláce 16. století, při němž se mezi 108 chody servíruje mj. také štika nadívaná myšimi stehýnky a slimáky á la Velký Mandarín) o Japonkách, že „možná je to kruté, ale Japonka žije od mládí v tom, že musí dřícimu muži připravit takový život, aby tu chvíli, kterou má odpočinek, měl maximum uvolnění klidu a rozkoše“. „A nejsem já dřící muž?!“ volal pak na mě. „Budu Japonka jak řemen!“ slíbila jsem mu (a sobě přísahala)“ (PŽ, str. 109). Autor využívá publicistického diskursu, aby popořil děj. Intertextualita v tomto případě dovysvětluje Sonino chování a podporuje její rozhodnutí. Utvrzuje ji v přesvědčení, že takto jediné bude pro Rudu dokonalou ženou.*

Kromě Soniny osvěty slouží tyto citace z magazínů ještě k projevům autorových názorů. Nejenže o sobě Páral prohlašuje, jak miluje ženy a vše erotické je pro něj posvátné, také rád cestuje, má rád asijskou kulturu, jejich zvyky a jídlo a tak některé z těchto myšlenek propaguje ve svých knihách. *„Z magazínu MLADÝ SVĚT mi četl (doma jsem si to hned znovu nalistovala), že „Evropan je vždy rychle hotov ohrnout nos nad kýmkoliv, kdo přijímá potravu rukama. Žel však zapomínáme, že ve jménu proklamované hygieny a estetiky platíme nemalou daň. Jsme totiž chudší o jeden vzácný smyslový vjem, plynoucí z bezprostředního styku s potravou...“ (PŽ, str. 110).*

Po svém prvním velkém zklamání se Soňa vrací k četbě nedočteného Lanoux. Páral zde tentokrát využívá autentickou ukázkou, podpoří tak význam situace, ve které se dívka ocitá. V kontrastu s tím si hrdinka opakuje Volrábovu uspávací říkanku. *„Kdo z obou má pravdu, Bébé, která na nic nechce myslet a žije jen samotné přítomnosti, anebo Ábel, který se zuby nehty drží minulého? (...) Mrtvé si člověk nenechává doma. Není to hygienické. A pak, co tam, to tam. Nekomplikujeme si věci. Vůbec ne. A tak šupito presto, pěkně je umyjeme, okartáčujeme, načešeme, namalujeme, nalakujeme, naleštíme, aby jen svítili. A do salónu s nimi!“ Poslední noční verš Volrábovy balady mi velí pokřičuje se a spí jak zabitá“ (PŽ, str. 128). Citace nejen vystihuje Soninu náladu a názor – vztah s Rudou je u konce, ale musí jít dál, navíc doslova vystihuje očistu, kterou hrdinka prodělává – vydrhnutí těla rejžákem až do ruda.*

Soňu odveze z Hrušova neznámý ctitel, opravdu ji vysvobodí podobně jako princ, a tak má Soňa nového muže. Manuel Mansfeld, jehož jméno je plné mužů, je galantní a Soňa jako žena si opravdu začíná připadat jako princezna. Páral v této chvíli opouští motivy sirotka a čerpá spíše z odkazů na Angeliku, markýz andělů, film, na který mladý pár šel po prvním dni spolu. Podobně jako ve filmu čeká Soňu mnoho překážek, včetně několika únosů. Ve svém prvním vězení u Jágrů autor podporuje situaci zprávou z novin o havárii letadla: „*STARFIGHTER kanadského letectva havaroval u frankfurtského letiště, pilot vyvázl s lehkým zraněním*“ (PŽ, str. 150). U Jágrů se Soňa chová dle vzoru své hrdinky z filmu, autor to čtenáři ještě několikrát explicitně připomene. „*Soňa se usmála a jak princezna v historickém filmu Angelika přiložila svou ruku k ústům klečícího muže*“ (PŽ, str. 156); „*(...) bílé krajkové rukavice... jaké měla Angelika ve filmu (...)*“ (PŽ, str. 158). Soňa utíká ze svého vězení za svým mužem, který jí však neodpovídá a tak jde z novu do kina na Angeliku: „*Krásná Angelika ztrácela a znovu našla svého skvělého muže Geoffreya Peyraca. Geoffrey upadl do nemilosti krále Ludvíka, skrýval se před ní a bojoval proti němu jako kapitán pirátů (jaké má asi Manek zaměstnání?) a tajemnými vzkazy a nečekanou pomocí znovu a znovu vyváděl Angeliku z nebezpečí – i na dálku byl stále její muž a ochránce*“ (PŽ, str. 166). Ne nadarmo se tato část knihy jmenuje *Dálkově řízená Soňa*. A opravdu, ještě ten večer přijde vzkaz, že Manek chce vzít její osud do svých rukou, chce, aby byla veliká a ona mu musí důvěřovat.

Soňa se tedy opět vrací na příkaz svého muže k Jakubovi a zažívá vyloženě vojenskou šikanu. Páral se tedy vrací k modelu krásné služky, sirotka, kterému nikdo nerozumí, který dovádí do absurdna vojenským žargonem štábního rotmistra Jágra. Po večerech jí pak Jakub předčítá z van de Veldova *Dokonalého manželství*. Neuvědomuje si, že i když si pod slovy knihy Jakub představuje jejich vztah, Soňu tato stále jen více a více utvrzují v její nekonečné lásce k Mankovi. „*Muž by si měl vytknout za povinnost, aby žena měla podíl na jeho práci, aby s ezajímal o její strasti, aby vedl její aktivitu a odstranil její nejistotu.. (...) Muž se musí snažit být vůdcem ženina života a ona s eбуд emíti za milovanou a bude šťastná, ať jsou již oběti, kterých se od ní žádá, jakékoliv...*“ (PŽ, str. 178 – 179).

Manuel Mansfeld je samozřejmě jméno falešné, vybrané však není náhodně. Kromě toho, že se jedná o jméno plné mužů, (jak upozorňuje Páral Soninými ústy), Mana je ještě tajemná síla, kterou hrdinka disponuje. Autor na tuto skutečnost poukazuje skrze Kamilu Ortovou, Soňa je jakási nadžena, ani otrávit ji nelze, a tak Kamila hledá východiska v magii. Čte „*Völkerpsychologii, II. Bd., Mythus ung Religion, 1906, II, p. 308, (...) že je to nejstarší*

nepsaný zákonodárný kodex lidstva, Soňa je jaksi podivně tabu, že je to výsledkem tajemné síly Mana... to je, že cíle tabu jsou rozličné:

- a) *,Ochrana významných osob, jako náčelníků, kněží-‘ to tedy Soňa asi nebude.*
- b) *,Zajištění slabých – žen, dětí a obyčejných lidí všeobecně – proti magické síle Mana...‘ hm. To je zvláštní –*
- c) *,Ochrana proti nebezpečím, jako je dotknutí se mrtvoly nebo požití určitých jídel..‘
Ten brogamyl v krupičné kaši na Soňu opravdu nezabral -“ (PŽ, str. 178).*

Spisovatel explicitně cituje, dokonce díla prokládá originálním německým textem, který Kamila překládá. Čtenář, který pročítá zběžně text, tak ani nemusí zaregistrovat, že Páral opět dovádí Soninu postavu do absurdna. Až magická bytost, která je řízena mužem o němž se v závěru dozvíme, že je duševně chorý chlapec.

Intertextualitu autor využívá i k uvedení nové postavy, která je pseudointertextuální. Již výše zmíněná biografická postava - Lanimír Sápál, mladý chemický inženýr, který byl na rok vyslán do hrušovského pobočného závodu, ale tam se ho zmocnil prudký zájem o lásku, která dostala přednost před chemií, si čte Magellana od Stefana Zweiga a hltá přitom housku namazanou taveným sýrem. „*Ale nejstarší hrůza už pominula a lodi plují s novou odvahou dál na západ. Když se pak po dalším týdnu, dne 17. března, opět vynoří obrisy ostrova a hned vedle něho druhý, Magellan ví, že se nad ním osud smiloval. Podle jeho výpočtů to musí být Moluky! Sláva! Sláva! Je u cíle! Ale ani lhavá netrpělivost, aby co možná nejdříve nabyl o svém triumfu jistoty, nesvede tohoto muže k ukvapenosti...*“ (PŽ, str. 184). Zajímavé je, že se v podstatě opět jedná o ukázkou, která popisuje Sonin posun v životě. Konečně se hnula, hledá si novou práci, víceméně žije sama za sebe a čtenář při zpětném pohledu ví, že práce v Bavlnole byla pro Soňu nejšťastnějším a nejproduktivnějším obdobím, kdy měla i přátele. Lanimír je vášnivý čtenář a amatérský spisovatel, inspirován Gogolem píše *Živé duše*, nebo po dočtení Feuchtwangera pak *Hnusnou císařovnu*. Po seznámení se Soňou píše *Fantom krásy*, román ženy. „*Za necelé dvě hodiny nadrásal Lanimír Sápál již pátou (osmnáctistránkovou) kapitolu svého posledního díla FANTOM KRÁSY (o Soně) a ve „žhavém oblaku tvoření“ (viz Stefan Zweig: Balzac) křepčil po terakotových dlaždičkách závodní knihovny Bavlnoly: já tenhle román asi opravdu napíšu- -“ (PŽ, str. 199). S postavou Lanimíra autor posouvá intertextualitu mnohem dál. Nejenže čerpá z klasických autorů jako jsou Gogol, Tolstoj, Balzac a další, ale v podstatě odkazuje i sám na sebe. Fantom krásy je román o Sonie, která se stejně jako Angelika ocitá na lodi plné pirátů a čeká na svého zachránce Laniuse (Lanimíra).*

Se změnou Soniny samostatnosti se mění i její čtenářské preference. Čte román Hermanna Brocha *Náměsíčníci*. Jedná se opět o autora moderny, který měl velký intelektuální dopad na další spisovatele, česky vyšel v roce 1966 a vypráví osudy lidí, kteří mají absolutní, až iracionální jistotu, že to, co konají, je správné. Dalo by se říci, že se v tomto poselství mohla Soňa zhlédnout. Hrdinka ještě zmiňuje postavu Hanny Wedlingové, paničky, jejíž muž je na frontě a ona na něj čeká, kterou si Soňa nejvíce zamilovala.

Další odkazy a aluze v knize jsou spojené zejména s osobou Josefa Nováka alias Manka, který si vytvořil projekt *Profesionální ženy*. Když Soňa vejde do jeho pokoje, najde své dopisy a celý záznam o projektu pod knížkou *Alenka v říši divů*. Nejenže se tak hrdinka cítí, ale jako by i v říši za zrcadlem byl uložen Josefův druhý, lepší život. Zároveň přeměna „obyčejné hlíny“, „nuly“ ve „velkou románovou hrdinku“ čerpá z motivů *Pygmalionu*. Jak se mění Soňa, mění se a kultivuje se i její řeč. K vytvoření románové postavy pak Josef využívá již osvědčené techniky velkých autorů: „(...) v jejím duchu jsem upravil své chování k Soně podobu našeho společného libereckého pobytu v komponovaném stylu Dumas – Remarque – dívčí románky. V tomto počátečním stadiu jsem přirozeně musel pracovat se vzory, které rezonují s čtenářským podvědomím naivního děvčete. (...) Největší dojem na ni udělalo líčení východu slunce na Mount Everestu podle Lorenze a Wassermanna. (...) A jako v pohádce *Pygmalion* jsem se do svého výtvoru zamiloval (...)“ (PŽ, str. 299 – 302). Josef Novák si kromě románových klišé půjčoval od jiných i filosofické myšlenky: „Je vyloučeno, abychom s rybami udržovali lidské vztahy. Queneau. *Tak tohle uplatnil sčtělý chlapec u rybníčku v lesostepi nad dobříšským zámkem a ovšem zapomněl uvést pana Queneaua*. Je vskutku třeba zakročovat proti lenivosti kolejnic mezi dvěma průjezdy vlaků? Duchamp. *Tohle mi chlapec opsal do svého telegramu NR 84 a ovšem zapomněl uvést pana Duchampa*. Začne už koneční (sic!) někdo bránit nekonečno? Aragon. *Tohle mi chlapec chystá do svého příštího dopisu*“ (PŽ, str. 303).

3.1.2.3 Shrnutí

Pro Párala je využití intertextuality významnou součástí jeho stylu. Pomocí odkazů na jiné texty dotváří situace a vlastně si ulehčuje práci. Místo sáhodlouhého vymýšlení vlastních motivů odkáže na nějaký všeobecně známý a ještě dodá dílu umělecký tón. Z předchozích kapitol je patrné, že v *Profesionální ženě* ve hře s odkazy a různými aluzemi došel dále než v *Katapultu*. Nedomnívám se však, že by tento fakt měl nějakou genderovou příznakovost. V souvislosti se Soninou postavou je použito mnohem více citátů a intertextů, ale považuji to spíše za umělecký vývoj autora, než za záměr. Dá se uvažovat o tom, že si autor „půjčuje“

cizí slova, aby co nejvěrněji napodobil jazyk ženy, který sám ne úplně ovládá. K rozpolcenosti a neuvěřitelnosti hlavní hrdinky se vyjadřuje i Vladimír Dostál (viz kapitola 3.1.3.2). Ostatně Soňa začne mluvit sama za sebe ve chvíli, kdy je dobře zaměstnaná, má kde bydlet, a je v podstatě šťastná. V tu chvíli se její řeč mění v autorovi důvěrně známý technický jazyk. Samotná intertextualita je však v obou dílech využita převážně jako prostředek stylistický, bez ohledu na genderovou příslušnost hlavního hrdiny.

3.1.3 Postavy

Genderové identity některých postav byly rozebrány již v kapitole 2.3. V této části se chci zabývat spíše tím, jakou mají jednotlivé postavy funkci v příběhu, jaké jsou jejich charakteristiky a jaké motivy se s nimi spojují. Myslím, že lze odhalit jisté stereotypy u Páralových hrdinů, které se prolínají skrze jednotlivé knihy. Bude zajímavé sledovat, jestli jsou tyto stereotypy genderově příznakové či ne.

Pásmo postav je ve většině literárních postav rozebíráno v souvislosti s narativem a otázkou, kdo je vypravěčem. Rozlišují se především vyprávění v první osobě (ich forma), při které vypravěč vystupuje jako „já“, a vyprávění ve třetí osobě (er forma), kdy není vypravěč identifikován jako postava příběhu, ale o všech postavách se mluví jménem, nebo jsou označovány jako „on“ či „ona“. Je tedy důležité vědět, jakou funkci vypravěč má, zda je pozorovatelem, hlavním protagonistou, vedlejší postavou apod. Čtenář postavy chápe skrze jejich promluvy, ať již jsou to dialogy nebo vnitřní monology (Culler; 2015). V této kapitole tedy budu rozebírat i význam promluv některých postav a jejich funkci v rámci příběhu. Jaké konkrétní jazykové prvky autor v jejich souvislosti používá pak popíši v kapitole 3.2.

3.1.3.1 Katapult

Hlavní postavou knihy je **Jacek Jošt**, třiatřicetiletý chemický inženýr, který v rámci svého povolání musí hodně cestovat. Jeho příběh čtenáři zprostředkovává vševědoucí vypravěč, který vidí i do hrdinova nitra. Páral jej představuje následovně: „*Za zmateného pobíhání příležitostných cestujících, kteří se zásadně pokoušejí nastoupit do prostředních vagónů, zásadně ovšem spacích nebo rezervovaných, uhadoval Jacek Jošt (33/175, obličej oválný, oči a vlasy hnědé, zvláštní znamení žádné) pokaždé překvapivý sled místenkových vozů, až pobaven objevil svůj vůz č. 52 mezi čísly 34 a 38*“ (K, str. 7). Jacek je ohniskem celého příběhu, jeho hlavní postavou, u čehož Jacek není přítomen, neví ani vševědoucí vypravěč, potažmo čtenář. V kontextu spisovatelových děl je Jošt prvním hrdinou, který si uvědomuje jak stereotypní a zmechanizovaný život vede a který se rozhodne s tím něco udělat. V Jackovi

se snoubí aktivní a pasivní složka. Ačkoliv hrdina nastoupí do pomyslného vlaku za svým osudem, nemůže se rozhodnout, na které zastávce vystoupit. Myslím si, že pro čtenáře je protagonista sympatickou postavou. I když je jeho chování všeobecně považováno za nemorální, (chce opustit ženu, ale nedokáže jí to říci; má dalších šest milenek, kterým lže; je slaboch), do jisté míry se s jeho touhou po změně ztotožňuje. Jelikož je vše z Jackova pohledu a zároveň je jedinou postavou, která je psychicky více rozepsaná, jiná možnost čtenáři snad ani nezbyvá. Možná je sympatický i právě proto, že dělá chyby a není dokonalý. Jošt se vyjadřuje spisovně, stroze, jako technik. Promluvy ostatních postav jsou nedůležité, často ani nejsou dokončené, jako by je Jacek ani neposlouchal. O jejich charakteru se čtenář také dozví jen skrze inženýrův pohled. Jacek sám však nikde více charakterizován není. Pokud bych měla vyjádřit svůj subjektivní názor na tento charakter, řekla bych, že je slaboch. Je to milující otec, asi i hodný manžel, který si ale neváží toho, co má. Z feministického pohledu by se dalo dokonce říci, že si neváží žen. Všechny své ženy (kromě dcery) oslovuje „lásko“, všechny jsou zaměnitelné. Jacek je ve vztahu opravdu mužem v patriarchálním slova smyslu, přijde z práce, dostane večeři a vždy má uchystané vyprané prádlo na další cestu. Pro svou dceru je otec kamarádem, rozptýlením, vzácností.

„Táto-“ volá naše zlatunka s bradičkou na mosazné tyčce síťky, honem síťku dolů a drsnou bradou do sladkého bříška, Lenička křičela rozkoši a nic se tak nelíbá jako tahle naše maličká, „Táta veme-“ volá naše krásná holčička, vzít ji do náruče a pohoupat.

„Nepude táta pryč-“

„Jdu jen dát pusu mamince.“

„Táta zas pijde-“

„To víš, že hned zas přijde.“

„A táta poví pohádku-“

„To víš, že poví!“

Lenka už vyndala z ledničky láhev mléka a už je ohřívá, hned až po lokty do naší cestovní brašny, úřední papíry však nechá netknuté, stará se jen o špinavé prádlo (K, str. 32).

Lenka Joštová, Jackova žena, čtenáři připadá jako dokonalá manželka a matka. Když na ni hrdina myslí, vždy ji dává do souvislosti s domácností a dcerou: *„Lenka bude mít radost z toho holandského kakaa a hned si je nasypem na pěkně říd'ounkou kaši, na žaludek roztřesený šesti hodnami ve vlaku jsou nejlepší mléčná jídla, to je Lenčin nápad (...) Lenka jde teď z práce, jistě nezapomněla mléko na tu kaši, do školky pro Leničku, tento týden máme*

úklid před domem, je toho na ni moc, Lenka je dobrá žena (...) Lenka jde teď do školky pro Leničku, v tašce už láhev mléka a v dlani mozol od té věčné tašky, ani v neděli se pořádně nevyspí, nikdy nic neopomine, stokrát lepší žena než si zasluhujeme, má lásko, už nikdy s jinou že s Tebou, a dokonalá matka naší krásné chytré dcerušky, v neděli ráno si ji vezmeme k sobě do postele a po obědě půjdeme do zoo. Ovšem život otce rodiny v civilizovaném věku nepřináší příliš vzrušujících zážitků, totiž vůbec žádné, ale za to, místo toho – prostě pět let manželství bez stínu nevěry teď už nestojí za to kazit“ (K, str. 8 – 15). Lenka je pravým příkladem ženy zatížené trojím břemenem – chodí do práce, po práci se stará o dceru a domácnost. Jedinou roli, kterou Páral úplně vynechává je představa Lenky jako eroticky přitažlivé, působí tak spíše jako Madonna. Podle jednotlivých promluv se dá ale říci, že Lenka se do této role sama staví. Poprvé ji čtenář „slyší“, když se Jacek vrátí od milenky a přiveze dceři vodní pistolku.

„Dát jí tohle do ruky,“ řekla Lenka, „znamená honem objednat malování bytu!“, ale vždyť je to jen voda, má lásko. Na kuchyňských židličkách proti sobě u stolku Jacek s Lenkou svorně slupli pěkně řídoučkou kaši sypanou tím kakaem,

„A proč vlastně přijel o ty dva dny později?“

„A táta poví pohádku-“ volala Lenička z postýlky.

„Ale Chema si zas postavila hlavu, že nezvýší OMZ bilanční příděl nad limit druhého kvartálu a KZZCHT nepotvrdila přeskvartálový materiálový skluz, načež nás PZO-“

„Moment, prosím tě, já jen skočím vrátit klíče od sklepa...,“ řekla Lenka a hned se zas vrátila, „... no a-“

„No, a tak jsem přijel o dva dny později. A co je u vás nového?“

„Ale inspektorá OS zas chce sekádní evidenci všech MS- a TK- položek normativu, kdežto ÚSMP trvá-“

„A táta poví pohádku-“

„Moment, prosím tě, já ji jen skočím uložit- (...)“ (K, str. 33).

Rozhovor dvou manželů je zbytečný, je vidět, že byl veden již stokrát a ani jednoho nezajímá, co ten druhý říká. Jejich vztah se hodně řídí potřebami dcery, ani jeden však nemá větší snahu na tom něco měnit. Jacek inspirovaný dvěma dny s energickou Naďou se pokusí stereotyp narušit, když chce jít v sobotu s rodinou do bazénu. Lenka je však zásadně proti, musí žehlit. Ačkoliv jí její matka nabízí pomoc, Lenka se cítí povinována starat se o domácnost sama. Na další Jackův návrh – projít se – pak odvětlí, že musí dělat oběd a ať jde sám, alespoň nebude překážet. Lenka si nejvíce odpočine, když se s babičkou na zahrádce věnuje záhonkům a k tomu Jacka nepotřebují. Dalo by se tedy říci, že rodina Joštových je modelem komunistické

rodiny té doby, jejich role jsou jasně vymezené. Otázka je, jaká Lenka doopravdy je, protože je čtenáři představována jen skrze Jackův pohled a ten si doma přijde přebytečný a svázaný.

Katapult je zajímavý už proto, že ačkoliv jeho hlavní protagonista žije několik alternativních životů s různými ženami, jejich charakter příliš představen není. Signifikantní roli v příběhu má pak kromě Lenky a dcery Leničky z ženských postav už jen **tchyně**. Význam této postavy komentuje i Vladimír Novotný ve své recenzi. Říká, že Lenčina matka je psychologickým katalyzátorem Jackova osudu. Ona vysloví konečný verdikt, že by měl Jacek odejít (Novotný; 1995, in: Tvar, č. 5, str. 10). Jinak se ale do jejich vztahu příliš nevměšuje, setkáváme se s ní každý víkend, jako s Lenčinou podporou. Společně s dcerou a s vnučkou tvoří jakousi triádu (více v kapitole 3.1.4), odboj proti Jackovi, alespoň tak je on bere. Babička, jak ji hrdina nazývá, je však spíše na jeho straně. Když Jošt navrhuje zábavu, babička přichází s návrhem, že se o vše postará, aby rodina mohla jít. Dokonce, i když je jasné, že Jacek má poměr, chová se k němu v mezích slušného chování. „*To máte těžký, Jacku,*“ řekla babička, „*vy jste pořád pryč a nám nemá ani kdo pomoci s pračkou, když je teď pan Městek na dovolené. A pan Trošt nám správil vypínač a udělal paklíč do sušárny a stloukl ty truhlíky na balkón, aby Lenička nepřepadla – ten má zlatý ruce, panečku!*“ (K, str. 171).

Z postav milenek je nejdetailněji charakterizována **Nad'a**, Speranza, Naděje, jak ji Jacek nazývá. Je to jeho první milenka, jediná, se kterou se neseznámil skrze inzeráty, ale přímo ve vlaku a která mu dodá novou chuť do života. Nad'a je nezávislá, taková, jako kdysi i Jacek s Lenkou, tehdy ještě před Lenunkou. Žije okamžikem, studuje technické kreslení, stravuje se po hospodách a spí, jak se jí zachce. Pro Jacka bylo jejich první setkání úplným zjevením.

„*A jaký program navrhuje můj pán?*“ řekla Nad'a.

„*Večeře se sektem, tanec, dva koňaky a co nejdelší oklikou k tvému domu...*“

„*Mhm, to jsem už někde četla. A co si takhle jít zaplavat?*“

„*Ted?!-*“

„*A proč ne? Nemám totiž doma teplou vodu a kousek odtud jsou lázně. Ale musíme sebou hodit.*“

(...)

„*Až na ten textil docela ujdeš-*“ smála se Nad'a a svrhla Jacka ramenem s obrubně do bazénu, dost se napil chlornanové vody a sotva s prskáním prohlédl, stáhl Nad'u za nohy k sobě, potápěli se a strkali, naučila ho dělat pasáka, on ji zas hvězdu a v záři reflektorů pluli spolu v teplých zelených vlnkách (K, str. 16).

Skrze jejich rozhovory se také čtenář dozvídá o Jackově pasivitě, o tom, že vlastně žije život, který nikdy nechtěl.

„Já mám totiž stavební průmyslovku s maturitou.“

„Ale vždyť jsi říkal, že jsi chemik.“

„No po té maturitě jsem chtěl dělat architekturu, ale oni ji zrovna ten rok z Brna přeložili, a tak jsem si udělal chemii.“

„Kterou zrovna ten rok přeložili do Brna.“

„Ale ne, ta tam byla už dřív.“

„Tak proč jsi na ni nešel zrovna?“

„Protože jsem chtěl být stavitelem.“

„Tak proč ses jím nestal?“

(...)

„To už ani k chechtání není – Jacku, Jacku, umíš stavět domy a vařit výbušniny a děláš cestáka v textilu...“

„Víš, neměl jsem to lehké a byl tu tlak okolností, které.. který...“

„Který tě vždycky někam dotlačil, nebo zas vakuum, které tě zas někam vcuclo – Jako já teď z vlaku až sem“ (K, str. 19).

Ačkoliv by tedy Jacek měl s Nad'ou nejlepší šanci na nový start, nestačí mu to, zatouží mít možnost většího výběru a podá si seznamovací inzerát. Nadi charakter se také vyvíjí, zprvu ironická dívka, která, jak se zdálo, Jacka prohlédla, se stane jen jednou z mnoha „Ahoj láska“, „Sehnala jsem nám byt“, „Zítra můžeš nastoupit v místním podniku“ atd. Nad'a je zároveň jediná z milenek, která ví, že Jacek je ženatý a má rodinu.

Ženské postavy tedy slouží spíše k tomu, aby dokreslily Joštův charakter. Stejně tomu je u výraznějších mužských postav, ty navíc tvoří jen jinou součást Jackova já. Příkladem za všechny je pokřivený Joštův odraz v podobě **Trošta**. Křestní jméno postavy je pro čtenáře záměrně tajemstvím, je nepodstatné. Trošt (rýmuje se s Jošt) bydlí naproti v panelovém bytě, stejném jako mají Joštovi, akorát zrcadlově obráceném, a vidí Jackově rodině přímo do oken. S jeho postavou se čtenář setkává v podstatě ve stejnou chvíli jako s Jackem, při první cestě vlakem: *„V kupé E hned dvě nepříjemnosti: Jackovo sedadlo 63, druhé od okna, právě obsazováno. Nepříjemností druhou a větší – tím protivným Troštem, taky z Ústí a zrovna z domu odnaproti“* (K, str. 7). Jejich absolutní zaměnitelnost je naznačena hned v zápětí tím, že si vymění sedadla a oba je potká stejné dobrodružství – začnou si s jednou z žen, které s nimi sedí v kupé, a dokonce se potkají, když se od nich vrací domů. Výměna je dokonána, když Trošt nahradí Jacka jako Lenčin partner a Jošt pak opouští svůj domov. Troštova

primitivnost je naznačena nejen tím, jak se o něm Jacek vyjadřuje (hulvát, protiva apod.), ale i samotnou Troštovou nespisovnou mluvou: „*Budem sebou muset v Praze mrsknout, abysme chytli ten berlňák šestnáct-pětačtyřicet*“ (K, str. 8). Jacek pak jeho postavu charakterizuje následovně: „*Troštovi, tomu tupci, co denně čumí hodiny z okna a naneštětí jsou naše okna zrovna naproti, viditelnost stoprocentní, sotva Trošt přijde domů, svlíkne se do trenýrek a čmucha ve spížce a troubě (oba byty jsou přesně shodné půdorysem i vestavěným zařízením), hltá pečený bůček přímo z pekáče a zapijí pivem přímo z lahve, pak si přinese polštářek na podokenici a vejrá z okna do oken, dokud nezačne televize, pak vejrá na televizi, vyčurá se a chrápe a to je páně Troštův celý živočichopis.*“ Jacek ho považuje za zvíře, nechutnou existenci. Ačkoliv tvrdí, že ho Trošt nezajímá, má dost velký přehled o jeho životě. Jejich role se však opravdu obrací, a nakonec je Jacek tím zvířetem a Trošt spořádaným mužem.

„*Co tam dělají s tím hmušákem...*“ šeptal Jacek zděšeně.

„*Náhodou je to řádný mužský!*“ řekla babička a třísk ! poklicemi.

„*Ať si povídá se svou paničkou a hraje se svým harantem!*“

„*Však taky má svého Pavlíčka s sebou,*“ řekla babička a vyschlým prstem ukazovala jakési mrně v Leniččině věku, „*a je mu teď tátou i mámou dohromady, když Troštová se tak spustila.*“

„*Bodejť by se takovému křupanovi nespustila...*“

„*Řádný mužský je to!*“ křikla babička a třísk ! poklicemi, „*Kam se vy, Jacku, na něho hrabete! Ale jak to už chodí, Troštovou přeložili z kanceláře na samé rajzování a ona se dala do větru, prý má i jednoho Habešana...*“ a babička se pokřižovala. (K, str. 171)

Z pohledu jiné osoby (babičky) se najednou celý Troštův charakter proměňuje a opět tvoří Jackův protipól, tentokrát však na opačné straně.

Dalším Jackovým alteregem, tentokrát snad i imaginárním je postava **Tomáše Rolla**. T.Roll (troll) se objevuje na scéně jako jeden z Lenčiných nápadníků. „*Jsem vášnivým přívržencem psychoanalýzy,*“ říkal páteční výsadkář Tomáš Roll, *trpaslík s černými rozčepýřenými vlasy jakoby utíkajícími hrůzou od podivně zmačkaného obličeje, a neobvyčejně mě vzrušuje myšlenka proniknout prostřednictvím blízké osoby, dokonce manžela-*“ (K, str. 146). Tato postava se zdá čtenáři jen jako další z řady podivínů, které se Jošt snaží pro Lenku sehnat, postupně však splývají hranice mezi fantasknem a realitou. A tak se z původních klasických rozhovorů stávají hovory plné pohádkových motivů a není jasné, jestli je Tomáš Roll ještě samostatnou postavou, nebo jen Jackovým horším já. Na samotném konci svého manželství je Jacek spíše pozorovatelem celé té grotesky svého života, v čele

s postavou pidimužika. „Tomáš Roll políbil Lence ruku a krásně to od něho přijala, babička mu servírovala na talířku cukrované máslové koláčky a Lenička ho táhla ke svým hračkám, všechny tři se o něho div nervalý a skřítek se překonával, metal kozelce a chodil po kuchyni po rukou, z bytu varieté a Jacek sám podlehl na chvíli kouzlu varieté“ (K, str. 155). Jackovi se obě alterega stále ukazují, jako zásah osudu, sám se ptá jestli obraz Trošta v protějším okně má být výsměchem či varováním. Čím úporněji se Jacek snaží Rolla zbavit, tím více s ním splývá.

„Za minutu zaškrábání na skleněné balkonové dveře, Tomáš Roll se připlížil a šeptal:
„Koupila mu bůček a už ho strká do trouby...“

„Sám bych si ho teď dal,“ povzdechl Jacek, „ale s tím chlapem u jednoho stolu – Tomášku, přines mi sem něco k jídlu.“

Skřítek čile odběhl a za chvíli se vracel s lahvičkou gruzínského koňaku, „To ti posílá Lenka, můj pane Jošte, prý tvoje zamilovaná strava, tak to řekla a Trošt se přitom smál.“

„Dones si taky sklenku,“ řekl Jacek, trpaslík odběhl a hned se vracel s druhou bachratou sklenkou, „Dělají si k večeri játra na slanině,“ šeptal při nalévání, „a opékané brambůrky. Chtěl jsem je oškrabat, ale Trošt mi vzal škrabku z ruky a ještě se po mně ohnal.“ (K, str. 176)

Je možné, že Tomáš Roll je jen výplodem Jackovy alkoholem opojené mysli. Další možností může být autorova hra s motivy, stereotyp je doveden do takové absurdnosti, že už je možné i chodit po rukou a nehty škrabat na balkón sedmého patra.

3.1.3.2 Profesionální žena

V této knize je také jediná hlavní postava, jejíž pohled na věc, však vidíme málokdy. Vševědoucí vypravěč se zde vciťuje i do jiných postav, a tak jsou i vedlejší hrdinové více propracovaní. Naopak charakter Soni se spíše rozplývá. Vladimír Dostál tvrdí, že Soňa je předváděna spíše jako hyperbola, koncentrát ideálního ženství. To začíná již vzhledem. „Vášnivě ryšavé husté a dlouhé vlasy, napjatá jemná světlá pleť, zářící zelené oči, ani ne devatenáct let, krásně roslá, vzpřímené držení těla, daleko od sebe posazená hradra, útlá ramena a útlý pas, ploché břicho pod pevně staženou zástěrkou a dlouhá stehna a dlouhé nohy...“ (PŽ, str. 18). Tohoto pohledu se nám dostává skrze oči **Zikmunda Holého**, který má v příběhu roli jakéhosi mafiánského kmotra. Ziki je podle Dostála samolibý, vychytralý, prospěchářský maloměšťák a zloduch, který se obohacuje skrze nelegální praktiky. Jako

postava je reálný až po pasáž, v níž se z něj stává na vše připravený gangster (Dostál; 1987, str. 96-109).

Páral čtenáře uvádí do příběhu právě scénou, ve které se Ziki a jeho dva všeho schopní pomocníci nevybíravým způsobem zbavují jeho ženy. Inženýra Holého autor popisuje následovně: „*Vysoký a štíhlý ve sportovně (a prvotřídně) ušitých lehkých béžových kalhotách z jemné vlny a v exkluzivní čokoládové košili z přírodního hedvábí se sírově žlutou vázankou, skvěle udržovaný (jen docela malé počíající břicho), konečně uspokojen, inženýr Zikmund Holý (49) odstoupil od okna a po nachovém maloasijském koberci neslyšně přešel k ebenovému zasklenému přiborníku (...)*“ (PŽ, str. 15). Ziki je vyloženě nesympatická postava, zejména pro čtenářky. K ženám se totiž chová hrozně, neváhá použít ani násilí či dokonce mučící praktiky (v případě Soni). Čtenář se s ním setkává v době, kdy se rozvádí a chce jen „něco úplně mladého, hloupého a poslušného“, což najde v Soně. Tu si ale získává špatným stylem. Dívka, která touží po princovském dvoření, těžko najde zalíbení v člověku, který si ji zaplatí na půl hodiny. Naopak v tu chvíli zahoří láskou ke svému zachránci – Rudovi Machovi. Když nevyjde Zikimu společná noc v hotelu Hubertus, rozhodne se Soňu unést. Také on si všimne, že Soňa je proti mučení nějak rezistentní: „*Soňa je prazvláštní případ. Po šesti dnech kombinovaného speciál treatmentu (Spezialsonder-behandlung) je Soňa nepoddajná jako první den. Je neuvěřitelná – Úplná orální hladovka pouze s infúzní nitrožilní glukózovou výživou, sugesce dceřiného komplexu hypnózou plus psychofarmaky, solený bič, kolekce narkotik, světelné tepelné a elektrické šoky, systematická hormonální excitace – u Soni selhalo vše. Na předposlední Zdeničku stačila krátká hladovka, lehké bití pruty a nanukový dort, na poslední Martičku pouhé dvě deci bílého cinzana (zředěného ledem a bez citrónu) – Soňa odolala všem známým technikám brainwashingu CIA i Spolkového úřadu pro ochranu ústavy.*“ (PŽ, str. 206) Jediné vysvětlení nalezne Ziki (podobně jako Kamila) v odborné literatuře. A stejně jako ona dojde k závěru, že se jedná o něco nadpřirozeného.

Další postavy, které autor představuje jsou manželé **Volrábovi**. Ačkoliv jde o ženu a muže, dají se brát jako jeden. Mají stejný model chování – vykořisťování. Nejsou to zlí lidé, ale jde jim jen o peníze, a tak šidí Soňu i zákazníky ve svém lokále. Soňu využívají jako neplacenou pomocnou sílu – dělá jen za jídlo, šaty a nocleh. Volráb o sobě dokonce tvrdí, že je Sonin máma i táta. Páral skrze Volráby skvěle představuje hospodské praktiky, dle svých slov mu po vydání knihy chodila kvanta dopisů od českých hospodských, které jeho věrný popis velice pobavil (Páral, Bartíková; 1995). Manželský pár není za jedno jen ve chvíli, kdy se Soňa po svém útěku k Machovi vrátí jako placená zaměstnankyně. Zde se teprve projeví,

že Volráb je muž, učí Soňu tančit a celkově ji připravuje na další Květinový večírek, a Volrábka je žena, která na pozornost, kterou uděluje manžel Soně, žárlí. Na prvním Květinovém večírku čtenář poprvé poznává Soňu, hraje a zpívá u piana a rozdává polibky každému, kdo si koupil los v tombole. O Soňu je zájem, a tak na tom Volrábi samozřejmě chtějí vydělat. „*Panstvo vodpustí, ale abych nemusel běhat do kuchyně pro každý hovno extra. Pane Hudlický, vy jste ještě nic nejedl! Dáme teda dvakrát deset deka pravý uherský mortadely, no a k ternu lahvičku francouzskýho bílýho, že jo! A paní Šárce vlašskej salát a panu Šrolovi k vínu salámek a panu Samešovi k salámku vínko, už to letím vobjednat a karafiáty budou. Když bude konzumace – že jo! – tak bude i legrace!*“ (PŽ, str. 21).

Další postavou, kterou autor představuje je jeho typický páralovský technik **Jakub Jágr**. On a jeho rodina jsou groteskní karikaturou vojenského a maloměstského života. Jakub je příliš technizující. Snaží se Soňu zotročit a předělat. Na lásku se kouká jako na rovnici, kterou je možné vyřešit. Na Jakubově postavě je něco zoufalého, vzdáleně mi připomíná postavu Jacka, protože se nechává řídit svým otcem, podobně jako Jacek osudem. Skrze jeho pohled se však dozvíme o Soně asi nejvíc, protože ji pečlivě sleduje a analyzuje. Je však jejím přesným opakem, zatímco ona žije spíše v pohádkách, pro něj jsou tyto věci příliš přízemní. Dokonalé manželství si představuje dle jedné příručky a vše se snaží vysvětlit výpočty. Proto Soňu nikdy nemůže pochopit, nerozumí tomu, že se chová na základě citů, natož citů, které v případě Manka měly vzniknout během jednoho dne. Přesto i on má pro Soňu neuvěřitelnou slabost a neváhá se stejně jako Ziki uchýlit k únosu. Jeho chování se čtenáři zdá méně zlodušské, protože to vlastně opravdu dělá z lásky, ale i on se snaží na Soňu uplatnit brainwashing a upírá jí základní lidská práva. Soňu Jakubovými ústy autor představuje ve srovnání s inženýrovou dětskou láskou Kamilou. Jakub si dělá tabulku a rozhoduje se mezi dvěma ženami.

Fyzické vlastnosti:

Soňa (dokonalá)	100
Kamila (celkem slušná)	75

Povahové rysy:

Soňa (ideální žena)	100!
Kamila (sebevědomá, klidná, vlašná)	75

Erotická přitažlivost:

Soňa (k zešílení krásná)	100!!!
Kamila (známe se od dětství)	45

<i>Školní vzdělání:</i>	
Soňa (nedokončená střední škola)	20
Kamila (chemická průmyslovka)	80
<i>Bytové plus existenční náležitosti:</i>	
Soňa (chudá jak myš)	0
Kamila (vila a všecko, jediná dědička)	100
<i>Společenský status:</i>	
Soňa (vesnický sirotek, vydíraný chamtivými příbuznými)	0
Kamila (příslušnice nejlepší společnosti Ústí n. L.)	100

(PŽ, str. 23)

Již z tohoto seznamu lze usuzovat hodně o Soně a Kamile, ale především o Jakobovi. Je příslušníkem vyšší společnosti a je vidět, na čem mu především záleží. I když se tedy nakonec rozhodne pro Soňu – protože láska k ní je nejmíň za 10 000, rozhodne se tak z povrchních důvodů. S dívkou ještě ani nemluvil, ale usuzuje jen z její krásy. Jakmile se ale rozhodl pro ni, podřizuje tomu vše. „(o Soně) JE, skvělá, ale nutno zbavit ji těch ponižených návyků servírky a služky, smát se na každého, kdo si koupí malé pivo za devadesát halířů, a zdarma laškovat se závozníky, choť inženýra Jakuba Jágra musí být reprezentační a FORMÁT, převychovat Soňu k tomuto cíli znamená destruovat ji až na molekuly, z nich pak vybudovat novou osobnost“ (PŽ, str. 27). Soňa pak Jakuba popisuje následovně: „Jakub mě tedy miluje a on je docela ucházející mladý muž, docela hezký se svými slámovými vlasy, modrýma očima, dívčensky růžovou pletí a sportovní figurou...“ (PŽ, str. 44). Přestože si Soňa dokáže představit budoucnost s Jakobem, nechává si ho v záloze a stále čeká na toho pravého prince.

Tím se ze začátku a nejspíš i nakonec zdá být **Ruda Mach**. Jeho postava je pro Páralovy čtenáře také dost známá. Je to prostě alfa samec, trhá maso rukama, baví ho těžká dřina a vždy po šichtě si chodí zaplavat. Jeho představou ideální ženy je Japonka z magazínu Mladý svět, kterou mu Soňa umí skvěle zahrát. Vladimír Dostál o něm tvrdí, že je to jedna z nejvíce uvěřitelných mužských postav románu (Dostál; 1987, str. 96-109). Ruda je Sonin první muž, zachrání ji ze spárů všech chtivých mužů z Květinového večírku. Starat se o něj a být pro něj ideální ženou je Sonino povolání, vzhlíží k němu. Popisuje jej jako orangutana, který toho hrozně sní, vypije a pak se chce také vyspat, zato při práci předvádí ladnost pohybů. „A Ruda Mach se opět otočil zády k Jágrovi (rád, že to tak hladce odbylo), poklekl ve své kádi a jemnou špachtli dál hladil hladkou hmotu (myšlenky na Soňu, krásu a radost), špachtli pak odhodil a hladil beton nahou dlaní (radost). Po směně si na plovárně poležel

chvilku na slunci v trávě, jak tajfun pak párkrát přebrázdil rybníček divokým kraulem ve smršti stříkající vody, pěny, zvířeného bahna a úlomků travin, větviček a urvaného listí“ (PŽ, str. 104–105). Ruda je nestálý, miluje změny, a tak ho vztah se Soňou v hotelovém pokoji i přes všechnu idylu brzy omrzí.

„Před vrátnicí v zástupu ženských (všechny šátky na hlavách jak báby) najednou Soňa (taky s šátkem na hlavě).

„Co tady vartuješ jak stíhačka,“ zamručel.

„Nemohla jsem se tě už dočkat.“

„Ale já ted'ko jdu na plovárnu-“

„Půjdu s tebou. Vzala jsem svačinu a deku...“

„Tak dobrý,“ zamručel.

Od toho dne vartovala Soňa před vrátnicí už každý den, napakovaná jak na vejlet familie s pěti harantama... ale na koupání už byla voda studená. Hory jsou krásný, ale léto v nich brzo uteče“ (PŽ, str. 112 – 113).

A tak, když Rudovi skončí práce v bělidle, zatouží to pořádně oslavit a na noc se nevrátí domů. Soňa mu to jako správná žena nevyčte ani slůvkem, ale vidí, že s Rudou se něco děje. Když jí po výplatě odpočítá tisíc korun a řekne „Tak zítra jedu“, už ani nepláče. Ruda se v závěru příběhu objeví na scéně ještě jednou, když se rozhodne, že mu se Soňou vlastně bylo fajn a nastěhuje se k ní do bytu. Soňa v tu chvíli však řeší svůj vztah s Mankem a na Rudu nemá moc myšlenky. Po krutém vystřízlivění je však v knize naznačeno a např. Dostál na to poukazuje, že oním pohádkovým happy endem je právě Sonin návrat k Rudovi. Ona se rozhodne zůstat románovou hrdinkou, tudíž klidně Japonkou, a on zanechal toulavého života (Dostál; 1987, str. 96-109).

Teprve nyní autor blíže představuje postavu **Soni Čechové** jinak, než že o ní jen někdo mluví. Její první slova zazní v rozhovoru s Jakubem Jágrem:

„Soňo, já tě miluju! Opravdu! A jsem rozhodnut si tě vzít.“

Soňa si třela bosé kotníky o sebe a hezky se na Jakuba usmála.

„Soňo, tady nemůžeš zůstat už ani den. Najdu ti bydlení i práci. A pak si tě odvezu do Ústí k nám domů-“

„Strýček a tetička mě nepustí.“

„Soňo! Musíš se mnou. Miluji tě. Dnes jsem kvůli tobě zrušil své zasnoubení. Už bez tebe nemůžu být. Slyšíš mě? Já tě miluju!“ (PŽ, str. 28)

Soňa nic neřekne a uteče. Čtenáři je představena sice krásná dívka, která však zjevně neumí nic než poslouchat příkazy a hezky se usmívat. Vševědoucí vypravěč však stále neví, co si

Soňa myslí a poznává ji jen skrze ostatní postavy. Poprvé hrdinka začne popisovat svůj život až na straně 41. Je ale vidět, že pro autora není úplně snadné se do postavy vcítit. Její řeč začíná třetí osobou, skrze informace v závorkách pak přechází do první osoby a je doplněna říkankami. „*Dosud ve své tenínké (následkem starého praní) noční košili dlouhé až na paty (odložená Volrábkou; vešlo by se do ní 3-5 Soní) stlala převysoké lůžko v rohu kuchyně hotelu Hubertus (ložná plocha postele ve výši Soniných prsů, protože Volrábi v ní skladují tři soupravy odložených matrací, které je jim líto vyhodit), postýlku mám teda jako pohádková princezna, jenže pod devíti matracemi místo hrášku osmdesát utajených mimoinventurních krabiček španělských sardinek, které strýček Volráb tak rád, pod nejvyšší vrstvu matrací zastlala rozečtený román (Volrábi zapověděli Soně noční četbu, protože kazí oči, pleť a figuru) Armanda Lanouxe KDYŽ NASTÁVÁ ODLIV vypůjčený z hrušovské knihovny (každý čtvrtek si Soňa vypůjčovala jeden), přes ustlanou postel nakonec přehodila vysloužilé, cigaretami propálené kulečnickové sukno z lokálu a tři vysloužilé igelitové ubrusy (ochrana matrací před kuchyňskými výpary), navrch krajkovou dečku – tetička horuje pro krásno – na přehoz pak kameninovou vázičku. Odstoupila od svého díla a s hlavou skloněnou k rameni je kriticky posoudila: vypadá to děsně, ale pořád lepší než spát v ložnici mezi Volráby (po sukcesu se stokorunou od Rudy Macha směla Soňa spát zase sama v kuchyni), ostatně ta postel mi nepatří a ani noční košile, já sama nemám vůbec nic... jen víru mám, že přijde jednou princ a odsud si mne odvede)“ (PŽ, str. 41–42). Z ukázky je patrné, jak spisovateli nejde začít psát z pohledu hlavní postavy, nejdříve jednou větou řekne: „mám postel jako princezna“, poté se ale opět vrací k roli pozorovatele, za použití slov, které by řekla dívka (tetička) pak snad už doopravdy přechází do ich formy. Postupem děje se od role pozorovatele autor více vžívá do role hrdinky v souvislosti s duševní proměnou Soni. V průběhu knihy nejspíš Páralovi podobně jako čtenáři a kritikům došlo, že Sonina postava se často chová iracionálně a tak si ji rozdělil na čtyři Soni. „*Proč vlastně tady trčím jak perníkový srdce na pouti a čekám na svůj výprodej – jsem na něj zvědavá? Nebo chci potěšit ty pány v lokále? Nebo z toho mám sama legraci? Anebo to prostě беру jako svoje povolání i práci? To i to i to i to. Já jsem totiž čtyři: kromě té obyčejné Soni jsem ještě Soňa-Marie (mírná, něžná, bezbranná a radostně sloužící), dále Soňa-Marikka (vyzývavá, smělá, hazardní, divoká) a pak Antisoňa (ta říká vždy tu nepříjemnou část pravdy). A tyhle čtyři holky se ve mně hádají a perou a vždycky ta, která je momentálně navrch mě někam dostrká, obyčejně tam, kde být ani moc nechci...“ (PŽ, str. 83). Autor tak tedy vyřešil problém s tím, že se Soňa chová jako naivní princeznička a zároveň je dost vypočítavá a ironická (což více sedí jeho kritickému stylu), a těží i ze stereotypů, že ženy jsou komplikované osobnosti, které**

muž nikdy nepochopí. A ony samy vlastně nevědí, co chtějí. Soňa sama říká, že ji její části osobnosti nutí dělat věci, které úplně nechce, a dále v knize pak vyjadřuje názor, že Marikku, Marii i Antiženu má v sobě každá dívka a žena. Soňa je tedy dívka původně ze zámožné rodiny, kdy ji otec–chirurg vychovával pro manželství, ona však po jeho smrti musí vzít zavděk prací u svých opatrovníků Volrábů, prací, za kterou nedostává ani plat, jejím výdělkem je strava a nocleh. Krásná Soňa přitahuje pohledy snad každého muže a Volrábi z toho těží, Soňa je však i morálně založená. Je plachá, své panenství si střeží pro toho pravého, ale zároveň je poslušná a nezapomene se na každého hezky usmát. Svou roli ženy bere jako svoji profesi a podle toho se řídí. Pod dálkovým vedením Manuela Mansfelda se začne hrdinka intelektuálně i společensky vyvíjet a stává se opravdovou románovou hrdinkou.

Vladimír Dostál poukazuje právě na Soninu rozporuplnost. „*Tato dráždivá sexbomba v sobě zároveň soustřeďuje spoustu ideálních vlastností připisovaných ženám, jako trpělivost, měkkost, libeznost, něhu, snášenlivost, šikovnost, pracovitost, údajnou inteligenci (ale v přijatelných mezích: zvládne maturitu po večerech), obětavost, věrnost, schopnost inspirovat (muže). Prostě pravý poklad, obdařený všemi myslitelnými pé*“ (Dostál; 1987, str. 99). Kvůli své dokonalosti se však musí vypořádat s nástrahami „mlsných mužů“, kteří ji chtějí připravit o její nevinnost. Soňa tak kromě hospodských rvaček zažije dva únosy, a když se svých předností naučí využívat, tak i postup ve společenském postavení. Dostál zároveň dodává, že s hrdinčiným nitrem se Páral příliš nepáral. Soňa má tedy téměř magickou odolnost vůči jedům a narkotikům a je skoro nezranitelná, často se chová jako naivní prostáček nebo vychytralá mrcha. I proto si ji autor rozštěpil na čtyři osobnosti, kdy vždy jedna převládne, čímž lze odůvodnit Sonino iracionální konání. „*Soňa Čechová – opakujme – je vnitřně beztvará, její náhražka duše má čtyři drátky, za něž autor občas zatáhne, aby simuloval její niterná hnutí, ale z jejího nesamostatného jednání lze přesto jistý charakterový obrys odvodit. (...) Soňa se svým vystupováním nepředstavuje ve světle zrovna skvoucím. Josef Novák ji správně odhadl na totálního primitiva a svůj odhad doložil experimentálně. Ale mdlost rozumu, ač dokázána idiotem, by ještě nebyla to nejhorší, co nám ji znechutí. Tento uměle vyšlechtěný kříženec Popelky, Angeliky a Venuše si zároveň vede s příznačnou obojakostí a lstivostí, jaká se u primitivů vyskytuje*“ (Dostál; 1987, str. 107). Podle Dostála je to zkrátka vypočítavá mrcha, která vždy hledí, co by na tom trhla. Dokazuje to tím, jak jedná s Jakubem, kterého sprostě využije, nebo jak dokáže stoupat po společenském žebříčku přes svého šéfa Ludvíka Ludvíka (Dostál; 1987, str. 96-109).

Soňa sama jako postava však opravdu neví, co chce. Čeká na prince, až ji vysvobodí z hotelu, ale pak řekne, že nečeká žádnou pohádku (str. 63).

„CO CHCI: lidský věci. Pořádněj a spokojenej život. Být šťastná Někoho, s kým se máme rádi. Svého muže a mít s ním děti. Pořádnou práci. Mít co na sebe a nikdy nemít hlad.

O ČEM S NÍM: Sedět u vlastního krbu, kde hoří oheň. Tančit na palubě parníku v noci na Indickém oceáně. Vidět Mount Everest. Jít se svým milencem po lesklém chodníku v dešti a v dubnovém větru. Mít jistotu.

ČEHO SE BOJÍM: války, hladu, mučení, smrti“ (PŽ, str. 63).

Jsou to sny obyčejné holky, vcelku reálné a splnitelné. Soňa se jimi však neřídí, jakmile má muže, zapomene na to, co chce ona a dělá jen to, co chce on. Ruda Mach chce Japonku, zahraje mu Japonku; Jakub Jágr chce dokonalou a poslušnou ženu, která jen mlčí, Soňa mu ji dá; Manek si pak přeje románovou hrdinku, jíž se dívka nakonec i stane. Ten ji za první večer shrne následovně:

„Vždyť už o mně všechno víš... teď už sám můžeš povídat jaká jsem.“

„Zvědavá, věřící v zázraky, nesmělá, smířená, optimistická, skromná, dychtivá, jásající, plačící, lačná, něžná, divoká, nenasycná a pokorná.“

„A ještě jaká jsem...“

„Nezkrotná a toužící být podrobena. Nedotknutelná a vášnivě toužící vydat se.“

„A ještě jaká jsem...“

„Nezničitelná.“

„A jaká budu?“

„Poražená a bitá.“

„Ale nakonec?“

„Vítězná.“ (PŽ, str. 143)

Tento rozhovor je důležitý nejen proto, že i Manek zdůrazňuje, jak kontrastní Sonin charakter je, ale že jí vlastně předpovídá její osud. Využije ji, hraje si s ní, ale nakonec je to ona, kdo z toho těží. A ono pomyslné Sonino vítězství dokládá autor následovně:

„A tu mě napadlo, zdali to všechno nemohlo být BEZ toho kluka z dětského pokojíčku s pohádkovými obrazy na stěnách, elektrickým vláčkem a nafukovacím růžovým slonem na skříni knih z městské půjčovny... Vždyť jak prostinkými triky, jakým dětským švindlem ze mne vydobyl tolik netušeného... nebylo by to šlo i BEZ těch jeho opisovaných dopisů a telegramů? Vždyť přece, jak ten kluk celkem už dospěle napsal: STAČÍ POUZE a já k tomu dopisuji: KONAT VĚCI. Vzorů je dost a každý si může vybrat, knížek jsou plné knihovny a půjčovné za ně už se neplatí.

Kdyby všechny holky světa...

A kdyby všichni kluci i muži –

Necelý rok jsem byla v rukou chlapce, teď chci do rukou skutečného muže – a abych i já jeho měla ve svých rukou a abychom se jimi objímali a byli pořád spolu...

A ON ať je mi hrdinou a láskou, otcovským ochráncem i důvěřivým klukem – nezklamou ho a budu mu ženou se vším všudy: je to má práce, má láska, mé poslání“ (PŽ, str. 308).

Soňa i když prošla neuvěřitelným vývojem, ze začátku se dokázala jen hezky usmívat jako neplacená pomocná síla v hotelu Hubertus, je stále stejná. Dokázala si dodělat maturitu, má perspektivní zaměstnání, vlastní byt a přesto jediné po čem doopravdy touží, je být profesionální ženou.

Soňa jako titulní postava je v podstatě i jedinou detailněji charakterizovanou ženskou postavou. Takový protipól Soni pak tvoří **Kamila Ortová**. Kamila je také ideální žena, její vlastnosti (viz tabulka Jakuba Jágra) to jen dokazují. Je ideální, i když jinak než Soňa. Není příliš hezká, ale je vzdělaná, společensky dobře postavená, dokonalá matka dětí. Kamila zde vystupuje jako Jakubova dětská láska a Sonina sokyně. Ačkoliv hrdinka nemá o Jakuba zájem, Kamila ji trápí seč může, neváhá použít i násilí nebo jed. Komplíce jí dělá **Zlatunka**, Jakubova sestra, která Soňu bytostně nenávidí už jen proto, že existuje. V domácnosti Jágrových musí ženy mlčet a tak ji musí snášet v domě, když si ale postupně Soňa získá přízeň celé rodiny, rozhodne se Zlatunka dívky zbavit. Kdyby si Jakub totiž vzal Kamilu, bydleli by ve vile Ortových a Zlatunka by pak měla být v horním patře pro sebe.

„Spolu s Kamilou v Jágrovic prádelně posadily Soňu na židli, prádelní šňůrou jí připoutaly k nohám židle, dozadu zkroucené ruce k jejímu opěradlu, zbytek šňůry omotaly Soně kolem nader a pasu a vzadu pevně zauzlily.

„Tak ty si myslíš, že se ti nemůže už nic stát?“ řekla Zlatunka.

„Od vás dvou už sotva ještě něco,“ řekla Soňa pohrdavě.

Kamila zhluboka vdechla kouř ze své cigarety Peer, přiblížila její žhnoucí oharek k Sonině nahé paži, a hledíc jí přímo do očí, zdusila oheň o její maso. Soňa vykřikla bolestí, rychle se párkrát nadechla a pak se pohrdavě zasmála.

„Však ty se přestaneš smát,“ řekla Kamila. „Dej sem ty nůžky!“

Šklebící se Zlatunka jí podala dlouhé nůžky a Kamila jimi přejela po Sonině tváři. „Máš moc dlouhé vlásy, Soničko,“ říkala zvolna, „a tak my ti je kapánek zkrátíme...“

„Ne!“ vykřikla Soňa, „To nesmíte-“

„Opravdu ne?“ řekla Kamila. Uchopila pramen Soniných rudých vlasů, natáhla jej a ustříhla těsně u samé kůže. Pak nabrala další pramen a zajela pod něj nůžkami až k hlavě.

„*Ne! Ne! Všecko, ale tohle ne! Prosim vás... tohle mi nedělejte-*“ ječela Soňa, zmítala se na židli a cloumala svými pouty, a jak její vlasy pramen po prameni, padaly k betonové zemi, chňapala zuby po nůžkách, svíjela se, křičela, až nakonec v slzách ztichla“ (PŽ, str. 171).

Postavy Kamily a Zlatunky tedy slouží spíše k dokreslení Soniny postavy. Autor ukazuje, jak je Soňa morálně nad nimi, je silná a hodná, zatímco ony jsou kruté a zlé. Soňa tedy musí snášet útrapy nejen od mužů, kteří ji neustále pronásledují, ale i od žen, které ji nesnáší. Jedinou její kamarádkou je Jarunka Slaná, bývalá Rudova milénka, která při první příležitosti Soňu zavrhne. Ukázka je zajímavá i proto, že je zde opět naznačena Sonina neuvěřitelná odolnost proti bolesti a psychické šikaně, jediné, co jí v celém příběhu opravdu ublížilo však byly právě její ostříhané vlasy.

Podobně jako Soňa, je neuvěřitelnou postavou, již několikrát zmiňovaný **Manuel Mansfeld**. Tento neznámý cizinec je totiž přesně tím princem, na kterého Soňa čekala a který si ji odvedl z hotelu Hubertus. Chová se jako aristokrat, pro nějž peníze nejsou problémem, je tajemným dědicem dobříšského panství a Soně se nemůže věnovat, protože plní nějaké tajné poslání. Zkrátka je přesně románovým hrdinou, kterého by chtěla každá dívka. Už jen jeho jméno „plné mužů“ zní pohádkově. Když se k tomu všemu k Soně chová jako gentleman a do ničeho ji netlačí, zajímá se o ní a zahrnuje ji luxusem, má vytvořený recept na ženinu lásku. Manuel Mansfeld v knize komunikuje se Soňou především korespondenčně, skrze pohlednice, později telegramy a dopisy. Po prvním telegramu: „*CHCI ABYS BYLA VELIKA STOP JESTLI CHCES VEZMU TVUJ OSUD DO SVYCH RUKOU STOP MUSIS MI VERIT ABSOLUTNE STOP VRAT SE K JAKUBOVI A ZNOVU ZISKEJ JEHO LASKU STOP DALSI VZKAZY POSILAM DO USTI*“ (PŽ, str. 166) se Soňa rozhodne plně vydat jeho řízení a Manuel v duchu velkých románových hrdinek vede její kroky. Díky němu si Soňa dodělá školu, osamostatní se, najde si dobré zaměstnání, ve kterém ještě pozičně stoupá a pak dokonce získá i svůj byt. Dívka Manka popisuje následovně: „*Jaký on je? Něžný, chápavý, laskavý, moudrý, veselý, zasněný, smutný, jemný, rafinovaný, chytrý, kultivovaný – je pohádkový. Muž, který viděl Mount Everest a princ, který si mne odvedl-*“ (PŽ, str. 143).

Ještě více než tento muž je však neuvěřitelnější **Josef Novák**, který si na Manuela Mansfelda celou dobu hraje. Ačkoliv se Páral snaží vysvětlit, jak měl Josef vše vymyšlené a naplánované, čtenáři se to stále musí zdát nereálné. Josef Novák je třiatřicetiletý, mentálně zaostalý muž, který jistým způsobem zůstal ve věku chlapce. Jeho největší zábavou je svět pohádek, vláčky a jeho projekt *Profesionální ženy*. V něm se situuje do role aristokrata Manuela Mansfelda a po vzoru *Pygmalionu* se pokouší přetvořit ženu k obrazu svému. Takže zatímco v tomto vysněném životě působí jako tajemný boháč, ve skutečnosti je všem jen pro

smích a je šikanován svým otčímem. Neuvěřitelné je především to, že takto nemocný člověk dokáže racionálně přemýšlet o nějakém experimentu a celý ho zorganizovat.

3.1.3.3 Shrnutí

Pro Páralovy postavy je typické, že mají své chyby. Tyto chyby jsou čtenáři vždy náležitě představeny a právě skrze ně pak autor kritizuje společnost. Chyby tedy mají jak muži, tak ženy. Je však vidět, že do postav mužů se umí spisovatel vcítit více. To dokazuje nejen skutečnost, že Soňa jako hlavní postava se oproti Jackovi úplně rozplývá, ale také vypravěčovo hledisko. Zatímco Jacek je oním ohniskem, skrze které se děj posouvá dál, Soňa je jen pasivním objektem pozorování jiných postav. Genderově příznakové může být do jisté míry i to, že oba hrdinové hledají ideálního partnera. Aby ho však Soňa našla, musí se vždy přizpůsobit ona muži. Všichni muži, které v příběhu potká, se ji nějakým způsobem snaží přetvořit: Jakub a Ziki dokonce využívají metody brainwashingu, Josef Novák z ní buduje velkou ženu a i Ruda Mach by preferoval raději Japonku. Jacek to má jednodušší, všechny jeho ženy ho milují, pro něj však také není ideální žádná.

3.1.4 Motivy

Literární motivy dotváří téma příběhu. Díky motivům mění tok textu směr, posouvá se, či brzdí. Použitím motivů si čtenář nejen utváří význam textu, ale také skrze ně komunikuje s literárním dílem, respektive jeho poetikou. Motivy mohou být tvořeny různými rétorickými figurami¹⁶, ale také opakujícími se významy (Culler; 2015).

Jak již bylo zmíněno v předešlých kapitolách, v obou knihách jsou hojně využity pohádkové motivy, kromě nich je autorovou doménou několikrát zmiňovaný motiv opakování, stereotypu, který je prostoupen celým jeho literárním dílem. Páral sám o sobě říká, že jeho hlavní inspirací a jeho nejoblíbenějším motivem je žena. V případě těchto dvou zkoumaných děl to však není průkazné. Postava ženy nemá v příběhu významnější roli než postava muže, možná spíše naopak. Žena se tak opravdu vyskytuje jen jako motiv v pozadí, u muže autor popisuje i jeho nitro.

¹⁶ Rétorické figury = odchylky od běžného užití slova (Culler; 2015, str. 81).

3.1.4.1 Katapult

Katapult je vlastně příběhem o cestování. Jacek neustále hledá nějaký ideál, chce se k němu dostat všemi možnými prostředky. Proto autor, jak naznačuje už podtitulem *Jízdní řád železničních, lodních a leteckých drah do ráje*, využívá jazyk jízdních řádů, ale i motivy různých dopravních prostředků. Poslední podkapitola se jmenuje *Let*, ve které Jacek nejenže fyzicky cestuje letadlem, ale je katapultován a letí vstříc smrti. Hrdina se také často odvolává k jakémusi Kapitánu (lodi, kapitán Krach, kapitán letadla). Celý příběh je motivem cestování rámován – s Jackem se čtenář setká ve vlaku, kde je katapultován do náruče své první milenky Nadi a kniha končí letem do Brna, kdy je hrdina opět katapultován ze sedadla, tentokrát však do náruče smrti.

Kromě samotného procesu cestování je pro Jošta zvláštním způsobem důležitý motiv modrých vlnek, moře a pláže nebo hor. „*Refrénovitě se opakují i motivy symbolizující sféru vysněného ideálu -jména hotelů na jadranském pobřeží a obraz zářícího pruhu moře zvoucího do Afriky. Jadranská písečná pláž navíc v závěrečné pointě kontrastuje s ‚kovovou plážíčkou‘, na níž Jacek přistane při svém smrtelném katapultu; výsměšný kontrast ještě podtrhuje moto třetí části, vybrané z A. LANOUXE: ‚Každý nakonec najde takový ráj, jaký je schopen si představit‘“ (Dokoupil; 1994, in: Slovník české prózy).*

„*Už musíme jít-‘ pruh křičí k jihu, už nikdy s jinou než s Lenkou, volná dráha zelených vlnek do Afriky, lidé kolem generálního na neslyšný povel zaléhají ve skaliskách k minometům, zpívající Lenka sype chodník holandským kakaem, tento týden máme úklid před domem a z postýlky Lenička s jekotem střílí pistolkou hořící etylacetát, nafukovací veverka by byla tedy rozhodně lepší, strhnout svírající plavky od Lenky, a zběsilým kraulem od schůdků Rezidence teplými zelenými vlnkami ke schůdkům Belvederu, Jeannette, Palmy, Stefanie, Kvarneru, Najady, Speranzy a Miramare, do Afriky-“ (K, str. 11 – 12).*

V ukázce je propojeno několik motivů, které Páral využívá. V souvislosti s hledáním ideálu se Jacek uchýlí k milenkám, přičemž každá jako by symbolizovala jeden z hotelů. A tak je například Nad'a nazývána Speranzou. Prostor domova pak má smybolizovat holandské kakao, které si manželé dopřávají každý týden na řid'ouské krupicové kaši. Z pracovního prostředí se zas objevuje motiv chemikálie -etylacetátu, který Jacek neustále na svých cestách shání. Páral využitím těchto obrazů čtenáři naznačuje, jak se Jacek cítí. „*(...) zelené vlnky od schůdků ke schůdkům a na každé plážíčce čeká další najáda, všichni jsou náhle u dveří, přivazují mi můj člun a zamykají letoun do hangáru, sbíhají po schodech, ukradli mi moře i vzduch a v náhlém tichu od zavřených dveří jde Lenka s úsměvem vstříc“ (K, str. 120 – 121).* Samotný katapult je zmiňován několikrát v průběhu knihy. Hrdina si moc dobře uvědomuje

význam takového letu: „*Být třikrát vyhozen ze svého sedadla je už hezky umíněná náhoda, tím spíš, když všechny lety mají tentýž směr – katapultovanému nezbyvá než letět*“ (K, str. 15). Jošta nemožnost výběru děsí, zároveň ale po ničem jiném netouží. Neustále chce, aby někdo rozhodoval za něj.

Důležitou roli v příběhu hrají i barvy. Ze začátku knihy motiv Jackových rukou, které ostře kontrastují s černým oblečením. „*Nad'a zadupala, Jacek vyskočil ze židle a spolehl se na Nad'u, chopil se jejích ramen a hrudi, sjel do kleku na podlahu obličejem do jejího klína, a když pak položil pravou tvář na její stehno a vzhlédl, viděl dívčí úsměv a své světlé ruce na černém županu*“ (K, str. 21). Při své katapultaci ve vlaku zase měla Nad'a černý svetr, se kterým kontrastovaly Jackovy ruce. Při návratu domů má Lenka na sobě stejný černý župan. Čím více však Jacek touží změně a uleví svému svědomí, tím více se začne objevovat modrá – „letecká modř“: v případě, že je Jacek nejistý nebo na pochybách, tak všude vidí modrošedou barvu kovu. Lenka má takový župan, Tomáš Roll má modrošedé auto apod. O modrošedou kovovou plázičku si pak symbolicky na konci svého letu rozrazí hlavu.

V souvislosti se zaměnitelností a se stálým opakováním situací, prostřední milenek a pracoviště využívá autor kromě opakování rozhovorů i obrazy palem (Palma areca, Phoenix canariensis aj.) nebo značek cigaret (Kent Micronite Filter, Carmen, aj.). Podobně jako reklamní slogan neustále v obměnách objevuje Gauguinovské heslo: *Odkud přicházíme -Kdo jsme - Kam jdeme –(Kam směřujeme, Kam bychom chtěli jít* apod.).

Jak je výše zmíněno, Páral se inspiroval často i pohádkou. Takovým příkladem je ženská triáda (babička, Lenka, Lenička), ve které je Jacek přebytečný. „*Tři ženské (kolik vlastně jsme si jich svobodně zvolili) se vracely ze sbírání prádla vzrušeny zážitky z dvorku víc než tenkrát z autovýletu do Krkonoš a téměř udiveny, že jsme dosud doma – na místě je údiv na obou stranách – a dvě z nich neprodleně oživily ono stálé bublání, syčení, pečení a vary, tu šestnáctihodinovou nákladnou chemii, na jejichž výchozích pásech vyjíždí pro nás nejčastěji ohřátý kabanos nebo vychladlá topinka s vodovým čajem*“ (K, str. 70). Tato triáda se stává ještě více pohádkovou díky dětským hrám, kdy spolu tyto tři hrají divadlo, které stále více připomíná Jackův život.

„*(...) u nohy židle ležel pan král a dělal chr-chr, do hrníčku pořád sirku za sirkou, princeznička vylezla až k opěradlu, spadla dolů na záda jak brouk a trpaslík za ní poctivě ječel, to nic, a ještě jednu sirku a spojenými silami poslední – v tom vyskočil pan král a udělal chramst – a už v hrníčku nejsou sirky (trpaslík je zas vrátil do krabičky) a hned zas kolem ní pitvorný balet královny se stařenkou, princeznička už zas šplhá k opěradlu, spadne co nevidět a u nohy židle už zas chrupe pan král, a zas sirku za sirkou do bílého hrníčku, princeznička*

zas hapala a trpaslík za ní vrískal už s Leničkou, teď vstala sama a šla za panem králem „- ještě spinká a nesmíme ho budit!“ zaskřehotal trpaslík, „...a nesmíme ho budit...“ šeptala po něm Lenička, „...to je táta!“ zavřískla“ (K, str. 167–168). V ukázce je zmiňována postava trpaslíka Tomáše Rolla. Podle Dokoupila jeho postavou dovádí Páral příběh do roviny osobitého mýtu či pohádky.

3.1.4.2 Profesionální žena

V této knize se hlavní postava také snaží nalézt ideál, Vladimír Dostál však upozorňuje na dvojí možnost interpretace příběhu právě v souvislosti s jednotlivými motivy. Děj výrazně těží z příběhu Popelky – Soňa je sirota, která v podstatě zastává roli služky. A když si ji odvádí její první muž Ruda, tak při útěku z pomyslného plesu (Květinového večírku) ztratí jeden sandálek. Páral si však ze všech těchto odkazů dělá legraci, sandálek ji tedy vrátí strýček Volráb, když se zhrzená Soňa vrátí k práci pomocné síly. Nebo pak Soňa spí na devíti starých matracích, avšak místo hrášku v nich schovává konzervy se sardinkami. Dostál celý příběh vidí jako pokus o napsání kýče, který měl přilákat čtenáře. Jeho podtitu *Román pro každého* však v tomto případě nabývá úplně jiného významu. Páral sice vytvořil kýč, ale skrze motivy se mu vysmívá a paroduje ho, a tak si v něm svůj příběh najdou i „snobští“ čtenáři (Dostál; 1987, str. 96-109).

*„Dalo se tušit, že ztvárňování a ztělesňování ideálu ani Páralovi jen tak neprojde. Metoda vycvičená kreslit a sugerovat setrvačnost, je sama setrvačná – drží se svých pozic a navykklých témat. Metoda, zachycující a sugerující opakování, infikuje opakováním celou spisovatelovu tvorbu – z jedné knihy do druhé kočují motivy, kulisy, stereotypizované postavy i celé situace“ (Dostál; 1987, str. 98). Proto je *Profesionální žena* výrazně podobná *Katapultu*, ať už se jedná o kompozici (kruh), nebo o jednotlivé postavy. Motivace hlavních postav je také víceméně stejná. V této knize však autor došel ve využití obrazů dále než v těch předchozích. Výrazně čerpá sám ze svých příběhů – když Soňa získá lásku svého šéfa a s tím spojený byt v domě č. 2000 jistě si nejjeden čtenář vzpomene na Milence a vrahy. Některé aluze jsou však méně zjevné. Dostál upozorňuje na charakter Soni, který je výrazně podobný Janě Rybářové. Obě charakterizuje jako profesionální, vypočítavé mrchy. Ruda Mach pak trhá maso holýma rukama jako Alex Serafin. Dostál rozlišuje v románu tři motivické vrstvy: první z nich je inspirovaná pohádkou a romány, druhá těží z kýčové literatury a z filmu a třetí je vrstva páralovská, plná kritiky a sarkasmu (Dostál; 1987, str. 96-109).*

Kromě pohádkových motivů opět Páral pracuje s barvami –s podlými postavami se pojí žlutá barva. Tak Ziki Holý nosí sírově žlutou vázanku a Kamila Ortová bydlí ve žluté vile

a nosí žluté šaty. Bílá barva má pak spojitost se svatbou a rodinným životem –Soňa si několikrát přešívá své bílé šaty s volány a dle svých slov se vždy chystá na svatbu, Jágrovic vila je bílá a Jakub Soně přislíbí, že jí po svatbě natře lavičku na bílo. Objevují se zde také duchovní motivy. Inženýr Jakub Jágr analyzuje Sonino chování na základě Svaté trojice.

„Popatřme na věc z jiného úhlu. Je evidentní, že neméně tito muži vzbudili Soninu náklonnost až lásku: 1, Volráb (otcovsky). 2, Ruda Mach (mužně). 3, Cizinec z Prahy (kultivovaně). Bylo tedy nasnadě konstruovat přístup k Soně pokusně dle těchto tří modelů:

1 – OTEC

2 - TĚLO

3 – DUCH

(...)

Jakub zamyšleně nakreslil tři malé panáčky (byl technik), do těla prvního vousatého nakreslil 1, druhému svalnatému 2, třetímu obrýlenému 3 a nad nimi načrtl velikou figuru, na její prs nakreslil veliké X a pak dlouhé minuty s pěstmi u spánků zíral v obrovském soustředění na svůj výkres tak upřeně, až všechny čtyři nakreslené figury začaly splývat do jediné, DO JEDINÉHO MUŽE –

- a v záblesku objevu Jakub horečně napsal jeho formuli:

$X = 1 + 2 + 3$ “ (PŽ, str 154).

V této triádě nakonec definuje i Sonin charakter:

„SOŇA JE IDEÁLNÍ ŽENA... a mladý inženýr zamyšleně vepsal na sám konec poslední stránky svých studií Soni:

$X = 1 + 2 + 3$

MATKA – TĚLO – SRDCE“ (PŽ, str. 179)

Pohádkové číslo tři se objevuje i v několika dalších případech. Hrdinka se chystá třikrát na svatbu nebo se konají tři Květinové večírky. Zajímavé je, že ačkoliv je Soňa Jakubem považována za ideální ženu na základě této rovnice, nikde v příběhu není dívka stavěna do role matky.

3.1.4.3 Shrnutí

Pro Párala jako autora je hra se čtenářem příznačná. Hojně využívá intertextuality, metafor a různých motivů putujících i skrze jednotlivé knihy. Tyto prostředky mu slouží k uměleckému vyjádření příběhu a také podporují jeho styl. Nelze však tvrdit, že by byly jinak genderově příznačné. Jsou použity jako podpora příběhu, odvisle od genderové příslušnosti jednotlivých postav. V *Profesionální ženě* bylo těchto motivů využito více a byly mnohem zjevnější, tvořily až kýč, parodii na ideál.

3.2 Jazyková a syntaktická rovina

Ve své bakalářské práci jsem se zabývala stylem Vladimíra Párala. Zkoumala jsem i jakým způsobem pracuje s větnými vazbami nebo jazykem. Je pro něj typické, že vše, včetně těchto prostředků, podrobuje vyznění díla. Jelikož černou pentalogii tvoří jako kritické sondy společnosti, v nichž je zobrazována především mechanizace života a stereotyp, využívá hojně různé typy kondenzace a pasivních konstrukcí.

K naznačení povahy jedinců, kteří nejsou schopni samostatného rozhodování (Jacek i Soňa) spisovatel využívá pasivní vazby slovesa, v případě, že dialogy postrádají smysl, jsou věty nejen plné termínů, ale často nejsou ani dokončené. Nejčastějším prostředkem, který Páral využívá jak v syntaktické, tak v jazykové rovině, je kondenzace. Šetří si tak práci se složitým vysvětlováním (např. udání věku v závorce) a zároveň dotváří svůj styl. Příkladem kondenzace jsou i různé zkratky v textu, polovětné konstrukce, nebo elipsa slovesa. *„Páralova věta s oblibou vypouští sponové sloveso, ale vypouští i sloveso významové, jestliže si je lze snadno domyslet; jde o známé věci, obvyklé věci, sériové děje, nač se tedy s nimi zdržovat. Táž eliptičnost se uplatňuje v širším měřítku vynecháváním částí vět a částí vyprávění, hromaděním kusých vět a kusých dějů. Mezičlánky se škrtají, stačí vytyčit několik ukazatelů pro orientaci, ostatek si každý lehce doplní z vlastní zkušenosti.“* (Suchomel, 1992, s. 88).

Již v kapitole 3.1.3 bylo naznačeno, že Páral pracuje spíše s popisem děje „zvenku“, příběh vypráví vševědoucí pozorovatel a o vnitřních stavech postav se čtenář dozvídá jen tak mimochodem. Spisovatel k zobrazení vnitřních monologů využívá nevlastní přímou řeč, kdy plynule přechází z pásma vypravěče právě k myšlenkám jednotlivých hrdinů. Co se týče vlastních promluv postav, jejich charakter bývá také často naznačen užitím slangových nebo profesních výrazů.

Pokud jde o propojení jazyka a významu, podle Cullera, odvolávajícího se na Saussurovu *Teorii jazyka* záleží především na diferencí. *„To, co činí z každého prvku jazyka*

to, čím je, co mu propůjčuje jeho identitu, jsou protiklady mezi ním a jinými prvky uvnitř systému jazyka“ (Culler; 2015, str. 68). Literární díla s tímto systémem pracují a jejich přetvořením ukazují čtenářům nové významy a učí je novému způsobu myšlení. Při samotné lingvistické analýze je pak třeba rozlišovat mezi systémem jazyka (*langue*) a konkrétními projevy řeči a psaní (*parole*). Lingvistika se snaží právě o rekonstrukci základního systému jazyka, jako je gramatika, což umožňuje parole. Úkolem lingvistiky je, spíše než porozumět jednotlivým významům, rozlišit ověřené významové rozdíly mezi výpověďmi (Culler; 2015).

Já při svém výzkumu využiji synchronní¹⁷ pohled na jazyk, jelikož jsou obě díla psaná ve stejné době a lze tak nalézt a porovnat určité rozdíly v systému řeči. Zároveň se však budu snažit vyložit i jednotlivé významové rozdíly v řeči postav a oba přístupy tak propojit. Využiji tak přístupů poetiky a hermeneutiky. Culler rozdíl mezi nimi definuje následovně: „*Poetika začíná u ověřených významů či účinků a ptá se, jak je jich dosaženo. (Na základě čeho tato pasáž románu vyznívá ironicky? Čím to, že sympatizujeme s touto postavou? Proč je konec této básně dvojznačný?). Hermeneutika na druhé straně začíná u textů a ptá se po jejich významu, přičemž se snaží objevit nové a lepší interpretace*“ (Culler; 2015, str. 72).

Jelikož se zároveň snažím postihnout rozdíly mezi ženským a mužským jazykem, je třeba definovat určité náležitosti a stereotypy, které v tomto systému panují. Koncept tzv. *ženského jazyka* představila Robin Lakoffová v díle *Language and Women's Place* (1975). Jednalo se o skupinu lingvistických znaků, jež autorka definovala jako typické pro řeč žen. Tyto znaky zároveň podle ní udržovaly podřízené postavení žen. Charakteristickými znaky pak byly na příklad: nepřímost, tázací dovětky, zamlklost, nepřerušování řeči muže, vyhýbání se konfliktu a další projevy podřízenosti. V návaznosti na tento koncept se ve feministické lingvistické analýze rozdělily dva směry výzkumu: první z nich sledoval mužskou dominanci v použití jazyka, druhý pak hledal kulturní rozdíly mezi řečí mužů a žen a tak neimplikoval genderovou nerovnost, ale spíše odlišnost. Oběma směrům však bylo vytýkáno, že předpokládají, že ženy a muži jsou homogenní kategorie, které lze srovnávat (Zábrodská; 2009). Domnívám se, že v případě fiktivních postav v knize můžu srovnávat ženské a mužské postavy, nebo spíše femininní a maskulinní typy, aniž bych se dopustila stejné chyby generalizace. Zábrodská dále upozorňuje, že je třeba vyvarovat se gendových stereotypů. V rámci koncepce „genderových rozdílů“, v níž je pohlaví prezentováno jako mimodiskursivní kategorie, lze zkoumat, jak gender ovlivňuje použití jazyka, nikoliv však, jak jazyk utváří naši představu o genderu (Zábrodská; 2009). Je tedy třeba rozdíly v použití

¹⁷ Rozlišuje se synchronní (systém jazyka v určitém čase) a diachronní přístup (historické změny u jednotlivých prvků jazyka), (Culler; 2015).

jazyka mužů a žen definovat pouze v určitém kontextu, jelikož gender jako kategorie je ovlivněn mnoha dalšími skutečnostmi, ne jen pohlavím.

Přesto existují jisté genderové stereotypy, které se v mnoha projevech objevují. Kvůli požadavkům společnosti na představy ženského a mužského se pak rozlišují na příklad ženská a mužská témata. Ženy, plnící roli matek a hospodyněk, se budou spíše bavit o dětech a domácnosti, zatímco muži řeší sport, politiku a pracovní záležitosti. Tyto stereotypy jsou nadále upevňovány médii. Jana Decarli Valdrová zmiňuje případ televizního pořadu, kdy se novinářka ptá známé političky, jak se připravuje na vánoční pečení cukroví. Genderové dělení témat však postihuje i muže, kdy jim není dovoleno mluvit o citech, přiznat chybu, nebo slabost. Autorka pak dále definuje určité genderové rituály v konverzaci. Takovým příkladem může být třeba otázka na oslovení „Paní, nebo slečna?“, nebo tvrzení „Dámy mají přednost“. Dalšími rituály jsou pak podle Valdrové považování nesmělosti za projev ženství, nebo jen pouhé mlčení žen v konverzaci. Tyto rituály jsou ženám/dívčkám vštěpovány již od dětství výchovou. Dalším příkladem, který udržuje zaběhnuté stereotypy, je pojmenovávání povolání a funkcí pouze mužským ekvivalentem (majitel, obchodník, klient, divák aj.). Tyto výrazy jsou součástí tzv. generického maskulina, které by mělo být bezpohlavní. Na základě několika výzkumů však bylo dokázáno, že si většina lidí pod názvem představí spíše muže (Valdrová; 2004).

3.2.1 Mužské postavy

Páral v obou knihách představuje různé typy mužů, od technických inženýrů, přes fachmany až po snílky. Věrný svému stylu používá spisovatel v promluvách svých hrdinů hodně termínů a profesních výrazů v souvislosti se situací, ve které se vyskytují. Důležitým prvkem pro výzkum je i to, jak muže nahlíží sám vypravěč, buď skrze pásmo řeč postav, nebo pásmo vševědoucího vypravěče. Konkrétní popisované příklady budou v ukázkách pro přehlednost podtrženy.

Hlavní hrdina *Katapultu* -, **Jacek**, je, jak již bylo řečeno výše, spíše pasivní typ. V souvislosti s jeho postavou se tak objevuje mnoho pasivních vazeb. Již při své první cestě vlakem je Jacek „*prudce vymrštěn ze sedadla*“, doma je „*opečováván*“ a „*ohmatáván*“ a sám sebe pak vidí jako „*z oběžné dráhy vyražený elektron*“. Jeho popis prostředí pak postrádá aktivní slovesa, vše jako by se dělo v rychlém sledu jako by pro něj bylo pro něj nepodstatné. V kontrastu s tím jsou pak jeho myšlenky prokládány detaily v závorkách: „*Podlaha kuchyně posetá věcmi, v hrníčku na kredenci už natěsněná prášková bílá káva (stačí přilít horkou vodu) a tři keramické piškoty, na pořad tuhle dietu*“ (K, str. 35). Jeho život se skládá

z cestování mezi prostory domova, milenkami a prací. Jeho promluvy se mění na základě toho, v jakém prostředí a v jaké situaci se právě nachází. Pracovní prostředí je pro něj nedůležité, rozhovory s jeho kolegy či nadřízenými postrádají smysl a jsou často nedokončené. V následující ukázce se hrdina dostane z myšlenek o snídani rovnou do pracovního rozhovoru:

„...opravdu vyloučeno. A tak jsem to zkusil přes známé,“ říkal Jacek zvolna náměstkovi Kotexu, blaze syt dršťkovou polévkou, matjesem a velkou plzní a radostně udiven svým náhle tak hluboce a závažně znějícím hlasem. „Jak patrně víte, studoval jsem techniku v Brně a řada mých spolužáků zastává významná...“

„Ale ovšem, to vím, a jsem velice rád, že konečně...“ říkal horlivě náměstek, „že jste připadl i na tuto cestu, dnes bohužel už sotva postradatelnou a...“

„Etylacetát nicméně není.“

„Ani se nedalo nic jiného čekat, ale byli bychom velmi rádi, kdybyste i napříště... Rozumíte mi... Kdybyste mohl i nadále...“

„Tyhle věci se dají ovšem těžko plánovat a nechtěl bych nějak dotěrně...“

„Ale samozřejmě, to plně respektuji, ovšem... Kdybyste byl i nadále ochoten... Mimochodem, dal jsem si znovu předložit ty kvartální prémie, ve vašem případě to musel být nějaký přehmat a...“

„Ta stovka mě tedy opravdu mrzela. Kdyby aspoň-“

„- už jsem to podepsal (...)“ (K, str. 35).

Spisovatel bezvýznamnost a vyprázdňenost rozhovoru naznačuje samotným nedokončením, graficky znázorněným třemi tečkami nebo pomlčkami. Stejně tak ho nezajímají ani rozhovory Lenky s její matkou, kde jsou čtenáři prezentována jen první slova věty, nebo jeho vlastní rozhovory se ženami a nakonec jsou nedokončené i samotné hrdinovy myšlenky. Tím je naznačeno, že pasivní Jacek opravdu nic nedotáhne do konce.

Svět postav je často definován určitými kontrasty. Jacek je především technik, unavený svým životem a nešťastný, že není schopen dosáhnout změny. Podle toho autor volí i slova, která hrdina v rozhovorech či ve vnitřních monolozích používá. Hrdina, vyhnán svými třemi ženami z domu, jde na procházku: *„Sídlíštěm nedělního rána – peřiny vyložené v oknech hromadně bzdí vlhkost sobotního plnění manželství, včera večer ukojení líně vytřepávají do popelnic ohryzané kosti, plesnivějící půlky citrónů, odpadečky mokvající v útržcích novin a ztvrdlé patky bočníků z unifikovaných bílých kbelíčků, ještě nemytá děcka vzpurně vlekou sítěnky nabitě drkajícími prázdnými lahvemi do samoobsluhy a včera večer připuštěné s bledýma žilkovanými nohama a krupičkami ztuhlého očního mazu v koutcích,“*

postižené střídou domovnické služby, malátně za sebou táhnou společná rýžová košťata, zakoupená teprve po opakované, rovněž celovečerní schůzi členů družstva, sto reproduktorů vyřvává týž blbý šlágr a v oknech tisíc Troštů-“ (K, str. 38). Myšlenkový tok plný expresivních až vulgárních výrazů je symbolicky opět nedokončen. Jacek se vydá do hor a po cestě zpět, opět po zásahu zvenku (omámen sluneční září) je na chvíli šťasten: *„Sídlištěm nežního odpoledne – v mladé zeleni bloky něžných pastelových tónů, za okny vázy kočiček a veselá hudba, na umetené betonové vozovce dětský karneval, holčičky s kočárky a slunečníky, parta kloučků na surrealistickém vozítku z žehličího prkna, sousedi Trošnarovic se svými šesti stupňovými holčičími varhánky, tátové s dětmi na ramenou a sedící na obrubních pískovišt’*“ (K, str. 39). Jacek v roli otce přizpůsobuje svou mluvu své dceři, šišlá a dává jí *„tááá-ko-věhle pusinky*“ . V jiných případech je Jacek však stále technik. Každou cestu nezapomene změřit, odečítaje čas ze svých náramkových hodinek. Analyticky přistupuje i k hledání ideální partnerky, ženy si roztřídí nejen podle bydliště, ale vytvoří si seznam kategorií (vzdělání, erotika, ostatní, charakteristika a spoj, kterým se za ní hrdina dostane), a každou si pečlivě očísluje.

„IV. Lída Adalská (25), vdova po hajném

Školy: sotva

Erot.: upřím.

Ost.: bydlí v hájovně

Charakt.: ?

14: 48 jen z vag. 14 min. NEVYSTUPOVAT! Odj. 15.02“ (K, str. 80).

Jak bylo řečeno výše, autor užívá hodně profesních výrazů. Jacek kromě stavařského slangu a řeči hráče karambolu hojně používá termíny z prostředí letadel. *„Z ubohé, kdysi snad asfaltové veřejné silničky, vystřeloval vpravo kilometr báječné tovární dálnice a alej metropolitních výbojek trčela nad oranicí. Interchema připomínala zdálky obrázky atomových středisek. Sklobetonová autobusová čekárna by ozdobila leckteré menší letiště, sklolaminátová vrátnice leckteré větší. Z runwayového betonu strměla do desetipatrové výše stříbrná pohádka volných aparatur*“ (K, str. 50). Postupem děje je Jacek stále techničtější a používá více cizích výrazů. Když přemýšlí, co bude s jeho milostným životem zvažuje, jestli to bude spíše *„ouvertura*“ nebo *„Nevermore*“; používá slova krupiéra *„rien ne va plus*“; na fotce dělá *„cheese*“; a lije si nápoj na kostky ledu *„on the rocks*“ . V pracovním prostředí se také v hrdinových vnitřních monolozích více vyskytují přívlastky. *„Generální ředitel se zaklonil od elipsového ebenového stolu a tiše se rozesmál*“ (K, str. 57). I vnitřní rozpoložení hrdiny je vševědoucím vypravěčem popsáno termíny, užití hyperboly a polovětných

konstrukcí opět násobí význam tvrzení. „*Slunce neochvějně klouzalo po zdi dolů postupovalo podlahou, Jacek mezi zdmi, drapáky přístavních jeřábů překládaly z vagónů do vlečných člunů a z člunů do vagónů, věčně na řetězu-laně-spoj-háku je k zešílení, rázně přeseknout a tvrdě utít, klesání nakládání člunů k čáře ponoru, poslední možnost je už jen smrt, stoupání vykládaných člunů nad hladinou, ale umřít se nechce, a tak kam ji namířit, odpoutají se až docela plné nebo úplně prázdné, úplně-úplně-úplně-úplně vyprázdněné, jen kdyby obě zemřely naráz a smějí vyplout, Leničku i Lenku – a bez řetězů, lan a silonových vlasců, bez řemení, spojů a háků, svoboden do nádhery světa – v hrůze si Jacek tiskl dlaň k hrdlu nad přístavem u okna, v jehož skle zaryty už do zmizení nehtů škrťící prsty této vlastní mé, téhleté mojí pravé ruky“ (K, str. 62). V rámci kondenzace vynechává spisovatel i interpunkci.*

Podobným typem postavy je inženýr **Jakub Jágr** z *Profesionální ženy*. Podobně jako Jacek jsou jeho vnitřní monology podobné analýze, hodně stručné, s detaily popsány v závorkách: „*Až v podvečer Jakub rozhodně vstal a do kufříku si naskládal čtyři bílé košile (normálně by stačily dvě) a po kratším váhání přibalil dvě další, z knihovny ze své tajné skryše v přebalu knihy Dorothy L. Sayersové VRAŽDA POTŘEBUJE REKLAMU vytasil celou svou „poplachovou“ hotovost Kčs 2700,- (normálně by stačily tři stovky z obálky „Služební cesty“)* a nabil si jí svou černou náprsní tašku, s pocitem sucha v hrdle rozestřel navrch kufru luxusní trenky z lesklého hedvábí (ani sebemenší myšlenka na Kamilu, když jsem si je kupoval, už před týdnem-) a rázně sklapl kufr a už masíroval a už skákal dolů po schodech“ (PŽ, str. 25). Jeho povahové založení je však jiné než Jackovo. Jakub je do všeho spíše hr a tak se v souvislosti s ním objevují výrazy značící akci: „*rychle kráčel přímo*“, „*rozhodně vstal*“, „*rázně sklapl*“ apod. Zároveň je však v rozhovorech nejistý, jeho výpovědi jsou také nedokončené:

„*Tati – ty opravdu-*“ *Jakub se otočil a hnal se k otci, kdyby to úzká ulička mezi zdí a autem dovolila, docela by otce (u Jágrů se zásadně nelíbá) políbil.*

„*A ta tvá Soňa – ta jiskru má? Co! Poznám to už z dálky podle chůze. U každého koně nebo ženské. Fm! Ha! Ha! V sobotu ji přivezeš!*“

„*Ano, samozřejmě. Moc rád...ale... Ale ona třeba nebude chtít...*“

„*Ha! Fm! Nesmysl. Chci ji vidět. Když má jiskru – Ha! Ha! Ha!*“

„*Ted, když už mám jistotu, to půjde rychle. Ještě dnes večer s ní promluví-*“

„*Promluví! Fm! Nesmysl. Se ženskýma chlap mluvit nepotřebuje. A jsi chlap? No tak! Musíš ji dobýt!*“ (PŽ, str. 26)

Ačkoliv je tedy Jakub schopen činu, možná je někdy až moc hr – například, když vlezl Soně v noci do pokoje, stále potřebuje povolení od otce, štábního rotmistra. V ukázce je vidět i jeho

vojenská mluva. Vyjadřuje se v jednoduchých, nerozvitých větách, jako by udílel rozkazy. Ženy jsou podle něj jen další věc, která musí poslouchat muže („*ženy u Jágrů čekají rozhodnutí mužů mlčky*“) a dá se cvičit jako na příklad kůň. Jakub nedokončuje své výpovědi ani při rozhovoru s jinými postavami, opět je jejich smysl zbytečný. Kondenzace se v případech Jakubových vnitřních monologů objevuje jen ve formě zkratk a číselných údajů. V jeho analýzách je také využita elipsa slovesa, ale na rozdíl od *Katapultu*, je zde použita pouze pro neživé objekty.

„00,49 rozzato malé světlo v kuchyni (patrně Sonina čtenářská baterka).

01,33 v kuchyni tma.

01,34 v pokoji č. 5 Mach silně chrápe. 01,34 v pokoji č. 2 Ziki svítí zastřeným světlem“ (PŽ, str. 52).

V pracovním prostředí pak jeho řeč obsahuje cizí výrazy a odborné termíny s často až redundantními daty: „*Podle příslušných dokladů vyplatil Kotex 08 prostřednictvím ústeckého podnikového ředitelství inž. Zikmundu Holému, hlavnímu vodohospodáři-specialistovi ÚSVLH Praha, bytem Ústí n. L., Vilová 26, za první rok využívání jeho čs. patentu č. 339269 „Čištění průmyslových odpadních vod modifikovaným biologickým způsobem“ ke dni 31.12. m. r. částku Kčs 108 653,92 (po předchozím schválení ministerstvem a ÚSVLH). Podle výpovědi kalkulanta J. Metelky budou prémie Zikiho za týž patent v závodech Kotexu 06 a 09, Metex 111, 112, 113 a 114, Lina, základní závod, a Chemolen B spíše větší a v souhrnu patrně přesáhnou milion korun ještě v letošním roce. J. Metelka dále vypověděl, že inž. Z. Holý je neoblíben pro své pánovité vystupování a všeobecně obáván pro své styky*“ (PŽ, str. 53). Pro oba muže byl typický přetechnizovaný jazyk plný zkratk a termínů, který společně s některými syntaktickými prostředky slouží jako forma kondenzace. Ze srovnání je ale zároveň zřejmé, že další syntaktické prostředky jako jsou polovětné konstrukce a pasivní tvary slovesa, nejsou typickým stylistickým prostředkem autora, jako spíše konkrétním projevem chování určité postavy.

Další postavou, která se objevuje převážně v souvislosti s pracovním prostředím je **Ruda Mach**. Ten svou práci miluje, není inženýr, spíše je to typ klasického fachmana. Rudovo vyjadřování tak není příliš technické, používá i nespisovnou mluvu a obecnou češtinu. Jeho charakter je popisován jako animální – v souvislosti s jeho postavou se tak objevují výrazy jako: „vrčet“, „chrápat“, „samec“, „orangutan“ aj.

„*Ahoj, láska,*“ zívl Ruda, *aniž se na ni podíval, mrkl na náramkové hodinky, které nikdy nesundával, a už byl na nohou, protahoval se u okna, až mu praštěly klouby, a pokojně a mocně přitom vypouštěl větry, pak vypil půlku plechového džbánu a zbytek si vylil na obličej a*

krk a ramena, stékající voda se blyštěla na tuhých hnědých zádech, pohyblivé, tvrdé plastice svalů a šlach, a jak rtuť jiskřila v temném prostoru hrudi.

*„Davaj košilu,“ zavrčel, a jak si ji natáhl na mokré tělo, tkanina vodou zramorověla. „Tak polez už,“ vrčel netrpělivě a s počínajícím vztekem. *Vždycky se probouzí vzteklý a loučit se neuměl nikdy“* (PŽ, str. 32). Stejně jako u předchozích postav je pásmo vypravěče narušeno nevlastní přímou řečí postavy skrze poznámky v závorkách. Zároveň je věta kondenzována elipsou slovesa.: *„(...) nahazoval těžké plné lopaty mokré izolační hmoty do drátěného pletiva vysoko nad svou hlavou v rychlém tempu a bez jediné přestávky, víc sportovní elegance krásného nahého namáhaného těla než zednické dřiny (a radost z napětí svalstva stejně jako radost z jeho uvolnění, z jídla, milování, studené vody a spánku, Ruda Mach cítil tu či onu radost snad nepřetržitě svých celých jednatřicet let), nakonec jemnou špachtlí vyhladil tuhnoucí směs do oblých tvarů (myšlenky na dívčí tělo a radost) dokonale a s něžností (doteky poslušné hmoty a radost), pak odstoupil od svého díla a s hlavou nakloněnou k rameni je posoudil, bylo dobré a hotové (radost)“* (PŽ, str. 34). V ukázce je zároveň vidět, jak autor vytváří dlouhé popisné odstavce sestávající se z jedné věty, narušované právě nevlastní přímou řečí postav. Rudova řeč je přímá, jde rovnou k věci a sničím se nepáře. Na rozdíl od Páralových techniků tak zní jako obyčejný chlap.*

„To je kydů pro pár blbejch střepů,“ řekl Ruda (inženýry nemiloval), „já ti dám kilo, Soničko, bez kydů a hned. Pocem-“

S podnosem střepů přešla Soňa do pokoje č. 5, hned na prahu ji Ruda plácl na ták stovku a vycenil zuby: „Co ti chtěl ten starej pošuk?“ (PŽ, str. 36). Autor tedy přizpůsobuje řeč vždy charakteru postavy. V souvislosti s Rudou se tedy objevují dlouhé ódy na práci, beton je připodobňován k ženskému tělu, apod.

Dalším typem inženýra je **Ziki Holý**. V kontextu jeho postavy se objevují luxusní výrobky, prostředí kolem něj je tvořeno exotickými materiály značícími Zikiho bohatství. Tomu, že není nabyté úplně legální cestou, dosvědčuje užití mafiánské řeči a syntax podobná filmovému střihu amerického gangsterského filmu. *„Zikmund Holý (49) odstoupil do okna a po nachovém maloasijském koberci neslyšně přešel k ebenovému zasklenému příborníku, klidnými, obratnými a úspornými pohyby jedné ruky odemkl a sklopil masivní dvířka, na takto vzniklý pultík postavil jednoduše broušenou sklenku z horní zasklené části vyložené zrcadly, přitáhl si, odzátkoval (stále jednou rukou) láhev kořeněného vína Tarragona, jediným tahem nalil dosklenky svou polední dávku“* (PŽ, str. 15).

„(...)Soňa odolala všem známým brainwashingu CIA i Spolkového úřadu pro ochranu ústavy. A při detekci systémem Scottie-Holzenstamm (elektroimpulsometricky

s dvojitou dávkou lithiumdiiso-oktylhexakarbonchrysoidinu) vypovídá neměnné o nějakém Mankovi a tvrdí, že je jeho žena – curious, pomyslel si Ziki a maličko se napil Tarragony“ (PŽ, str. 206). Zikiho myšlenkový tok tak jako u Jacka tvoří cizí a odborné výrazy.

Smyslenými nebo pohádkovými postavami jsou pak Manuel Mansfeld a Tomáš Roll. Oba se snaží napodobit někoho jiného. **Tomáš Roll** kopíruje chování Jacka, jeho řeč ale spíše paroduje, v souvislosti s ním je tedy užito mnoho citoslovcí („*tú-tú*“, „*hop*“, „*š-š-š-š*“). **Manek** se pak stylizuje do role aristokratického gentlemana, kterého si ženy váží a ctí ho. Vyjadřuje se vždy velmi kultivovaně, používá výrazy jako „*dovolte mi*“, „*jestli si přejete*“, „*pokud mohu*“ apod. Po úvodním seznamovacím rozhovoru se s ním čtenář setkává jako s tajemným autorem telegramů, pohlednic a dopisů, kterými řídí Soňu. Jejich řeč je tedy telegraficky stručná. Manek v nich používá slova jako „*chci, abys byla*“, „*musíš*“, „*udělej*“ apod. V dalším osobním rozhovoru se Soňou se jejich řeč stane familiárnější. Oslovují se „*lásko*“ a „*miláčku*“ a Mankovy výpovědi jsou často nedokončené. Páral tím v tomto případě naznačuje jistá tajemství, která hrdina skrývá. K tomu autorovi často slouží i ticho, kdy mladý aristokrat neodpoví na otázku a významně mlčí.

„Odtud jsme se na něj dívali nejraději...“ zašeptal Manek.

„Kdo my?“

Manek neodpověděl a šel dál, na pěšince se náhle zjevila vysoká mřížová brána a za ní, už zas v anglickém parku, obytná jeskyně jak pokoj.

„Tady jsme s bratry rozdělávali oheň,“ řekl Manek, „a tam za vodoou hrával v létě orchestr...“

Strop jeskyně byl začouzen dočerna a na protějším břehu jezera vyrůstala mezi kaštany a duby velká kamenná terasa obehnaná sloupkovou balustrádou.

„Kde jsou tvoji bratři? Řekla jsem co nejtíšeji.“

Manek neodpověděl, vzal mě za ruku a anglickým parkem vedl zpátky do francouzského“ (PŽ, str. 260). Páral tajemno vystihuje nejen popisem situace, kdy se mladý pár schovává za keřky a vysílá tajná znamení číšníkovi, ale i tím, že oba mluví velmi tiše.

3.2.2 Ženské postavy

Zajímavé je, že ačkoliv o sobě Páral tvrdí, že se mu lépe píše ženské postavy, protože jsou komplikovanější a jejich nitro je rozvrstvenější¹⁸, role rodiče je však reflektována více s postavami mužů. Mateřskou roli ve zkoumaných dílech téměř neakcentuje, **Lenka** –matka je spíše pečující ženou, ale její city k dítěti naznačeny nejsou. Její postava je zobrazována spíše v ženské generační triádě: dítě – matka – babička.

„A co si takhle jít zaplavat?“

„Ted?!-“ Lenka s babičkou šokovány.

„A proč ne?“ Přece lepší než se pořád popelit kolem baráku.“

„Jak ti to ale, prosím tě, napadlo? A kam?“

„Stejně bude dneska málo teplá voda a tramvaj nám jede až k lázním. Zlatunko, půjdem plavunkat?“

„Já ci plavunkat!“

„Ale no tak jděte, božítku,“ řekla babička, „já to tady zatím popravím!“ „Já musím žehlit“ řekla Lenka. „Ale vždyť já to sama hračkou...“ „Nepřijelas přece proto, abys...“ „Ale vždyť já ráda...“ „Kolikrát jsem ti už, maminko, říkala...“

„Já ci plavunkat!“

„Pojd' s námi Lenko. Vzpomínáš jak... Pojd'.“

„Ráda bych... Ale musím žehlit“ (K, str. 37).

Promluvu dvou starších generací autor dokonce spojuje v jakýsi plynulý monolog, v němž není důležité ani dokončovat věty. Ženy si rozumí i tak.

Lenka v knize však příliš mnoho neřekne, a pokud něco říká, tak je to stále tentýž rozhovor opakovaný dokola. Otázky „Koupil jsi ten bílý plyš?“ a „Přinesls peníze?“ tak degradují manželský život páru na pouhé dvě věty. Hrdinka je nejen ženou v domácnosti, ale i pracovnící. V souvislosti se svým zaměstnáním také používá odborné výrazy a zkratky: „Ale inspektorát OS zas chce dekádní evidenci všech MS- a TK- položek normativu kdežto ÚSMP trvá-“ (K, str. 33).

Ve spojení s Jackovými **milenkami** jsou užity výrazy opět dle povahy jednotlivých žen. Každá se proto vyjadřuje trochu jinak. Jarka Veselá, vášnivá tukařka, žije svou prací a neustále o ní mluví – užívá profesní výrazy smíchané se slangem:

¹⁸ Viz Hetych; 1996, in: Žena – Jazyk – Literatura, str. 160

„Ale kdepak, to by se připálilo! Zkoušela jsem protiproudou extrakci, ale v mezivrstvě bylo biologického sajrajtu k zvracení, vážně, blujno mi z toho bylo a to mi nevadí žvýkat zmrzlou míchu a docela ráda si kousnu syrového vepřového žlučníku-“

„Tak vy jste studovala taky v Brně...“, řekl Jacek nenápadně rychle odsouvaje netknutý bujón a polykaje honem naprázdno.

„No a moc ráda vzpomínám na brněnský jatky. Tam vám nám jednou přivezli tři kusy uhynulé na slintavku a s kolegou Kousalem jsme si vyřízli napřed okruží-“ (K, str. 76 – 77). Jacek se s touto ženou už dále nevidal. Promluvy ženy jsou opět nedokončené, ale v tomto kontextu je to spíše tím, že Jacek Jarce skáče do řeči, protože nechce slyšet konec výpovědi. Slang využívá i další milenka, Nad'a. Ta pracuje ve stavebnictví a tak používá slangové výrazy z tohoto prostředí. Zároveň je v jejích promluvách hodně citoslovcí a nadávek, což značí její nezávislost:

„Ale tak nemiz, když nechceš! Jasně, že mě budeš rušit, ale když chceš – nebo nechceš – fix, kdo se v tom má vyznat, už dopěrunapšakrevdamndcipísekporkokarambahombredidedios-himlllaudón!!“

(...)

„Já bych ti mohl počítat na šibru...“

„Ne, to znáš dost. Počkej-“ A Nad'a vypjala na prkno čistý pauzák, vyložila, co je třeba udělat a sedla si zas k papírům, „A teď hodinu ani muk!“ (K, str. 24). I v této konverzaci Páral používá kondenzaci (nadávky) a nedokončené výpovědi, které v tomto případě značí hrdinovu nejistotu.

Jednoduchost postavy Haničky Kohoutkové pak Páral zobrazuje pomocí holých vět a zdrobnělin. „Hanička přiběhla na palouček za ním, tleskala, náhle si vyzula lodičky a hop a hop a máme krásnou kytici, zardělá Hanička se smála a Jacek ji chtěl políbit, „I vy jeden!“ trpělivě nastavujíc nežné čeličko.

„Chutnáš jak slazené kondenzované mličko...“

„Jé, to já ráda a nejlepší je nalít na jahody!“

„A co máš ještě ráda?“

(...)

„Mám velice ráda všechny bílé květy, především bílý šerík a zvláště-“

„A zvířátka?“

„Zvířátka mám velmi ráda. Máme doma hodně zvířectva. Máme slepičky, králíčky kačenky-“

„A maminku?“

„Tatínka a maminku mám ze všeho nejraději.“ (K, str. 79)

V ukázce lze vypořádat kondenzaci – hlavně nahrazení aktivních sloves tvary neosobními (infinitiv, přechodníky, citoslovce). Jakmile se Hanička rozpovídá, autor jí utne některou z Jackových promluv.

Pohodářka Mojmíra pak mluví rychle, v dlouhých větách, je to vzdělaná žena a život moc neřeší. Neřeší tedy ani svoji mluvu a v její řeči se vyskytují slova z obecné češtiny. „*Že vy jste tenhleten, no – Jacek? Tak buďte blažen a ahoj! Poslyšte, neměl vy jste držet v pravé ruce srolovaný magazin? Cože – já a bílou krabici? Ha-ha, no to se vám povedlo! Mám příšernej hlad a jestli nemáte peníze, půjdem na večeri k jednom blboučkým manželům, kterých si ale vůbec nemusíte všimat... Vy máte? A chcete je do mě investovat?*“ (K, str. 83). Ačkoliv je každá jiná, romantička, vysokoškolačka, bohémka všechny nakonec splynou Jackovi v jeden stejný rozhovor o svatbě a budoucnosti. Jak již bylo zmíněno výše, *Katapult* je vyprávěn očima muže, proto není možné zkoumat příliš výrazů spojených s pohledem ženy. Lepší to není však ani v případě *Profesionální ženy*, kdy jsou její osudy často popisovány právě očima jejích nápadníků.

Sonina první slova jsou „*Strýček a tetička mě nepustí*“ a její pohled na situaci čtenář dostává až na straně 42. Podobně jako u mužských hrdinů je v případě Sonina pohledu užita kondenzace (v podobě elipsy slovesa, zkratek a závorek) kontrastující s detailními popisy plnými přívlastků a faktografických údajů. „*Středem hotelového patra vede široká chodba, končící vlevo oknem na vjezd do dvorku, vpravo bílými dveřmi největšího a nejluxusnějšího pokoje č. 1, nazvaného Volrábem SVATEBNÍ KOMNATA (nikdy se v ní nic svatebního nepořádalo a pokoj č. 1 trvale bez hostů). Při pohledu ze schodiště je levá část chodby velmi krátká, hned po levé ruce dvoje krémové dveře koupelny a WC a pak už okno. Po pravé ruce pokoj č. 6 a 5 (s okny do dvora), naproti pak troj ekrémové dveře pokojů č. 4,3 a 2 (s okny na ulici), z nichž poslední sousedí se Svatební komnatou*“ (PŽ, str. 42). Soniny vnitřní monology jsou tvořeny dlouhými pasážemi, které často přechází v říkanku nebo v promluvu vypravěče. Vyjadřuje se spisovně, ale jednoduše. Z jejích myšlenek je patrná naivita až idiocie, podobně jako tomu bylo v případě Haničky Kohoutkové. Dívka se často zabývá sama sebou a svými tužbami, které se čtenáři mohou zdát povrchní. Páral výsledného efektu dosahuje především použitím závorek a dalších grafických značek jako jsou pomlčky a zvýrazněná slova:

„*Nevypadám zrovna nejhůř a to je u ženské hrozně důležitý, to jsme si řekly, když jsme tady předevcírem v neděli naposledy stály takhle spolu s Jarunkou Slanou (vždycky než šla k Rudovi, se tady koupala...), jsme si dost podobný, jako si jsou podobný všechny mladé holky, jen že snad moje provedení je čímsi podivně vyzývavější – asi že výraznější a nějak ostřejší – a tedy jaksi neslušnější (nestojím o to, ale Jaruna mi to závidí), a já mám zlověstnou tuchu, že*

mi to přinese moc nedobrého - - (ale snad nejenom nedobré - -)- Ale pleť mám rozhodně lepší než Jaruna (to že mi babička plácala pěnu z čerstvě nadojeného mléka do tváře) a pihu (Jaruna jich má tisíce) nemám jedinou. A tak mají o mne muži zájem (já o ně taky), jenže já se nespokojím jen tak s ledačím. Protože já nechci nic míň než IDEÁLNÍHO MUŽE“ (PŽ, str. 43 – 44). Sonina povrchnost je naznačena nejen jejím smýšlením o sobě, ale také častým použitím osobních zájmen (v ukázce: já, mi, moje). Určit však nějaké základní charakterové rysy pro Soňu, které by pak byly tvořeny určitými jazykovými či syntaktickými projevy, je dosti složité. Páralovi nejspíš dělalo trochu problém napsat celistvou postavu, která měla být parodií, ale zároveň kritikou (viz kapitola 3.1.4), a tak si Soňu rozdělil na čtyři různé ženy, z nichž se každá projevuje trochu jinak. Jedna z nich je povrchní mrcha, druhá pak ustrašená dívka, třetí romantická naivka a čtvrtá je Soňa. Proto se Soňa někdy vyjadřuje jako panička, velmi sečtělá a přezíravá, jindy však raději mlčí a pouze poslouchá, co jí nařídí muži. Ve svém prvním vztahu s Rudou Machem se pak chová přesně tak, jak si slibovala, že nebude.

„Podej mi košili-“ zavrčel, natáhl si ji na mokré tělo (tkanina vodou zmramorověla) a „tak co teď s tebou?“ povídal.

„Já nevím. Já se teď dolů bojím... Ale zas na druhé straně...“

„Ale tak se neboj a zůstaň tady. Přijdu odpoledne.“

„Počkám na vás.“

„Co tady budeš celou tu dobu dělat?“

„Co dělají ženy? ...Budu čekat, až se vrátíte z práce domů“ (PŽ, str. 99).

Sonina submisivnost je naznačena užitím tří teček, kdy váhá a čeká na rozhodnutí pana Macha (vyká mu dokonce i v myšlenkách). Zajímavým poznatkem je, že Soňa ve svých promluvách často naráží na roli muže a ženy a definuje, jak se mají či nemají chovat. To bude blíže rozebráno v následující kapitole.

Páral ani v případě ženské postavy, která jako by byla vystřížená z dívčích románek a televizních seriálů, nedokáže úplně odstranit svůj technický jazyk. A tak je Soňa jako správná hospodyňka ta, kdo drží kasu. A aby měla přehled, tak vše pečlivě účtuje:

<i>„Tenisky</i>	<i>13,-</i>
<i>Foukací harmonika</i>	<i>6,-</i>
<i>Jehly a nití</i>	<i>2,-</i>
<i>2 kapesníky</i>	<i>8,-</i>
<i>Čaj a cukr</i>	<i>4,-</i>
<i>Chléb</i>	<i>2,90</i>
<i>Sůl</i>	<i>1,30</i>

<i>1/8 másla</i>	5,-
<i>10 dkg salámu</i>	3,10
<i>10 dkg sýra</i>	2,70
<i>Rajčata</i>	2,-
	50,-“ (PŽ, str. 103 –104).

Autorův vliv je patrný v užití přesných údajů. A tak se na seznamu objevuje 1/8 másla a 10 dkg salámu. Největší proměnu její řeči pak čtenář pozná v pracovním prostředí. Z původního téměř romantického popisu sušárny v Bělidle se dívčiny promluvy mění ve vyloženě technické. A jelikož je dálkově řízená a je to její povolání, technicky a analyticky i přemýšlí. „Přijel šedou škodovkou poznávací značky UL-26-01, zajel s ní do garáže a zmizel v šedém domě. V 17.11 se rozsvítilo okno jeho bytu v prvním patře. V 19.37 světlo zhaslo a krátce nato vyšel L.L. s nevybojně hezkou ženou (asi 40) a výbojně krásnou dívkou (asi dcera a asi 20), zašel do garáže (důkladně jsem si přitom obě prohlédla a zas se skryla za telefonní budku), vyjel v šedé škodovce, galantně oevřel dvířka dceři, která si sedla vedle něho dopředu, manželka vlezla dozadu a L.L. s nimi odjel ve směru ke středu města“ (PŽ, str. 245). Její promluvy mají podobu telegrafických hlášení, kterými spolu s Mankem komunikují. Sonina řeč tak syntaktickou stavbou výrazně připomíná řeč Páralových techniků, s tím rozdílem, že Soňa nepoužívá příliš termínů a odborných výrazů.

3.2.3 Shrnutí

Příznakové syntaktické a jazykové prvky v textu by se daly v podstatě zařadit mezi stylistické prostředky, protože jimi autor dotváří svůj specifický styl. Ze syntaktických prostředků je to především kondenzace, která se projevuje vynecháním aktivní formy slovesa; nedokončenými promluvami, jejich neustálým zkracováním, použitím grafických přechodů, užitím polovětných konstrukcí a nevlastní přímou řečí. Z jazykových projevů stojí za zmínku především hojně užití zkratk a časté opakování slov, které mají násobit účinek promluvy. S tím souvisí časté užití přívlastků: „*Jazyk románu zůstává nadále ‚páralovským‘, v němž zvláštní místo a výrazný stylizační prvek zaujímá přívlastek (celé dlouhé pasáže třeba hned v úvodní části románu)*“ (Kříž; 1972, In: Rovnost; 9.2.1972, str. 53).

Páralovi hrdinové se často vyjadřují faktograficky přesně, používají termíny dle svých zájmů či pracovního zařazení. Tyto projevy nemůžeme tedy označit za genderově příznakové: jsou užity v konkrétním kontextu tak, aby dotvořily stylistický záměr autora. Je však pravda, že v obou zkoumaných dílech dostávají ženy ke svému vyjádření mnohem méně prostoru než muži. *Katapult* je popisován skrze postavu Jacka, který je ohniskem všeho, zatímco

profesionální žena Soňa spíše mlčí a je řízena muži. Dalo by se tedy říci, že v případě *Profesionální ženy* se objevují určité genderové stereotypy – je to poslušná dívka, často mlčí a slova muže jsou pro ni svatá. Podobně genderově příznaková jsou i témata, která se v souvislosti s jednotlivými postavami objevují. Mužští hrdinové užívají mnohem více profesních a odborných výrazů, jsou techničtější než ženy. Páral však popisuje společnost šedesátých a sedmdesátých let, pro kterou nebylo typické, že by ženy zastávaly technické pozice a jejich role se štěpila mezi pracovnice, manželky a matky. Nemusí to tedy znamenat, že by spisovatel v tomto směru někomu stranil. Rolím mužů a žen tehdejší doby tak odpovídají i témata, která hrdinové rozebírají. Zatímco muži řeší hodně pracovní problémy, ženy jsou pro ně objektem sexuální touhy, všechny Páralovy ženy v rozebíraných dílech nakonec mluví jen o šťastném manželském svazku. Nemůžeme však generalizovat a vyvozovat, že všechny ženy v jeho dílech žijí jen pro blaho svých mužů. V jeho poslední knize (*Knihy o biči*; 2014) jsou to naopak ženy, kdo udílí rozkazy poslušným mužům. Ženy i muži jsou zde poháněny sexuálními pudy a erotika je také hlavním tématem celé knihy.

3.3 Významová rovina z pohledu genderu

V souvislosti s Páralem se téma ženy objevuje poměrně často. Je to jednak tím, že autor neustále říká, že žena je pro něj něco víc, jeho múza a že všechny jeho romány jsou o ženách a pro ženy. Zároveň se jako žena nemůžu ubránit pocitu, že píše spíše o erotice, ne o ženách jako múzách, ženách s reálnými problémy. Soňa Čechová je jedinou ženskou hlavní postavou jeho raných děl a to v knize, která je tvořena jako parodie. V dalších románech se dostává ke sci-fi, utopím a k erotice. Kde tedy seriózně reflektuje ženu?

Josef Hetych jeho díla označuje jako technické reglementy, které vychází z reality, ale nesměřují k ní. Jsou to zjednodušené modelové tvary plné ironie a nadsázky, plné nových formálních prostředků. Páralova raná díla si představuje jako určité geometrické tvary, na nichž se pohybují hlavní hrdinové příběhu a střetávají se s osudy žen. Na příklad Jacek se podle něj pohybuje v kruzích, z nichž jeden tvoří právě postavy žen. Jejich chování, sen o svatbě a společné budoucnosti, definuje Hetych jako „*projev snů, tužeb a sna i práv veličiny, kterou by bylo možné pracovně nazvat globální ženství*“ (Hetych, str. 161, In: *Žena – jazyk – literatura: sborník z mezinárodní konference*; 1996).

3.3.1 Role ženy v textu

Roli ženy v jeho díle se pak zabývá na příklad Jana Zušćiová. Vychází z teze, že o sobě Páral prohlásil, že je prvním feministou v České republice, dokonce feminokratem, a usiluje o přímou vládu žen. Autorka chápe, že nejde na základě výzkumu fiktivního světa určit jasně myšlenky autora, spíše se zajímá o to, jak tedy zobrazuje ženu feministický autor. Upozorňuje na přítomnost erotiky v dílech, která stejně jako třeba jídlo a pití podléhá spotřebě. Ženský gender pak rozděluje na tři hlavní skupiny: fyzická přitažlivost, pečovatelské sklony a soukromost (Zušćiová; 2008, In: Češćinář, č. 2, roč. 19, str. 48–51).

Toto je rozdělení, které lze rozpoznat i ve zde rozebíraných dílech. Do první skupiny by se daly zařadit milenky: Páral je často popisuje dle jejich vzhledu, je s nimi spojená právě výše zmíněná erotika. Roli pečovatelky pak zastává například Lenka, dokonalá manželka, se kterou se však vůbec nespojují erotické motivy. Soukromostí myslí autorka fakt, že se ženy nevyskytují v zaměstnání. Víme, že pracují, ale málokdy se účastní veřejné sféry, což sedí na všechny popisované ženské postavy. Zušćiová si zároveň všímá, že s vývojem autorovy tvorby se ženy stále více vyskytují i v rolích pracovnic. Ženy jsou podle ní definovány na základě vztahů s okolím, zatímco muže definuje kariéra. Důležitým faktem však je, že spisovatel má několik feminit – rozlišuje ji u žen mladých, starších a a kariéristek. Přesto se většina z nich realizuje skrze vztahy. Tento fakt potvrzuje i výběr témat. Jak bylo zmíněno výše, ženské postavy najdou naplnění jen skrze partnerský svazek (Tamtéž, str. 48–51).

Zajímavým poznatkem je, jak vnímá autor věk mužů a žen. Zatímco ženy ve třiceti popisuje jako stárnoucí, muži jsou v plném rozkvětu. Většina jeho hrdinů dosáhne nejvyššího úspěchu právě po třicítce (symbolickým číslem je věk 33). V partnerských vztazích mají muži většinou mnohem mladší ženy: např. Ruda Mach (32) , Josef Novák (33) a Soňa (19) – což autorka považuje za dvojí hodnocení sexuality, kdy ženský milostný život bývá zpravidla posuzován přísněji než ten mužský. „*Konstrukce typicky ženského a mužského genderu se u Párala nijak nevymyká společenským konvencím doby svého vzniku. Pro ženskou roli je dominantní soukromá sféra (to dokládá malý počet pracovně úspěšných žen zobrazených mimo domov), muži se naopak realizují v práci*“ (Zušćiová; 2008, In: Češćinář, č. 2, roč. 19, str. 49).

Autorka dále poukazuje na jakousi rovnost mezi ženským a mužským pohledem na vztah. Ženy potřebují muže, aby se realizovaly, potřebují vztah a stejně tak muži, ačkoliv s důrazem na sexuální stránku vztahu, skrze kterou se teprve stávají opravdovými muži. Propast mezi hrdiny však Zušćiová vidí na poli seberealize. Muži tráví svůj volný čas ve společnosti, chodí za kulturou. Ženy zůstávají v domácnosti. To opět koresponduje s tehdejší

socialistickou rolí muže a ženy, jak je popsána výše. Žena si vybírá mezi domácností a kariérou, oboje dohromady sloučit nejde a muž si vybírá mezi milenkou a manželkou. Autorka to, že by žena měla jen tyto dvě role, označuje téměř za sexistické. Zároveň však poukazuje na převrácení genderů u některých postav, kdy muž je např. masochistou a žena sadistkou. Takové postavy jsou spíše výjimkami a většinou se vrací k běžnému způsobu života, nebo jsou z příběhu vynechány. (Zuščiová; 2008, In: Čestínář, č. 2, roč. 19, str. 48–51). Podobný názor při svém výzkumu vyslovují i Bartůňková se Zachovou (viz dále).

Zuščiová dále došla k závěru, že Páralův jazyk je diskriminační. Méně inteligentní dívka mluví primitivně (zde rozebíraná Hanička Kohoutková, či Soňa), nebo autor užívá sexistická spojení (babské tlachání, ženské brebentění). Je nutno podotknout, že v souvislosti se ženami používá i pozitivnější spojení (vaření popisuje jako balet, apod.). Na základě těchto úvah Zuščiová vyčleňuje několik rolí, ve kterých se žena vyskytuje: žena v prostoru soukromém, jako manželka, jako milenka, jako matka, jako pracovnice. Na základě těchto kategorií budu zkoumat, do jaké míry se objevují jednotlivé role žen i ve zde rozebíraných dílech.

Páral sám explicitně rozděluje ženy v *Profesionální ženě*: jsou to buď Marikky (vyzývavá, smělá, hazardní, divoká), nebo Marie (mírná, něžná, bezbranná a radostně sloužící). Takto si třeba odděluje manželku a milenky v *Katapultu*. Zároveň naznačuje, že každá žena má v sobě Marikku i Marii, akorát jedna z nich vždy převažuje.

3.3.1.1. Žena v soukromém prostoru

Jedná se o ženy, které se vyskytují v prostředí domova. Některé mají i práci, ale prioritou je pro ně domácnost. Podle Zuščiové jsou to často ženy vytlačené na okraj, často kariérně neúspěšné nebo nezajímavé. Hlavní prioritou ve vztahu je pro ně vydat se, být tu pro muže (Zuščiová; 2008, In: Čestínář, č. 3 roč. 19, str. 73-84).

Ženou vyskytující se ryze v soukromém prostoru je také Lenka. Víme, že také pět dní v týdnu pracuje, když Jacek poprvé přijede, vedou rozhovor o práci, víckrát však zmíněna není. Kdykoliv na ni Jacek myslí, představuje si ji v domácím prostředí, má ji doslova spojenou s určitými motivy jako jsou holandské kakao a řídká kaše. „(...) *Lenka je dobrá žena a máme krásnou chytrou holčičku, oba slušné platy a byt první kategorie, první rok každý v jiném internátě, druhý rok každý v jiném pronájmu, třetí rok konečně podkrovičko spolu, ale do toho už Lenička, celé noci nad její postýlkou, nošení vody ze sklepa a ohřívání v umyvadle na malém vařiči, odbyť si všechno najednou, čtvrtým rokem konečně komfortní družstevní byt, ale zas splácet vklad, půjčku, nábytek, koberce, ledničku, televizor, trvale zásobení starostmi*

a odbyť si všechno najednou, ale nejlepších pět let života najednou pryč, ne moc veselých pět roků, ale teď už všechno odbyto a splněno i poslední přání, moře -“ (K, str. 9). V textu místo domů míří „ke svým Leničkám a Lenkám. Žena je pro něj prostě zázemím.

V prostoru domova se nakonec setkává i s milenkami, ačkoliv se jedná často o úspěšné a pracující ženy, vždy na Jacka čekají doma a vše mu podřizují. Se všemi absolvuje stejný rozhovor, kdy mu po pozdravu nabídnou nějakou činnost a on s díky odmítne. Radši bude doma s ženou a nasadí si papuče. Jacek se snaží zažít další a další dobrodružství, přesto mu Páral do úst vkládá slova, která značí přesný opak. Neumí si ženu představit jinde, než doma a tak zažívá stále tytéž situace. „(...) *na zacákaném schodišti vytáhl z kapsy kovový kroužek s tlačenicí klíčů, pražský je tenhle stříbrný s vroubkem a tahle vysoká a tahle vysoká pláž patří k Palmě, Anna klečela na starém kabátě, lakovala štětkou parkety a už ji odhazovala, „Jacku, miláčku-“*

„Už jsem tady, lásko-“

„Nechceš se vykoupat? Dnes zkoušejí teplou vodu a -“

„Až pak, teď ti pomůžu. Co mám dělat?“

„Napřed se přezuj, miláčku. Ty modré v předsíni jsou pro tebe...“

(...)

Mezi šipkovými keři vytáhl Jacek kovový kroužek sklizených klíčů, pardubický je tenhle domácí výroby, na plážičku s květinovým kolem už vbíhá Hanička, „Jacku, to je tak velice báječné -“

„Už jsem tady, lásko -“

„Nechceš se jít podívat na králíčky?“

„Až pak, napřed se půjdu pozdravit.“

Jacek v chodbě shodil boty a nazouval károvanou papučku s bambulkou“ (K, str. 125).

Takto absolvuje dalších pět zastávek, až nakonec přijede domů za ženou a nazuje si své ošlapané pantofle. V ukázkách jsou patrné motivy, které se vyloženě týkají domova, jsou to jednotlivé klíče, každý tvarem či barvou nějak spojený s určitou ženou, dále věc, kterou kvůli Jackovi odkládají (několikrát je to novela *Veletr splněných přání*) když přijede, se vším přestanou a věnují se jemu. Dalším důležitým motivem je popis plážičky bytu, pláže a jednotlivá jména hotelů má totiž Jacek spojené s hotely u moře, s příslibem dobrodružství.

Ženou v domácnosti je v podstatě i Soňa. Svému prvnímu muži na otázku, co chce celý den dělat, řekne, že čekat, co jiného by také žena měla dělat. Poté celý den uklízí, vaří, jako poslušná žena nakoupí a všechno svému muži vyúčtuje, ostatně je to její povolání. A to s ním žije jen v hotelovém pokoji. Ačkoliv je dívka devatenáct a v podstatě nikdy žádný vztah

nezažila, vždy po vzoru svých románových hrdinek svému novému muži koupí kapesník, stará se o jeho oblečení a poslouchá na slovo.

Podobně to funguje i v domácnosti Jágrových. Páral několikrát explicitně naznačí, že v domácnosti Jágrových není ženám povoleno diskutovat, nebo mluvit. „*Prudké červnové slunce nedělního poledne pralo do mladého inženýra, když vyšel z přítmi garáže a s tmavými mokřými půlměsíci v podpaží se vlekl rozpáleným dvorkem, u dveří bílé vily k němu vzhledla máti, ale neodvažovala se nic zeptat (u Jágrů čekají ženy rozhodnutí mužů mlčky), Jakub klopytal stinnou halou, sestra Zlatunka, oběma nohama prudce zastavila pohyb svého houpacího křesla, ale hned se zas houpala dál (u Jágrů ženy mlčí, i když by se jim chtělo křičet), Jakub se vyhnul sestřiným očím čišičím naléhání vztek i zoufalství, vyběhl po schodech do svého pokoje a zamkl za sebou na dva západy*“ (PŽ, str. 24).

3.3.1.2 Žena jako manželka

Tyto ženy jsou do určité míry variantou žen-matek, pečovatelek. Manželství je v příbězích jedním ze zdrojů stereotypu, východiskem z něj je nevěra, která ale nakonec nic neřeší. V *Katapultu* prožívá hrdina dokonalé manželství (Lenka je jím samotným a častokrát i známými hodnocena jako dokonalá manželka), snaží se z něj však vymanit. V *Profesionální ženě* pak hrdinka dokonalé manželství neustále hledá. Ačkoliv mají oba hrdinové opačný směr, stále se jim nedaří a nemohou se vymanit ze stereotypů. V obou příbězích je také naznačeno řešení v návratu k počátkům. Jacek se rozhodne vrátit k rodině a Soňa ke svému prvnímu „muži“ Rudovi.

Zajímavé je, že obě hlavní ženské postavy (Lenka i Soňa) vidí svou roli ve službě a pečovatelské, své muže poslouchají a jsou pasivní. Lenka do poslední chvíle neraguje na manželovu manipulaci a neukončí jejich vztah. Sice řekne Jackovi, ať odejde, ale protože ví, že už s ní být nechce. Jedinou projevenou aktivitou bylo, že si sama našla muže (Joštovo alterego Trošta), i když se jí Jacek vehementně snažil neustále někoho dohodit. Soňa se projeví aktivně také až v samém závěru knihy, kdy vyhledá Manuela Mansfelda, a dozví se tak pravdu. Obě se však poté vrací ke svým ideálům – Lenka k rodinnému životu a Soňa k dalšímu hledání ideálního muže/k Rudovi Machovi.

Rozdíl mezi stereotypem manželství (nečeho zažitého) a mileneckým vztahem popisuje Páral skrze postavu Jakuba Jágra, který si vybírá mezi pro něj dokonalou manželkou Kamilou a dokonalou, krásnou Soňou. „(...) *Kamila s úsměvem vstane a přijde ke mně pískovou cestičkou, Soně bych utíkal vstříc, s Kamilou na naši nedělní procházku do střížovického lesíčka jako už několik set nedělí, SE SOŇOU BY BYLO VŠECKO POPRVÉ, u*

starého dubu Kamila zvrátí tvář a pokojně se na ni nechá líbat, Soňe bych vkleče líbal kolena, svatba s Kamilo domluvena na září, svatebčané budou tančit na našich trávnících pod lampióny a večer Kamila v naší ložnici v prvním patře začne zvolna před zrcadlem odkládat svatební závoj, viděl bych v tom zrcadle Soňu a řval, zpocená Kamilina tvář na lůžku v porodnici, kde čeká mé dítě, péče o dítě by zabrala Kamile tolik času, že by o sebe přestávala dbát, Soňa bude krásná ještě ve čtyřiceti, Kamila by se začala nudit, i mne, Soňu budu milovat pořád...“ (PŽ, str. 25). Tento stereotyp však jako by si uvědomovali jen muži. Kamila stále stojí o Jakuba, i když ji odmítl a přivedl si Soňu, nevidí jejich lásku a jednotlivé činnosti jako stereotyp, ale jako důkaz toho, že jsou pro sebe stvořeni. Lenka Jackovi odpustí nevěru a je ve své roli v podstatě šťastná. I nádhernou a ideální Soňu opustí muž (Ruda uteče právě kvůli tomu, že jejich vztah začne být stereotypem) a ona mu při jeho návratu odpustí. Příkladem ženy, která se snaží z tohoto stereotypu utéci je Zita Gráfová, je však k tomuto rozhodnutí zmanipulována Borkem Trojanem a přinese jí to jen zklamání.

3.3.1.3 Žena jako milenka

Milenky jsou stejně jako manželky nahlíženy jako pasivní bytosti, které existují vlastně jen pro mužovo potěšení. Páralovy milenky k muži vzhlížejí a příliš se k němu citově upínají, jejich cílem je opět vdát se. Podle Zuščiové je konstrukce milenek v Katapultu zajímavá tím, že každá disponuje jedním význačným rysem, zároveň jí však něco chybí. Anna je intelektulka, příslušnice elity; Hanička je nevinná, ještě dítě; Lída je ideální pečovatelka, spojená s přírodou; Tina je symbolem erotična. Každá z nich má něco a proto si mezi nimi Jacek nedokáže vybrat. Zato ony všechny přemýšlí nad budoucností a společným životem (Zuščiová; 2008, In: Češtinář, č. 3 roč. 19, str. 73-84). Podobný rozbor milenek a jejich genderových identit je zmíněn v kapitole 2.3.2.

Ženy-milenky jsou v Páralově tvorbě až na několik výjimek vesměs stejné jako manželky. Vše přizpůsobují muži a jejich cílem je svatba. Již výše byly zmíněny ukázky z rozhovoru Jacka s jeho osmi ženami, kdy všechny končí rozhovorem o společné budoucnosti. Jediný rozdíl mezi milenkami a manželkami je v popisování tělesna a přítomnosti erotických motivů. A tak je Naďa charakterizována jako pěkně rostlá, zatímco Lenka kupuje mléko a zametá holandské kakao. Soňa, kterou muži chtějí především kvůli jejímu vzhledu, je zvláštní kombinací obojího, je milenkou poslušnou a náruživou a zároveň profesionální manželkou. I svou roli milenky považuje za své povolání.

Podrobit se muži, a to i v sexu. „*Ruda vzdychl, položil mě a utěšil, jak nějraději mě utěšoval. Jak reaguji v jeho dlaních – jak rádio na stisknutí knoflíku. Jak mě zahanbuje to štěstí, které mi tak štědrě a lehce sype... a jak mě zotročuje. Je muž a umí vládnout, já – ve svém povolání ženy – se umím podrobit*“ (PŽ, str. 111).

3.3.1.4 Žena jako matka

Tato role je ve spisovatelově díle hodně upozaděna, zejména na úkor milenecké role. Milenky totiž většinou nemají děti (výjimkou je Lída Adalská), a tak jsou atraktivnější. Je s nimi spojena novost a zábava, což se s rolí matky vylučuje (Zuščiová; 2008, In: Čestínář, č. 3 roč. 19, str. 73-84). Jacek na několika místech poukazuje na to, že Lenka už není tak atraktivní, ačkoliv je skvělá matka. Podobně vidí budoucnost s Kamilou i Jakub Jágr. Proto není Soňa nikdy zobrazována v roli matky, nemyslí tak na ni ani její nápadníci, a ani ona sama se do té role nestylizuje. Jako by profesionální ženství neznamenovalo zároveň mateřství, ale jen podřízení všech potřeb mužů.

Lenka Joštová je zobrazována jako matka, ve skutečnosti ji však v mateřské roli nevidíme. Ano, neustále pečuje – vaří, vodí dceru do školky, hraje si s ní, ale konkrétní projevy mateřské lásky autor nezobrazuje. Jackovy hry s dcerkou a celkově jejich vztah je akcentován mnohem více. V prostoru domova hrdina mluví dokonce více s dcerkou, než s manželkou. I tento vztah rodič – dítě však podléhá stereotypu a Páral naznačuje dokonce jeho zaměnitelnost (jeho pozici nahrazují strýčci a on dělá strejdu u Adalských). Významnou mateřskou roli má pak téměř nepřítomná Lenčina matka. Stojí neustále za Lenkou, snaží se jí pomoci a je to nakonec i ona, kdo vyřkne závěrečný ortel nad jejich manželstvím a řekne Jackovi pravdu.

3.3.1.5 Žena jako pracovnice

Jana Zuščiová tvrdí, že pokud jsou ženy reflektovány jako kariéristky většinou nejsou úplně úspěšné. Ženy kariéristky jsou často neatraktivní a žijí samy. Jejich pracovní život velmi ovlivňuje ten soukromý a pokud je některá z nich úspěšná ve veřejné sféře, ztroskotává právě v té soukromé (Zuščiová; 2008, In: Čestínář, č. 3 roč. 19, str. 73 - 84).

Co se týče *Katapultu*, tak většina ženských postav pracuje. Zaměstnaná není jen Hanička Kohoutková, protože ještě studuje. Jejich práce však není nijak reflektována a ženy plní především role jiné. Lenka je pečovatelka a ostatní jsou milenky. Jednou z žen, která žije svou prací, je již výše zmíněná Jarka Veselá, která nemluví o ničem jiném, než o své vášni – tukařině. Jacka však právě toto téma omrzí, a tak je Jarka dalším příkladem neúspěšné ženy.

Soňa je na rozdíl od většiny hrdinek ve své kariéře úspěšná. Stoupá na pomyslném žebříčku poměrně vysoko, ale to je zapříčiněno jejím dálkovým řízením Manuelem Mansfeldem. Nenachází uspokojení ve své práci, ale v tom, že plní mužovy pokyny.

3.3.1.6 Žena jako sestra

Téma sesterství není myšleno jen jako rodinný svazek, ale také jako přátelství. Zušćiová tvrdí, že ženy–sestry se objevují jak ve sféře soukromé, tak v té veřejné. Pokud se vyskytují v druhé ze zmíněných, opět jsou odsouzeny k nezdaru. V Páralových raných dílech se toto téma příliš nevyskytuje. Ženy jsou definovány spíše skrze vztahy s muži. V *Profesionální ženě* je naznačeno pouto Soni a Jarunky Slané, ale ony jsou spíše rivalky. Později, když Soňa bydlí na ubytovně, je rozpoznatelná jakási loajalita mezi pracovnicemi, kdy se dívky navzájem podporují a pomáhají si. Soňu litují, když musí opustit práci, braly ji jako součást kolektivu. Sesterství ve smyslu spolku se objevuje až v pozdějších dílech (např. *Země žen*), Zušćiová však upozorňuje na téma, které tyto spolky spojuje – muži. „*Pokud ženy spojuje láska k mužům, jsou jim podřízeny, v případě, že muže neakceptují, postupně stejně docházejí k tomu, že bez mužů nemohou být a dojde tak k sblížení obou pohlaví*“ (Zušćiová; 2008, In: *Češćinář*, č. 3 roč. 19, str. 82).

3.3.2 Role muže v textu

Existuje mnoho poznatků a studií o roli ženy v Páralově díle, málokdo už však doopravdy rozebere jakou roli v textu tedy zaujímají muži. Toto téma do jisté míry rozebírají autorky Jana Bartůňková a Alena Zachová ve svém příspěvku z mezinárodní konference *Žena – jazyk – literatura*. Abychom definovali určitý fenomén je vždy třeba jej vymezit vůči něčemu jinému. Proto se zde budu snažit popsat, jestli muži zaujímají stejné role jako ženy. Autorky stati *Žena versus muž?* tvrdí, že hranice by neměla být mezi postavami mužů a postavami žen, jako spíše mezi dominantními (mužskými atributy) a submisivními (ženskými atributy) typy. Dominantní lidé jsou hodně racionální a je s nimi spojena větší dynamičnost, zatímco ti submisivní jsou založení více intuitivně, emocionálně, až pasivně. Ve všeobecné rovině se první zmíněné vlastnosti většinou automaticky přisuzují mužům a druhé ženám. Jedná se však spíše o to, které z nich převažují u konkrétního jedince – muže či ženy. Proto je lepší tyto hodnoty rozdělovat na maskulinní (dominantní) a femininní (submisivní). Páral stvořil nepřeborné množství postav, osobitých typů a zdá se, že si ono rozdělení dobře uvědomuje. Na příklad v *Milencích a vrazích* tak dělí postavy na červené (silní, dominantní, maskulinní) a modré (emocionální, submisivní, femininní). Příslušníky obou skupin tvoří jak muži, tak ženy

(Bartůňková, Zachová, str. 156 – 159, In: Žena-jazyk-literatura: sborník z mezinárodní konference; 1996).

Spisovatel zároveň nestrání ani jedné straně, ačkoliv se tak může zdát, protože červení jsou většinou úspěšnější. Popisuje jen skutečnost, kdy v moderní společnosti opravdu více vítězí racionalita a dravost nad emocemi a pasivitou. „*Toto stranění červeným je však jenom zdánlivé. V podtextech zaznívá vždy jakýsi tichý nesouhlas s touto situací, ten však neznamena ani jednoznačné přitakání modrým. Stejně tak jako pozitivní dynamičnost červených může přerůst v nežádoucí agresi, přizpůsobivost a pasivita modrých v sobě skrývá hrozbu nečinnosti a rozkladu*“ (Bartůňková, Zachová, str. 158, In: Žena-jazyk-literatura: sborník z mezinárodní konference; 1996).

Jak už bylo několikrát zmíněno výše, Páral vidí východisko z této situace ve feminokracii. Díla jako *Země žen* nebo *Kniha o biči* však přinášejí jiné rozuzlení, a to partnerství. Ženy v těchto knihách se totiž chovaly opět jako červení, což vedlo jen k další agresi a pádu systému.

Muži v jeho dílech tedy podobně jako ženy zastávají role veřejné i soukromé, jsou otci, i úspěšnými inženýry. Předem je jasné, že muži mají v Páralových raných dílech více prostoru (v černé i bílé pentalogii je kromě *Profesionální ženy* hlavní postavou vždy muž), mají však více prostoru i v jednotlivých rolích?

3.3.2.1 Muž v soukromém prostoru

Muži se v Páralových knihách často pohybují v domácím prostředí, většinou se v něm ale necítí dobře a často utíkají ven. Jacek Jošt touží po dobrodružství, nebaví ho manželství a zároveň se doma cítí přebytečný, nezapadá tam. Několikrát mu to je i explicitně řečeno jeho třemi generacemi žen. „*Tři ženské (kolik vlastně jsme si jich svobodně zvolili) s evracely ze sbírání prádla vzrušeny zážitky z dvorku víc než tenkrát z autovýletu do Krkonoš a téměř udiveny, že jsme ještě doma – na místě je údiv na obou stranách – a dvě z nich neprodleně oživily ono stálé bubláni, syčení, pečení a vary, tu šestnáctihodinovou nákladnou chemii, na jejichž výchozích pásech vyjíždí pro nás nejčastěji ohřátý kabanos nebo vychladlá topinka s vodovým čajem.*

„*Proč si bereš pořád tyhle staré ponožky, když ty červené jsi ještě neměl na noze?*“

„*Proč musíš chodit v tomhle teple zrovna ve svatebních černých semiškách?*“

„*Proč si nikdy nevezmeš to jelenicové sako?*“

(...)

„Táta veme-“ říká dnes poprvé Lenička a za devadesát vteřin už „Já ci dolů-“ a honem zas do babiččiny sukně, po připočtení Lenčiny otázky, co je to cukrářské droždí, a příslušné odpovědi plus přinesení brambor ze sklepa jsme byli dnes vyžadováni celkem šest minut, z toho skutečně potřebováni asi sto vteřin“ (K, str. 69–70).

Tyto Jackovy pocity jsou pak pro čtenáře formulovány ještě explicitněji, když je mu několikrát vyčteno, že „překáží“. Jacek v domácnosti není potřeba ani pro typicky mužské povinnosti, jako jsou drobné opravy, protože ženám v týdnu vždy rád vypomůže soused Městek. Když je Jacek doma, většinou se snaží utéct na balkón s cigaretou a přemýšlí o lepší budoucnosti nebo spí. Dokonce si zařídí mládenecký byt v Ústí, kam se uchyluje, když potřebuje utéci, a říká mu „azyl“. Jediné momenty, kdy je Jacek doma šťastný, jsou po návratu z přírody. Jacka hodně inspiruje příroda, zejména hory, z těchto procházek se vrací domů smířený.

Domov omezuje i další mužské hrdiny, Ruda Mach se životem se Soňou také začne cítit svázaný. Zajímavé je, že také on utíká před stereotypem do hor a do přírody. Pro oba je také symbolem největší svobody představa moře. *„A za výlohou Čedoku obrovský plakát modromodrého moře se smetanovými čepičkami vln a stojí tu psáno Poslední zbylá místa na týdenní letecký zájezd na Sluneční pobřeží... Cena 1350 Kčs za osobu. U moře jsme ještě nebyl, letadlem neletěl – a těch 1350 mám tadyhle na zadku... Rudovi se z toho všeho udělalo najednou až horko“ (PŽ, str. 114 – 115).* To, že Ruda opravdu není domácký typ, dokazuje i jeho majetek. Jediné, co opravdu potřebuje, kromě toho, co má na sobě, je jeho kytara, na kterou po nocích brnká a touží poznávat stále nová místa.

Naopak typem, který si libuje v domácím prostředí je Jakub Jágr. Tento další nápadník Soni si ihned představuje společný život v jejich bílém domě. První, co by po jejich sňatku udělal, by bylo natření lavičky na bílo. Jeho postava je spojena s domem, pohybuje se však i ve veřejném prostoru a čtenář má tušení, že je vcelku úspěšný, autor to ale více nezmiňuje. Jeho pravá povaha se vždy projeví až v prostoru domova. Je to tedy jeden z mála mužských hrdinů, který je doma spokojen. Několikrát však otcem bývá nařčen z nedostatečného mužství.

„A ta tvá Soňa – ta jiskru má? Co! Poznám to už z dálky podle chůze. U každého koně nebo ženské. Fm! Ha! Ja! V sobotu ji přivezeš!“

„Ano, samozřejmě. Moc rád... ale... Ale ona třeba nebude chtít...“

„Ha! Fm! Nesmysl. Chci ji vidět. Když má jiskru – Ha! Ha! Ha!“

„Ted', když už mám jistotu, to půjde rychle. Ještě dnes večer s ní promluvíme-“

„Promluvíme! Fm! Nesmysl. Se ženským chlapem mluvit nepotřebuje. A jsi chlap? No tak! Musíš ji dobýt! (PŽ, str. 26).

Extrémně neúspěšným mužem v domácím prostředí je pak Josef Novák. V prostoru domova je na úrovni dvanáctiletého chlapce, věčně šikanovaný svým otčímem. Ve veřejném prostoru je bohatým a tajemným aristokratem, nesoucím „jméno plné mužů“ – Manuel Mansfeld. Ačkoliv se tedy muži pohybují v domácím prostředí, nejsou v něm příliš spokojeni a nenaplnuje je to.

3.3.2.2 Muž jako manžel

Do značné míry s prostorem domova souvisí i role muže jako manžela. Manželství je zdrojem stereotypu, ze kterého se hrdinové snaží vymanit. Ve zkoumaných dílech je jedinou mužskou postavou, která touží po manželském svazku, Jakub Jágr. Ale když svého cíle dosáhne a nakonec se ožení s Kamilou, stále není šťastný a touží po Soně. Ani on tak v manželském životě nenalezne uspokojení.

Jacek Jošt jako manžel naprosto selhává. Několikrát je v textu zmíněno že má dokonalou ženu a dokonalé manželství, ale on o něj v podstatě nestojí. K Lence se chová nepozorně (celou knihou se promítající motiv zapomenutého bílého plyše) a ona mu oplácí tím, že o něj pečuje. Nakonec je zpochybněna i jeho role živitele, když už z práce nevozí ani peníze. Na nudu v manželství poukazuje v Katapultu i jedna z Jackových milenek: *„Proč jste se rozvedl – ach, to je přece banální otázka! Bylo vám těsno, toužil jste po prostoru, vzduchu, moři, dálkách... a ženách. Manželka vám byla lhostejná brzy po svatbě, jen kvůli dítěti jste udržoval zdání šťastného manželství, až jednoho dne vkročila do vaší cesty žena jak paprsek světla do temnot a smutnému rytíři se otevřel sad zpívajících růží...“ (K, str. 81).*

Páralovi muži tak vlastně po této roli netouží a nejsou v ní úspěšní. Manželství je něco, co přijde samo, k čemu je žena dotlačí, něco svazujícího. Po stále neúspěšných pokusech o únik z těchto svazků se však hrdinové navrací do známého života. Jacek se také na poslední chvíli rozhodne, že chce zůstat s rodinou a že je vlastně spokojený.

3.3.2.3 Muž jako milenec

Milenecké vztahy jsou stejně frekventované jako ty manželské. Na rozdíl od žen milenek však muži nejsou většinou ve vztahu citově zainteresovaní. Není to tak, že by jim na ženě nezáleželo, ale nemají potřebu to posouvat dál. Milenka je pro ně únikem ze stereotypu, něco nového, vzrušujícího. Na rozdíl od žen, nemusí být muž–milenec příliš atraktivní, většinou získá pozornost žen jen tím, že je pozorný.

Jacek Jošt je snad více než manželem a otcem v roli milence. Na svých okružních drahách má dokonce sedm milenek. Jejich vztahy však už od začátku nemohou být ryze milenecké, jelikož vznikly na základě následujícího inzerátu: „33 LETÝ inž., rozv., hl. partnerku. zn.: „Žít!“ (K, str. 55). Již od začátku k tomu jednotlivé ženy i Jacek přistupují jako k vážnému vztahu, on však není schopen si vybrat a stupňující se vážnost vztahů ho jen ubíjí. Totéž se dá říci i o podstatě vztahu s nezávislou Nad'ou Houskovou, jedinou milenkou, s kterou se Jacek seznámil osobně. Nad'a ví, že má Jacek manželku a rodinu, a na Jacka netlačí. Je ochotná akceptovat, že se jedná o milenecký vztah. Sám Jacek však Nad'u neustále přesvědčuje, že ji miluje a že s ní bude žít. Když tomu konečně Nad'a uvěří, vztah sklouzne do stereotypu. Zajímavým poznatkem také je, že ačkoliv jsou ženy v mileneckých vztazích více zainteresované, je to vždy Jacek, kdo expresivně vyjadřuje své city. Ať už se jedná o oslovení „lásko“, nebo vyznání „miluji tě“.

Ryze milenecké vztahy udržuje také Zikmund Holý. Tyto vztahy jsou však zvrácené, žen, které si vybere, se neptá, jestli o to stojí, prostě je unese. Jsou to pro něj „kočičky na hraní“, které když ho přestanou bavit, vyhodí. K tomu mu slouží jeho sluhoové Zahnovi, kteří se o děvčata náležitě postarají.

„Martička se zas vztekala, že už s ní nechcete mluvit,“ hlásil Wolf.

„Ale“.

„Chtěla na vás počkat ve vaší ložnici.“

„To je zábavné“.

„Nechtěla si to nechat rozmluvit.“

„Ta se u nás nějak rozehrála.“

„Nakonec jsem ji musel pohladit guminkou.“

„Ta holka je nemožná,“ řekl Ziki, vyňal z náprsní kapsy hrst stokorun a položil je na kapotu dodávky, „dej jí to v obálce a večer ji odvez s kufrem na nádraží.“

„Mohl bych si ji ještě pár dní nechat? Dal bych si ji do zahradního domku-“

„Vezmi si ji“ (PŽ, str. 202).

Milencem je i Ruda Mach. Oboustranně výhodný vztah udržuje s Jarunkou Slanou, která si má vzít doktora, ale jezdí si za Rudou každou neděli odpočinout. *„To s Jarunkou Slanou, to nic nebylo, Jaruna sice tvrdí, že ho miluje, ale jezdila sem pokaždé jen v neděli na noc, akorát se vybouřit (však on jí taky zahýbal, a jak!). A to přitom už chystala svatbu s MUDr. Šedivým! Jako nic by pan Mach potřeboval, aby se o něho někdo staral“ (PŽ, str. 49)* Soňa tedy negativně hodnotí chování Jarunky, ale Rudu lituje. Myslí si, že by ho pořádná žena mohla změnit. Ruda je typem milence, z kterého to čiší, nemá problém si najít

partnerku, ať je kdekoliv. Často je popisován jako samec, jde z něj něco živočišného, má vypracované tělo a tak zvláštní mužskou vůni (Sonina slova). K ženám se chová slušně, ale nijak si je nenárokuje, bere život tak, jak přijde. V závěru knihy je naznačeno, že Ruda zmoudřel a rozhodl se usadit právě se Soňou, ale z jeho chování je zřejmé, že se nijak nezměnil.

3.3.2.4 Muž jako otec

V rolích otců se Páralovi muži ocitají poměrně často. Zejména poté, co se jím autor sám stal. Celkově je však pro hrdiny signifikantnější postava otce než matky. Soňa, jako sirota, vždy vzpomíná na svého otce chirurga, který ji vychovával jako princeznu. Z dvojice Volráb a Volrábka má také blíže spíše ke svému strýci, který by jí měl otce nahrazovat.

Otec je živitel, ale také bezmězně miluje své děti. Často je rozmazluje. V *Profesionální ženě* je zachycen vztah Ludvíka Ludvíka a jeho dcery Laňky. Dal by se nazvat téměř až mileneckým, dcera na něj žálí. V jejich rodinných konverzacích je matka ta, kdo ustupuje a kárá, a otec ten, kdo řekne poslední slovo. Stejně je tomu i v rodině Jágrových, kde se všichni řídí dle režimu štábního rotmistra. Matka o rodinu pečuje (vaří a uklízí) a otec vychovává.

Jacek je typem otce, s kterým se dítě setkává jako se vzácností, a o to více si jeho přítomnost užívá. Kdykoliv jsou spolu, tak si hrají, Jacek ji chodí uspávat a vypráví jí pohádku na dobrou noc. Malá Lenička nechce obléct kalhotky od nikoho jiného než od táty a neustále se dožaduje jeho pozornosti. Ten jí ji náležitě věnuje, šišlá na ní, nosí ji na ramenou a kupuje jí hračky. Lenka je pak v roli té, která je kárá, protože dělají nepořádek. S vývojem příběhu však Jacek selhává i v této roli. Jako by i malá Lenička tušila, že matku zrazuje a už otce odmítá, věnuje mu stále méně pozornosti, až ho nakonec nechce vídat vůbec. V *Katapultu* i rozhovory otce s dcerou podléhaly stereotypu a staly se zaměnitelnými.

3.3.2.5 Muž v pracovním prostředí

V pracovním prostředí se muži vyskytují často a jsou úspěšní. Jacek například kariérně stoupá, aniž by se o to nějak význačněji musel přičinit. Pro muže je stále všude práce. Páral pak ve své tvorbě došel i k oslavě práce. Bílá pentalogie má reflektovat ideál a jeho knihy tak trochu připomínají budovatelské romány padesátých let. Kvůli tomuto kompromisu režimu bývá spisovatel často kritizován. Například román *Mladý muž a bílá velryba* se celý odehrává v pracovním prostředí. Symbolická bílá velryba pak značí splněný pracovní úkon. Černá

pentalogie je více zaměřená na soukromý život postav, práce jen dotváří onen stereotyp, není zdrojem naplnění.

Kdykoliv je Jacek fyzicky v práci, tak píše cestovní zprávy, čte si noviny a román Armanda Lanouxe a poté jen nečinně sedí, protože ho „chytla neuróza“. Ve svém zaměstnání se v podstatě baví, s kolegy si vykládají vtipy a pijí alkohol. „*V Jackově kanceláři už čekal šéfkolorista Petřík Hurt a technolog Vítěnka Balvín, křik a smích a nové anekdoty z Brna, Petřík podepsal červenou výdejku na sobotních 300 gramů absolutního ethanolu a Vítěnka znalecky ředil sechzig-vierzig přijde vhod před obědem a v sobotu se tady vždycky trošku zhulákáme*“ (K, str. 36). Samotná pracovní činnost Jacka, kromě popisů cestování, však popsána není. Jacek je zároveň pracovním prostředím fascinován, prostředí továren a chemických podniků je pro něj něco jako umění. „*Surrealistická stříbrná država a od hor zavanul vlhký vítr, Jacek slézal dolů po točítých plechových schůdkách, ještě jednou kolem věže a ještě jednou dokola.*

„*Tak co?*“ řekl dole Bachtík.

„*Nádherný...*“ vzdychl Jacek“ (K, str. 51).

Hrdina však není schopen následovat své sny ani v práci, bojí se změny, a i když by ho nějaká jiná práce bavila více než role cestáka v textilce, neodvážá se odejít. Sepsanou výpověď tak stále uchovává v šuplíku a neustále si hledá nová a nová zaměstnání, kde ve všech nakonec slíbí, že nastoupí.

Autorovu fascinaci pracovní činností čtenář nalezne již v *Profesionální ženě*. Tato kniha se sice řadí k černé pentalogii, ale v některých ohledech předznamenává tu bílou. Jedná se právě o hledání ideálu a oslavu práce. Typickým příkladem může být postava Rudy Macha, „*neuvěřitelného fachmana, který zvládne to, co normálně deset chlapů*“. Ruda je úplně šťastný právě při práci a je mu jedno, jestli dělá zedníka, nebo kopáče. „*V jakési jámě tam Ruda klečel jen v kalhotách od montérek a plácal se v mokrém betonu – to byl první dojem. Ale za nějakou dobu jsem pochopila, že muž tam dělá neuvěřitelně moc věcí najednou, hned jako zedník a pak cosi tesařského, teď s kovem a už zas se štětkou, celkově to vypadalo, jak si asi představuji sochařinu, což to není umění tolik profesí najednou? – a rozhodně celkem kumšt... Kolik jen nástrojů – lopatu, pilu, kleště na drát, sochor, dusadlo jako mají dlaždiči, a zas jemnou cukrářskou špachtli – a kolik věcí bere do rukou: cihly, cement, prkna, fošny, kulatinu, kovové úhelníky, tyče, svorky, kramle a dráty... všechno bere do rukou, každou věc jinak, ale všechno jakoby skoro s radostí... tak se asi dělají sochy, a jako bych náhle našla klíč k svému muži, který nejraději jí rukama...*“ (PŽ, str. 109–110).

3.3.2.6 Muž jako bratr

Bratrství či vztah nejlepších přátel se ve spisovatelově díle příliš nevyskytuje. Pokud se dostanou do interakce, tak povětšinou jen v pracovním prostředí, kde řeší profesní záležitosti. Nesdružují se do nějakých spolků či uskupení jako ženy.

3.3.2.7 Shrnutí

Dalo by se říci, že Páralovy rané knihy jsou genderově příznakové a ženy jsou v příbězích znevýhodňovány. Není to však záměrem autora, ten popisuje společnost a kritizuje ji. Vychází z reálných předobrazů, kdy socialistická žena opravdu měla roli především pečovatelky působící hlavně v soukromé sféře, roli spíše pasivního člena domácnosti. Spisovatelův vývoj však dosvědčuje, že si tuto propast autor uvědomuje a snaží se to nějak reflektovat. Knihy jako *Země žen* a *Knihy o biči* jsou pak příkladem extrémního obratu, ve kterém je ale také naznačeno, že ani genderová nerovnost tímto směrem není ideální a je třeba najít něco mezi tím. Z mého pohledu je však stále příznakové, jakým způsobem onen genderový převrat Páral zobrazuje. Ženy vládnoucí světu přejímají maskulinní znaky v chování a ztrácí tak svou ženskost. Chovají se mužským způsobem.

Více než na ženské a mužské postavy bychom však měli jednotlivé charaktery dělit na femininní a maskulinní, podle převažujících znaků v chování. Je pravda, že většina mužů je maskulinních a většina žen je femininních, tak je to ostatně i ve skutečnosti, a tu se Páral snaží zachytit. Nemám ambice v této práci již rozebírat, jaké jsou důvody a příčiny tohoto nerovnoměrného rozložení ve společnosti, to přísluší genderovým a sociálním výzkumům.

Mužští hrdinové se mnohem více pohybují ve veřejné sféře a jsou v ní úspěšnější než ženy. Také, což je zajímavé, jsou častěji zobrazováni v roli otce – ne jako pečovatelé, ale jako rozptýlení pro své ratolesti, které k nim vzhlíží. Ženy jako matky jsou přítomny, ale nemají nějaký signifikantní dopad na vývoj děje.

3.3.3 Konstrukce mužskosti a ženskosti v díle

Konstrukce mužskosti a ženskosti značně souvisí s utvářením genderových identit postav tak, jak je konstruován jejich význam jako (ne)genderových bytostí. Jedná se o spojení několika genderových diskursů a případné chování postav, na jejichž základě lze vyvodit závěry. Ty vychází z výzkumů Kateřiny Zábrodské o diskursivní dynamice¹⁹, které poukazují na potenciál některých diskursů narušovat či utvrzovat definice kategorií žena-muž

¹⁹ Diskursivní dynamika – pojem Iana Parkera (1992); (Zábrodská; 2009, str. 112).

(Zábrodská; 2009). Já si ve své práci z jejího výzkumu vypůjčím definice některých diskursů²⁰, které se v knihách uplatňují, a budu se snažit je aplikovat na zkoumaná díla. Zábrodská však výzkum dělí spíše na ženské a ne-ženské chování, než na ženské a mužské.

3.3.3.1 Diskurs genderového esencialismu

Genderový esencialismus vychází při konstrukci mužskosti a ženskosti již z přirozených znaků mužů a žen, na první pohled rozpoznatelných. Zároveň se jedná o jakýsi soubor hodnot a kvalit, které by muži a ženy měli mít, přirozená ženskost a ne-ženskost. Odbornost a profesní úspěchy jsou například jedním z ne-ženských znaků. „*Odbornost a profesní úspěch jsou definovány jako protiklady ženskosti, které mohou být s ženskostí v souladu jen tehdy, jsou-li přirozeným výsledkem situace či rozhodnutí druhých lidí. Stěžejní pro identitu přirozené ženy a její uchování je soulad s tím, co vyplývá ze samotné povahy věcí, oproti aktérství a aktivnímu zasahování do povahy světa*“ (Zábrodská; 2009, str. 115).

Zdá se, že k podobným závěrům došel i Páral při konstruování své ideální ženy – Soni. Tato sirota, které nebylo dovoleno dostudovat gymnázium, si pod vedením muže bez velké námahy dodělá maturitu po večerech. To, že je řízená na dálku a sama se o žádnou změnu života nepokusí značí i jistou pasivitu a podřízenost, které Soňa ještě několikrát utvrzuje svými slovy. Z jejich slov se však více dovídáme o identitě mužů, alespoň tak, jak si ji Soňa představuje. „*Sedím tady na zídce a třesu se po celém těle jak zimnicí, co se stane se mnou dál – A pak pláču, jako každý den a každou noc. Proč mě tady dosud nevypátral můj muž Manek Mansfeld, který přece může vše – a proč aspoň neodpověděl na mé dopisy, které mu denně posílám, v prvním z nich jsem mu vyličila své zdejší vězení podrobně na plných dvaatřiceti stránkách a každý den teď odesílám další zoufalou prosbu-*“ (PŽ, str. 159). S postavou ženy jsou tedy spojeny pojmy jako pasivita, vyčkávání a pláč, zatímco muži jsou zachránci a aktéři změn. Podobně Soňa vidí i svého prvního muže – Rudu Macha. Je často popisován jako silák a ochránce, s nímž už se Soňa bát nemusí. Ruda však odmítá plně převzít odpovědnost za její osud, a tak je jejich vztah odsouzen k nezdaru. Stejně tak není ideálním mužem Jakub Jágr, který si sice uvědomuje, jak by správný muž měl vypadat, ale ve skutečnosti se tak nechová, tudíž o něj Soňa nejeví žádný zájem. „*SE ŽENSKÝMA CHLAP MLUVIT NEPOTŘEBUJE, A jsi chlap? Nebyl jsem tati, ale už budu (z pokoje číslo 6 svištění facek a ženský křik), MUSÍŠ JI DOBÝT (u pokoje číslo 5 big beat dokonavé lásky), VE VÁLCE A V LÁSCE DOVOLENO VŠE-*“ (PŽ, str. 28).

²⁰ Definice jednotlivých diskursů v této kapitole jsou parafrázovány z: ZÁBRODSKÁ, Kateřina. *Variace na gender: poststrukturalismus, diskurzivní analýza a genderová identita*. Praha: Academia, 2009. str. 112–184.

Jacek Jošt také postrádá onu aktivní složku charakteru a tak je jeho život předem odsouzen k neúspěchu. Jeho žena Lenka, často popisována jako ideální manželka, však splňuje požadavky na esenciální ženství. Do ničeho se příliš nevměšuje, vždy čeká na rozhodnutí svého manžela, její chování je jemné a nenásilné a dává přednost rodině před profesním životem.

Diskurs genderového esencialismu svým požadavkem na podstatu ženství, podporuje genderové stereotypy o neslučitelnosti pracovního života s ženskou identitou. Stvrzuje fakt, že ženskost najde uplatnění jen v soukromé sféře. Zároveň vylučuje mužský subjekt z prostoru rodiny. Páral do značné míry tyto stereotypy ve svých raných dílech podporuje. Popisuje sice i muže s femininními znaky a ženy s maskulinními, tyto hrdinové jsou však většinou odsouzeni k nezdaru, nebo se nakonec změní. Snad nejvíce femininními mužskými postavami jsou Roman Gráf a Julda Serafín z *Milenců a vrahů*. Oba skončí špatně – Gráf je uvězněn poté, co Juldu zabije. Ostatně i Jackův trest za pasivitu je smrt. Ženské maskulinní postavy (Madda Serafinová, nebo Edita Beninngerová) se v závěru knihy vrátí ke své ženské podstatě.

3.3.3.2 Diskurs heterosexuality

Diskurs heterosexuality řeší, co vlastně znamená být ženou a mužem. Spojuje gender se sexuálními vztahy. Ženská heterosexuální identita není definována samotným zájmem o muže, ale pasivním líbením se mužům. Ženy se líčí, parádí, a to vše proto, aby se líbily mužům. Být ženou znamená být přitažlivou pro muže. „*Implikacemi pozice sexuálního objektu je objektivizace ženy jako předmětu, který může být posuzován z hlediska své žádoucnosti, aniž by sám mohl tento pohled vracet*“ (Zábrodská; 2009, str. 119). „Líbit se“ však chce většina žen dobrovolně a považuje to za normální součást své ženské identity. Na druhé straně se s pozicí sexuálního objektu ženy odmítají ztotožnit.

V Páralových knihách je pozice žen jako objektu mužské touhy velmi častá. Samotná Soňa je muži popisována jako div krásy, nádherně roslá, štíhlé nohy a úzký pas. Dívka sama o sebe však nijak zvlášť nedbá, je to součást její přirozené krásy. Lenka Joštová je popisována jako ne příliš atraktivní. Jacek o ní tvrdí, že by měla více cvičit a že se o sebe už moc nestará. Páral zároveň zobrazuje i mužskou krásu. Na příklad Ruda Mach je typickým alfa samcem, který může mít každou ženu. Obzvlášť ve svých pozdějších dílech spisovatel naznačuje soudobý trend řešení i mužského vzhledu. Je čím dál přirozenější, že muži užívají různé přípravky a také oni se snaží „líbit“ ženám.

3.3.3.3 Diskurs individualismu

Zde se uplatňuje jedinečnost každého člověka bez ohledu na jakákoliv omezení. Člověk by měl žít podle svých představ, ale zároveň si uvědomovat odpovědnost za své chování. V praxi to znamená odmítnutí určitých stereotypů o tom, co je muž a co je žena. Ve zkoumaných dílech se tento diskurs příliš neuplatňuje. Jak bylo řečeno výše, pokud někdo vybočuje, (v pracovním či soukromém životě), nenachází naplnění. Naopak pro Páralovy hrdiny je typická zaměnitelnost a vytváření určitých typů. Téměř v každé knize nalezneme mladého inženýra, sexuálně nevybouřeného, pracovně ne příliš úspěšného, který se žene za štěstím, a sexuálně atraktivní ženu, tak trochu mrchu, která zmíněného hrdinu dotváří. Autorova pozdější díla se však snaží určitou změnu nastolit. Individualismus se ale spíše než u jedinců projevuje ve skupinách postav (sesterstva žen, apod.).

3.3.3.4 Diskurs biologizující

Tento diskurs reflektuje evidentní rozdíly mužského a ženského těla: fyziologické znaky, nezávislé na kultuře. Jedná se například o znevýhodnění žen k určitým fyzickým aktivitám, nebo naopak jejich zvýhodňování právě tím, ženemohou dělat jisté činnosti. Ve zkoumaných dílech se diskurs projevuje hlavně v prostoru pracoviště, kdy žena nemůže vykonávat určité manuální práce, ale není to příliš časté. Trošt v *Katapultu* například opravuje rozbitou lednici, ale to je spojené spíše s genderovými stereotypy o mužích, kteří mají doma něco opravovat, než s tím, že by to ženy fyzicky nezvládly.

3.3.3.5 Diskurs socializace

Diskurs socializace zobrazuje rozdíly mezi ženami a muži, které nejsou přirozeně dány, ale jsou utvářeny v rámci společnosti. Ženskost či mužskost tak neznámá vyjádřit to, co jedinec pociťuje vnitru, ale spíše to, co od něj společnost vyžaduje. Socializace je proces ovlivněný mnoha faktory jako je: výchova, kulturní prostředí, ve kterém se jedinec vyskytuje apod. V rámci určitého kulturního zázemí vzniká spousta vlastností, které by správný jedinec měl mít. V literatuře, potažmo v kultuře, se to projevuje různými archetypy²¹ ženství a mužství, z nichž některé přešly v genderové stereotypy.

Bronislava Volková se zamýšlí nad pojmy „mužská“ a „ženská“ literatura – proč vůbec existují? A odkud se vzaly? Jedním z důvodů je historický precedens mužů, spisovatelů, kteří utvářeli kulturní, literární a estetické hodnoty a archetypy k tomu užité. Již

²¹ Archetyp = předobraz, pravzor. V genderové perspektivě se jedná o konstrukt, který vzniká v určitých kontextech a jsou důsledkem dominantních mocenských diskursů (Knotková-Čapková; 2010, str. 18).

v dětských pohádkách se dočteme o statečných rytířích a mocných králích, slabých princeznách, které čekají na záchranu a zlých čarodějnicích. Volková definuje čtyři základní ženské archetypy užití v literatuře: panny a múzy, fúrie, čarodějnice a prostitutky, staré panny a jeptišky a matky (Volková, str. 239–249, In: Česká literatura v perspektivách genderu; 2010).

V obou zkoumaných dílech se vyskytují pohádkové motivy, v *Katapultu* se jedná o pohádku o smutném princovi, který jezdil vlakem za svou dcerkou přes černé tunely a poté parodii na Jackův manželský život.

„Rollovy ruce s měděnými drátky loutek se kmitaly nad opěradlem židle a na lesklém jevištním sedadle mezi porcelánovým hrníčkem a krabičkou sirek zdravila hlediště postava za postavou, pan král, paní královna, princeznička a dobrá stařenka, ‚Tu spapá potom vlk-‘ volala Lenička, ‚- a pak pijde Kalkulka-‘, ale Tomáš Roll hrál divnou pohádku, paní královna s dobrou stařenkou poskakovaly kolem krabičky zápalek a jednu sirku za druhou strkaly do toho bílého hrníčku, s každou sirkou hrozná práce a nadto po nich princeznička skákala jak pejsek, chtěla si s nimi hrát, leč na hraní nebyl čas, z krabičky lopotně sirku za sirkou a pracně šup s ní do hrníčku, u nohy židle ležel pan král a dělal chr-chr, teď vstane a vstoupí do děje – nevstal, jen se obrátil na druhý bok a zas jeho chr-chr, do hrníčku pořád sirku za sirkou, princeznička vylezla až k opěradlu, spadla dolů na záda ja brouk a trpaslík za ni poctivě ječel, to nic, a ještě jednu sirku a spojenými silami poslední – v tom vyskočil pan král a udělal chramst – a už v hrníčku nejsou sirky (trpaslík je zas vrátil do krabičky) a hned zas kolem ní pitvorný balet královny se stařenkou, princeznička už zas šplhá k opěradlu, spadne co nevidět a u nohy židle už zas chrupe pan král, a zas sirku za sirkou do bílého hrníčku, princeznička zas hapala a trpaslík za ni vřískal už s Leničkou, teď vstala sama a šla za panem králem, ‚-ještě spinká a nesmíme ho budit!‘ zaskřehotal trpaslík, ‚...a nesmíme ho budit...‘, šeptala po něm Lenička, ‚- to je táta!‘ zavřískla“ (K, str. 167– 68). Pohádka dále pokračuje, když se do děje zapojí všechny tři ženy, a Jacek se stane jen nezávislým pozorovatel. Pan král jede vlakem a najednou k němu přiskočí rusalka a ti dva spolu skotačí. Král, z toho tance vysílen, jel vlakem zase zpátky a zchramstl opět sirky. Když se to opakuje po druhé, do děje se zapojuje i malá Lenička, a královi sirky vezme, společně s Lenkou urvaly královi hlavu a nacpaly ho do bílého hrnečku i s rusalkou. Divadlo končí, když se na scéně objeví Hloupý Honza a chytí se se všemi za ruce a tancují okolo porcelánového hrníčku, hrobky dvou loutek. Krále v příběhu tedy nakonec přemůže trojice královna-princeznička-stařenka. Postava rusalky jako zlé bytosti imituje Jackovy milenky a Hloupý Honza je Jackem nesnášený Trošt.

V *Profesionální ženě* se Soňa vyloženě staví do role princezny, spí na devíti matracích jako princezna na hrášku, při útěku z Květinového večírku ztratí sandálek a nakonec ji z nejvyšší komnaty hotelu Hubertus odveze princ – Manuel Mansfeld.

Páral tedy těží z archetypálních rolí jednotlivých postav. Zejména v *Profesionální ženě* je Soňa jako princezna pasivní, potřebuje vysvobodit, ubohá sirota čekající na záchranu prince. Postavě prince je uzpůsoben i nereálný Manuel Mansfeld – je bohatý, tajemný, aristokratického původu a jeho vztah se Soňou je dlouhou dobu ryze platonický. Mužské a ženské archetypy však autor využívá i mimo pohádkové motivy.

Volková rozděluje archetypy na aktivní a obdivuhodné – mužské (Bůh, král, dobyvatel, rytíř, kněz, tvůrčí intelektuál, umělec) a ženské (výše zmíněné čtyři kategorie) (Volková, str. 239–249, In: Česká literatura v perspektivách genderu; 2010). Z prvních zmiňovaných Páral zobrazuje **umělce** – většinou spisovatele (v *Profesionální ženě* jím je Lanimír Sápál) a **dobyvatele**, ve smyslu dobývání ženy (Jakub Jágr, Zikmund Holý). Paradoxně si však z těchto postav dělá legraci. Právě tím, že se chovají archetypálně, vyznívají absurdně a ironicky.

Ženské archetypy – **panny a múzy** značí mládí, fyzickou krásu a nevinnost. Zároveň jsou to pasivní charaktery, které neohrožují mužskou psychiku (Tamtéž, str. 239 - 249). Tato charakteristika do značné míry vystihuje osobnost Soni. Je neuvěřitelně krásná, líbí se každému muži, přesto je ve svých devatenácti letech nevinná a „svůj zelený vínek“ nevydá jen tak někomu. Múzou je i pro Manuela Mansfelda, který si ji vyvolí pro svůj experiment *Profesionální ženy*. „Když pak začalo pršet, stoupl jsem si těsně ke zdi a oknem uviděl poprvé Soňu Čechovou. Rozhodl jsem se, že to bude ona. Lákala mě absolutní náhodnost této volby, dále byla ovšem výhodná vzdálenost od Prahy a zřejmá primitivnost této vesnické servírky. Nádoba pro mou velkou syntézu musela být zcela prázdná. (...) Její odevzdání se Machovi ji sice zbavilo ideální pohádkové čistoty, ale současně potvrdilo její naprostou průměrnost a primitivnost. Právě z tak obyčejné hlíny uhníst osobnost je hlavní inspirací tohoto románu, který literárními prostředky syntetizuje z úplné nuly velkou románovou hrdinku, nadto žijící“ (PŽ, str. 297 – 299). Dívka svou primitivností inspirovala duševně chorého Josefa Nováka k tomu, aby ji přetvořil po vzoru *Pygmalionu*. Byla podnětem i jeho přeměny v prince. Nakonec však Soňa předčila všechna Josefova očekávání. „Soňa byla zcela jiná než tenkrát v létě. Mé dálkové řízení z ní vytvořilo pohádkovou princeznu. Jako by se v ní spojily a a ožily všechny románové hrdinky, jimiž jsem ji napájel, vykonala oné noci téměř zázrak, když ze mne v mých třiatřiceti letech učinila muže. A jako v pohádce *Pygmalion* jsem se do svého výtvaru zamiloval. Soňa se stala velikou a já se scvrkl z pohádkové knížecí do všední podoby docela

obyčejného milujícího muže, jakých jsou miliony... a jsem mezi nimi šťasten (PŽ, str. 302). Doslova uměleckou múzou je pak pro spisovatele Lanimíra Sápala, který zasažen „fantastickou krásou“ dívky vytváří příběh *Fantóm krásy*. „Za necelé dvě hodiny nadržasal Lanimír Sápala již pátou (osmnáctistránkovou) kapitolu svého posledního díla *FANTÓM KRÁSY (o Soně)* a ve „žhavém oblaku tvoření“ (viz Stefan Zweig: *Balzac*) křepčil po terakotových dlaždičkách závodní knihovny Bavlnoly: já tenhle román už asi opravdu napíšu -“ (PŽ, str. 199).

Jak bylo zmíněno v předchozích kapitolách, Soňa je rozporuplná postava. Její „já“ je tvořeno čtyřmi různými charaktery. Proto její chování někdy připomíná i další ženský archetyp – **čarodějnice, fúrie a prostitutka**. Tyto kategorie jsou negativní zejména proto, že implikují jistou moc, kterou má žena nad mužem. Prostitutky jsou společensky znehodnocené postavy, ochotné udělat cokoli pro mužské libido (Volková, str. 239–249, In: *Česká literatura v perspektivách genderu*; 2010). Soňa využívá svého vzhledu a tak využívá muže. Důkazem je její pracovní povýšení – intrikami přesvědčí svého šéfa, aby se do ní zamiloval a získá tak lepší místo a vlastní byt. Ačkoliv je tedy hrdinka mnoha muži zneužívaná a i fyzicky týraná, v podtextu zároveň zaznívá, že je tak trochu vypočítavá mrcha. Stále si drží Jakuba, pokud se jí to hodí, na Zikim se jí líbí „jeho naditá portmonka“ a ví, jak stoupat na společenském žebříčku. Postava prostitutky se vyskytuje i v *Katapultu* – Tina Vlachová je jednou z Jackových milenek.

Další dvě skupiny archetypů – staré **panny a jeptišky a matky** jsou odsexualizované charaktery. Podle Volkové jsou takové postavy sexuálně bezpečné (tamtéž). Jak bylo rozebráno již výše, matky se v Páralových dílech vyskytují, nemají však nějak výraznější roli. Stejně jako pečují o děti, pečují i o své muže, a zastávají roli spíše manželek.

3.3.3.6 Shrnutí

Zejména v *Profesionální ženě* je možné nalézt potvrzení genderových stereotypů. Hlavní hrdinka Soňa je klasickou zástupkyní emocionální, pasivní ženy, jejíž život se řídí podle mužů. Již v dětství ji vychovával otec, po jehož smrti přešla do opatrovnictví Volrábů. Ačkoliv se jedná o manželský pár, i zde má hlavní slovo muž. Volrábka se většinou zdržuje v kuchyni, zatímco Volráb řídí Soňu na place. Ostatně její postavu nám postupně představuje trojice mužů: Zikmund Holý, Jakub Jágr, Ruda Mach, kteří rozproudí její nudný život. První pohled Soni na věc je právě ve chvíli, kdy se „začne něco dít“ a mladý inženýr Jágr jí vpadne do pokoje. Po neúspěšném vztahu s Rudou Machem se upne na tajemného Manuela Mansfelda, který její život řídí na dálku po vzoru románových hrdinek. Ačkoliv tedy Soňa

dosáhne určitých pokroků, vždy je to pod taktovkou muže. Ostatně knihu uzavírají slova autora, který slibuje pokračování, ve kterém dívku čekají další vzestupy a pády.

Nelze však podle této knihy hodnotit celé Páralovo dílo. *Profesionální žena* je záměrně psána jako kýč, parodie na červenou knihovnu a primitivní filmovou produkci. Všechny tyto zdroje generové stereotypy potvrzují, proto se jich v příběhu drží i autor. Ve srovnání s *Katapultem* lze však nalézt určité zákmitosti. Jedná se zejména o pohyb ženských a mužských postav. Ženy se pohybují převážně v soukromé sféře a jsou emočně závislé na mužích. Muži mají více volného času a jsou profesně úspěšnější. Citově méně závislí na ženách. Jakmile se nějaká postava tomuto stereotypu vymyká, bývá v soukromé nebo profesní sféře „potrestána“ a je neúspěšná.

Již výše jsem zmínila, že Páralovy hrdiny je lepší dělit podle jejich převažujících femininních či maskulinních znaků. Obecně se dá říci, že postavy s femininními znaky jsou pasivní, emočně založení jedinci a jejich osudy tomu odpovídají. Za své femininní sklony bývají „potrestáni“ zejména muži. Jacek Jošt kvůli své pasivitě a neschopnosti k akci umírá; Jakub Jágr, technicky založený inženýr, který si nechal poplést hlavu láskou k Soně, je v profesi i v manželství nešťastný; Josef Novák, neschopný realizovat své sny i v reálném životě, je k smíchu všem v práci a nakonec ztrácí i svou vysněnou realitu. Naopak muži s maskulinními znaky bývají odměněni. Trošt, popisován jako nechutné zvíře, získá ideální manželku Lenku; Zikmund Holý, mafián a tyran, vždy unikne spravedlnosti a pokračuje ve svých praktikách, je bohatý a spokojený; Ruda Mach, alfa samec, si vždy vezme, co chce, včetně budoucnosti se Soňou. Ženy s maskulinními vlastnostmi však také trápí – většinou jsou neúspěšné v soukromé sféře. Ve zkoumaných dílech se vyskytuje snad jen Jarka Veselá, jediná žena, s kterou se Jacek setká poprvé a naposledy. Ostatní jeho milenky, pokud měly nějaké dominantní rysy, tak stejně došly ke stejné touze po manželství a společné budoucnosti. Ženské postavy s femininními znaky však nebývají nijak zvlášť „odměněny“, stále jsou závislé na rozhodování svých mužů. Lenka Joštová sice nezůstane sama, ale Trošt představuje Jackovo alterego, tudíž jí čeká tentýž život; Soňa se vrátí k Rudovi, kterému, aby se líbila, tak musí být poslušná Japonka.

4. Závěr

Hlavní cílem této práce bylo porovnat zobrazování postav mužů a žen v díle Vladimíra Párala. Na základě románů *Katapult* a *Profesionální žena* jsem analyzovala stylistické, jazykové, syntaktické a významové rozdíly v souvislosti s jednotlivými postavami. Obě knihy jsou součástí spisovatelových raných děl, černé pentalogie, a vznikaly v socialistické éře. Černá pentalogie má společné tematické prvky: autor se snaží zobrazit tehdejší společnost, jako by do ní dělal sondu, a té se potom vysmívá. Zobrazení muže a ženy v těchto dílech lze tedy považovat za odraz skutečného postavení soudobých mužů a žen.

Zároveň spisovatel čerpá inspiraci ze svého života. Hlavní hrdinové jsou často chemičtí inženýři, žijící v severních Čechách či Brně. V *Katapultu* zachycuje své zkušenosti otce při výchově dcery Eriky, nebo je fascinován inzeráty a jízdami řády. Pro *Profesionální ženu* našel inspiraci v pokleslých seriálech typu *Angelika markýza andělů* a v řeči filmového populárního průmyslu.

V úvodu práce jsem vyjádřila názor, že Páral nedělá rozdíl mezi muži a ženami, spíše rozlišuje slabé a silné typy – femininní a maskulinní. Moderní svět funguje na vyzdvihování maskulinních vlastností, díky kterým jsou jedinci úspěšnější. Tento konflikt v knihách zobrazuje i sám autor, zároveň je však nutno říci, že těmi slabými jsou v jeho díle převážně ženy. Tímto pojetím do značné míry podporuje genderové stereotypy a podporuje myšlenku silných mužů a slabých žen mezi čtenáři. Jeho díla jsou součástí středoškolské výuky a dají se tak zařadit do kanonické literatury, ke které má přístup každý průměrně vzdělaný Čech.

Pro Párala je typický jeho styl: texty plné zkratk, vynechaná slovesa, expresivní a odborný jazyk. V syntaktické a jazykové rovině jsem nenalezla žádné genderově příznakové rozdíly mezi promluvami mužů a žen. Jazyk je spíše uzpůsoben prostředí, ve kterém se hrdinové nachází, než charakteru postavy. Odborná řeč se vyskytuje hlavně v prostředí pracoviště. V tomto prostoru se pohybují převážně muži, postavy žen jsou zobrazovány spíše v domácnosti, a tak příliš profesních výrazů a termínů nežívají. S řeči žen je také spojeno více expresivních výrazů jako jsou např.: brebentění, babské řeči apod. Ve stylistické rovině jsem pak nenalezla žádné signifikantní rozdíly. Je vidět, že autor se lépe vžívá do postav mužů. Příběh Soni byl popisován často z hlediska mužů, kteří ji utvářeli.

Ve významové rovině již byly výsledky příznakové. Ženy zastupují většinou role pečovatelek a manželek nebo milenek a pohybují se v prostoru domácnosti. Všechny touží po šťastném harmonickém vztahu zakončeném svatbou a jejich chování je víceméně pasivní.

Jakmile se nějaká žena tomuto modelu vymyká, je úspěšná v zaměstnání nebo je nezávislá, je neúspěšná v osobním životě nebo se její postoje změni směrem ke zmíněnému modelu. Stejně je to i s postavami mužů. Jsou mezi nimi charaktery s femininními rysy, jejich slabost však bývá potrestána. Mužské femininní postavy často končí mimo společnost, jsou nešťastní, v extrémních případech i mrtví. Naopak mužské maskulinní typy bývají odměněni: vše jim vychází, jsou úspěšní v práci apod. Ženské femininní typy zůstávají stále pasivními figurkami v rukou mužů, na jednu stranu jsou však v této pozici většinou spokojeny a nemají zájem ji měnit.

Páral si tyto stereotypy uvědomuje a karikuje je. V pozdějších dílech se je dokonce snaží popřít, když představuje svůj koncept feminokracie. Dominantní ženy však vládnou mužským způsobem, a tak ani tato koncepce není úspěšná. Páral nabízí východisko v rovnováze mezi pohlavími a v duševní očistě.

Rozdíly v pojetí mužů a žen jsem našla pouze ve významové rovině. V té autor vychází z reality a vysmívá se jí. Jeho postavy jsou karikovány, jsou zaměnitelné a korespondují s reálným pojetím mužů a žen své doby. Ačkoliv ženy pracovaly, musely zároveň zastávat role matek a manželek. Volný čas byl doménou mužů. Stejně tak Páral vytváří své hrdiny: muži mají spoustu osobních i profesních možností, zatímco cílem žen je sňatek a péče o domácnost.

Resumé

Vladimír Páral's early work is inspired by his own life and mainly by contemporary context. Therefore the characters of men and women correspond to the concept of men and women under the state of socialism. Women held roles of workers, mothers and caretakers, while men were providers and were heads of the family. There is the biggest difference in spending free time. Women had none. They were taking care of the household unlike men who had significantly more of the free time pool. Páral displays these differences mostly at the semantic level. There are displayed variations between masculine and feminine types more than differences between man and woman. Masculine types are dominant, strong and ambitious. There are mostly men to be found in this type. Páral, however, makes it clear he disagrees with this distribution. In his later work he even describes the feminocracy. However women rule the masculine way, which results in a failure of this concept. As a solution of this problem he sees the harmony between the nature and the human kind.

5. Zdroje

PRIMÁRNÍ LITERATURA

PÁRAL, Vladimír. *Katapult: Jízdní řád železničních, lodních a leteckých drah do ráje*. 3. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967. 186 s. ed. Eva, sv. 5.

PÁRAL, Vladimír. *Profesionální žena*. Vyd. 7., V Knižním klubu 2. V Praze: Euromedia Group - Knižní klub, 2006. 308 s. ISBN 80-242-1519-5.

Seznam Páralových děl zde zmíněných (viz bibliografie): VOJTKOVÁ, Milena. Vladimír Páral. In: *Slovník české literatury: po roce 1945* [online]. ÚČL AV ČR, 2015 [cit. 2016-03-26]. Dostupné z:

<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=470&hl=p%C3%A1ral+>

SEKUNÁRNÍ LITERATURA

BÁRTOVÁ, Simona. *Prvky odborného stylu v díle Vladimíra Párala*. Hradec Králové: Pedagogická fakulta Univerzity Hradec Králové, 2013. 46 s. Bakalářská práce.

BOBEK, Michal, Pavel MOLEK a Vojtěch ŠIMÍČEK. *Komunistické právo v Československu: kapitoly z dějin bezpráví*. Brno: Masarykova univerzita, Mezinárodní politologický ústav, 2009. 1007 s. ISBN 978-80-210-4844-7.

BARTŮŇKOVÁ, Jana a Alena ZACHOVÁ. Žena versus muž?. In: MOLDANOVÁ, Dobrava (ed.). *Žena-jazyk-literatura: sborník z mezinárodní konference : Ústí nad Labem, 3. až 5. září 1996*. Ústí nad Labem: Univerzita J.E. Purkyně, 1996. s. 156 – 159. ISBN 80-7044-147-X.

CULLER, Jonathan D. *Krátký úvod do literární teorie*. Nové, rozš. vyd. Přeložil Jiří BAREŠ. Brno: Host, 2015. Teoretická knihovna. 192 s. ISBN 978-80-7491-233-7.

DVOŘÁKOVÁ, Dagmar. *Intertextualita prizmatem tvůrčího psaní*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2012. 84 s. Diplomová práce.

- DOSTÁL, Vladimír. *Zrcadla podél cesty: (k české próze 1969-1974)*. Praha: Československý spisovatel, 265 s. 1987.
- FETTERLEY, Judith. *The resisting reader: a feminist approach to American fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1981. ISBN 0-253-31078-4.
- FILIPOWICZ, Marcin Łukasz, Joanna KRÓLAK a Alena ZACHOVÁ (eds.). *Od patriarchy k tatínkovi: západoslovanské modely otcovství*. Hradec Králové: Gaudeamus, 2008. 233 s. ISBN 978-80-7041-407-1.
- FORMÁNKOVÁ, Lenka a Kristýna RYTÍŘOVÁ. *Abc feminizmu*. Brno: Nesehnutí, 2004. 232 s. ISBN 80-903228-3-2.
- HANÁKOVÁ, Petra, Barbara HAVELKOVÁ, Kateřina KOLÁŘOVÁ, et al., *Vyvláštěný hlas: proměny genderové kultury české společnosti 1948-1989*. Vydání první. Praha: Sociologické nakladatelství, 2015. Post (Sociologické nakladatelství). 512 s. ISBN 978-80-7419-096-4.
- HAVELKOVÁ, Hana a Libora OATES-INDRUCHOVÁ (eds.). *The politics of gender culture under state socialism: an expropriated voice*. London: Routledge, 2014. Routledge research in gender and politics. 243 pp. ISBN 978-0-415-72083-0.
- HETYCH, Josef. *Postavy žen v Katapultu Vladimíra Párala*. In: MOLDANOVÁ, Dobrava (ed.). *Žena-jazyk-literatura: sborník z mezinárodní konference : Ústí nad Labem, 3. až 5. září 1996*. Ústí nad Labem: Univerzita J.E. Purkyně, 1996. s. 160 – 163. ISBN 80-7044-147-X.
- JANKOVIČ, Milan. *Dílo v pohybu*. Praha: Academia, 2009. Literární řada. 139 s. ISBN 978-80-200-1746-8.
- JANOŠEK, Pavel. *Dějiny české literatury 1945-1989. IV. díl*. 1. vyd. Praha: Academia, 2008. 977 s. ISBN 978-80-200-1631-7.
- JELÍNEK, Milan. *Existuje obecný styl ženský a mužský?* In: MOLDANOVÁ, Dobrava (ed.). *Žena-jazyk-literatura: sborník z mezinárodní konference : Ústí nad Labem, 3. až 5. září 1996*. Ústí nad Labem: Univerzita J.E. Purkyně, 1996. s. 297 – 303. ISBN 80-7044-147-X.
- KOSKOVÁ, Helena. *Hledání ztracené generace*. 2., rozšířené vyd., v H. Jinočany: Nakl. a vydavatelství H, 1996. 223 s. ISBN 80-857-879-38.

KNOTKOVÁ, Blanka. *Tváří v tvář: gender jako metodologická kategorie literárních analýz*. Praha: Gender studies, 2010. 198 s. ISBN 978-80-86520-34-6.

KUBÍNOVÁ, Marie. *Text v pohybu četby: (úvahy o významové a komunikační povaze literárního díla)*. Praha: Academia, 2009. Literární řada. 169 s. ISBN 978-80-200-1748-5.

KŘÍŽ, Jiří. Profesionální román. *Rovnost : orgán jihomoravského KV KSČ: Deník pro Brno, Blansko, Vyškov, Prostějov, Kroměříž a Zlín*. Brno: Brno : Jihomoravský KV KSČ, 1972, roč. 87, č. 2, str. 53.

LOPATKA, Jan. *Předpoklady tvorby*. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 1991. 195 s. ISBN 80-202-025-87.

MACHALA, Lubomír. Modifikace a rozmělnění páralovského modelu životních stereotypů. *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis Facultas Philosophica*. 2004, roč. 84, č. 9, s. 187 - 197. ISBN 80-244-0870-8.

MATONOHA, Jan (ed.). *Česká literatura v perspektivách genderu: IV. kongres světové literárněvědné bohemistiky Jiná česká literatura (?) : [Praha, 28.6.-3.7.2010]*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2010. 328 s. ISBN 978-80-85778-72-4.

MATONOHA, Jan. *Psaní vně logocentrismu: (diskurz, gender, text)*. Praha: Academia, 2009. Literární řada. 301 s. ISBN 978-80-200-1748-2.

MILOTA, Karel. Podivný let inženýra Jošta. *Plamen*, 1968, roč. 10, č. 6. s. 43 – 47.

MOLDANOVÁ, Dobrava (ed.). *Žena-jazyk-literatura: sborník z mezinárodní konference : Ústí nad Labem, 3. až 5. září 1996*. Ústí nad Labem: Univerzita J.E. Purkyně, 1996. ISBN 80-7044-147-X.

MOORES, Shaun. *Interpreting audiences: the ethnography of media consumption*. Thousand Oaks [Calif.]: Sage, 1993. Media, culture, and society series. ISBN 08-039-8447-2.

MORRIS, Pam. *Literatura a feminismus*. Vyd. 1. Brno: Host, 2000. Studium. ISBN 80-86055-90-6.

MCQUAIL, Denis. *Úvod do teorie masové komunikace*. Vyd. 3. Překlad Marcel Kabát, Jan Jiráček. Praha: Portál, 2007. ISBN 978-80-7367-338-3.

PÁRAL, Vladimír, BARTÍKOVÁ, Heda. *Profesionální muž: Vladimír Páral o sobě a jiných, zajímavějších věcech*. 1. vyd. Český Těšín: GABI, 1995. 276 s. ISBN 80-85767-97-X.

SOKOLOVÁ, Věra. *Současné trendy feministického myšlení*. In: FORMÁNKOVÁ, Lenka a Kristýna RYTÍŘOVÁ. *Abc feminismu*. Brno: Nesehnutí, 2004. s. 199 - 213.. ISBN 80-903228-3-2.

SOLDAN, Fedor. *Profesionální žena*. *Večerní Praha*. Praha: Městský výbor KSČ, 1972, roč. 18, č. 1.

SUCHOMEL, Milan. *Literatura z času krize: šest pohledů na českou prózu 1958-1967*. Vyd. 1. Brno: Atlantis, 1992. 142 s. ISBN 80-710-8051-9.

VALDROVÁ, Jana. *Abc feminismu*. Brno: Nesehnutí, 2004. ISBN 80-903228-3-2.

VOLKOVÁ, Bronislava. *Images of Woman in contemporary Czech prose*. In: *A Feminist's Semiotic Odyssey Through Czech Literature*. New York: Edwin Mellen, 1997, s. 193 - 210.

VOLKOVÁ, Bronislava. O tzv. ženské (a mužské) emocionalitě. In: MATONOHA, Jan (ed.). *Česká literatura v perspektivách genderu: IV. kongres světové literárněvědné bohemistiky Jiná česká literatura (?) : [Praha, 28.6.-3.7.2010]*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2010. S. 239 – 249. ISBN 978-80-85778-72-4.

WELLEK, René. *Koncepty literární vědy*. Jinočany: H & H, 2005. ISBN 80-7319-037-0.

ZÁBRODSKÁ, Kateřina. *Variace na gender: poststrukturalismus, diskurzivní analýza a genderová identita*. Praha: Academia, 2009. Průhledy (Academia). ISBN 978-80-200-1752-9.

ZACHOVÁ, Alena. Intertextualita v románech Vladimíra Párala. *Česká literatura*. 1997, roč. 45, č. 5, s. 487 - 503. ISSN 0009-0468.

ZUŠČIOVÁ, Jana. Role žen v díle Vladimíra Párala. *Češtinář: Zpravodaj Katedry českého jazyka a literatury Univerzity Hradec Králové*. Hradec Králové, 2009, 19(2 a 3), s. 46 - 51 a s. 73 - 85. ISSN 1211-6874.

ZÍTKOVÁ, Irena. Jízdní řád železničních, lodních a leteckých drah do ráje. *Nové knihy*. 1967, roč. 1967, č. 47. s.1.

ELEKTRONICKÉ ZDROJE

ČBDB: *Československá bibliografická databáze* [online]. [cit. 2016-03-24]. Dostupné z: <http://www.cbdb.cz/kniha-28300-katapult-katapult>

Databáze knih: ... Váš knižní svět [online]. [cit. 2016-03-24]. Dostupné z: <http://www.databazeknih.cz/knihy/katapult-46866>

DOKOUPIL, Blahoslav. *Páral, Vladimír: Katapult: Satirická modelová próza založená na protikladu vysněného životního ideálu a ubíjejícího každodenního stereotypu*. In: *Slovník české literatury.cz* [online]. [cit. 2016-06-05]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1527>

KROUPOVÁ, Michaela. *Angelika v československé filmové distribuci*. In: *Angelika* [online]. [cit. 2015-10-31]. Dostupné z: <http://angelika.zaweb.cz/angelika-v-kinech/>

MACHALA, Lubomír. *Páral Vladimír: Profesionální žena: Parodická románová groteska o profesionálně pojatém ženství*. In: *Slovník české literatury: Po roce 1945* [online]. Praha: ÚČL AV ČR, 1994 [cit. 2015-10-30]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1529>

MALETÍNSKÝ, Václav. *Televize a její historie*. In: *VTM.cz* [online]. [cit. 2016-02-08]. Dostupné z: <http://vtm.e15.cz/aktuality/televize-a-jeji-historie>

NOVOTNÝ, Vladimír. *Jízdní řad Katapultu: aneb Vladimír Páral před osmadvaceti lety*. *Tvar: Občasný deník živé literatury* [online]. ÚČL, 1995, 6(5), 10 - 11 [cit. 2016-03-08]. ISSN 0862-657 X. Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=Tvar/6.1995/5/10.png>

VOJTKOVÁ, Milena. *Vladimír Páral*. In: *Slovník české literatury: po roce 1945* [online]. ÚČL AV ČR, 2015 [cit. 2016-03-26]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=470&hl=p%C3%A1ral+>

TV

Čtenářský deník. Režie: I. Grofová. TV, ČT2. 24.10.2010. Dostupné z:
<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10169663406-ctenarsky-denik/310295350020034-ctenarsky-denik-vladimir-paral-zeme-zen/>

U zavešené knihy. Režie: Lucie Lomová. TV, ČT art. 27.2.2014. Dostupné z:
<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10619821880-u-zavesene-knihy/214411000170008/>