



**BOHEMICA
OLOMUCENSIA**

2020
— SUPPLEMENTA

CENOVÁ BILANCE 2017/2018



BOHEMICA OLOMUCENSIA

2020
— SUPPLEMENTA

CENOVÁ BILANCE 2017/2018

Zpracování a vydání publikace bylo umožněno díky finanční podpoře, udělené roku 2020 Ministerstvem školství, mládeže a tělovýchovy ČR v rámci Institucionálního rozvojového plánu, Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci.

OBSAH

- 5 **Editorial**
Lubomír Machala
- 10 **Literární kritika dnes (s přihlédnutím k minulosti)**
Jakub Chrobák
- 28 **Vítka – Dramatický debut Kateřiny Tučkové**
Marek Lollok
- 44 **Vilikovského román (znova) v postmodernom duchu**
Igor Hochel
- 54 **Nedotažený románový diptych Dity Táborské**
Erik Gilk
- 62 **Voslí můstky: kniha mimo soutěž**
Vladimír Novotný
- 70 **Debut chválený, ale neoceněný... a dál?**
Lubomír Machala
- 82 **Čeho si ceníme v literatuře pro děti a mládež?
Jedna dekáda prizmatem Magnesie Litery**
Stanislava Schupplerová
- 96 **Ne(d)oceněný básník – Petr Musílek**
Ivo Harák
- 106 **Michael Doubek: *Nepřízpůsobivost***
Michal Jareš
- 114 **Odložená revoluce**
K románu Michaela Doubka *Nepřízpůsobivost*
Jakub Vaníček

- 128 **Jaroslav Erik Frič: Neoceňovaný a nedoceněný básník**
Jakub Chrobák
- 146 **Filmovost v životopisnom románe**
Tibor Žilka
- 158 **Kvality a slabiny textu Ivany Dobrakovovej**
Matky a kamionisti
Andrea Fedorková
- 172 **Praha – Šibuja – Peking**
Romány Anny Cimy a Radky Denemarkové (nejen)
o Dálném východě
Marek Lollok
- 186 **Trojice románů Marka Tomana**
Erik Gilk
- 196 **Historie v zrcadle dětské literatury**
Stanislava Schupplerová
- 208 **Cenová úroda knih pro děti a mládež 2017/2018**
Radek Malý
- 214 **Cena Bohumila Polana (tentokrát) ve znamení
(básnického) experimentu**
Ivo Harák
- 224 **Literární cena pod palbou**
Ke kritickým ohlasům na Magnesii Literu 2019
Petr Hrtánek
-

EDITORIAL

LUBOMÍR MACHALA

Když jsme koncipovali první ročník Cenové bilance s vročením 2013, uskutečněný v dubnu 2014, bylo naším záměrem vytvořit jakýsi pandán k První bilanci reflektující na půdě Ústavu pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., beletristickou žeň aktuálně končícího roku. Hodlali jsme ono první bilancování kriticky prověřovat, doplňovat a také přihlížet k tomu, s jakým ohlasem se díla z daného období setkala či nesetkala v nejrůznějších literárních cenách či anketách. A doufali jsme, že když budeme v našem bilančním počínání vytrvalí, může vzniknout svébytný zdroj poznávání soudobého literárního dění i jeho výsledků, disponovaný ovšem i jistým odstupem a nadhledem.

Postupem času se ukázalo, že neuralgickým bodem při realizaci našich záměrů je publikační fixace příspěvků, které zazněly na každoročních Cenových bilancích, respektive nám byly dodány v souvislosti s nimi. Vleklé a narůstající problémy spojené s přípravou monografických ročenek nás nakonec přivedly k rozhodnutí vydávat dotyčné bilanční texty, v podobě Supplement časopisu *Bohemica Olomucensia*. Prvním krokem na této cestě je předkládané číslo, které se vrací k Cenové bilanci 2017, proběhnuvší 27. 6. 2018, a k Cenové bilanci 2018, uskutečněné 25. 6. 2019. Jak se lze přesvědčit konfrontací plakátů k oběma akcím a obsahu těchto Supplement, opět netiskneme všechny příspěvky, které v uvedených dnech zazněly (Foret, Machala – o Horákové, Taranenková), ale na druhé straně přinášíme i texty dodané ex post (Malý, Novotný), respektive referáty podstatně doplněné (Machala – o Faulerové).

Rámec ostatním příspěvkům tvoří dva, které se týkají témat a problémů fundamentálních, myšleno v souvislostech našeho předmětu. Jakub Chrobák přináší pronikavý a přesný vhled do podob a praktik současné literární kritiky, přičemž platnost svých názorů umocňuje komparací s fungováním literární kritiky v dobách, kdy se ona disciplína v české literatuře etablovala a ujasňovala si své cíle i nástroje. Petr Hrtánek, autor stati

uzavírající toto zvláštní číslo našeho časopisu, s nadhledem, intelektuální břitkostí a jazykovým citem reflektuje aktuální pozici a perspektivy nejvýznamnějšího tuzemského literárně cenového fenoménu, a sice komplexu zvaného Magnesia Litera, který se stal oblíbeným cílem části literární kritiky, respektive některých literárněkritických samozvanců.

Tomu, jak se v „magnesiovém“ zrcadle odrážejí kvality či nekvality dětské literatury, se věnuje Stanislava Schupplerová, která si v další své stati všímá, jak dětská literatura přibližuje začínajícím čtenářům naši historii. Hodnotící přehled knižních titulů pro děti a mládež, které se dočkaly v letech 2017 a 2018 nějakého ocenění, podává odborník nadmíru povolaný básník, překladatel a literární vědec Radek Malý.

Další tematický blok představují sondy do slovenské literatury, které se pozvolna stávají nedílnou součástí cenového bilancování, byť bychom jistě přivítali, kdyby byly ještě čtenější. Tibor Žilka, představitel garnitury nejzkušenějších literárních badatelů na Slovensku, přibližuje jednu z nejvýraznějších tematicko-genologických linií v současném slovenském literárním dění čili řadu románů inspirovaných biografii známých historických osobností. Detailněji pak charakterizuje román *Generál M. R. Štefánik* napsaný filmařkou Marianou Čengel Solčanskou. Jiný významný reprezentant slovenské literatury, básník, literární vědec a časopisecký redaktor Igor Hochel soustředil svou pozornost na román *Krásna strojvodkyňa, krutá vojvodkyňa*, tedy dílo, jímž Pavel Vilikovský, takto literární osobnost přesahující svým významem středoevropský region, provokativně podrývá standardy prozaické tvorby i její analyticko-interpretací reflexe. Literárněvědná elévka Andrea Fedorková zase poukazuje na kvality a slabiny románu *Matky a kamionistky*, jehož autorkou je Ivana Dobráková, oceňovaná představitelka mladší generace slovenských spisovatelů.

Erik Gilk se ve svých příspěvcích soustředí na rozsáhlejší autorské projekty. Vedle románového diptychu Dity Táborské *Malinka a Běsa* to je volná trilogie historických románů vydaných Markem Tomanem v poměrně krátkém čase: *Chvála oportunistu*, *Neptunova jeskyně* a *Oko žraloka*. Gilk tato díla zařazuje do kontextu současné české literatury, vyzvedává pozitiva a přínosy, současně však registruje jejich problematické stránky.

S literárními cenami je spojeno obecné očekávání, že by měly upozorňovat na umělecky kvalitní a přínosná díla, přičemž se přirozeně ne pokaždé setká názor jednotlivých čtenářů s verdiktem poroty. Někdy je ovšem rozhodnutí porotců natolik bizarní a podivuhodné, že přiměje k vícečetné polemické reakci. Na Cenové bilance 2017 se Michal Jareš a Jakub Vaníček takto potkali nad románem Michaela Doubka *Nepřizpůsobivost*, oceněném v dotyčném roce Cenou Unie českých spisovatelů jako próza roku.

V úvodu Editorialu jsme zmínili, že jedním z našich cílů je doplňovat závěry z Prvních bilancí ÚČL a prověřovat, zda stranou pozornosti porotců nejrůznějších cen či odborné (ale i laické) veřejnosti nezůstala nějaká díla nebo autoři nezaslouženě. Respektive, zda by neměla být jejich dosavadní reflexe zpřesněna anebo modifikována. Tyto tzv. hodnotové revize se objevují v programu Cenových bilancí pravidelně a poměrně často, což v tomto čísle *BO* dokládají stati Ivo Haráka, který upozorňuje na tvorbu takřka neznámých autorů Petra Musílka a Jana Jelínka. Vladimír Novotný svou pozornost věnuje také opomíjené autorce Kláře Gočárové a jejímu vzpomínkovému triptychu *Voslí můstky*. Jakub Chrobák s naléhavostí sobě vlastní zase vyzvedává originalitu a podnětnost díla Jaroslava Erika Friče, přičemž se znovu dotýká neuralgických bodů literární tvorby a její reflexe, jakými jsou angažovanost, reprezentativnost, objektivita či subjektivita. Pisatel Editorialu se pak snaží doložit, proč se měl prozaický debut Lucie Faulerové dočkat alespoň některé z literárních cen a proč druhá próza této mladé autorky zůstala ve stínu její prvotiny.

Jedním z nezpochybnitelných trendů uplynulých dvou dekad nového století je tvůrčí ofenziva spisovatelek, a to jak kvantitativní, tak kvalitativní. Potvrzují to i naše Cenové bilance, z těch dvou prozatím posledních jsme v tomto úvodním textu dosud zmínili studie o Dítě Táborské, Kláře Gočárové a Lucii Faulerové, které je však nutno doplnit připomínkou textů Marka Lolloka inspirovaných díly Kateřiny Tučkové, Anny Cimy a Radky Denemarkové.

A teď už je na vás, vážení čtenáři, abyste posoudili, zda konfrontace záměrů a cílů pořadatelů i účastníků Cenových bilancí s dosaženými výsledky, prezentovanými na následujících stránkách, vyzní pro nás pozitivně, anebo opačně.

CENOVÁ 2017 BILANCE

27. 6. 2018

uč. 1.42, KATEDRA BOHEMISTIKY FF UP
(KRÍŽKOVSKÉHO 10, OLOMOUC)

- 9:30 **Jakub Chrobák**
Oceňování a kritika v 19. stol. a dnes
- Marek Lallok**
Vitka. Dramatický debut Kateřiny Tučkové
- Igor Hocheľ**
10:30 Novela Pavla Vilikovského: Krásna strojvodkyňa, krutá vojvodkyňa
- 10:45 **Erik Gilk**
Romány Dity Táborské
- Lubomír Machala**
Lapač prachu Lucie Faulerové
- Stanislava Schupplerová**
11:45 Čeho si ceníme v literatuře pro děti a mládež?
- PŘESTÁVKA NA OBĚD
- 13:45 **Ivana Taranenková**
K aktuálnym tendenciám slovenskej prózy (Tendencie, ceny, bilancie)
- Ivo Harák**
Ne(d)oceněný básník Petr Musilek
- Michal Jareš**
Cena Unie českých spisovatelů 2017 (se zaměřením na román
Nepřízpůsobivost Michaela Doubka)
- Jakub Vaniček**
15:00 Cena Unie českých spisovatelů aneb ideologi věrní zůstanem

SEMINÁŘ NAD LITERÁRNÍMI DÍLY
OCENĚNÝMI I NEOCENĚNÝMI
V ROCE 2017

**CENOVÁ
BILANCE
2017**

BOHEMICA
OLOMUCENSIA
2020
SUPPLEMENTA

LITERÁRNÍ KRITIKA DNES

(S PŘIHLÉDNUTÍM K MINULOSTI)

JAKUB CHROBÁK

LITERARY CRITICISM TODAY (TAKING INTO ACCOUNT THE PAST)

The topic of the study is to ask several questions that ask about the situation of contemporary literary criticism. The context of literary criticism of the 19th century is also used to analyze the current state, only sketched in this study, again only in selected texts. The purpose is to seek answers to the relationship between literary criticism and literary science. The author of the study asks whether there are professional meetings that are based on critical work. In his opinion, one such meeting is the annual meeting in Olomouc called "Price Balance".

Keywords: literature, criticism, literary science, thinking about literature, crisis, evaluation

Chci-li dnes mluvit o stavu současné české literární kritiky, měl bych hned na počátku vyjasnit, že mně tu primárně nejde o klasifikaci kritických typů současnosti, to udělali jiní jinde a lépe, např. Vladimír Křivánek ve sborníku *Rozprava o současné poezii* (Křivánek 2006). Pokud tedy budu jako příklady vybírat konkrétní texty, nebude to s cílem vytvořit metakritický text, jakýsi soud nad kritikou podložený analýzou konkrétních kritických textů, ten bude až výsledkem dalšího heuristického bádání. Věřím, že taková studie podá cenné doklady o proměně stavu literární kritiky v horizontu posledních třiceti let. Proto je tento můj text představením určitých výchozích tezí, které jsou vědomě představeny už nyní, aby se mohly stát předmětem kritického zvažování. A jak věřím, zaměřit pozornost literární vědy i směrem ke kritice a jejím podmínkám. Konkrétní ukázky uvádím jen

jako doklady, jaké výkony jsou dnes jako kritické akceptovány v literárních časopisech, případně kam až lze v psaní o jiných textech dojít. Mám tím na mysli, nakolik je elementární zachování základních kategorií pro práci s textem (jako je např. rozlišení autor – lyrický subjekt – vypravěč, skutečný × fiktivní × fikční svět, jazyková analýza apod.) stále ještě kritériem pro (ne)publikování konkrétních kritických a recenzentských textů.

I proto se vracím také k materiálu 19. století. Opět jen výběrově, jako poukaz na to, že současný stav není ničím samozřejmým a přirozeným, ale spíše retardujícím, že zkrátka úroveň současného kritického myšlení, jak se provozuje v literárních časopisech (a to jak v těch státem podporovaných, tak i v těch, které existují bez podpůrných prostředků), není jen náhodným lapačem jednotlivce, ale obecným problémem, který zasahuje celou literární strukturu a podílí se tak, zdánlivě skrytě, i na způsobu, jakým se dochází k verdiktům u oceňovaných i neoceňovaných autorů i titulů dneška. Moje potřeba formulovat tyto teze do značné míry vychází z textů, které jsou shromážděny ve sborníku *Česká literatura rozhraní a okraje* (Jungmannová 2010). Především je to studie Vladimíra Papouška, ve které se objevují formulace související s kánonem české literatury. Dá se obecně říci, že především rozlišení na dva postupy práce s textem, strategii sémiotickou a gramatologickou, jsou cenné, ovšem v poněkud jiném zacílení.⁽¹⁾ Papoušek si správně uvědomuje, že kanonizace (stanovení kvality, dodávám já vzhledem ke svému tématu) je akt lidské činnosti a že se na něm podílí též literární kritika. Když nic jiného, tak tím, jak formuluje, o kterých textech vůbec je potřeba psát (i mlčení je jedna ze strategií), jednak ale i takto: „Strategie gramatologická naopak pracuje s představou, že síla a mimořádnost díla je zakleta v neopakovatelném principu, kterým je dílo utvořeno. Tento princip, v podstatě neoznačitelný a nevyjádřitelný, avšak přítomný, představuje něco jako božské vnuknutí, [...] jinými slovy: neobsahuje jedinou či několik kvalit, ale všechny kvality jednou provždy“ (Papoušek 2010: 24). Zkrátka: své teze zde představuji proto, abych se ptal, nakolik stav současné literární kritiky modeluje náš pohled nejen na sou-

1 Viz k tomu více Papoušek 2010.

časnou literaturu, ale i na svět jako takový. A dále: nakolik je tento stav podmíněn vztahem mezi kritikou a úředně spravovanou vědou.

Po otázce metodologické se nabízí i druhá poznámka. Ta se už stáčí ke kritice samé, totiž: nedostatek inspirativních a formujících hlasů, ve shodě s nimiž či proti nim může čtenář literatury filtrovat výběr svého čtení, není pouze záležitostí dneška. Jde o jev obecnější, který platí v zásadě od zmiňovaného 19. století Z něj totiž budu uvádět osobnosti, které uprostřed možná stejně jako dnes zchlazeného kvasu – tedy situace, kdy literární diskuze vadnou pod tíhou podle mého literárně ne-imanentních argumentací (úspěšnost, ekonomický zřetel, čtenost atd.) – vytvořily své nezaměnitelné koncepty a do jisté míry trvale platné kritické hodnoty a měřítka. Je úkolem dalšího výzkumu prokázat, zda takové soubory textů zrodila i poslední desetiletí.

Můj záměr je daleko banálnější, a možná do jisté míry zbytečný, je pravděpodobné, že budu formulovat věci, o kterých víme nebo je tušíme. Můj příspěvek chce být vlastně jen dotknutím se jednoho z bolavých míst, které dnešní literární život limituje. Přesto jsem přesvědčen, že jde o otázku zásadní, neboť se, opakují, významně podílí na hierarchizaci literárního života a konkrétních děl nikoli imanentně, zevnitř literatury, ale právě v působení navenek a akcentování konkrétních hodnot.

Na závěr tohoto již tak rozsáhlého úvodu ještě jedna maličkost terminologicky-stylová. Jestliže se v mém příspěvku bude operovat se slovem vážnost, je to proto, že je pokládám za jedno z těch, které určujícím způsobem charakterizují literární kritiku jako druh myšlení i jako žánr. Zkrátka: vyjadřuje skutečnost, že kritický text není jen určitým stylistickým, publicistickým výkonem, splněnou prací, případně splacenou zdvořilostí (jeden kritik-básník pochválí jinou básničku-kritičku atd.), ale je skutečně vážně a důsažně míněným soudem nad kvalitou, literární kvalitou konkrétního díla. A to s ambicí pojmenovat tyto kvality co možná nejpřesněji.

Pokud jde o společenské postavení, musím zopakovat denně skloňovanou a připomínanou věc – literární kritika je dnes na hranici vnímatelnosti. Pokud z jejího bohatého žánrového půdorysu (zahrnujícího anotaci, recenzi, kritiku jako takovou, srovnávací esej či kritický medailon a řadu dalších poloh) něco vůbec přežívá, je to recenze. Obávám se, že v životě

společnosti se kritické myšlení stalo nudným a především zdržujícím luxusem, který se nepociťuje jako potřebný. Proto kritika de facto zmizela z médií, jako jsou televize, rozhlas a bohužel též denní tisk. Své místo sice nachází na internetu, ale právě zde je její role nejproblematičtější – v záplavě všech možných i nemožných textů sice mohou vznikat a vznikají jedinečné kritické projevy, ovšem vzhledem k tomu, že toto prostředí je z podstaty nediferencující, nelze vůbec rozlišit podstatný text od nepodstatného, přesný od falzifikujícího apod. Ani poukaz na to, že vše je zde záležitostí čtenáře, nemůže postačovat. Tedy: i když se internet nabízí jako relevantní možnost existence a fungování literární kritiky, v jistém smyslu schopná suplovat její mnohohlasí, jak jej známe z počátku 20. století,⁽²⁾ je také prostorem pro normativní vytváření novodobých, virtuálních kánonů, kdy se nad konkrétními literárními texty vede diskuze, která sice nemá atributy kritické práce, za to ale slouží především tvůrcům jako kritický argument pro zhodnocení vlastní produkce. Zkrátka: tak jako se vytrácí kritika z veřejného prostoru, vůbec povědomí o ní, vytrácejí se i nároky běžných uživatelů na její úroveň. Z textů, které mají ambici hodnotit, se tak stávají nepodložené soudy akceptující nebo vyvracející to které „dílo“. Náhodně zvolená ukázka ze serveru www.totem.cz může snad ilustrovat to, co mám na mysli:

Tady to bude patrně další rudej hadr na magory!

1 – zameňte si před vlastním prahem

2 – nikdo netvrdí, že se to týká mě... (?)

3 – v mých botičkách jsi nelozil, tak nemůžeš posuzovat můj život, mé činy

4 – nemáš-li maniodepresi, schizofrenii ap., tak čti báseň, ale nesnaž se tomu rozumět – neumějí to pochopit ani lékaři, vycházejí jen z cizí skutečnosti a zkušenosti

5 – u každého jedince s duševní poruchou je nemoc v jiné fázi, může se projevovat jinými příznaky, v jiné intenzitě, zde popisují již tu konečnou fázi, která již odemyká zámeček sebevraždy

2 Srov. Tichý a kol. 2013, 2015.

6 – pro čtenáře, který by chtěl, aby nemocný přečetl cosi o cele smrti ap., holocaustu atd.:

srovnáváš nesrovnatelné.

Když bych ti měl oponovat, tak řeknu, že pán trpěl jen chvíli, nemocný daleko více dlouhá desetiletí. Jenže, nejsem necitlivý kretén! Každý má něco, každý to nese jinak, dle své povahy, citlivosti atd. atd.

Mohu jen opakovat Šalamouna...

„Čím je člověk citlivější, tím víc ho život bolí!“

Jen nezkušený nebo hlupák, či sytý a zdravý člověk chce soudit nemocné o jejichž nemocech nemá ani páru! NELZE!

Má rada zní – věnuj se básni, zda ti alespoň malinko přiblížila tu nemoc a trápení, které není nikdy u konce,

ALE NESUŤ ČLOVĚKA!

Říkat o sebevrazech, že jsou ubožáci, slaboši ap., je ukáзка necitlivosti a především HLUPÁCTVÍ!

Ten člověk mohl obstát ve zkouškách, kde ty by sis vázal provaz, jenže všechno jednou přeteče, u každého jedince jindy, jinak, nelze srovnávat, nevíš o tom NIC!

Odpusťte si také prázdné fráze jako, že sebevrahovi dal život Bůh!

1 – je to laciné

2 – jen fráze, zblblých věřících lidí (nic proti nim), těmi nevěřícími, aby zabránili člověku v sebevraždě a mohli je nadále žít a byli jim prospěšní...

3 – je dokázáno již dostatečně, že život nám dali archeastronauté, říkejte si jim třeba Bůh

4 – abych nebyl pyšný, jak mě tu kdosi obvinil, tak vás nebudu poučovat o zážitcích z klinické smrti

Je to vaše škoda a poděkujte tomu „pokornému soudci“, že se nic nedozvíte... já vím své a jsem v klidu!

Určitě bych zde mohl popsat 1 000 stran o nemocech duševních i o sebevraždě, ale k čemu? Těchto pár řádek chytrým napoví a blbům stejně nic neřekne a neosvítí jejich hloupé mozky.

Takže budou příspěvky do SNB, o to strach nemám. Stačí 1×, nemusí ten samý být 30×, váhu mu to nepřidá!

~ KAT ~

ÚZKOST!

Nohy se podlomí ohavnou úzkostí
a slabost prolomí života běh.

Duši mou posté ochromí!

Dokoná koloběh marnosti.

Zahalí vědomí, oči zas vykostí!

Krutost.“

(<http://www.totem.cz/enda1.php?a=347098>)

Už zde je patrné, jak autor/ka hájí předem své zájmy před něčím, co po-
ciťuje jako pseudokritiku, jak má ambice ochránit své vlastní dílo. Ovšem
opět – argumentace je tu vlastně podobně vychýlená, protože nerespektuje
nebo nechce respektovat elementární kritéria polemiky, diskuze: text od-
povědi tu nenabízí žádnou jinou než emocionální argumentační plochu, se
kterou vejít do polemického sporu není možné. Přitom se jedná o server
s poměrně bohatou tradicí, který do jisté míry dbá na alespoň elementární
úroveň. Argument, který by celou tuto diskuzi přesunul do žánru diskuze
pod článkem, zde není nejvhodnější: toto je totiž sonda do představ o kritice
u té části populace, která má ambice být kreativní. Zobecníme-li, nezmě-
nilo se toho mnoho od doby, kdy jsem se podobným fenoménem zabýval
v rámci konference o literární kritice (a používal jiný příklad, což tu teď
ale není rozhodující): „Čeho jsme tu svědky? Literatury bez literatury. Svět
slova se proměnil v prostor, ve kterém si zaobaleně sdělujeme své intimity.
Tyto texty stojí mimo jakoukoliv vazbu k jiným textům, v kritických ohla-
sech, které se pokoušejí nacházet argumentaci pro odmítnutí textu, se sice
projevuje pokus o členění („Láska je příliš krásná věc, aby pokálena byla
těmito nevzletnými slovy.“), ale chybí potřeba zdůvodnění, chybí schopnost
analýzy“ (Chrobák 2010: 54).

Jistěže pojem „kritický“ jsem tehdy velmi rozšířil, ovšem co je platné,
domnívám se, zůstává: tyto argumentační strategie, byť si zde vyňaté z ur-
čitého kontextu, se stávají i strategiemi v recenzích dnes publikovaných.

Předcházející úvahy by mohly naznačovat, že jedinou nadějí je snad vědecký kredit literární kritiky, její fundovanost. Ano i ne, a to hned ze dvou důvodů. Prvním je otázka pozice literární kritiky v rámci kulturního prostoru, v literárním životě, který se mimo jiné už po několik let snaží zkoumat a k obecnějšímu pohledu na něj přispívá i toto naše setkávání v rámci seminářů Cenová bilance. Reálná bilance stavu literární kritiky je ovšem v tomto případě tristní a prorůstá všemi patry hodnocení a hierarchizování literárního života. V oblasti literárních cen je to často mimoestetické hledisko, určitý kredit autora na místě literární analýzy, v níž by se jevila snaha pojmenovat alespoň obecně relevantní kvality literárního textu jako celku.³ V tomto smyslu je možná nejcennějším pokusem antologie nakladatelství Host *Nejlepší české básně*, se všemi obtížemi, které její vydávání provázejí.

Ostatně, v tomto ohledu můžeme sledovat jakousi „tradici“ české, ale obávám se, že nejen české literární komunity, o které mluvil na jednom ze seminářů Cenové bilance Valér Mikula, když připomněl krásné facebookové slovo slovenského dneška, „páčik“. Když bychom tento zřetel prohloubili, najdeme jej už u sporů Havlíčkových s Josefem Kajetánem Tylem vzniklých zejména nad Tylovou novelou *Poslední Čech*, kde právě autoritativnost Tylových zásluh stala se terčem Havlíčkovy ironie, díky níž ale mohl formulovat obecnější zásady literární kritiky, jejichž naplňování ovšem lze jen těžko hledat i dnes. Podobné byly ostatně střety nad *Almanachem Máj*. Provázejí téměř každé vystoupení mladé literární generace od 19. století do století 20., ale neděje se tak dnes, protože formule a vystoupení mladých autorů probíhá de facto zcela mimo elementární možnosti polemiky a kritiky, jak o tom může svědčit třeba vášnivá, i když málo plodná debata o tzv. angažovanosti v české poezii nebo o její programovosti. Zkrátka: zatímco střety generací provázel např. vznik nových platforem, dnes se situace děje spíše tak, že stávající (možná proto, že grantově zajištěné?) platformy jsou prostě obsazeny představiteli nastupující generace (Střídání dua Kasal–Správcová Adamem Borzičem ve

3 Opět připomínám podnětnou studii Papoušek 2010.

Tvaru, předání časopisu *Psí víno* Jaroslavem Kovandou mladým autorům a úplná proměna jeho východisek apod.).

Pojďme si teď jen letmo připomenout podobu nikoli takových generačních vystoupení, ale „kritických“ textů, v nichž se analýzy pokoušejí vymáňovat z toho, co jejich autoři prožívají jako kanonické a konvencionalizované. Dobrým dokladem může být kritické přijetí básnického souboru Petra Hrušky *Zelený svetr*.

První věc, která ze všech textů vystupuje, je připomínka jednou daného, reflektovaného a jaksi „ztvrdlého“ kadlubu přijímání Hruškovy poezie, které působí obtíže při další kritické recepci: „Charakterizovat Hrušku a jeho velmi civilní osobitý svět je po třech sbírkách a značně vzácné shodě většiny recenzentů značně obtížné. Ne kvůli poezii samotné, ale spíše kvůli zaběhnutému systému myšlení o Hruškoví“ (Jareš 2005: 2). Toto přiznání v Jarešově případě pro mě představuje kritickou hodnotu. Pojmenovává se zde vědomí, že hodnotit určité texty je činnost vždy stejně naléhavá, která se nemůže spolehnout jen na „zaběhnutý systém myšlení“, ale musí své soudy opřít o vlastní heuristiku a podložit ji vlastním pojetím literatury.

Jinou konsekvencí toho fenoménu je pak jev, který je zřetelně vidět u jiného recenzenta – že zkrátka jednou z věcí, která stále vehementněji koroduje oprávněnost kritického psaní, je potřeba „nenaletět“. Pokud tento fenomén zobecním, lze říci, že jakmile se objeví v českém prostředí nezpochybnitelný a pojmenovaný talent, nejde při jeho hodnocení o sám kritický akt vycházející z osobního potýkání mezi kritikem a textem. Spíše tu sleduji hledání takové kritické pozice, ze které by bylo možné toto dílo nahlížet jako méně významné, objevit jeho slabiny, případně jej rovnou ironizovat. Zkrátka: vytvořit si pozici, ve které nejde o posuzování díla, ale o jedinečnou a originální hru s ním, v lepším případě o jeho interpretaci. To se ovšem neděje ve jménu určité obecné estetické či slohové tendence, jde spíše o akt komunikační strategie, v němž dominuje snaha učinit svůj hlas slyšitelný.

Je pak jenom přirozené, že jedním z mnoha řešení je vytváření takových kontextů, v nichž lze prohlásit, že i jinak oceňovaná Hruškova poezie má

svá úskalí. Tento způsob myšlení a psaní je zřejmý na recenzi Ondřeje Horáka pro *Lidové noviny*. Jeho text se koncentruje na soubor textů, který za to možná ani nemůže – „Odstavce“, přiložené k předchozím sbírkám. Toto počínání nepokládám za kritické, protože se tu nepojmenovává kvalita textová, ale spíše kontextová. Ondřej Horák použil jako argument pro odsudek této části souborného vydání tuto tezi: texty *Odstavců* mohou údajně fungovat jako delikatesy časopisů, nejlépe snad novin, ovšem smutné je, že tiskoviny pro takové texty neexistují. Proto by snad (podle Horáka) mohly existovat jako součást nějakého toho literárního časopisu, ale samostatně ne (srov. Horák 2005: 16).

Osobně se domnívám, že se Hruška pokusil a poskytl kritice i čtenářům jednu z možností svého literárního hledání – přiložil těch pár odstavců jen ke svému souboru. Myslím, že na toto místo adekvátně patří, ovšem obecně by snad mělo platit: jestliže (ne)mají cenu, je potřeba formulovat, jakou cenu, a pak uvažovat o tom, zda je tisknout. Zkrátka: hodnotit konkrétní texty v kontextu, ve kterém byly nabídnuty ke čtení, nikoli v takovém, který jim kritik vytvoří.

Takových případů by se dalo najít víc. Za zmínku snad stojí texty Milana Šedivého, který nejen že je schopen napsat recenzi na básnickou sbírku bez toho, aby ocitoval byť jen několik dvojverší, ale zároveň dokáže překračovat i elementární a fundamentální zákonitosti jakékoliv analýzy textu. V textu věnovaném poezii Elsy Aids, sbírce *Knihla omezení*, například naprosto blahosklonně překračuje hranice mezi lyrickým subjektem a osobou autora(ky): „Po četbě druhé, tedy předchozí knihy – *Nenávisti* – jsem přestal o Aidsových verších hovořit jako o poezii. Autor začal být cíleně antipoetický, slovenským termínem – anestetický, a razí si jasnou cestu za tím, aby ho naše literární společenství považovalo za české enfant terrible. Nepochyboval jsem tehdy o tom, že si Aids nasazuje dovednou masku. V úvaze o třetí knize dospívám k názoru, že ačkoliv jde o jedince jasně myslícího, zřejmě je opravdu postižen nějakou duševní chorobou („Jsem nemocný / a neléčený“). Je to jedno z mála míst (a výraz ‚z mála‘ podtrhuji), kde čtenář autorovi bezděky přisvědčuje“ (Šedivý 2018). Po výčtu nejružnějších autorských lapsů jde ve svém metodologickém rozštěpení Šedivý ještě

dál a ukazuje, že ani stylizace a hyperbola nejsou pojmy, se kterými by byl schopen jakkoli pracovat a reflektovat je v rámci vlastního „kritického“ aktu: „Čili nejpříjemnější je chápat tuto knihu jako dosud neznámou a funkční provokaci konzumerstvím, pronikající do kumštovní literatury. Jinak bychom Aidse museli vidět jako výstražnou vlašťovku jakéhosi budoucího post-postmoderního pisatele – netečného sobce předkládajícího ke čtení svou pochybně uspořádanou osobní existenci“ (ibid.).

Toto je samozřejmě frapantní doklad, a nechci tu tvrdit, že právě tento text dokládá jediný a setrvalý stav současné reflexe soudobé literatury. Nicméně ukazuje na určitý příznačný jev, který se do literárněkritického diskurzu nedostává jako novum. Mohlo by se zdát, že na přelomu 20. a 21. století jsme v situaci vyspělého, svobodného národa, pokud jde ale o funkčnost a podobu literární kritiky, není, myslím, nevhodné vrátit se k jednomu z autorů, který jako jeden z prvních stanovil koncept kritiky, k Havlíčkově pokusu o metakritické vymezení žánru a povahy (*Kapitola o kritice*). Havlíček zde kritický výkon charakterizuje takto: „Předně, nedovede každý ani hanět, ani posuzovat, aby totiž, nerozumí-li věci, tou hanou a posuzováním sám sebe více nezhanobil. Neboť pouhá hana, pouhý úsudek nemůže v kritice žádného místa míti, [...] není kritika, jak již obecně lidé tomu slovu rozuměti chtějí, jenom pouhá hana, nýbrž posouzení, a při posouzení může se chválit i hanět. [...] Za čtvrté ještě dodati musím, že jest napsati kritiku mnohem těžší a obtížnější práce než mnohý jiný literární článek, jako již kromě jiných důvodů sama Matice česká uznává, poněvadž kritiky v *Časopise Českého muzea* dvojnásobně honorovati bude“ (Havlíček 1986: 323–324).

Co z této citace vyplývá? Stejný způsob práce, založený z jedné strany na šířavém odsudku, z druhé strany na blahosklonném přijetí a adoraci, byl vnímán na počátku zrodu moderní české literatury a kritiky jako problematický, minimálně tedy Havlíčkem a jeho blízkými kolegy, podobně se později stává jedním z témat sporu generace májové s kritickým přijetím jejich *Almanachu* a především pak uměleckého programu, následně pak zasáhl do debat o poezii Hálkově, o RKZ atp. Zkrátka: nejde o nový fenomén, ale o rozbujení toho, co vždy kritiku v jejím mnohohlasí provázelo. Tedy: tento

zplošťující a povrchní přehled, kterým je nahrazen kritický výkon, dnes není jen lapsem, proti kterému je potřeba se vymezit, ale stává se reálnou součástí kritického diskurzu. Bohužel, tento diskurz je charakterizován i pojmy, které se k literární kritice vztahují jen velmi málo, např.: „To, co mě na poezii asi nejvíc baví, je její rozmanitost. Vždy znovu žasnu nad tím, jak je například možné souznít se dvěma básněmi, které si jsou na první pohled formou i obsahem tolik vzdálené. Četbou každého dalšího textu, který mě uchvátí, si rozšiřuji povědomí o tom, co všechno ještě je nejen v literatuře, ale i v životě samotném vůbec možné a uskutečnitelné“ (Bukovjanová: 2013). Ano, toto je adorace, která je jistě v mnohém oprávněná a ve své podstatě směřuje k reálnému základu poezie, ovšem způsob prezentace takového úhlu pohledu ukazuje kromě jiného právě na to, co jsme v rámci struktury literárních časopisů schopni akceptovat jako kritické.

Co to ovšem znamená v obecných důsledcích? Že přesně tento způsob práce je příznakem krize. Ve chvíli, kdy nedůvěřujeme svému způsobu kritického čtení a nevíme, co o textech říci, je dobré mlčet, a to na všech rovinách veřejně vstupujících do diskuze. A pokud to není s to vidět kritik, musí takovou situaci odhalit a poznat redaktor. Tento imperativ v dnešní kritice postrádám. Domnívám se, že jedině tehdy, když kritiku začneme vnímat, studovat a hodnotit jako vážnou a plnohodnotnou činnost, vrátíme jí také její étos. Bez něj se bude stále více zalykat a proměňovat v jakýsi marketingový souboj o větší efekt zprávy o knižních novinkách. Jaké se tedy nabízejí řešení z této krize?

Nejprve je tu vztah úřednického prostředí, které vytváří tabulkové hodnocení odborných akademických pracovníků, k literární kritice. I když drtivá většina dnešních akademiků někdy nějakou literární kritiku či recenzi napsala, při tabulkovém hodnocení jednotlivých vědců je kritická činnost nepočitatelná.⁴ Recenzování v časopise *Česká literatura* sice už v akademickém světě něco bodů přináší, ovšem jde tu o jiný způsob kritické práce,

4 Za recenzi v literárním nebo kulturním časopise, který možná skutečně nějak literární život dneška ovlivňuje, sem řadím recenze publikované v časopisech *Aluze*, *Host*, *Tvar*, *Weles*, *Protimluv* a *Souvislosti* a dokážu si představit akademickou debatu, která by určila pravidla pro zařazení dalších periodik do tohoto výčtu.

kteřá mě v této fázi nezajímá. Jen poznamenávám, že je samozřejmě zcela v pořádku, že výsostně odborná témata se komunikují ve výsostně odborném časopise.

Co to tedy vypovídá o vztahu akademického prostředí a živé literární kultury, literárního života? Naprostý nesoulad teoretických postulátů a praxe. Téměř každý, kdo někdy na vysoké škole učil či absolvoval úvody do studia literatury, si jistě vzpomene, že literární věda se v zásadě člení na literární historii, teorii a kritiku.⁽⁵⁾ Jenže tato kritika pak za vědecký výkon pokládána není. I v tomto smyslu odkazuji na Havlíčkovu připomínku toho, jak oceňována byla kritika v rámci takové instituce, jako byl *Časopis Českého muzea*. Znamenají snad předcházející úvahy, že bych byl přesvědčen o jediném možném, tedy vědeckém kreditu literární kritiky, že bych z ní chtěl vytěsnit kriticky píšící autory (básníky, prozaiky apod.)?

Nejprve se znovu ptejme, proč je literární kritika popelkou akademické literární vědy. Domnívám se totiž, že je tomu tak proto, že kritická činnost nutně vyžaduje osobní investici do látky, se kterou se potýkáme. Že zkrátka soud nad literárním dílem není jen vyřčení soudu nad ním, ale ukazuje limity a možnosti kritikovy práce s textem.⁽⁶⁾ Že zkrátka kromě zodpovědné odborné práce a metodologické výbavy je třeba prezentovat i vlastní pohled na to, co literatura je a jaké podoby pokládá daný recenzent či kritik za přijatelné a proč. Tím nemá být řečeno, že osobní investice a touha nejsou i součástí literární historie či teorie, jen v oblasti kritiky jsou neoddělitelnou součástí. Proto ona nechť k literární kritice, proto nevzrušený a nekomentovaný souhlas, se kterým se literární kritika dostává do rukou studentům – ukazuje se totiž, že osobní investice je něco velmi nejasně hodnotitelného a měřitelného. Že tedy důvody pro „vyloučení“ kritiky z vědeckého prostředí nejsou ani tak záležitostí metody, jako spíše úřednického postupu hodnocení.

Nabízí se protiargument objektivnosti, vědeckosti proti subjektivitě každého kritického soudu. Zde by se částečně dalo argumentovat Lopatkovým

5 Viz např. Petrů 2002.

6 K tomu např. Fučík 1998.

zamyšlením nad literární kritikou počátku 60. let ve studii „Otázky kritiky a hra s pojmy“. Jenže právě v této studii se říká: „Neúnosná míra subjektu je v tom, že místo určení objektivních dimenzí díla přichází podřízení díla subjektivním představám o uměleckém ideálu, který je ovšem v podstatě mimoumělecký“ (Lopatka 1995: 90). Právě Lopatkův text ukazuje podle mě zřetelně vodítka k dnešní situaci. Nejenže jednotlivec, subjekt, si vytváří svou představu díla a tu pak vnáší do díla kritizovaného – my jdeme dnes dál. Teorie, ať už vzata z oblasti literární teorie, sociologie či odjinud, je násilně postavena proti dílu, které jí buď vyhovuje, a potom je dobré, nebo nevyhovuje, a pak je kuriozitou.⁽⁷⁾

Nelze se potom divit, že současná literární kritika pozbývá vážnosti. Odtud také pramení zájem o bilancování a svého druhu kritické přehlédnutí české literatury v konkrétním období: kdyby totiž literárněkritický diskurz fungoval, nebyla by tato otázka tak naléhavá a žhavá. Nicméně vraťme se teď ještě k několika málo příkladům toho, jak tato krize kritiky funguje a jak se v konkrétních textech projevuje. Příklad studentského recenzentského myšlení je dobře patrný na díle recenzentky *Hosta* Kateřiny Bukovjanové.⁽⁸⁾ Nebudu zde citovat další konkrétní lapsy, chci se věnovat čemusi obecnějšímu, co patří do výbavy ne pouze zmiňované autorky. Především je to pojem „nuda“. Nejprve obecnější poznámka: jestliže by se tato „hodnota“ stala měřítkem literárního textu s uměleckými ambicemi, muselo by nutně dojít k neřešitelné situaci. Což se zde ovšem děje: verše jsou nudné, protože jsou konkrétní a přesné; nakonec, v rámci dalšího pojmu, který přichází do kritického myšlení ze zcela jiného světa, vyváženosti, se recenzentka baví, takže pojmenování hodnoty textu není podstatné. Základní je kritičtina emoce: „Používá (rozuměj autorka knihy, X. X.) slovesa v určitých tvarech a přítomném čase a obyčejná jména konkrétních postav, které jsou nositeli všedních příběhů. Sbírká ale celkově není nudná, protože autorka umí

7 Např. diskuze nad angažovanou poezií (je–není rovná se dobrá–špatná kniha), dnes environmentální poezíí apod.

8 Chtěl bych zde zdůraznit, že nemám vůbec nic proti tomu, aby studenti zasahovali do kritického diskurzu. Pouze tvrdím, že jejich úloha se vyčerpává na úrovni recenze, jakéhosi vhledu s popisem hodnoty či autorského selhání, ale jen velmi těžko mohou mít takové texty schopnost vsazovat do kontextu a hodnotit vzhledem k větším celkům, jako je národní, evropská či světová literatura.

pracovat s pointou a humorem“ (Bukovjanová 2009: 73). Bukovjanová je jen jednou z mnoha, je jen ukázkou toho, kam by literární kritika mohla dojít, pokud nebude i nadále pěstována jak vášnivými „neodborníky“, jakými jsou Petr Král, Jan Štolba, Božena Správcová a řada dalších, stejně jako osobně otevřenými akademiky, jakými umějí být Radek Fridrich, Ivo Harák, Michal Jareš či Igor Fic.

Na závěr mně dovoluť možná trochu patetické konstatování. Pro českou situaci posledních let byla významná polemika mezi Petrem Králem, básníkem, a Jiřím Trávnickem, literárním teoretikem, historikem a kritikem, působícím na brněnském pracovišti Ústavu pro českou literaturu AV ČR v Praze. Tato polemika přerostla až do osobního konfrontačního setkání a dokládá především jeden velice závažný problém: je to právě nechut' vzdělaného a vášnivého publika přijímat akademické závěry, stejně jako nechut' akademického světa tyto vzrušující a mnohdy velice podnětné názory reflektovat a zabudovávat do vlastních koncepcí.

Taková zákopová válka, i když v ní já stojím zcela na straně Petra Krále, je nebezpečná. Vhání do pasti daleko nebezpečněji právě akademickou obec. Když se Vítězslav Hálek pokoušel komentovat kritické neporozumění koncepci literatury u májovců, nazval kritiky „ožužavci“, ještě přesnější ve formulacích byl Přemysl Blažíček: „Avšak ti jeho následovníci (myslelno pokračovatelé J. M., kteří ignorují estetickou funkci, normu a hodnotu jako základ Mukařovského bádání, pozn. J. Ch.), kteří chtějí – v souladu se soudobými scientistickými koncepcemi zahraničními – literární badatele dále ‚zvědečtět‘ a zcela vymýtit ze svých východisek neověřitelné ‚emoce‘, zbavují se tím jakékoliv možnosti navázat kontakt se samým předmětem estetického bádání. I takový přístup k uměleckému dílu je ovšem možný a jeho výsledky mohou mít relativní cenu, nelze ho však vydávat za přístup k dílu jakožto dílu uměleckému“ (Blažíček 2002: 92). Skutečně: studium literárních děl a jejich přijímání a oceňování je možné zakládat jakkoli, ale ve chvíli, kdy bychom z nich vynechali estetický aspekt, ale zároveň též prožitok a emoci, vystačili bychom si s pouhými výčty a sumarizacemi.

Zkrátka: rezignovat na kritické hodnocení, na potřebu takového hodnocení v rámci literárního života, je cesta k tomu, jak ztratit ze zřetele

literaturu jako instituci, v níž kromě osobních ambicí jde také o potýkání se s jazykem, jeho minulostí a výkony, které náš způsob užití jazyka modifikují.

Mgr. Jakub Chrobák, Ph.D.
Ústav bohemistiky a knihovnictví
Filozoficko-přírodovědecká fakulta
Slezská univerzita v Opavě
Masarykova tř. 37, 746 01 Opava
jakub.chrobak@fpf.slu.cz

LITERATURA

BLAŽÍČEK, Přemysl

2002 „Pokus o kritérium umělecké hodnoty“; in idem, *Kritika a interpretace* (Praha: Triáda)

BUKOVJANOVÁ, Kateřina

2009 „Flirtovat zakázáno“; *Host* XXV, č. 5, s. 72–73

FUČÍK, Bedřich

1998 *Kritické příležitosti I* (Praha: Melantrich)

HAVLÍČEK, Borovský Karel

1986 „Poslední Čech“; in idem, *Dílo I* (Praha: Československý spisovatel)

1986 „Odpověď panu Havlu Borovskému“; in idem, *Dílo I* (Praha: Československý spisovatel)

1986 „Kapitola o kritice“; in idem, *Dílo I* (Praha: Československý spisovatel)

HORÁK, Ondřej

2005 „Děti jsou v houslích“; *Lidové noviny* 18, č. 36, 12. 2., s. 16

CHROBÁK, Jakub

2010 „Zatím je krize jenom cítit, ale past je nablízku (nad vymezením pojmu kritika a k otázce jejího současného stavu“; in idem (ed.), *Obraz české a slovenské literatury v literární kritice* (Opava: Slezská univerzita v Opavě)

JAREŠ, Michal

2005 „Rodina, dveře a já“; *Tvar* XVI, č. 2, s. 2

JUNGMANOVÁ, Lenka (ed.)

2010 *Česká literatura rozhraní a okraje* (Praha: ÚČL AV ČR, Akropolis)

KŘIVÁNEK, Vladimír

2006 „Poezie bez paměti, nebo paměť bez poezie“; in V. Novotný (ed.), *Rozprava o současné poezii* (Plzeň: Západočeská univerzita v Plzni)

PAPOUŠEK, Vladimír

2010 „Strategie kanonizace“; in L. Jungmanová, (ed.), *Česká literatura rozhraní a okraje* (Praha: ÚČL AV ČR, Akropolis)

PETRŮ, Eduard

2000 *Úvod do studia literární vědy* (Olomouc: Rubico)

POSLEDNÍ, Petr

1998 „Pojem »tvůrčí« kritika“; in P. Poslední, *Hranice dialogu. Česká próza očima polské kritiky 1945–1995* (Praha: ÚČL AV ČR)

ŠEDIVÝ, Milan

2018 „Anestetický objekt“; *Tvar, obtýdeník živé literatury*, [on-line], dostupné na itvar.cz/anesteticky-veget [Přístup 11. 11. 2020]

TICHÝ, Martin a kol.

2013 *Desátá léta v podobách kritiky* (Opava: SU v Opavě)

2015 *Desátá léta v podobách kritiky 2* (Opava: SU v Opavě)

VITKA – DRAMATICKÝ DEBUT KATEŘINY TUČKOVÉ

MAREK LOLLOK

VITKA – KATEŘINA TUČKOVÁ'S DRAMA DEBUT

The paper *Vitka – Kateřina Tučková's drama debut* deals with the theatre play *Vitka* by one of the most successful young Czech novelists Kateřina Tučková. The main character of this play is inspired by the Czech music composer and conductor Vítězslava Kaprálová (1915–1940) who died tragically at the age of twenty five years. This paper analyzes some of the main features of Tučková's play and, besides other things, particularly focuses on the strategies and means of language supporting the authenticity impression. It also considers a broader theatre and dramatical context as well as resources that Kateřina Tučková exploited as a basis for her text.

Keywords: contemporary Czech theatre, drama, Vítězslava Kaprálová, Kateřina Tučková

Dne 23. února 2018 se ve Velkém sále brněnského Divadla Husa na provázku odehrála premiéra – řečeno publicisticky, avšak bez jakékoli nadsázky – ostře sledované hry *Vitka* Kateřiny Tučkové. Drama vzniklé na objednávku známé experimentální scény je pozoruhodné hned z několika důvodů, přičemž pro domácí, brněnské publikum má ještě speciální přitažlivost. Těmi nejdůležitějšími atraktanty jsou bezpochyby jméno autorky a jméno, resp. osobnost skladatelky Vítězslavy Kaprálové, podle níž byla vytvořena titulní postava. V prvním případě jde o úspěšnou spisovatelku-bestselleristku,⁽¹⁾ která svůj obdiv k rodnému Brnu a zájem o jeho historii i současnost prokázala již v řadě svých textů a mimoliterárních projevů. Hlavní hrdinkou hry je pak jedna z nejvýraznějších osobností české a podle znalců přinej-

1 Tučková patří v celorepublikovém kontextu k dlouhodobě nejprodávanějším a v knihovnách nej půjčovanějším autorům; k nejpoptávanější knize patří podle dostupných údajů její román *Žitkovské bohyně* z r. 2012.

menším i evropské meziválečné hudby, předčasně zesnulá svérázná komponistka a dirigentka, rovněž brněnská rodačka.

Ještě před premiérou bylo nakladatelstvím Host na trh uvedeno knižní vydání dramatu *Vitka*. Na poměry v oblasti publikování soudobých dramatických textů je hře věnována nadstandardní péče: redakčně precizně zpracovaná publikace oděná do nápadité obálky Kateřiny Wewiorové je opatřena rozsáhlým autorčiným Úvodem představujícím hlavní aktéry skladatelčina života, tedy i hry samé, ale také podávajícím dost explicitní návod, jak dílu rozumět; kromě toho je připojen znalecký doslov muzikologa Miloše Štědrone a také fotografická příloha zachycující reálné protějšky dramatických postav. Takové „příslušenství“ knižně vydaného dramatu se dá s ohledem na postavení Kateřiny Tučkové coby jedné z kmenových autorek řečeného nakladatelství snadno pochopit; na druhou stranu je v dobách sporadického publikování původních dramatických textů, neexistence kategorie „nejlepší drama“ v nejsledovanější literární ceně Magnesia Litera a leckdy problematizovaných, mediálně upozadovaných ocenění pro nová česká dramata takový způsob publikování velmi příznakový, ba výjimečný. Společně s faktem, že jde o první pokus čtenářsky úspěšné prozaičky podmanit si i jiný literární druh,⁽²⁾ patří k důvodům, proč se na hru *Vitka* zaměříme podrobněji.

KONTEXT

Jak bývá u dramatu jakožto žánru, který si přivlastňují dva svěbytné komunikační systémy, zvykem, je nutné zohlednit přinejmenším dvojí kontext: jednak a) divadelní, jednak b) literární.

DIVADELNÍ KONTEXT

Pohlédneme-li na inscenační tým prvního uvedení hry v čele s režisérkou Annou Petrželkovou, může nás překvapit, že jde o takřka výhradně žen-

2 S divadlem se však Kateřina Tučková zdaleka nesetkává poprvé: byla konzultantkou režisérům pořizujícím dramatisace jejich románů *Žitkovské bohyně* a *Vyhánění Gerty Schnirch* (jmenovitě Dodo Gombárovi a Mariánu Amslerovi, resp. již dříve Dianě Šoltýsové). Ve spolupráci se Švandovým divadlem vytvořila též adaptaci románu *Bratr spánku* od Roberta Schneidera.

skou záležitostí (dramaturgie: Lucie Němečková, scéna: Lenka Odvářková, kostýmy: Hana Knotková ad.). Věnovat pozornost inscenátorům a v souvislosti s nimi také genderovým aspektům přitom v tomto případě vůbec není od věci, koneckonců tak již učinili mnozí recenzenti (např. Herman 2018, Dombrovská 2018).³⁾ Jednak proto, že se sama Tučková v poděkování uvedeném v knize intenzivně spoluprací s divadelníky (přesněji: divadelnicemi) při psaní hry netají,⁴⁾ jednak také proto, že zobrazení specifík ženského postavení ve společnosti se stávají jedním z hlavních témat hry.

Právě zájem o tyto otázky z ryze „ženských úhlů pohledu“ hru *Vitka* i její jevištní zpracování přiřazuje k jiným obdobně stavěným životopisným projektům z poslední doby, a sice k dramatu/inscenaci *Olga (Horror z Hrádečku)* dramaticky Anny Saavedry a režisérky Martiny Schlegelové⁵⁾ a dramatu/inscenaci *Věra* autorky Simony Petřů a režisérky Terezy Karpianus.⁶⁾ Uvedená díla mají, třebaže vznikla autonomně, s *Vitkou* společné nejen to, že generačně spřízněné tvůrkyně umělecky zpracovávají významné momenty ze života nějakým způsobem výjimečné ženy (v prvním případě Olgy Havlové, ve druhém Věry Čáslavské), čímž dotýchnou po její smrti – byť někdy navzdory svému záměru – do značné míry heroizují, ba z její biografie přímo vytvářejí legendu, ale také to, že shodně využívají postupů v současné době v divadle značně oblíbeného formátu – tzv. dokumentárního dramatu (docudramatu).

Žánr docudramatu, někdy označovaný jako drama faktu (Jungmannová 2014: 36), je charakterizován především specifickým poměrem fikčního světa ke světu aktuálnímu a v souvislosti s tím i specifickým rozvržením svých funkcí: třebaže se nerezignuje na estetické působení, v dotýčných dílech (mírně textech i jejich scénických realizacích) se uplatňují a někdy dokonce

3 Lenka Dombrovská však výslovně nesouhlasí s tím, „aby Vitka byla označována jako ženská inscenace“. Podobně jako Herman přitom upozorňuje na širší inscenační kontext domovské scény, která v posledních letech připravila i jiné výpravné inscenace o významných (pro změnu mužských) skladatelích, konkrétně *Leoš aneb Tvá nejménější* (2011, obnovená premiéra 2016) a *Amadeus* (2014).

4 Píše doslova: „Především děkuji režisérce Anně Petrželkové a dramaturgyni Lucii Němečkové, které svými skvělými postřehy po celý čas utvářely podobu hry spolu se mnou.“ (Tučková 2018: 167)

5 Prem. 23. 3. 2016 ve Vile Štvanice (Divadlo Letí).

6 Prem. 2. 3. 2018 v ND Brno.

přímo nepřevažují, i jiné zřetely – edukativní, didaktické, persvazivní, výchovné apod. Lenka Jungmannová uvádí, že se docudrama vyznačuje „odmítáním fikce, zdůrazňováním faktuality a faktografičnosti i poměrně velkou mírou paradramatičnosti (v tomto případě přejímáním jevů ze skutečnosti a jejich zasazováním do dramatického, respektive divadelního rámce). Podobně jako tvůrci realistického dramatu usilují tvůrci ‚dokumentárních‘ her o to přiblížit se co nejlépe skutečnosti, respektive využít situace, při níž by realita vypovídala sama o sobě. A tak hry vytvářejí stejně, jako když probíhá exaktní výzkum: vyhledávají různé materiály, zaznamenávají na diktafon názory, vzpomínky či zážitky osob, přebírají prohlášení z médií či výsledky různých sociologických procesů, jakož i internetovou komunikaci a texty ze sociálních sítí a podobně. ‚Dokumentární‘ hra je tedy už z podstaty publicisticky či investigativně zaměřená, vykazuje sociální rozměr a uplatňují se v ní antiiluzivní a montážní dramatické prostředky“ (2014: 36).⁽⁷⁾

Třebaže se Tučková ve svém dramatickém debutu uchyluje též k fabulaci a domýšlení faktograficky nejednoznačných míst, mnohé z pojmových znaků docudramatu na její hru velmi přiléhají – ale to koneckonců i na její prozaickou tvorbu.

LITERÁRNÍ KONTEXT⁽⁸⁾

Kateřina Tučková je již etablovanou, literárními cenami víckrát oceněnou prozaičkou.⁽⁹⁾ Po nepříliš zdařilé debutové novele *Montespaniáda* (2006), pocházející ještě ze studentských let, byl její průlomovou prací román *Vyhnání Gerty Schnirch* (2009), působivě zpracovávající dlouho tabuizované téma krutosti a nespravedlnosti československých občanů vůči německé-

7 Srov. též Merenus – Lollok 2020.

8 V těchto pasážích se vzhledem k zaměření i rozsahu textu omezuje na kontext tvorby Kateřiny Tučkové. Tím však netvrdíme, že by se s *Vitkou* nedala konfrontovat i aktuální tvorba jiných českých autorů a autorek; zajímavé výsledky by mohlo přinést např. srovnání nejnovějších próz Petry Hůlové (*Stručné dějiny hnutí*, 2017) či Lucie Faulerové (*Lapači prachu*, 2017), které rovněž poměrně explicitně reflektují situaci ženy v generálně mužském světě.

9 Za román *Žitkovské bohyně* obdržela čtenářskou cenu Magnesia Litera (2013) a Cenu Josefa Škvoreckého (2012), román *Vyhnání Gerty Schnirch* byl oceněn čtenářskou cenou Magnesia Litera (2009). Podrobněji k tomu Hartmannová 2013.

mu obyvatelstvu na konci druhé světové války. Čtenářským hitem a v naší nejnovější literatuře dlouho nevidaným bestsellerem se pak stal román *Žitkovské bohyně* (2012), zpřítomňující činnost unikátní, nyní již zaniklé komunity kopaničářských stařen (tzv. žitkovských bohyní) během komunitické totality i po ní. Oba posledně zmíněné romány přitom vykazují celou řadu rysů, jež je pojí i s divadelní hrou *Vitka*.

Především jsou založeny na téže autorské metodě „beletrizování historie“ (srov. Merenus 2017: 18), kterou autorka od *Vyhnání Gerty Schnirch* využívá a rozvíjí i ve svých dalších pracích, kromě *Žitkovských bohyní* např. v domyšlených epizodách ze života kdysi významných brněnských továrníků (zejména prominentního podnikatelského rodu Offermannů) zařazených do obsáhlého „katalogu z výstavy“ s názvem *Fabrika. Příběh textilních baronů z moravského Manchesteru* (2014). Dříve tento postup uplatnila také ve zbeletrizovaném vyprávění syna výtvarníka Kamila Lhotáka o životě jeho otce (viz *Můj otec Kamil Lhoták*, 2008). Zvolená metoda se přitom projevuje různými způsoby. Značně při ní expanduje především fáze přípravná, heuristická, kdy vlastnímu psaní předchází jistá rešeršní, ba výzkumnická činnost konkrétně zaměřená určitým směrem; někdy je ovšem samostatné bádání nahrazeno „jen“ důkladným studiem dostupné sekundární literatury. Nejinak je tomu i u *Vitky*, neboť osudy titulní hrdinky byly již dříve nejednou literárně zpracovány a rovněž její hudební dílo bylo muzikology mnohokrát komentováno. Veškeré přípravné práce pak u Tučkové nezůstávají skryty: kromě toho, že se vysokou mírou faktografičnosti projevují v textech samých, bývají pravidelně velmi explicitně připomínány v paratextech, ať už knižních či jiných.⁽¹⁰⁾

V knihách Kateřiny Tučkové nalézáme hustou síť tzv. autentizačních prostředků,⁽¹¹⁾ jako je například užívání reálných jmen (ve *Vitce* nesou skutečná jména, ev. doložené přezdívkou až na naprosto okrajové a tzv. hromadné

10 Zlé jazyky by zde mohly uvažovat o jisté formě sofistikovaného marketingu nakladatelství Host; řečeno neutrálněji (a přesněji) je to jedna z možných strategií vytváření „obrazu autora“ v literární komunikaci (srov. Králíková 2015). Že je tato strategie – alespoň z pohledu autorky a jejího nakladatelského domu – efektivní, potvrzuje zmíněný úspěch jejích knih u čtenářů.

11 Tedy obecně prostředků, které mají schopnost vyvolávat iluzi reálného (srov. např. Velisek 2014).

postavy důsledně všichni aktéři⁽¹²⁾), poměrně podrobná datace (ve *Vítce* je naprostá většina scén označena přinejmenším názvem měsíce a konkrétním rokem; přesným datem jsou pak opatřeny úryvky z dopisů, které v určitých pasážích fungují jako repliky postav), jakož i další shody s historicky doloženými událostmi a fakty. Zatímco appendixem románu *Vyhnání Gerty Schnirch* se stal Slovníček místních názvů vysvětlující v knize používaná dřívější (převážně německá) pojmenování brněnských objektů, ulic a veřejných prostranství, do *Žitkovských bohyní* bylo přímo zakomponováno množství administrativních a publicistických textů,⁽¹³⁾ podobně jako do *Fabriky*, kde se autorčiny beletrizované pasáže prolínají s historiografickými příspěvky odborníků, vyhotovenými na způsob encyklopedických hesel, a bohatou obrazovou výpravou. Rovněž u *Vitky* se koncepčně podporuje dojem autentičnosti, či přinejmenším historické hodnověrnosti, a to zejména systematickým – někdy snad až přílišným – exponováním konkrétních údajů a fakt, což se děje nejen v samém textu hry, ale i ve zmíněném, bibliograficky fundovaném úvodu; kromě toho je „exaktnost“ autorčiny práce implikována i přiloženým soupisem „použité literatury a libret děl citovaných ve scénáři“ a poděkováním hned několika odborným konzultantům dohlížejícím na historickou a věcnou správnost.

Dalším nepřehlédnutelným rysem knih Kateřiny Tučkové, který ovšem s jejich silnou faktografičností bezprostředně souvisí, je jejich společenský rozměr; někteří z badatelů se nezdráhají nazvat jej přímo angažovaností.⁽¹⁴⁾

12 Jmenovitě: Vitka (skladatelčino přijetí sice není uvedeno seznamu dramatis personae, ale několikrát zazní v replikách postav), Bohuslav Martinů, Václav Kaprál, Vituše Kaprálová, Ota Vách, Theodor Schaefer, Rudolf Kopec, Jiří Mucha, Rudolf Firkušný, Jarmila Vavrdová, Líba Houžvičková, Charlotte Martinů, Františka Plamínková, Jan Masaryk, Ivan Tondr, pedagogové Vilém Petrželka, Zdeněk Chalabala, Ludvík Kundera, Vítězslav Novák a Václav Talich).

13 Autorka ve své poznámce deklaruje, že „[d]okumenty použité v knize jsou smyšlené, vycházejí však z existujících materiálů; podobných najdeme v českých i slovenských archívech mnoho.“ (Tučková 2013: 449)

14 Merenus například polemizuje se zjednodušeným obrazem Kateřiny Tučkové coby komerční spisovatelky ražený některými recenzenty: „Tučková v žádném případě není celebritou bez vlastního názoru a její knihy, snad s výjimkou *Montespaniády*, nejsou jenom líbivé čtivo. Jejich napínavé vyprávěné příběhy totiž říkají něco velmi podstatného o současné české společnosti. Nemí to sice typ literatury, v němž by se například jako u Viewegha odrážely současné společenské fenomény, ale je to literatura, v níž je soudobá česká společnost zrcadlena skrze příběhy své vlastní historie. Tučková [...] totiž ve své podstatě píše angažované knihy, jejichž cílem není nic menšího než nová interpretace

Třebaže v autorčiných textech (včetně *Vitky*) bývá děj alespoň z významné části situován do minulosti, v žádném případě se nejedná o minulost idylickou, nostalgickou, a už vůbec ne o nějakou z forem úniku; naopak: zdaleka nejinspirativnější jsou pro Tučkovou právě ty historické události a osobnosti, s jejichž pomocí může otevírat majoritou pozapomenutá či vytěsňovaná, nicméně – přinejmenším z jejího pohledu – doposud stále velmi aktuální společenská témata.

TÉMA A POSTAVY

Jak jsme již zmínili, jedním z hlavních témat hry, pokud ne přímo ústředním, se stává problematika nerovnoprávného postavení žen, zejména těch talentovaných, cílevědomých, dobovým normám nějak se vymykajících. Tučková poněkud polopaticky hned v prvním odstavci celé knihy upozorňuje na to, že pokrytectví a předsudky vůči úspěšným ženám stále nejsou jen věcí minulosti, ale týkají se i některých žen současných. „Jako by je společnost za to, že se vymanily ze svěrací kazajky předurčených rolí, trestala relativizací jejich schopností, pomluvami, výsměchem,“ říká autorka a dodává, že „s dvojím metrem v podobě nedůstojně reflektované, podceňované a nedostatečně hodnocené práce žen se potýkáme dodnes“ (Tučková 2018: 7). S tím nelze než souhlasit, avšak v daném kontextu tyto formulace působí přece jen až příliš didakticky a přímočaře.

Tučková pak ve hře samé s velkým nasazením ukazuje všechny potíže a překážky, kterým Kaprálová musela čelit – od nesouladů s odměřeným, bezmála cynickým otcem, na němž si své studium na konzervatoři musela vyvzdorovat, přes přehlíživost až pohrdání ze strany členů České filharmonie, s nimiž měla secvičit slavnostní provedení své *Vojenské symfoniety*, až po všudypřítomné dehonestující poznámky o tom, že je protežována svým vlivným milencem. Dalším ze způsobů, jakým autorka akcentuje výlučnost hrdinky i její nebývalou emancipovanost, je její kontrastování vůči v zásadě

klíčových dějinných událostí. [...] Ve svých knihách nabízí novou perspektivu, nový pohled na dění spojené s koncem druhé světové války nebo s minulým režimem.“ (Merens 2017: 36)

maskulinnímu okolí. Zejména vzhledem k procesí milenců, povětšinou vyvedených jako nedostatečných, za Vitkou zaostávajících – a zároveň k ní vzhlížejících – zoufalců. Tito jedinci, podobně jako vesměs všechny ostatní postavy, nejsou charakterově zdaleka tak propracováni jako Vitka, jež ve hře adekvátně konceptu biografického dramatu skutečně funguje jako svým způsobem nedotknutelná hvězda, kolem níž všichni krouží. Konkrétně se to týká především Vitčiných manželů: bývalého spolužáka Oty Vacha, pomocného učitele Theodora Schaefera, leteckého inženýra Rudolfa Kopce, charismatického spisovatele Jiřího Muchy i jeho přítele z vojny Ivana Tondra, stejně jako – v neposlední řadě – Bohuslava Martinů, který je zde ovšem, přes relativně větší prostor rovněž pojat poněkud jednorozměrně, jaksí dětinsky a „podpantoflácky“.¹⁵ Aby se snad čtenář/divák ani v tomto nezmyšlil, Tučková ve svých autokomentářích v Úvodu výslovně uvádí, že „[ú]střední myšlenkou této hry však není zatracovat bytostně lidský cit, jakým je vášeň, anebo snad soudit tiché dohody, které se sice vymykaly normám, byly však uzavírány a akceptovány (či přinejmenším trpěny) všemi zúčastněnými stranami. Ale podat obraz života výjimečné ženy a umělkyně, která uprostřed nejisté doby a bouřlivých vztahů zůstala za každou cenu věrná – svému talentu“ (2018: 19).

Třebaže se někdy – a zvláště s vědomím autorčiných vstupních deklamací – zdá, že se Kaprálová v rukou Kateřiny Tučkové stává pouhým instrumentem, podobně jako tomu bylo ve třicátých letech, kdy se jejího jména a úspěchů chápaly zejména zapálené feministky v čele se senátorkou Františkou Plamínkovou, z níž Tučková rovněž učinila jednu z epizodních postav, výsledek je nakonec přece poněkud barvitější, než jak si autorka předsevzala a jak možná z dosavadního výkladu vyplývá; zřejmě i proto, že sama Kaprálová byla skutečně mnohem složitější a neuchopitelnější osobností, než jak by ji kdokoli chtěl mít.¹⁶ Plastičnosti hlavní postavy napomáhá

15 Podobně ovšem o Martinů hovoří i Ivan Mucha ve svém vzpomínkovém románu *Podivné lásky* (1988), jímž se Tučková nemálo inspirovala – srov. Mucha 1988: 190–192.

16 Abychom byli korektní a autorce neupírali, využívání úspěchů Vítězslavy Kaprálové různými „zájmovými skupinami“ Tučková rovněž zčásti tematizuje, čímž ukazuje, že o daném problému ví. Hlavní hrdince vkládá do úst např. tato slova: „všechn ten cirkus... mně se tomu prostě nějak nechce věřit. Co když... co když to vůbec nebylo kvůli mé muzice? Co když se jim zrovna šiknu do hry? Stejně jako

kromě jiného její živelný idiolekt plný expresivních výrazů a osobitých příměřů sugerující spontánní, velmi bezprostřední postoj ke světu, především k hudbě a autoritám.

Přitom mnohé historicky podložené momenty, jímž je autorka až zarputile věrná, obligátní požadavek fabulační pravděpodobnosti značně překonávají. Což si Tučková sama uvědomuje, když – rovněž ve svém vstupním textu – glosuje tragickou smrt pětadvacetileté Kaprálové v nemocnici v Montpellier: podle ní tento skon přichází jako „*deus ex machina* právě v okamžiku, kdy napětí v nitrech všech zúčastněných vybuchuje se stejnou silou jako granáty na blížící se válečné frontě. Život ten příběh vypointoval, jak bych si v obavách z neúnosné míry patosu sama nikdy netroufla,“ říká Tučková (2018: 17).

Vitka se tak stává další ze silných autorčinych hrdinek, po právu fascinující především svou nespoutaností, vášní a také – vzhledem ke své tělesné křehkosti – až sebezníčovujícím odhodláním.⁽¹⁷⁾

KOMPOZICE A NARACE

Stejně jako v próze není Tučková ani v dramatu žádnou experimentátorkou; téměř by se dalo říct, že se pouze soustředí na srozumitelné podání věci v rámci ověřených postupů. Kompozičně je hra standardně rozčleněna na text hlavní, obsahující repliky postav, a text vedlejší, komentující scénické dění; dělí se na dvě části, na začátku nechybí seznam dramatických osob. Drama sice nedodrhuje trojí jednotu, přičemž posuny v čase i místě jsou spíše pravidlem než výjimkou (příležitostně se dokonce setkáváme s retrospek-

Ženské národní radě. Těm babám bylo dost, že nosím sukně, hudbě nerozuměla žádná, a těmhle zas evidentně přišel vhod muzikant z válkou ohrožené země – angažovanost se nosí, obzvlášť když se dá tak setsakramentsky dobře prodat tisku“ (Tučková 2018: 88). Kromě toho autorka vtipně ironizuje i sám Vitičin feminismus: například v její replice na pochvalná slova Václava Talicha směřovaná k matce Vitky, toho času hostitelce hudebníků a přátel během letní dovolené na Vysočině – na dirigentovu bezděčnou otázku, zda po matce zdědila i kuchařské nadání: tu Vitka odpoví „(sladce): ‚To nezjistíme, jsem totiž feministka. A proto odmítám rodový stereotyp nutící ženu plynout svou energií v roli služky a kuchařky, což považuji za její bezohledné ztročování línější polovinou lidstva, která jí kvůli vlastnímu pohodlí zne-možňuje plnou profesní realizaci, a ignoruje tak nenahraditelné ztráty na poli světového pokroku. Ještě buchtičku?’ // *Talichovi zaskočí, rozkašle se. Novák odkládá nedojedený kousek*“ (Tučková 2018: 99).

17 V tomto ohledu působil herecký typ představitelky Vitky Terezy Marečkové v brněnské inscenaci téměř kongeniálně.

tivou), avšak to je s ohledem na záměr vytvořit dramatizovanou biografii života slavné ženy pochopitelné, navíc v moderním dramatu nijak neobvyklé.

K nápadnějším, ale v naší i světové dramatice rovněž již standardně uplatňovaným prostředkům patří určitá epičnost podání: třebaže Tučkovou dramatická struktura jaksi nutí aktualizovat svůj obvyklý způsob vyprávění, jednoduše řečeno, přiklonit se spíše k módu showing než telling,⁽¹⁸⁾ nacházíme ve hře množství výrazně prozaizovaných a také subjektivizovaných pasáží, velmi podobných epice. Autorka v sobě nezapře vypravěčku především ve vedlejším textu, který povětšinou nepojímá jako pouhé technické dialogy, tedy jako poznámky a pokyny určené případným inscenátorům, ale v souladu se svým naturelem jako jednu z možností dramatické narace.⁽¹⁹⁾ Názorným příkladem může být odstavec nazvaný Paříž 1937–1939 uvádějící XIV. scénu a scény následující, na němž je patrné, jak autorka prolamuje tzv. vnitřní komunikační okruh dramatu a využívá subjektivizovaný vypravěčský hlas nahlížející do nitra postavy:

„Pulzující metropole je soudobým světovým centrem moderního umění. Vitka je rozhodnutá čerpat zde inspiraci plnými doušky – navštěvuje místa, která doposud znala jen z románů, živě se zajímá o aktuální umělecké dění. Avšak přestože ji Paříž fascinuje, dobře se v ní necítí. Atraktivní kulisy jsou studené, lidé odtažití, neboť se s nimi nedorozumí, stýská se jí po domově.“
(Tučková 2018: 70)

Takové pasáže, právě proto, že jsou primárně určeny čtenáři (a nikoli divákovi či inscenátorům, kteří je zpravidla vyškrtávají anebo přímo transformují do herecké akce) hru nepochybně značně zliterárňují; jejich dalším efektem je posílení její antiiluzivnosti.

18 Srov. pojednání o těchto konceptech např. v příručce *The Living Handbook of Narratology* (Klauck – Köppe 2013).

19 Podle Merenuse patří vedlejší text vedle vyprávění prostřednictvím řetězení dramatických jader k základním formám vyprávění v dramatu (Merenus 2014: 305; srov. i další výzkumy na toto téma, např. Merenus 2011).

ANTI-ILUZIVNOST?

A právě v napětí mezi iluzivní dokumentárností spojenou s bezmála úzkostlivou snahou o soulad se všemi dostupnými informacemi⁽²⁰⁾ o životě Vítězslavy Kaprálové na jedné straně, a příležitostnými, citlivě zapracovanými zcizujícími postupy různého typu na straně druhé, spočívá podle našeho názoru působivost hry.

Místy například Tučková efektně pracuje se situačními proměnami, přičemž účelně využívá specifických možností divadla: třeba když se hosté narozeninové oslavy dle scénické poznámky „mění ve spolužáky z pražské konzervatoře, pedagogova manželka v Jarmilu Vavrdovou, Theodor Schaefer v Rudolfa Firkušného“ atd. (Tučková 2018: 49) nebo když se Vitka při zkoušce s filharmonií během promluv k neukázněným hudebníkům „začne postupně převlékat z ženských šatů do dirigentského obleku – fraku i s motýlkem, který nosí při veřejných vystoupeních“, přičemž se výkon tělesa postupně zlepšuje, „přicházejí první hosté“ a „[p]ak Vitce někdo oblékne poslední kus oděvu, frak, a zkouška se tak definitivně mění v koncert“ (ibid.: 68–69). Podobným ozvláštněním je zakomponování částí jiných uměleckých děl, jejichž nejčastější funkcí je rozšířit významový potenciál dané scény, dynamizovat ji, eventuálně specifickým způsobem zprostředkovat aktuální myšlenky postav. Hned několikrát je do interakce mezi Vitkou a Martinů vložen relativně krátký part z jedné ze skladatelových vrcholných oper *Juliette*.⁽²¹⁾ Vsuvky přitom vždy zahrnují nanejvýš několik replik Juliette a Michela, ústředního páru této romantizující opery, jejichž pomíjivý vztah zrcadlí lásku Vitky a Martinů (má to být především jeho perspektiva, jemu

20 Jak zmíněno, k nejvydatnějším zdrojům inspirace Kateřiny Tučkové patří vzpomínkový román Jiřího Muchy *Podivné lásky* (1988). Mucha do detailu líčí životní osudy skladatelky, a to nejen tak, jak je sám coby její snoubenec a manžel pamatuje, ale i s využitím dalších dochovaných materiálů a korespondence (její i jiných zainteresovaných). Dalším románem o vztahu mezi Kaprálovou a Martinů je *Ona a Martinů* Jindřicha Uhra (2002); i zde se autor pečlivě drží dostupných dokumentů a zaznamenaných vzpomínek pamětníků. O životě Vítězslavy Kaprálové je podrobně pojednáno i v monografii Jiřího Macka *Vítězslava Kaprálová* (druhé, revidované vydání z roku 2014), k dispozici jsou i další historické dokumenty evidované Oddělením dějin hudby Moravského zemského muzea aj.

21 *Julietta aneb Snář* (francouzsky *Juliette ou la Clé des songes*) je opera, kterou Martinů napsal v letech 1936–1937 na motivy divadelní hry Georsese Neveuxe.

v hlavě znějí pasáže z právě odevzdané opery, odpovídající konkrétním situacím – momentům zamilování, opětovného shledání i uvědomění si konce vztahu, což je v opeře spojeno s výjevem, kdy Julietta zůstává uvězněna v říši snů jako pouhá Michelova představa). Kromě toho je do dramatu zapracován i úryvek z kantáty *Otvírání studánek*, jehož melodie se Bohuslavovi Martinů „rodí v hlavě“ zrovna tehdy, když navštěvuje svou milovanou Vysočinu, aby zde strávil letní dovolenou s Kaprálovými (kantáta je ve hře pochopitelně zachycena pouze textově, prostřednictvím několika veršů z libreta Miloslava Bureše). Celé drama se pak uzavírá výtahem z duchovní kantáty *Polní mše* téhož skladatele, zkomponované na libreto Jiřího Muchy. Na podobném principu jsou založeny i sny, blouznění a preludy, které nemocná Vitka slyší a vidí v horečce krátce před svou smrtí.

Intertextuálně rovněž účinkují epistolární pasáže; třebaže se objevují i jinde, dominují především V. scéně druhého jednání. Jednotlivé repliky Vitky, Martinů, ale i Rudolfa Kopce a Oty Vacha jsou proloženy rozhlasovými projevy Édouarda Daladiera, Edvarda Beneše a Winstona Churchilla k napjaté politické situaci v období mnichovské dohody. Datované úryvky opět vycházející z autentických dokumentů jsou nejen stylovým obohacením (jde totiž o případ mluvené dialogizace vesměs monologických, psaných textů), ale představují i počátek závěrečné gradace hry, kdy se vztahové tenze, jež Vitka a její partneři prožívají, umocňují a vyhrocují narůstajícím tlakem zvenčí způsobeným ohrožením vlasti.

K výrazným antiiluzivním prostředkům patří konečně i práce s jazykem, především využití současné hovorové a nespisovné češtiny. Vzhledem k časovému zasazení děje do třicátých let 20. století se tak v mluvě postav, jak zmíněno především Vitky, až překvapivě často objevují emocionálně zabarvené, až „teenagerovsky“ slangové výrazy a exklamace typu *Tak čááááú, Jasan, To neřeš, V jináči, našťouchnutá, zbouchnutá, No tak to je... pecka!, Asi ho budu muset donutit pěstma, vopičáka navoněnýho!, Važte slova, vy hotentoti, a raději si na mě dávejte majzla!, Děláš si srandu?, Ty krásno, bacha, Nazdar, kotě!* a mnoho dalších. Takové projevy bychom sice vzhledem k pojednávanému období mohli považovat za „neautentické“, navíc vymykající se autorčinu systematickému zohledňování dobových reálií, na druhou stranu

nelze popřít, že celkem sugestivně evokují živou mluvenou řeč, jež zřejmě pravděpodobněji než dobový úzus vtáhne dnešního recipienta do dění.

ZÁVĚR

Přestože se Kateřina Tučková rozhodla vykročit z pro sebe osvědčeného území prózy do konstruovanějšího a konvencionalizovanějšího světa dramatu, mimo svou „komfortní zónu“ se de facto příliš nepouští. Její rukopis zůstal rozpoznatelný, pracovní metoda se rovněž nemění, a proto i ve *Vitce* můžeme identifikovat řadu konstant jejího dřívějšího psaní. Tak jako ve většině jejích předchozích děl stojí v centru hry výrazná hrdinka konfrontující se s jistou nepřízní osudu – protagonistka, pro níž jsou ostatní postavy, zejména ty mužské, vesměs jen stafáží, nanejvýš svědky jejího tragického příběhu. I nyní se autorka pevně opírá o dobrou znalost historických reálií a faktů, které fabulačně domýšlí a rozvíjí a – kromě jiného – využívá k reflexi soudobých společenských témat. K nezbytné konfliktnosti dramatických situací jistě přispívá i značná dramatickost zvolené látky, kterou neoslabují ani Tučkové prozaizační tendence. Jak shrnuje Lubomír Mareček (2018): „Předností dramatického rukopisu Tučkové je, že dokáže zajímavě vytvářet vztahy mezi figurami, umí [...] držet v rovnováze popisnost a dramatické sdělení textu, stejně jako jistou edukativnost a důvěrnou znalost dobových reálií.“ Výsledný dojem z knižní publikace tematicky zajímavé a řemeslně vcelku zvládnuté hry bohužel poněkud snižuje „autorský paternalismus“ projevující se zejména v Úvodu knihy.

Mgr. et Mgr. Marek Lollok, Ph.D.

Katedra českého jazyka a literatury

Pedagogická fakulta Masarykovy univerzity

Pořičí 7, 603 00 Brno

lollok@ped.muni.cz

LITERATURA

DOMBROVSKÁ, Lenka

2018 „Výjimečná žena budiž posuzována jako muž!“; *Divadelní noviny*, [on-line] <http://www.divadelni-noviny.cz/vitka-recenze-dombrovska> [Přístup 22. 8. 2018]

HARTMANNOVÁ, Pavla

2014 „Kateřina Tučková a její ceny“; in L. Machala – P. Kožušníková (eds.), *Cenová bilance 2013* (Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci), s. 40–54

HERMAN Josef

2018 „Vitka versus Leoš“; *Divadelní noviny*, [on-line] <http://www.divadelni-noviny.cz/vitka-recenze-herman> [Přístup 22.08.2018]

JUNGMANNOVÁ, Lenka

2014 *Příběhy obyčejných šílenství: „nová vlna“ české dramatiky po roce 1989* (Praha: Filip Tomáš – Akropolis)

KLAUK, Tobias – KÖPPE, Tilmann

2013 „Telling vs. Showing“; in P. Hühn et al. (eds.), *The living handbook of narratology* (Hamburg: Hamburg University Press), [on-line] <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/telling-vs-showing> [Přístup 22. 8. 2018]

KRÁLÍKOVÁ, Andrea

2015 *Autorské tváře v knižních zrcadlech* (Praha: UK v Praze, Filozofická fakulta)

MAREČEK, Lubomír

2018 „Vitka. Husa na provázku zdramatizovala osud ženy obklopené muži“; *Lidové noviny*, [on-line] https://www.lidovky.cz/recenze-vitka-husa-na-provazku-zdramatizovala-osud-zeny-obklopene-muzi-102-/kultura.aspx?c=A180309_095424_In_kultura_jto [Přístup 22. 8. 2018]

MERENUS, Aleš

2011 „Nové hranice vyprávění aneb Vypráví drama příběhy?“; in S. Fedrová, – A. Jedličková (eds.), *Intermediální poetika příběhu* (Praha: Akropolis), s. 141–165

2014 „Jak vypráví drama aneb O generativním a inscenačním vyprávěči, zcizovaném vyprávění, voice-overu a dalších vyprávěcích strategiích v dramatu“; *Theatralia* 17, č. 1, s. 301–314

2017 „Cesta Kateřiny Tučkové za bestsellerem“; in *Kateřina Tučková, Dodo Gombár, Žitkovské bohyně: (krev je krev)* (program k inscenaci MDB, prem. 20. a 21. května 2017) (Brno: Městské divadlo), s. 13–39

MERENUS, Aleš – LOLLOK, Marek

2020 „The Image of the Czech Past in the Contemporary Docudrama“; *Porównania 2 (Czasopismo poświęcone zagadnieniom komparatystyki literackiej oraz studiom interdyscyplinarnym)*, č. 27

MUCHA, Jiří

1988 *Podivné lásky* (Praha: Mladá fronta)

TUČKOVÁ, Kateřina

2013 *Žitkovské bohyně*. 2. brož. vyd. (Brno: Host)

2018 *Vitka* (Brno: Host)

VELÍSEK, Vojtěch

2014 *Autentizační funkce*; bakalářská práce, vedoucí Bohumil Fořt (Brno, Masarykova univerzita), [on-line] <https://is.muni.cz/th/m5evn/> [Přístup 22. 8. 2018]

VILIKOVSKÉHO ROMÁN (ZNOVA) V POSTMODERNOM DUCHU

IGOR HOCHEL

VILIKOVSKÝ'S NOVEL (ONCE MORE) IN A POST-MODERN SPIRIT

In the introduction, the study discusses why the prose writer Pavel Vilikovský is a key personality of Slovak post-modern literature. Afterwards, attention is turned to his novel *Krásna strojvodkyňa, krutá vojvodkyňa* [*Beautiful Engineer, Cruel Duchess*]. Semantic fields of the nouns and adjectives included in the title are explained and connected with the semantics of the novel as a whole. The study observes that the discussed text is a sort of collage comprised of multiple levels or layers. The first part of the text consists of what is essentially a banal story of Ivan whose marriage is going through a crisis, which is why he finds himself a mistress. However, this story remains without a conclusion, which may irritate a hypothetical naive reader. The author's focus shifts to a writer who – in a manner of speaking – has a double identity. On one hand, there is the identity of a creator with a “noble purpose” and on the other there is the “ordinary citizen” who must face practical matters of everyday life. These two identities are in conflict with each other, and Ivan – the original protagonist of the novel – is involved as well. Vilikovský makes use of the bizarre and of the absurd. The key word of the novel is the adjective *imagined*. The stories are imagined, and the characters are imagined. It is as if reality in and of itself did not exist, but it is only as we imagine. Thus, even what is written cannot be taken entirely seriously. One can see post-modern scepticism in it. Or perhaps hope instead? The novel also considerably resists an intellectual and patient reader who may become confused. However, it can ultimately tell him surprisingly much not only about the nature and futility of writer's craft, but also about his (own) life, the complexity of interpersonal relationships and the absurdity of both individual and societal existence.

Keywords: Slovak post-modern literature, semantic fields, double identity, writer and character, imagined reality, post-modern hope and scepticism, resistance towards the reader

Autori umeleckej literatúry na Slovensku sa združujú vo viacerých spisovateľských organizáciách. Väčšina z nich každoročne udeľuje niektorému svojmu členovi výročnú cenu.

Kniha Pavla Vilikovského *Krásna strojvodkyňa, krutá vojvodkyňa*, o ktorej bude reč, vyšla v roku 2017 vo vydavateľstve Slovart (Bratislava). Tvorca za ňu získal Prémium Klubu nezávislých spisovateľov za prózu.⁽¹⁾

Pavel Vilikovský je stálica na slovenskom literárnom nebi. Túto pozíciu zaujal už od polovice šesťdesiatych rokov minulého storočia, a to aj napriek dlhému odmlčaniu v normalizačnom období. Priznať však treba, že ako stálicu ho vníma úzka skupina intelektuálne orientovaných čitateľov, ktorú tvoria zväčša jednotlivci z literárnych a iných umeleckých kruhov a humanitne orientovaní vzdelanci. Je nanajvýš pravdepodobné, že Vilikovského diela sa nikdy neocitnú v rebríčkoch najpredávanejších kníh, na druhej strane sú jeho prózy vysoko hodnotené kritikou, ktorá ich v kontexte literárneho procesu posledných desaťročí vníma nielen ako kvalitné, ale aj ako dôležité. Patria do rúk vyspelého, či – použijem označenie, ktoré uviedol Stanislav Rakús – múzického čitateľa, vyhľadávajúceho náročnejšiu lektúru, nesledujúceho len príbehovú líniu prózy, schopného vnímať umelecký text v jeho viacrozmerosti.

Pre Vilikovského autorský naturel je príznačné, že nikdy nepíše „obyčajne“, ale vždy ozvláštnene. A práve „ozvláštnené písanie“ spôsobuje, že jeho texty nemusia ulahodiť „bežnému“ čitateľovi, no i to, že aj pre odborníka sú – raz menej, inokedy viac – interpretačným orieškom. Vilikovský sa stále pohráva – s čitateľom i s odborníkom. Literárny kritik vždy musí zvažovať, čo je v jeho texte myslené vážne, čo je hrou či pohrávaním sa, a často má pocit, že mu niečo podstatné uniká, alebo že niečo nepochopil tak, ako mal. Vilikovského texty nikdy nie sú priamočiare, jednoduché na vnímanie, vždy sú viacvrstvové či viacplánové. Spisovateľ pritom využíva pestrú paletu postupov: klasické rozprávanie vševediaceho autora v er-forme, ktoré – pravda – zväčša vzápätí aj spochybňuje, prudkú zmenu zorných uhlov, rezigno-

1 Hlavnú cenu KNS za rok 2017 získala takisto prozaická kniha – román Antona Baláža *Povedz slovo čisté* o posledných rokoch života evanjelického kňaza a významného slovenského literáta Štefana Krčméryho.

vane na jednoliaty príbeh, hyperbolu, iróniu a sebaíroniu, kombinovanie zdanlivo nesúvisiacich motívov, obracanie sa na čitateľa i jeho zavádzanie, intertextové odkazy, pochybovanie o vlastnej výpovedi či relativizovanie jej správnosti, zahmlenú či dvojité (prípadne i trojitú) identitu postavy, tematizovanie samotnej tvorby textu, teda zdôraznenú textovosť a podobne. Vďaka všetkým týmto atribútom ho naša literárna kritika a vlastne už aj historiografia zaradila do prúdu postmodernity, ba čo viac, vníma ho ako jedného z našich najvýznamnejších postmodernistov, ak nie vôbec najvýznamnejšieho. Dodajme, že oprávnene – pravda, ak nebudeme spochybňovať samotnú existenciu postmodernity, resp. nebudeme tvrdiť, že sme už v postpostmodernej ére. Milan Hamada ho už v roku 1997 v recenzii poviedkovej knihy *Krutý strojuodca* (1996), ku ktorému nás román, ktorý je predmetom tejto úvahy, odkazuje, nazval „postmodernistický existencialista“ (Hamada 1997). Tento literárny vedec tak jedným dvojslovným označením anticipoval to, k čomu sa postupnou analýzou textov a v dlhšom časovom horizonte dopracoval Tibor Žilka, ktorý sa na Slovensku najviac venoval teórii postmodernity i identifikovaniu slovenskej postmodernity (to sa udialo pred viac ako dvadsiatimi rokmi). Žilka prišiel k záveru, že v rámci stredoeurópskej literatúry možno evidovať dva základné typy postmodernity, a to jej existenciálnu podobu a palimpsestovú podobu (založenú na medzitextovom nadväzovaní), pričom toto základné členenie vzťahol aj na slovenskú umeleckú spisbu (Žilka 1997: 71). Vilikovského najprv priradil do tej palimpsestovej odnože slovenskej prózy, ale neskôr, ho zaradil aj do existenciálnej línie, k čomu muselo prísť, keďže existenciálne tóny sú prítomné už v prvých autorových knihách.

Vilikovský v posledných dvadsiatich rokoch vo svojej tvorbe akoby striedal (hoci nie celkom pravidelne) knihy, ktoré sú napísané takpovediac s plnou vážnosťou a v ktorých naozaj naliehavo zaznieva existenciálny životný pocit, s knihami písanými akoby nevážne, celkom hravo a s dominanciou ironického kódu.

Do tej prvej kategórie patrí napríklad *Vlastný životopis zla* (2009), ktorý možno chápať buď ako dvojnoveľu, alebo ako román v dvoch na seba značne voľne nadväzujúcich častiach. Prvý text knihy s názvom *Krátka extrémna osamelosť Jozefa K.* je príbehom muža, ktorý sa v päťdesiatych

rokoch dvadsiateho storočia ocitá v osídlach Štátnej bezpečnosti, dostáva sa do priamej konfrontácie s ňou a súboj chce vyhrať použitím rovnakých neférových zbraní. Presiaknutý je existenčným ohrozením, ale aj existenciálnou úzkosťou, končí sa tragicky.

Do druhej z uvedených dvoch kategórií sa radí napríklad román *Príbeh ozajského človeka* (2014). Ide o fiktívne denníkové rozprávanie priemerného, naivného človeka normalizačnej éry, ktorý má väčšie ambície, než na aké stačí svojím intelektom. Túžba byť niekým a deformovaná morálka ho privedie až do služieb Štátnej bezpečnosti, pričom svoju pozíciu udavača si sám pred sebou dokáže nielen zdôvodniť, ale aj ospravedlniť. V tomto prípade je však dominantným, konštitutívnym prvkom výstavby prozaického textu irónia, čitateľ má možnosť sa baviť na prozaikových hravých fígľoch. Irónia je obsiahnutá už v názve prózy. Ten je zjavnou alúziou na jedno zo vzorových diel socialistického realizmu, román sovietskeho spisovateľa Borisa Polevého *Príbeh ozajstného človeka* (v origináli *Povešť o nastojaščem čeloveke*, 1946): Stvárňuje hrdinstvo vojenského letca Meresjeva, ktorému po zostrení lietadla musia amputovať obe nohy, on sa však naučí lietať s protézami a vracia sa na front. Intertextových presahov je však vo Vilikovského próze viac, protagonista a rozprávač v jednej osobe napríklad uvádza, že nepíše tak dobre ako Arthur Hailey.

Pravda, pre tvorcov spôsob písania platí, že v dielach s prevahou vážneho či až tragického ladenia zohráva svoju dôležitú úlohu aj irónia (ba niekedy i komika), ale, prirodzene, platí i to, že v prózach „nevážnych“, ironických spozna komického vykúka aj čosi až bolestne vážne a tragické.

Mnohé z vyššie uvedených atribútov postmodernity a zovšeobecňujúcich charakteristík Vilikovského tvorby sú príznačné aj pre jeho knihu *Krásna strojvodkyňa, krutá vojvodkyňa*. Istá viacplánovosť (teda minimálne dva plány) i spomenutá prozaikova záľuba v usúvzťažňovaní zdanlivo celkom nesúrodých motívov či protikladnosť sú naznačené už v jej titule. V sémantickom poli substantíva *strojvodkyňa* je obsiahnutý význam *žena pracujúca na poste nezvyčajnom pre nežné pohlavie, žena na rušni* a je s ním spojená skôr predstava nepríťažlivej ženskej v montérkach ako predstava krásneho stvorenia. Ku strojvodkyni sa nám akosi prívlastok krásna nehodí. K slovu

vojvodkyňa by naopak – aj podľa konvencií, ktoré vytvára literatúra či film – bolo adjektívum krásna veľmi priliehavé, hoci z oboch uvedených umeleckých druhov poznáme aj vojvodkyne, grófkky a kontesy skutočne kruté. Próza vo Vilikovského chápaní je tu i na to, aby ustálené predstavy a konvencie spochybňovala a obracala naruby, nastavujúc tak zrkadlo aj nášmu videniu seba samých. Kým sa však v novele dostane na scénu krásna strojvodkyňa a krutá vojvodkyňa v jednej osobe a v plnej kráse, udeje sa v nej kadečo iné.

Čitateľ románu je na jeho začiatku (v asi jednej tretiny textu) vťahovaný do diania, ktoré pripomína príbeh zo súčasnosti, aký by vo svojej podstate mohol byť – nebyť Vilikovského osobitého rozprávania – celkom banálny, akoby vystrihnutý z populárnej literatúry s témou manželských a rodinných vzťahov. Autor sa plne sústreďuje na postavu Ivana, ktorý je výtvarník a pracuje v reklamnej agentúre, je ženatý, má syna, pričom jeho manželstvo jej očividne v istej kríze z dôvodu stereotypu. Ivan, hoci má manželku stále rád a plánuje s ňou ďalší život, má z neho pocit nenaplnenosti, preto nadviaže vzťah s inou, vydatou ženou, ktorá je protikladom jeho legitímnej životnej partnerky. Zápletku tohto tematického plánu knihy však predstavuje pozoruhodná okolnosť. Ivan voďí svojho syna na tréning karate a v jednej žene, ktorá tam chodí tiež so synom, spozná svoju niekdajšiu známosť Veroniku, s ktorou sa v minulosti náhle a bez bližšieho vysvetlenia rozišiel. Ivana zaujme, že jej syn sa tiež volá Ivan, začne rátať a dávať si veci do súvislosti, až sa napokon dostáva k myšlienke, že malý Ivan by – aspoň teoreticky – mohol byť jeho syn. Tu sa tento príbeh viac-menej končí, autor nemá s čitateľom zľutovanie. Naivný, ale vlastne aj diskurzívny príjemca môže byť sklamaný, lebo sa nedozvie odpovede na ponúkajúce sa otázky, ktoré by v populárnej literatúre museli byť zodpovedané: Je malý Ivan skutočne synom hlavného hrdinu, veľkého Ivana, alebo nie je? Ako sa vyvinie zvláštny vzťah medzi Ivanom a jeho milenkou? Rozpadne sa Ivanovo manželstvo, alebo bude jeho kríza zažehnaná? Čo sa v jednom či druhom prípade stane s Ivanovým a Andreiným synom Patrikom, ktorý je ľahko zraniteľným dieťaťom?

Hypotetický naivný čitateľ bude sklamaný načisto a zrejme ho to, pokiaľ vôbec siahne po Vilikovského knihe, odradí od ďalšieho čítania. Diskurzívny čitateľ bude v čítaní pokračovať, a najmä ten, ktorý pozná niektoré autorove

predchádzajúce diela, akosi už musel vytušiť, že tvorca sa s týmto banálnym príbehom neuspokojí, že kdesi sa dianie „zlomí“. Napokon, ponúkali sa mu isté signály. Román je členený na kratšie textové úseky, akési sekvencie, a každý z nich sa dôsledne, teda vždy, začína vetou „*Koho by to zaujímalo.*“, po ktorej nasleduje dvojbodka a za ňou pokračovanie v rozprávaní, a končí sa vetou „*Ale koho by to zaujímalo.*“. Autor tiež často požíva adjektívum *myslený*, teda *myslené* sú postavy, okolnosti, minulosť i prítomnosť, aj samotné myšlienky postavy. Realita akoby sama osebe nejestvovala, je iba taká, akú si ju myslíme, preto ani napísané nemôžeme brať celkom vážne. Je v tom postmoderná skepsa. Alebo naopak – nádej?

Rozprávanie o Ivanovom živote v prítomnosti sa teda v istom bode končí – celkom neuzavreté. Vilikovský vzápätí naznačí, že je to postava z textu spisovateľa, a začína sa iné rozprávanie, rozprávanie o bytí autora v jeho dvojjednosti (či rozdvojenosti) – v pozícii tvorca, ktorý má „vznešené poslanie“, a v pozícii obyčajného občana, ktorý musí riešiť aj praktické otázky každodenného bytia. Obyčajného občana prozaik nazýva *Obyčanom* (s. 89): „Pre lepšie rozlíšenie ho budeme nazývať *Obyčan.*“ Od tejto chvíle sa text stáva kolážou viacerých rovín či vrstiev. Autor (ten z novely, nie Vilikovský) a *Obyčan* sídlia v jednom fyzickom tele, ale zároveň akoby boli dvaja. Jeden od druhého sa nevedia oslobodiť. Keď *Obyčan* rieši spomenuté praktické veci, keď sa zamýšľa na svojím životom, v ktorom tiež ochladol jeho vzťah s manželkou, premýšľa o ďalších vzťahoch (napr. so synom), zasahuje mu do toho autor, ktorý, „ako vieme, nemá hmotnú podobu, ale *Obyčan* si toho votrelca vo svojom tele občas podvedome predstavuje ako vlasatého bohéma v rozgajdanom svetri“ (s. 131). *Obyčan* zasa zasahuje do autorovho uvažovania. Medzi sebou polemizujú aj o podstate a zmysle umeleckého písania, pričom obaja sú plní pochybností. Zároveň do ich prítomnosti v texte neustále zasahuje aj Ivan so svojím *myslením*, uvažovaním o riešení svojich malých životných situácií. Keď *Obyčan* svojmu alter egu – autorovi raz povie: „Ivan je dávno na onom svete, nechajme ho odpočívať v pokoji,“ ten mu odpovie: „Tým by som si vôbec nebol istý“ (s. 130). Vilikovský tu vychádza z obľúbenej tézy prozaikov, ktorí zvyknú hovoriť, že v istom bode písania postavy ich textov začínajú žiť vlastným životom a akoby ony samy diktovali autorovi, čo

o nich ďalej napíše, čo sa s nimi bude diať, no zároveň túto tézu spochybňuje. A skutočnosť sama osebe „žije“ tiež svojím vlastným životom, človek ako keby nemal možnosť ju ovplyvňovať, tobôž nie spisovateľ. Citujem z posledných strán diela (s. 182–183): „Ludské dejiny sú odjakživa, aj práve v tejto chvíli, plné vojen, vrážd, krutého mučenia, znásilnení a iných zločinov proti človeku a ľudskosti, o zvieratách ani nehovoriac. Pretekajú nimi nie potoky, ale rieky krvi, a vymyslené príbehy vymyslených postáv na tom nič nezmenia. Nejakú zmenu, zväčša dočasnú, môžu vyvolať iba vo vedomí jednotlivca.“

A je tu ešte jedna „epická“ vrstva románu. Autor alias Obyčan sa rozhodne písať akúsi rozprávku či skôr pseudorozprávku pre dospelých, ktorej hlavnými postavami je tajuplná žena-vamp, ktorá v minulosti bola prvou československou strojuvodyňou, no keď sa vydala za francúzskeho občana, stala sa vojvodkyňou. V prítomnosti – už ako dáma v rokoch – je opäť na Slovensku a oddáva sa potešeniu a radovánkam s Janíčkom Ptyžanom čiže Petit Jeanom, ktorému narástli prsia. A to je už naozaj príbeh celkom bizarný, na hony vzdialený nielen možnostiam reality, ale aj princípom rozprávky. Sám autor (ten z novely) Obyčanovi o ňom hovorí: „ale so mnou nerátaj. Na také módne literárne výstrelky nemám chuť ani čas“ (s. 132).

A nášmu autorovi – teda Pavlovi Vilikovskému – napokon neostáva nič iné, iba zničiť Obyčana zo sveta: Keď zamyslený kráča „na požičaných nohách“ (s. 183) po Vysokej ulici (zrejme v Bratislave) zrazí ho „čierne Audi A8“ (zaujímavý detail hodný klasického realistického autora), vychádzajúce z podzemnej garáže. Spadne tak nešťastne, že temenom narazí na obrubník a zomrie. Úplný záver Vilikovského diela má skutočne charakter postmoderného videnia sveta a prístupu k nemu (hoci čosi mi nahovára, že náš autor si utáhuje aj zo samotnej postmodernity). Nedá mi neodcítovať posledné dva odseky celé (ibid.): „Upozornenie: V tomto texte boli umiestňované produkty. Všetky produkty vrátane príbehu a postáv sú však len myslené a nemohli by zavádzať vo dverách. Nijaký príbeh nie je skutočný, skutočný je len rozprávač. / Ale to už naozaj nemôže nikoho zaujímať.“

Položme si teda otázku, koho v skutočnosti môže zaujímať a dokáže zaujať, osloviť román *Krásna strojuvodyňa, krutá vojvodkyňa*. Isteže nie každého, nie radového (nech mi je odpustené, že používam tento prívlastok)

čitateľa. Vilikovský je, ako som uviedol na začiatku, uznávaný, vážený i oceňovaný prozaik, ktorého dielo sa však sotva niekedy ocitne na prvom mieste rebríčka najpredávanejších kníh či bestsellerov. Román zrejme bude klásť značný odpor aj intelektuálne naladenému a trpezlivému čitateľovi, ktorý sa tiež môže ocitnúť i v pochybnostiach. V konečnom dôsledku mu však dokáže povedať prekvapujúco veľa nielen o podstate a márnosti spisovateľského remesla, ale aj (o jeho vlastnom) živote, o komplikovanosti medziludských vzťahov a absurdnostiach individuálneho i spoločenského bytia.

doc. PhDr. Igor Hochel, PhD.

Katedra slovenského jazyka a literatúry
Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre
ihochel@ukf.sk

LITERATURA

HAMADA, Milan

1997 „Postmodernistický existencialista P. V.“; *SME*, 13. 2., príloha Fórum

ŽILKA, Tibor

1997 „Existenciálna a palimpsestová próza“; in idem, *Od moderny k postmoderne* (Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa), s. 71–91

2000 *Postmoderná semiotika textu* (Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa)

NEDOTAŽENÝ ROMÁNOVÝ DIPTYCH DITY TÁBORSKÉ

ERIK GILK

UNCROWNED NOVEL DIPTYCH BY DITA TÁBORSKÁ

The paper deals with two novels written by Dita Táborská (*1981), a newcomer in contemporary Czech literature. Her literary works *Malinka* (2017) and *Běsa* (2018) are connected with the same topic and some of the figures. We can determine her prose as psychological and social novels with the dominant topic of interpersonal relations, especially among parents and their children (also adoptive ones). The author of the paper analyses especially narrative methods and construction of the main figures in Táborská's novels and also summarizes their critical reception.

Keywords: Czech literature after 1989, Czech fiction, adoption, Dita Táborská

Troufáme si soudit, že před rokem 2017 o absolventce Filozofické fakulty Univerzity Karlovy a současné zaměstnankyni ministerstva zahraničních věcí Ditě Táborské (*1981) v literárních kruzích nikdo nevěděl. K dnešnímu dni má na svém kontě dva obsáhlé romány o celkovém rozsahu osmi set tiskových stran vydané v prestižním nakladatelství Host ve zdařilé typografické úpravě Lucie Zajíčkové. Řeč je o dvou samostatných, avšak navzájem souvisejících románech *Malinka* (2017) a *Běsa* (2018), na nichž je patrné, že jejich propojenost byla od začátku autorkou zamýšlena a podle všeho vznikaly současně či záhy po sobě.

Kdybychom je měli obecně žánrově specifikovat, mluvili bychom nejspíš o psychologicko-společenských románech, jejichž ústřední látkou jsou mezilidské vztahy. Konkrétně se jedná o problematiku adopce a vrozenou potřebu adoptovaných dětí najít genetické rodiče, v druhém románu se k tomu přidává námět drogové závislosti. Je otázkou, zda Táborská přináší nové aspekty k tématu v české próze posledních let ohledávanému

především autorkami, připomeňme úspěšné romány Terezy Boučkové *Rok kohouta* (2008) a Viktorie Hanišové *Anežka* (2015).

V podstatě všichni dosavadní recenzenti tuto skutečnost zaznamenali, přičemž Jana Benediktová napsala, že jistě není náhodné, že všechny tři romány napsaly ženy. Zároveň jsou v nich „ženy dominantními postavami, jsou nositelkami prožívání, mnohdy až okázalé emocionálnosti, zatímco muži působí spíše jako stafáž“ (Benediktová 2017). Daniel Mukner si všimá naopak podstatného rozdílu, který je patrný mezi Boučkovou a Hanišovou na straně jedné a Táborskou na straně druhé. Její román totiž „nezachycuje nutně problematickou povahu adopce; ta v něm tvoří podloží obsáhlejšího příběhu s mnoha ostny namířenými proti frivolitě soudobé společnosti. Adopce tu není hybnou silou vyprávění, ale spíše mnohoznačným otazníkem, který se vznáší nad textem...“ (Mukner 2017).

Recepce prvního románu *Dity Táborské* je veskrze pochvalná, avšak není prosta výtek, které se dotýkají nadměrného rozsahu románu, přílišné doslovnosti, nezdařené či spíše primitivní hravosti některých slovních spojení a neúplné funkčnosti použitých uměleckých prostředků. Kdyby se zkrátka román redakčně prokrátil a upravil, jeho text mohl být kompozičně sevřenější a příběh mohl mít mnohem intenzivnější vyznění. K tomu je nutno přičíst stylovou inkoherenci až rozháranost úvodních partií, na nichž je až příliš patrné, že debutantka hledá svůj autorský rukopis.

Pokusíme se nyní zhodnotit *Táborské* romány z našeho kritického hlediska a zodpovědět, jak spolu oba romány souvisejí a zda druhý román *Běsa* případně nenabízí nový klíč k interpretaci románu prvního. Nemyslíme tím ovšem prostou dějovou návaznost, neboť je zjevné, že *Běsa* představuje – v sci-fi a fantasy sériích tolik oblíbený – prequel k *Malince*. Zatímco prvně publikovaný román vypráví příběh adoptované mladé ženy Mileny Hlinecké zvané Malinka (ačkoliv původní jméno znělo Majka), druhá próza pojednává o jejích rodičích, především pak o genetické matce.

Vyprávěcí situace románů není jednotná, autorka bez jakékoliv signalizace volně přechází mezi převládající er-formou a méně užitými ich-formou i du-formou. Nejde ovšem o svévolné nakládání hned se třemi narativními figurami, kterými by Táborská dokazovala svoji čtenářskou zkušenost

a sečtělost. První vypravěčské přesmyky jsou sice – jak jinak – překvapivé, ale posléze čtenář nalezne ve střídání vyprávěcích způsobů jisté zákonitosti. Naléhavěji působící du-forma je používána výhradně v sugestivních pasážích, které jsou citově vyhocené, představují vyvedení z rovnováhy či přímo šok oslovené postavy. Taková postava je následně nucena se s nastalou situací vyrovnat či alespoň přijmout nově zjištěnou okolnost, která znamená neodvratný zásah do jejího vnímání skutečnosti nebo určité její entity (většinou jiné postavy). Ich-forma zase slouží jako přechod z hlediska autorského vypravěče k perspektivě jednoho z účastníků dialogu, který je tímto prostředkem výrazně subjektivizován a znovu jako by se týkal výhradně dotyčné figury.

I když převládá er-forma, je velmi výrazně fokalizovaná, příběh není nikdy snímán okem vševědoucího objektivního vypravěče, ale fikční realita je vždy nahlížena jednou z postav. To dokládá sled kapitol v prvním románu, kdy se pravidelně střídají filtry tří postav: adoptované Malinky, její adoptivní matky Iny a neplodné ženy Alice, která po adoptovaném dítěti naopak touží. Osudy těchto tří žen jsou vzájemně propletené, v případě Malinky a Alice pak téměř bizarně. Trojí perspektivu završuje trojice epilogů nazvaných jednoduše podle jména protagonistek, čímž se završuje neexistence scelujícího autoritativního vypravěčského hlasu. Fokalizace ovšem není využívána proto, aby relativizovala objektivitu fikčního (a případně i našeho aktuálního) světa a nabízela noetický pluralismus, ale slouží spíše k objasňování motivace jednání ústředních postav. Na jedné straně má čtenář elementární pochopení pro chování dotyčné osoby, protože ví, z jakého důvodu právě k takovému jednání přistoupila, na druhé straně si je vědom toho, že tatáž situace může být vnímána druhou postavou zcela odlišně a vzhledem k jeho znalosti její mentality zase zcela pochopitelně. Táborské se tím daří dobře demonstrovat, jak často si lidé zcela neúmyslně ubližují a jak konfrontační a konfliktní vztahy mezi blízkými lidmi ve skutečnosti jsou. V tomto aspektu má Táborská poměrně blízko k prózám Petry Soukupové, ačkoliv té postačuje ještě komornější prostředí a nuancovanější dějové situace, na kterých dokáže mnohem lapidárněji odhalit tytéž cézury v mezilidských vztazích.

Druhý román již nemění jednotlivé perspektivy se železnou pravidelností (s čímž patrně souvisejí i mnohem rozsáhlejší kapitoly), i když v něm nacházíme dvě střídající se pásma zaměřená na prostředí české a ukrajinské rodiny. V pásmu prvním figuruje rozvedená matka Majka se dvěma dcerami, které se narodily jako jednovaječná dvojčata. Z prvních slabik jejich křestních jmen vytvořila prozaička název románu: Běla + Sabina = Běsa. Zároveň tím naznačila neidyličnost až narušenost vztahů mezi jednotlivými členy rodiny, které jsou poměrně vzdáleny nezištné lásce. Na druhou stranu ovšem nezacházejí tak daleko, aby se tyto vazby daly označit za děsivé či nějak výjimečné; běsy se týkají snad jen Běly, v podobě návykových látek ji pronásledují a ona se marně snaží ze své drogové závislosti vyléčit. Ono slabičné propojení obou sester může reflektovat i skutečnost, že Běla na společenské dno spadla mimo jiné kvůli Sabině, která se po nevydařeném výletu do Tater za otcem seznámila s drogami jako první, avšak na rozdíl od Běly jim nepodlehla. Mnohem podstatnější je, že když Běla povije holčičku (tedy Malinku), uvede jméno své sestry Sabiny, aniž by přitom věděla, kdo je otcem dítěte. Doufá totiž, že na rozdíl od ní bude Sabina schopná a ochotná se o dítě postarat (to druhé se ukáže jako mylný předpoklad). Jako otce uvede Běla Ukrajince Vitalije, který díky tomuto kroku může dostat povolení k trvalému pobytu v Česku a s ním celá jeho rodina. Přestože Vitalij se kvůli zranění vrátí na Ukrajinu a upije se tam k smrti, sledujeme v druhém pásmu osudy celé jeho rozvětvené rodiny, na níž autorka poměrně věrohodně popisuje životní poměry prvních ukrajinských gastarbeiterů v naší zemi. Fokalizace ústředních členů obou rodin se v tomto románu střídá uvnitř jednotlivých kapitol bez pravidelné frekvence, podle autorčiny intence.

Zatímco způsob vyprávění obou románů považujeme za zvládnutý, naše námítky se týkají samotné konstrukce syžetu. Ne že by se v dnešní hodnotově rozkolísané a vztahově liberální společnosti právě takový životní příběh nemohl odehrát, i když se ocitá na samé hraně věrohodnosti. Každá součástka zkrátka musí zapadnout do dobře promazaného stroje, jinak se bude při své činnosti zadržávat a nebude pracovat tak, jak by měl. Aby nebyl jeho výkon ohrožen, je zapotřebí nastražit nějakou tu náhodu, a vše

bude fungovat naprosto dokonale. V obou románech je však takových náhod příliš a na povrch vysvítá jejich vykonstruovanost narušující jinak uvěřitelný příběh.

Vzhledem k tomu, že realistický či mimetický modus vyprávění je Tábořské vlastní, tím nápadnější se jeví vložené pasáže fantaskní, které mají pravděpodobně romány ozvláštňovat, ale působí spíše kontraproduktivně. V *Malince* je to rozhovor Boha s Ježíšem o vině či naopak mesiášském poslání ústřední hrdinky, v *Běse* pak obdobný dialog mezi Bohem a Smrtí nad smrtelným ložem maminky dvojčat. Vtipnost obou partů má spočívat v záměně jmenného rodu, Bůh vystupuje jako ona (jako Hospodinka) a Smrt naopak jako on. Autorka tím sice poukazuje na ne úplně spravedlivé rozdělení mluvnické kategorie, ale jako genderová kritika tento postřeh nemůže obstát. Navíc ani v jednom z obou případů fiktivní dialogy příběh nikam dál neposouvají, zvlášť druhý případ je úplně zbytečný, neboť Majka stejně zemře.

Jako nefunkční rovněž vnímáme rozsáhlý (cca šedesátistránkový) dovětek druhého románu, který tvoří Bělin deník psaný jako arteterapie v protidrogové léčebně. V knize je vytištěn jako rukopis a téměř každý denní zápis je opatřen barevně odlišeným terapeutickým komentářem. Čtenář přirozeně očekává, že zápisky poskytnou nové skutečnosti osvětlující z nového a dosud ukrytého úhlu pohledu dějové události. Nic takového se však bohužel nestane. Text samotný by sice obstál jako poměrně autentický deník léčené narkomanky, avšak jako součást románového příběhu (ne-li románové dilogie), který by měl mít jednotný smysl a podávat celistvou zprávu o současném světě, se jeví zcela nadbytečný. Ještě jednou se uchýlíme ke srovnání s Petrou Soukupovou, konkrétně s jejím románem *Marta v roce vetřelce* (2011). Tento stylizovaný deník titulní hrdinky se k (fiktivně) rukopisným pasážím opodstatněně uchyluje jen v těch případech, které jsou dějově vyhocené, z nějakého důvodu představují rozhodující (a nepovedené) kroky ve vytyčené životné etapě a vytištěny dívčím písmem navozují pocit větší bezprostřednosti.

Shrňme-li svoje dosavadní konstatování, nemůžeme než dojít k závěru, že Dita Tábořská napsala romány, které v soudobé konkurenci rozhodně

obstojí. Kdyby ovšem lépe promyslela a s odpovědným redaktorem⁽¹⁾ více prodiskutovala jejich vzájemnou souvislost a propojenost, byl by náš soud mnohem pozitivnější.

doc. Mgr. Erik Gilk, Ph.D.

Katedra bohemistiky

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Křížkovského 10, 771 80 Olomouc

erik.gilk@upol.cz

1 Odpovědnou redaktorkou obou románů byla Olga Trávníčková. Z e-mailové korespondence s ní vyjímáme (dopis z 28. 6. 2018): „Dita Tábořská je velice obratná stylistka a fabulátorka, ale zároveň byla vděčná za zpětnou vazbu, takže jsme si text vždycky několikrát vyměnily, já jsem jí k tomu napsala nějaké poznámky a návrhy na úpravu a ona to potom přepracovala, někdy jen určité místo, někdy docela důkladně, že třeba vyškrtila nějakou postavu nebo přepsala scénu a děj posunula jiným způsobem. Takže mi potom posílala docela odlišné verze, ale pokaždé to byly změny k lepšímu.“

LITERATURA

BENEDIKTOVÁ, Jana

2017 „Malinka je ještě malinko nezralá“; www.ceskatelevize.cz [online],
<http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/2301817-recenze-malinka-je-jeste-malinko-nezrala> [Přístup 28. 6. 2018]

KOPÁČ, Radim

2017 „Šťěstí bez pořádného dětství neexistuje, odhaluje Malinka“;
www.idnes.cz [online], https://kultura.zpravy.idnes.cz/malinka-recenze-nakladatelstvi-host-dvd-/literatura.aspx?c=A170912_152558_literatura_kiz
[Přístup 28. 6. 2018]

MUKNER, Daniel

2017 „Další román o nesnázích adopce?“; www.iliteratura.cz [online],
<http://www.iliteratura.cz/Clanek/38769/taborska-dita-malinka>
[Přístup 28. 6. 2018]

TÁBORSKÁ, Dita

2017 *Malinka* (Brno: Host)2018 *Běsa* (Brno: Host)

ZELINKOVÁ, Lucie

2018 „Malinka je o důležitosti mateřské lásky“; www.novinky.cz [online],
<https://www.novinky.cz/kultura/462288-recenze-malinka-je-o-dulezitosti-materske-lasky.html> [Přístup 28. 6. 2018]

VOSLÍ MŮSTKY: KNIHA MIMO SOUTĚŽ

VLADIMÍR NOVOTNÝ

VOSLÍ MŮSTKY: THE BOOK OUT OF CONTEST

The text brings the author's biography of the regional writer Klára Gočárová and deals in detail with her trilogy *Voslí můstky*. It reveals the genre fusion and put Gočárová's texts in the context of tradition of humorous and memoir literature.

Keywords: humorous novel, regional literature, literary prizes, Klára Gočárová

V každém kalendářním roce nastávají z pohledu literární kultury a literárního života takřečené měsíce milostivé nebo naopak nemilostivé: příznivější pro ty autory, jejichž knížky získaly to či ono – kéž by renomované, neboť o těch zhola nerenomovaných ponejvíce darmo mluvit – společenské ocenění, méně příznivé pro ty, kteří si potajmu nebo i nepotajmu na podobné uznání činili čáku. Jakož i pro ty, kdo věřili v případný zázrak, ježž můžeme v konkrétních případech podání označit za hrůzostrašný omyl poroty, leč i to se stává. Obecně vzato kromě určité hrstky literárních děl oceněných ve svého druhu porotcovském osudí vždy v něm figuruje též obstojný počet prozaických knih či básnických sbírek, které se posléze octnou v širokém poli literárních děl neoceněných. A pak tu jsou poněkud tajemné, nepřehledné a nezmapované knižní končiny, které se kolikrát ke zraku porotců vůbec nedostanou a neobjeví se v jejich kritickém hledáčku, čili tituly, které můžeme s patřičnou nadsázkou charakterizovat coby jakási neznámá narcidíla. Ovšemže spíše „dílka“.

Rovněž pisatelé těchto nevededílek si však, a kdo nevěří, ať tam běží, mohou ve skrytu notovat klasické rčení „naději však v duši mějme“. A kolikrát na ně bylo opravdu bůhvíproč pamatováno! Zatímco o převážné většině

literárních děl oceněných a tudíž i neoceněných rozhoduje tak či onak sestavená porota, v české kultuře literární existuje i unikátní projekt, jenž je více či méně projektem „one man show“: Mobilova cena. Její zakladatel, posuzovatel, hodnotitel, vyhlašovatel a udělovatel, povytce mediokritický středočeský básník Alois Marhoul, se totiž řídí jediným, zato dle mínky jeho jednoznačně nejvědecktějším a neobjektivnějším měřítkem: totiž zda se mu ta či ona publikace „líbí“ či nikoli. Potom není divu, že si mobilovských vavříků může vydatně užít kdekterá sbírečka či knížečka, o níž pak kulturní a literární veřejnost již nikdy neuslyší. Také však může dojít k náhodě či k omylu a Marhoulovi se zalíbí dokonce i takové publikace, které mají váhu v literárním světě a které se s určitým zpožděním zamlouvají i jemu. Převážně ale jde o oceňování nikoli neocenitelných titulů.

Některé knížky ovšem jako kdyby vznikaly, vycházely a poté žily v „bublině“ neboli v limitovaném virtuálním prostoru svého druhu: ponejvíce se nedostanou ani do knihkupectví, mnohdy ani do knihoven a zpravidla ani na dostřel literární kritiky – a ke kýženým porotcovským nominacím mívají sáhodlouze daleko. Přesto přicházejí na svět a někdy se těší i přiměřenému, ač limitovanému čtenářskému ohlasu, nejčastěji v úzkém rodinném kruhu nebo v kroužku přátel a známých. Kdo by se divil, že se v takto specifickém prostředí pronášejí chvalořečné superlativy! Morální argumenty by přitom mohly být na straně pisatelů či pisatelek: nejčastěji se v podobných případech velice sebevědomě dává na odiv mantra zdánlivě neomylně pravící: „Píši pro lidi!“ Ergo nikoli pro kritiky nebo pro porotce, ba ani pro nakladatelské či časopisecké redaktory, neřkuli vysokoškolské pedagogy a věru nikoli pro sečtělé recipienty. Jsou to knihy, které si zakládají na autorském přesvědčení, že „život je jinde“. Nicméně existují, nacházejí si v rámci nevelkých distribučních možností své čtenáře, jsou tady a teď. Ponevadž nejsou oceněné, mohou si připadat nedoceněné. Také však někdy (byť jen zřídkakdy) obsahují nemalou špetku tematické pozoruhodnosti.

Z tohoto pohledu je záhodno posuzovat i dosavadní beletristickou tvorbu pražské rodačky, leč dlouhodobě v Čerčanech na Benešovsku žijící Kláry Gočárové (*1962), absolventky FF UK a autorky s pozoruhodným uměleckým a literárním rodokmenem. Než se zaměříme na její v roce 2017

vydanou „trojprózu“ *Voslí můstky* (sic: Voslí, nikoli Oslí!), připomeňme, že do širokého řečiště českého písemnictví Gočárová vstoupila již ve svých Kristových letech. Rokem 1995 počínaje totiž začala převážně vlastním nákladem – v čerčanském úkrají – knižně uveřejňovat cyklus příběhů se společným názvem *Rodinka*: postupně vyšly tři svazky s názvy *Rodinka 1*, *Rodinka 2* a *Rodinka 3* (1995–1996). Striktně vzato šlo o přepis části epizod z nekonečného rozhlasového seriálu Oldřicha Kaisera a Jiřího Lábusy s názvem *Tluchořovi* (vysílán od roku 1991). V anotaci Gočárová knižní triptych charakterizovala jako „humorné příběhy normální rodiny Tluchořových ze žižkovského činžáku“. Tyto veskrze „rodinné knížky“ čili zábavné čtení ve své době nepochybně představovaly nikterak ambiciózní ukázkou humoristické literatury se současnou tematikou.

Poté následovala dlouhá, více než patnáctiletá publikační prodleva a v jejím průběhu postupně uzrával autorčin záměr „zachovat svým dětem vzpomínky na osobnosti české kultury, které jsem měla to štěstí poznat osobně“ (Kovaničová 2019: 1). V novinovém interview, otištěném v regionálním deníku, Gočárová dále záměrně znovu vyzdvihuje své přání „zachovat v povědomí různé rodinné a jiné příběhy“. První část dalšího triptychu dostala dívka čerčanské prozaičky k Vánocům 2014 pod názvem *Slon, který se směje*. V dalších dvou letech opět k vánočnímu stromku její ratolesti obdržely i následující pokračování: *Paní Polívkovou* a *Voslí můstky*; název třetího, závěrečného svazečku posléze vtiskl souhrnné pojmenování celé trojici knižních vyprávění. Z tohoto zpočátku „improvizovaného dílka“, jak je Klára Gočárová v rozhovoru charakterizuje, se na první pohled vyklubaly „vánoční knížky“, zdaleka však již nešlo pouze o humoristické či humorné příběhy. Nevážná tónina se v těchto textech kloubila a snoubila s tóninami vážnými a jejich syžetovou osou se stalo autobiografické vyprávění. Zjevně však poněkud specifického ražení, jež se dá číst nekritickými růžovými brýlemi stejně jako brýlemi nerůžovými.

Za příklad takového apologetického přístupu k autorčiným textům můžeme označit dojmologické vyznání Martina Patříčného, zkušeného výtvarníka písíciho převážně amatérsky o literatuře. Ten zdůraznil, že ho „knížka zaujala tak, že jsem zapomněl na to, jak už mi poslední dobou vadí

to neustálé vaření, a přelouskal skoro i střední část knihy, psanou jakoby v receptech. Kdysi jsem tyhle nápady měl rád. A po celou dobu čtení, i když velmi zaujatý a velmi sympatizující, jsem myslel s nostalgií na byvší dobré redaktory, kteří uměli knihu upravit i pro nezasvěcené čtenáře. Ve *Voslích můstcích* žena popisuje lásku. Nebo zamilovanost? Na nic si nehraje, je svoje, jde ze sebe ven – prostě najednou něco ví a jí věřím. Píše, jaké to je milovat. Víte, jak strašně dlouho dělali něco takového – psali, popisovali – jen muži? *Voslí můstky* stojí za přečtení!“ (Patričný 2020: 1)

Poněkud záhadný odkaz na recepty ve struktuře knihy je záhodno objasnit: v souladu s jejím názvem můžeme totiž vyslovit hypotézu, že v případě této části *Voslích můstků* jde o „polévkovou“ prózu svého druhu. Názvy jednotlivých kapitol prostřední části čili *Paní Polívkové* totiž představují jména polévek. Pročež, což je v české beletrii zřejmě naprosté unikum, se tu štědře nabízí k přečtení (lze si to seřadit abecedně s jednou výjimkou), kapitolu za kapitolou, povídku ergo polévku, a to nejprve boršč, pak bramboračku, čočkovou, fazolovou, gulášovou, houbovou, hovězí, „jarní“, kapustňačku s masovými knedlíčky, krupičkovou, kulajdu z májovek, mangoldovou, pórkovou, rajskou, vločkovou a zabijačkovou – a onou výjimkou budiž povídka „absurdistánská“ (Fencel 2019: 1). Proč nevzpomenout na klasičku tzv. červené knihovny Vlastu Pittnerovou, která v 19. století své příběhy užitečně prokládala vábivými domácími recepty? Sama Gočárová označuje právě tuto prostřední, „polívkovou“ část své knihy za – román.

Jenže *Voslí můstky* zdaleka nejsou pouze jakousi literární kuchařkou a zdaleka nejde toliko o ohlašované (románové?) počteníčko pro dětičky školou povinné: zdání klame. I když autorka nekompromisně vyzývá všechny čtenáře této knihy, ať v žádném, ale v žádném případě „nehlobají v mých spletitých rodinných vztazích“, jak o nich však pomlčet a jak o nich nečíst? Vždyť *Voslí můstky* (kromě zmíněných polévkových intermezz) se ze všeho nejvíce zaměřují právě na ně – na autorčiny „spletité rodinné vztahy“. Ty jsou těžištěm veškerého vyprávění (aniž by sklouzávaly do bulvárních bizarností) a zejména díky jim se žánrová charakteristika řečené „trojknihy“ či „trojprózy“ proměňuje nebo posouvá též do sféry svěživotopisného líčení nebo i retrospektivního biografického dokumentu sui generis. A radí-li Gočárová,

že se čtenáři mají „nechat unášet příběhy“, ty v knize předkládá i kritikům či recenzentům a jsou to vesměs příběhy z její vlastní životní pouti či dráhy. Nerozepisuje se sice o nich způsobem, jenž by ji opravňoval k nominacím na literární ceny, nicméně věrohodně a tudíž i pozoruhodně.

Pokusíme-li se tedy „unášet příběhy“, nejprve pro zjednodušení pomiňme knižní reminiscence nejvzdálenější, totiž vše, co je ve vyprávění spojeno s vrcholnou osobností autorčina praděda, věhlasného kubistického architekta Josefa Gočára. Stojí však určitě za konstatování, že jeho příjmení si prozaička v mladých letech úředně vyžádala a zůstala mu posléze věrná i v rámci svého knižního publikování. Mnohem závažnější je z pohledu „rozrodu“ zde reflektovaná skutečnost, že Klára Gočárová je v kontextu českého písemnictví nemálo či naprosto výjimečnou představitelkou v časové posloupnosti již třetí literární generace! Jejím dědem z otcovy strany byl spisovatel Václav Řezáč a babičkou neméně plodná a pilná spisovatelka Ema Řezáčová. V této souvislosti připomeňme, že Řezáč, vlastním jménem Václav Voňavka, jako zaměstnanec Ústředního statistického úřadu zpočátku nesměl publikovat pod vlastním příjmením, a proto co literární pseudonym přijal příjmení manželčino. Svého dědečka ovšem Gočárová nezažila: v roce 1956 zemřel jako pětapadesátiletý.¹⁾ Zato babička psala neúnavně dál, vydávala knihu za knihou a podle autorčina svědectví kromě celoživotně vedených deníků dokončila před svým skolem také pětisetstránkové vzpomínky. Doposud jsou nevydané – a zřejmě jen stěží budou kdy za soudobého komerčního směřování domácí knižní kultury vydány (Novotný 2020: 63).

Zato příslivečným antihrdinou či vysloveně „zápornou“ postavou *Voslích můstků* je pisatelčin otec, literát a novinář Tomáš Řezáč, který se přiznal do rodiny Gočárových. Manželství však trvalo jen krátce, víceméně jen po dobu Řezáčova vojančení v armádní kontrarozvědce, takže se jeho dcera, dívčím čili občanským jménem Klára Řezáčová, vídávala se svým rodičem jen výjimečně, zvláště po jeho odchodu do ciziny, v níž coby údajný „posrpnový“ exulant s největší pravděpodobností spolupracoval se sovětskou rozvědkou a kontrapropagandou (Janáček 1998: 330) – aby se po návratu do vlasti, jak

1 Podle autora této stati vlastní rukou (pozn. red.).

ve vyhraněně emocionální rovině uvádí Gočárová, spřáhl s ruskou vojan-dou, občankou SSSR, která si po jeho úmrtí rázně přisvojila veškerý Řezá-čův dostupný „buržoazní“ rodinný majetek. Dcera ho ve svých vzpomínkách ani trochu nešetří, a tak se v knize dočítáme, že „můj vlastní otec je kretén, podrazák, hajzl a stalinista. Prosovětský fízl s prstama dlouhýma jak tejdén. Nechci nosit jeho jméno!“ (Gočárová 2017a: 213)

Dále však od někdejšího estebáctví, dále, jelikož v netradičních, mnohdy velmi osobně temperovaných vzpomínkách Kláry Gočárové zároveň proni-káme aspoň do určité míry, alespoň v náznacích rovněž do úplně jiného myš-lenkového světa a zejména tyto pasáže – včetně dobových reálií – nepochybně mají dokumentární hodnotu. Autorka se totiž nějaký čas co vysokoškolačka pohybovala v prostředí pražského literárního a uměleckého undergroundu, stýkala se s nonkonformními tvůrci předlistopadového času a odkázat můžeme i na její vlastní roztomilou vzpomínku, jak se jako odrůstající slečna Klá-ra prý tenkrát zálibně – jejími slovy – „cicmala“ kupříkladu s oběma bratry Topolovými, jejím vrstevníkem Jáchymem i s o něco mladším Filipem. Zнала se ostatně během studií na pražské „fildě“ rovněž i s jinými příslušníky „pod-zemního“ disentu, což rezonuje i v její knize, vesměs však zůstává jen u na-hodilých mikroportrétů. I když, jak se zřejmě oprávněně domnívá recenzent, i z tohoto pohledu „různých perliček tu najdeme přehršlí“ (Fencel 2019: 2).

Prozaiččinu „trojknihu“ *Voslí můstky*, která je v prostřední části vydatně prošpikovávána kuchařskými recepty a záměrně nakukuje do oblasti literární gastronomie či gastrofilie, opravdu není jednoduché ze žánrového hlediska charakterizovat a zařadit. Obecně vzato jde z valné části o lineárně řazené vzpomínky více či méně psané na pokračování, kráčí však nejednou o vzpo-mínky výrazně beletristického nebo beletrizovaného ražení, jejichž těžiště zpravidla tkví v takřečené žánristické drobnokresbě. V této záměrně serví-rované všehochuti nejvíc zaujme (kromě naznačených pavučin a pavučinek oněch všudypřítomných, notně spleitých rodinných a příbuzenských vzta-hů) zvláště to, co bývá osou každé drobnokresby souměřitelného ladění: nej-různější detaily, dobové všednodenní fenomény, dílčí epizody, vyličení atmo-sféry. Jenže až na výjimky nikoli vlastní příběh: pokusů o epické či aspoň epičtější podání životních peripetií je tady vskutku poskrovnu.

Zejména ve třetí, závěrečné části tohoto prozaického triptychu je jeho memoárové zaměření vůči hledě potlačeno, načež z genologického pohledu dochází k nepřilíživému štěstímu transferu vyprávění do polohy „rodinné prózy“. V ní pak získává jednoznačně dominantní postavení autorčino vylíčení manželské krize nekrize, zevrubně se popisuje narození dětí a jejich výchova, jakož i okolnosti vzniku nového „vztahu“. Zdá se, že v těchto pasážích se *Voslí můstky* stávají jakousi post-realistickou „ženskou“ prózou, v níž určité úlohy hrají citové vzněty a psychologické podloží popisovaných situací. Někdejší dokumentární zacílení prvních částí knihy se tak ocitá v hlubokém zákoutí a je nahrazováno výčty nových emocí a nových zážitků. Původní, snad i nemálo nevšední „obraz doby“ se posléze v podání Kláry Gočárové záhy proměňuje v nepřilíživý invenční „živý obraz“ konkrétního osudu jedné již nikoli nejmladší ženy (Novotný 2020: 64). O podobně „živý obraz“ se ostatně autorka pokouší i ve volném pokračování *Voslích můstků* – v polohumoristickém vyprávění nazvaném *Učitelčin snář* aneb *Život na zámku*.

Přes určitou tematickou atraktivitu tudíž není divu, že reflektovaná trojpróza Kláry Gočárové není a nebude řazena k takřečeným nedoceneným titulům či novinkám tuzemské beletrie a že její místo se po objektivní úvaze oprávněně nalézá v nejširší kategorii knížek neoceněných a především povytce neceněných nebo pramálo ceněných. Nemluvě o tom, že knihu Gočárové nelze přiřazovat k těm, o nichž se v literární a kulturní veřejnosti ví a o jejichž hodnotě či pahodnotě se diskutuje. A dokonce ani k těm, které se mohou – až na pravidlo potvrzující výjimky – dočkat solidnější a případně i častější kritické recepce. Nicméně, hledáme-li a nalzáme též nabízející se pozitivnější konstatování, *Voslí můstky* nejspíše přece jen jako celek nepředstavují onu nepojmenovatelnou žánrovou výduť, kterou by sama spisovatelka zřejmě nejobecněji charakterizovala jako „román nejen pro ženy“.

doc. PhDr. Vladimír Novotný, Ph.D.

Katedra literární tvorby

Vysoká škola kreativní komunikace

Na Pankráci 420/54, 140 00 Praha

e-mail: novotnyv@vskk.cz

LITERATURA

FENCL, Ivo

2019 „Klára Gočárová vydala tři vzpomínkové prózy“; *Rozhledna.webmagazin.cz*, [on-line] <http://www.webmagazin.cz/index.php?styp=all&id=16593> [Přístup 2. 4. 2020]

GOČÁROVÁ, Klára

1995, 1996 *Rodinka 1, 2, 3* (Čerčany: vl. nákl.)

2017a *Voslí můstky* (Čerčany: vl. nákl.)

2017b *Učitelčin snář aneb Život na zámku* (Čerčany: vl. nákl.)

2018 *Na tichou počtu (román nejen pro ženy)* (Čerčany: vl. nákl.)

JANÁČEK, Pavel [pja]

1998 s. v. Řezáč, Tomáš; *Slovník českých spisovatelů od roku 1945* (Praha: Nakladatelství Brána – Knižní klub), s. 329–331

KOVANIČOVÁ, Eva

2019 „Klára Gočárová: Jak pravil básník, jsem úplně vším, čím jsem chtěla být“; *Benešovský deník*, [on-line] <https://benesovsky.denik.cz/lide-odvedle/klara-gocarova-jak-pravi-basnik-jsem-uplne-vsime-cim-jsem-chtela-byt-20190206.html> [Přístup 2. 4. 2020]

NOVOTNÝ, Vladimír

2020 „Paměti ženy padesátileté“; in tentýž, *Kritikův rok (2018) & Kritikův rok (2019)* (Týn nad Vltavou: Nová Forma), s. 62–65

NYTROVÁ, Olga

2013 „Mobelova cena 2013 vyhlášena“; *Wikipedia.cz*, [on-line] https://cs.wikipedia.org/wiki/Olga_Nytrov%C3%A1 [Přístup 2. 4. 2020]

PATŘIČNÝ, Martin

2020 „Tři knihy od tří žen“; *Čítárny.cz*, [on-line] <https://www.citarny.cz/knihy-lide/ctenarstvi/moje-oblibene-knihy/patricny-oblibene-knihy> [Přístup 2. 4. 2020]

ŘEZÁČ, Tomáš [pod pseudonymem A. Lidin]

1973 *Trpaslík na houpačce* (Kolín n. R.: Index)

DEBUT CHVÁLENÝ, ALE NEOCENĚNÝ... A DÁL?

LUBOMÍR MACHALA

THE DEBUT PRAISED, BUT NOT AWARDED... AND WHAT NEXT?

The first part of the article analyzes and interprets the prose debut of Lucie Faulerová *Lapači prachu* in order to present the qualities and assets of this work, which should have been taken into account by various Czech literary awards. The second part of the article points out that the author's second prose called *Smrtholka* seems to be the text less artistically successful and convincing than *Lapači prachu* – despite the fact it shares a number of elements, features and procedures with the first work, and despite the fact it is definitely one of the superior works in the context of Czech contemporary literature.

Keywords: Lucie Faulerová, first and second prose, literary awards, strengths, weaknesses

Lucii Faulerové, narozené v roce 1989, vyšel její samostatný knižní debut, tedy román *Lapači prachu*, v listopadu 2017. Podle České literární bibliografie se dočkal asi patnácti recenzních ohlasů. Velká většina z nich první prózu Faulerové chválila a oceňovala. Příznačné pak je, že i ty, jež obsahovaly negativní soudy či výhrady, jedním dechem přiznávaly autorce mimořádný talent a jejímu textu pozoruhodné kvality. V úvodu recenze Ondřeje Horáka publikované v *Lidových novinách* například stojí:

„A po prvních několika stránkách se zdá být jasné, kdo příští rok získá Cenu Jiřího Orteny, určenou pro autory do třiceti let“ (Horák 2017: XI).

Recenzent ovšem svou prognózu nakonec poněkud koriguje, když konstatuje:

„Lucie Faulerová tak prokázala ve své prvotině značný talent – někteří autoři nedosáhnou takové kvality za celý život –, ale velké očekávání, které vyvolaly

úvodní strany románu, nenaplnila. Příběh i samotný román negradují, ale spíše plihnou“ (ibid.).

Dodejme, že Faulerová vskutku v roce 2018 figurovala mezi nominanty Ceny Jiřího Ortena a ještě předtím byla vybrána do finální šestice aspirující v komplexu literárních ocenění Magnesia Litera na Literu za prózu. Nicméně laureátkou se nestala ani v jednom případě.

Nemá valného smyslu spekulovat, proč nebyla proměněna ani jedna z uvedených nominací. Spíš bych chtěl prezentovat několik argumentů, proč se tak mělo stát. Vede mne k tomu mimo jiné polemický štouch už dvakrát citovaného Ondřeje Horáka, jímž uzavírá (s jistou dávkou jím oblíbené pořouchlé jízlivosti) svou reflexi *Lapačů prachu*:

„A pokud jeden z recenzentů Lapačů prachu zakončil svůj text slovy ‚Co mi paměť sahá, nevzpomenu si, že by se u nás někdo uvedl zdařilejším debutem‘, pak to není pochvala, ale spíš až dojemně bezelstné přiznání naprosté ztráty paměti“ (ibid.).

Na základě dlouhodobého a soustavného sledování tvorby začínajících autorů ovšem mohu zodpovědně prohlásit, že po roce 2000 se prezentoval obdobně zdařilým a kvalitním prozaickým debutem jako Lucie Faulerová toliko Edgar Dutka, jehož povídkový cyklus *U útulku 5* byl vydán v červnu 2003. V následujících patnácti letech pak vyšlo několik set prozaických prvotin, které debut Faulerové podle mého výrazně zastiňuje a převyšuje. Pokusím se teď stručně specifikovat, čím a jak toho dosáhla.

V první řadě zmíním skutečnost, že promyšlený koncept, svůj tvůrčí záměr, autorka prolíná s pasážemi vzniklými na základě momentální inspirace slovem, situací, atmosférou, rozvedením postřehu či myšlenky. Pavel Janoušek v recenzi publikované pod pseudonymem Eliška F. Juříková v *Hostu* popsal tuto metodu velmi výstižně:

„Autorka pracuje s postupným efektním odhalováním ošklivého rodinného tajemství, které je spojeno s rodiči dvou ústředních hrdinek prózy [sestrami

Annou a Danou, pozn. LuM], utváří logické a emocionální pozadí jejich činů a promluv a jako takové je rovněž v přesně odměřených dávkách vyprávěním postupně odkrýváno jako klíč otevírající smysl příběhu a také usouvztažňující jednotlivé motivy a náznaky. [...] Na straně druhé je však zřejmé, že rozhodující podíl na konečné podobě prózy mělo především postupné utváření promluvy tak, jak je Faulerové nabízela práce s jazykem. Plynutí živé řeči a z něho vycházející proces utváření smyslu textu je jí totiž nástrojem, s jehož pomocí ‚svou hrdinku‘ během psaní nalézala nejen pro čtenáře, ale i pro sebe samu. Umožňovalo jí to na základě logické úvahy a spontánního vcítění se do příběhu a postav zvažovat a rozhodovat, co a kdy o ní říci a neříci, jaký motiv v kterou chvíli použít a zda jen napovědět či pojmenovat přímo, případně jakou funkci ten který postup ve vyprávění má a co vyjadřuje. Anebo možná také přemýšlet, jestli by se tok příběhu neměl odklonit jiným směrem“ (Juríková 2018: 56).

Faulerová je evidentně poeta doctus, tedy autorka zúročující svou literárněteoretickou erudici, která je především spojena s kategorií tzv. nespolehlivého vypravěče. Narativ *Lapačů prachu* je koncipován vsutku originálně. Protagonistka Anna funguje také jako personální vypravěčka, ovšem vedle ní se na vyprávění podílí rovněž postava bezejmenného vypravěče, který je stejně jako Anna homodiegetický, ale disponuje tzv. vševědoucí perspektivou. A nelze vyloučit, že románový text obsahuje pasáže heterodiegetického vševědoucího vypravěče.⁽¹⁾ Toto vypravěčské konsorcium umožňuje autorce prohloubit psychologickou pronikavost a sugestivitu jejího textu, dovoluje zprostředkovávat situace či jednání postav z více perspektiv a činit tak toto líčení plastičtější, přesvědčivější. A zároveň ho znejišťovat, zpochybňovat.⁽²⁾ Patrně by bylo v dané souvislosti vhodnější hovořit spíše o nespolehlivém vyprávění než o nespolehlivém vypravěči. Nejednoznačnost lidského

1 Rozhodnutí, zda jejich původcem je onen personalizovaný vševědoucí vypravěč, anebo jsou produktem auktorálního vypravěče stojícího mimo příběh, je totiž povýte na čtenáři.

2 Příznačné pro Faulerovou je, že zvolené tvárné řešení projikuje do tematického plánu. Stejně tak autorka dokáže jedním dechem závažný problém, jako třeba onu permanentní nejistotu, znevážit humornou absurditou. Například na s. 33 se Anna obává, že její partnerský vypravěč se s ní nudí a že si najde jinou.

jednání a počínání, mnohočetnost výkladů a chápání našich činů, prožitků, emocí i pocitů, jinými slovy limity a relativita našeho poznání a poznávání, to je fenomén Faulerovou důmyslně prezentovaný a využívaný.

Konkretizujme výše sdělené ilustrativními příklady: Sociální izolace hlavní postavy, její neschopnost navazovat či udržovat citové vazby plyne z traumatického dětství a z násilné otcovy smrti. Avšak kdo otce, týrajícího fyzicky i psychicky rodinu, vskutku usmrtil? Byla to jeho manželka, odsouzená kvůli tomuto zabití do vězení? Anebo to byla samotná protagonistka? Text nabízí také několik rozdílných variant Annina seznámení s Jakubem (jediným mužem, který pronikl jejím emocionálním krunýřem), stejně jako rozdílná, až protichůdná vyjádření o tom, zda byla, či nebyla těhotná, včetně toho, jakým způsobem s perspektivou možného mateřství naložila. A jak to vlastně dopadlo se samotnou Annou: zahynula na ulici pod projíždějícím vozidlem, nebo ne?

Nutno zdůraznit, že u Faulerové nevystačíme s konstatováním o otevřeném konci či nezodpovězených (nezodpověditelných) otázkách. Autorka totiž postupuje sofistikovaneji a rafinovaněji a její postup má dialektický charakter. Na jedné straně jevy, scény a situace zprostředkovává s až naturalistickou otevřeností i detailností, či chcete-li hyperrealisticky, na straně druhé ostentativně poukazuje na literárnost svého textu, odhaluje až s exhibicionistickým potěšením, že jde o autorský konstrukt. Absolutním vládcem fikčního světa je jeho původce, ten vládne krom jiného životem i smrtí postav, přičemž existenci jedné a té samé může ukončit nebo obnovit několikrát a na různý způsob. (K „oživení“ postavy může přikročit i po mnoha letech a v jiném díle, jak to učinil svého času A. C. Doyle se svým slavným detektivem.) Autor, respektive v případě *Lapačů prachu* autorka, nám skrze své „mluvčí“ (různé postavy a vypravěče) předkládá rozdílné příběhové verze a vysvětlení (ve jménu multiperspektivity, relativity či subjektivity). Volnou ruku při produkování různorodých variant nechává zejména Anně s tím, že percipient Annino počínání vnímá a chápe jako až bájně lhaní i sebeobelhávání, související s krizí identity.

Faulerová je rovněž mistryní v nakládání s refrény, repeticemi, tautologiemi, oxymóry, které vzájemně sceluje v jakýsi svěbytný jazykový patch-

work. Jeden každý „ústrižek“ dokáže zaujmout sám o sobě, ale výsledný efekt dává až celek. Snad nejčastěji bývá citována z prózy Lucie Faulerové následující textová sekvence:

„Tohle byla ale ta nejhorší chvíle mého života. S přehledem. Na plné čáře. Bez debat. Tedy kromě těch ostatních, to dá rozum“ (Faulerová 2017: 9).

Základním refrémem, který text rytmitizuje, ale i sémanticky strukturuje, je slovní imitace zvuku bicích („Ba-dam tsss“), který zaznívá při nejrůznějších show před nějakým scénickým výkonem, anebo po něm, aby na něj upozornil, akcentoval jeho význam. Zdůrazněme, že pro celou prózu *Lapači prachu* je pojetí a traktování Annina jednání i promlouvání jako zpackané až trapné one women show základní, formativně a sémanticky relevantní.

Jedna ze základních otázek, jejíž zodpovězení může přispět k adekvátní interpretaci prvotiny Lucie Faulerové, zní, co se skrývá za titulními lapači prachu? Ani v tomto ohledu není próza Faulerové jednoznačná. Jednak jsou to totiž věci, které hlavní postava koupila, dostala nebo odcizila a které se jí hromadí v bytě a na které padá prach. Z hlediska jazykové korektnosti by to však měly být lapače... Drobný jazykový posun pak vysvětluje personifikace dotyčných předmětů:

„Otevřela jsem oči. Už se rozednilo. Svítlo na mě škvírou otevřených dveří v obýváku. Měla jsem výhled na svou výstavku zbytečnosti na poličkách a ve vitrínách a na stěně a na zemi, zírali přímo na mě moji lapači prachu, moji kamarádi, moje zrcadlo“ (ibid.: 52).

Časem ještě vyjde najevo, že sousloví „lapači prachu“ slouží vypravěčce rovněž jako obrazné pojmenování těch, kteří jen odevzdaně a nicotně přežívají:

„Marně pátrám v paměti, kdy naposled jsem trávil večer jiným způsobem než na svém vysezeném důlku tady v rohu místnosti. Když přetáčím pásku

dozadu, mám pocit, jako bych luxovala sajrajt, co se nepozorovaně snáší den za dnem, noc za nocí, takovej ten sajrajt, co není vidět, dokud už hubice vysavače nic nebere, dokud se nepožíváte dovnitř a nezjistíte, že kapacita zásobníku na bordel je přeplněná do vrchovata. Takže moje paměť, ta, ve který marně pátrám, je jako tenhle chomáč nahromaděného nic, co se vám nepozorovaně snáší na koberce, tenhle chrchel z namotanýho prachu a smetí, co se zaseknul v trubce od vysavače. Jo, to je součet nahromaděných one woman show posledních dní, týdnů, měsíců a let plus minus děleno na druhou. Večer za večerem se sbírá ten prach, to smetí, popel a špína. No vážně, sotva to postřehnete, dokud to nesebíráte, dokud to nevidíte pěkně na kupě. A tak se dívám na ten megachrchel odpudivosti, mám ho přímo před sebou a práším na něj další minuty. A zatím se od rohu k rohu prohání kotouč slámy, taková ta scéna z westernovýho filmu, do který kdosi ve stínu, možná je to můj vypravěč, falešně hraje na foukací harmoniku. Sláma se mýmu vypravěči zamotá pod nohy, zavravorá, zakleje, opráší si kolena. Omluvně pokrčím rameny“ (ibid.: 45–46).

Prolínání narativního konceptu a tematického plánu, zmíněné v úvodu této stati, má rovněž svůj existenciální kontext. Když totiž z Annina života zmizel Jakub a také Mercedes (transvestita, jemuž se Anna svěřovala se svými problémy a který je pomáhal neutralizovat svými až cynickými glosami), zjevuje se vypravěč:

„Našel si mě, protože si myslel, že když bude můj život vyprávět on, bude se zdát, že ten život není úplně na hovno. Že se v něm něco děje. Že si budu moct nalhávat, že za něco stojí. Anebo to možná bylo jinak, možná se objevil, protože jsem ho přivolala. Možná jsem to byla já, kdo si myslel, že když můj život bude někdo vyprávět, bude mít větší cenu. Bude mít smysl.³⁾ Anebo to bylo úplně jinak. Už si to nepamatuju. Sedl na to prach. A pak se Anna zvedla, zvedla se z prachu a rozhodla se opustit místo ozářené kuzelem svět-

3 Vzájemnou provázanost všeho se vším lze na tomto místě ilustrovat připomenutím motta celé knihy: „»Včera jsem umřel / dnes už zase / sedím v práci // Vždycky jsem tužil / že to tak bude // že umřu / a hovno se stane.« Milan Ohnisko, Milancolia“ (Faulerová 2017: 8).

la, opustit za nevzrušeného potlesku diváků září reflektorů na prknech, co znamenají její mikrosvět, a zavřela za sebou dveře“ (ibid.: 46–47).

Anna by se ráda vymanila ze společenství lapačů prachu, hledá cestu, kudy by z něj mohla uniknout, hledá cíl, který by dal jejímu počínání smysl, který by změnil přežívání v prožívání.

Pavel Janoušek svou druhou recenzi *Lapačů prachu*, vydanou pro změnu v *Tvaru* pod vlastním jménem, uzavřel parafrází autorčiných tautologických protimluvných her. Podobně si počínal i Vladimír Novotný v recenzi publikované v internetovém časopise *Dobrá adresa*. Nedá mi to a svou reflexi prózy *Lapači prachu* ukončím také pokusem napodobit nápaditou, zábavnou, současně však závažnou a drásavou hru, kterou Lucie Faulerová svým čtenářům nabídla: Tohle byl ten nejlepší čtenářský zážitek mého života. S přehledem. Na plné čáře. Bez debat. Tedy kromě těch ostatních, to dá rozum.

Jestliže této knize nebyla přiznána žádná literární cena, tak je na místě uvažovat o pochybení těch, již o daných oceněních rozhodovali, nikoliv o nedostatečných či neprůkazných kvalitách prozaického debutu Lucie Faulerové.

Druhá próza Lucie Faulerové vyšla pod názvem *Smrtholka* v květnu roku 2020. Česká literární bibliografie eviduje něco málo přes deset recenzí této prózy čili asi dvě třetiny recenzních ohlasů ve srovnání s prvotinou. Některé z nich byly opět nadšené, jiné vznášely výhrady, přičemž nejde přehlédnout, že se vyskytli také recenzenti, již změnili polaritu svých soudů z debutových pozitivních na negativní v případě druhé knihy (viz například texty Erika Gilka).

Rovněž nelze přehlédnout, že debutová i následující próza jsou si v mnohém podobné, respektive společně v několika ohledech intenzívně komunikují, jsou vzájemně provázány.

Román *Smrtholka* například opět tematizuje závažný problém. Bylo-li to v *Lapačích prachu* především domácí násilí a traumatické dopady na další život jeho obětí, tak *Smrtholka* reflektuje, analyzuje až pitvá fenomén dobrovolných odchodů ze života, zvláště pak u mladých. Autorka přitom zužitkovala konzultace s odborníky, nejrůznější statistiky či studie a velmi

pravděpodobně i zprávy o konkrétních sebevraždách, nejrůznějších způsobech jejich provedení.

Tak jako představovaly kompoziční osnovu prvotiny schůzky protagonistky Anny s její sestrou Danou, připadá ve *Smrtholce* ústřední pozice opět sesterskému páru, představovanému tentokrát Marií, která je (stejně jako Anna v debutu) vyprávějící protagonistkou, a Magdalénou, která po vyléčení ze závažné choroby paradoxně zvolí suicidiální ukončení vlastní existence.

Propojující epickou linku ve druhé próze tvoří Máryina cesta vlakem domů, odkud odešla po Madlině šokujícím činu. Jízda vlaku je přitom simulována různými průvodními zvuky (hrk-hrk, padam, š-š, húúúú...), které se opakují ve stejných i modifikovaných podobách podobně jako výše zmíněné refrény a leitmotivy v prvotině.

Rodinné vztahy a vazby jsou ve *Smrtholce* v podstatě foto negativem *Lapačů prachu*. Jsou-li rozpravy Anny s Danou disharmonické, plné vzájemné kritiky a nepochopení, tak Máry s Madlou jsou parťačky a jejich dialogy, často spojené se zážitky na různých kurzech a cvičeních, které Jan M. Heller ve své kritice výstižně označil jako „ezo-koniny“ (srovnej Heller 2020: 3), patří k nejzdařilejším pasážím prózy, mimo jiné kvůli osobitému, až sarkastickému humoru.

A je-li otec v debutu zruďným despotou a násilníkem, vystupuje ten ze *Smrtholky* jako vzorně starostlivý, usilující dětem (kromě Máry a Madly ještě také Adamovi) kompenzovat absenci mateřské péče – ve druhé próze byl totiž pomyslný „černý Petr“ problematického rodiče přidělen matce, která na několikrát bez zřetelnějšího objasnění od rodiny odchází.

V obou prózách Lucie Faulerové prožívá protagonistka jakýsi (řekněme milostný) vztah k výrazně staršímu muži. Konstatoval-li Josef Chuchma v dané souvislosti nad prvotinou, že „zejména líčení pavztahu s doktorem Viktorem Kavim (už to jméno!), u něhož Anna zprvu žádání o antidepresiva, ale pak se jejich vztah zamotá, příšerně šustí papírem“ (Chuchma 2019), tak Mariino poblouznění panem Ročestrem⁽⁴⁾ čtenáře oním pomyslným šustěním téměř ohluší.

4 Ano, autorka vtahuje do hry skrze pana Rochesteru i román Charlotte Brontëové *Jana Eyrová*.

Lapači prachu a *Smrtholka* sdílejí také práci s náznakem, nedořečeností, neuzavřenými sémantickými prostory výpovědí. Ve druhém románu jde ale spíše o rafinované postupné odhalování tematického jádra výpovědi s využitím nejrůznějších anticipací, ale také gradace. Iveta Mikešová výše zmíněné opakování vlakových libozvuků či pazvuků komentovala ve své recenzi vskutku skepticky:

„Opakování citoslovcí jedoucího vlaku, které snad má kromě jiného simulovat rytmus hudební skladby (autorka uvádí konkrétně *Infra 5* Maxe Richtera), mi od první chvíle připadalo jako nekonečně iritující ornament. Po celou dobu čtení se mi vnucovala myšlenka, jestli jde o autorský záměr, o promyšlenou provokaci na úrovni formy ve vztahu k provokativnímu tématu, nebo prostě jen o otravný pokus o promyšlený kompoziční prvek“ (Mikešová 2020: 3).

Recenzentka ovšem přehlédla, že ony předělové refrény netvoří pouze simulace zvuků jedoucího vlaku, ale také železničářské názvosloví (výluka, výhybka, zastávka...). Toto refrénové lexikum najdeme i v závěru prózy a tvoří rovněž její samotný explicit a hlavně pointu, tedy významové vyvrcholení textu:

„A já chci Adamovi zavolat a říct mu: Uch hem ma kechke! Hegu gomů! Ha chvhíhy chem kam! Ale místo toho mu píšu zprávu. Mozna přijde i kouzelník. Hrk-hrk. No a pak – ty! Otevíráš mi dveře. Rozpřahuju ruce – Tadam-tadam. Tadam-tadam. Úvrať“ (Faulerová 2020: 203).

Vědomí faktu, že Lucie Faulerová volí slova velmi pečlivě a promyšleně, vede k prověrce, co přesně znamená slovo „úvrať“. *Slovník spisovného jazyka českého* uvádí v dané souvislosti, že jde o „pohyb vlaku, při kt. vlak přijíždí po jedné koleji a odjíždí ve zpětném smyslu bez otáčení po druhé koleji; uspořádání kolejiště pro tento pohyb“. Kdo to ale přiměl protagonistku, aby nepokračovala směrem k domovu? Na koho odkazuje zájmeno „ty“? Odpověď hledejme v pasážích připomínajících, jak se Máry vydala v noci zachránit do lesa figurínu Morany, zahozenou tam při jejím jarním rituálním vynášení.

Shodou okolností ale právě ony hororově pojaté stránky patří k pasážím negativně poznačeným některými autorčinými kroky a postupy, jež se podle mého míjejí účinkem a jeví se mi jako zbytečné a v podstatě nefunkční „parádičky“ či schválnosti. Řadím k nim třeba sekvenci na s. 89: „Na Madlu myslím furt. Slepý koleje. Tunel bez konce. Prázdná stránka v knize.“ A následující s. 90 je samozřejmě zcela překvapivě nepotištěná... Anebo: Ve vypravěččině skazu jsou některá slova uváděna jako ta, která už nikdy nevysloví. Například propast, škrtidlo, ze zvyku aj. Posléze ale vyjde najevo, že Máry přišla při jednom ze sebepoškozujících aktů o většinu jazyka, tudíž už nevysloví slova žádná. Proč jsou tedy ta dříve zmíněná a některá další vypíchnuta? Se simulací protagonistčiny defektní mluvy se pojí další problematické rozhodnutí. Co vedlo autorku k tomu, že tímto způsobem označila jednotlivé části své prózy (PHVO-VUOG, PHV-VMÍ CHÁCHK, GHVUHÁ CHÁCK atd.)? Přece nejde o promluvy postavy, jde z podstaty o psaný text, není tedy důvod, proč označení makrokompozičních celků takto ozvláštňovat.

Pakliže jsem považoval za nutné poněkud korigovat jeden ze soudů Ivety Mikešové adresovaný druhé próze Lucie Faulerové, tak se závěrem její recenze musím zcela souhlasit:

„Smrtholka je místy uhrančivá, dojemná i neotřele humorná, místy však působí trochu jako cvičení ze sofistického kurzu tvůrčího psaní“ (Mikešová 2020: 3).

Co by jiní autoři či autorky za to dali, kdyby napsali prózu kvalit *Smrtholky*. V případě Lucie Faulerové ale jde prostě o dílo méně přesvědčivé a méně působivé, než byli debutoví *Lapači prachu*. Když už jsem však v úvodu připomněl Edgara Dutku a jeho prvotinu *U útulku 5*, tak se k tomuto autorovi odvolám i nyní, v závěru. Dutkův pozdní knižní debut také nezískal žádné ocenění. S jeho druhou prózou *Slečno, ras přichází* (2004) a prvotinou to bylo po kvalitativní stránce obdobně jako u Faulerové s *Lapači prachu* a *Smrtholkou*. Dutkova druhá vydaná próza byla v kontextu tehdejší tvorby mimořádná, ale jednoznačně zůstala ve stínu prvotiny.

Nicméně získala Státní cenu za literaturu za rok 2005. Získat státní cenu se *Smrtholce* jistě nepodaří, ale jsou tady ještě i jiná ocenění. Talent Lucie Faulerové a její dosavadní tvorba rozhodně nejsou tuctové.

prof. PhDr. Lubomír Machala, CSc.

Katedra bohemistiky

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Křížkovského 10, 771 80 Olomouc

lubomir.machala@upol.cz

Při vzniku práce byly využity zdroje výzkumné infrastruktury
Česká literární bibliografie (<http://clb.ucl.cas.cz>).

LITERATURA

FAULEROVÁ, Lucie

2017 *Lapači prachu* (Torst: Praha)

2020 *Smrtholka* (Torst: Praha)

GILK, Erik

2018 „V duelu se světem“; *Tvar* 29, č. 4, s. 22

2020 „Lucie Faulerová: Smrtholka“ (minirecenze); *A2* 16, 2020, č. 19, s. 31

HELLER, Jan M.

2020 „Slova, která už nikdy nebudu moct vyslovit“; *Tvar* 31, č. 16, s. 3

HORÁK, Ondřej

2017 „Život je v akci, život je v prachu“; *Orientace, Lidové noviny*, 9. 12., s. XI

CHUCHMA, Josef

2018 „Hra na závažnost“; *Respekt* 10. 2. (aktualizace 6. 3.), [online]

<https://www.respekt.cz/tydenik/2018/7/hra-na-zavaznost>

JANOUŠEK, Pavel

2018 „Lucie Faulerová: Lapači prachu, Torst, Praha 2017“; *Tvar* 29, č. 4, s. 2

JUŘÍKOVÁ, Eliška F.

2018 „Vyprávění jako nástroj k uchopení rozporuplnosti ženského světa“;

Host 34, č. 4, s. 56–57

MIKEŠOVÁ, Iveta

2020 „Černá Máry, skoč do jámy, kdo tam je, čert tam je. Vlakový Experiment

Lucie Faulerové“; *Tvar* 31, č. 16, s. 3

NOVOTNÝ, Vladimír

2018 „O čistém nic v mastné řece“; *Dobrá adresa*, 2018, č. 4, s. 29–31, [online] http://www.dobraadresa.cz/2018/DAo4_18.pdf

Slovník spisovného jazyka, [online], <https://ssjc.ujc.cas.cz>

ČEHO SI CENÍME V LITERATUŘE PRO DĚTI A MLÁDEŽ?

JEDNA DEKÁDA PRIZMATEM MAGNESIE LITERY

STANISLAVA SCHUPPLEROVÁ

WHAT DO WE VALUE IN LITERATURE FOR CHILDREN? ONE DECADE THROUGH
THE PRISM OF MAGNESIA LITERA

The article considers the awarded books *Magnesia litera* in the category of children's literature between 2009 and 2019. This mediated award largely contributes not only to shaping the image of Czech literature among the general public, but also affects book sales. We are therefore interested in what books, what genres and especially what qualities were awarded in the monitored decade.

Keywords: Czech literature, poetry, prose, literary prizes, children's literature

K prestižním a také mediálně nejviditelnějším literárním oceněním patří dlouhodobě *Magnesia Litera*, které už osmnáct let, tedy od roku 2002, každoročně vyhlašuje knižní vítěze v mnoha kategoriích – prózou a poezií počínaje přes literaturu faktu a publicistiku a knihou roku konče.⁽¹⁾ *Magnesia Litera* má poměrně prostý cíl: „Chtěli bychom probudit zájem těch, kteří knihy nečtou či přestávají číst. Nejdůležitějším úkolem výročních knižních cen *Magnesia Litera* je propagovat kvalitní literaturu a dobré knihy. A to bez omezení a bez ohledu na žánry: stejnou pozornost si zaslouží spisovatelé, básníci, překladatelé, nakladatelé i vědci a teoretici. Proto bylo ocenění rozvrženo do devíti kategorií, které se snaží ob-

1 Jednotlivé kategorie se v průběhu let různě měnily, mizely a zase se vracely. Historie všech ročníků a vítězné knihy je možné nalézt na webu: <https://www.magnesia-litera.cz/>.

sáhnout veškerou domácí knižní produkci. Porotu k jednotlivým kategoriím delegují oborově příslušné obce a organizace. Aby se předešlo příliš úzké specializaci, vítěze v kategoriích Litera pro objev roku a Magnesia Litera – Kniha roku vybírá 300 oslovených lidí z knižní branže: od univerzitních badatelů až po knihovníky a knihkupce.⁽²⁾ O jejím konkrétním dosahu na čtenáře, či nečtenáře a knižní trh mi zde nejde, to přenechám kupříkladu sociologům, raději zůstaneme u toho, co samotní organizátoři považují za cenné a podstatné, s jejich celkovými záměry nemám v úmyslu polemizovat, ani je hodnotit.

V tuto chvíli mě bude zajímat jedna konkrétní kategorie a knihy, které toto ocenění v poslední dekádě získaly, tedy Litera za knihu pro děti a mládež. Ročně vychází přibližně 2 000 dětských knih,⁽³⁾ což není rozhodně málo, a vybrat z tohoto množství tři čtyři knihy, které by si ocenění zasloužily, je jistě obtížné. Navíc tato Litera nijak nerozlišuje čtenářské věkové kategorie ani žánrovou pestrost, takže se tu často „schází“ rozličná škála knih. Nyní by mohl někdo namítnout, že přeci existuje Zlatá stuha, cena věnující se jen původní české literatuře pro děti a mládež, kde jsou respektovány žánry, kategorie odlišující dětskou knihu a knihu pro mládež, také jsou zde oceňováni autoři překladů, výtvarníci a své místo si zde našel komiks. Zlatá stuha se vyhlašuje již dvacet sedm let, je tedy o více než deset let starší než Magnesia Litera a je spojena se spoustou dalších akcí. Zdaleka se jí však nedostává takové pozornosti jako Magnesii Liteře a mnozí čtenáři, rodiče i děti, netuší o její existenci.

Jak tedy vypadá dětský knižní trh z pohledu Magnesie Litery, čeho si ceníme v literatuře pro děti a mládež? Nejdříve bych ráda připomenula vítěze jednotlivých ročníků. Vráťím-li se o deset let zpět, pak v roce 2009 získal Literu Pavel Šrut za *Lichožrouty* (il. Galina Miklínová). Svěrázné vyprávění o tvorečcích, kteří nám doma pojídají ponožky, vyřešilo záhadu nejedné domácnosti, kde mizí vždy jen jedna ponožka z páru. Příběh-

2 <https://www.magnesia-litera.cz/o-litere/> [Přístup 3. 4. 2019]

3 Vycházím z údajů pravidelně zveřejňovaných Svazem českých knihkupců a nakladatelů dostupných na <https://www.sckn.cz/zpravy-o-ceskem-kniznim-trhu/>.

hy Hihlíka, jeho rodiny a pana Vavřince uhranuly nejen dětské čtenáře, ale také dospělé.⁴⁾ V dalším roce, 2010, zvítězila kniha pro dospívající *Nazí Ivy* Procházkové. Ta patří ke stálícím literatury pro mládež a její román jen reflektoval její dlouholetou dvoudomou zkušenost – život mezi Českou republikou a Německem. Příběh pěti teenagerů vůbec nevypráví o idylickém dospívání, prvních láskách a krásných prosluněných prázdninách. Procházková přichází s pohledem mnohem bližším teenagerům prostřednictvím příběhu plného nejistot, rodinných krizí a neustálých srážek s konvencemi. Následující rok byla Literou oceněna zcela jiná kniha věnovaná nejmenším čtenářům ve výrazně výtvarně pojatém příběhu Alžběty Skálové *Pampe a Šinka*. Dvě roztomilé postavičky se zabydly v krabici s dřevými ponožkami a děti se postupně seznamují s jejich domácností, dalšími kamarády i každodenními starostmi. V roce 2012 se do středu pozornosti dostala poezie, a to sbírkou Radka Malého *Listonoš vítr* (il. Pavel Čech). Svět městských parků a trochu tajemných uliček je návratem k té nejlepší a poctivé poezii pro děti, jak ji známe už od dob Sládka přes Halase a Hrubína až po Skácela. Jakoby v návaznosti o rok později, 2013, zvítězila kniha plná tajemství *Velké dobrodružství Pepíka Střechy* Pavla Čecha. Příběh malého kluka, který je bojácný a nejistý, ale jen v tom našem obyčejném světě, se postupně promění v úžasné dobrodružství v mnohém evokující Trnkovu *Zahradu*, postavou Pepíka navazuje Čech na své předešlé knihy. Fantazijní svět nabízí také *Hlava v hlavě* básníka Ondřeje Buddeuse a výtvarníka Davida Böhma oceněná roku 2014, která je spojením zábavy a poučení. Míchá se tu trochu všechno se vším, verše s prózou, hry s encyklopedií, vtipy s fakty. S poučením taktéž přichází v roce 2015 oceněná kniha *Proč obrazy nepotřebují názvy* další dvojice – Ondřej Horák coby výtvarný kritik a Jíří Franta jako výtvarník. Komiksové vyprávění představuje dějiny výtvarného umění velmi nenásilně a vtipně. Další rok, 2016, byl opět ve znamení poezie, tentokrát bylo oceněno *Vynálezárium* Robina Krále (il. Jana Hrušková),

4 Jejich popularita byla tak velká, že se v roce 2016 kniha dočkala filmové adaptace. Animovaného filmu se samozřejmě jako hlavní výtvarnice a ilustrátorka knihy ujala Galina Miklínová.

kteří je jakousi básnickou encyklopedií různých veršovaných forem pro nejmenší. V roce 2017 v rámci zachování rytmizované periodicity, kdy se střídá poezie s prózou, zvítězila opět kniha prozaická *Překlep a Škraloup* Tomáše Končinského a Barbory Klárové (il. Daniel Špaček, grafická úprava Petr Štěpán). Opět se v ní čtenáři mohou ponořit do příběhu vzdělávacího, tentokrát s ústředním tématem času, jeho během i pomíjivostí. Nakonec v roce 2018 ocenění získal dojemný a zároveň strastiplný příběh *Transport za věčnost* Františka Tichého. Příběh chlapce, který svá školní léta prožívá za protektorátu a dostane se i do Terezína, připomíná osudy chlapců, jimž ani válka nevzala chuť tvořit a žít.

Jak je z tohoto stručného přehledu patrné, tak Magnesia Litera během let dokáže obsáhnout celé spektrum dětských knih, a tak je možné konstatovat, že česká literatura pro děti a mládež cílí na všechny věkové kategorie a dokáže obsáhnout rozličné žánry. Ovšem tento opravdu letmý náhled může být zavádějící.

Z deseti zmíněných laureátů je patrná disproporce mezi prózou a poezií. Básnické knihy získaly ocenění dvě. *Hlava v hlavě* sice také obsahuje verše, ale stejně tak i prozaické texty, lze ji proto přisuzovat místo v poezii i v próze. Pokud mám blíže charakterizovat ony dvě básnické sbírky, pak se domnívám, že svébytný básnický svět, v němž se mohou dětští čtenáři „ztratit“, dát prostor fantazii a verše číst opakovaně, přináší především Malého *Listonoš vítř*. Dětského čtenáře není radno podceňovat a očekávat, že si vystačí jen s hravostí a zábavou. Děti jsou velmi citlivé na rytmus veršů, na jeho narušování, dokážou rozeznat, kdy porušení veršového schématu má nějaký sémantický smysl a kdy je to jen neobratnost. Malý dokáže s metrem pracovat velmi citlivě i v poezii pro dospělé, takže pro jeho čtenáře vlastně není nic překvapivého, že i v dětské poezii umí využít tuto složku velmi precizně a funkčně. Aby také ne, když se vrací ke klasickým formám dětské poezie, jako jsou říkanky, ukolébavky či hádanky:

„Co je to? // Je to ježek zelený, / ale kaktus ne! / Kdo si na něm ustele, / asi neusne... // Ale kdo ho otevře, / ten se podiví: / na povrchu pichlavý, / uvnitř hladivý...“ (Malý 2011: nečíslováno)

Malého lyrický subjekt i jeho verše jsou opravdu hravé, leč také tajemné, vždy nechává čtenářům, nebo malým posluchačům prostor, aby si příběh mohli sami dokončit, vybrat si nějaké vlastní řešení:

„Na zídkách kočky. Hledí z výšky / na prázdné mokré ulice. / Jak, bráško, poznáš z téhle knížky, / zda škrábne, či se tulit chce?“ (Ibid.)

Malí čtenáři se mohou prostřednictvím Malého básní procházet městem, parky nebo krajinou v sychravých podzimních dnech, které jsou zádušné i posmutnělé (*Zaklínání dušičkové*), ale také jsou plné rozverného listí, barev a tajemných podvečerů. Navíc se tu dětem otevírá prostor pro dotazy, Malého verše nejsou jen laskavými veršovanými obrázky, ale mají v sobě i kus poučení, které je dětem předkládáno jemně s vědomím, že jsou přirozeně zvědavé a stačí jim jen naznačit:

„Proč krmítka se prázdná zdají? / Ne všichni ptáci odletí. / Ne všichni ptáci zůstávají. / Zůstaňte! Aspoň v paměti...“ (Ibid.)

To, co *Listonoš vítr* dětem nese, je imaginativní svět, jenž se plně vyrovná sbírkám Halasovým, či Skácelovým a po letech se zase objevila kniha, která, v nejlepší slova smyslu, dokáže čtenáře pohladit (jsem si vědoma, že tato formulace zní jako naprosté klišé). Dětem ukazuje podzim jako období plné dobrodružství, neposedného listí, kaluží, do nichž je nejlepší skákat, a dospělým zase připomíná jejich vlastní dětství. Což připomíná také ve svém věnování – babičkám a dětem Bohumila Grögerová, která napsala ke sbírce úvodní slovo, tedy v tomto případě spíš dopis. Vše dokreslují ilustrace Pavla Čecha, jenž má svou výtvarnou poetikou k Malému velmi blízko a bez jehož doprovodu by kniha ztratila na barvitosti i poetičnosti.

Druhou čistě básnickou knihu představuje *Vynálezárium*, které je také plné hravých veršů, ale mnohem více z něho číší snaha děti něco naučit, výchovná, poznávací i vzdělávací funkce jsou až příliš vyzdviženy, možná příliš na úkor funkce estetické. Snaží se především seznámit děti s vynálezci a jejich vynálezy, stejně tak s deseti různými básnickými formami. Čtenáři tu

naleznou „deset básnických receptur“, jak zní podtitul knihy – sonet, limeriku, kaligram, baladu, gazel, balatu, rispet, pantum, rondel a triolet. I z tohoto pohledu představuje *Vynálezárium* sbírku spisů pro starší děti, které mají blíž k situační komice vyplývající z mikropříběhů a k sémantice, jelikož je už tolik nefascinuje hra se zvukem, zvukomalebností, či kakofonií.

„K čemu je tma, ta hloupá tradice, / napříště každý bude osvícen. / Ať svítí města, svítí vesnice! // Najdu to správné vlákno do žárovky. / Jsem Edison a mám své ambice!“ (Král – Hrušková – Brečanová 2015)

Podobný koncept představil také Radek Malý ve svém *Poetickém slovníčku dětem v příkladech*, ale domnívám se, že jazyková hra, byť je jakkoli dobrá a není jednoduché napsat takové verše, nepředčí imaginativní básnický svět, z něhož nové informace a vzdělávací funkce tolik neční.

Naproti tomu *Hlava v hlavě* Buddeuse a Böhma, kde se rovněž objevují verše, je natolik položená v hravosti, až podezřívám autory z toho, že se u jejího tvoření bavili sami natolik, až zapomněli na čtenáře. Bezesporu jde o knihu nápaditou, už jen množstvím fontů, kombinováním žánrů, využitím komiksu, zařazením různých doplňovaček a interaktivních prvků, kdy čtenáři hledají řešení a odpovědi. Domnívám se však, že výtvarná složka, nápaditost knihy a již zmíněná hravost texty uvnitř knihy zastiňuje. Verše, které se tu objevují, jsou spíše z ranku nonsensové poezie a jsou položené hlavně ve vtipu:

„Jeden muž našel cizí hlavu, že by ji někdo ztratil v davu?“, pomyslel si a zaplesal, tu hlavu si na hlavu dal a bezhlavě se rozesmál.“ (Böhm – Buddeus 2013)

Delší texty, které mají informativní charakter a jsou zařazeny hlavně v poslední části knihy, pak nemusí čtenáře již tolik oslovit, jelikož jsou především informativního charakteru. Jejich zařazení je ale logické a pochopitelné, protože informace se postupně rozvíjejí, nabalují se a od jednotlivých maličkostí (oči, uši, nos...) se čtenáři posouvají ke složitějším otázkám (k fungování paměti či mozku). Tam už si jen s verši autoři nevystačí, ov-

šem kontexty i nečekané úhly pohledu, do nichž „hlavu“ autoři staví, jsou stále zajímavé a zábavné.

Pokud se podíváme na prozaické knihy oceněné Literou pro děti, pak je tu zastoupen mnohem širší výběr jak z hlediska věku, jakým čtenářům jsou určeny, tak z hlediska žánrů. Jak vidno, kategoriím pro mladší děti dominovaly ve zmíněné dekádě skřítkovské příběhy. Nejmenším věnovala svou původně školní práci Alžběta Skálová. Příběh *Pampe a Šinka* je založený hlavně na ilustracích a nelze od něho očekávat žádná zásadní poučení a velké množství informací. Jsou to drobné obrázky ze života dvou kamarádů, kteří žijí mezi ponožkami, do obchodu chodí do lednice, vydají se spolu i na karneval nebo je navštíví kamarád Píža. Svým ustrojením připomíná tato kniha maňáskové divadlo – jde o jednoduché kratičké příběhy, které může každé dítě zažít doma, stačí mít fantazii, pár pletených ponožek a chuť se bavit. Jazykově zábavná je pasáž z nakupování, kde Pampe s Šinkou popisují, co všechno za zeleninu je v lednici:

„Pakusta, či broukovice, co si jen vybrat? Dlabuben, běták, bamboly, trpižel, lulek, dřenkev, čivule, hňouba, mrněv, čekes, šulát, kecel, belí, šórek.“ (Skálová 2010)

Z podobného, a přesto jiného ranku je kniha o dalších skřítcích *Překlep a Škrálop*. Končinský s Klárovou nezůstali jen u vtípných příběhů skřítků, jejichž posláním je rozklad věcí, tedy udržování běhu času tak, aby vše stárlo a podléhalo rozkladu. Proto se snaží vyrobit například vteřinové rozlepidlo, zvlhčovač suchého zipu nebo čokoflekovač. Základní škola, do níž oba hrdinové chodí, je určitě snem nejednoho dítěte, i když učit se gramatické chyby není zase až tak odlišné od toho učit se gramatická pravidla. Autorský tandem ale nezůstává jen u těchto jazykových vtípků, snaží se dětem vysvětlit fungování času a trochu také filozofují o jeho plynutí. Ne nadarmo má kniha podtitul „Humorná pohádka s heideggerovskými otázkami“, otázkou však zůstává, jestli podobné poznámky a aluze nejsou určeny spíše rodičům v roli předčítačů než dětem jako čtenářům. Jako u předchozích titulů, i zde hrají důležitou roli především ilustrace a samozřejmě již zmíněná jazyková hra:

„Nejdříve se vám představím: Jmenuju se Překlep. Můžete to psát třeba i Přelkep. Nebo Přpelek. Anebo taky třeba Ppeečlk. Ale to se dá už jen těžko přecíst a ještě hůř vyslovit, hehe. No zkuste si schválně sami zjistit, kolik různých podob může mít vaše vlastní jméno. Budete zírat! Překlepy jsou totiž fakt zábava! Ale zpátky ke mně – jsem skřítek entropík. Asi si říkáte, co teda jako tropím, když jsem ten entropík. Ale to naše pojmenování pochází ze slova entropie, což znamená v podstatě vytváření nepořádku.“ (Končinský – Klárová 2010: 13, 14)

A někde mezi dalšími knihami spíše pro děti staršího školního věku a těmito dvěma jsou Šrutovi *Lichožrouti*. Příběhy se pomalu prodlužují a jazyková hra se také komplikuje, rovněž zde jsou ukryty vtipy také pro dospělé, komplikuje se syntax a ubývá ilustrací. První kniha se dočkala ještě dalších dvou pokračování (*Lichožrouti se vracejí* a *Lichožrouti navždy*), Hihlík a spol. si našli své místo v české literatuře a rádi je čtou nejen děti. Nápad přijít s „pojídači“ ponožek byl opravdu geniální. Lichožrouti jsou vlastně svého druhu domácí skřítki, kteří se o nic konkrétního nestarají, jen o dostatečný přísun ponožek, ale aspoň je díky nim lidský život zábavnější, protože díky nim hledáme neustále ponožky do páru. Jinak se však jedná o klasické vyprávění v duchu autorských pohádek, kdy se postupně seznamujeme s Hihlíkem, coby hlavním hrdinou, jeho rodinou a také panem Vavřincem, který zřejmě jako jediný člověk o existenci lichožroutů ví a snaží se nějakého ulovit. Příběhy jsou založené nejen na popisu, ale samozřejmě mají také dobrodružný, až detektivní nádech. Samozřejmě nechybí ani poučení, ovšem není tak přiznané jako u *Překlepa a Škraloupa*.

„Pan Vavřinec se včera v noci nemýlil. Ten pocit, že ho někdo sleduje, byl oprávněný. Tulamor junior se nemohl smířit s tím, že Hihlík byl pasován na rytíře Podvazkového řádu. Jak si vůbec takovou poctu zaslouží? A proč mu Dederon tolik důvěřuje? On té Hihlíkově proměně v lupiče a desperáta ani trochu nevěřil. A teď měl důkaz. Viděl přece jeho přítelíčka, pana Vavřince, jak odnáší ty pytle. Hned ráno to oznámí! Už se nemohl dočkat. Kudla Dederon sice ještě trochu povládal ve svém dudlíkovém opojení, ale tahle zpráva

ho vrátila na zem. Zašel se podívat do komory, a když zjistil, že celý lup zmizel, začal se chovat naprosto chladnokrevně“ (Šrut 2008: 150).

Dobrodružství, a především tajemno, pak nabízí čtenářům výtvarný skvost Pavla Čecha *Velké dobrodružství Pepíka Střechy*, který je možné číst v kontextu dalších Čechových příběhů, nebo zcela samostatně. Pepík je trochu typický „čechovský“ hrdina, který se ponoří do světa fantazie a z nesmělého klučiny se promění v nefalšovaného dobrodruha. Jeho iniciace by ale nebyla úplná bez nádherných ilustrací, které jako příběh samotný odkazují k tradičním příběhům a autorům nejen české dobrodružné literatury. Tajemné uličky mohou někomu připomenout pověstná *Stínadla*, modrá kniha vynořivší se podivnou náhodou zase Trnkovy fantaskní příběhy a samozřejmě všude, kam se Pepík vydá, jsou s ním verneovky. Ovšem jak je u Čecha zvykem, příběh jako takový není tím nejdůležitějším, tím jsou spíše pocity, atmosféra, obecně fenomén dětství.

Pepík s novou spolužačkou Elzevírou společně domýšlí příběhy z nalezené knihy, díky čemuž si uvědomují, že trochu sní, a trochu ne.

„Začíná to se mnou nějak houpat. Co to může být za knížku? Ještěže mám dalekohled. Ale vždyť to jsem já. U té skály jsem rozdělal oheň. Vždyť ta knížka je o mně.“ (Čech 2012)

I když se někdy příběh zamotá, i když je někdy obtížné sledovat, kam přesně Čech svým vyprávěním míří, takže si se čtenářem může dokonale pohrávat, mást ho změnami nejen narativních rovin, přesto je *Velké dobrodružství Pepíka Střechy* jímavé i napínavé. Svět stvořený z maličkostí, z náhod, které nejsou nikdy tak úplně náhodné, ze setkání, jež vám mohou změnit život, v ledasčem připomíná *Malého prince*.

V podobné kategorii, tedy z hlediska žánrů, se ocitá také komiksově vyprávění o výtvarném umění *Proč obrazy nepotřebují názvy*. Tato kniha malým čtenářům mladšího školního věku příliš neřekne, jelikož je plná intertextových odkazů a také svými hlavními hrdiny/průvodci cílí spíše na starší děti. Každá z postav je nějakým způsobem spojena s uměním, buď o výtvarném

umění píšou, sami se chtějí malíři stát, nebo mají rodinu zamilovanou do galerií, či se mají do nějaké galerie vloupat. Celé vyprávění těží z toho, že propojuje dějiny výtvarného umění s dotazy méně znalých jedinců, a to vše se odehrává v obrovské galerii plné klasiků a těch nejznámějších děl.

Horák s Frantou vytvořili něco mezi učebnicí a detektivkou a znovu potvrdili, že formát komiksu se pro vzdělávání dětí školou povinných skvěle hodí. Čtenáři místy zapomenou, že se něco učí, jelikož je baví svými sportovními poznámkami Mikuláš, který vytváří výborné analogie mezi historií, uměním a sportem, a osvěžením v příběhu je také hloupý kriminálník Řepa, pro něhož bude problém najít vchod do galerie, natož pak nepozorovaně ukrást nějaký obraz. V úvodu komiksu však zazní jedno velké moudro: „Každý nemůže být umělcem, ale každý má právo o to usilovat.“ A stejně tak každý nemůže vědět všechno, ale má právo o to usilovat.

A pak je tu jeden z posledních vítězů Litery, *Transport za věčnost* Františka Tichého, který opět v české literatuře připomenul téma, jež je tu stále přítomné od čtyřicátých let minulého století. Asi není třeba zmiňovat, že ke světově nejznámějším knihám na toto téma patří *Deník Anne Frankové*, ovšem podíváme-li se, co nabízí pulty knihkupectví dětským čtenářům, zjistíme, že v podstatě každý rok vychází nějaká kniha věnující se tématu holocaustu (A. Tetzner: *Červená stuha*, 2011, H. Weissová: *Deník 1938–1945*, 2012, L. Leyson: *Chlapec na dřevěné bedně*, 2013, L. Lowry: *Spočítej hvězdy*, 2014, E. Heuvel: *Rodinné tajemství*, 2015, M. Gleitzman: *Kdysi*, 2016, M. Gleitzman: *Potom*, 2017).⁵⁾

Transport za věčnost je dílem pedagoga, který se problematice holocaustu, hlavně pak životu v Terezínské pevnosti za druhé světové války, věnuje dlouhodobě. Není tedy překvapující, že se rozhodl zpracovat a zároveň tak připomenout osudy několika kluků, kteří v Terezíně strávili mnoho měsíců. Tichý se snaží vše popisovat pokud možno co nejvěrohodněji, a tak do textu vkládá dochované dopisy, osobní zápisky reálných lidí, útržky reportáží i vyprávění a v závěru opatřil knihu také poznámkovým aparátem.

5 Jedná se jen o výběrový výčet knih za sledovanou dekádu různé literární kvality. Ve většině případů jsou to vzpomínkové knihy líčící reálné události i příběhy, vyprávěči jsou vždy hlavní hrdinové, tedy děti.

K dalším hypertextovým prvkům pak patří také výňatky z bible, které tvoří předěly mezi jednotlivými částmi knihy, ovšem zde je na zvaženu, jestli dětský čtenář je sto pochopit jejich význam.⁶⁾ Jsou to spíše prvky, které text rytmizují.

I když je příběh sám o sobě velmi dojemný a dějiny i s traumatickými událostmi bychom neměli opomíjet, domnívám se, že i Tichý je spíše autor učebnice o životě za protektorátu a zvláště v Terezíně než autor dětské knihy, ve které by se čtenáři mohli zcela propadnout do světa fantazie, jak je tomu například u Čecha. To je samozřejmě zapříčiněno samotným tématem. Zpracovávat traumata uměleckým způsobem není vůbec jednoduché a zkombinovat dobrodružný příběh s tématem holocaustu obnáší nejen autorskou odvahu, ale také literární zkušenosti. Samozřejmě takováto vyprávění do literatury pro děti a mládež patří, otázkou, alespoň pro mě, zůstává, zda si Literu nezasloužila jiná propracovanější, prokomponovanější kniha. Zde jsem nabyla dojmu, že oceněny byly příběhy hlavních postav, nikoli kniha jako taková.

A poslední ve výčtu oceněných je Iva Procházková a její román *Nazí*. Už samotný název napovídá, že se v ní budou odhalovat nejrůznější témata. Především je nutné mít na paměti, že tento román je určen dospívajícím. Svět dětské imaginace a her je minulostí. Prostor proto dostávají především emoce, citová vzplanutí i zmatky, ale také spousta zloby.

„Ani šeptat už nemůže. Všechno ho bolí, jak se to v něm pne. Proč to musí být takovéhle? V takovém stresu? Chtěl by hladit, ochutnávat, nechat po sobě klouzat její dlaně, chtěl by pomalu posouvat hraniční kameny. Místo toho se bezhlavě žene k cíli. ‚Počkej... Robine, ne... já nechci. Nech toho, Robine!‘ Nechat? Teď nechat? To přece nejde! To nemůže myslet vážně! Určitě to říká jen tak. Je to pro ni poprvé. Tak jako pro něho. ‚Neboj, to bude dobrý, uklidňuje ji, ačkoli sám klidný není. Slyší svůj přerývaný hlas. Ocítl se ve větru, který vyráží dech. Strhává. Nedá se proti němu jít“ (Procházková 2009).

6 Kniha je dedikována čtenářům od deseti let. „Mladý čtenář je může přehlédnout, ani nemusí porozumět významům, protože mimo Jakuba [jedna z ústředních postav, poznámka S. S.] nikdo z kamarádů nechodí do synagogy a o teologii se nezajímá“ (Urbanová 2018: 139).

Emoce se střídají stejnou rychlostí, jakou plynou horké prázdninové dny jednoho léta, kdy pětice hlavních hrdinů pozná, oč v životě poběží – o život sám a ten nikdy nebude tak prostý jako v pohádkách. Román *Nazí* však ukazuje svět v širších souvislostech, ke slovu se dostávají také dějiny, život Čechů a Němců, neustálé pendlování mezi severními Čechami a Berlínem, přičemž Procházková čtenářům nic nezastírá. I v tomto ohledu je název zvolen naprosto přesně. Hlavním symbolem svobody je tu pak příroda, kam jedna z hrdinek pravidelně utíká, aby se zbavila problémů, aby zapomněla, kým je a kde žije.

Procházková dokáže vše barvitě zprostředkovat a popsat. K autentičnosti přispívá také střídání vypravěčských hlasů a pohledů, takže čtenáři mají možnost poznat každou z postav autenticky. Na druhou stranu orientaci v textu trochu ztěžuje klipovitost, časové skoky i časté proměny prostředí.

Po této spíše stručné charakteristice knih oceněných během sledovaných deseti let Magnesiou literou v kategorii dětské literatury můžu jen stejně stručně odpovědět na úvodní otázku, že knih si ceníme kvalitních, byť mám k některým dílčí výhrady. Přesto se nemohu ubránit dojmu roztržiténosti. Obraz, jaký nám Magnesia nabízí, si bere trochu od každého žánru či čtenářských kategorií. Jelikož cena sama z pochopitelných důvodů nenabízí prostor pro bohatější a pestřejší členění, o současné literární produkci pro děti a mládež jako celku příliš nevyovídá. Je na zváženu, zda by nebylo vhodnější dát větší mediální prostor Zlaté stuze, která postihuje literární dění v této oblasti komplexněji. Prizmatem Magnesie si totiž ceníme všeho – poezie, prózy, literatury na pomezí faktu a beletrie, ale jakou roli zde vlastně sehrává dětský čtenář...

Mgr. Stanislava Schupplerová, Ph.D.

Ústav filmové, televizní a rozhlasové tvorby

Filozoficko-přírodovědecká fakulta Slezské univerzity v Opavě

Hauerova 728/4, 746 01 Opava

stanislava.schupplerova@fpf.slu.cz

LITERATURA

BŮHM, David – BUDDEUS, Ondřej

2013 *Hlava v hlavě* (Praha: Labyrint)

ČECH, Pavel

2012 *Velké dobrodružství Pepíka Střechy* (Havlíčkův Brod: Petrkov)

DOLEŽEL, Lubomír

2003 *Heterocosmica. Fikce a možné světy* (Praha: Karolinum)

HOFFMANNOVÁ, Jana

1995 „Paradoxy deníkové a memoárové literatury“; *Tvar* 6, č. 20, s. 1, 4

HORÁK, Ondřej – FRANTA, Jiří

2014 *Proč obrazy nepotřebují názvy* (Praha: Labyrint)

CHATMAN, Seymour

2008 *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu* (Brno: Host)

KONČINSKÝ, Tomáš – KLÁROVÁ, Barbora

2016 *Překlep a Škraloup* (Praha: Albatros)

KOŘÍNEK, Pavel

2012 „Český komiks dvacet dvanáct: přelet nad trojicí domácích alb odcházejícího roku.“ *A2* 8, č. 25, s. 9

KRÁL, Robin – HRUŠKOVÁ, Jana – BREČANOVÁ, Zuzana

2015 *Vynálezárium* (Praha: František Havlůj – Běžilíška)

MALÝ, Radek

2011 *Listonoš vítr* (Praha: Albatros)

2018 „Pozvolná proměna příjemce: tendence v současné české literatuře pro děti“; *Týnecké listy* 28, č. 7, s. [25]–26

NĚMEC, Jan

2013 „Foglar i Jung dětem“; *Host* 29, č. 6, s. 81

PROCHÁZKOVÁ, Iva

2009 *Nazí* (Praha/Litomyšl: Paseka)

SKÁLOVÁ, Alžběta

2010 *Pampe a Šinka* (Řevnice: Arbor vitae)

ŠRÁMKOVÁ, Jana

2013 „Probuzení čtenářské vášně: jak se vede současné české literatuře pro děti“; *Respekt* 24, č. 20, s. 61–63

ŠRUT, Petr

2008 *Lichožrouti* (Praha/Litomyšl: Paseka)

TICHÝ, František

2017 *Transport za věčnost* (Praha: Baobab)

TOMAN, Jaroslav

1992 *Vybrané kapitoly z teorie dětské literatury* (České Budějovice: Jihočeská univerzita)

URBANOVÁ, Svatava

2018 *S holokaustem za zády: téma holokaustu v české a překladové literatuře pro děti a mládež vydávané po roce 1989* (Ostrava: Ostravská univerzita)

NE(D)OCENĚNÝ BÁSNÍK – PETR MUSÍLEK

IVO HARÁK

UNDERAPPRECIATED POET – PETR MUSÍLEK

In his study, Ivo Harak deals with work and life of current regional poet Petr Musilek. Harak introduces reasons why Musilek has not been given much credit and public notice as a writer and why there has not been any critical reception and evaluation of Musilek's work. Harak also analyses both Musilek's qualities and weaker points.

Keywords: literary regionalism, contemporary Czech poetry, Bohemian-Moravian Highlands

Nejen literární historii, ale dokonce také literární kritice se stává, že jí výrazné osobnosti protečou mezi prsty nepovšimnuty. Ne každý má to štěstí, že – jako Irma Geisslová – najde po letech (a dávno po smrti) svého Ivana Slavíka, který ji objeví a ocení. Snad si ovšem z osudu těch nepovšimnutých můžeme vzít jakési ponaučení; pokud se tedy pokusíme dohledat příčiny, pro které zůstává tvorba některých spisovatelů známa toliko úzkému okruhu čtenářů a proč tito nepatří nejen mezi autory kanonické, ale vůbec mezi ty reflektované.

Tvůrce, jemuž se budeme věnovat my, nám může posloužit jako dobrý příklad fungování české poválečné (a předlistopadové) i polistopadové literatury. Petr Musílek se vskutku narodil těsně po konci druhé světové války 17. října 1945 v Chotěboři.¹⁾ Jednou z okolností, která osudy příštího básníka determinovala, bylo prostředí, z něž pochází a které za okolností daných únorovým převratem výrazně podmiňovalo možnosti jeho uplatnění (přičemž se mu však překážky stávají také motivací uměleckého a lidského růstu).

1) Básník Petr Musilek umírá během závěrečných korektur tohoto textu 31. října 2020 v Havlíčkově Brodě.

Zatčení Musílkova otce a jeho odsouzení (ve vykonstruovaném procesu) k mnohaletému žaláři nejen ovlivňuje sociální situaci rodiny, ale také výrazně podmiňuje možnosti příštího (nejen studijního) uplatnění jeho umělecky nadaného syna. Pro něho jsou dveře středních škol zavřeny a jedinými možnými profesemi zůstávají ty dělnické. Štěstím v neštěstí se Petru Musílkovi stává fakt, že po zrušení tamního gymnázia vyučují profesori nově vytvořené chotěbořské SVVŠ tolikéž frekventanty školství základního; k nemalému užítku mnohých nadaných, jimž nebylo dovoleno dále studovat.

Z Chotěboře odchází Musílek do pardubického učiliště Východočeských chemických závodů (sídlicího v *proslulé* čtvrti Semtín). S výučním listem se končí jeho pobyt ve školních škamnách. Sám ovšem rád dodává, že díky tomu, že si musel (zejména humanitní) vzdělání sám doplňovat četbou a kontakty s osobnostmi, přistupuje ke tvůrcům a výsledkům jejich práce jaksi nepredsudečně. Navíc si uvykl nedbat příliš titulů a poct; a nutnosti vynaložit nemalé úsilí, pokud se chce – v nadúvazku dělnických profesí, jež ho po celý život zaměstnávají (ještě před odchodem do důchodu byl topičem v chotěbořských nábytkářských závodech) – věnovat také práci duchovní.

Myslím, že Musílkovu osobnost velmi dobře vystihuje slovo: aktivita. Není z těch, kteří se jen vezou, ale rád (sám) organizuje a zakládá. Nepotřebuje však být příliš vidět, přes druhé ukazovat na sebe; bez stopy zášti nechává instituce či akce vésti jiné, pokud má pocit, že to svedou lépe – nebo pokud se domnívá, že se vývoj míjí s jeho původními záměry. Ona *neškolenost* se u Musílka projevuje něčím, co bychom s jistou nadsázkou mohli nazvat neúctou k autoritám, přesněji však vymezit jako potřebu brát hodnoty bez ohledu na ty, kdož je nabízejí – ba dokonce po těchto hodnotách vztáhnout ruku (aniž se dopředu táže, zda se to sluší či smí).

V Pardubicích tedy Musílek navazuje kontakt s tamními profesionálními divadelníky a u (později Troškovými filmy proslavené) Valerie Kaplanové se učí tajům uměleckého přednesu. V letech 1962–1963 píše scénáře pro amatérské poetické divadlo Ironie, které se svým (zejména tedy Musílkovým) pořadem nakonec získává druhou cenu na Šrámkově Sobotce. Dodejme, že šlo o jediné významnější ocenění, jehož se Petru Musílkovi (a jeho aktivitám) dostalo.

A dostalo se mu jej vlastně na samém počátku tvůrčí dráhy; zároveň pak na konci jeho pobytu v Pardubicích. Řekněme tedy, že dalším z problémů, které Musílkovy umělecké počiny provázejí, je jejich *nevčasnost*. Po absolvování základní vojenské služby sice odchází do Prahy; nicméně se tak stává vlastně až ve druhé půli let šedesátých. S politickým uvolněním se rozvíjejí také aktivity kulturní; jenomže Musílek přichází (navíc jako *neznámý* autor bez jediného tištěného textu) ve chvíli, kdy jsou pozice takříkajíc obsazeny. Přesto se stihne v letech 1967–1968 účastnit na volných autorských pořadech (jakýchsi veřejných čteních) organizovaných v tehdejší PKOJF Eduardem Pergnerem pod názvem Pranýř, a Musílkův podíl na jednom z večerů nezavedených tvůrců ve Viole se dokonce stane základem jeho krátkodobé spolupráce s Československým rozhlasem. Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let se Petr Musílek konečně dočká prvních tištěných textů (básní) v *Divokém víně* nebo *Květech*, ještě před počátkem tuhé *normalizace* však v roce 1969 opouští Prahu a vrací se do Chotěboře (aniž se dočkal vydané sbírky nebo alespoň pásma z textů, které by výrazněji vystihlo jeho básnický profil a zapsalo jej do podvědomí širšího okruhu čtenářů). Pro Musílka přišla zkrátka *normalizace* příliš brzy, vlastně na samém počátku jeho tvůrčí dráhy – jako básníka už tištěného.

Na druhou stranu se nestihl projevit natolik, aby jej to pro časy příští výrazně limitovalo. Nepodceňujme v tomto punktu ovšem ani to, co v jednom ze soukromých rozhovorů traktoval slovy: „Když mi vyhrožovali, že půjdu k lopatě, opáčil jsem, že tu mám v rukách každý den. Nahlédli do mých kádrových materiálů a zmohli se pouze na: Aha...“ Počátek *normalizace* pro něj přece přináší další z trvale limitujících faktorů: *Život mimo kulturní centra*. Obzvláště limitující v časech před internetovou komunikací, zato v době *zostřeného* politického dohledu (také nad aktivitami kulturními⁽²⁾). Ve městě ležícím mimo hlavní železniční tratě, bez přímého napojení na dálnici. Navíc, připomeňme, se Musílek živil manuální prací (často) ve směnném provozu.

2 Zejména pokud se takovýchto aktivit v obci vyskytuje minimum a pokud lze snadno zjistit, kdo na tyto akce přijíždí odjinud. (Prakticky tak neexistuje možnost jejich utajení.)

Nicméně musíme podotknout, že se Musílek snaží z daného omezení učinit výhodu: Například z toho, že ne každý je v Chotěboři zběhlý v tom, co je už zakázáno, co jenom sledováno a co ještě povoleno. Zároveň usiluje (a to v časech před- i polistopadových) z Chotěboře jakési regionální literární centrum vytvořit. Nemůže-li tisknout, píše texty pro místní folkovou skupinu. Nemůže-li se účastnit kulturního dění ve větších městech, zakládá v Chotěboři divadlo poezie Soudy (1978–1984), organizuje literární večery a vydává samizdatovou edici *Soudy* (celkem 27 čísel) (Harák 2010: 231–235; Příbáň 2018: 457–458). Pokud zve na ony autorské večery také tvůrce z takzvané šedé zóny (mj. Stanislava Zedníčka či Ludvíka Kunderu), ocitají se na stránkách *Soud* dokonce autoři zapovězení (zejména ti duchovní orientace a spjatí s Vysočinou; mj. Jan Zahradníček a Jakub Deml, ze žijících Bedřich Fučík). Zvýšený zájem dohlížitelů nad kulturou jej posléze přinutí kulturní aktivity oficializovat pod křídly městského kulturního střediska (pro jehož *přátele* vychází mezi léty 1985–1989 deset čísel čtvrtletníku *Klubové listy*). Tyto počiny jsou provázeny občasnými publikacemi Musílkových básní a fejetonově laděných úvah zejména v regionálním tisku (*Pochodeň, Cesta Vysočiny, Region*).

V osmdesátých letech dvacátého století patří (tehdy už nemladý) Petr Musílek k okruhu začínajících slovesných tvůrců sdružených pod patronátem Jana Dvořáka kolem královéhradeckého Kruhu. Z těchto kontaktů nakonec rezultuje vydání dvou Musílkových básnických sbírek (jejich zodpovědnými redaktory jsou Lenka Chytilová a Jan Dvořák), které našemu autorovi rámuje dané tvůrčí desetiletí.

S novou politickou situací se na samém konci osmdesátých let objevují také nové možnosti rozvoje kulturního dění. Ač jich Musílek hojně využívá,³ v jednom zůstává stejný: přestože se více účastní také aktivit v kulturních centrech regionálních (v Pardubicích či Hradci Králové) nebo dokonce v Praze (kde jsem byl svědkem hojně navštíveného čtení z jeho *Medaile za vytrvalost*), snaží se spíše přitáhnout osobnosti a akti-

3 Po *sametové revoluci* se stává členem Obce spisovatelů; v jejím rámci stojí později u zrodu Střediska východočeských spisovatelů.

vity do regionu, přímo do Chotěboře.⁴⁾ A pokud se některé z akcí později z regionálního omezení vymaňují, přestává se jich výrazněji účastnit. V lůně festivalu fantasy a sci-fi Avalcon vzniká tehdy v Chotěboři (2003) festival a soutěž Literární Vysočina (už od roku 2001 se přílohou v Chotěboři vycházejícího fanzinu *Zbraně Avalonu* stává Musílkem redigovaná *Dílna Vysočiny*); navazující na (od devadesátých let jím opět pořádané) autorské večery. Problémy v komunikaci s městem a tamní kulturní komisí, postupné vyčerpání zájmu místního publika a obtížnější dopravní dostupnost Chotěboře vedou k tomu, že je Literární Vysočina ve druhé půli prvního desetiletí nového tisíciletí přesunuta do Havlíčkova Brodu a posléze do Prahy (čímž ztrácí smyslu nejen její název). To však už Petr Musílek dávno mezi organizátory nefiguruje.

Pravíme-li „mezi organizátory“, mimoděk vyzrazujeme další z možných příčin Musílkova ne(d)ocenění. Již bychom v posledku mohli definovat tvrzením, že *iniciátoři, organizátoři a porotci literárních cen zpravidla nebývají jejich laureáty*. Vedle Literární Vysočiny (jejíž součástí byla od samého počátku také literární soutěž, jíž se dokonce účastní autoři ze Slovenska) se Musílek po listopadu 1989 podílí na dalších (bez výjimek regionálně ukotvených) akcích: soutěži pořádané pro mladé a začínající tvůrce časlavskou městskou knihovnou a na druhdy prestižní Proseči Terezy Novákové (mohu dosvědčit, že jeho mínka stran úrovně textů či potenciálních vítězů se často mívá se zájmem pořadatelů).

Musílkovo výrazné regionální ukotvení patrně může také za další z podminek faktické zatímní neexistence toho autora v dějinách současné české literatury: tou je téměř (s výjimkami: Harák 2010: 236–243) *nulová kritická recepce jeho tvorby*. Zároveň opět můžeme hovořit o nevčasnosti jejího objevení se v rámci oficiální české literární scény. Patrně nejkvalitnější z Musílkových básnických opusů *Věci našeho života* (Musílek 1988) totiž v královéhradeckém Kruhu vychází na samém konci *normalizace* a dostává se tak do konkurence postupných návratů druhdy zapovězených (básnic-

4 To se týká také Musílkovy účasti na akcích mimochotěbořských: ze kterých volí zejména ony regionálně (Varnsdorf, Broumov, Česká Skalice) ukotvené.

kých) tvůrců na přelomu osmdesátých a devadesátých let. Své další sbírky si Petr Musílek vydává sám s pomocí pražského nakladatele a tiskaře Romana Poláka až od roku 2006; tedy v čase, kdy podstatně opadá zájem o literaturu (a ještě zřetelněji o poezii) a její tvůrce a kdy už zbylé publikum neochotně objevuje nejen tvůrce nové a začínající, ale i ty zasuté okolnostmi někdejšího literárního provozu (sentiment počínajících se devadesátých let už pominul). Vydávání vlastním nákladem s sebou přináší řadu problémů, z nichž nyní zmíníme nízký náklad, lacinou úpravu svazeků, neochotu distributorů (odsuzující knihy k šíření na Musílkových autorských čteních či přátelských setkáních autorů) a faktický nezájem recenzentů.

Toliko jediná kniha Petra Musílka se po listopadu 1989 dočkala vydání v kamenném (dokonce pražském) nakladatelství za kvalitní redakční (i grafické) úpravy – a to dokonce vydání se zrcadlově připojeným anglickým překladem. Se zjevnou orientací také na zahraniční (jak nakladatel prozradil a jak je i nasnadě: anglické) čtenáře. Krátce po vydání *Medaile za vytrvalost* (2007) však její nakladatel krachuje; takže publikace se značným potenciálem uměleckým i komerčním opět nedoznává ani lepší distribuce ani výraznějšího kritického ohlasu⁵ (Harák 2010: 296–297). Ani oné slibované přítomnosti na zahraničním knižním trhu.

Zlí jazykové by se nicméně mohli tázat, zdali není nakonec ohlas Musílkových prací v přímé úměře k jejich skutečné umělecké kvalitě. Musílek vskutku není experimentátor objevující nové, dosud nepopsané kontinenty, není ani tvůrcem nějakého výrazného osobního existenciálního zaujetí. Řekněme, že největší penzum jeho básnických textů můžeme pokládat za reflexivní lyriku (často zahalenou v hávu lyriky přírodní) reflektující uzlové okamžiky bytí v jejich provázanosti s časem denním či ročním, s dějinným plynutím (v němž do těch malých pronikají ony velké dějiny symbolem nebo alegorií) stejně jako s ději a proměnami přírody a ukotvující vše dotykem s předměty „denní potřeby“ (chléb, káva, cigareta), s prostorami domu otevíranými průhledem či pohybem. Individuální autorskou daností

5 Přes hojně navštěvovaná čtení organizovaná v kulturních centrech (mj. v knihkupectví Academia na pražském Václavském náměstí).

může zde být svázání s přírodou vysočinskou – anebo častá přítomnost motivu cesty (vlakem): spojnice s duchovním světem tam za obzorem.

Při bližším ohledání si přece povšimneme určitých rozdílů mezi sbírkami vydanými ještě v letech osmdesátých v královéhradeckém Kruhu a knížkami vycházejícími po listopadu 1989 (vlastně až na počátku nového tisíciletí) vlastním nákladem básnickovým. A týkají se nejen vnější úpravy. Přítomnost zodpovědného redaktora vede básníka k větší tvárné kázní, k výraznější tvarové, rytmické i významové sevřenosti textu (ať už píše volným veršem, ať – zejména ve svých /knižně/ tištěných počátcích – veršem vázaným nejčastěji v jambotrocheji a s výraznými rýmy). První dvě Musílkovy sbírky navíc nejsou kvalitativně rozkolísané, udržují si stálou – a dosti vysokou – úroveň. Není zde jediného místa, které by bylo diktováno potřebou vyjít vstříc politické situaci druhé půle normalizace, obsahujícího dobové ideologémy. Pravda, Musílkova poezie není ani nějakým zjevným kulturním odbojem; velké dějiny tu do těch malých pronikají toliko náznakově a symbolem (často ve druhém plánu dění přírodního). Což je nakonec dobře, neboť aktuální traktování tu neomezuje obecnou platnost vysloveného. Za kmotry mohli Musílkovi jíti z Vysočiny pocházející básníci duchovní orientace jako Jan Zahradníček, Bohuslav Reynek⁽⁶⁾ (z nedalekého Petrкова) či mladší Josef Suchý.

Počínaje druhou Musílkovou sbírkou začínají velké dějiny přece jen zřetelněji prosakovat plátnem individuálních lidských osudů: ať už jde o obraz konce let šedesátých (včetně činu Palachova) v básni „Z kroniky“, absurditu normalizačních přípisů, příkazů a zákazů v básni „Spis“ či alegorii času nachýleného k rozhodnutí v básni „Sen o zahradě“. Nicméně právě zde se objevují ony problematické jevy, které budou provázet další Musílkovy sbírky.

Míním jimi tendenci k výčtu a popisnosti, vedoucí vedle přílišného rozsahu textů k jejich menší rytmické výraznosti a nižší sémantické nasycenosti. Některá místa jsou s patosem zahlcena také frázi: „Chci však zahradu

6 K němuž se ve své druhé sbírce už otevřeně hlásí dedikací básně „Vychladlá hnízda“ (reagující na tehdy ještě ineditní/bibliofilsky vydaný Reynkův *Odlet vlaštovek*).

/ do které lze vstoupit / zahradu která bude zítřkem naší naděje“ (Musílek 1988: 56). Alegorie se svojí jednosměrnou obrazností mnohem méně aktivizuje kognitivní aspekt čtenářovy fantazie a mnohem více jej vede vnucujíc mu předem daná řešení. Básník má snahu přes míru dopovídat a vysvětlovat; později se dokonce stává i politicky tendenčním.

Zřetelněji tehdy, pokud už nad sebou nemá ruku zodpovědného redaktora, který by jej nutil k přísnějšímu výběru textů a pečlivější práci na každém z nich (ač lze občasné rytmické nepřesnosti pozdějších Musílkových opusů přičíst na vrub i nedostatečnému autorovu školení).

Musílkovo zklamání z polistopadového vývoje jej přivádí nejen k radikalizaci politických názorů (a vstupu do Unie českých spisovatelů), ale také k epigramatickému vyostření některých textů: jichž satirický osten je nicméně zabrušován popisností a didaxí. Filozofické reflexe náhle odpoutané od věcného základu pak trpí verbalismem i abstrakcí. Ačli neškolený, přece však zdravý rozum či vkus však Musílkovi brání, aby upadl do osidel planého ideologizování. Nejsilnější a umělecky nejpřesvědčivější nicméně až do konce (Musílek 2008b) zůstává, pokud na místě lidí vidí člověka – v sepětí s věcmi a přírodou jeho života.

Ani kvalita Musílkových básní nám tedy nedokáže bezezbytku vysvětlit mlčení kritiky, které se nad nimi vznáší. Nabízí se tedy ještě jedno vysvětlení: Musílkův *nezájem o vnější pocty* a neochota vlamovat se do dveří nakladatelství nebo časopiseckých redakcí. Z korespondence a soukromých rozhovorů s autorem víme, že sice cítí povinnost zprostředkovat svoji tvorbu širšímu čtenářskému okruhu; míní však, že této povinnosti lze učinit zadost jak jakýmsi novodobými samizdaty,⁷⁾ tak kompletním zpřístupněním knižně vydaných (<http://www.petrmusilek.cz/?vydane-knihy,39>) i nevydaných (<http://www.petrmusilek.cz/?knihy-v-rukopisech,35>) opusů v elektronické podobě v rámci svých webových stránek (<http://www.petrmusilek.cz/?osobni-udaje,34>) – obsahujících mj. také *neknižní* Musílkovu publicistiku.

Přece však Petr Musílek pozornosti svého okolí, svých kolegů či literárních vědců tak docela neunikl. Jeho předlistopadové aktivity našly zhodno-

7 Počítačově tištěná edice *Printli* (obsahující celkem 10 svazků).

cení v jednom z hesel olbřímího slovníku *Český literární samizdat* (Přibáň 2018). Jeho (současné) místo v kontextu literatury regionu (Chotěbořska)⁽⁸⁾ je zachyceno ve sborníku *Dnes ještě nezapadá slunce nad Železnými horami* (Ždichynec 2019); na jehož vydání se podílejí Městský úřad a Městské muzeum v Chotěboři. Možná je pro básníka nakonec tím největším uznáním, je-li čten (a někdy také pochválen) *tam doma!*?⁽⁹⁾

PaedDr. Ivo Harák, Ph.D.

Katedra bohemistiky

Pedagogická fakulta UJEP v Ústí nad Labem

Králova výšina 3132/7, 400 96 Ústí nad Labem

harak@post.cz

8 Včetně předchůdců (F. X. Boštík) a současníků (J. Holoubek, M. Urbanová); na uspořádání svazku mají výrazný podíl také Musílkovi generační soupeřníci (s blízkým vztahem k Chotěboři): básník a lékař Bohumil Ždichynec a literární vědec Vladimír Novotný.

9 Autorské čtení zorganizované v Chotěboři po vydání sborníku se bohužel stalo posledním veřejným vystoupením už nemocného básníka.

LITERATURA

HARÁK, Ivo

2010 *Býjýjt odněkud* (Praha: Protis)

MUSÍLEK, Petr

1981 *Tichý svědek* (Hradec Králové: Kruh)

1988 *Věci našeho života* (Hradec Králové: Kruh)

2006a *Cesta k šípku* (Chotěboř: Vlastním nákladem)

2006b *Ztráta tíže* (Chotěboř: Vlastním nákladem)

2007 *Medaile za vytrvalost* (Praha: Mezera)

2008a *Epigramy* (Chotěboř: Vlastním nákladem)

2008b *Amorena* (Chotěboř: Vlastním nákladem)

PŘIBÁŇ, Michal a kol.

2018 *Český literární samizdat* (Praha: Academia / ÚČL AV ČR)

ŽDICHYNEC, Bohumil (ed.)

2019 *Dnes ještě nezapadá slunce nad Železnými horami* (Chotěboř: Chotěbořská edice)

ELEKTRONICKÉ ZDROJE

<http://www.petrmusilek.cz/?vydane-knihy,39> [Přístup 28. 11. 2018]

<http://www.petrmusilek.cz/?knihy-v-rukopisech,35> [Přístup 28. 11. 2018]

<http://www.petrmusilek.cz/?osobni-udaje,34> [Přístup 28. 11. 2018]

MICHAEL DOUBEK: NEPŘIZPŮSOBIVOST

MICHAL JAREŠ

MICHAEL DOUBEK: NEPŘIZPŮSOBIVOST (INADAPTABILITY)

The article deals with the reception of Michael Doubek's anti-utopian novel *Nepřizpůsobivost* (Inadaptability). Article points out the contradictions between the reception and the meaning of the text, especially its simplification and one-sided ideological action.

Keywords: Unie českých spisovatelů, dystopia, ideology

V listopadu 2017 byly již po dvanácté vyhlášeny v Praze ceny Unie českých spisovatelů. Na stránkách této instituce se dozvíme, že „při výběru laureátů ceny zohledňuje nejen uměleckou kvalitu jejich díla, ale rovněž jejich morální kvality a společenskou angažovanost. V letech 2006–2008 neslo ocenění název Cena Daniela Strože a Unie českých spisovatelů, od roku 2009 se jmenuje Cena Unie českých spisovatelů“. Laureáty této ceny jsou mj. Karel Sýs, Miroslav Florian (cena in memoriam), Ludvík Hess, Michal Černík, František Uher, Vladimír Janovic, Eva Frantinová, Alexej Mikulášek, Milan Blahynka, Pavel J. Hejátko, Daniel Strož (poté, co cena přestala nést jeho jméno), Ivana Blahutová, Petr Kukul, Milan Friedl, Zdeněk Frýbort, Jiří Žáček, Karel Srp, Valja Stýblová, filmový režisér Antonín Kachlík, Petr Žantovský (za odvážné občanské postoje), Jaroslav Čejka, samozřejmě pak nesmí chybět ani Pavol Janík (za podporu česko-slovenských kulturních vztahů), Ivan Fontana, Antonín Drábek (za celoživotní nakladatelskou činnost, cena in memoriam), Vlastimil Vondruška (za dílo *Husitská epopej*), Eva Kantůrková (za knihu *Jan Hus* – je vidět, že husitská tradice je pro Unii nosné téma) a v posledních letech například Zdeněk Troška (za přínos českému filmovému

humoru), Gustav Oplustil (za přínos české televizní zábavě) nebo Jaroslava Obermeierová (za celoživotní hereckou práci). Tento podivuhodný panteon doplňují ještě Erazim Kohák (za přínos českému humanistickému myšlení), Lenka Procházková (za občanskou angažovanost), Čestmír Císař (za celoživotní publicistické dílo se zvláštním přihlédnutím ke knize *Moji českoslovenští presidenti*) či Zdeněk Mahler (za celoživotní dílo).

I díky diskuzi o Karlu Sýsovi a Státní ceně, která rozvířila hladinu české kulturní scény, vypovídá celé unijní seskupení o povaze ceny jako takové. Můžeme na ni nahlížet jako na jednu z mnoha klubových cen, které si rozdávají mezi sebou nejrůznější sdružení. Můžeme se jí posmívat, můžeme ji obcházet mlčením (což samozřejmě Unii nejvíc dráždí): podobně jako v případě Karla Sýse chce být zejména cenou uznanou, nebo ještě lépe uznávanou všeobecně. Nebránil bych se, kdyby ve výsledku působila nad tím ideologickým strašením nějaká hodnota estetická, kdyby oceněné texty a osobnosti měly alespoň nějakou výpověď: kdyby byly ke čtení. Ovšem ve chvíli, kdy cenu Unie dostane za rok 2017 Jožo Ráž s odůvodněním „za jedinečnou muziku“, jasně ukazuje celá tahle myšlenka ceny na to, že neustále setrvává spíše na periferii zájmu, v trvalé neschopnosti opustit svět, v němž zakladatelé rostli a byli úspěšní, a tedy ve snaze o upachtěnou a upocenou lidovost s nezájmem o cokoliv dalšího. „Nemyslím si, že je správné, pokud je Jožo Ráž popisován jako kontroverzní osoba, protože jeho činy mají jednu společnou linku, která je velmi silná, totiž žít život naplno. On každý děj a pocit hluboce a poctivě prožívá, zdůraznil ve svém laudatiu na Ráže podnikatel Aleš Grof. Dodal, že když Ráž zpívá na pódiu, řídí firmu, závodí v autě nebo prohání motorku, tak všechno dělá poctivě a naplno. ‚Málokdo z nás si umí život zařídit tak, aby se nezdržoval zbytečnostmi, aby se ihned a dobře rozhodl. A právě tím se špičkoví umělci – takoví jako Jožo Ráž – odlišují od nás ostatních,‘ vysvětlil Grof s tím, že umělci prožívají s chutí a velmi hluboce každou vteřinu svého života, což je pro ostatní lidi nepochopitelné a mnohdy i nestravitelné. Samotný Ráž po laudatiu uvedl, že si váží ceny, protože ji chápe i jako ocenění pro všechny fanoušky Elánu.“⁽¹⁾

1 (rad): „Rebel Jožo Ráž získal cenu UČS“, *Haló noviny*, 6. 11. 2017, s. 2.

Je to produkt typicky stolní společnosti (ostatně většina oceněných vlastně je skupinově zařaditelná), kterou tvoří věkový průměr kolem sedmdesátky. Ostatně od roku 2016 cenu podporuje klub zastupitelů KSČM. Jejich vzteklost je směšná, jejich názory jsou neustále ukotvené v reálsocialismu: do boje proti liberalismu a kapitalismu naskakují často s myšlenkou svobod sociálních i sexuálních, a to zejména v prebendách pro sebe. Vše je pak dovoleno, protože tím se přece „špičkoví umělci odlišují od nás ostatních“. To setrvávání a nedocení se pak projevuje i v nejrůznějším sebeohledávání a sebemrškačství: když Karel Sýs napíše o knize Milana Blahynky, že pojednává o generaci, „která byla jako celek určena k zavržení“ (Sýs 2018), ukazuje stálou bolest svého ega.

Pro nás je ovšem zajímavější v tuto chvíli neohledávat bolesti a nevy světlovat, že je to celé postavené na hlavu: spíše bychom se chtěli věnovat oceněné novele Michaela Doubka s „kunderovským“ názvem *Nepřízpůsobivost*, která vyšla v nakladatelství Kmen v roce 2017. Doubek je ročník 1972, po vystudování Lékařské fakulty MU v Brně pracuje jako lékař na onkologii, vysokoškolský pedagog. Je překladatelem ze španělštiny, autorem knih pro děti (veršované leporelo *O sluneční panence a deštivém panáčkovi*, 2005, a *Letecká pohádka*, 2011), novely *Tvůj den, má noc* (2009) na pomezí sci-fi a detektivky o klonování, „novém životě“ lidí z Velké Moravy, kteří jsou donuceni znovu žít někdejší život. Novela *Nepřízpůsobivost* se pohybuje také na pomezí žánrů a zároveň je uzavřena v recepčním ghettu Unie českých spisovatelů – Michal Černík o ní nadšeně mluví v anketě *Literárních novin*: „Doubek před nás postavil dnešní společnost v totálním rozkladu společenského systému, kde se boj s chudobou zvrhl v boj proti chudým, tedy nepřízpůsobivým. [...] Milan Kundera ve svých románech nastavil uměleckointelektuální laťku velmi vysoko, Michael Doubek ji zdolal. Vážení čtenáři, budete přinuceni k myšlení nad současným systémem a nad lidskými vztahy – a brilantně napsané čtení vás určitě neznudí. Vážení páni literární kritici a porotci, dávám tip na cenu“ (Černík 2018), Irena Blahutová se rozplývá v doslovu ke knize (srov. Blahutová 2017) a laudatio (a posléze z něj vybudovanou recenzi) publikuje na stránkách *Haló novin* a časopisu *Lípa* Alexej Mikulášek (Mikulášek 2017).

Nepřízpůsobivost je poněkud toporně napsaný román s dystopickými prvky, který pojednává o onkologovi Albertu Hartovi, který se z „mlčící většiny“ stal vyděděncem společnosti, když prožívá krizi středního věku, a zároveň je spolutvůrcem ideologického zápasu proti neurčité skupině „nepřízpůsobivých“, kterou autor pojmenovává nejrůznějšími slovy jako lůžři, houmlesáci, bezdomovci, paraziti, Cikáni atd. Společnost tzv. slušných lidí (ve spolupráci se „sluníčkovou“ policií), která je tak jako tak pod vlivem finančních skupin typu společnosti nazvané Enjoyland, se snaží vymezit právě proti „nepřízpůsobivým“. Nejprve kontrolami, pak vybudováním plotu nebo vytvořením „Společenského indexu“, který sepsal právě Hart, a pomocí něhož se selektují nemocní lidé do jakýchsi nespecifikovaných koncentráků – to vše pod vlivem jednoho vůdce zvaného Učitel. Na druhé straně je odbojová skupina, vedená mužem jménem Orátor a jeho nástupci, přičemž i taková opozice se ukazuje jako nefunkční a podobně degenerovaná. Hart se seznámí s dívkou Blankou, která je z „druhé strany“, a začne s její pomocí objevovat a vidět problémy svého i jejího světa. Sociální kritika a poukázání na možný přerod „demokracie“ v uvozovkách na diktaturu je vyprávěná postupně, tím jak se 28. října nespecifikovaného roku potká v zemi „za plotem“ Hart s mužem, který se představí jako Theophrast Bombastus – čili Paracelsus. Toto setkání poněkud toporně pomůže v dialogu vysvětlit Hartovi, co se stalo do chvíle, než se s Paracelsem potkal. Paracelsus nakonec sám od sebe zmizí, když se mu Hart vyzpovídá, ale ukáže mu cestu jak dál.

Nepříliš originální myšlenka (orwellovská linka, kde místo Winstona Smithe a Julie nacházíme Harta a Blanku, stejně jako mnohokrát obehnané téma žánrové) je nastavována nejen zvládnutou ideologií, ale také značně toporným jazykem, vyřizováním si vlastních autorských problémů (byrokracie ve zdravotnictví) až nenaplněné uslintané touhy sexuálního mačismu, které jsou tak oblíbené u řady autorů Unie: „Údělem ženy je odevzdání se. Muž ženě odhalil stehna. Vyhrnul jí vlněnou sukni a stáhl teplé punčocháče. Albert si představil, jak se jí rozšiřují zornice. Žena se nemohla ubránit. Ani nechtěla. I tahle živočišnost byla totiž jednou z tváří lidskosti“ (Doubek 2017: 39). Ostatně na to opatrně upozorňuje Alexej

Mikulášek: „Velmi zajímavě jsou zobrazeny partnerské vztahy, jimž v textu románu *sexus* spíše škodí,“ který pak pojmenovává ještě další problémy Doubkova díla: „Jistý problém románu bych spatřoval ve výběru jazykových prostředků, např. v tom pojmovém, snad diskurzivním jazyku, který místy spíše demonstuje to, co by bylo čtenářsky atraktivnější naznačovat (ale nikoli zamlžovat), kde popisuje, když by mohl stejně úspěšně, ne-li přesvědčivěji, pracovat zkratkou či asociací, jenž striktně analyzuje, kde by se mohl tajit symbol nebo reliéfní synekdochický příklad. [...] Zdá se mi, že tento vpravdě atraktivní námět by mohl být zpracován atraktivnějším způsobem; právě dějové napětí je onou úvahou, reflexí a popisy často přebíjeno“ (Mikulášek 2017). – Pořád ovšem nejsem s to pochopit, co vlastně čtou *jiného* tito nadšení opěvovatelé Doubkova průměrného textu – Černík nás přesvědčuje o *brilantně napsaném čtení*, Mikulášek o *vpravdě atraktivním námětu*, Blahutová o politickém čtení, kdy v oněch „nepřizpůsobivých“ vidí neuvědomělou masu, kterou chudoba vyléčila z konzumu a je třeba naučit se žít znovu. Lze ale vyjmenovat desítky dalších dystopií, sci-fi povídek i románů (a to nezasahujeme do kinematografie, kde by se nám rozšířila škála ještě o dost víc), které o rozkladu společnosti a její změně vyprávějí daleko přesvědčivěji. Doktor Doubek si prostě napsal ve volném čase knihu a podobně jako u řady lékařů věřím, že je lepším ošetřujícím než spisovatelem – ostatně věty typu „Ten se však skácel k zemi dřív, než stačil dostat zásah šutrem“ (Doubek 2017: 178) jsou běžné.

Nejde o život v iluzích, jako spíš o strašení měšťačka v touze po řádu a pověstném klidu na práci. Problém zbídačení je tu podáván od zeleného stolu a podobně jako v případě reportáží Saši Uhlové, které překvapily mileniály tím, že v supermarketech běží několikasměnový provoz za nízké mzdy, jsou i zde popisovány spíše domyšlené důsledky než něco reálně existujícího. Doubkovi se trochu hnuší myšlenky na squat, ale zároveň se jimi opájí a romantizuje je. Vzniká tak příkladná ukázka hlavou dělaného textu, který není určen pro komunity (sci-fi ani neundergroundové), ale pro nový *biedermeier* – jen tak se v koutku duše potěšit a pomazlit s tím, že je to tak strašné, považte!, svět ve kterém „skupinová halucinace vytvořená mediálními specialisty byla totiž stále přítomna v lidských mozcích“ (ibid.: 153).

Ideologicky pak je na hraně náboženské než jiné: chudoba kristovská a chudoba přijatá, bez světa potřeb a šidítek se zde spojuje a ukazuje opět přiblížení katolicismu a vulgárního marxismu, co se ovládnutí lidí týče. Anarchistická svoboda jednotlivce je příliš individuální, proto vyhraněné postavy psychologické se v Doubkově knize neobjevují: nahrazují je modely chování a snaha splnit očekávání připravených. Díky nim pak mají knihy typu *Nepřizpůsobivost* podobu sezónních událostí, které přemůže při nejbližší příležitosti další podobná letnička, i když u nich vždy musíme počítat s jejich stále přítomným toporným stylem – a hlavně s neoriginalitou.

Mgr. Michal Jareš, Ph.D.

Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.

Na Florenci 1420/3, 110 00 Praha 1

jares@ucl.cas.cz

LITERATURA

DOUBEK, Michael

2017 *Nepřizpůsobivost* (Brno: Kmen)

ČERNÍK, Michael

2018 „Co vás nejvíc zaujalo z české kultury v roce 2017?“, *Literární noviny* 29, č. 1, příloha Divadlo, s. 8

BLAHUTOVÁ, Irena

2017 „Doslov“, in M. Doubek, *Nepřizpůsobivost* (Brno: Kmen), s. 185–193

MIKULÁŠEK, Alexej

2017 „Nepřizpůsobivý jako neschopný?“, *Haló noviny* 27, příloha Literatura – Umění – Kultura, č. 37, 20. 9., s. 2; dále in *Lípa* 2017, č. 3, s. 89–91

(rad)

2017 „Rebel Jožo Ráž získal cenu UČS“, *Haló noviny*, [online],
<http://www.halonoviny.cz/articles/view/46512120> [Přístup 13. 1. 2021]

SÝS, Karel

2018 „Co vás nejvíc zaujalo z české kultury v roce 2017?“, *Literární noviny* 29, č. 1, příloha Divadlo, s. 7

ODLOŽENÁ REVOLUCE

K ROMÁNU MICHAELA DOUBKA *NEPŘÍZPŮSOBIVOST*

JAKUB VANÍČEK

DEFERRED REVOLUTION. TO THE NOVEL BY MICHAEL DOUBEK *INADAPTABILITY*
Resume: Michael Doubek's novel was awarded by the Union of Czech Writers as the prose of 2017. In my contribution I offer an interpretation of Doubek's novel, which takes into account the closure of this work in the circle of related writers. Through the concept of Louis Althusser (ideological interpellation), I try to show how the characters of this novel try to break free from the post-capitalist, dystopian world and penetrate into a new, liberated reality.

Keywords: Michael Doubek, Unie českých spisovatelů, Louis Althusser, postmarxism, ideology, ideological apparatuses, contemporary Czech literature

Jméno Michaela Doubka (*1972, Vyškov na Moravě) bude nejspíš pro většinu čtenářů neznámé; stejně tak lze očekávat, že se s ním nesetkali ani pravidelní recenzenti. Je totiž téměř dokonale uzamknuto v kruhu spisovatelů a publicistů tisknoucích své příspěvky v kulturní příloze *Haló novin*, jež nese název *Literatura – Umění – Kultura* (zkráceně LUK) a která je zároveň týdeníkem Unie českých spisovatelů. Doubek je členem jeho redakční rady a taktéž i zakladatelem nakladatelství Kmen, v němž – opět – publikují především autoři spojení kolem LUKu. Civilním zaměstnáním je Doubek lékař a zároveň také profesor přednášející na Lékařské fakultě Masarykovy univerzity – obor onkologie a hematologie.

Michael Doubek je autorem románu *Nepřizpůsobivost*, publikovaného v nakladatelství Kmen v roce 2017 a vyznamenaného Cenou Unie českých spisovatelů jako próza roku. Tvůrčí synergie autora *Nepřizpůsobi-*

vosti a literárněkritického orgánu Unie podle mého názoru dovedla ad absurdum určitý typ myšlení o literatuře a zviditelnila proces ghettoizace specifického autorského okruhu: autoři publikující v okruhu spřízněných osobností jsou na tomtéž místě i oceňováni. Přínos těchto „stájových“ ocenění je sporný a s vysokou mírou pravděpodobnosti vyvolává pochybnosti u těch účastníků literárního provozu, kteří k onomu určitému okruhu nepřínáležejí.

Že se pak oceněné Doubkově próze dostalo jen minimální pozornosti, nejspíš bylo důsledkem jejího předběžného uzamknutí; i to je mimo jiné důvod, proč považuji za nutnost se tomuto románu věnovat. Předeseilám, že jej nechci uvést jako pozoruhodný literární jev anebo jako bizarní pokus o literární dílo, které lze pouze odmítnout coby produkt uzavřené literární skupiny, striktně oddělené od literárního života a nezapojené do běžné komentovaného či recenzovaného literárního dění. Stejně tak odmítám přistoupit na hodnocení, jež se mu dostalo z pera autorů spřízněných příslušností k této skupině. Jde mi výhradně o analýzu ideologického základu, z něž próza *Nepřízpusobivost* vyrůstá, sdíleného uzavřenou komunitou a vnějškově demonstrovaného specifickou reflexí soudobých společenských poměrů.

Doubkovu prózu nelze podle autorky doslovu Ivany Blahutové žánrově vymezit, úzce se však blíží dystopii. A skutečně, autor na malém prostoru nabízí vizi nedaleké budoucnosti, a to zcela v intencích teze, podle níž si dnes nelze vybavit jinou budoucnost než katastrofickou. Město, v němž se děj převážně odehrává, je vylíčeno jako svízelná realita. Prostor se zde dělí na ten, jenž si udržuje parametry světa pozdního kapitalismu, a na zóny obývané sociálně i ekonomicky vyloučenými obyvateli. Vše je podřízeno logice tržní směny. Následky procesu masivní proletarizace společnosti Doubek ilustruje především na chodu nemocnice. Protagonista románu, lékař Albert Hart, odborník v oboru onkologie, je zapleten v mechanismu vylučování nemajetných pacientů z péče. Jeho úkolem je sestavit Společenský index, dokument, na jehož základě lze dělit pacienty podle jejich společenského významu a platebních schopností. Svůj úkol líčí takto:

„Ano. Zadáni zdravotnické skupiny naší Komise pro společenskou obnovu znělo jasně: zbavit nemocnici všech, kteří nemají naději na uzdravení nebo se během léčby či po vyléčení mohou ocitnout bez prostředků. Neaktivnější členové komise se řídili známými hesly: nebudeme na nikoho doplácet! Každý se o sebe musí postarat sám! Každému jen tolik, kolik si sám vydělal!“
(Doubek 2017: 77)

Hart jako schopný lékař patří ke skupině privilegovaných, striktně vymezené vůči těm, kteří již ztratili prostředky k udržení života uvnitř města a byli vytlačeni do chudinských táborů. Ocituje delší pasáž, v níž nás vypravěč s těmito lidmi poprvé seznamuje a kde líčí genezi vzniku nového proletariátu. Zavádí nás přímo na hranici oddělující starý a nový svět, na pomezí, jež Doubek ve své próze tematizuje velmi často a odkud také vznáší jednotlivé body kritiky současného světa.

„Ti lidé mívali práci a vedli skromné, a přece spokojené životy. Den co den se lopotili, aby se dobře najedli, aby spláceli hypotéky, nebo šetřili na dovolenou, aby dětem zaplatili věci do škol, kroužky, aby jim koupili hračky, po nichž dětičky toužily, protože je vídaly v televizních reklamách. Brávali si na to půjčky. A proč by ne, vždyť platy pozvolna rostly a ekonomika prý šlapala. Tihle lidé kdysi opovrhovali všemi lenochy a příživníky, nepřizpůsobivými, kteří nepracovali poctivě jako oni, kteří podle jejich soudu cizopasili na sociálních dávkách, kteří se měli dobře z jejich daní a kteří žili v místech, jimž se přikrášleně říkalo vyloučené oblasti, ačkoliv to byly ubohé chudinské čtvrti. [...] Tak dlouho sockami opovrhovali, tak dlouho na ně svalovali vinu za své pozvolna přicházející potíže, neúspěchy, nenaplněné sny, až se nakonec i oni jednoho dne probudili jako tito vydědění, jako tato hovada, jako pijavice, zardoušení oprátkou dluhů, nemocní nebo obojí. Byli z toho tak zmatení, že opustili své domovy bez jediného slova či gesta vzdoru, když jim brali střechu nad hlavou“ (ibid.: 7).

Důsledek těchto společenských procesů lze předvídat – až příliš se podobají těm, které nacházíme v jiných dystopiích a sci-fi románech tematizujících rozpad společenských struktur. Albert Hart je hned v úvodních

kapitolách konfrontován s lidmi žijícími v tlupách; mýlili bychom se však, pokud bychom život těchto lidí vnímali jako útrpný. Jak uvidíme dále, jejich pospolitý primitivismus se ukáže naopak jako fáze osvobození. Než se však k tomuto obratu dostaneme, je třeba lépe nasvítit kulisy, v nichž se má tato proměna hodnocení odehrát.

Zápletka schematicky vystavěné *Nepřízpusobivosti* je v mnoha ohledech určována binárním protikladem města a (někdejšího) venkova. Ve městě se odehrává transformace, ve městě zuří pouliční boje, ve městě řadí „sluníčková policie“, jež šikanuje bezdomovce a masakruje demonstranty. Město je určováno bouří sociálních nepokojů. – A venkov? Na venkově, kde již vznikly komuny nových, osvobozených lidí, je zachována paměť na časy dřívější, na harmonické mezilidské vztahy a na dobu, která neznala masivní oblibu sociálních sítí, e-mailů a docela dobře se obešla bez komunikačních technologií. Z venkova také přichází Blanka, Hartova platonická láska a později spolubojovnice, na venkov Hart s Blankou utíká, aby společně našli úkryt před těmi, již je mají na příkaz vládců nového světa zlikvidovat. Město a venkov, dvě paralelní reality oddělené nepropustnými hranicemi. A ptám se: překvapí někoho, když napíšu, že venkov je v *Nepřízpusobivosti* udělán tak, aby popíral panoptika rozbouřených měst? Už nyní známe Doubkův román natolik, abychom odvodili, že venkov bude zejména kýčovitým výjevem mezilidské solidarity, polarizujícím městské zóny utrpení. Toto bezproblémové rozdělení světa nabývá vrchu ve scéně, během níž se Hart s Blankou ocitají v domě Blančiných rodičů, pauperizovaných v poměrech nového světa – Hart před usnutím prohlédne Blančinu knihovnu a spatří kontury „normálního“ života:

„Lehli si na matrace na zemi, přikryli se dekami a chvíli přemítali při plameni svíčky. Než světélko sfoukl, rozhlédl se Albert zvědavě po pokojíku. Spatřil knihovnu se zaprášenými svazky. Snad to byly pohádky a dívčí romány, které četávala dospívající Blanka a snila při nich o lásce. Určitě zde byly knihy o vědě, u nichž sedávala zahloubaná mladička žena fascinovaná podstatou a léčbou zhoubných chorob. V neposlední řadě nepochybně aspoň několik filozofických spisků“ (ibid.: 135).

Knihovna, paměť zachycující bezstarostná léta, zde vystupuje z šedi problematického věku jako nenaplněný příslib harmonické budoucnosti, popřeny aktuální společenskou situací. Vypravěč, který ve svém hodnocení nikdy nezaváhá, s oblibou konstruuje ideál, aby mu vzápětí posloužil jako zábrana proti násilí produkovanému za zdmi dívčího pokojíčku. Tato linie také odděluje dva způsoby, pomocí nichž vypravěč dělí popisovanou realitu: na jedné straně vrší kritické poznámky k současnosti, aby je vzápětí zesiloval popisy kýčovitě laděného světa, který buď skončil, anebo teprve nastane.

V tomto duchu můžeme číst celý Doubkův román. Ať už to jsou postavy jednající ve jménu záchrany světa, nebo tlupy bezejmenných vyděděnců, vždy vypravěči slouží k tomu, aby na nich demonstroval zvrácenost aktuálních společenských poměrů a zároveň do nich vkládal naděje na lepší uspořádání světa. Za tímto účelem pak také celým románem prostupuje postava lékaře/šamana Theophrasta Bombasta z Hohenheimu. Esoterní myslitel ve své řeči několikrát otevírá horizont nového osvobozeného světa a svým způsobem jen rozvádí možnosti vývoje, k nimž už Hart, jenž je až příliš vázán k současnosti svými kritickými komentáři, nemůže dospět. Je to také on, kdo nabízí Hartovi pomoc v jeho osobním postoji ke světu:

„Nerozčilujte se. Dost možná mě potřebujete, a jen o tom nevíte [...]. Třeba jste si mě sám přivolal, protože vám můžu být něčím nápomocný. Pomohu vám například s tím, abyste dokončil svoji proměnu. V tom je rozdíl mezi vámi a těmi u zámku. Ti lidé se již změnili a dnes je nic nesvazuje“ (ibid.: 12).

Není důležité, v čem přesně tato proměna spočívá, rezonovat má už její pouhá potencialita. Jedním z klíčů k novému světu je podle Bombasta láska:

„Láska všechno vyléčí. Léčí celou společnost. A uzdraví ji. Samozřejmě i vás. Držte svůj osud ve vlastních rukách. Vy milujete. Milujete lidi, kteří si lásku zaslouží. Zbavil jste se ens astrale, vesmírné příčiny nemoci. Jako moudrý muž již řídíte hvězdy, nikoliv že hvězdy určují vaše směřování. Hvězdy jsou vám podřízeny. Jen hovadského člověka hvězdy ovládají, vedou a nutí. Vaše hvězdy sem přišly za vámi. Vaše šťastné hvězdy“ (ibid.: 18).

Toto nekonkrétní slastné tlachání o prozření a moudrosti je v kontextu celého sociálního konstruktů, do jehož středu nás Doubek staví, důležitější, než by se na první pohled mohlo zdát. Nekompromisní logiku hroučícího se světa a destruovaných humanitních hodnot popírají nejen šlechtné činy doktora Harta, ale zejména tyto Bombastovy monology. Racionalita sociologické analýzy, o níž Doubek usiluje, neustále naráží na základní limity: naprosto jí chybí utopie. Vypravěči nestačí evokovat dobro venkovské pospolitosti, chce daleko více – a proto také přichází s Bombastem. Z jeho vizí sestavuje základ, o něž se celá ideová konstrukce románu opírá. Je místem, z něž text „vyvolává“ (interpeluje) jednotlivé postavy a zdánlivě je staví před jejich vlastní svědomí.

Termín interpelace, navržený Louisem Althusserem ve studii nazvané *Ideology and Ideological State Apparatuses*, nám v případě Doubkova románu odhalí jeden z ústředních mechanismů „prozření“. To je zde popsáno dosti jednoduše: jednotliví aktéři románu vystupují z rolí, jež jsou jim přiděleny v rámci starého světa, aby mohli zastat pozice ve světě novém, osvobozeném, a vždy teprve budoucím. Nahlédneme-li tento přesun rolí tak, jak je traktován ve světě Doubkovy *Nepřízpusobivosti*, setkáme se s jednoduchou, nijak složitě motivovanou transformací postav. Tento proces lze nejlépe doložit proměnou Alberta Harta, který se emancipuje vůči předpisům kapitalistického světa. Podle mého názoru je ale třeba tento mechanismus popsat jinak – a to nikoli proto, abychom zbytečně problematizovali autorův koncept, nýbrž abychom poukázali na jeho dvojakost a odhalili jeho skrytou ideologickou motivaci.

Althusser tvrdí, že ideologie se projevuje v konání subjektu. Subjekt je sine qua non ideologie a jejího fungování. Momenty, kdy se tato ideologie obnaží a kdy dochází k její distribuci, Althusser pojmenovává jako interpelaci. Jedním z příkladů, které mají tuto reprodukci ideologie ilustrovat, je podle Althussera situace, v níž strážník zavolá na neznámého muže, který je do té doby pouze individualitou. Muž na jeho zvolání zareaguje a otočí se – v tu chvíli přestává být spontánně jednajícím individualitou a podřizuje se represivnímu aparátu, ideologii zákonů a práva. Zároveň platí, že přijetím těchto specifických hodnot umožňuje jejich další existenci.

Interpelace ovšem neslouží pouze ideologii samotné. Třebaže se v momentě interpelace individuum podřizuje vnějšímu aparátu a přejímá jeho hodnoty, ve výsledku může díky této transformaci sebe sama začít vnímat jako součást určitého společenství (Althusser 1977). A přesně v tomto smyslu přichází na počátku Doubkova vyprávění Hart k Bombastovi. Bombast jej vyzývá, aby vnímal svět srdcem, aby si uvědomil, kde v jeho životě došlo k rozluce s původními cíli, jež si Albert vytyčil.

Pro pochopení závažnosti této ideologické výzvy je nutné ozřejmit i Albertův rodokmen: Hart totiž přichází z říše těch hrdinů, kteří, ač se to nemusí nejprve zdát, jsou ve skrytu své pravé povahy původními a nezkaženými.

Svědomitý, pracovitý a skromný, „bezkonfliktnost ho vynesla k vytoužené pracovní samostatnosti, k atestaci, k postu vedoucího lékaře, k doktorátu, ba dokonce k časné habilitaci“ (Doubek 2017: 21).

V logice Doubkova zkaženého světa se ale i tato silná osobnost musela podřídit hegemonii konkurenčního boje a zisku:

„V den, kdy se stal docentem, ale přišla změna. Od tohoto okamžiku nacházel stále méně času k rozvoji své odbornosti a stále více se zaměřoval myšlenkami, jak sehnat prostředky na bádání [...], jak si udržet vydané pozice, jak si udržet přízeň nadřízených“ (ibid.).

Hart přišel o svou výjimečnost, podřídil se a zároveň – což je poměrně důležité – ztratil onu althusserovskou sebeidentitu.

Jeho životní cesta by možná byla zmařena, nebýt toho, že je součástí světa Doubkova románu, v němž platí vcelku jednoduchá pravidla. Všichni je známe: chce-li autor najít rychlé východisko z tíživé situace, pošle svému protagonistovi do cesty člověka, který mu během několika okamžiků obrátí život naruby. Tento princip určujících setkání a náhodných příchodů na určující místa je v *Nepřizpůsobivosti* využit hned několikrát a často je také spojen s momentem interpelace. Hart je nejprve interpelován Bombastem a později Blankou (komplikované časové posloupnosti vyprávění ponechám

stranou, nejsou pro tuto analýzu nijak závažné). Téměř bychom si mohli myslet, že řada interpelací v tomto románě nemá končit vůbec a že právě momenty, kdy je Hart vyvolán, aby poslechl (anebo, chceme-li, přijal) hlas svého srdce, zakládají smysl celé této knihy.

A o to mi také jde: chci zde ukázat, co nám vypravěč příběhu o obrácení Alberta Harta nabízí jako protizávaží k už několikrát zmíněné kritice poměrů kapitalistické současnosti.

Mám za to, že východiskem z pasti kritiky, která sama o sobě nemůže vyústit do žádného pozitivního životního programu a do níž se autor neustále uzavírá reprodukováním emblematických poruch kapitalismu, je opakované připomínání hlasu srdce. Na jedné straně zlí sluhové Zisku, na druhé straně jejich nepřátelé, aktivisté, kteří v logice Doubkova příběhu nakonec také přecházejí na stranu Moci. To, co této uzavřené diádě chybí, je probuzený osvoboditel, vůdce, který si uchová lidskost, a přitom nabídne lidem lepší svět. Politické úsilí a instituce vždy jen selhávají, posilují sebe samé a jejich aktéři rezignují na dobro lidu. Skeptický postoj k politické změně poměru je v *Nepřízpůsobivosti* zachycen v příběhu Orátora – ten se sice etabloval v protikladu k „sluníčkovému“ diktátorovi Učiteli, v důsledku svého nelidského/neempatického jednání s lidmi ovšem vybudoval tentýž represivní aparát, jež ovládal Učitel.

Orátor „byl revolučním fanatikem. Tvrdým, neoblomným. Připravoval bezskrupulózní řešení veškeré nespravedlnosti. Nesmlouvavostí s protivníky měla být vydlážděna cesta k lepší budoucnosti“ (ibid.: 104).

Probuzený Hart, vyvolaný k úkolu svého srdce, stojí mimo oba proudy a netrvá dlouho, než si položí otázku:

„Jeden si nechává říkat Učitel, druhý se nazýval Orátor. To je vážně šílené. Copak se nenajde někdo normální, kdo by lidi vyvedl z tohohle srabu?“ (Ibid.: 110)

Je zcela zřejmé, že použije-li slovo „normální“, opět odkazuje do prostoru přirozeného dobra, kde se události dějí v sepětí se zdravým rozu-

mem, empaticky, kde věci neztratily svou míru atd. Ptejme se, co takové představy o rozumném světě znamenají ve světě *Nepřizpůsobivosti* a jak mohou být čteny ve světě aktuálním, tedy v tom, jež Doubek svým románem podrobil drtivé kritice. Odpověď bude jednoduchá: v případě prvním je „normální vůdce“ ten, kdo v sobě nezahluší původní, nezkažené jádro, klíčovou podstatu, o níž se zde vše opírá. Zhodnotím-li situaci zvnějšku, zvláště přílehou se mi jeví maxima Theodora W. Adorna nazvaná „Hon-zík s hlavou v oblacích“: Adorno jejím prostřednictvím tepe povýšenost lékaře, který se v bezpečí emigrace vyjadřuje o Adolfu Hitlerovi jako o pouhém patologickém případě tváří v tvář „objektivnímu zlu, které jménem paranoika kráčí světem“.

„Lidé myslí po způsobu svobodného, distancovaného a nezaujatého posuzování nedokázali do těchto myšlenkových způsobů začlenit zkušenost s mocí, která jejich platnost reálně ruší“ (Adorno 2009: 58).

Tutéž zaslepenost vůči „objektivnímu zlu“, jehož podstatu se dystopicky laděná *Nepřizpůsobivost* snaží postihnout, nacházíme u Alberta Harta – jak jsem se ale pokusil doložit výše, v Hartově případě jde o selhání člověka, který v klíčovém dějinném okamžiku blouzní o „normálním člověku“ a dobru, jež eliminuje marasmus konkurenčních zápasů o moc. To, co má být v rozvaleném světě kapitalismu nastoleno, je program proměny člověka v lepší, morálně nezcizený původní druh, k němuž má společnosti dopomoci Bombastem probuzený nezkažený duch.

Tato neslábnoucí idea, jež čerpá svou působivost z modelu manicheisticky rozpolceného světa, je jediným myslitelným pozadím, na němž vyrůstá příběh o Albertu Hartovi. Porota Unie československých spisovatelů při svém rozhodování o vítězi Ceny nemohla postupovat jinak než přiřknout vavřín vítězství právě této próze. Zprvé, text vybočuje z řady jiných próz svou estetickou kvalitou, zadruhé, přináší takový typ poselství, na něž mohou lidé určitého názoru přísahat jako na nezcizitelný základ vlastního morálního postoje. První variantu můžeme vyškrtnout; tezovitý tvar, vyplněný povšechnou kritikou, sklon zahlazovat spory klíčovitými obrazy

původního světa umocňuje nezvládnutý jazyk vyprávění, řeč, která nás sice chce přesvědčit výsostným literárním stylem, přitom ale nezvládá zprostředkovat ani základní skutečnosti nebo motivace jednání. Závažnost textu tak lze – v intencích komise Ceny Unie – posoudit výhradně jeho filozofickým kontextem.¹⁾ Přesně v tomto duchu nakonec román hodnotí i Blahutová, taktéž členka Unie.

Ta se ve svém doslovu několikrát obrací ke kritickému čtenáři, aby jej upozornila na skrytý potenciál Doubkovy prózy. Zatímco Doubek vkládá všechny naděje na lepší uspořádání světa do neomylných srdcí svých protagonistů, Blahutová považuje za nutné jeho text rozšířit o leninskou revoluční praxi. Jinými slovy, Doubkova revoluční romantika musí být dotažena konkrétní aplikací; tento krok z románu rozhodně nevyplývá, naopak, je potlačován ideologickou interpelací individua. V doslovu je tato nedostatečnost uvedena na pravou míru citací *Komunistického manifestu* a akcentována výhradní rolí proletariátu, který má nejprve starou společnost zničit, aby na jejích základech mohla být vybudována společnost nová. Blahutová se obrací k Johnu Zerzanovi a k hnutí Deep Green Resistance, kteří „odmítají [...] jakoukoli technologii ve jménu přirozeného života“ (ibid.: 193). Ideje těchto hnutí mají být v Doubkově textu vyslovovány Bombastem, který na rozdíl od Harta dokáže formulovat vizi budoucího společenského uspořádání.

Položme si na závěr řečnickou otázku: oceňovala porota doslov, anebo se zaměřila na román samotný? Z těch několika tezovitých vyjádření jejích členů si lze domyslet, že tím, co přesvědčilo o kvalitách této „dystopie“, nebylo ani tak ideologické školení učiněné na okraj textu, jako spíše snaha ocenit skrytou ideologickou bázi příběhu Alberta Harta a dalších, na pravdu obrácených postav překonávajících marasmus současného světa. To, čemu porota přitakala, jistě nebyl soubor revolučních hodnot, jež se pokusil zavést do těla společnosti Orátor či Učitel. Konkrétní utopické cíle osvobozené společnosti zůstaly na úrovni nezřetelné Naděje, rozplývající

1 Srov. výňatek z doslovu uvedený na zadní straně knihy: „Zároveň jde i o prózu, která se v oblasti filozofie navrácí hluboko do historie v chápání pojmu lidské svobody jakožto ‚přirozeného stavu‘ člověka.“

se kdesi v dáli stejně jako Bombastovo tělo.⁽²⁾ Tato skutečnost, poměřovaná politickými souvislostmi Doubkova autorského angažmá na stránkách kulturní přílohy *Haló novin*, nevypovídá o oceněném románu – daleko více odráží momentální politickou bezradnost, v níž se ocitli údajní pokračovatelé Marxova emancipačního projektu.

Mgr. Jakub Vaníček

Katedra bohemistiky

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Křížkovského 10, 771 80 Olomouc

jakub.vaniceko1@upol.cz

2 Theophrast Bombast se v závěru románu rozplývá a zanechává po sobě příslib Hartova dalšího působení ve věci všeobecné emancipace: „Magický Paracelsus zmizel ještě neočekávaněji, než se před dvěma hodinami vynořil, nezanechávaje po sobě kapky krve ani otisku těla rozpoznatelného ve spadaném listí. Rozplynul se. [...] Albert Hart se vydal k jedinému světlému bodu – k ohni před zámkem. Již na Blanku nečekal. V okamžiku Paracelsova zmizení se zde totiž objevila. Jako konečně ucelená myšlenka přinášející naději. Možná to bude on, kdo sjednotí různorodé síly odporu. [...] Třeba se poté stane Blance lepším Orátorem. Třeba najde lásku, šťastnou hvězdu, kosmickou sílu, lék“ (Doubek 2017: 183).

LITERATURA

ADORNO, Theodor W.

2009 *Minima Moralia. Reflexe z porušeného života*; přel. Martin Ritter (Praha: Academia)

ALTHUSSER, Louis

1977 „Ideology and Ideological State Apparatuses“; in idem, *Lenin and Philosophy and other Essays* (London: New Left Books), [on-line]

<https://www.marxists.org/reference/archive/althusser/1970/ideology.htm>

[Přístup 19. 11. 2020]

DOUBEK, Michael

2017 *Nepřizpůsobivost* (Křenovice: Kmen)

Cenová bilance

2018

Seminář nad literárními
díly oceněnými i neoce-
něnými v roce 2018

25. 6. uč. 1.42
katedra
bohemistiky
FF UP

9:30–10:30

Jakub Chrobák | Neoceňovaný a nedoceněný básník Jaroslav Erik Frič

Tibor Žilka | Filmové prvky v životopisném románu
(Mariana Čengel Solčanská: Generál M. R. Štefánik)

Andrea Fedorková | Kvality a slabiny Ivany Dobrákovové
(Analýza a interpretácia prózy Matky a kamionisti)

10:45–11:45

Jakub Vaníček | Několik poznámek ke kritickému zhodnocení Hodin z olova R. Denemarkové

Marek Lollok | Praha – Šibuj – Peking.
Romány Anny Cimy a Radky Denemarkové (nejen) o Dálném východě

Lubomír Machala | Podivné ocenění
(Nad Teorii podivnosti Pavly Horákové, oceněné Literou za prózu)

13:30–14:10

Erik Gilk | Trojice románů Marka Tomana o moderní české historii

Stanislava Schupplerová | Historie – jak vyprávíme o minulosti dětem

14:25–15:25

Ivo Harák | Cena Bohumila Polana (tentokrát) ve znamení básnického experimentu

Petr Hrtánek | Literární cena pod palbou (ke kritické reflexi letošní Magnesie Litery)

Martin Foret | Jak oceňujeme (nejen) český komiks.
O dvou domácích komiksových cenách a jejich specifikách

Pořádají: Katedra bohemistiky FF UP v Olomouci
a Ústav pro českou literaturu AV ČR



**CENOVÁ
BILANCE
2018**

BOHEMICA
OLOMUCENSIA
2020
SUPPLEMENTA

JAROSLAV ERIK FRIČ: NEOCEŇOVANÝ A NEDOCENĚNÝ BÁSNÍK

JAKUB CHROBÁK

JAROSLAV ERIK FRIČ: UNPRIZED AND UNPRESSED POET

The aim of the study is to outline the characteristics of the work of J. E. Frič. His work is a significant example of the Moravian Christian underground and combines religious themes and those based on the tradition of "beat generation". Another aim of the study is to remind the importance of the meeting "Price Balance", which allows to professionally analyze and describe those forms of literary work and such personalities that are not in the center of today's research interest. These personalities also represent an essential component of Czech literature.

Keywords: criticism, literature, underground, evaluation, Price Balance, Jaroslav Erik Frič

Pokud chci dnes přemýšlet o jedné z postav českého literárního života posledních třiceti, nebo spíše padesáti let, o Jaroslavu Eriku Fričovi, je třeba učinit několik poznámek jak k obecnému kontextu, tak také ke smyslu těchto olomouckých setkání s názvem *Cenová bilance*.

Nejprve poznámka či úvaha mířící k celkům těchto konferencí. Jsem rád, že se jich účastním od samého začátku, protože se mně zdá stále zřetelnější, že jejich význam není jen v tom, že se tu setkáváme s živým materiálem, že do něj vysíláme sondy bez jistoty, zda v budoucnu najdou své opodstatnění, nebo ještě jinak: že se tu literární věda vede opět jako skutečné dobrodružství poznání. Je to zápas, ve kterém nabízíme svá metodologická i axiologická východiska materiálu současné literární produkce i s tím ohrožením a rizikem, že se ukáže, že jsou zastaralá, že nedokážou na danou dobu adekvátně reagovat a smysluplně popsat současnou literární produkci.

Je to výhoda, která má, domnívám se, i svou metodologickou originalitu. Zatímco jiné typy vědeckých setkávání, která jsou povětšinou provázána společným literárněhistorickým, či literárněteoretickým tématem, jsou v pokušení (které ostatně jejich aktéři někdy naplňují) prostě jen „použít“ své metodologické vzorce a techniky na libovolný materiál či teoretický problém a podat o tomto procesu zprávu. Mnohdy i takový postup může přinést pozoruhodné a podnětné výsledky, ale domnívám se, že je tímto procesem velmi ohrožena elementární danost literárně vědného procesu, totiž vědomí, že literární text, literatura jak taková, by měla být prius, zatímco naše snaha pojmenovat mechanismy její existence, či konkrétní její projevy, je činností sekundární.

A právě této možnosti se, jak jsem přesvědčen, účastníci těchto olomouckých setkání jednoduše zbavili. I když i zde tato hrozba existuje. Obranou proti ní jsou i diskuze po zaznění příspěvků, které nabízejí zpětnou vazbu okamžitě. Proto, opakuji, je dobrodružné být tu u toho, jak se možná i rodí nový diskurz, který třeba jednou bude mít schopnost zbavit i literární vědu jakési její rigidity, již je neustále ohrožena, dnes možná více než kdy jindy.

Pokusím se to vysvětlit a přejdu tak zároveň k druhé poznámce přesahující už rámec těchto setkávání, zato nás ale navracející do širšího kontextu současného českého myšlení o literatuře a jeho vztahu k úřednímu stavu těch, kdo by toto myšlení měli garantovat a především provozovat. Víme všichni, že v probíhajícím kole akreditací institucionálních i jednotlivých byl veden doslova boj o každý „rivovský výstup“ a jeho velikost zdála se snad blížit už málem hodnotě literární. Skutečně bych mohl uvést několik případů počínající schizofrenie, v níž někteří kolegové podléhali představě, při sumách svých výsledků, že už se vlastně dost přiblížili největším autoritám oboru. Najednou se objevilo pár jedinců, důvěřujících své výjimečnosti kritické i teoretické, že dokonce dokázali o sobě i poutavě psát jako o předmětu. Příkladem může být třeba Karel Piorecký v knize, která by měla být, a myslím, že i je, respektovanou příručkou k současným literárním dějinám a vlastně prvním kritickým zhodnocením dekády po roce 2000, v monografii *V souřadnicích mnohosti*. Když totiž popisuje život

pojmu „angažovanost“, který se sám svou činností kritickou i teoretickou pokoušel uvést v život, cituje nejprve Jaroslava Erika Friče, předmět mého hlavního zájmu dnes:

„Slovo ‚angažovanost‘ je pro mou generaci mrtvo. Ale další generace je může vzkřísit.“ Dále píše: „poznámenal ve zmíněné anketě Jaroslav Erik Frič a relevance jeho slov se v českém literárním životě brzy potvrdila. Publikační platformou dalších diskuzí se posléze stal literární občasník *Tvar*. Tam se pojem angažované literatury, respektive angažované poezie vynořil nejprve v polemikách nad způsobem literárněkritického hodnocení soudobé poezie. Petr Král protestoval především proti explicitně formulovaným požadavkům literární kritiky, které se na sklonku dekády začaly tu a tam objevovat v recenzích na nové básnické knížky – spatřoval v nich nepřijatelné ‚úkolování‘ básníků, které mu asociovalo předlistopadovou literární situaci: ‚O zázraku, jež lze od básně očekávat, jako by nechtěli ani slyšet, požadují od básní jen jakési plnění úkolů: vypořádání s dobou, s jejími problémy a se školsky pojatými »tématy«. Málem jako by tu dodnes přežívalo komunistické pojetí tvorby co služby režimu, jeho ideologii, a co žurnalistické sondy do »žhavé současnosti«.‘ V reakci Karla Pioreckého na tento Králův článek se potvrdil předpoklad Jaroslava Erika Friče – kritik, který zažil komunistickou éru jen v raném dětství, nespojoval s pojmem ‚angažovanost‘ žádné nepříjemné reminiscence, a naopak vyhrčená slova Petra Krále přijal jako podnět k pokusu očistit tento pojem a vrátit ho do literární komunikace“ (Piorecký 2014: 44–45).

Nechci se teď zabývat hodnotou konkrétního textu studie, i když v mnohém předjímá to, o čem bude řeč. Jde mně o způsob psaní: literární vědec, protože sám sebe popisuje jako literárního kritika, pozbývá elementární potřeby znát a rozumět kontextu dané národní literatury, tedy: protože jako KRITIK jsem mladý a nezažil jsem éru před rokem 1989, mám možnost, právo, ba přímo povinnost neznat dobové zacházení s ideologií a pojmy, jako je právě angažovanost. To jen skrytě potvrzuje jedno podle mého nebezpečné obecně uplatňované východisko: že zkrátka literárněkritická činnost není a nemůže být součástí literární vědy.

Ostatně Karel Piorecký tu byl zvolen skutečně čistě náhodou, jde o obecnější jev psaní o své osobě, na kterém, obávám se, budoucnost bude moci vystavět možná už rovnou diagnózu. Proč tady ale o tom mluvím? Že v tomto závodě bodů a katedrálního či katedrového významu a velikosti se zcela vytratily dvě elementární a základní otázky. První je mladšího data a zní, jak jsem už naznačil, je-li literární kritika součástí literární vědy. Já se ještě stále domnívám, že ano, tabulky sčítající a hodnotící vědecké výsledky ohledně literární vědy tvrdí opak. A s tím souvisí také již jednou vyřčená otázka stará jako literární věda sama: Kdo je tady vlastně prius? Já si na ni pořád ještě staromódně odpovídám, že literatura, texty a básnická gesta, významy koncentrované a posouvané autorským tvůrčím gestem jsou to, kvůli čemu je literární věda na světě a co ji modeluje. Že zkrátka blažičkovsky řečeno estetický soud či estetický prožitek jsou něčím relevantním pro literární vědu, i když literárněvědná praxe dává často odpovědi jiné.⁽¹⁾ A právě tato setkávání mě v poslední době stále častěji uklidňují, že je to možné. Že i tento způsob přemýšlení je „vykazatelný“ a má své místo v literárněvědném diskurzu. A pokud ne, tak je to alespoň krásné veselé ghetto, ze kterého se do tohoto diskurzu daří naše texty z těchto setkávání propašovat. Nejenže za to organizátorům patří dík, ale zároveň je to i hodno naší teoretické pozornosti. Nakolik se diskurz literárněkritický, v poslední době tak radikálně vyobcováván z prostoru hájeného literární vědou, do tohoto zakázaného území vrací? Jak jej využíváme jako elementární podklad pro naše uvažování o současném literárním životě? To ovšem budiž zadání obecnějších příspěvků budoucnosti. Pokládal jsem ale za potřebné je zde uvést, aby bylo patrné, z jakých východisek přistupuji i k (ne)oceňování konkrétních tvůrců.

Teď už ale k předmětu mého dnešního zájmu. Bude jím dílo ostravsko-olomoucko-brněnského básníka a kapitána moravského undergroundu

1 Na konferenci v Lipsku *Pozor, velikáni! Milan Kundera a Bohumil Hrabal – nové úvahy* se významní čeští bohemisté, za jaké jsou jistě považováni Petr A. Bílek a Vladimír Papoušek, k otázce estetického hlediska vyjádřili v tom smyslu, že estetika je spíše jakousi metafyzikou, která vědu nezajímá. Ta se má snažit racionálně popsat procesy. Já jsem naopak přesvědčen, otázky procesu a produkce zajímají ex post, jako metoda, jako způsob práce, na jehož základě lze pojmenovat cosi zásadního. Pojmenování onoho tajemství, kterému se snad ještě pořád říká poezie, literatura, potažmo umění.

Jaroslava Erika Friče, člověka, který za sebou zanechal skutečné výkony. Kromě dvou nakladatelství, z nichž jedno spoluzaložil (olomoucká Votobia) a druhé sám založil a vedl (brněnské Vetus via), a čtyř básnických knih sepsal i monumentální celek literárně publicistických glos k dnešku *Psáno na vodu palbou kulometnou I–IV*. Zároveň byl strůjcem několika setkání napříč uměleckými druhy a žánry, která i nadále probíhají.⁽²⁾

I když jsem zde citoval Karla Pioreckého z kompendia *V souřadnicích mnohosti* z poněkud odlišných důvodů, úplná náhoda to nebyla. Ani ve zmiňovaném kompendiu, ani v předchozím svazku, *V souřadnicích volnosti*, se totiž o díle tohoto autora mnoho nemluví. Jsou to připomínky a doplnění snažení jiných:

„Ale i u starších autorů je tato „civilní spiritualita“ mnohde dobře patrná a také účinná, jako například u Víta Slívy [...], Vladimíra Šrámka [...], nebo ve zvláštní melancholické syrovosti skladeb undergroundového Jaroslava Erika Friče, často propojených s hudbou a vycházejících na zvukových nosičích“ (Hruška 2014: 53).

Ani jedna z jeho básnických sbírek se nestala tak zásadní, alespoň dle autorů výběru interpretovaných sbírek, aby jí byla věnována náležitá pozornost.

Problém s Fričovým dílem je, domnívám se, založen na tomto faktu: v očích čtenářů, jednak těch hlásících se k undergroundu, jednak ale i těch odborně vzdělaných, je to tak samozřejmý umělecký výkon, že vlastně nemají potřebu ani sami psát, ani sami číst o této velikosti. Ale to je možná, opět se musím vrátet k úvodním poznámkám, chyba. Protože pokud literární

2 Opět zde není zcela prostor pro důkladné vylíčení všech projektů s osobností J. E. Friče souvisej. Je nespornou nevýhodou činnosti tzv. undergroundu, že velká část výzkumu jeho výsledků se musí zakládat v nejlepší případě na metodách orální historie, protože jen malá část najde své ustavení v podobě časopisů, tisků apod. V případě činnosti J. E. Friče a celé nastupující brněnské generace kolem něj je velkým štěstím fakt, že po nakladatelství Vetus via vzniklo nakladatelství Ears and Winds records, které vydává nejen CD s původní hudbou, ale též básnické sbírky. A krom toho zejména časopis *Uši a vitr* si stále drží svou tištěnou podobu. Je to ovšem jen díl a část veškerých aktivit J. E. Friče. Zmiňme zde alespoň setkávání *Potulný dělník*, či spíše hudebně literární festivaly *Krákor*, či *Konec léta* atd., které se dál drží při životě především díky produkční činnosti Jana Bartoně.

kritika není s to zachytit určité vývojové hodnoty, případně díla, která modelují určitý umělecký, či literární prostor, měla by toho být schopna literární historie, zejména pokud pracuje s živým tělem současné literatury a vlastně se pokouší vytvořit první stavební základy budoucího literárního kánonu.

Přitom si jsem jistý, a svědčí o tom množství vydaných nekrologů, stejně jako návštěvnost těch literárních akcí, kterých se J. E. Frič účastnil, že v zásadě napříč literárními skupinami a seskupeními je osobnost a dílo Jaroslava Erika Friče ceněno vysoko. Jak je tedy možné, že v literárněkritickém, ale též i literárněhistorickém diskurzu jde o dílo téměř neviditelné? Vrátime-li se k literárněhistorickým kompendiím, o příručce *V souřadnicích mnohosti* už jsem psal, v její předchůdkyni, *V souřadnicích volnosti*, je jen výčet určitých obecnějších jevů popisujících, že je J. E. Frič součástí undergroundové tradice, že se v jeho lyrice zrcadlí i gesto či typus básníka beatnického, ovšem tím se i zde končí. J. E. Frič je pojímán jako jeden z autorů brněnských:

„rozsáhlejší Fričovy skladby (*Houpačí kůň šera a jiné básně*, 1998) oscilují mezi modlitební litaní a dlouhým, beatnicky plebejským účtem vystavovaným současně společnosti. [...] V poezii tohoto období najdeme i beatnické gesto ‚potulného básníka‘ znechuceného netečným spotřebním světem“ (Hruška 2008: 55, 64).

Podobně je tomu ovšem i u kompendia *Dějiny české literatury 1945–1989*. Na místech, která mapují undergroundovou a neoficiální scénu v sedmdesátých a osmdesátých letech, kde už Frič hrál svou roli, sice Fričovo jméno figuruje, ale zase jen ve výčtech a soupisech, jeho poezii tu prostor věnován není. To ovšem nemusí nutně ještě znamenat nic příznakového, protože přeci jen, kompendium mapující půl století vývoje literatury prostě nemůže věnovat prostor každému autorovi.³ Jiným argumentem pro absenci analýzy může být i respekt k autorskému náhledu na texty sledovaného období:

3 Máme samozřejmě na mysli tzv. akademické *Dějiny české literatury 1945–1989*.

„Z Brna k Textům přátel patřili především Jiří Kuběna a Jaroslav Erik Frič, který své básnické texty ze sedmdesátých a osmdesátých let označil za nepřilíhš zdařilé a zcela je odmítl (sbírky *Zhasínání světél* nebo *Znamení severu*, které v *Textech přátel* vydal, nejsou datovány), Petr Mikeš, Rostislav Valušek a Eduard Zacha. V průběhu normalizace tato skupina vydala více než dvě stě osmdesát drobných svazků, a to nejen překlady a přepisy starších textů, ale i původní básnické sbírky. Vzorem jim byly exkluzivní bibliofilie z dílny staroříšského Josefa Floriana“ (Janoušek 2008: 250).

Tedy z obrazu literárněhistorického bychom podobiznu Jaroslava Erika Friče utvářeli jen těžko. Situace se ale neukáže o mnoho lepší, pokud se podíváme na produkci kritickou, časopiseckou. K prvotině se ještě několik kritických hlasů objevuje,⁽⁴⁾ další zájem o Fričovu poezii ochabuje a objeví se už jen několik kritických pohledů. Další boom pak nastává až v souvislosti s prvním dílem blogových zápisků, o kterých jsem tu ale mluvil jindy.⁽⁵⁾ Jako kdyby prokletí undergroundového autora a organizátora, spolu se zálibou v propojování druhů umění při prezentaci vlastní tvorby bránily jejímu vstupu mezi lyriku hodnou naší pozornosti. Co z toho všeho vyplývá? Znamená to snad, že český literární underground je nějak vykazován, ostrakizován, nebo je mu špatně rozuměno? Podívám se teď stručně do vnitřku díla Fričova, abych se mohl pokusit naznačené otázky zodpovědět, nebo se alespoň odpovédím přiblížit.

Už s první oficiálně vydanou sbírkou *Kolotoče bílé hlasy* (1993) se ukazuje kvintesence a komplet Fričovy poezie, její základní skelet, který se bude různě variovat ve sbírkách následujících, ovšem základní zůstane. Toto zásadní poměrně přesně pojmenoval Milan Exner:

„Fričova úzkost není úzkostí z rozumu, alespoň ne primárně. Přichází v nestřeženém okamžiku přímo z reality. ‚Smutek nad fabrikou‘ je tu náhle jako *indigo*, jež vystupuje z oblohy, z oceánu, z věčnosti, z duše“ (Exner 1994: 22).

4 Srov. Exner 1994, Harák, 1995, Pospíšil 1995, Kuběna 1994 ad.

5 Srov. Chrobák 2014.

Skutečně, Jaroslav Erik Frič je v zásadním smyslu složitým autorem už díky svému východisku, které je rozprostřeno mezi důsledně probydlenou tradicí náboženskou, katolickou; a zároveň čerpá své podněty a ohledává důsledky svých činů i veršů v realitě každodennosti tohoto světa. Exner popisuje pak čtenářskou pozici při četbě prvotiny takto:

„[Frič, pozn. J. Ch.] [n]eutiká k pozlátkovým pravdám. Co vidí, co pociťuje ze slávy Krista? Trn, trn, trn. Je (s nutnou přibližností) křesťanský existencialista: Jeho kniha rozesmutňuje a rozdírá, otvírá. Nezaceluje, ale je to nezacelení hojivé“ (ibid.).

Když se ještě jednou začtu do veršů oficiálně vydané prvotiny *Kolotoče bílé hlasy*, je na nich vidět ona přechodná doba konce totality a nové zkušenosti po roce 1989. Zejména verše, které se navracejí do dob před rokem 1989, mají v sobě definitivnost vypořádávání, stejně jako snahu pojmenovat dobový pocit. V těchto momentech si Frič pomáhá jak rytmickými prostředky, zejména valivým a temným daktylem, ve kterém je určitá osudovost nemožnosti nalézt vnitřní spojenectví, tak tradičními lyrickými prostředky, jakými jsou různé podoby repeticí. Toto nenacházení se totiž odehrává v každodenních setkáních mimo tradičně ukotvené prostory básně: nádraží a nádražní bufety, zapomenuté a syrové lavičky v poloprázdných parcích, vlaky:

„Ještě jednou v bufetu koupím salát / už má jiné jméno / ta žena je stejná / zívá v ospalosti / tady se prodává i do pěti do rána / ale to už je jinde / a je to jiná žena / je noc a čas prší v propadlu“ (Frič 2016: 12).

Zdánlivě vyprávěcí, tvořivý moment zaznamenávání prostoru básně je v citované ukázce nabourán posledním veršem, v němž z načrtnutého prostoru konkrétní situace vystoupí naléhavá otázka smyslu lidského života tváří in tvář do propadla (tedy do nedohlédnutelné temnoty) padajícího času. Najednou se scénérie změní ve svém zaostření, koncentraci k detailu, z něž může vyrůst (daktylským půdorysem a opakováním zdůrazněný) základní obraz neschopnosti souručenství a společného zakoušení:

„opilec ve vozíku s náradím / v pekařství naproti dávno zavřeli / o mém dětství nikdo nechce slyšet / to se dá pochopit / oplzle kdosi vysvětluje / to se dá pochopit / vytřeští oči, když mě vidí / ale jsem tu zdejší / čas prší vzhůru a nad střechy se vznáší / do tváře tehdejších bohům / a zítřejším bohů“ (ibid.).

Ústřední verš „to se dá pochopit“ je svým opakováním spojnicí mezi dvěma zcela odlišnými situacemi. Nevšimavostí a nepochopením. Jedině odtud pak rezultuje znovu nalezený čas (tentokráte stoupající vzhůru), stejně jako vratkost idejí a pozláték, jejichž časnost stvrzuje autor i malým „b“ ve slově bůh.

Vůbec je v prvotině, kromě Exnerem, ale i jinými⁽⁶⁾ zmiňované projekce náboženského života na plátno každodennosti, výrazný moment analýzy a evokace minulosti. Dějí se takové obrazy náhle a nečekaně a vždy v sobě mají určitou podobu synekdochy. Jsou zhutněnými dějinami:

„Rudi Kovando, představili mi tě jako legendu, / tehdy sníh štípal do očí, ulicemi profukovalo, / byla to zima roku šedesátého devátého, zima, / kdy jsem ani mnoho neočekával, od lidí, od světa, / jako by vše třeba mohlo zrovna někdy končit, / za tím rohem, či za druhým“ (ibid.: 17) a zároveň i ohledáváním pozice básníka: „A trpěli jsme zmrtvýchvstáním / státních básníků / a národem v písni / a národem smutným / a národem v bezvědomí / (a národem v tísní) / a jeden můj přítel mi tvrdil, že vypadáš jako anděl / víc jsme o tom nemluvili“ (ibid.: 33).

Zkrátka: je dost možné, že sbírka *Kolotoče bílé hlasy* přišla příliš brzy s příliš jednoznačným pohledem na pozici nábožensky založeného člověka a s otázkami hodnoty poezie. V polovině devadesátých let, kdy možná ještě nebyl vybudován prostor pro tak důslednou a přesnou básnickou vizi světa minulého a možností toho budoucího. To vše podpořeno obrazností založenou na prožité tradici nejen avantgardní (kupení obrazů většinou na

6 Srv. Harák 1995, Pospíšil 1995, Kuběna 1994 ad.

principu juxtapozice), ale též tradice outsiderství, důsledné existence na periférii, mimo.⁽⁷⁾

Druhá sbírka, *Houpací kůň šera a jiné básně*, představuje autorský výběr textů z let 1993–1995. Pokud je někde výrazně cítit proměna směrem k beatnickému gestu tuláka, vandráka a pozorovatele (srov. Hruška 2008), je to právě v této sbírce. A je i s podivem, že tato sbírka téměř prošla bez odezvy. Je to sbírka plná anafor, kterými se zdůrazňuje apelativnost výpovědi, lyrický mluvčí už není (jako v první sbírce) v tak důsledném odstupu

7 Zde se samozřejmě nabízí otázka spojení undergroundu, jeho východisek, a díla J. E. Friče. V tomto smyslu je, myslím, vhodné připomenout si drobnější glosu Tomáše Vtípila, která se pokouší analyzovat tento pojem v souvislostech jeho možností pro další vývoj umění, a zcela pochopitelně, když hledá náboj undergroundu pro následující generace, se musí nejprve rozejít s Fričovým tvrzením, pro kterého je underground, nebo přesněji život založený důsledně mimo souhradnice dobových hodnot, samozřejmým lidským východiskem: „underground [se] může pokusit o trvalejší formování své rezistence, o budování určité, řekněme, stabilní pozice, kontinuity či tradice, druhé kultury, chcete-li, přibližně v intencích zmíněného Jirousova apelu z roku 1975. Tak to vidí Jaroslav Erik Frič (i jeho jsem v jakémsi slovníku v souvislosti s undergroundem zaznamenal), cituji z jeho blogu: ‚Je-li společnost taková, jaká je, [underground] vždy zůstane na jejím okraji (který ovšem již mnohokrát byl jejím duchovním středem), u nad ránem doutnajícího ohně, hrstka zoufalců, vyprávějících si příběhy a úzkostlivě pohlízejících k neviditelným podstatám opravdového života, života i svého, prodchnutého duchem vzájemnosti, respektu a lásky.‘ (Osobní undergroundová poznámka: Eriku, kurva drát, víš, jak tě mám rád, ale tos myslel vážně? Hrstka zoufalců u ohničku! To je to opravdu tak zlý? V tom případě fakt líp se na to vysrat, prodchnuti duchem vzájemnosti, respektu a lásky.) Riziko této cesty je patrné: zapouzdření, sklon stát se skanzenem, zkamenělinou v inverzní podobě obsahující znaky už neexistujícího establishmentu, neživotným obtiskem velmi užitečným pro historiky. Frič ve stejném blogovém textu, který je vlastně reakcí na otázku: Co je underground?, upřesňuje: ‚Rozuměl bych spíše otázce: Kdo je [...] Je to velmi osobní věc, a velmi osobně ručená, a placená. Pro mne je příslušnost k nějakému (dnes velmi malému) společenství, kterému se uvyklo říkat underground, protilehlou stranou příslušnosti k těm, ‚jejichž bohem břicho jest‘, opositem postojů reprezentovaných obecně ctěnými pseudohodnotami peněz a moci, obecně ctěné ‚zábavy‘ televizních stanic, postojů obecně neduchovního principu vedení škol, včetně universit, obecně rozvrácených pokrevních rodin, které ustupují rodinám nepokrevním. Underground jednoduše je, a byl vždy, opositem vůči establishmentu, frázím ‚obecných rčení‘, proti všemu duchovně a tupě zaběhlému, užitkovému, pokleslému na kupecké počty duchovního nihil.‘ V nedávném textu pro server polipet.cz pak Frič říká zcela lapidárně: ‚Pro mne se dnes všichni jeho [undergroundu] ›reprezentanti‹ vejdou do jedné větší hospody, jako tomu bylo loni v říjnu v Praze na »Československém večeru«. Ale těch obyvatelů podzemí je víc, často nejsou vůbec vidět, osamocení tu a tam, ale ještě žijí.‘ Tím potvrzuje výše zmíněné okleštění undergroundu na několik jednotlivců – skoro sami čítankoví autoři samozřejmě, a pár osamocených a rozptýlených příznivců... Na jedné straně obraz zkázy, na druhé straně obraz, o který jako by se usilovalo: hleďte, jací jsme ubožáci, kam nás to ten establishment zahnal, a my se tam držíme – to jsme dobří, že? Dochází k paradoxní situaci: underground si takto vytvořil svoji vlastní kanonickou linii, oficiální podobu, svůj vlastní uvnitř sebe stabilizovaný establishment“ (Vtípil 2010: 43–44). Aby později dal tomuto názoru zapravdu: „Podobá se opravdu nejspíš té hromádce dodoutnávajících uhlíků z blogu J. E. Friče. Ten obraz mě nejdřív velmi rozlítl, ale dobře to vlastně Erik svou intuicí básníka vystihl...“ (ibid.).

od zbytku světa, je to jeden z posledních pokusů navázat se světem kontaktem, což je patrné hned v druhé básni:

„Že si k mému stolu vždycky přisednou / idioti! / U bufetových stolů / zahradních restaurací / stokrát nastrčených posluchačů / stokrát nastrčených svěc / stávám do podzima / ba skoro do zimy / kam mám jít? / vše je v tom / že vás mohu snést / a že vás mohu zbožňovat / možná jenom proto / že jsem sám / a starý / a hloupý / a s vytlučanou hubou“ (Frič 2016: 10).

Tento posun je veden především v tom smyslu, že se litanické propojilo s intonačním, že jsou to skutečné, téměř zpívatelné apely. Ale zároveň se zpřesnila i představa básníka, představa možnosti, jak svět žít, jak v něm existovat. Tím rozhodujícím je vstup do života tzv. na vlastní kůži, což je asi nejzřetelnější v básni

„Ach láska se zlomeným křídlem“: „snad křivě jsme kdysi přísahali? / jen jediný je smutek na zemi / že nejsme svati / v jakých to úpornostech v propasti zápasíme / a v mlčení klesáme v stud / kdy pro spravedlivé sstoupil do pekel / jen pozemsky ze všeho lítost / a ničeho už se nedotknout / láska má / se zlomeným křídlem / čím ještě spravovat svíravé stezky Páně / o nichž praveno že nevýzpytné / čím doplnit a prožít do syta / v tak těžko zvládaných nevolnostech“ (Frič 2016: 25).

V opozici proti světu, jenž nabízí pouze lítost, je tu naznačen vstup čelem, přímo do světa, s možností prožít jej a porozumět nejen utrpení svému, ale především těch druhých.

Zároveň se objevuje i zcela nový osten bilance osobní, spojený s tématem stárnutí. A je to opět reflexe skutečná, pevně zbudovaná, ironická, ale ne skrytá do masky či stylizace, jakási důsledná sebe očista v přímém, dokumentárním záznamu, jako v básni „K poezii“:

„Jak psát ještě / po tolika letech / v pomalém pruhu / snad už v odstavném / zvažuju básně z let 69 70 / proměřuju / vážím / a míru nejsou / nepřesné

/ v žádnou knížku se nesestavily / a sestavit nemohou / nikdy vytrženy / nikdy dopsány / plamenně rozřaty andělem pomsty / jizvou nesešitelnou / širokou a krvavou / nikdy nebude zacelena / protože nikdy je věčnost / čistý průstřel srdce“ (ibid.: 40).

Je snad ze zmiňovaných ukázek patrné, jak se dikce básní stává velmi mlouvavou, v tom nej přesnějším slova smyslu, jak se připodobňuje hovoru u stolu, rameno na rameno, případně hovoru u ohně. Jak nabírá dech a stává se litaní konce dvacátého století, jistěže podloženou osobním prožitkem, ale směřující k diagnóze celé epochy.

Po výše zmíněných dvou sbírkách nastupuje Jaroslav Erik Frič cestu směrem k multižánrovosti a k jeho veršovému projevu se přidává kytara a další hudební nástroje, tak je tomu u souboru textů *Jsi orkneyské víno* (2004), který vychází nejprve na CD, k němuž je v závěrečné redakci připojen i rozsáhlejší text „Poslední autobus noční linky“ a další texty a vzniká kniha *Jsi orkneyské víno a jiné básně* (2014). O básni „Poslední autobus noční linky“, která vyšla společně s ranou básní „Americká antologie“ v roce 2004, referoval krátce Stanislav Komárek:

„Co do podoby je pravým opakem sbírky předchozí – na několika nevázaných listech, vydaných ve velmi málo známém nakladatelství, ‚sbírka‘ pouze dvou básní – je to vůbec nejmenší, takříkajíc kritické množství, které sbírku per definitionem tvoří. Na stromě poezie je mnoho listů a většina z nich málo povšimnuta oschne a opadá. Obě básně jakýmsi způsobem navazují nejspíše na poetiku dvacátých až padesátých let, ukázka to přiblíží: ‚Střevlíky paměti / Deus Pauperum / a slunce už hodně zešikma / rozpaluje kosti / ke všemu svolné / úpěnlivé ptactvo smiřuje se životem / unikajícím / podzemním / i trubkami / trativodem náhod a nadějí“ (Komárek 2006).

Je v tom krátkém textu možná obsaženo i celé nedorozumění, o němž se tu pokouším mluvit: skutečně, dílo J. E. Friče je tak důsledně zbudováno mimo rámec toho, co běžně vnímáme jako literární provoz či život, hledá si svojské a svérázné publikační i prezentační možnosti, nesoustředí se,

ba dokonce se vymyká jakýmsi elementárním pravidlům, které obyčejně literární kritika od básnických sbírek očekává, že je vlastně v první chvíli pochopitelné, že reflexe takové lyriky může docela dobře vypadnout z větších literárních časopisů i serverů. Do jisté míry je to jistě dáno i určitým nezájmem nakladatelů aktivně se angažovat v nabídce Fričových titulů k recenzování, ale možná jde také o to, že se jeho poezie nachází v určitém přesně daném a nenapodobitelném bezčasně a neukotvenosti: spojení s undergroundem je sice zřejmé, ale jeho verše mají v sobě i velké množství dalších poloh, jak jsem se je tu pokusil ukázat.

Důsledné trvání na tvaru a definitivní podobě textů vedlo i k tomu, že řada z nich zůstala v rukopisech či samizdatových tiscích, a v neposlední řadě v posledních letech života se Jaroslav Erik Frič soustředil na své blogové zápisky, o nichž už toho bylo napsáno docela dost.⁽⁸⁾

Dříve než skončím, podívejme se ještě na to, jak je přijímáno a vnímáno ono spojení hudby a slova. Jan Štolba v *Hostu* píše:

„Dva dlouhé texty, jež básník na albu přednáší, jsou rozevlátá, rytmem svého vnímání a ‚odříkávání‘ světa snad až beatnická pásma, ovšem zároveň též moravsky tklivá, změkčená, zkonejšená. Jde o jakési bolavě milostiplné otisky života, tu obrazné, jindy shrnující básníkově vnitřní napětí do básnické sentence. ‚Hlasy‘ obou básní jako by byly nesené energií jediného dlouhého výdechu, jenž chce vyříkat vše, obesnit prchavý čas a prostor lidského života, a přesto proud nezakončit definitivním poklesnutím hlasu.Mezi regály prochází stále rozpačtěji / košíky padají / cibule zapomínáš...‘ Básníkově oko se průběžně zaostřuje a rozostřuje, břitký střípek vjemu (‚přejetá užovka nad náhonem‘; ‚školní sešit vysoko v koruně stromu‘) je bez okolků čechrán někdy snad až moc rapsodickým povoláním pozornosti (‚zamlklost sněžných soumraků‘), avšak naléhavost ‚hlasu‘ básně, jenž se neustále obrací k někomu, ustavičně oslovuje, invokuje kohosi blízkého (zemřelou sestru, neurčitou milou, možná kraj kolem, ale i samotného básníka), postupně navodí vjem jímavě, mohutně, křehce i bezohledně plynoucího žití,

8 Srov. Grombíř 2013, Chrobák 2014, Nagy 2013 ad.

nezadržitelného a současně věčně zadržovaného vzlety přítomnosti a inkantacemi minula. „Nesprávně se tomu říká čas / ale je to jen trvání / a v něm čas se pohybuje více směry...“ Kultivovaně proplétané hlasy cello a flétny (Magda Koubová) se ohlásí zprvu nervně a dramaticky, během recitace však ustoupí do pozadí. Hudba a text se tu vlastně setkávají nepřímo, oddělené do samostatných prostorů. Instrumentální mezihry jsou elegickým rozvedením básně, shrnují její vnitřní žal a zároveň jej hebcce abstrahují, vyvazují z „hranatého“ sevření obsahu, prostředkovaného slovy a koneckonců i básníkovým fyzickým projevem. Obzvlášť v zadumané, ale i zkoumavé melodii prvního „Canta“ je znělý, vnitřně svobodný hlas Klíčova violoncella dokonalým protihráčem básníkovy spíš nepoddajného, zápolivého, jakoby lehce zalklého a nedomykavého projevu. Frič záměrně recituje oba texty nepřiliš dramaticky, aby nechal vyvstat vnitřní naléhavosti textů a nepřekryl ji vnějšíkovou exaltovaností. Ale už skrz sám rastr básníkovy hlasy se zároveň dere k slovu prožitá, neafektovaná naléhavost“ (Štolba 2006: 13).

Při takto projektovaném propojení hudby a zpěvu, kde se spojují výrazné osobnosti svých oborů, lze jen těžko očekávat přijetí u literární kritiky, protože v ní bude nutně absentovat to, co Štolbův text zvládá, totiž schopnost pojmenovat jak kvality básnického slova, tak též hudebního doprovodu a jejich propojenosti.

Nezbývá než konstatovat to, co už bylo řečeno na začátku: ve chvíli, kdy končí ročenky *Nejlepší české básně*, které by právě měly být schopny postihnout i ty podoby básnické praxe, které se nacházejí na nejrůznějších periferiích literárního života, jsou olomoucká setkání *Cenová bilance* de facto jediným prostorem a médiem, kde je ještě možné pokusit se zachytit a pojmenovat literární hodnoty na první přehlédnutí skryté a současným bojům a pozicím básnického světa vzdálené. Jsem přesvědčen, že právě poezie Jaroslava Erika Friče, a bezpochyby nepůjde o autora jediného, je takovou hodnotou, jejíž smysl se ukáže teprve v pozdějším bádání a v detailnějších globálnějších analýzách.

Ostatně, je to také pozice, kterou Fričovo dílo od počátku do konce ohledává, pokouší se najít výraz nejen pro ni, ale především pro možnost, která

se tímto ohledáváním nabízí člověku, jak o tom vypovídají dvě závěrečné básně sbírky *Jsi orkneyské víno a jiné básně*. Nejprve uvidět a evokovat život:

„a družičky v dálce dosud zpívají / na levé vzhůru obrácené dlani / hospodský ták s whisky v těžkých sklenicích / jedna se odpoutala / nebo dvě / bezhlese padají / tříštivě se lesknou sklíčka nenapravitelnosti / a toho medvídka si vezmi / a šňůru prádelní / a kolíčky a cucavé bonbóny / a nástěnné hodiny / motýlí ticho a hospodské rafije / života který byl / života který bude / života který je smích“ (Frič 2014: 53–54).

Ale stejně, jako je Frič důsledný k světu, je důsledný i k člověku:

„ve chvíli leonardovské / kdy padající stojíme / nad průrvou / brázdou nedokončenou / stále na stejném místě / stále teď i v matu vzpomínek / za mléčným sklem / v horách velkolepých / i v prachu periferním / stále uvnitř / a stále vně“ (ibid.: 57).

Mgr. Jakub Chrobák, Ph.D.

Ústav bohemistiky a knihovnictví
Filozoficko-přírodovědecká fakulta
Slezská univerzita v Opavě
Masarykova tř. 37, 746 01 Opava
jakub.chrobak@fpf.slu.cz

LITERATURA

EXNER, Milan

1994 „A přece je báseň“; *Tvar* 5, č. 9, s. 22

FRIČ, Jaroslav Erik

2004 *Americká antologie + Poslední autobus noční linky* (Prostějov: Z. Janál)

2014 *Jsi orkneyské víno a jiné básně* (Brno: Ears&Wind Record)

2016 *Kolotoče bílé hlasy / Houpací kůň šera a jiné básně* (Brno: Ears&Wind Record)

2017 „V životě je nejpodstatnější nebýt svině“; Rozhovor vedl M. Stöhr a E. Klíčová; *Host* 33, č. 4, s. 9–15

GROMBÍŘ, Jakub

2013 „Básnický bydlí člověk“; *Kulturní noviny* [online] <https://www.kulturni-noviny.cz/nezavisle-vydavatelске-a-medialni-druzstvo/archiv/online/2013/15-2013/basnicky-bydli-clovek> [Přístup 10. 1. 2021]

HARÁK, Ivo

1995 „Verše aristokratické pokory“; *Severočeský regionální deník* 5, č. 21, s. 8

HRUŠKA, Petr

2008 „Poezie“; in P. Hruška, L. Machala, J. Zizler (eds.), *V souřadnicích volnosti. Česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích* (Praha: Academia)

2014 „Poezie“; in A. Fialová (ed.), *V souřadnicích mnohosti. Česká literatura první dekády jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích* (Praha: Academia)

CHROBÁK, Jakub

1999 „Já píšu špatné básně bez syntaxe.“; *Host* 15, č. 1, s. 14

2014 „Veliká je nepotřeba osobnosti (nad knihou Psáno na vodu palbou kulometnou I)“; in L. Machala, P. Kožušníková (eds.), *Cenová bilance 2013: nad literárními díly oceněnými i neoceněnými v roce 2013* (Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci)

JANOUSHEK, Pavel (ed.)

2008 *Dějiny české literatury 1945–1989, IV. 1969–1989* (Praha: Academia)

KOMÁREK, Stanislav

2006 „Ve stylu drobných nosatců“; *Host* 22, č. 1, s. 75

KUBĚNA, Jiří

1994 „Jaroslav Erik Frič: Kolotoče bílé hlasy“; *Box pro slovo – obraz – zvuk – pohyb – život* 3, č. 1, s. 130–131

KUDRNÁČ, Jiří

1999 „Lyrik donkichotství“; *Kam v Brně* 43, s. 10

MOTÝL, Petr

1999 „Aktuální recenze“; *Sojky v hlavě* 3

NAGY, Petr

2013 „Není vlastně všedních věcí“; *Host* 29, č. 4, s. 73

PIORECKÝ, Karel

2014 „Mezi rozpínavostí a marginalitou“; in A. Fialová, *V souřadnicích mnohosti. Česká literatura první dekády jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích* (Praha: Academia)

PLOCEK, Jiří

2019 „Rekvie za potulného dělníka kultury“; *Lidové noviny* 32, 27. 5., č. 121, s. 11

POSPÍŠIL, Ivo

1995 „Dobrá poezie“; *Brněnský večerník* 5, č. 12, s. 3

ŠTOLBA, JAN

2006 „Hlas básně a hlasy básníků“; *Host* 22, č. 5, s. 13–15

VTÍPIL, Tomáš

2010 „Pod povrchem slova underground: Co dnes zbývá z undergroundového protestu?“; *Host* 26, č. 4, s. 42–45

FILMOVOSŤ V ŽIVOTOPISNOM ROMÁNE

TIBOR ŽILKA

FILMINESS IN A BIOGRAPHICAL NOVEL

The study is focused on the identification of artistic and aesthetic values of the biographical novel *Gen. M. R. Štefánik* (2018) written by Mariana Čengel Solčanská. The author is a well-known director of several successful movies such as *Únos* (*Kidnapping*, 2017) and *Sviňa* (*Scumbag*, 2019). In her novel about an important Slovak politician and astronomer, she was also able to apply the strategies distinctive for film art. The novel is characterized by increased drama and a constant alternation of mini-stories, ending with a point. These features of the prose text are reminiscent of editing and montage from film art, which makes the novel an excellent reading. The narrator of the story also helps – the entire story of Štefánik's life is told by Eduard Beneš, the future president of Czechoslovakia. This way, the author significantly shifted the plot to a fictitious position.

Keywords: biographical novel, director, narrator, film editing, film montage, mini-story, general, fictional interview

V súčasnej slovenskej literatúre vznikajú životopisné romány akoby na bežiacom páse. Možno tu uviesť iba tie, ktoré sú dobrou lektúrou a majú aj umeleckú hodnotu: *Luboš Jurík: Smrť ministra (Noc pred popravou Vladimíra Clementisa)* (2011), *Alexander Dubček / Rok dlhší ako storočie* (2015), *Lubo Olach: Vavro Šrobár. Osudové prevraty 1918–1944–1948* (2017). Do tohto radu pribudol román Mariany Čengel Solčanskej *Generál M. R. Štefánik* so všetkými znakmi kvalitnej životopisnej prózy: je pútavým príbehom o jednej z najväčších postáv slovenských dejín. Román je zároveň koncentrovaný aj na spoločenské a historické pozadie doby, v ktorej sa hlavná postava výrazne presadzovala a zasahovala do priebehu dejín. Román Čengel Solčanskej je síce sústredený na život hlavnej postavy, ale dostávame

ucelený obraz aj o búrlivých časoch, ktoré nielen determinovali Štefánikov bohatý život, ale aj on sám zasahoval do ich diania v politike, vo vojenských kruhoch, ako aj vo vede ako významný astronóm. V teórii sa rozlišujú dva typy životopisného románu:

1. *Románová biografía*, ktorá je podžánrom historického románu,
2. *Román-dokument*, ktorý patrí skôr do literatúry faktu a veľmi sa blíži k životopisnej monografii, ktorá vedecké alebo aj publicistické fakty zoraduje a opisuje tak, aby u čitateľa vyvolávali zážitok, aby zážitkovosť zakódovaná do textu ako výrazová kvalita rezonovala u čitateľa (Mocná – Peterka 2004: 63). Možno povedať, že román *Generál M. R. Štefánik* patrí jednoznačne do prvej skupiny, pokiaľ ostatné spomenuté diela nesú skôr znaky románu-dokumentu.

Mariana Čengel Solčanská je predovšetkým režisérka, scenáristka, ale zároveň aj autorka románov. Jej literárna tvorba vždy súvisí aj s nakrúcaním filmov, lebo autorkine romány doteraz vždy boli základom scenárov, hoci práve román *Generál M. R. Štefánik* nie je zatiaľ sfilmovaný. Čengel Solčanská je však aj ako scenáristka spisovateľkou, lebo scenár je aj literárnym žánrom. Treba však hneď dodať, že vrcholom jej doterajšej literárnej tvorby je práve román pod názvom *Generál M. R. Štefánik* (ďalej iba *Generál*).⁽¹⁾

Čengel Solčanská študovala v rokoch 2003–2008 filmovú a televíznu réžiu na Filmovej a televíznej fakulte Vysokej školy múzických umení v Bratislave. Už v tom čase jej študentský film *Monštrancia* získal striebornú medailu (UNICA 2006 KOREA, svetová organizácia filmových a video tvorcov pod UNESCO).

Ďalej možno spomenúť jej film *Ábelov čierny pes*, ktorý získal cenu aj v Uruguaji, dokonca cenu za najlepší herecký výkon udelili hercovi Pavlovi Liškovi. Ďalšie ceny film získal v Bangladeši a v Bali (Indonézia).

Prvý celovečerný film Čengel Solčanskej *Legenda o lietajúcom Cypriánovi* (2010) prináša znovu veľa úspechov. Možno tu spomenúť udelenie ceny IGRIC 2011 pre režisérku filmu.

1 Román Mariany Čengel Solčanskej *Generál M. R. Štefánik* bol odmenený prémieou v Klube nezávislých spisovateľov spolu s románom Denisy Fulmekovej *Doktor Mráz*.

Cena za najlepšiu réžiu pre M. Č. Solčanskú bola udelená aj v Dubline za film *Únos* (2018), ale aj vo Venezuele (Five Continents International Film Festival).

Ako vidíme, o filmové ceny v jej prípade niet núdze, ale jej romány zatiaľ ocenené neboli. No aj tento deficit sa stáva minulosťou, lebo za literárne dielo *Generál* jej porota Klubu nezávislých spisovateľov navrhla udeliť prémie, ktorú autorka 18. 9. 2019 aj prevzala na slávnostnom zasadnutí KNS. Ide totiž o román, ktorý prevyšuje diela, ktoré vyšli nedávno o M. R. Štefánikovi. Myslím tu predovšetkým na román Jozefa Banáša *Prebijem sa! Štefánik* (2018), hoci aj ten bol dokonca odmenený Cenou Literárneho fondu.

Téma, ktorú Čengel Solčanská spracovala, vypovedá veľa aj o nej samotnej. Predovšetkým si zaslúži obdiv jej odvaha, ktorá je na naše pomery raritou. V roku 2017 mal premiéru jej film *Únos*, ktorý sa stal jednou z najúspešnejších snímok slovenskej kinematografie a ktorý poriadne rozvíril hladinu spoločenského a politického života. Následne sa zrušili Mečiarove amnestie, ale ako takmer nič na Slovensku, ani tento prípad nebol dotiahnutý do konca. Zdá sa, že je tu istý zámer pomaly aj režisérku presunúť na vedľajšiu koľaj, preto treba privítať jej nový román, ktorého vznik súvisí s prípravou scenára pre film o Štefánikovi, hoci jej nebolo súdené podieľať sa na réžii tohto filmu. Takto sa dostáva na knižný trh aspoň jej kniha, ktorá má nesporné kvality. Aj v súvislosti s týmto románom možno povedať, že bola napísaná s istou dávkou odvahy, niekedy autorkine riešenia aj zámerne provokujú, ale práve vďaka tomu je dielo vzácnym prínosom pre životopisný román v slovenskom literárnom kontexte. Ide pritom o žáner, ktorý má v svetovej literatúre bohatú tradíciu. Stačí tu spomenúť iba niektorých predstaviteľov tohto žánru z literatúry 20. storočia: Nemec Emil Ludwig (Goethe, 1920, Napoleon, 1924, Lincoln, 1930, Roosvelt, 1938), Rakúšan Stefan Zweig (Romain Roland, 1920, Marie Antoinette, 1932, Erasmus, 1934) a Francúz André Maurois, ktorý je autorom mnohých životopisov významných osobností – Shelleyho (1923), Byrona (1930), A. Fleminga (1959), Balzaca (1965). Nemožno tu nespomenúť Bolesława Prusa a jeho román *Faraón* (1897). Aj z tejto enumerácie vyplýva, že témou pre vznik hodnotného životopisného románu môže byť iba výni-

močná osobnosť, značne presahujúca bežný priemer. Kvalitu umeleckého artefaktu tohto typu značne zvyšuje, ak sa v deji prelína spoločenský život hrdinu s jeho súkromím.

Ak berieme do úvahy pestrý život Štefánika, jednoznačne nám vychádza, že je vďačnou témou na literárne spracovanie, veď ide o mnohostrannú osobnosť. Bol uznávaným astronómom, diplomatom, generálom, ba aj ministrom, ktorý sa zapísal do dejín strednej Európy, ba aj Európy vcelku. Samotný román je faktografický a vyznačuje sa aj prienikmi do tajov Štefánikovho života. Na jeho tvorbe autorka pracovala od roku 2013, vcelku to vychádza na päť rokov, hoci prvé impulzy a záujem o túto osobnosť získala už v rodinnom kruhu od svojho starého otca. Pričinil sa o to dedo Gašpar Solčanský v Čakajovciach, ktorý ju medzi rečou upozornil na túto osobnosť, keď mala iba desať rokov. Prvá jej veta v doslove znie: „Román o Štefánikovi je drzý skutok, viem“ (Čengel Solčanská 2018: 365).

Ako sa premietla táto „drzosť“ do životopisného románu Čengel Solčanskej? Hlavne v tom, že vytvorila jedinečnú a originálnu umeleckú biografiu s výraznými vlastnosťami fiktívnej prózy. Fakty sú totiž vyselektované tak, aby boli východiskom pre generovanie minipríbehov, vytvárajúcich dramatický dej. Postupy, ktoré tomu dopomohli, možno aj jednotlivito vymenovať:

1. Fikciu v románe podporuje už samotná výstavba deja, ktorá je založená na mentálnom protiklade dvoch protagonistov – M. R. Štefánika a Eduarda Beneša, pričom základným inovačným zdrojom je to, že rozprávačom je E. Beneš, akoby odchádzajúci zo sveta v Sezimovom Ústí, majúci pri sebe iba svoju vernú manželku Hanu. Vo sne či v spomienkach na minulosť sem prichádza celá plejáda osobností viažucich sa na hlavnú postavu deja – na Štefánika. Vcelku z tejto fiktívnej situácie vychádza podrobný príbeh, sústredený na činnosť triumvirátu, ktorý sa najviac podieľal na vzniku Československa hlavne v období vojny, hoci aj predchádzajúce roky sú opísané výstižne, vždy s istou dávkou fantázie so zámerom zvýšenia dramatickosti. Napriek tomu, že Beneš je rozprávačom deja, z trojice strojcov nového štátu je najslabším článkom triumvirátu. Ťažisko textu sa však prenáša na dvoch protagonistov, ten tretí (Tomáš Garrigue Masaryk) je akoby v úzadí, hoci jeho zásluhy sú nesporné aj z hľadiska autorského postoja. Masaryk

však aj svojím vekom, aj svojou autoritou stál akoby nad nimi, akoby bol doslova a do písmena otcom týchto dvoch spolutvorcov samostatného štátu na troskách Rakúsko-Uhorskej monarchie. Bol starší, rozvážny, ale hlavne aj mentálne zrelý na hlavu štátu – na tú úroveň E. Beneš úplne nedozrel ani vo veku, keď sa stal prezidentom. Sám hovorí o rozdieloch medzi ním a medzi Milanom slúžke Marguerite, ktorá bola tiež milenkou Štefánika: „Ja... Môj otec bol sedliak, Marguerite. Nie ako Milanov. Milanov otec bol evanjelický farár, vedeli ste to? To je veľký rozdiel, sedliak a farár, viete?“ (ibid.: 26).

2. Ďalším inovačným zdrojom prózy Čengel Solčanskej je dramatické podanie deja, ktoré je založené na skúsenostiach z filmového umenia. Román je budovaný tak, že sa rýchle striedajú zábery na jednotlivé postavy a sekvencie, pripomínajúce filmové umenie, ktoré je budované predovšetkým na strihu a montáži. Krátky minipríbeh má obyčajne výraznú pointu, ktorej predchádza udalosť plná konfliktov a dramatickosti. Dôležitú úlohu pri vypracovaní konfliktov a dramatickosti zohrávajú krátke dialógy. Táto skladba minipříbehov dej značne dynamizuje, dodáva mu napätie, ako je to známe z tých najlepších filmov. Možno tu spomenúť aj *Únos*, hoci, prirodzene, tento úspešný film so svojou témou a samotným obsahom v ničom nekorešponduje so životopisným románom o Štefánikovi. Ale samotná technika tvorby a kompozičné usporiadanie témy do umeleckej podoby pripomína postupy, ktoré sú charakteristické pre filmové umenie. Výsledkom aplikácie týchto postupov je zvýšená dynamickosť textu, pestrá paleta výrazových prostriedkov obyčajne aj na malej ploche dejovej štruktúry.

3. Vykreslenie M. R. Štefánika ako hlavného hrdinu deja. Obrazne povedané: autorka ho stiahla z výšin zmýtizovanej nedotknuteľnosti a generovala z neho človeka z mäsa a kostí. Veľkým kladom románu je, že sa v ňom prelína súkromný život so životom spoločenským, politickým, vedeckým. Charakteristickým znakom Štefánikových mentálnych daností je, že vo všetkom chcel vynikať, do čoho sa pustil, všade žal úspech, ale vždy na úkor vlastného zdravia. Nadmerný výkon podložený nevšedným talentom napokon ani nemohol skončiť inak, ako tragickou smrťou. Je priam typické,

že v románe všetky významné udalosti zo Štefánikovho života sú opísané podrobne a živo, no pád lietadla je obmedzený skôr na detaily, autorka ani neuvažuje o zostrelení lietadla, ako k tomu pristupovali niektorí fabulátori jeho nešťastného konca (Husár 2000: 149–155). Aj tu sa autorka zameriava na detaily, ako je priam zákonité vo filmovom umení: na Štefánika čaká jeho mamička a jej vnučka. Matka, ktorá nevidela svojho syna šesť rokov. Naposledy ho videla v roku 1913 na pohrebe svojho manžela, jeho otca. A naraz tragická smrť! Treba však dodať: ani keby lietadlo nehavarovalo, vzhľadom na zdravotné problémy by Štefánik už asi nemusel dlho žiť. Táto prognóza jednoznačne vyplýva zo samotnej dejovej línie románu.

Bola odvaha napísať knihu v tomto duchu, autorkin zámer vníma a kvituje čitateľ od samého začiatku. Autorskou odvahou bolo urobiť z Beneša rozprávača, ktorý neustále balansuje na hrane: občas nenávidí svojho konkurenta pre jeho mimoriadne schopnosti pri prenikaní do vyšších kruhov vo Francúzsku ako aj pri presadzovaní vlastných názorov šikovným diplomatickým manévrom, ale na druhej strane narátor si často uvedomuje, že bez Štefánika by nebolo Československa. Beneš bol totiž slabší, menej invenčný, ťažkopádnejší, ale zase dôslednejší, spoľahlivejší, aj oddanejší Masarykovi. Aj Štefánik uznával Masaryka, ale dokázal mu oponovať, najmä vo finálnej fáze zakladania nového štátu.

Autorka na svojské videnie Štefánika kladie veľký dôraz. Vkladá mu do úst mnohé výroky, ktoré vyznievajú ako aforizmy: „Vláda pre ľud nemôže byť vládou ľudu“ (Čengel Solčanská 2018: 255). Viackrát o ňom Beneš tvrdí, že nebol demokrat: „No Milan bol v srdci aristokrat, a preto nemohol mať demokratické názory“ (ibid.: 254). M. Janinovi, bývalému veliteľovi česko-slovenských légii v Rusku, hovorí o ňom Beneš: „so všetkou vážnosťou tvrdí (rozumej: Štefánik), že republika je na rozdiel od monarchie zakuklená tyrania“ (ibid.: 307). Asi nie každý historik by sa stotožnil s názorom, že Štefánik bol odporcom demokracie a že najradšej by uprednostnil monarchiu v nejakej novej podobe. Dokonca v istých prípadoch hovoril i o češtine ako o jedinom jazyku v Československu, keď bolo treba, hovoril o sebe, že je Francúz, pritom asi nikto toľko neurobil pre vznik novej republiky ako on. Pravda, to všetko súvisí s autorskou licenciou, literatúra

občas prekračuje hranice reality, načrtáva skôr reálne možný svet, než by rešpektovala otrocký diktát faktov. Platí to aj o životopisnom románe.

Zdá sa, že autorka vkladá do úst hlavnému rozprávačovi aj názory, ktoré vyznáva sama, respektíve ku ktorým sa dopracovala ako absolventka politológie vlastnými úvahami. O Veľkej októbrovej socialistickej revolúcii napr. Beneš-rozprávač hovorí generálovi M. Janinovi toto: „Viete, generál, som podráždený, keď počujem hovoriť, že revolúcia v Rusku vypukla preto, aby sa chudoba mala dobre. Vypukla preto, lebo pre Prušakov bolo poslednou nádejou na odvrátenie potupnej prehry vyradiť Rusko z hry. Tá revolúcia nebola pre ruské duše, ale pre Francúzov. Čerta sa Lenin staral o svoj ľud! Staral sa o peniaze, ktoré dostal od Fridricha, aby rozvrátil cárske Rusko“ (ibid.: 277–278). K tomuto názoru sa možno dopracovať aj keď si prečítame román Alexandra Solženicyna *Lenin v Curychu* (2000). Možno Solženicynov román je menej fikčný, menej dramatický, ale v samej podstate smeruje tam, kde aj román Čengel Solčanskej pri hodnotení Leninových aktivít.

Románová biografía *Generál M. R. Štefánik* má teda svoju jasnú koncepciu, je vytvorená s mimoriadnymi invenčnými danosťami autorky a obsiahne celý život protagonistu akoby z pohľadu E. Beneša, ale aj ďalších postáv. Prirodzene, Benešove „ja“ je alteregom pre vyjadrenie vlastných predstáv autorky o Štefánikovi, ale neraz z hľadiska ženského princípu, spočívajúcom na obdive úspechov hlavnej postavy u žien rozličného pôvodu a spoločenského postavenia. Začína sa to sexuálnymi radovánkami so slúžkou u uznávaného astronóma J. Janssena, končí sa to so zasnúbením s markízou Giulianou Benzoni ako ženského idolu Štefánika v záverečnej fáze jeho života. Medzitým sa striedajú mnohé pôvabné a nežné tvory, krásavice, ale vždy vytipované s istým pragmatickým zámerom. Napokon za všetko, čo Štefánik dokázal vybaviť a riešiť, môže ďakovať vlastnému šarmu a prirodzenému citu pre získanie ženskej priazne. O tom nás presvedča každý jeho vzťah, ktorý je opísaný v románe Čengel Solčanskej. Už samotné poďakovanie autorky vlastnému manželovi svedčí o tom, ako sa vžívala do svojej roly pochopiť genialitu protagonistu a jeho úspechy v ženskej spoločnosti. Poďakovanie je akýmsi mottom celej knihy a znie takto: „Môjmu mužovi Eduardovi za to, že strpel

Štefánika v našej posteli“. Citát načiera do tajov samotného diania, ktoré je v mnohých súvislostiach výplodom autorkinej fantázie. Bola totiž potrebná veľká dávka predstavivosti, aby strojcov nového štátu už na samom začiatku Štefánikových štúdií v Prahe spojil dokopy. Bolo to vraj v podniku na Týnskej ulici, kde Beneš sedel spolu v Masarykom a o múr krčmy sa opierali študenti. Jeden z nich nejedol, nepil, ten by mal byť Štefánik. „Tak som prvýkrát stretol Milana. On si na to nespomenul a po čase som vlastne aj ja sám zapochyboval, či som si tú epizódku nevymyslel. Preto ju teraz rozprávam, aby sa stala skutočnosťou“ – hovorí Beneš o prvom stretnutí so svojim neskorším spolupracovníkom a rivalom (ibid.: 34). Odtiaľ sa odvíja neustále súperenie, ktoré je hlavným ťažiskom celého textu. Aj sa stretávajú, aj sa nenávidia, ale navzájom sa rešpektujú, ich vzťah sa vyznačuje neustálou osciláciou medzi pozitívnym a negatívnym pólom, lebo sú odkázaní jeden na druhého. O tom je podstatná časť knihy, avšak realita bola asi úplne iná. Stačí na to jeden citát z inej publikácie: „Dňa 13. decembra (1915) sa Milan Štefánik v byte maliara Ludvíka Strimpla po prvý raz stretol s Eduardom Benešom, docentom sociológie na Univerzite Karlovej, stúpencom Masarykovho realizmu, ktorý ho medzi krajanmi v Paríži hľadal už koncom septembra“ (Juríček 1968: 105). Napokon to isté tvrdí aj Dušan Kováč vo svojom krátkom portréte o Štefánikovi (Kováč 1996: 40). Autorská fantázia však nekladie medze pred ničím, ba v rámci románovej štruktúry má svoje opodstatnenie a slúži na rozvíjanie deja s účinným recepčným dosahom na príjemcu. Napokon aj dialógy musia byť v historickom románe, eo ipso v každej kvalitnej umeleckej biografii vymyslené. Vymýšľať rozhovory postáv museli aj klasici životopisného románu, akými boli Stefan Zweig či André Maurois. Ale musí sa to diať s citom a pôsobiť hodnoverne. To sa podarilo dosiahnuť aj Čengel Solčanskej. Napokon sotva existujú záznamy či nahrávky o tom, keď sa v spálni oddávali protagonisti sexuálnym radovánkam a šepkali si do rôznych uší rôzne nežnosti. Štefánik je autorkou vykreslený ako majster komunikácie, ako expert na vzbudenie pozornosti či už v ženskej spoločnosti alebo v mužskom kolektíve, hlavne vo vyšších kruhoch, kde sa riešili spoločenské, politické alebo vedecké problémy. V tomto je román pestrý a pútavý, zdá sa, že aj vďaka zo skúseností pri nakrúcaní filmov, lebo režisérka nesporne musí vedieť účinne

komunikovať s filmovým štábom, nehoriac o tom, že dialóg vo filme vždy musí byť úsporný, jadrný a stručný.

V románe defiluje celá plejáda významných osobností, s ktorými Štefánik prichádza do styku či už v Prahe počas štúdií alebo v Paríži, Ríme, prosto na rozličných miestach zemegule počas svojho pôsobenia v zahraničí. Či už je to Vavro Šrobár, Milan Hodža či Štefan Osuský alebo astronóm Jules Janssen, diplomat Anatole de Monzie, generál Maurice Janin či francúzsky premiér Aristide Briand, no v neposlednom rade Claire Boas de Jounevel, jedna z najuznávanějších dám parížskej spoločnosti. Štefánikov vzťah k dámam je vykreslený často veľmi podrobne, ani nie vždy sa prejavuje ako sympatický dobyvateľ ženského srdca, občas je až príliš tvrdý, nekompromisný, ale takmer u každej necháva hlboké stopy, preto viaceré napísali aj svoje pamäti v podobe spomienok na neho. Hádám najviac je vykreslený jeho vzťah k emancipovanej novinárke – Louise. Radikálny rozchod s ňou rieši hlavný hrdina drasticky, neľútostne. Na samom konci románu sa objavuje aj Jozef Tiso, vo fiktívnom rozhovore s Benešom je vyjadrená autorkina nesympatia k tejto rozporuplnej osobnosti slovenských dejín. Popri osobnostiach slovenských a svetových dejín autorka venuje pozornosť aj činnosti spolku Detvan v Prahe, kde Štefánik tiež necháva svoje stopy. Odtiaľ prechádza na postupné presadzovanie sa vo vedeckých kruhoch, až sa z neho stáva aj cestovateľ a svetobežník, ale zároveň je aj prognostikom. Napokon už štyri roky pred vojnou jasne predpovedá, že dôjde k svetovému konfliktu. Keď vojna vypukne, od samého začiatku vie, kde je jeho miesto. Keď mu to situácia, ale hlavne zdravotný stav dovolí, hlási sa na vojnu, využíva svoje poznatky meteorológa a stáva sa pilotom. Aj tu prejavuje značnú odvahu, aj vďaka tomu sa postupne dopracúva až k hodnosti generála. A to všetko vo francúzskej armáde. Z jeho nápadu a organizačných schopností vznikajú československé légie, ktoré zohrávajú významnú úlohu pri presadzovaní vzniku samostatného Československa na troskách Rakúsko-Uhorskej monarchie.

Mariana Čengel Solčanská celý príbeh o Štefánikovi opisuje priam majstrovsky, pútavo, presvedčivo. Román svojím recepcným dosahom môže zaujať čitateľa, lebo dokáže v ňom vyvolať estetický a umelecký zážitok

par excellence. Autorka vytvorila dielo, ktoré sa v rámci slovenskej beletrie môže zaradiť medzi významné tituly. Knižka Čengel Solčanskej *Generál M. R. Štefánik* tieto predpoklady nesporne má!

prof. PhDr. Tibor Žilka, DrSc.

Ústav stredoeurópskych jazykov a kultúr FSŠ UKF v Nitre

Dražovská 4, 949 74 Nitra

Slovenská republika

tzilka@ukf.sk

Štúdiá vznikla v rámci riešenia projektu APVV-17-0012
s názvom *Literatúra a jej filmová podoba v stredoeurópskom kontexte*.

LITERATURA

ČENGELOVÁ SOLČANSKÁ, Mariana

2018 *Generál M. R. Štefánik* (Bratislava: IKAR)

HUSÁR, Jozef

2000 *Musel generál M. R. Štefánik zahynúť? Fakty, svedectvá, dokumenty*
(Bratislava: Iris)

JURÍČEK, Ján

1968 *M. R. Štefánik. Životopisný náčrt* (Bratislava: Mladé letá)

KOVÁČ, Dušan

1996 *Milan Rastislav Štefánik* (Budmerice: vydavateľstvo Rak)

MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef a kol.

2004 *Encyklopedie literárních žánrů* (Praha–Litomyšl: PASEKA)

SCHNEIDER-TRNAVSKÝ, Mikuláš

1938 „Milan R. Štefánik“; in J. Bartůšek (ed.), *Štefánik. Kniha druhá: vzpomínky, dokumenty a jiné příspěvky* (Praha – Bratislava: Slovenské nakladateľstvo L. Mazáč)

KVALITY A SLABINY TEXTU IVANY DOBRAKOVOVEJ MATKY A KAMIONISTI

ANDREA FEDORKOVÁ

POSITIVES AND NEGATIVES OF IVANA DOBRAKOVOVA'S PROSE *MATKY A KAMIONISTI*

The paper deals with the last Ivana Dobrakovová's prose *Matky a kamionisti* (2018). At first we analyse specific poetological aspects of her writing. We focus on modeling of protagonists in five proses ("Otec", "Ivana", "Olivia", "Lara" and "Veronika"), predominantly on relationship between main character and her father, motives of body and sexuality and symptoms of mentally sick heroines. With help of interdisciplinary knowledge from psychiatry it is possible to establish accurate, medical diagnoses of literary characters. This approach offers a more detailed analyse of Dobrakovová's proses and new perspective of interpretation of her texts.

Keywords: literary criticism, Ivana Dobrakovová, interdisciplinary research

Ivana Dobrakovová⁽¹⁾ (*1982) nepochybne patrí medzi najvýraznejšie slovenské autorky debutujúce po roku 2000. Svojou poetikou a pridržiavaním sa tematiky narušenia vedomia postavy zastupuje autorka špecifický typ literatúry, ktorý v rámci slovenskej prozaickej tvorby nemá konkurenciu.⁽²⁾

1 Dobrakovová vyštudovala prekladateľstvo a tlmočníctvo anglického a francúzskeho jazyka a od roku 2005 žije v Taliansku. Jazykové vzdelanie a osobná skúsenosť Slovenky žijúcej v zahraničí výrazne ovplyvnili jej tvorbu a textom dodávajú „európsky“ charakter. Za svoju tvorbu získala niekoľko literárnych ocenení, ako napr. ocenenie Povedka 2008, Cenu Jána Johanidesa pre autorku do tridsiatich rokov (2009), či najnovšiu Cenu Európskej únie za literatúru (2019).

2 V kolektívnej publikácii *Hľadanie súčasnosti* je autorka zaradená do skupiny tzv. „expatovskej prózy“. Tento termín problematizujeme v práci *K terminologickej nejednoznačnosti v slovenskej próze po roku 2000. Poznámky k pojmu „expatovská próza“* (v tlači), v ktorej navrhujeme sémanticky priezračnejšie pomenovanie danej skupiny autorov „expatriantská próza“. Rovnako sa téme novej migrácie v literatúre venujeme v príspevku *Podoby expatriantskej prózy po roku 2000* (2020) analyzujúc texty Z. Kepplovej a R. Potočára.

Dobráková debutovala zbierkou poviedok *Prvá smrť v rodine* (2009), o rok na to jej vyšiel román *Bellevue* (2010), nasledovala opäť zbierka poviedok *Toxo* (2013) a doteraz poslednou vydanou knihou je próza *Matky a kamionisti* (2018). Zaujímavosťou je, že všetky štyri knihy boli nominované na cenu Anasoft litera, no žiadna z nich toto na Slovensku najprestížnejšie ocenenie nezískala. O výnimočnosti jej poetiky v kontexte slovenskej literatúry svedčí aj pozornosť teoretikov a kritikov – doposiaľ je dostupných viac ako štyridsať recenzií, štúdií a článkov venujúcich sa jej tvorbe.

Pre tvorbu I. Dobrákovej je typická psychologizácia ženských hrdiniek, často poznačených duševnou narušenosťou alebo labilitou. V kontexte jej tvorby teoretici hovoria o poetike jednej postavy, ktorá sa stále prehlbuje a cizeluje. Pri charakteristike Dobrákovej poetiky možno hovoriť o sociálnej vylúčenosti postáv, naratívnej hre s realitou, tematizácii telesnosti či problematickému vnímaniu partnerských a rodičovských vzťahov. Ako tvrdí Magdalena Bystrzak, Dobráková je autentická najmä v momentoch, v ktorých sa pridŕža svojej stálej tematiky, napr. témy psychicky chorej postavy či detabuizovania a demýtizovania ženských postáv: „Dobráková, a je to jednoznačne najsilnejšia stránka jej autorského rukopisu, vie pritom ponúknuť príbeh, ktorý rozširuje skúsenostný obzor bežného čitateľa. Obzvlášť tam, kde sa dotýka tém, ktoré prekračujú horizont každodenných starostí“ (2018). Práve približovanie tém, ktoré sa vymykajú každodenným skúsenostiam čitateľa, robí jej tvorbu pútavou a zaujímavou. Na druhej strane však nemožno Dobrákovej texty hodnotiť ako „ľahké čítanie“. Tematizácia náročných životných situácií psychicky labilných protagonistiek spôsobuje, že sú jej prózy miestami neúnosné a ťaživé, pôsobia pesimisticky a bezvýhodiskovo.

Niektorí literárni vedci (ako Vladimír Barborík alebo Lenka Szentesiová) pochybujú o ďalšom rozširovaní autorkiných motívov⁽³⁾ a tvrdia, že Dobráková bude musieť siahnuť po inom type postáv, aby dokázala udržať kvalitu svojich próz. Ukazuje sa však, že Dobráková aj v próze *Matky*

3 Pre viac pozri napr. Vladimír Barborík – „Literatúra“ vs. Výpoveď: Debut a prvý román Ivany Dobrákovej (2011) alebo recenziu Lenky Szentesiovej na román „Bellevue“ v *Knižnej revue* (2010).

a *kamionisti* dokáže rozvíjať nastolené motívy, ba dokonca ich posúvať do ďalších, zaujímavejších polôh. Najnovšia zbierka próz pozostáva z piatich textov⁴ – „Otec“, „Ivana“, „Olivia“, „Lara“ a „Veronika“. Štyri z próz sú pomenované podľa protagonistky, prvý z textov je takýmto postupom vyčlenený od ostatných, čím ponúka kľúč na interpretáciu zvyšných štyroch. Špecifikom úvodného textu je spomínanie protagonistky na svojho otca. Na rozdiel od ostatných textov tak v prípade tejto prózy nevystupuje do popredia rozprávačka, no pozornosť čitateľa je upriamená na jej otca. Prostredníctvom jej spomienok spoznávame zvláštny vzťah rodičov (nežijú spolu v jednej domácnosti), otcovo neobvyklé správanie (napr. niektoré náboženské prejavy) a čo považujem za najdôležitejšie, jeho nenápadnú, postupne nastupujúcu duševnú poruchu. Modelovaním otca prostredníctvom dcériných spomienok je naznačená aj problematickosť rodičovstva, ktorá sa nesie celou prózou *Matky a kamionisti* a ktorá zároveň poukazuje na determináciu genetikou. Próza *Otec* preto môže byť jednou z odpovedí pri hľadaní príčin psychických chorôb protagonistiek – hrdinka úvodného textu sa v závere prózy po otcovej smrti psychicky zrúti, pričom motív psychickej lability, abnormality či duševného kolapsu sa opakuje aj v nasledujúcich textoch.

Otec je v poviedke spočiatku vykreslený ako pasívny, letargický alkoholik, ktorý býva na „Maďaroch“. Motív „iného domova“ otca predznačuje jeho nielen priestorovú, ale aj sociálnu odlúčenosť od rodiny, ktorá kotuje už spomínaný motív kamionistu. Jeho pasivita v rodine je takisto odôvodnená výchovou:

„Otec bol jasný patriarchát. Naďapa si vzal naďmamu len preto, že bola najlepšia pracantka na jeho pozemkoch a ako manželku ju už nemusel platiť. Otec tieto názory prebral, s obľubou hovorieval, že žena má pracovať na poli a keď je unavená, má si oddýchnuť pri domácich prácach“ (Dobráková 2018: 7).

4 Texty nie sú žánrovo jednoznačné, niektoré z próz sú novely („Otec“, „Ivana“), niektoré môžeme označiť za poviedky s novelistickými prvkami („Lara“, „Olivia“, „Veronika“).

Tento motív ženy slúžky sa vo vzťahu k mužovi opakuje aj v iných textoch (próza „Lara“) a tým zdôrazňuje význam rodičovského vplyvu na svoje deti. Otec je však súčasne znázornený dvojako – v Bratislave ako duchom neprítomný, apatický (ne)člen rodiny, na Maďaroch ako aktívny roľník, cestovateľ a fotograf. Táto dvojakosť, ktorá je v prípade otca naznačená tak opozíciou mesto – dedina, ako aj protikladom majority a minority žijúcej na jednom území, anticipuje jeho rozvíjajúcu sa psychickú chorobu.

V modelovaní otca autorka prostredníctvom epizódnych incidentov vytvára obraz prichádzajúcej choroby, pričom ústredným motívom sa stáva alkoholizmus. Pars pro toto môžeme spomenúť Svetlaninu spomienku na detstvo, v ktorej opisuje otcov úraz:

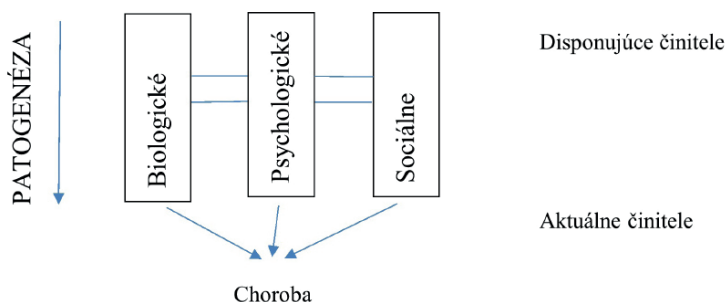
„V našom výťahu vidíte, ak ubiehajú poschodia. Otec sa raz v noci vracal domov, namol opitý, a chcel sa oprieť o stenu. Oprel sa o ubiehajúce poschodie. Rozrazil si čelo do krvi. Dlhá tmavohnedá škrvna medzi prvým a druhým poschodím“ (ibid.: 9).

Škrvna na stene po incidente môže metonymicky stvárňovať otca, ktorý sa stal „škrvnou“ pre budúci život svojej dcéry. Jeho správanie, choroby a neskôr psychopatológia „poškvrnili“ protagonistku tým, že jej predurčili jej budúcnosť. Hrdinka píše o chorobe svojho otca a o jeho osobe ako o neoddeliteľných častiach jedného celku:

„Jeho alkoholizmus bol vždy prítomný, a preto som ho odmala vnímala ako jeho neoddeliteľnú súčasť, ako čosi, čo k nemu patrí, čo tak má byť. Podobne ako chorobu. Je zbytočné dohadovať sa, čo bolo skôr, vajce či sliepka, čo zapríčinilo čo, labilná duševná konštitúcia, odveký sklon k pitiu, genetické predispozície na jedno aj druhé, obe veci sa navzájom preplietli, posilnili, až sa stali jeho samotnou podstatou“ (ibid.: 8).

Aj keď Dobrakovovej protagonistky netrpia alkoholizmom, tento Svetlanin výrok o jej otcovi možno rovnako použiť aj na ne samotné – je jedno, čo zapríčiňuje ich choroby, či je to genetika, duševné predispozície

či vzťah s rodičmi. Poruchy protagonistiek sú s nimi tak späté, že ich nie je možné oddeliť, sú ich súčasťou a dokonca, dovolíme si tvrdiť, hrdinky bez nich ani nemôžu existovať. J. Kafka načrtáva štruktúru patogénnych činiteľov vzniku psychickej choroby (obr. č. 1), v ktorých naznačuje komplikovanosť a prepojenosť jednotlivých vplyvov na jedinca. Zo schémy je jasné, že v prípade rozvinutej psychickej choroby vstupujú do procesu biologické, psychologické, sociálne, genetické no aj aktuálne faktory, ktoré chorobu spúšťajú alebo umocňujú. Podobnú zmes faktorov vplývajúcej na postavy pozorujeme aj v modelovaní postáv Dobrakovovej textoch.



Obr. č. 1 – Schéma patogénnych činiteľov biopsychosociálneho modelu choroby podľa J. Kafku (1990)

Rovnako možno na protagonistky vzťahovať aj záverečnú scénu titulnej poviedky, v ktorej otec zomiera. Jeho smrť sa odohrá v blázinci, bez povšimnutia lekárskeho personálu alebo rodinných príslušníkov. Rovnako kuriózne sa o jeho smrti dozvedá aj rodina:

„Dostali sme list, že si máme prísť vyzdvihnúť jeho šatstvo. Akože, on ho už nebude potrebovať? Akože, to bude chodiť nahý? Len šatstvo, o otcovi ani slovo“ (Dobrakovová 2018: 15).

Otcova smrť sa modeluje do bezvýznamnej udalosti, akoby na ňom nič lenže nezáležalo, ale akoby ani nikdy nebol. Symbolicky po ňom ostáva

len oblečenie. Napriek tomu otcova smrť protagonistku prudko emočne zasiahla, čo autorka verbalizuje v záverečnej pointe príbehu:

„Trvalo presne šesť mesiacov, než som sa z toho zrútila. Zimu som prečkala. V akejsi hibernácii, či skôr zotrvačnosti. Zrútila som sa až na jar. Koncom semestra. Jedného dňa som mala ísť do školy na skúšku, ale jednoducho som tam už nikdy nešla. Ostala som ležať v posteli“ (ibid.: 15).

V modelovaní protagonistky tak vidíme pohyb na osi od aktivity až k úplnej nehybnosti. Tento prechod je naznačený aj slovami „hibernácia“ a „zotrvačnosť“, ktoré zo psychiatrického hľadiska označujú stav, ktorý sa nazýva hypokinéza (teda spomalenie pohybov jedinca) a ktorý končí v úplnej nehybnosti (akinéze). Otupenosť, apatia či nezáujem o okolie sú okrem iného prejavom depresívnych porúch osobnosti. Otcova smrť v hrdinke spustila prejavy jej psychickej choroby, súčasne však možno tento motív interpretovať ako „predanie štafety“. Svetlana preberá rolu svojho otca a pokračuje v šľapajach jeho choroby. Motívom zaľahnutia do postele je súčasne načrtnutá (a anticipovaná) Svetlanina duševná smrť.

Špecifikom Dobrakovovej poetiky je aj v prípade tejto prózy narátorská stratégia. Rozprávanie psychicky narušenej protagonistky je v niektorých prípadoch zjavné a jasne definovateľné (napr. „Ivana“ alebo „Otec“), inde je zase prítomné len v náznakoch („Olivia“, „Lara“, „Veronika“). Pre spôsob rozprávania labilnej hrdinky je charakteristická najmä chaotickosť, nelogickosť a zložitosť myšlienkových pochodov. Nesúrodé nadväzovanie v pásme rozprávača predstavuje nezastaviteľný prúd vedomia, v ktorom sa krížia rôzne línie rozprávania:

„Mám palmy, najmä obrovský datľovník po otcovi, ale aj areku, je tu fikus, ktorému denne utieram listy, rododendron, asparágusy, aloe vera, kalanchoe, ktorá mi práve žltó kvitne, rada sledujem, ako sa v noci kvety privierajú, na oknách najmä kaktusy – nevydám sa? nevydám? som poverčivá? trápi ma to?, a samozrejme orchidey, tie mi kvitnú nepretržite celý rok“ (ibid.: 18).

V najexponovanejších prehovoroch postáv predstavuje jedna veta aj niekoľko strán textu. Hrdinky tento fenomén opakovane pomenúvajú ako neprestajný tlak vedomia, no zároveň konštatujú, že zastaviť myšlienky sa im nedarí, ak áno, tak len pod vplyvom psychofarmák. Medzi symptómy duševných chorôb protagonistiek môžeme zaradiť narušenie kognitívnych funkcií – najmä poruchy pamäte, sústredenia sa a orientácie, aj keď je otázne, či kognitívne defekty postáv sú symptómom ich chorôb alebo následkom terapie liekmi:

„A dnes môžem už snáď aj povedať: lieky vedia človeka pozliepať, aj keď mnohé úlomky sa cestou kdesi stratili, možno v tráve, v trstinách pri vode, niektoré u pána Ble s jeho nablýskanými farami, a tie najdôležitejšie, tie hlavné, v jazdiarni, za stajňou, pri črevách pohodených na zemi“ (ibid.: 23).

Strata pamäti však môže súvisieť aj s autoterapeutickou snahou hrdiniek o vyliečenie sa. Paradoxne sa terapiou stáva tak zabúdanie, ako aj roz-pamätávanie sa na traumatické zážitky. Práca s kognitívnymi anomáliami hrdiniek pôsobí v kontexte próz pomerne funkčne a prirodzene, na druhej strane však pričasté opakovanie straty pamäte a neschopnosti roz-pamätať sa na detaily pôsobí redundantne.⁽⁵⁾

Psychická narušenosť hrdiniek sa pretavuje aj do dejovej zložky textu. Okrem neprimeraného správania sa postáv⁽⁶⁾ (Ivana dokope koňa na smrť, Veronika túži po sexuálnom zážitku s neznámym kamionistom, Lara nechá svojho trojročného syna samého v aute, kým ona trávi čas s milencom) nachádzame v textoch aj prelínanie reality a halucinácií spôsobených chorobou hrdiniek. Lara v túžbe po blízkej osobe načúva svojej mŕtvej mame, „našepkával mi hlas mojej mŕtvej mamy“ (ibid.: 126), ktorá ju odsudzuje aj po smrti. Rovnako môže ako halucináciu interpretovať aj Oliviiinu pria-

5 Pričasté opakovanie pozorujeme najmä v textoch „Otec“ a „Ivana“, vo zvyšných prózach je modelovanie kognitívnych funkcií protagonistiek vyvážené.

6 Neprimeranosť správania chápeme ako abnormalitu z psychosociálneho pohľadu, nie z pohľadu literárneho statusu postavy. Protagonistky sú vo svojej psychopatológii tvarované funkčne a ich konanie je v súlade s ich psychickou narušenosťou.

teľku z detstva Lucreziu, ktorá je v texte modelovaná do nejasnej polohy – Olivia sa k nej nikdy nemohla ísť hrať, jej matka k nej bola mimoriadne nepríjemná a diskutabilný je aj koniec ich priateľstva:

„S odsťahovaním Lucrezia nadobro odišla z môjho života. Ale – akoby sa doň neustále vracala. Len na seba brala podobu iných dievčat“ (ibid.: 91).

Najvýraznejšie však pozorujeme prelínanie reality a halucinácií v prípade Ivany, ktorá vo svojej izbe pestuje množstvo kvetov. Starostlivosť o ne zo začiatku predstavuje terapiu, neskôr sa jej však vymyká z rúk a prerastá jej cez hlavu. Pri incidente s difenbachiou (s. 37) sa protagonistka dokonca priotrávi. Domáci priestor tak naberá negatívne konotácie, v duchu nastupujúcej duševnej choroby ho môžeme interpretovať ako symbol Ivaninho prežívania a narastajúcej úzkosti:

„chvíľami rozmýšľam, prečo mám ten priestor taký zamorený, samé konáre a vetvičky a všetky sa o mňa obtierajú a niekedy ma aj švacnú do chrbta, do nôh, keď niekam idem, treba sa tu predierať, cítim, že sa vo svojej izbe čoraz viac dusím, čoraz viac vnímam aj prenikavú vôňu orchideí, veď toto nemá byť džungľa, mal by to byť priestor pre mňa, len pre mňa, aj ja potrebujem dýchať“ (ibid.: 48).

Príznačné je, že zhoršujúci sa duševný stav hrdinky sa personifikuje do „džungle“, ktorá jej v izbe vyrástla.

„Symbolika v tomto prípade funguje aj recipročne – neprehľadnosť duševných pochodov a nezastaviteľná násilnosť myšlienok predstavujú „vnútornú džungľu“, ktorá sa navonok prejavuje v divokom rastlinstve (v panelákovskej izbe Ivana pestuje okolo 18 rastlín, väčšina z nich mohutného vzrastu, napr. palmy, datľovník, areka, difenbachia, bambusy...)“ (Fedorková 2019: 139).

Pri opise svojich rastlín hrdinka plynule prechádza do autodeskripcie, čím naznačuje možnú súvislosť medzi sebou a rastlinstvom:

„ktovie, prečo mám takú záľubu v jedovatých rastlinách, ale deti ani zvieratá u nás nebývajú, tak to nie je problém, sama predsa nie som až taký blázon, aby som žula jedovaté listy či kvety“ (Dobrákovová 2018: 18).

Paradoxom je, že protagonistka neskôr otrávené listy skutočne drví a ochutnáva, čím samu seba usvedčí z „bláznovstva“. Vrcholnú časť novely predstavuje Ivanin útok na džungľu vo svojej izbe, pri ktorom hrdinka dostrihá všetky rastliny, ktoré pestovala. Týmto gestom sa symbolicky vzpierala svojej chorobe, čo dokazuje aj záverečné konštatovanie, že v izbe nastáva „presne taká spúšť, akú som teraz potrebovala“ (ibid.: 59). Napriek silnému gestu a snahe vzpierať sa chorobe hrdinka zostáva vo vzťahu k svojej labilite pasívna, autorka ponecháva problém otvorený.

Ďalšou dominantou Dobrákovovej poetiky je tematizovanie tela a sexuality ako problémového prvku v modelovaní postavy. Telesnosť postáv je pri ich stvárňovaní často v rozpore s ich duševnými potrebami, čo v protagonistkách spôsobuje napätie. Špecifickú prácu s ambivalentnosťou tela vytvára autorka na pozadí próz „Olivia“ a „Lara“, medzi ktorými vzniká inverzná súvislosť. Olivia pôsobí paranoidne, nevyrovnane, bez charizmy a sebavedomia. Je prehnane obsedantná, čistotná a úzkostlivá, v sexuálnej oblasti ju môžeme označiť za frigidnú. Telo je v tomto prípade opisované ako cudzí prvok, ktorý protagonistke nepatrí, je len nepodarenou časťou vlastnej matky:

„Keď som s ňou, mám pocit, že je dvakrát taká veľká ako ja, že som len nejaký jej vonkajší orgán, ktorému sa nepodarilo od nej odstrihnúť. Veď ako by sa orgán mohol sám odstrihnúť? Odumretý, zakrpatený, nefunkčný“ (ibid.: 86).

Sebapomenovanie hrdinky ako odumretého, zakrpateného orgánu naznačuje nielen neschopnosť vymaniť sa zo vzťahu matka-dcéra, ale aj pohrdanie svojou osobou. Hrdinka sa síce opisuje ako atraktívna (ibid.: 69), no z pohľadu sebareflexie tento opis vyznieva pomerne nefunkčne a zbytočne. Naopak, opis tela v pozícii protivníka je z estetického hľadiska pomerne inovatívny:

„Mám pocit, že telo ma čoraz viac zrádza, takmer akoby som sa rozpadávala. Kĺby, najmä kĺby povolujú, uvoľňujú zovretie, nedržia kosti tak, ako by mali“ (ibid.: 89).

Neskôr, keď sa hrdinka oddáva fantáziám, konštatuje:

„Niekedý si predstavujem, že sa celá rozpadnem, vnútri, kĺby definitívne povolajú, prestanú plniť svoju funkciu, budem len kôpkou kostí, ktoré budú voľne plávať po tele a potom sa začnú drať von cez kožu, až ju prederavia“ (ibid.: 89).

Motív rozkladu tela je v texte spojený nielen s jeho odmietaním v podobe odporu k sexualite, ale aj s paralelou rozkladu tela a duše, na druhej strane aj s potrebou fyzickej aktivity, ktorá hrdinku oslobodzujú od dotieravosti myšlienkových pochodov. Paradoxne, behom, ktorý hrdinke pomáha utíšiť vnútorné hlasy, sa jej fyzický stav zhoršuje, čo anticipuje aj možný tragický koniec protagonistky. Olivia tak osciluje medzi zdravím a chorobou, medzi telom a dušou, medzi fyzickými a psychickými potrebami. Záverečnou scénou prózy je naznačená cesta, ku ktorej sa rozpoltená postava pridáva – behom do neznáameho a ťažkého terénu si hrdinka vyberá fyzickú aktivitu, ktorá ju na jednej strane na chvíľu zbaví psychických ťažkostí, no na druhej strane však predznamenáva rozpad tela a teda smrť v prenesenom význame slova.

Protipólom Olivie v oblasti telesnosti a sexuality je Lara. Tá má na rozdiel od Olivie predstavujúcej absentujúcu sexualitu preexponovaný vzťah k intimite, ktorá je výrazne ovplyvnená osobnou skúsenosťou materstva a s ním spojených tehotenstiev a pôrodov. Lara tak nachádza sexuálne uspokojenie len v sadomasochistickom pohlavnom akte. Jej posadnutie telom však nemožno vysvetľovať len ženskými skúsenosťami, hrdinku špecifikuje osobitý postoj k svojmu telu už v detstve, čo opäť potvrdzuje nami načrtnutú problematiku dedičnosti a predurčenosti postáv. Lara sa životnými okolnosťami stáva anestetickou,⁽⁷⁾ tak v oblasti

7 Welsch rozlišuje dva základné pojmy, z ktorých vo svojom myslení vychádza – estetiku a anestetiku. Estetiku chápe ako tematizáciu vnemov všetkého druhu, zmyslových aj duchovných, každodenných aj sublimných, tých, ktoré pochádzajú zo životného sveta, aj umeleckých. Pre estetiku je typické

emócií (ľahostajný vzťah k manželovi a staršiemu synovi⁸⁾), ako aj v oblasti sexuality:

„už dávno nepozerám porno pre ženy, skôr rôzne extrémny, sm, gang-bangy, orgy, dp a rough sex, pozerám sa na to so zmesou zhnusenía a fascinácie, ale pozerám“ (ibid.: 116).

Jediná vec, ktorá jej dokáže vyvolať emóciu, je bolesť, preto sa protagonistka oddáva rôznym násilným sexuálnym praktikám. Obe protagonistky tak symbolicky predstavujú krajné, dokonca až anestetické póly prežívania sexuality – Olivia absentujúcu, Lara nenaplniteľnú túžbu. Hrdinky sú si protikladom aj v životných rozhodnutiach – kým Olivia sa rozhodla nemať deti a po rozvode ostáva bez muža, Lara je vydatou ženou, uväznenou v nenaplnenom manželstve a materstve. Obe sú však vo svojich rolách nešťastné a psychicky nestále. Takýmto inverzným modelovaním protagonistiek Dobrakovová vytvára bezvýchodiskový model a poukazuje na všeobecnú platnosť načrtnutých problémov. Vďaka autentickému modelovaniu protagonistiek sa čitateľ, aj napriek ich psychopatológii, dokáže ľahko identifikovať s postavami. Na základe autorkiných textov tak možno generalizovať Larin výrok: „Aj keď, u koho by sa dačo nenašlo“ (ibid.: 117). Na druhej strane však vidíme medzi Oliviou a Larou paralely, najmä v oscilácii medzi psychickým a telesným, pričom aj v prípade modelovania Lary je kľúčovou záverečná scéna textu, v ktorej sa manifestuje jej príklon k telesnosti a zároveň sa anticipuje tragický osud hrdinky. Protagonistka po sexuálnom akte krváca a premýšľa nad svojou budúcnosťou:

zosilňovanie pocítovania, senzibilizácia človeka na rôzne podnety okolia. Naopak anestézia nastáva v momente, keď je zrušená elementárna podmienka estetického a teda schopnosť pocítovať. Anestézia doslova tematizuje necitlivosť – ide o stratu, prerušenie alebo nemožnosť senzibility. Welsch teda vníma anestéziu ako imanentnú súčasť estetiky, ktorá siaha od nulového fenoménu až k hyperfenoménu estetického (1993). V kontexte literárnych postáv preto možno hovoriť o anesteticosti v prípade, ak v ich modelovaní dochádza k absencii citového, estetického či vôľového prežívania.

8 Ľahostajnosť, ba až krutosť voči synovi je v prípade Lary miestami zarážajúca: „Môj syn je jedno-ducho posera, či možno sráč, taký chudáčik, nezocelený“ (Dobrakovová 2018: 119).

„keď si cítim celé telo, ktoré brní bolí dáva o sebe vedieť, keď vnímam, že žijem, a viem, že mu to dovoľm znovu, lebo to sama potrebujem, viem, že ho budem tak dlho pobádať, hecovať, aby išiel ešte ďalej, čoraz ďalej, až mi raz ublíži naozaj, možno to celé dopadne zle, môže to dopadnúť zle na toľko rôznych spôsobov, a napriek tomu s tým neviem prestať, hoci si stále hovorím, že raz za to zaplatím privysokú cenu“ (ibid.: 136).

Takýmito inverznými postupmi načrtávajúcimi nielen kontrasty, ale aj podobnosti protagonistiek si možno klásť otázku, či hrdinky nepredstavujú alter ego jedna druhej.⁽⁹⁾

Dobrakovovej *Matky a kamionisti* sú nepochybne kvalitným a mimoriadnym textom na slovenskej literárnej scéne, na druhej strane mu však možno vytknúť aj slabé miesta. Jedným z málo rozvinutých motívov je motív kamionistu z názvu knihy, ktorý je načrtnutý len v poslednej próze „Veronika“. Postavu kamionistu možno interpretovať ako osobu trvale neprítomnú, čo korešponduje s obrazom otca v rodine, ktorý je modelovaný v prózach. Na druhej strane motív kamionistu možno chápať v kontexte partnerského vzťahu, v ktorom absentuje muž ako rovnocenný partner protagonistiek. Do tretice možno motív kamionistu vnímať v čisto erotic-kých konotáciách, v ktorých je partner vnímaný len ako nástroj na uspokojenie, kamión tak reprezentuje mužský pohlavný úd:

„Kamionista Rico má dlhý červený kamión“ (ibid.: 137), alebo „napnutá krvavocervená plachta, tridsaťtonový náklad a za volantom Rico romantik“ (ibid.: 138).

Vzhľadom na potenciál, ktorý daný motív má, je na škodu, že ho autorka rozvinula len v poslednej próze. Slabo vyznievajú aj časti textu, ktoré viacnásobne, explicitne a preto aj redundantne pomenávajú veci, ktoré sú čitateľovi už známe. Zbytočne tak vyznieva napr. mnohonásobné opakovanie v závere prózy „Otec“, v ktorej je predznamenaná otcova smrť:

9 Tieto hypotézy by bolo potrebné rozvíjať hlbšie v ďalšej práci.

„Ja totiž umriem. Čoskoro umriem, som si tým istý. Pozerala som naňho, v hlave mi naskakovali také tie frázy, čo to hovoríš, nestraš ma, ale prosím ťa, ty sa dožiješ stovky, ale nedokázala som zo seba dostať ani jednu, lebo som vedela, že má pravdu. Umrie. Stačilo sa naňho pozrieť. Umrie. Už umieral“ (ibid.: 14).

Vo väčšine prípadov však Dobrakovová pracuje s tematikou funkčne, ponecháva problém otvorený a interpretačne mnohoznačný.⁽¹⁰⁾

Záverom možno konštatovať, že tvorba Dobrakovovej je, rovnako ako jej posledná kniha *Matky a kamionisti* (2018), špecifikom na poli slovenskej literárnej produkcie, o čom svedčí záujem nielen odbornej, ale aj čitateľskej verejnosti. V tomto príspevku sme poukázali na kvality a slabiny jej najnovšej prózy, zdôrazňujúc dominantné aspekty jej textov (relácia protagonistky s otcom, rozvíjanie motívu telesnosti a sexuality, prejavy psychických porúch hrdiniek). Prostredníctvom pozorovania, analýzy a interpretácie prejavov psychicky narušených protagonistiek sa do budúcnosti otvára nový výskumný potenciál Dobrakovovej textov. Ako sme v práci naznačili, na základe interdisciplinárnych poznatkov možno stanoviť medicínsky presné, odborné diagnózy protagonistiek, ktoré môžu prispieť k precíznejšiemu interpretačnému uchopeniu Dobrakovovej tvorby. Zároveň výskum literárneho textu za pomoci psychiatrických znalostí otvára širší diapazón interpretačných a explikačných možností analyzovaných próz.⁽¹¹⁾

Mgr. Andrea Fedorková

Katedra slovakistiky, slovanských filológií a komunikácie
Filozofická fakulta Univerzity Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach
Moyzesova 9, 040 01 Košice, Slovenská republika
andrea.fedorkovaa@gmail.com

10 Okolo poslednej Dobrakovovej knihy sa medzi kritikmi rozprúdila debata s otázkou, či je „nová Dobrakovová“ obscénna, ak áno, do akej miery je tvarovanie obscénnych scén funkčné a kde už autorka prekračuje mieru v kontexte modelovania uveriteľnej postavy (pozri napr. LQ#23– Je mŕtvu/ *Matky a kamionisti*).

11 Tomuto výskumu sa podrobne venujeme v rozpracovanej dizertačnej práci s názvom *K (ne)existencii postáv v slovenskej próze po roku 2000*.

LITERATURA

BARBORÍK, Vladimír

2011 „Literatúra‘ vs. Výpoveď: Debut a prvý román Ivany Dobrakovovej“;
Vlna 13, č. 46, s. 118

BYSTRZAK, Magdalena

2018 „Monológy do prázdna“; [on-line] www.plav.sk, <https://plav.sk/node/135> [Prístup 25. 10. 2019]

DAROVEC, Peter – SOUČKOVÁ, Marta – ZAJAC, Peter

2019 „LQ#23 – Je mŕtvy/Matky a kamionisti“; [on-line] <https://www.youtube.com/watch?v=xzdYoUgbAJI&t=132s> [Prístup 25. 10. 2019]

DOBRAKOVÁ, Ivana

2018 *Matky a kamionisti* (Bratislava: Marenčin PT)

FEDORKOVÁ, Andrea

2019 „K ambivalencii postáv v tvorbe Ivany Dobrakovovej“; in *Zborník príspevkov z 6. ročníka Jarnej internacionalizovanej školy doktorandov UPJŠ 2019* (Košice: Univerzita Pavla Jozefa Šafárika), s. 137–140

2020 „Podoby expatriantskej prózy po roku 2000“; in *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 2000 VI* (Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity), s. 82–96

KAFKA, Jozef – KOLIBÁŠ, Eduard a kol.

1990 *Psychiatria* (Košice: Univerzita Pavla Jozefa Šafárika)

MACSALIOVÁ, Lenka

2018 „Veľké malé tajomstvá“; *Knižná revue*, 13. 12. 2018

SOUČKOVÁ, Marta

2012 „Bellevue“; in idem, *TOP 5 (slovenská literárna a výtvarná scéna 2010 v odbornej reflexii)* (Prešov: FACE), s. 52–58

SZENTESIOVÁ, Lenka

2010 „Bellevue – Ivana Dobrakovová“; *Knižná revue*, č. 24, 31. 12. 2010

WELSCH, Wolfgang

1993 *Estetické myslenie* (Bratislava: Archa)

PRAHA – ŠIBUJA – PEKING

ROMÁNY ANNY CIMY A RADKY DENEMARKOVÉ (NEJEN) O DÁLNÉM VÝCHODĚ

MAREK LOLLOK

PRAGUE – SHIBUYA – BEIJING. NOVELS BY ANNA CIMA AND RADKA DENEMARKOVÁ
(NOT ONLY) ABOUT THE FAR EAST

The paper *Prague – Shibuya – Beijing. Novels by Anna Cima and Radka Denemarková (not only) about the Far East* deals with the novels by Radka Denemarková and Anna Cima, which are related by their setting into the Far East countries, namely Japan and China.

The analyzes and comparison of both of the novels reveals substantive differences between the plots, characters, aims and strategies of the authors, as well as between the language means applied. In general, despite great ambitions of the Radka Denemarková's extensive novel the Anna Cima's prosaic debute is found as more convincing.

Keywords: contemporary Czech prose, *Probudím se na Šibuji*, *Hodiny z olova*, Anna Cima, Radka Denemarková

I

V roce 2018 se na knižním trhu objevily dvě knihy, které bezesporu neplánovaně, leč vzhledem ke svým tématům nepřehlédnutelně tvoří jistý tandem, ba se takřka ocitají v komplementárním vztahu. Řeč je o románech *Probudím se na Šibuji* Anny Cimy a *Hodiny z olova* Radky Denemarkové.⁽¹⁾ Přestože jak z hlediska záměrů autorek, tak i co do tvárných a stylových parametrů, jimž ještě budeme věnovat pozornost, sotva může být mezi

1 Navíc nedlouho poté, ovšem již s vročením 2019, vychází co do časoprostoru obdobně založený román Davida Zábranského *Logoz aneb Robert Holm, marketér dánský* – tomu se však v této stati podrobněji nevěnujeme.

těmito díly větších rozdílů, jejich základní společný jmenovatel v podobě výrazné orientace na dvě z nejvýznamnějších dálnovýchodních kultur nás (snad) dostatečně opravňuje ke komparaci, včetně dodatečného zhodnocení kritického. Dalším, třebaže již vcelku „vnějším“ motivem pro srovnání uvedených knih na platformě Cenové bilance 2018, je fakt, že se oběma posléze dostalo prestižních ocenění: *Hodiny z olova* získaly hlavní cenu Kniha roku v soutěži Magnesia Litera, román *Probudím se na Šibuji* byl pak v téže anketě nejlepším debutem, přičemž autorka za něj ještě získala Cenu Česká kniha a Cenu Jiřího Ortena, určenou spisovatelům do třiceti let.

II

V nejobecnější rovině se obě prózy, byť ne stejným způsobem a stejnou měrou, přiřazují k od 90. let stále se rozšiřující a průběžně metamorfující linii české literatury „se zahraničním prvkem“ – literatury, kterou svého času Alena Fialová s vědomím její značné různosti a různorodosti charakterizovala pod hlavičkou tzv. výprav za exotikou (Fialová 2014: 351–354). Tato produkce zažívající svůj boom od počátku nového milénia staví svou atraktivitu především na tom, že jsou její narativy zasazeny do cizího, více či méně exotického prostředí, popřípadě že se k tomuto prostředí nějak vyjadřují a vztahují. Jak uvádí Fialová, charakteristická je v tomto případě „účast spíše mladší generace, té, která po revoluci v roce 1989 vyrazila za poznáním do světa, případně ještě mladších autorů, pro něž se stalo již normálním jevem trávit první léta dospělosti na ‚zkušené‘ ve světě, ať již ze studijních, či pracovních důvodů“ (ibid.: 351).

Funkce exotického prostoru, resp. úloha cizokrajných a cizojazyčných prvků objevujících se v tomto typu literatury ve větší koncentraci, přitom bývají rozličné, když odpovídají jak naturelu daného autora, tak i celkovému konceptu díla (s rozpětím od takřka faktografické dokumentárnosti až po toliko volnou, fragmentární či náznakovou inspiraci). V nejobecnější rovině lze však konstatovat, že zasazení děje do určitého relativně „cizího“ prostoru a využití jeho specifických „reálií“ vždy přinejmenším implicitně účinkuje jako měřítko (zrcadlo) k poměrům zdejším, domácím. Osa často

krát přítomná i v jiných typech textů (na jedné straně „svůj, vlastní“ – na druhé „jiný, cizí“)² se tak v těchto případech stává klíčovou.

III

Probudím se na Šibuji je první knihou osmadvacetileté japanoložky Anny Cimy, akademičky v současnosti žijící v Japonsku. Hlavní hrdinkou v zásadě komorního příběhu (třebaže geograficky velkoryse rozprostřeného mezi Japonsko a Česko) je studentka japanistiky Jana Kupková, přemýšlivá dívka, která coby důsledek své vášně pro zemi vycházejícího slunce zažívá rozdvojení osobnosti, doslova paralelní bytí na dvou místech zároveň. O tom, zda je to Janě příjemné či nepříjemné, nelze jednoznačně rozhodnout – anebo přesněji: mění se to v čase. Zatímco její aktuální čtyřicetiletá Já poctivě studuje na pražské filozofické fakultě, kde se s dost řídké vídaným zápallem věnuje překladu nesnadného textu pozapomenutého neosensualistického spisovatele z počátku 20. století, její sedmnáctiletá verze vězí v tokijské čtvrti Šibuja, v níž osamocně bloudí a bloumá, aniž by potřebovala jíst a pít a aniž by ji kdo registroval. Zatímco „pražská“ Jana po ničem neprahne víc než po tom podívat se znovu do Japonska – protože dodnes žije ze svých vzpomínek na krátkou turistickou návštěvu japonských ostrovů s kamarádkou před sedmi lety –, „šibujská“ Jana brzy zatouží se ze své klícky vymanit. A to i přesto, že jí tento pobyt umožňuje detailní pozorování a poznávání Japonců a vůbec nebývalé proniknutí do zamilované kultury.

2 Srov. k tomu kulturologickou koncepci Wolfganga Müllera-Funka, který ve své monografii *Theorien des Fremden* systematicky rekapituluje a komentuje různé přístupy k problematice „jiného“ a „cizího“. Uvedené pojmy chápe Müller-Funk v souladu s většinou představovaných autorů jako elementární opozice konceptů „svůj“, resp. „vlastní“. Upozorňuje na to, že jinakost, stejně jako cizost coby do značné míry se překrývající fenomény nejsou kategorie substanciální, ale vždy relativní. Pro dotýčný subjekt znamenají vždy něco protikladného či znepokojujícího (widerständig oder irritierend; Müller-Funk 2016: 22). Hodnocení jakýchkoli projevů alterity, což je pojem, pod který se koncepty „cizího“, „jiného“, popřípadě „druhého“ obvykle shrnují, se přitom nemusí uplatňovat jen na základě poznání reálných vzorů či sociálních struktur, ale jako výsledek různých emotivních momentů, apriorních představ a stereotypů; ty podle Müllera-Funka ovlivňují vnímání nejen vizuálně, tedy jako jakési předobrazy, ale i v hlubší struktuře jako tzv. „jazykově formované ‚obrazy‘“ (sprachlich formatierte „Bilder“; *ibid.*).

Dynamické, rychle plynoucí vyprávění využívající motivu pátrání po nejen literárně, ale i biograficky pozoruhodném, tragicky zesnulém beletristovi jménem Kijomaru Kawašita se postupem času čím dál tím víc přelévá takřkajíc na místo činu – do Japonska. Zde v pečovatelském domě dožívá vdova po Kawašitovi, která by studentce mohla doplnit nezbytné dílky do mozaiky beztak sporých informací o spisovatelově životě; překládaná autobiografická povídka je totiž (nejen pro Janu) až příliš fragmentární.

Významnou roli při Janině bezmála detektivním pátrání, jemuž se její počínání vskutku podobá mnohem více než standardnímu filologickému výzkumu, a zároveň při osvobozování jejího alter ega uvízlého na Šibuji, sehrávají dva její souputníci, jeden svéráznější než druhý. Japonský mladík Nakadai a pražský doktorand Viktor Klíma. S prvním se protagonistka setkává již na Šibuji, kde ho – aniž by s ním mohla rozmlouvat a byla jím spatřena – pozoruje v roli frontmana kapely ve stylu *visual kei*. Po několika letech se zase stává jeho průvodkyní v Praze, kam jako vášnivý fotograf oken a všelijakých zapadlých zákoutí přicestuje na doporučení své sestry Mačiko, Janiny kamarádky. Zprvu pouze pracovní vztah s asociálním, nicméně erudovaným kolegou Klímou, který se do případu Kawašita záhy rovněž naplno ponoří, brzy opanují vzájemné sympatie a Jana se časem do Klímy zamiluje. Introvertní mladík se však zdráhá přijmout roli oficiálního partnera, protože mu je v danou chvíli přiznáno dvouleté stipendium na pobyt v Japonsku (což mu Jana samozřejmě trochu závidí). Odmítnutá dívka je uražena, Klímovi se rozhodne vyhýbat, ovšem nezabrání jejich setkání právě na Šibuji. Český stipendista je totiž jediný, kdo zde přítomné Janino alter ego mezi tisícovkami Japonců skutečně vidí a může s ním komunikovat, ačkoli pro ostatní zůstává dívka nehmatalelná, průhledná. Jejich interakce pak zahrnuje řadu nezvyklých, často komických momentů:

„Pokusila jsem se Klímovi vysvětlit, že jsem myšlenka Jany Kupkové na Japonsko, která se tu zasekla před sedmi lety, ale nevypadá, že by to chápal. Řekla jsem mu, že nemůžu překročit Hranici, nemůžu jíst a pít a nemůžu telefonovat. Tvářil se podezřívavě. Nejspíš si myslí, že si z něj dělám legraci. [...] Samozřejmě chápu, že se takováhle informace nevstřebává snadno, ale

aspoň by nemusel mlčet jako zařezanej. [...] Nejradaši bych se Klímy vyptala na milion věcí, ale vypadá to, že s křížovým výsledkem budu muset počkat, dokud nepřijme fakt, že jsem myšlenka“ (Cima 2018: 235).

„Podívej,“ říká Klíma, „díval jsem se na ten náš problém doopravdy ze všech možnejch úhlů, a ať nad tím přemýšlím, jak nad tím přemýšlím, tak mi tvoje situace připomíná klasickéj pohádkovej syžet. Ty jsi v podstatě něco jako zakletá princezna, která potřebuje vysvobodit.“ / „A ty seš jako princ, co mi má pomoci, jo?“ / Klíma přikývne“ (ibid.: 251).

Hlavní hrdince se nakonec s pomocí Klímy a Nakadaie v převlecích podaří proniknout do přísně střeženého domova důchodců a ukořistit rukopis dosud pohřešovaného Kawašitova románu, což jí vyřeší problém nejen s dizertačním tématem, ale zejména s její myšlenkovou rozpolceností. Oba leitmotivy (rozdvojení a pátrání) jsou tedy dotaženy až do konce, příběh je obsahově i formálně završen.

Neopominutelnou součástí románu je přitom tvorba zmíněného japonského spisovatele, v podobě překladových fragmentů integrovaných zejména do pražských, ale i šibujských úseků. Konkrétně to jsou Kawašitovy autobiografické povídky *Milenci* o zapovězené lásce mezi nedospělým protagonistou a jeho o poznání starší sestřenicí a část eseje *Otřesené vzpomínky*, v nichž spisovatel sugestivně líčí své zážitky z velkého zemětřesení, jež na počátku 20. století postihlo jeho rodné Kawagoe. Tyto po částech odkrývané, stylově diferencované texty tvoří další vrstvu knihy, přičemž svou atmosférou a motivy sugerují japonskou literaturu a kulturu snad ještě více než příběh Janin.³ Doslov je pak odbornou statí soustředěně představující dílo Kijomarua Kawašity alias Satošiho Uedy (1902–1938), včetně originálních názvů jeho děl v japonském znakovém písmu a transliteraci,

3 V japanologicky fundované recenzi upozornila Denisa Vostrá na souvislosti knihy s žánrem „introspektivní beletrie“ (šinkjó šósecu), který se počátkem 20. století v Japonsku jako jeden z mála těšil přízni tehdejší kritiky coby čistá, tedy umělecká literatura. Tento žánr, pro nějž se v o něco širším významu používá též název „já-román“ (watakuši šósecu nebo šišósecu), vychází z japonského chápání naturalismu a patří k němu díla, v nichž popisované události do určité míry korespondují s životem autora“ (Vostrá 2018).

což je navýsost půvabné, uvážíme-li, že dotyčný spisovatel, jak Cima v jednom rozhovoru posléze přiznala (srov. např. Zbořil 2018), nikdy neexistoval a včetně své literární produkce je cele autorčinou fiktivní postavou...

IV

Hodiny z olova jsou polytematickým románem, v němž je valná většina jeho složek určena obrazem současné Číny, přesněji řečeno vztahem jednotlivých aktérů – míněno postav, vypravěčky i autorky – k němu. Nejen podle veřejných prohlášení Radky Denemarkové, učiněných v řadě interview týkajících se této knihy, je patrné, že v rámci autorčina dosavadního díla jde o knihu „neřadovou“, ba naopak svým obsahem i rozsahem mimořádně ambiciózní, představující určitou sumu jejího dosavadního psaní a možná završující jisté období v její tvorbě. V Poznámce autorky začleněné do publikace sama Denemarková mimo jiné docela neskromně uvádí, že:

„[R]omán je esencí doby, kterou jsem žila a která mě opouští, je i připomínkou mizející planety jménem skutečná literatura a jejich vzácných jmen“
(Denemarková 2018: 742).

Román neobsahuje jediný doposledka klenutý příběh, spíše zvýrazňuje svou jazykově-kompoziční výstavbu: zhruba 75ostránkový opus je s výjimkou prologu formálně segmentován na deset kapitol (dále ještě členěných na kratší subkapitoly), vycházejících – nejexplicitněji právě ve svém označení – z dálnovýchodních náboženství a nauk, zejména z tradičního konfuciánského učení, tzv. Velkého učení, resp. Doktríny středu.

Třebaže se citace a podněty z těchto zdrojů opakovaně vracejí, ba se koncepty východních filozofií zřejmě mají stát jakýmsi paradigmatem celého románu a vstoupit tak do konfrontace s – našimi – evropskými normami a hodnotami, jsou tyto akcentovány poněkud vnějškově, proklamativně. Vedle nich či spíše před nimi z textu vyvstávají hlavní postavy v čele se Spisovatelkou, jež má s fyzickou autorkou podle všeho ne jeden společný

rys: aktuálně připravila cestopis věnovaný Číně, který má ovšem pro svou otevřenost vyjít pouze v „okleštěné, vykastované“ verzi, jak je řečeno již v první větě románu.

Tematický záběr je přesto pozoruhodný. Lakonicky jej ve své recenzi naznačuje např. J. M. Heller, když uvádí, že se román „dotýká řady problémů, jež doplňují ústřední konflikt svobody a totality. Autorka v něm otevírá témata feministická, jako je násilí na ženách, velké téma pro ni představuje trauma výchovy a narušených vztahů mezi rodiči a dětmi, dále prostřednictvím jedné z postav, která rozkrývá svou zamlčovanou židovskou rodinnou historii, píše o holocaustu a nacismu a historické vině povýtce v Evropě. Některá témata jsou velmi aktuální, jako je odpověď Evropy (zejména té, které se říká ‚Východní‘) na uprchlickou ‚križi‘ nebo servilní přístup Evropy (téže části) k velmocem ležícím ještě dále na východ od ní“ (Heller 2019). Že jsou to skutečně závažné otázky⁴) dokládající nebyvalou ctižádostivost knihy, je patrné na první pohled.

K dalším bezesporu pozoruhodným aspektům *Hodin z olova* patří antroponyma. Stejně jako Spisovatelka nemá většina postav vlastní jméno, jsou pojmenovány apelativně podle své role v příběhu: Programátor, Diplomat, Babička, Mimoň (což je ovšem označení specifické, od ostatních postav kategoriálně odlišné, neboť explicitněji vystihuje povahu dotyčné postavy – poněkud infantilního akademika), dále například Přítel, Americká studentka, Snoubenec, Zlatokop, Právník, Čínská matka, Čínská dívka atd. atp.⁵) Tato volba se podílí na jisté typizaci představovaných charakterů, zevšeobecnění jejich osudů. Výjimkou jsou postavy Programátorovy dcery Olivie a mladíka Davida, které se od ostatních liší nejen generačně, ale zjevně i hodnotově. Jak autorka opakovaně v rozhovorech uvádí, tyto skutečně pojmenované postavy mají pro ni v knize mimořádný význam,

4 A to Heller ve svém seznamu pomíjí ještě další kontroverzní záležitosti, jichž se text aspoň zčásti dotýká, jako je například problém rozdělené společnosti (jak v Česku, tak v Číně), nelegální obchodování s orgány či třeba tzv. politika jednoho dítěte a její důsledky.

5 Mezi zmíněnými převažují Češi tvořící v Pekingu samostatnou enklávu; vedle nich se pak objevují postavy, jež nejsou expati (jak je to často vidět již z jejich atributu, viz např. Americká dívka, či – snad ještě důležitější postava – Čínská dívka, kterou čínský režim popraví poté, co si až příliš osvojí Spisovatelčiny demokratické postoje).

protože jsou jí jakýmsi ztělesněním naděje v celkově spíše chmurně líčených poměrech (srov. např. Pfeiferová 2019). Propriální označení nesou také kocouři Mansur a Pomeranč, přičemž druhý jmenovaný svou nesmrtelností dodává všemu dění ještě další, jaksi „metafyzickou“ dimenzi:

„Pomeranč je tisíciletý kocour a podobá se tygroví. Na náměstí Nebeského klidu Mansurovi s jantarovými očima důležitě pošeptá, že mu sice vypráví příběh tohoto světa, ale Spisovatelka neexistuje; je to jeho smyšlená postava“ (Denemarková 2018: 95).

V textové výstavbě románu se pak pracuje v zásadě se dvěma diferencovanými modely. První představují do značné míry typizované, modelové situace, zabezpečující hlavně epickou stránku románu (např. Vánoce u invazivní Programátorovy babičky, večírek na velvyslanectví a další), druhou utvářejí reflektivní pasáže, náležející buď postavám (v podobě jejich vnitřních promluv), nebo rozptýlené v reprodukováných, ať už anonymizovaných či „odzdrojovaných“ výrocích z reálného světa. A také – v neposlední řadě – ve vlastních úvahách, komentářích a glosách vypravěčky.

V širším smyslu můžeme k reflektivním pasážím řadit i nezanedbatelné množství v zásadě nedějových kratších či delších úseků, jež mají často deklarativní charakter, přičemž prezentují vyhraněná etická a politická stanoviska různých subjektů, nejčastěji Spisovatelky. Některé takové vstupy mají rysy až jakýchsi osobních statementů,⁶ vyjadřujících se přísně jak k morální integritě individuí, tak k (etice) společnosti jako takové; jsou v podstatě její obžalobou, kritikou.

Jak řečeno, situační i reflektivní pasáže se mnohdy prolínají, švy jsou ale zpravidla patrné. Viz jediný příklad za všechny obsahující svébytný, až ironicky působící komentář situace, kdy Olivie trpící mentální anorexií, odmítá babičkou vnucovanou domácí stravu; v uvozovkách je zde obsažen i výklad principu čtvrté kapitoly Velkého učení (srov. Zhu 2008: 37):

6 Dle ACSC „polit. veřejné politické vyhlášení, oznámení, prohlášení“ (srov. IJP 2019, heslo *statement*).

„Olivie krajíce chleba rozevře jako knihu a roznimrá; namáhavě polkne tři plátky slizkých rajčat. Uspořádaná, vyrovnaná osobnost je předpokladem uspořádané, vyrovnané rodiny. Bez pěstování osobnosti není usebrání rodiny. „Řekne-li se, že kdo chce řídit stát, musí napřed usebrat svou rodinu, míní se, že kdo nedokáže vychovat ani svou rodinu, nebude nikdy schopen vychovat kohokoli jiného. Z toho plyne, že ušlechtilý člověk pozvedne celý stát, aniž vlastně překročí práh své rodiny. Není to nic než bratrská láska, s níž slouží svému nadřízenému. A není to nic než rodičovská láska, s níž opatruje zástupy“ (Denemarková 2018: 47).

V reflektivních, komentujících pasážích se často objevují lapidární účelová srovnání, paralely, kontrasty či prosté juxtapozice vybraných jevů: vedle sebe jsou často kladeny výpovědi o aktuálních poměrech v Česku a Číně, případně výroky o současnosti a více či méně vzdálené historii; konkrétně se například uvažuje o šikaně státní policie během normalizace v Československu a vzápětí o praktikách téže organizace v současné Číně, o disidentských kruzích v někdejší Československu a disidentech v Číně apod. Srov. následující případy:

„Socialistický charakter a stranickost si naše literatura nikdy nenechá vzít, volali i ve Městě Praze v padesátých letech. Totéž dnes volají ve Městě Pekingu oficiální spisovatelé a své autogramy vepisují plnicím perem značky Mont Blanc. Změnily se kroje; dobové tance zůstaly“ (ibid.: 221).

„Při stavbě [Velké čínské zdi] používali rýži a na druhé straně velké zdi se vyskytují tři vzácnosti: ženšen, sobolí kožichy a tráva wula. Při stavbě Karlova mostu používali ve Městě Praze vajíčka“ (ibid.: 225).

Kritici se vesměs shodují na tom (srov. např. Bělíček 2019, Pavlova 2019, Heller 2019, Čopjaková 2019), že zejména velké množství a povaha reflektivních pasáží zahrnujících celou řadu vážně i ironicky míněných axiologických výroků jsou určitou slabinou *Hodin z olova*, jelikož často velmi zpomalují děj, zabíhají do příliš vzdálených odboček a vytvářejí až příliš vykonstruované

analogie (v souladu s principem „všechno souvisí se vším“⁷⁾). Nebo naopak přímočaře reprodukuje teze známé a záležitosti zjevné, z (kon)textu snadno vyvoditelné. Viz i někdy poněkud kostrbatá, polopatická charakteristika postav, jako třeba v momentě uvádění Davida a Oukeje do děje:

„Kluci [David s Oukejem] jsou závan čerstvého vzduchu, radosti, nepředpojatosti. Číňané na ně reagují radostně; nevěří slovům, věří intuici. Oni dva jsou radost ze hry, z rytmu, z pusté legrace. Jako by kluci všechny ty učené, ideologické debaty světa usvědčovali z jakési bazální nepatřičnosti. Z toho, že nemají se skutečným životem mnoho společného. Oni dva jsou ničím necenzurovaná manifestace života, který kašle na všechny ideologie, na vznešený svět keců. Manifestace života, který se bytostně vzpírá každému znásilnění, každému výkladu, každé směrnicí. Proti světu zdání a interpretací tu náhle stojí pravda. Pravda mladých lidí, kterým může být všechno ukradené. Kterí si chtějí žít po svém. Tancovat, jak chtějí. Být v souladu se svou přirozeností“ (Denemarková 2018: 237–238).

Při tematickém rozptylu, kdy je v románu současně prezentováno a propojováno mnoho soudobých veskrze „nadanárodních“ fenoménů, jako jsou například autoritativní režimy, konzumerismus, globalizace, civilizační střet, moc a její zneužívání v rodinných, partnerských i státních poměrech, smysl dějin, disent, resp. étos a odkaz disentu, jakož i (jak uvádí záložka i autorčina Poznámka v knize) krize středního věku, vyhoření, puberta ad., je kniha až překvapivě silně zakotvena v českém kontextu. Jsou zde totiž zakomponovány desítky – poměrně důležitých – nevysvětlovaných narážek na české aktuální dění, kulturu a historii (např. legendární krteček jako dar české delegace do Číny, vedle globálně známého Havla je připomínán Kolář, Němcová, objevují se zmínky o Slánském, Bělohávkovi, Kubišové ad.). Je tak otázkou, do jaké míry budou *Hodiny z olova* s to následovat

7 Objevuje se teze, že „příběh tohoto světa je jenom jeden a všechno, úplně všechno souvisí se vším, a to dokáže postihnout jen literatura“ (Denemarková 2018: 552); prominentním axiomem je i obdobně univerzalistický (a také kategorický) citát z Konfucia, který je dokonce v originálních čínských (kaligrafických) znacích vyveden na zadní straně obálky: „Spěje-li stát či rodina k prosperitě, musí tu být nějaká příznivá znamení. Spěje-li stát či rodina k záhubě, musí tu být nějaká neblahá znamení.“

osud předcházejících Denemarkové knih, zhusta překládaných do cizích jazyků; a ovšem také, do jaké míry se na nich projeví zub času.

V

Na tomto místě se pokusme o jistou bilanci – předběžně formulované shrnutí hlavních rysů obou textů ve vzájemném vztahu. Uvádíme je zásadně ve dvojicích, vesměs jako párové protějšky a protiklady (třebaže ne vždy ve striktním verbálním poměru 1:1). Čtenářům je nabízíme k diskuzi a kritice. Jednotlivé položky je nutno chápat kontextuálně, nikoli striktně jako binární opozice, ale spíše jako převažující tendence toho kterého textu. Do značné míry zobecněné souvztažnosti a dichotomie samozřejmě nejsou vyčerpávající a z hlediska celku mají limitovanou výpovědní hodnotu, nicméně věříme, že i tento způsob uvažování může být produktivní v tom, že učiní explicitní a přehlednější (další) podstatné aspekty probíraných knih, případně – bereme-li zkoumané texty jako reprezentanty určitých proudů – naznačí i některé obecnější tendence v současné české literatuře.

Probudím se na Šibuji	Hodiny z olova
román-hra: „autentická mystifikace“	román-exprese/apel
monotematicčnost, konvergence	polytematicčnost, divergence, digrese
vědomá parciálnost	snaha o komplexnost
relativní konkrétnost, individualizace	tendence k abstrakci, typizaci (viz např. pojmenování postav), „černobílé“ schematizaci
lehkost – relativně vyšší míra (sebe)ironie, hyperbolizace	tíha – až přetíženost, naléhavost sdělení; vážný, seriózní tón; étos, patos
civilní jazyk: obecná čeština (i v pásmu ich-formového vypravěče)	literarizovaný, „stylizovanější“ projev: zásadně spisovná čeština (s výraznější obrazností, symbolikou, četnějšími intertextuálními aluzemi)
„malé“ otázky; individuální problémy	„velké“ otázky; globální problémy

expozice „soukromého“ já, spíše privátní perspektiva	expozice veřejného postoje: kritika jednotlivců a společnosti (politizace, moralizování, angažovanost)
žánrová synkreze – univerzitní román, milostný příběh, romance, román s tajemstvím... (specifikum: vložené heterogenní texty)	žánrová synkreze – svěbytný „cestopis“, esej, simulovaný deník, častá scéničnost, jistá publicističnost (specifikum: zesílená reflektivní a proklamativní složka)
autobiografičnost (v postavě Jany), antiiluzivnost, nadreálná rovina × „autentičnost“ (včetně simulovaných literárních textů)	autobiografičnost (v postavě Spisovatelky); časté konkrétní reference k reálnému světu × antiiluzivnost (vyprávějící kocour Pomeranč)
zřetel ke čtenářskému komfortu, snaha zaujmout, pobavit; ludičnost	menší ohled na čtenářský komfort; představa „náročného“ čtenáře; ambice přesvědčit (utvrdit), eticky směřovat; didaktičnost
„knížka“ o (vztahu k) Japonsku	pokus o výraznější gesto, o „vysokou“ literaturu; manifest sui generis

VI

Není pochyb o tom, že se v uvedených textech prezentují dva velmi odlišné autorské naturely. Na jedné straně zavedená, sebevědomá autorka s řadou překladů svých knih do cizích jazyků, na druhé debutantka do české literatury teprve vstupující. Vzhledem k předpokládaným záměrům se úhrnem jako přesvědčivější jeví Cimin debut, zatímco poslední kniha Radky Denemarkové navzdory evidentní snaze o závažnou uměleckou výpověď s potenciálně širším společenským dopadem budí spíše rozpaky a svého určení za pomoci zvolených prostředků dosahuje jen zčásti.

Mgr. et Mgr. Marek Lollok, Ph.D.

Katedra českého jazyka a literatury

Pedagogická fakulta Masarykovy univerzity

Poříčí 7, 603 00 Brno

lollok@ped.muni.cz

LITERATURA

BĚLÍČEK, Jan

2019 „Radikální havlismus Radky Denemarkové. Jan Bělíček nad románem *Hodiny z olova*, oceněným Magnesií Literou“; *Právo, Salon*, [on-line] <https://www.novinky.cz/kultura/salon/clanek/radikalni-havlismus-radky-denemarkove-jan-belicek-nad-romanem-hodiny-z-olova-oceneny-magnesii-literou-40276898> [Přístup 22. 3. 2020]

CIMA, Anna

2018 *Probudím se na Šibuji* (Praha: Paseka)

ČOPJAKOVÁ, Kateřina

2019 „Radka Denemarková kritizuje Evropu (nejen) za přitakávání Číně“; *Respekt* 30, č. 14, [on-line] <https://www.respekt.cz/tydenik/2019/14/katedrala-s-cinskymi-zrcadly?issueId=100394> [Přístup 22. 3. 2020]

DENEMARKOVÁ, Radka

2018 *Hodiny z olova* (Brno: Host)

HELLER, Jan M.

2019 „Čas Číny a čas náš“; *iLiteratura.cz*, [on-line] <http://www.iliteratura.cz/Clanek/41415/denemarkova-radka-hodiny-zolova> [Přístup 22. 3. 2020]

KRAJČIROVIČ, Jan

2019 „Nemilosrdně odbíjený čas“; *Weles*, č. 77, s. 99–100

MÜLLER-FUNK, Wolfgang

2016 *Theorien des Fremden: eine Einführung* (Tübingen: A. Francke)

FIALOVÁ, Alena (ed.)

2014 *V souřadnicích mnohosti: česká literatura první dekády jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích* (Praha: Academia)

PAVLOVA, Olga

2019 „Příliš těžké hodiny“; *A2* 15, č. 12, [on-line] <https://www.advojka.cz/archiv/2019/12/prilis-tezke-hodiny> [Přístup 22. 3. 2020]

PFEIFEROVÁ, Dana

2019 „Dana Pfeiferová hovoří s Radkou Denemarkovou nejen o jejím románu *Hodiny z olova*“; *ČR Vltava*, [on-line] <https://vltava.rozhlas.cz/dana-pfeiferova-hovori-s-radkou-denemarkovou-nejen-o-jejim-romanu-hodiny-z-olova-7960938> [Přístup 22. 3. 2020]

VOSTRÁ, Denisa

2018 „Anna Cima: Probudím se na Šibuji“; *iLiteratura.cz*, [on-line] <http://www.iliteratura.cz/Clanek/40679/cima-anna-probudim-se-na-sibuji> [Přístup 22. 3. 2020]

ZBOŘIL, Jonáš

2018 „Murakami v Česku. Probudím se na Šibuji je rafinovaný debut o fascinaci Japonskem“ (rozhovor J. Zbořila s A. Cimou); *Radio Wave*, [on-line] <https://wave.rozhlas.cz/murakami-v-cesku-probudim-se-na-sibuji-je-rafinovany-debut-o-fascinaci-japonskem-7600405> [Přístup 22. 3. 2020]

Internetová jazyková příručka, UČL AV ČR, v. v. i., [on-line] <https://prirucka.ujc.cas.cz/?slovo=statement> [Přístup 22. 3. 2020]

ZHU, Xi

2008 *Velké učení: Doktrína středu*; přel. O. Král (Lásenice: Maxima)

TROJICE ROMÁNŮ MARKA TOMANA

ERIK GILK

THREE NOVELS BY MAREK TOMAN

The paper focuses on three novels by Marek Toman (*1967) published during three years: *Chvála oportunistu* (2016), *Neptunova jeskyně* (2018) and *Oko žraloka* (2018). Although Toman's novels use different narrative methods, they have got common features. They process Czech modern history by artificial means and concentrate on the most important turning points of Czech history in the 20th century. The first named fiction is very inventive for its narrator that is building of Czernin Palace, seat of the Czech Ministry of Foreign Affairs. But next works put a more conventional view of the Czech history and have not got such elaborated composition.

Keywords: Czech literature after 1989, Czech fiction, modern Czech history, Marek Toman

Nedávný padesátník Marek Toman (*1967) se na literárním poli pohybuje již celé tři dekády. A to na jeho velmi široké výseči: je činný jako básník, prozaik, autor knih pro děti, překladatel a editor. Stojí za zmínku, že Tomanovu tvorbu lze zřetelně periodizovat podle žánrové skladby: do začátku nového tisíciletí psal výhradně poezii, v jeho první dekádě se věnoval tvorbě pro děti a řekněme lehčí próze publikované pod pseudonymem Pavel Torch, od roku 2010 prokazatelně upřednostňuje prózu. Tomanovým dílem se kontinuálně prolíná zájem o židovství: edičně připravil soubor díla básníka židovského původu Jiřího Daniela pod názvem *Mé myšlenky se velice nepodobají dýmu* (1997), přeložil memoáry Adolfa Hermanna a Maxe Rodriguese, židovských autorů přeživších holocaust, napsal prózu pro děti *Můj Golem* (2010) a v poslední době vydal *Velikou novinu o hrozném mordu Šimona Abelese* (2014).

Již tento román naznačil Tomanovo spoléhání na faktografické podloží, když využil „medializované“ vraždy židovského chlapce konvertovavšího ke křesťanství koncem sedmnáctého století a zároveň podal svůj vlastní výklad celé události a doprovodil jej erudovanou poznámkou.

Podobně historický námět mají rovněž tři Tomanovy romány, které vyšly během tří let: *Chvála oportunistu* (2016), *Neptunova jeskyně* (2018) a *Oko žraloka* (2018). Pro úplnost dodejme, že v tomtéž roce mu vyšla ještě také parodická próza *Cukrárna U Šilhavého Jima*. Prvně jmenovaný text je pojat jako rozsáhlý příběh Černínského paláce stojícího na Loretánském náměstí, v němž od třicátých let minulého století sídlí ministerstvo zahraničních věcí. Na rozdíl od předchozího románu, ve kterém kompozičně selhalo funkční propojení dvou časových vyprávěcích linií, vsadil Toman na konsekventní a chronologické vyprávění mohutné budovy. Ostatně proč by tomu tak nemohlo být, když jindy mohou svůj příběh vyprávět kůň, pes či ježek?

Tento neživý vypravěč začíná u svého zrození koncem sedmnáctého století, kdy jej nechal vystavět Jan Humprecht Černín z Chudenic jako tehdy nejrozsáhlejší pražský palác stojící na vyšším místě než samotný Hrad. Pokračuje přes nepříliš šťastné období konce osmnáctého a celého devatenáctého století, kdy se ocitl nejprve v držení vlastenecké společnosti milovníků umění a posléze byl prodán a užíván císařsko-královskou armádou. Tato část ovšem tvoří jen preludium k historii neuralgického 20. století, kdy se palác stal zásluhou Edvarda Beneše a československé vlády místem rozhodujícím o směřování naší zahraniční politiky a centrem diplomatických služeb. Složitý dějinný výklad je podáván nadmíru detailně, spolehlivě a přitom dosti vtipně, takže román by mohl svým způsobem sloužit jako beletrizovaný průvodce našimi dějinami minulého století. Většina pozornosti je ovšem věnována dvěma klíčovými událostem, které s palácem bytostně souvisejí: atentátu na zastupujícího protektora Reinharda Heydricha, jenž si Černínský palác vybral jako svoje sídlo, a nevyjasněné násilné smrti Jana Masaryka, která se odehrála přímo v útrobách paláce.

Protože dosavadní popis vyznívá, jako by Tomanův román představoval jen další příběh českých dějin, bude zapotřebí tento dojem napravit. Umě-

lecká zdařilost textu spočívá v naprosto ojedinělém způsobu vyprávění. Nejde přitom o samotnou originalitu, ale především o využití možností, které autorovi nebývalý způsob vyprávění nabízel. Jazyk paláce je nesen v kultivovaném až noblesním tónu, který naprosto odpovídá charakteru jeho původce pyšného na svoji monumentální architekturu i na svůj zrod. Byl vystavěn jako reprezentativní sídlo italským architektem (Černínova manželka byla navíc Italka) a odtud vypravěč odvozuje svůj cizí původ, který kompozičně dokládají názvy kapitol. Ty jsou totiž pojmenovány italsky podle typů šermířských postojů, což je nanejvýš příhodné, neboť Itálie je považována za kolébkou novověkého šermu. Rovněž díky svému původu a velikosti svého vzhledu vypínajícího se do nebývalé výše a širě cítí palác nemalou hrdost.

Zároveň tato pozice umožňuje paláci potřebný nadhled pro trefné charakteristiky českého národa, jehož jednání se neustále vymyká jeho nazírání na svět. Za mnohé jiné uvedme následující příklad:

„Anebo je to tak, že Češi v podstatě chtějí, aby se s nimi zacházelo špatně, protože to potvrzuje jejich vidění světa? Jsou snad spokojeni, když věci dopadají zle, jelikož se tím ospravedlňuje jejich bruchounství? Jsou vděční za nespravedlnost, neboť dokazuje jejich přesvědčení, že vše se děje nefér? A s chutí truchlí nad příkořím – protože radovat se z úspěchu se přičí jejich letoře? Ach Češi, Češi – žiji mezi vámi staletí, a ještě pořád jsem vás nepochopil“ (Toman 2016: 297).

„Černín“ vystupuje po celou dobu jako mlčenlivý svědek a pamětník, kterému není dáno zasahovat do dějin (s výjimkou prásknutí dveří či svržení dokumentů ze stolu), avšak jenž zároveň neumí nic skartovat. Pamatuje si tudíž všechno, co zažil za svůj dlouhý věk, proto si zachovává střízlivý a skeptický odstup od dějin, které jsou mnohdy řízeny malichernými a opakujícími se motivacemi. Obzvláště působně a mile pak vyznívají z jeho úst odsudky některých výdobytků moderní civilizace, především dopravních prostředků. A jestliže u něčeho nemohl být již ze své podstaty přítomen, vždy poctivě uvádí svůj zdroj. Tak je tomu právě v případě atentátu na Heydricha, zprostředkovaného ze zpráv a údajů vyšetřovatele případu

Pannwitz, který o něm referoval protektorátnímu tajemníkovi Frankovi přímo v paláci. Dějinné události po druhé světové válce, obzvláště kolem roku 1948, jsou ovšem již uváděny ve zkratce a poněkud poučně a prvoplánově, jako by autor zapomněl, že jím zvolený vypravěč jim nemohl být v žádném případě účasten ani zprostředkovaně.

Stejně příhodně je palác vypravěčem disciplinovaným a ctnostným, jak se sluší na „příslušníka“ vysoké aristokracie, za něhož se považuje. Když se neudrží a použije nějaký pepřejší výraz, vždy se způsobně omluví. Nebo v pasážích, kdy se nechá unést asociativní odbočkou a ocitne se jaksi mimo bonton a společenský protokol, vzápětí svoji chybu náležitě napraví. Na druhé straně ovšem ctí palác svého momentálního vládce, ať je jím kdokoliv:

„Já jsem zůstal loajální jako vždy – svým principům, to jest principům svých pánů“ (Toman 2016: 350).

Nově příchozího pána nejprve srovnává s tím předchozím a něco se mu na něm nezdá, následně se s ním však bez problémů sžije, dokonce se mu zalíbí a jazykově přizpůsobí. Loajalita a subordinace tu přerůstá v bezpatečnost a oportunismus, jak ostatně napovídá už název románu.

Jediné dialogické party narušující souvislou „Černínovu“ zповěď tvoří rozpravy s protější loretánskou kaplí, k níž cítí sympatie už pro její italský původ a které se snaží zalíbit. Jako skutečný barokní kavalír se jí opakovaně dvoří, avšak všechny jeho pokusy ztroskotávají na nemožnosti jejich spříznění: zatímco on reprezentuje politickou moc, sílu a rozpínavost, ona je oddána Bohu, pomáhá potřebným a dodává jim duchovní podporu. Naopak pro hostinec U Černého vola z opačného konce náměstí nemá palác žádné pochopení, protože je útočištěm společenské spodiny a jeho marným námluvám se s gusem a vulgaritou vysmívá.

Právě Loreta sehraje klíčovou roli při rozpomenutí Černínského paláce na klíčovou událost, jíž byl přítomen a ke které se až obsedantně navrácí, avšak svoje vysvětlení neustále odkládá, když jej přinutí „přijmout svou minulost“. Jedná se samozřejmě o dodnes nevyřešenou smrt Jana Ma-

saryka, který zemřel po pádu z okna svého služebního bytu na nádvoří paláce 10. března 1948. Proces tohoto rozpomínání je podán velmi sugestivně, jako sestup do podsvětí paměti či dokonce jako návrat do prenatalního stavu, tedy do doby stavby budovy. Vlastní výklad Masarykovy smrti na samotném závěru tvoří skutečně velmi zdařilou pointu a ve chvíli, kdy palác přizná svoji vinu a spoluzodpovědnost, protože ministrově pádu nedokázal zabránit, přichází působivá katarze. K tomu všemu je třeba přidat, že Černínova alias Tomanova verze Masarykova konce zní značně pravděpodobně a přesvědčivě. Ostatně prozaik je již dvě dekády zaměstnancem ministerstva, v paláci tráví každý svůj pracovní den a dokonce příležitostně provádí návštěvníky jeho interiérem včetně Masarykova proslulého bytu.

Tomanovu výpověď Černínského paláce považujeme za vynikající příběh funkčně využívající volby nezvyklého vypravěče. Ostatně autor musel mít svůj nápad pečlivě promyšlený, jinak by na něm nemohl založit poměrně rozsáhlý fikční text. Přidáme-li k tomu čtivost, nevtíravou komiku a soudržnou kompozici blížící se skvostné architektuře paláce, máme co do činění s jedním z nejlepších českých románů posledních let.

Poněkud lehčí verzi vyprávění podobného ražení podal Toman v následující *Neptunově jeskyni*, která se žánrově blíží romanci. Průvodcem po moderních dějinách českého národa je tentokrát obživlá socha boha Neptuna z vinohradského parku Grébovka. Josef Posedloň, jak se takto stvořená lidská postava jmenuje, nemá problém zamilovat se do Češky, Němky či Židovky, navštěvovat sokolská ani turnerská cvičení, stejně jako synagogu. Podobně jako se přátelí se všemi třemi pražskými národnostmi, proplouvá mocenskými systémy i totalitními režimy, až se ve své nesmrtelnosti dočká pádu železné opony a obnoveného zájmu o chátrající městský sad.

Román můžeme vnímat jako populárnější variaci diagnostiky českého oportunního charakteru, ne-li dokonce bezpáteřnosti a jeho ústřední románová tónina nese nostalgické až sentimentální rysy. Autorovi se ovšem znovu daří evokovat atmosféru jednotlivých historických epoch, jimiž protagonista prochází. Román je rovněž oslavou pražských Vinohrad od poloviny 19. století až po současnost, představuje beletrizovaného průvodce

společenskými, politickými a architektonickými proměnami této čtvrti. Její radní jsou představeni jako osvícení liberálové, kteří jsou schopni se – na rozdíl od vnitřní Prahy – mezi sebou dohodnout bez ohledu na svoji politickou, národní či náboženskou příslušnost a zajistit „svému městu“ ekonomický a infrastrukturní rozkvět.

Po vyprávění budovy a sochy se Toman v románu *Oko žraloka* vrátí k vyprávění lidského jedince. A není to postava ledasjaká, navzdory obyčejnému jménu František Tůma nejde o nikoho jiného než o fikční protějšek Mirka Klecana. Tedy komunisty, který podle Fučíkovy kdysi kultovní *Reportáže psané na oprátce* (1945) svoje soudruhy zradil a byl nacisty popraven. Ovšem v Tomanově podání – snad právě proto je původem reálný hrdina přejmenován – se mu podaří oprátce vyhnout a zapojit se do poválečného budování socialistického Československa.

Román přirozeně není alternativní historickou prózou, jak podotýká autor zasvěceného doslovu Petr Koura, ale – stejně jako v předchozích dvou Tomanových knihách – rozmáchlým příběhem vypovídajícím o české národní povaze, kterou lze vyvodit ze zobrazených dějinných souvislostí. Podle očekávání je to pohled skeptický a nikterak originální, který vnímá Čechy především jako zbabělce, oportunisty a pokrytce.

Nic na tom nemění ani původní charakter protagonisty, který se zpočátku nemíní podřídit žádné autoritě, vystupuje jako svobodomyšlný mladý muž a skalní příznivec trampingu. Pod vlivem komunistické propagandy se vydá vstříc dobrodružství boje ve španělské občanské válce jako interbrigadista, kdy je ještě schopen nasadit a obětovat svůj život. Avšak po návratu do protektorátního prostředí, kdy se chtě nechtě zaplete do skutečné politiky, se z bojovníka za spravedlnost stane poměrně rychle spolupracovníkem gestapa a následně státní bezpečnosti. Tato proměna, již aktér příznačně nereflektuje, je podána velmi autenticky. Tůma, pocházející z chudších společenských vrstev, totiž zná pouze přímý boj muže proti muži a je schopen za kamaráda položit život, avšak v komplikované a nepřehledné síti promyšleně rozvinuté oběma totalitními režimy, kdy není jasné, kdo je viníkem a kdo obětí, se nedovede orientovat. Aby si zachránil holý život, nezbyvá mu než spolupracovat s momentálními vládci, i když si tuto volbu

neuvědomuje a učiní tak výhradně dle pravidel přežití, bez vědomí očekávatelných konsekvencí. Takové střetnutí jedince s vyšší a jej přesahující politickou mocí, kdy člověk musí zákonitě prohrát, anebo se podílet na mocenském diktátu, opět není ničím novým a je dobře známé v české próze přinejmenším od dob historických románů Jiřího Šotoly.

Přítomnostním rámcem Tůmova lineárně podaného životního příběhu je doba těsně polistopadová. Tehdy jej totiž již značně zestárlý hrdina vypravuje svému mladému kolegovi v prostředí skladu sanitárního zařízení, v němž jsou oba zaměstnání. Přestože zpočátku je využito napětí mezi časem příběhu a časem vyprávění, když je Tůmův monolog pravidelně přerušován Vojtěchovými nevěřícími otázkami, údivy či provokacemi, postupně je tato druhá, oživující rovina opouštěna a stává se pouze vyprázdněným kompozičním gestem. Zdá se, že autor namísto produktivní metody, konfrontující pohled představitelů dvou diametrálně odlišných generací, upřednostňuje – unášen vlastní chutí a schopností fabulovat – hrdinův životní příběh. Autorova živelná chuť vyprávět s sebou nese i svoje úskalí spočívající v opomenutí některých drobností, jakou je například Tůmův věk, který si lze z textu lehce vyvodit. Téměř osmdesátiletý muž jistě může vykládat o svém životě, stěží si jej lze ovšem představit jako vedoucího prodejny koupelnových kachliček.

Pro naznačené vytrácení dialogických pasáží by se nabízelo vysvětlení, že čím více se doba Tůmova životního osudu blíží současné rovině, tím více je mladíkovi pochopitelná, a jeho komentáře tudíž zbytečné. Ve skutečnosti je tomu však naopak, Vojtěch je totiž dokonale okouzlen hrdinovým vyprávěním a chce se vydat – naprosto nepochopen svou dívkou – pátrat po jeho stopách. Jako nastávající historik si totiž uvědomuje relativnost hodnocení osob podílejících se na totalitním režimu a zdráhá se Tůmu odsoudit jen proto, že byl komunistou.

Se značnými rozpaky lze vnímat také diskrepanci v osobě vyprávění znevěrohodňující celou narativní situaci. Zatímco dialogické pasáže jsou podány jako dramatické repliky dvou mužů tady a teď, vyprávěné party jsou překvapivě zprostředkovány autorským vypravěčem a pojednávají o Tůmovi zvnějšku jako o třetí osobě.

Závěrem můžeme konstatovat, že Marek Toman si v rychlém sledu tří vydaných románů vyzkoušel tři odlišné přístupy k uměleckému obrazu moderní české minulosti. Je zřejmé, že toto téma je autorovi obzvláště blízké, jeho promyšlené zpracování a koncepční uchopení prozrazuje poměrně hlubokou znalost domácích dějin dvacátého století. Pravděpodobně také z tohoto důvodu se jej snaží ohledávat znovu a znovu, akcentovat přitom pokaždé jiné historické období a zkoušet nové narativní způsoby. Dokládá to i zatím jeho poslední román *Nutrie* (2019), který prostřednictvím satirické alegorie vypráví o sametové revoluci a poměrech bezprostředně následujících ve venkovském prostředí.

doc. Mgr. Erik Gilk, Ph.D.

Katedra bohemistiky

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Křížkovského 10, 771 80 Olomouc

erik.gilk@upol.cz

LITERATURA

TOMAN, Marek

2014 *Veliká novina o hrozném mordu Šimona Abelese* (Praha: Argo)

2016 *Chvála oportunistu* (Praha: Torst)

2018a *Neptunova jeskyně* (Praha: Plus)

2018b *Oko žraloka* (Praha: Novela Bohemica)

2019 *Nutrie* (Zlín: Kniha Zlín)

HISTORIE V ZRCADLE DĚTSKÉ LITERATURY

STANISLAVA SCHUPPLEROVÁ

HISTORY IN THE MIRROR OF CHILDREN'S LITERATURE

The article focuses on ways of depicting history and historical events in Czech prose dedicated to children. Specifically, these are two books that return thematically to the period of the First Republic. We are interested in how the authors work with the chosen topic and narrative strategies, not only at the level of the text, but also the image.

Keywords: Czech literature, prose, history, children's literature, narratology

Jak se zdá, tak historické příběhy seznamující dětské čtenáře s českou historií se v současné české literatuře pro děti a mládež stále více zabydlují. Důkazem budiž román Františka Tichého z období druhé světové války, především z prostředí Tereziánské pevnosti, *Transport za věčnost* (2017) oceněný Magnesiou Literou. Rok poté Magnesii získal další román, který se však věnuje období první republiky. Vendula Borůvková se otevřeně přiznává, že její motivace napsat knihu *1918 aneb Jak jsem dal gól přes celé Československo* (2018) nebyla nijak náhodná. Redaktorka nakladatelství Host, Eva Sedláčková, autorku oslovila, aby napsala prvorepublikový příběh, jelikož se blížilo stoleté výročí vzniku republiky. Jestli podobná motivace stojí i za dalším titulem, jenž získal pro změnu Zlatou stuhu, *Past na korunu* (2018) Daniely Krolupperové, s určitostí potvrdit nemůžu, ale vzhledem k doslovu autorky: „Tento smyšlený detektivní příběh byl napsán jako vyjádření obdivu k lidem, kteří se podíleli na vzniku naší vlasti – Československé republiky“ (Krolupperová 2018: 138), se domnívám, že tomu tak bylo.

Jak Tichý, tak Krolupperová⁽¹⁾ se české historie a dětské literatury nedotkli poprvé. Tichý⁽²⁾ vydal v roce 2014 životopis Petra Ginze *Princ se žlutou hvězdou*, který v následujícím roce získal Zlatou stuhu v kategorii literatura faktu pro děti a mládež. Jde o klasický příklad životopisné knihy, která reflektuje zásadní životní zlomy a je založena na vzpomínkách příbuzných a archivních materiálech z pozůstalosti Petra Ginze, jenž přináší svědectví především o životě dospívajících dětí v Terezíně. Kniha vlastně není primárně určena dětským čtenářům, patří do literatury faktu, ale vzhledem k tomu, že jejím „hlavním hrdinou“ je chlapec, její zařazení do literatury pro děti a mládež například přiřazením k prózám s dětským hrdinou není nelogické.

Krolupperová se tvorbě pro děti věnuje soustavně⁽³⁾ a je rozkročena mezi knihami pro čtenáře předškolního a mladšího školního věku a starší školáky, jimž je určena dobrodružná literatura. Do historických kulís Prahy zasadila kromě *Koruny* již dříve jiný detektivní příběh *Zločin na Starém Městě pražském* (2014), který ve stejném roce jako Tichého *Princ* získal Zlatou stuhu, ovšem v kategorii beletrie pro děti. Příběh je zasazen do druhé poloviny 19. století na Staré Město do židovského čtvrti a je inspirován obrazem Jakuba Schikenadera *Vražda v domě*. Autorka v něm propojuje fikci s pražskými reáliemi a reálnými osobnostmi.

Už u Tichého *Transportu* se ukázalo, že zasadit příběh do historických kulís a zachovat co možná nejpřesnější faktografické údaje tak, aby estetická funkce nebyla potlačena jinými a čtenáři nenabývali dojmu, že si čtou encyklopedii, není nic snadného. Historický román je totiž románová fikce o minulosti, kterou autor sám neprožil. Takovéto romány se tedy odehrávají v době, kterou autor sám nemohl zakusit, proto musí vytvářet fikční svět a opírat se o informace z nejrůznějších zdrojů. Vytváří tak obraz určité doby, a byť se snaží psát pouze o reálných a doložených událostech,

1 Vendula Borůvková má blíže k divadlu, a tak se i v rámci tvorby pro děti věnuje spíše larpům, rolovým hrám a workshopům, které jsou založeny na interakci s herci či lektory.

2 František Tichý nepatří k etablovaným autorům dětské literatury. Jeho knihy o Petru Ginzovi a Terezínu souvisí s profesním zájmem o historii a pedagogickou praxí, kdy se snaží svým studentům přiblížit život během druhé světové války a v terezínském ghettu.

3 Spolupracuje především s nakladatelstvím Albatros a informace o všech knihách, jež vydala, jsou dostupné na jejich webových stránkách www.danielakrolupperova.cz

autorská invence je tu vždy patrná (Mocná – Peterka 2004: 239). Bohužel Tichý historický román v případě *Transportu*, dle mého názoru, nenasal a balancuje mezi snahou napsat takový román a literaturou faktu (viz Schupplerová 2018).

Laureátky oceněné za dětskou literaturu Zlatou stuhou v roce 2019 jsou na tom lépe, a to především z jednoho důvodu – zpracovaly jiné historické období. Oba příběhy se odehrávají v období konce první světové války a následujících letech, kdy se formovala první republika. Stále se tu ozývají dozvuky války (váleční veteráni, invalidé, zesnulí příbuzní), ale také je tu citelná naděje, že bude lépe, že všichni začínají nový život. Navíc hlavní hrdinové *Koruny* a *Gólu* jsou rovněž fiktivní, jejich příběhy jsou tedy zcela smyšlené, zatímco Tichý cíleně vycházel ve velké části knihy z konkrétních osudů reálných postav a jejich zápisků. Historická traumata jsou v knihách přítomna, ovšem v různé míře. V *Koruně* jsou velké dějiny spíše upozaděny a autorka cíleně pracuje se zákonitostmi detektivních a dobrodružných příběhů. V *Gólu* dostávají prostor fakta i konkrétní historické osobnosti a události, leč odděleně – jsou odlišeny graficky a je jim věnován konkrétní prostor jakoby vně dobrodružného příběhu. V *Transportu* jsou naopak traumatické události a vzpomínky centralizovány, příběh z nich vychází a do značné míry jsou katalyzátorem děje.

Gól i *Korunu* spojuje ještě jedna drobnost, kromě tématu, jako kdyby se autorky dohodly a rozehrávají příběhy velmi podobným způsobem, kdy do děje vtahují reálné osobnosti. Borůvková začíná vyprávění takto:

„Táta pověsil chlapa na skobu a potom dlouze zkoumal, jestli není nakřivo. Balancoval na školní židličce, to jak se snažil nezřítit mezi úhledně srovnané písemky, rýsovadla a desky s výkresy. ‚Bývali Čechové statní jonáci, bývali rekové, muži co květ,‘ zabroukal si. Potom si teprve vzpomněl, že jsem ve třídě s ním. ‚Mám to rovně?‘ zeptal se. Horlivě jsem přikývl. Obraz s budoucím československým prezidentem Masarykem, jak mu táta říkal, visel naprosto předpisově. Aby ne, když za ty roky, co ze stejného místa shlížel císař František Josef, se podél rámu vyrýsovala tmavá mřížka z prachu a sazí“ (Borůvková 2018: 13).

Krolupperová v jedné z úvodních kapitol zase píše:

„Za okny bylo stále šero. Venku mrzlo, v kamnech praskalo. Zvolna přestávalo sněžit. Začalo vyučování, ale Jáchym se nesoustředil. Myslel na záhadného bohatého pána a zíral přitom na zašlou stěnu vedle tabule. Vybledlý obdélník prozrazoval místo, kde ještě nedávno visel portrét císaře Karla. Před ním odtantud shlížel na žactvo František Josef. Teď obdélník pod háčkem čekal na podobiznu prvního československého prezidenta. Jen školní řád visel stále neochvějně na svém místě jako teploměr a kříž. Jáchymův domov byl pořád stejný, ale svět kolem se měnil. Na podzim skončila světová válka. Už nežili v císařství, ale v republice“ (Krolupperová 2018: 27).

Tyto drobné citace jsou ukázkou, jakým způsobem autorky do příběhů začleňují historii a historické osobnosti, zároveň jsou také dokladem toho, jak symbolický a zároveň i sémanticky nosný význam mohou mít podobizny vládců a prezidentů ve školách. Stačí jen zmínit výměnu tváří v rámu a není již potřeba více vysvětlovat politické, či další společenské změny. Zde však vzájemná podobnost knih končí. Borůvková ve své knize naprosto cíleně upozorňuje na to, že kromě dobrodružného příběhu jedenáctiletého chlapce, který nadevše miluje fotbal a občas jen díky němu je schopen překonávat vše, co mu život (především však jednání jeho otce) přináší, že se jedná o knihu reflektující historii. A tak opatřila stránky faktickými poznámkami jako v odborné literatuře. Čtenář sice může knihu číst, aniž by věnoval pozornost všem osobnostem, událostem, termínům, vysvětlivkám atd., ale jednoduše řečeno, poznámky na okraji neustále vidí, nelze je při čtení jakkoli smazat. Když například v příběhu dojde na období, kdy se má formovat československé poválečné školství, je vedle textu rozhořčeného otce poznámka:

„Školství na Slovensku. Před vznikem ČSR bylo Slovensko po tisíc let součástí Uher. Úředním jazykem byla maďarština, nesměly se zřizovat slovenské školy, po roce 1907 se slovensky nevyučovalo vůbec. Učitelé se museli zaměřit na to, aby žáci zvládli naprosto odlišný (neslovanský) jazyk, a tudíž jim nezbýval čas na výuku dalších předmětů a narůstal počte negramotných.

V prvních letech ČSR chyběli na Slovensku učitelé, proto sem mířila spousta českých pedagogů“ (Borůvková 2018: 52).

Obdobných poznámek je v knize opravdu mnoho, vznikem inkoustové tužky počínaje, přes Masarykovo nádraží a postavením žen ve společnosti konče. Kniha tak poměrně často kombinuje klasický narativ s encyklopedií. V *Koruně* se rovněž najde pár poznámek pod čarou, které dovysvětlují některé události nebo použité termíny, ale rozhodně nejsou téměř na každé dvojstraně, a tak čtenáře z detektivního příběhu nevytrhují.

Určitá „klipovitost“ *Gólu* však nevychází pouze z doplňujících historických informací a poznámek na okraji textu, vychází také ze samotné kompozice knihy. Ta je rozčleněna na čtyři větší části podle měst, kde se zrovna Jenda, hlavní hrdina, nachází – jsou jimi Most, Praha, Brno, Podkarpatská Rus. Dále k tomu přispívají také jednotlivé podkapitoly, které jsou vždy přesně datované a evokují tak deníkové zápisky začínající 28. říjnem 1918 a končící 2. listopadem 1920. Občas jsou zde zaznamenány dny jdoucí za sebou (v případech významných událostí), jindy jsou zde časové skoky v rozmezí například měsíce. Text pomyslně rozbíjí také ony zmíněné poznámky po stranách textu, a rovněž vstupy cizích vypravěčů, kteří s příběhem souvisí někdy přímo, jindy jen velice okrajově. Občas proto do Jendova vyprávění zasahují jeho vrstevníci, kteří nabízejí jinou perspektivu. Například v kapitole „Pohledem Hanse 1. prosince 1918, neděle“, kdy dění v Mostu popisuje Jendův německý spolužák.

„Já tátu a strejdu vlastně chápu. Sudety jsou plný Němců. Půlka lidí na radnici jsou Němci a většina velkejch podniků patří Němcům. Nejvíc peněz tady mají taky Němci, a teď jim někdo bude vykládat něco o tom, že jsou konečně svobodní? My Němci jsme přece svobodní odjakživa! Do háje s Masarykem a všema těma národoveckejma kašparama! Od října jde všechno z kopce“ (Borůvková 2018: 24).

K odlišení těchto vypravěčích pasáží navíc slouží ještě grafika, jelikož jsou tyto kapitoly odděleny i barevně, písmo má modrou barvu.

A to vše ještě umocňují ilustrace. Vojtěch Šeda je autorem komiksů, tudíž jeho ilustrace jsou živé, plné pohybu a je lhostejné, jestli se jedná o černobílé kresby doplňující děj, nebo kolorované větší celky, které zaznamenávají konkrétní situace. Vše je laděno do teplých barev, často do odstínů hnědé a okrové, což má navodit ještě více atmosféru první republiky a časů minulých.



(Borůvková / Šeda 2018: 168)



(Borůvková / Šeda 2018: 180)

Naproti tomu Krolupperové *Koruna* je v tomto ohledu konzistentnější a zároveň jednodušší. Odděleny jsou pouze jednotlivé kapitoly, které vždy svým názvem vystihují, oč v kapitole půjde. Jinak vyprávění plyne bez zbytečných odboček. *Koruna* je totiž především detektivním příběhem odehrávajícím se na pozadí historických událostí a čtenáři se s hlavními hrdiny mohou lépe ztotožnit, i když Borůvková stejně jako Krolupperová používá v promluvách postav obecnou češtinu.

V *Koruně* se čtenáři postupně seznamují nejen s hlavními hrdiny, jejich rodinami a životním osudem, ale také s Prahou a její čtvrtí Podskalí, která má dnes už zcela jinou podobu.

„Jakmile si kluci vyposlechli tramvajovou ozvěnu, znovu přidali do kroku a pokračovali v cestě. Při tom si uvědomili, že se jim do dlaní i do prstů vrátil cit. Zase přesně v tunelu! Že by vyšehradská skála opravdu ukrývala nějaké tajemné kouzlo? [...] Když došli na roh Plavecké ulice, rozloučili se. Tady, v domě s omšelým návestním štítem s nápisem Krejčovství, bydlel Filip. Jáchym pokračoval po Podskalské třídě mezi patrovými voražskými domy s vysokými ohradami. Už jich tu moc nestálo. Část původní výstavby zbourali před válkou. I další se prý zboří. Mají tu vyrůst moderní vysoké činžovní domy. Na to se Jáchym vůbec netěšil. Měl rád patrový dům s dvorkem a tatínkovou pekárnou, kde prožil celé dětství“ (Krolupperová 2018: 9, 10).

Krolupperová tak odhaluje Prahu, kterou dnešní čtenář nemá šanci navštívit a celková atmosféra příběhu se stává ještě tajemnější. Její vyprávění je tak mnohem přitažlivější, živější a záživnější než v případech předchozích knih, které se více soustředí na historická fakta. Samozřejmě je to dáno také detektivním žánrem, jenž má své zákonitosti, mezi něž patří také budování tajemné atmosféry přispívající ke gradaci napětí. V některých ohledech Krolupperová připomíná Nerudu, jelikož do vyprávění zasazuje místní výrazné typy – někdy podivíny, někdy opilce, někdy místní řemeslníky, a přispívá tak k literárnímu obrazu Prahy jako magického města.⁽⁴⁾

Tento typ vyprávění si Krolupperová vyzkoušela již ve zmíněném *Zločinu na Starém Městě pražském*, kde však střídá časové roviny a přesouvá se z „času zločinu“ a „času prozření“ malíře a tyto dvě časové roviny dělí téměř čtvrtstoletí. Navíc v tomto románu se dětský hrdina objevuje jen v úvodu, následující kapitoly vypráví již dospělí vypravěči – především komisař Zastávka, jednotliví svědci zločinu a malíř Schikaneder. Spojnicí tak zůstává především Praha, opět čtvrť, která již neexistuje, a to židovský Josefov.⁽⁵⁾

I na tomto malém knižním vzorku je vidno, že historické události a narativy z nich vycházející, ať už inklinující k faktografičnosti, nebo dobrodruž-

4 V tomto případě mám na mysli autory jako např. Jakob Arbes, Gustav Meyrink, nebo ze současné české literatury Miloš Urban.

5 Asanace probíhala na přelomu 19. a 20. století a jednalo se o největší asanaci v tehdejší Evropě. Zachováno zůstalo jen několik památek, mezi nimi synagoga a přilehlý hřbitov.

nosti, si své místo v dětské literatuře v posledních pěti letech našly. Důkazem budiž jejich reflexe v rámci dvou českých literárních cen Magnesia Litera a Zlatá stuha. Byť občas ke vzniku takovýchto knih přispívá vnější motivace (jako v případě „výročních“ knih Krolupperové a Borůvkové), potřeba návratů do historie je nesporná. Otázkou ale je, jak tyto návraty nakládají s fabulí i syžetem, jakým způsobem je dětem historie zprostředkovávána.

Již jsem vyjádřila svůj názor, že František Tichý příliš zdatným vypravěčem není. Svým naturelem má blíže k odborné literatuře než k beletrii, což dokazuje *Princ se žlutou hvězdou*. I když se jedná o literaturu faktu, podařilo se mu vytvořit čtivý životopis i obraz období první republiky a následné války. Mezi faktografické údaje totiž začlenil mnoho autentických vzpomínek především sestry Petra Ginze, která tak vzpomíná nejen na bratra, ale také obecněji na další členy rodiny, na dětství a s ním se pojící „vylomeniny“. Od začátku je Petrův příběh velmi plastický, reálný a dětský čtenář může Petra vnímat opravdu jako hlavního hrdinu v prozaickém slova smyslu narace. S blížící se válkou a následnou internací v Terezíně radostných chvil samozřejmě ubývá, ale díky tomu, že byl Petr Ginz neskuptečně tvořivý a nadaný člověk a také díky mnoha aktivitám (časopisem počínaje a divadlem konče) si dokázal vytvořit fantaskní a dobrodružný svět i v ghettu. Ukázky z jeho povídek, básní, kreseb či her tak opět čtenářům odhalují jeho vnitřní svět a dokážou Petrovi lépe porozumět. Neztrácí se v množství faktů, dat a nejrůznějších údajů. Vystává před nimi svět plný děsu, ale také naděje a nezdolné vůle.

Když se pak o podobnou reflexi holokaustu Tichý pokusil podruhé v románu *Transport za život*, ukázalo se, že vypravěčem opravdu není. Postupně v knize začaly převažovat faktografické prvky, historicky přesná vysvětlení i citace nejrůznějších dokumentů. Zpočátku z dobrodružného příběhu se postupně stala opět literatura faktu. Samotný příběh vyprávějící o poměrech v protektorátní Praze a později v Terezíně je velmi silný a čtenáře emočně zasáhne, ale způsob vyprávění je této síle velmi vzdálený. Samozřejmě je otázkou, zda existuje nějaký „správný“ způsob, jakým způsobem lze tak traumatické téma a události holokaustu dětem předat. A také jak se s tak náročným tématem dokáže autor vyrovnat, jelikož i on

musí být emočně velmi vyčerpán. V případě Tichého se ukazuje, že pro něho je zřejmě schůdnější cesta literatury faktu než beletrie.

U autorek Borůvkové a Krolupperové je stále zřejmé, že všechny funkce, s nimiž literatura pro děti a mládež pracuje, jsou stále upozaděny a v popředí se nachází funkce estetická. Jednak se nevěnují primárně tak závažnému a traumatickému tématu, jelikož válečné události jsou v jejich knihách odsouvány do pozadí, jednak se soustředí více na dětské hrdiny. Jejich životy samozřejmě ovlivňují dějiny a fatálně zasahují do jejich světů, ale v rámci narace je stále podstatný především jejich dětský svět plný imaginace a her. U Borůvkové je to láska k fotbalu, kde se sice občas do hry vmísí i politika či národnostní otázky, ale nakonec je pro Jendu tím nejpodstatnějším, že může hrát fotbal, že může vyběhnout na hřiště a zakoušet radost ze hry. V Krolupperové *Koruně* Jáchym s Filipem zažívají poválečnou bídu a přicházejí o své blízké, ale na všechno zapomínají, když na vlastní pěst pátrají po záhadném muži, o němž mnoho nevědí, avšak jsou si naprosto jistí, že jsou na stopě nějakému velkému zločinu.

Čtenáři se tak mohou s hlavními hrdiny ztotožnit a buď s nimi pátrat po dalších a dalších indiciích, nebo cestovat po prvorepublikovém Československu. V rámci těchto „výprav“ se pak jakoby mimoděk dozvídají něco o městech a čtvrtích, kde se právě hrdinové nacházejí, nebo o historii či se setkávají s reálnými osobnostmi (politiky, umělci, sportovci).

Přibližovat tedy českou historii dětem skrze dobrodružné, detektivní příběhy či obecně příběhy s dětským hrdinou je možná nejsnadnější cesta, jak upoutat jejich pozornost, rozvířít jejich fantazii a při tom všem se ještě ledacos dovědět. Zda pak autoři zvolí cestu klasického vyprávění, nebo dají přednost vizuálně atraktivnímu komiksu, je samozřejmě čistě jejich volba.

Mgr. Stanislava Schupplerová, Ph.D.

Ústav filmové, televizní a rozhlasové tvorby

Filozoficko-přírodovědecká fakulta Slezské univerzity v Opavě

Hauerova 728/4, 746 01 Opava

stanislava.schupplerova@fpf.slu.cz

LITERATURA

BARTHES, Roland

 2002 „Úvod do strukturní analýzy vyprávění“; přel. Jaroslav Fryčer; in P. Ky-
loušek (ed.), *Znak, struktura, vyprávění* (Brno: Host), s. 9–43

BORŮVKOVÁ, Vendula

 2018 *1918 aneb Jak jsem dal gól přes celé Československo* (Brno: Host)

ČEŇKOVÁ, Jana

 2019 „Historie mladého státu i vzpomínka na významného výtvarníka“; *Lite-
rární noviny* 30, č. 6, s. 12

HAMAR, Eleonóra

 2018 „Pootočený svět“; *A2* 14, č. 9, s. 4

HOFFMANNOVÁ, Jana

 1995 „Paradoxy deníkové a memoárové literatury“; *Tvar* 6, č. 20, s. 1, 4

KREJČOVÁ, Šárka

 2019 „Nezapomínejme na nejmladší čtenáře“; *Literární noviny* 30, č. 4, s. 12

KROLUPPEROVÁ, Daniela

 2014 *Zločin na Starém Městě pražském* (Praha: Albatros)

 2018 *Past na korunu* (Praha: Albatros)

MALÝ, Radek

 2018 „Cenová sklizeň aneb Jaký vkus měli letos porotci“; *Host* 34, č. 7, s. 102–103

MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef a kol.

 2004 *Encyklopedie literárních žánrů* (Praha–Litomyšl: Paseka)

SCHUPPLEROVÁ, Stanislava

 2018 „Lze převyprávět holocaust dětem?“; in M. Tichý – J. Sichálek (eds.),
Mezi kritikou a poezií (Opava: Slezská univerzita v Opavě)

TICHÝ, František

 2014 *Princ se žlutou hvězdou: život a podivuhodná putování Petra Ginze*
(Semily: Geum)

 2017 *Transport za věčnosť* (Praha: Baobab)

TOMAN, Jaroslav

1992 *Výbrané kapitoly z teorie dětské literatury* (České Budějovice: Jihočeská univerzita)

URBANOVÁ, Svatava

2003 *Meandry a metamorfózy dětské literatury* (Olomouc: Votobia)

2018 *S holokaustem za zády: téma holokaustu v české a překladové literatuře pro děti a mládež vydávané po roce 1989* (Ostrava: Ostravská univerzita)

VOSTŘELOVÁ, Lucie

2018 „Získal Transport za věčnost Magnesii Literu zaslouženě?“, *Tvar* 29, č. 12, s. VI

ZÍTKOVÁ, Jitka

2015 „Detektivka vyrůstající z výtvarné inspirace“, *iLiteratura.cz*, [online] <http://www.iliteratura.cz/Clanek/34311/krolupperova-daniela-zlocin-na-starem-meste-prazskem> [Přístup 14. 1. 2021]

ŽALLMANNOVÁ, Petra

2019 „Lepší než deset učebnic dějepisu.“ *Tvar*, 30(4), s. 23

CENOVÁ ÚRODA KNIH PRO DĚTI A MLÁDEŽ 2017/2018

RADEK MALÝ

BOOK AWARDS OF BOOKS FOR CHILDREN AND YOUTH 2017/2018

The paper presents Czech awards focused on books for children and young people: Magnesia Litera, The Most Beautiful Book of the Year, Suk – we all read and more. It also collects and comments on individual titles. The research is focused on the period 2017/2018.

Keywords: children book, book award, contemporary Czech literature

Literatuře pro děti a mládež se v České republice daří. Knížky vycházejí, kupují se a věřme, že jsou českými dětmi také čteny. Aby v té záplavě titulů nezanikly ty podstatné a doporučené, vznikla už téměř síť cen a iniciativ, které na kvalitní tituly upozorňují.

Podpoře čtenářství a dobrých čtenářských návyků se věnuje hned několik festivalů. Iniciativa *Celé Česko čte dětem* se může pochlubit tradicí sahající až k roku 2006 a výstupem v podobě akce Týden čtení dětem v ČR, který probíhá vždy první týden v červnu po celé republice. Do regionů se rozšířil i festival *Děti, čtete?* s desetiletou tradicí: roku 2018 se tato třídenní, programem nabitá akce z tradičních míst konání v Praze poprvé rozšířila i do Humpolce a v jejím rámci se předvedly nejen knihy, ale i dětská divadla a workshopy. Zato teprve před několika lety se na festival dětského čtenářství přeměnil *Veletřh dětské knihy* pořádaný tradičně v Liberci. Ten je výjimečný zejména četností autorů, kteří se během několika prvních červnových dnů do Liberce sjedou.

V médiích se největší pozornosti dostává knižní soutěži *Magnesia Litera*, v níž má svou kategorii dětská kniha až od roku 2003. V roce 2018 nakonec

zvítězil román Venduly Borůvkové *1918 aneb Jak jsem dal gól přes celé Československo* – možná i proto, že z řady knih věnujících se stoletému výročí republiky sympaticky vyniká svou bezprostředností.

V „dětské“ kategorii *Litery* se roku 2017 utkaly tři velmi odlišné tituly: detektivka Petry Soukupové *Kdo zabil Snížka*, na mladší publikum cílící *Bratři v poli* Jany Šrámkové a chlapecký román s tematikou holokaustu *Transport za věčnost* Františka Tichého. Poslední jmenovaná knížka zvítězila a názorně ukázala, že edukativní a poznávací funkce literatury pro mládež rozhodně nestojí v pozadí za složkou estetickou. František Tichý, jinak ředitel Gymnázia Přírodní škola, se problematice pronásledování židovských dětí za protektorátu věnuje dlouhodobě v rámci projektů se svými studenty (věnovaných například Petru Ginzovi), ale tentokrát vstoupil do vod literární fikce, byť stavějící na pevných dokumentárních základech. Pozoruhodné je, že tento text vydaný nakladatelstvím Baobab poprvé vyšel už roku 2012 formou samizdatu.

Specifickou pozici mezi cenami určenými dětské knize zaujímá anketa Suk – čteme všichni a ceny s ní spojené. Jde se o celostátní anketu dětí, učitelů a knihovníků školních a veřejných knihoven, v níž se rozhoduje o nejoblíbenější knize pro děti a mládež za uplynulý rok. Tato čistě čtenářská soutěž s inovovaným názvem *Dětský knihomol* je pořádaná Sukovou knihovnou pod záštitou Národního pedagogického muzea a knihovny J. A. Komenského. V jejím již 25. ročníku v kategorii Cena dětí po mnoha letech vlády *Deníků malého poseroutky* Jeffa Kinneyho zvítězila původní česká kniha, a sice *Dům doktora Fišera* autorky Petry Braunové. Jejím trumfem nad nekomplikovaným humorem tradičně vítězícího *Poseroutky* je správně stupňované napětí. Nejčtenější knihou českých dětí za rok 2018 se pak stal titul *Viktor a záhadná teta Bobina* Pavlíny Jurkové a Jarmily Vlčkové vydaný v Albatrosu. A v první trojici se umístil i výtvarně náročnější titul pro menší děti *Šedík a Bubi* Ester Staré s ilustracemi Milana Starého vydaný v Euromedii.

Kategorii knih pro děti a kategorii učebnic vypisuje také soutěž *Nejkrásnější česká kniha* vyhlašovaná Památkem národního písemnictví. V této soutěži je hodnoceno grafické, ilustrační a polygrafické zpracování knih vydaných v českých nakladatelstvích a kniha je zde posuzována přede-

vším z hlediska řemeslného a výtvarného zpracování. V posledních letech v inkriminované „dětské“ kategorii dominuje nakladatelství Baobab, které ovládlo první tři místa. Na vítězství nakonec dosáhla kniha *Bydlíme!* autora Jiřího Dvořáka a ilustrátorky Daniely Olejníkové, která malým čtenářům vysvětluje rozdíly v bydlení lidí a zvířat. Porotci také vyzdvihli rostoucí kvality v kategorii učebnic, v níž ocenili ilustrovaný česko-anglický abecedář *ABCZ aneb H jako Havel* Denisy Šedivé, který navzdory mírně zavádějícímu názvu přibližuje celou českou kulturu v nejrůznějších oblastech.

Kategorie učebnic byla naopak už dříve zrušena v soutěži *Zlatá stuha*, která vznikla už roku 1992 s cílem zvýšit prestiž a povědomí o literatuře pro děti v době nesoucí se ve znamení záplavy kýče ze zahraničí a krize původní české tvorby. Tuto soutěž vyhlašuje několik organizací v čele s Českou sekcí IBBY (International Board on Books for Young People) a ceny jsou každoročně udíleny ve čtyřech oblastech: původní česká slovesná tvorba, překlad, výtvarná tvorba a relativně nová kategorie komiksová tvorba. Všechny knihy v soutěži oceněné i nominované stojí za pozornost, neboť za nimi stojí nelehká práce odborných porot v každé z kategorií – ale z důvodu velkého množství titulů upřeme pozornost jen k některým z nich (všechny tituly viz www.zlatastuha.cz).

Z hlediska žánrů byla rozhodně osvěžením ročníku 2018 parodie na western Marka Tomana s názvem *Cukrárna U Šilhavého Jima* – kniha, v níž hlavní kladnou postavou je česká knihovnice Boženka. V kategorii literatury faktu zaujala porotu rovněž netradiční kniha Zuzany Demlové *Pohádky o kolečkách a nekonečnu* vydané stejně jako předchozí titul v Baobabu. Jde o knihu vizuálně experimentální: pomocí grafických příběhů jsou čtenářům vysvětlovány tak komplikované pojmy jako nula či nekonečno. A výtvarným počinem roku se stala kniha Jany Marešové s ilustracemi Michaely Kukovičové *Nebojme se bát* vydaná nakladatelstvím Práh – odvážný pokus zprostředkovat dětem jejich vlastní obavy a úzkosti na půdorysu pohádkových příběhů.

Za pozornost rozhodně stojí vítězná kniha v kategorii teorie a kritika literatury pro děti: *Slavíci, mořské víly a bolavé zuby* skandinavičky Heleny Březinové. Autorka představuje zdánlivě známé dílo Hanse Christiana

Andersena novým, „nedětským“ úhlem pohledu – tím, že upozorňuje na rafinovaně podvrtný obsah i těch nejznámějších pohádek. A zlatým hřebem večera pak bylo udělení Zlaté stuhy za celoživotní dílo: její držitelkou se stala spisovatelka Iva Procházková, která v oblasti literatury pro děti a mládež získala tolik zásluh a ocenění, že by na jejich výčet bylo potřeba samostatného příspěvku.

Ve *Zlaté stuze* byla roku 2017 ve výtvarné části rovněž nominována knížka z nakladatelství Běžiliška s názvem *Bratři v poli* – a stejný titul postoupil do užšího výběru ve své kategorii soutěže *Nejkrásnější kniha*. Nepříliš obsáhlý text Jany Šrámkové nezaměnitelným způsobem ilustrovala Markéta Prachatická a také díky jejímu vkladu vznikl malý knižní skvost: autorka textu místy přímo odkazuje na ilustrace a nechává oba komunikační kanály funkčně prolínat. Co na této knize vyniká, a to v obraze i v textu, je prázdné místo. Místo k domýšlení slov i k dobarvení černobílých obrázků. Prázdnota je zde alegorií osamění jednoho z hlavních hrdinů, hraboše Dageše, který se skamarádí se systémem Mapíkem. Zažívají všelijaká hravá dobrodružství, avšak přichází zima, období, kdy hraboši pobíhají po polích... a slyší tvrdě spí.

V kategorii výtvarné i slovesné byla nominována kniha *H₂O a tajná vodní mise* Petra Stančíka s ilustracemi Galiny Miklínové. Knihu vydalo jako svou první publikaci nakladatelství Abramis – tak se jmenuje latinsky cejn, ale také ponorka tří hrdinů této dobrodružné grotesky, kteří ji díky přístroji zvanému zmenšovátka můžou využívat k cestám vodovodním potrubím. Stančík mohl naplno rozvinout svůj epický talent, kterým zatím hýřil v románech pro dospělé. Je pravda, že cyklus příběhů o Jezevci Chrujdovi přímo jiskří humorem a radostí z příběhu, ale na větším formátu – a s takovým formátem, jakým je Galina Miklínová na poli současné knižní ilustrace – vzniklo dílo hodno *Zlaté stuhy*, byť nakonec jen té v kategorii beletrie pro děti.

Jak ve *Zlaté stuze*, tak v soutěži o *Nejkrásnější knihu* se roku 2017 obzvláště dařilo knížkám z nakladatelství Baobab. Výtvarným počinem roku a zároveň nejkrásnější dětskou knihu se tak stala kniha *Panáček, pecka, švestka, poleno a zase panáček* autora Vojtěcha Maška s linoryty Chrudoše Valouška a v grafické úpravě Juraje Horvátha. Mašek se dosud profiloval

především jako scenárista komiksů pro dospělé čtenáře a tento jeho talent se uplatňuje i v *Panáčkovi* – svérázné variaci na Pinocchia, jehož příběh ve zkratce přibližuje už titul téměř barokní. Kniha úctyhodných rozměrů kypí barevností, svěžím absurdním humorem a celkově energií až nakažlivou.

Cenu za beletrii pro mládež a zároveň druhé místo v dětské kategorii soutěže *Nejkrásnější kniha* získal *Ztracený deník profesora z Essexu aneb Podivuhodná zvířena*. Jde o počín mystifikační: pod zápisky přírodovědce ztroskotavšího na ostrůvku v Tichém oceánu je jako jejich nálezkyně podepsána kmenová autorka Baobabu Olga Černá. Jejím prastrýcem nebyl nikdo jiný než světoznámý ilustrátor Miroslav Šašek, který vytvořil cyklus fantastických zvířecích ilustrací připomínajících bestiář. Tak se dá říci, že Olga Černá nenalezla ani tak deník, jako spíše ilustrace v rodinném archivu – a opatřila je důvtipnými texty. Některé z oceněných titulů najdeme také na mezinárodní Čestné listině IBBY, kam jsou každé dva roky nominovány tituly za text, ilustraci a překlad.

Jak vidíme, cen je v České republice dost, ovšem značným problémem je jejich „mediální neviditelnost“. Proto na samotný závěr zmiňme iniciativu, která všechny zmíněné tituly mapuje podrobněji a svým způsobem ceny zastřešuje. Jde o prestižní katalog Nejlepší knihy dětem zřizovaný Ministerstvem kultury ČR. Už několik let jeho editoři pečlivě vybírají to nejlepší z původní české beletrie i naučné literatury pro děti a mládež a jejich výběr je nabízen bezplatně ke stažení na internetu. Může zde pomáhat pedagogům i knihovníkům, ale i rodičům v základní orientaci na členitém českém knižním trhu.

doc. Mgr. Radek Malý, Ph.D.

Katedra žurnalistiky Institutu komunikačních studií a žurnalistiky
Fakulta sociálních věd Univerzity Karlovy
Smetanovo nábř. 995/6, 110 01 Praha 1
radek.maly@fsv.cuni.cz

LITERATURA

ČEŇKOVÁ, Jana a kol.

2006 *Vývoj literatury pro děti a mládež a její žánrové struktury* (Praha: Portál)

BORŮVKOVÁ, Vendula

2018 *1918 aneb Jak jsem dal gól přes celé Československo* (Brno: Host)

BŘEZINOVÁ, Helena

2018 *Slavíci, mořské víly a bolavé zuby* (Brno: Host)

DEMLOVÁ, Zuzana

2018 *Pohádky o kolečkách a nekonečnu* (Tábor: Baobab)

DVOŘÁK, Jiří

2018 *Bydlíme!* (Tábor: Baobab)

JURKOVÁ, Pavlína – VLČKOVÁ, Jarmila

2018 *Viktor a záhadná teta Bobina* (Praha: Albatros)

MAREŠOVÁ, Jana

2018 *Nebojme se bát* (Praha: Práh)

STARÁ, Ester

2018 *Šedík a Bubi* (Praha: Euromedia)

ŠEDIVÁ, Denisa

2018 *ABCZ aneb H jako Havel* (Praha: Denisa Šedivá)

ŠUBRTOVÁ, Milena a kol.

2011 *Pohádkové příběhy v české literatuře pro děti a mládež 1990–2010*
(Brno: Masarykova univerzita)

TOMAN, Jaroslav

2008 *Konstanty a proměny moderní české poezie pro děti (tvorba – recepce – reflexe)* (České Budějovice: Nakladatelství Vlastimil Johanus)

TOMAN, Marek

2018 *Cukrárna U Šilhavého Jima* (Tábor: Baobab)

CENA BOHUMILA POLANA (TENTOKRÁT) VE ZNAMENÍ (BÁSNICKÉHO) EXPERIMENTU

IVO HARÁK

BOHUMIL POLAN AWARD (THIS TIME) IN THE SIGN OF A (POETIC) EXPERIMENT

In his study, Ivo Harák deals with location of the fine artist Jan Jelínek's writing. Harák sees it in context of the West Czech region but he also considers Jelínek's reach beyond regions. Harák analysis both of Jelínek's published books of poems pointing out the roots and significant features of Jelínek's writing.

Keywords: Bohumil Polan Award, poetic experiment, West Bohemia

Přestože se (a nejen v naší kultuře) zdála situace po listopadu 1989 navštěvovat něčemu jinému, uvědomí si zevrubný pozorovatel záhy, že literární život v regionech spíše skomírá: uzavřený často do ghett, v nichž se ti zasvěcení rovnomocně stávají autory i čtenáři. Bohužel však také osobami zodpovědnými za kulturní politiku v jednotlivých krajích – tedy mimo jiné těmi, kdož zároveň granty rozdělují i přijímají, jmenují jednotlivé komise, udílejí a dostávají literární ceny. Případně nakonec v místním tisku reflektují výsledky takového snažení.

Jako by někde (ne všude) byla kategorie regionální autor určena pro toho, kdo by v celorepublikovém srovnání i provozu neuspěl. Podle vzoru „malé, ale naše“. Na malé zapomínáme, naše se uvádí jako (sice jediná, nicméně o tom se posléze mlčí) přednost. Z vlastní zkušenosti víme, že ti, kdož se takového srovnání nebojí, často region (včetně jeho kulturního života) ve chvíli, kdy vyrostou z dětských střívků, opouštějí směrem do centra. V našem případě jde o školní / univerzitní škamny a přestěhování redakcí dvou původně v Ústí nad Labem vzniklých (studentských) literárních revuí (*Pandora*; *H_aluze*) do Prahy.

Řekněme, že za základní či rozvíjející podmínky takového dění pokládáme existenci nějakého regionálního autorského sdružení, pravidelných čtení a dalších podobných aktivit (nejlépe zaštiťovaných některou z knihoven), univerzity produkující budoucí autory nebo zaujaté čtenáře, nakladatelských domů „vyvážející“ krajové produkty za konfrontací v kulturních centrech, revuí kriticky hodnotící daný stav a uměleckých cen vymezujících to, co je na jedné straně vnímáno jako místně typické – na té druhé jako kvalitativně rovnocenné celorepublikové umělecké špičce. Ba cen pořádaných s ambicí objevit také pro zbylá úkrají, co jsme si v našem ozřejmili jako pozoruhodné (bez ohledu na to, zda je to přijímáno bezezbytku a všemi).

Mohli bychom zde samozřejmě chválit aktivity kolegů z Liberce a okolí (s knihovnickou, ale také literární revuí *SvětLiK* – či *Kalmanachem*⁽¹⁾) nebo pardubické (s jejich *Partonymy/Tahy*); nicméně trváním a pravidelností jednotlivých aktivit zaváží v našich očích nejvíce dění v regionu západočeském. Zde jako kdyby neplatila slova úvodem řečená: Například už pro nepopíratelné renomé osobností s tímto regionem spjatých v širokém kontextu literatury národní⁽²⁾ – Josef Hrubý je držitelem Litery za poezii, Karla Erbová byla několikrát jmenována mezi „favority“ Státní ceny za literaturu, Robert Janda, Jan Sojka, Tomáš T. Kůs či Ivo Hucl jsou (pravda, každý po svém a poněkud odlišným publikem) známi, čtení a ctěni také v Praze.

Příčemž mnozí z výše jmenovaných byli v regionu za významné autory uznáni dříve, než se jim takovéto pocty dostalo v kontextu ještě širším. Řekněme, že k tomu mohla přispět existence několika drobných plzeňských nakladatelství (připomeňme zejména Vladimírem Novotným řízenou a jeho zasvěcenými doslovy doplněnou Edicí Ulita Knihovny města Plzně – vycházející v z. s. Pro libris), dlouholetá tradice místních autorských čtení nebo s měsíční frekvencí vydávaná (jediná u nás vskutku hodná takového jména) regionální literární revue PLŽ⁽³⁾.

1 SVĚTLibereckýchKnihoven; almanach Kruhu autorů Liberecka (v současnosti ovšem vycházející jednou za dva roky).

2 V případě Josefa Hrubého nebo Karly Erbové však můžeme vzít v potaz také překlady jejich básnických sbírek do cizích jazyků.

3 Plzeňský Literární Život.

Ke hlubším kořenům krajového snažení ovšem ukazuje název regionální literární ceny, již se všichni výše jmenovaní stali (někteří ne jen jednou) laureáty: Cena Bohumila Polana⁽⁴⁾ odkazuje jednak k zakladatelské osobnosti⁽⁵⁾ novějšího kulturního dění západočeské metropole, jednak k prvo-republikové tradici svobodné (a bezpředsudečné) výměny kulturních hodnot – a k jich vnímání nikoli prizmatem onoho okřídleného (námi v úvodu citovaného), vlastně dehonestujícího sloganu, ale v rámci hodnot obecně platných (za předpokladu i dobré víry, že jim takováto konfrontace může leda prospět).

Přestože se ani tomuto chvályhodnému počínu nevyhnuly během jeho existence (tj. od roku 2001, kdy proběhl první ročník: hodnotící se západočeským regionem svázanou poezii a prózu vydanou do konce roku 2000) jisté problémy, spojené zejména se vzájemnou provázaností mezi porotci a laureáty,⁽⁶⁾ svedla mnohdy tato cena také pro nás mimo vymezený region žijící a působící literáty či vědce objevit osobité umělce, kteří by možná – jí nebýti – zůstali takto nepovšimnuti.

Jmenujme tedy především dva, jež pokládáme za tvůrce natolik výrazné (při tom naturelu značně odlišného), že si bez nich naši současnou literární scénu takorčaka neumíme představit. Jde o autora výrazově úsporných, tvarově sevřených básní jemně ovanulých východním myšlením – majitele Bezejmenné čajovny ve Štáhlavicích Iva Hucla⁽⁷⁾ – a do rané evropské či české avantgardy zahleděného jazykového experimentátora Roberta Jandu.⁽⁸⁾ A to přesto, že toto ocenění (zejména v případě Roberta Jandy) nebylo přijato bez pochybností a rozpaků dokonce i v samotné Plzni.

4 Dostupné z: <http://www.ucl.cas.cz/ceny/?c=10> (Přístup 16. 12. 2019).

5 Dostupné z: <https://www.cdbb.cz//autor-46052-bohumil-polan> (Přístup 16. 12. 2019).

6 Dostupné z: <http://plzen-mesto.cz/obcan/aktuality/aktuality-z-mesta/v-letosnim-roce-byly-udeleny-dve-ceny-bohumila-polana.aspx> (Přístup 16. 12. 2019); J. Málková jako předsedkyně krajského střediska Obce spisovatelů byla osobou podstatně určující složení poroty – a zároveň jedním ze dvou laureátů.

7 Dostupné z: <https://www.denik.cz/knihy/basnik-ivo-hucl-nemyslim-ze-poezie2011202.html> (Přístup 16. 12. 2019).

8 Dostupné z: <https://adoc.tips/1-cenova-bilance-2013-cenova-bilance-2013.html> (s. 56–66; přístup 16. 12. 2019).

Nicméně ani o jednom z výše jmenovaných nemohu říci, že by byli *úplným* objevem. Oba byli totiž před daným oceněním známi tu užšímu (v případě Huclově), tu širšímu (u Jandy) okruhu zasvěcených napříč regiony. Přece však se nám takového naprosto nečekaného zjevení mimořádné umělecké osobnosti skrze Cenu Bohumila Polana dostalo⁽⁹⁾ – v osobě básníka (a výtvarníka) Jana Jelínka⁽¹⁰⁾.

Míru našeho překvapení lze zdůvodnit různě. Snad tím, že Jelínek je (nadregionálně) znám především obcí výtvarné; výtvarnému umění se věnuje po celý svůj profesní život. Dále i tak, že oceněné sbírce předcházející Jelínkova prvotina vyšla v oné toliko regionální Edici Ulita za nulového kritického ohlasu. Navíc Jan Jelínek publikuje svoji slovesnou tvorbu jen velmi málo časopisecky, takže je: „kumštýř jakoby odjakživa písíci, leč také odjakživa nepublikující, tvůrce neznámý, literát nepoznaný“ (Novotný 2007: 45). Autorských čtení se navíc téměř nezúčastňuje. A pak: na svého čtenáře klade nemalé nároky. O tom koneckonců svědčí jemně perziflující název první sbírky: *Juveniliana* totiž obsahuje mnohé, jen ne debutantskou idylizující simulaci předmětného světa v řeči vázané. Ne jen Jelínkův výtvarný doprovod prozrazuje neběžnou obeznámenost s výtvarným uměním, proměnlivá paradigmata textů pak častá setkání s cizí literární tvorbou – od pozdní moderny po postmodernu. Přičemž se každý z textů stává zároveň (více či méně otevřenou) manifestací Jelínkovy autorské poetiky (včetně jejích kořenů⁽¹¹⁾).

Mohlo by se zdát, že v jisté opozici vůči tomuto rozrušování vazeb mezi předmětným světem a literární fikcí stojí básníkův sklon k příběhovosti; leč možná idylčnost takového podání bývá tu narušována hrabalovskou groteskností (In memoriam), tam zase wernischovskou bizarností (Kaniba-

9 Přestože přiznáváme, že se tak mohlo stát i naší nedostatečnou pozorností k jejím předešlým aktivitám.

10 Dostupné z: <https://www.plzen.eu/o-meste/aktuality/aktuality-z-mesta/cenu-bohumila-polana-ziskala-basnicka-sbirka-vivisekce.aspx> (Přístup 16. 12. 2019).

11 „Autor (se) coby bytost tvořivá formoval někdy v časech, v nichž se jakoby na zapřenou šířila všemožná kolářovská inspirace, jež přece do básnictví vtiskovala prozaický dech a vštěpovala mu i věcnost [...] dosahující až ke karikatuře reality“ (Novotný 2007: 45).

lada) – ovšem za přispění pregnantního výraziva.⁽¹²⁾ U Jelínka jsme v jeho prvotině začasté svědky hry na jako: na nápodobu předmětného světa, na nápodobu jeho nápodoby v umění slovesném či výtvarném, na láskyplně ironické odstínění vztahu k životní či umělecké zkušenosti a konečně na implicitní manifestaci uplatněné tvárné metody. Přičemž obě součásti tohoto sousloví jsou stejně důležité: *na jako* značí trvalou oscilaci mezi uměním co předpodstatněním vnější reality a uměním jako (znovu)využitím tvárného materiálu vlastního tomu neb onomu druhu (vazbu k tradici i textovou sebe-refektivnost v to počítajíc).⁽¹³⁾ *A hra?* – nebude jí bez druhého hráče: tedy bez tvořivého čtení. Jenomže takové žádá si míti pokdy, být řádně sečtělý a disponovat nepředpojatou a neunavenou fantazií. „Moderní antipoezie, neřkuli protipoezie, se zálibnou zarputilostí parodující ozkoušené a ověřené básnické modely a postupy a s neméně zarytou zaujatostí je namnoze parafrázující, obměňující, proměňující“ (Novotný 2007: 45).

Možná že právě proto v Ceně Bohumila Polana 2018 Jelínkova *Vivisekce* mezi ostatními knihami tak vynikla! – vždyť, zdá se, její tvůrce ještě – s rozšířeným množstvím tvárných prostředků – stupňuje své nároky na čtenáře: „Jelínkovy kreace připomínají ryzí dodekafonickou hudbu ve slovech a verších“ (Novotný 2017: 53). Osobitost se tedy setkala se vstřícně naladěným publikem. A na nás je, abychom určili, čím se Polanovou cenou oceněná poezie vymyká průměru nikoli jen regionálnímu. Dodáváme raději hned, že jsme jí byli osloveni hned pod několikerou způsobou.

Na prvním místě se sluší zmínit napětí mezi soudržností básnické sbírky a odlišností tvárné metody uplatněné u jednotlivých textů v ní obsažených. Soudržnost je mimo jiné dána také (typo)grafickou úpravou, která arci se skromnějšími prostředky, než druhdy měla básnická (a výtvarná)

12 Povšimněme si, kterak Jelínek svede aktualizovat druhdy lexikalizovanou metaforu „Maminka má hezky udřené ruce“ (Jelínek 2007: 16) nebo rytmovati text za vymezení společného / rozdílného: „jehličím a jehličkami“ (ibid.: 18).

13 Někdy jako by se soupodstatně odehrávalo obé: V jelínkovském poeticky tlumeném surrealistu se Nezvalův Muž, který skládá z předmětů svou podobiznu, transformuje v Muže, „který léčí vkládáním rukou“ (ibid.: 33). Z Nezvala (a jeho surrealistického období) si ovšem Jelínek (s opětovně jenně ironickým odstupem) vybírá způsob hodnocení, strukturační a podání faktů: „a řidič – kapitán v černém / zatočí černým kormidelním kolem / a červený koráb přepluje s rachotem Vltavu“ (ibid.: 13) – jeví se mu cesta tramvaje přes jeden z pražských mostů.

avantgarda, stává se nikoli prostředkem výstavby jen architektonické, ale integrální součástí výstavby tematické (tedy skutečným katalyzátorem při generování významu) – odkazujíc jak k (pra)zdrojům⁽¹⁴⁾ Jelínkova básnění (mezi něž tolikéž patří dadaismus, poetismus či surrealismus – ale také jich postmoderní transmutace ve snahách Křížovnické školy⁽¹⁵⁾ nebo v Havlových *Antikódech*⁽¹⁶⁾), jak k básníkovu původnímu školení výtvarnému, tak také k jednoduše exploatovaným, parodovaným i tematizovaným látkovým zdrojům (žurnalistice či světu /tištěné/ reklamy).⁽¹⁷⁾

Sjednocujícím prvkem (dokonce s Jelínkovou prvotinou) je také autorův přístup k básnění; zřetelně a přesně pojmenovaný v doslovu Vladimíra Novotného: „autorovy strofy [...] rozbíjejí zavedenou strukturu básnického tvaru napadří a nadobro. [...] vivisekce ve všech směrech: v lexiku, v stylistice, ve filozofii díla“ (Novotný 2017: 53). Řekněme tedy, že i zde Jelínkova poezie úmyslně zastírá vztah k předmětnému světu⁽¹⁸⁾ a zvýrazňuje jednak sepětí s (i neliterárními) texty, jimiž se inspiruje, k nimž se obrací a z nichž čerpá, jednak textovou seberefektivnost – tedy i onu *manifestaci autorské poetiky*.⁽¹⁹⁾

Za tím vším ovšem vidíme autorův zájem o materiál (řeč) i postup (užitou tvárnou metodu); vyvolaný přesvědčením, že *jak* je ve skutečném básnickém textu vlastně také už *co*. A dalším autorovým přesvědčením je do-
zajista také to, že skutečné umělecké dílo vzniká teprve interakcí mezi jím sepsaným textem a recipientovým tvůrčím vědomím. Možnost porozumi-

14 Zde nejde *jen* o úlitbu místu konání ceny či městu, v němž byla sbírka vydána.

15 „Vždyť si Jelínka můžeme náramně živě představit jako eléva Křížovnické školy čistého humoru bez vtípu“ (Novotný 2017: 53).

16 K Havlově osobě i tvorbě se vrací např. Jelínkův *Odkaz* (Jelínek 2017: 52).

17 V této souvislosti lze také zmínit možné vazby k tvorbě J. H. Kocmana či (také výtvarníka a také se západními Čechami spjatého) K. Trinkewitze.

18 Nicméně padniž ještě jednou slovo *napětí*: vyvolávané na výtvarném umění školenou vizuální přesností představ.

19 Ve druhé sbírce ještě zřetelněji než v té první: například autorskými komentáři (interního autora) nebo poznámkami pod čarou. Přičemž ale mohou být takové komentáře úmyslně v prvním plánu poněkud zavádějící (*sur-reálná pata-fyzická báseň* je vlastně dadaistickou koláží z novinových titulků (Jelínek 2017: 5) – a její předznamenání tak spíše implicitním hodnocením zdroje / zdrojů než explicitním výkladem poetiky); poznámky pod čarou zase vztahující se k jiným paradigmatům než vlastní text básně: Jelínkova *antipoezie* i taktó rozbíjí zavedená schémata a vtahuje s sebou čtenáře do hry.

vého čtení je pak mimo jiné dána vymezením kontextu a obnažením tvárné metody, podle níž se v textu postupuje, obdobnou zkušeností s využitím/zneužitím řeči (v umělecké literatuře i mimo ni) a čtenářovou ochotou *přistoupit na pravidla hry* (totiž tvořivě domýšlet intence autorovy poetiky: včetně ochoty předpodstatňovat fráze/lexikalizované metafory vůlí ke tvaru a vůlí ku smyslu).

Jelínek se ovšem spoléhá na to, že čtenář jeho textů bude ochoten přistupovat bezpředsudečně ke každému novému z nich, neboť jeho sbírku arci spojuje také to, že absentuje jednotný a jednotlicí tvůrčív modus operandi – a součástí interpretačního úsilí recipientova se tak stává odhalení vlastního schématu každé z básní (a to včetně možných intertextových vztahů).

Pasáže osvobozené svým vytržením z textů původně neliterárních získávají umělecké kvality konfrontací stejně jako zřetězením svého rytmického učlenění i šokantní demonstrace banálního obsahu („*homosexuální tučňáci mají mládě*“, Jelínek 2017: 7 – „svěží a vtipné lešení“; *ibid.*). Z domnělého postavení nad řečovou a myšlenkovou frází se ale čtenář nakonec směje nikoli neduhům *zdrojového* (mimouměleckého) textu odhaleným v uměleckém textu básníkově, ale svým vlastním formulačním a intelektovým nedostatkům. Nad čímž vzpomeneme nikoli jen dřevních Havlových *Antikódů*, ale také v úplnosti zatím nepublikovaného cyklu Národní podnik v Ústí nad Labem žijícího původem Jihomoravana Zdeňka Mitáčka. U Jelínka však navíc dochází k zřetězení hesel/frází náležejících k rozličným sémantickým galaxiím (a *zdrojovým textům*): „Kdo nekrade, okrádá rodinu / Zatloukat! // Učit se, učit se, učit se / Zatloukat! // Cigareta – hřebík do rakve / Zatloukat!“ (*ibid.*: 9). Je tedy na čtenáři, aby se – s vědomím jeho faktické neexistence – pokoušel hledat společného jmenovatele.

Pokud si nad bizarními příběhy podivných existencí vzpomeneme na básnickou tvorbu M. Huptycha, znejistí nás vzápětí pasáže, v nichž se od příběhu mluvčích/postav dostáváme k příběhu (a postavám) mluvy – například ve výčtu nebezpečí, které na ulici číhají na nebohé (rodiči od počítače usilovně a marně vyháněné) dítě (*ibid.*: 18). Jako by jej (a je) zde psala sama řeč; spojující slova po zákonu rytmické shody (za jejich zvukové i významové konfrontace).

Možná ještě dále jde Jelínek v textu „spojuj splétej sprádej“ (ibid.: 40–43). Jedná se až o jakousi fónickou báseň řetězící slova a slovní spojení po zákonu rytmických souvztažností, přičemž se zřejmě počítá s tím, že nás zvuková blízkost slov i naše zkušenost s (například i předchozími Jelínkovými) básnickými texty přinutí hledat a naléztí smysl i tam, kde vlastně není – re-spektive kde je jenom ten, jež si přineseme a do textu vneseme s sebou: „hnáty roráty ornáty kastráty“ (ibid.: 40). Jelínkovým *dobrým* zvykem bývá (domníváme se, že záměrná) snaha vyčerpát nápad a tvárnou metodu (možná i čtenáře) *přes míru*: touto *trapností*⁽²⁰⁾ jako by chtěl *jinými prostředky* demonstrovat a rozvinout tvrzení: „proč vůbec báseň? / když je to tak těžké / a zbytečné...“ (ibid.: 39).

A docela možná, že to demonstruje také jinak. Přestože ve své předchozí sbírce svedl psátí i veršem vázaným, přestože zejména v silně prozaizovaných verších poznáváme (významotvornou) zákonnost segmentace textu do těchto základních metrických úseků („Stínání trávy s šerem / televizních zpráv;“ ibid.: 50), na jiných místech dává vytrácení takové zákonnosti v posledku vzniknout anekdotě/mikropovídce (buď tvořící celý *epický* text – ibid.: 22–23; buď součástí textu dominantně *lyrického* – ibid.: 49–50). Takto subverzivní⁽²¹⁾ přístup k poezii, „co bujně raší v oblíbené české poloze bel canto“ (ibid.: 53), si ovšem může dovolit jenom skutečný básník. Píšíci ovšem v čase, kdy „[v] umění byl veškerý obsah „těžbou“ vyprázdněn, až na dřevě zrecyklován, zbývá už jen meta-obsah, parodizace pojetí tvůrčích já, (meta) humor“ (Němec 2018: 26).

Pokud je nám známo, nechystá se Jan Jelínek po svém úspěchu v Ceně Bohumila Polana přestěhovat do Prahy. Jestliže jsme tedy zevrubně konstatovali kvality jeho uměleckých textů, mohli bychom medle negovat své úvodní vyjádření stran nedostatečného rozvinutí regionálního literárního života po listopadu 1989. Víme nicméně, s jakými problémy se potýká sna-

20 K principu záměrné trapnosti se jistě hlásí také *rozpítvaná* pointa (Jelínek 2017: 50), vyvolávající smích nad *zabitým* smíchem.

21 „Podrývací či podemilací taktiky jsoucna básnického nabývají ve sbírce pomyslného vrcholu, myšlenkovou i tvarovou pestrostí zastihují či zaléhají verše generační či bilancující, které tíhnou ke spíše lacinějším generalizacím“ (Němec 2018: 26).

ha tento život v Plzni udržet a rozvíjet; a to je na tom západočeská metropole nejlépe ze všech regionálních kulturních center. Viděno ale z druhé strany: nejúspěšnější s tamním děním spjatí slovesní tvůrci vlastně vůbec nepěstují nějaká krajová specifika,⁽²²⁾ jsou v kontaktu i konfrontaci s děním přinejmenším celorepublikovým. Kéž by tedy bylo přes horu Říp či Brdy vidět také ze směru od Prahy...

PaedDr. Ivo Harák, Ph.D.

Katedra bohemistiky

Pedagogická fakulta UJEP v Ústí nad Labem

Králova výšina 3132/7, 400 96 Ústí nad Labem

harak@post.cz

22 Těmito specifiky se zaštiťují spíše tací, kteří v celorepublikové konfrontaci (jinak) neobstojí.

LITERATURA

JELÍNEK, Jan

2007 *Juveniliana* (Plzeň: Pro libris)

2017 *Vivisekce* (Plzeň: Pro libris)

NĚMEC, Vojtěch

2018 „Rozpítvávání verši“; *PLŽ XVII*, č. 9, s. 26–27

NOVOTNÝ, Vladimír

2007 „Slova, která se rozutekla z kozelce“; in J. Jelínek, *Juveniliana* (Plzeň: Pro libris), s. 45–46

2017 „Negalašou čistého černého humoru“; in J. Jelínek, *Vivisekce* (Plzeň: Pro libris), s. 53

ELEKTRONICKÉ ZDROJE

<http://www.ucl.cas.cz/ceny/?c=10> [Přístup 16. 12. 2019]

<https://www.cbdb.cz//autor-46052-bohumil-polan> [Přístup 16. 12. 2019]

<http://plzen-mesto.cz/obcan/aktuality/aktuality-z-mesta/v-letosnim-roce-byly-udeleny-dve-ceny-bohumila-polana.aspx> [Přístup 16. 12. 2019]

<https://www.denik.cz/knihy/basnik-ivo-hucl-nemyslim-ze-poezie20111202.html> [Přístup 16. 12. 2019]

<https://adoc.tips/1-cenova-bilance-2013-cenova-bilance-2013.html> (s. 56–66) [Přístup 16. 12. 2019]

<https://www.plzen.eu/o-meste/aktuality/aktuality-z-mesta/cenu-bohumila-polana-ziskala-basnicka-sbirka-vivisekce.aspx> [Přístup 16. 12. 2019]

LITERÁRNÍ CENA POD PALBOU

KE KRITICKÝM OHLASŮM NA MAGNESII LITERU 2019

PETR HRTÁNEK

LITERARY AWARD UNDER FIRE (TO CRITICAL REFLECTIONS OF MAGNESIA LITERA 2019)

This essay deals with journalistic reflections of the Czech literary award *Magnesia Litera* as manifestations of discourse of Czech literary criticism. It shows how this award is referred in five articles published in 2019 (articles by Petr Štengl, Eva Klíčová, Roman Polách, Miroslav Balaščík and Ondřej Horák). The essay notes their thematic directions, analyzes and compares their main means of expression and used argumentation strategies.

Keywords: literary award, *Magnesia Litera*, literary criticism, expressions, argumentations

Udílení cen *Magnesia Litera* vyvolává každoročně nemalou kritickou odezvu, přičemž obvyklé námitky směřují nejen k výběru, respektive ke způsobu výběru nominovaných a posléze vítězných knih, ale též k televizní podobě vyhlašovacího večera. Poslední dobou se čím dál častěji přidávají rovněž pochybnosti o kulturně-společenském významu uvedené literární ceny.⁽¹⁾ Navzdory sklonu k jisté recyklaci témat dostávají tyto sezónní kritické ohlasy pravidelně prostor v kulturní publicistice a nejinak tomu bylo v roce 2019, když bylo zveřejněno hned několik víceméně negativních reakcí.⁽²⁾ Právě jimi se hodlám na následujících řádcích zabývat, ovšem nikoli proto, abych podporoval, či naopak rozporoval v nich vyřčená

1 Jedny z prvních obsáhlejších kritických úvah na téma *Magnesie Litery* se dle mého zběžného hledání datují už do roku 2006 (srov. Jareš 2006: 14 a především Kasal 2006: 14).

2 Ročník 2020 byl v tomto ohledu spíše skoupý, nicméně vnesl do debat o jmenované literární ceně nové téma, totiž téma genderové nevyváženosti ve složení porot, potažmo v nominacích a výhercích (srov. Baronová 2020a, resp. Baronová 2020b, dále Zbořil – Demelová 2020 nebo Chitnis – Zusi 2020).

tvrzení – mým záměrem není ani další filipika proti *Magnesii Liteře*, ani její apologie.³⁾ Vybrané články mě zde budou zajímat jako důležitá součást literárněkritického diskursu, jako projevy využívající specifický arzenál výrazových prostředků a postupů.⁴⁾

Jeden z těchto postupů jsem ostatně sám použil pro úvod svého textu. Podobně jako on bývají články o *Magnesii Liteře* (dále už jen ML) otevřeny poukazem na fakt, že se tato cena už tradičně stává předmětem zpochybňování; teprve poté autoři připojují vlastní kritické náhledy (srov. Polách 2019 nebo Balašík 2019: 6). Glosa Petra Štengla „Kdo je v literatuře nejlepší?“ však začíná jinak, neboť necílí výlučně ani jmenovitě na ML, nýbrž na smysl literárních cen vůbec (ML je přesto ve Štenglově článku přítomna, a sice v doprovodné fotografii ze závěrečného ceremoniálu). První řádky Štenglova textu líčí s despektem naše současné konzumní chování, jehož falešnou, iluzorní motivací se dle autora stal superlativ *nejlepší* – pachtíme se za domněle nejlepšími produkty. Předmětným adjektivem pak bylo „kontaminováno“ rovněž přítomné literární dění, jak dokládá poměrování hlavně v rámci literárních cen (srov. Štengl 2019). Štengl v nich nachází jediný, doposud jakoby skrývaný nečistý účel: „Obávám se, že jde o peníze, o byznys. Kniha ověřeného autora se dobře prodá“ (Štengl 2019).

Komerční podstatu literárních cen, jmenovitě ML, *demaskuje* podobnou ideologickou optikou⁵⁾ také Eva Klíčová v esaji s výmluvným titulem „Magnesia Litera. Literatura ospravedlněná trhem?“ Základní teze – „artefakty se proměnily na artikly“ (Klíčová 2019) – je opřena o *diagnózu* zhoubného zárodku ML: „Důvod, proč je tak snadné rok co rok povytahovat obočí nad nominacemi Magnesie Litery, hnízí hluboko uvnitř ceny samé. Navzdory

3 Pro jistotu sděluji, že jsem tříleté působení v porotě ML pro prózu ukončil v roce 2016 a aktuálně jsem pouze jedním z hlasujících v anketě *Magnesia Litera* Kniha roku. K organizátorům ML nemám žádné jiné závazky, k ceně samotné mě nepoutá žádný citový vztah.

4 Studie je dílčím výstupem projektu SGS03/FF/2019 s názvem *Vybrané žánrové a subžánrové proměny v současné české literatuře III*, který byl řešen na Katedře české literatury a literární vědy Filozofické fakulty Ostravské univerzity (přednostně se zabýval uměleckými žánry a subžánry, ale kromě toho též žánrovým profilem publicistické nebo odborné oblasti).

5 Třebaže toto spojení může vyvolávat negativní konotace, v mém pojednání jde pouze o charakteristiku autorčina přístupu, nikoli o jeho hodnocení.

vší ušlechtilosti, která ji z podstaty obklopuje, má totiž ve svém jádru liberálně ekonomické semínko prázdnoty“ (ibid.). Dříve než si čtenář vůbec stihne položit otázku, zda efektně znějící spojení *liberálně ekonomické semínko prázdnoty* není samo významově prázdné, následuje jeho vysvětlení v rychlé sekvenci příčin a následků: „A to je nijak nezpochybňovaná představa, že hlavní problém současné české literatury spočívá *pouze a jedině* v tom, že se málo prodává. A málo se prodává proto, že se o ní neví. A neví se o ní, protože nemá reklamu. A o tu reklamu – propagaci a následnou prodejnost –, se postará právě Magnesia Litera. Problém vyřešen“ (ibid.). Sugestivnost proudu epanastrof podtrhuje nakonec řečnická otázka: „Potřebujeme ale literární cenu vycházející z principu telemarketingu?“ (ibid.). Tento *dotaz* samozřejmě implikuje zápornou odpověď, ale kromě toho má ještě další podprahový persvazivní účinek. Plurálová forma totiž není ani tak autorským plurálem, jako spíše konstrukcí *kolektivního My*, které čtenáře nabádá, aby se ztotožnil se stejně uvažující imaginární skupinou, v níž je prezentovaný názor sdílen jako nevyvratitelný fakt. Ostatně toto působivé *My* se v eseji Klíčové zpřítomňuje hned první větou perexu: „Magnesia Litera ve stávající podobě svědčí o *našich* setrvalých rozpacích nad soudobou literární tvorbou“ (ibid.; kurzivou zvýraznil P. H.).

Základním hodnotícím východiskem obou uvedených článků je stereotypní obraz, který je v současném uvažování o literatuře vůbec dost rozšířený: je to představa literatury a potažmo literárního prostředí jako „jednoho z posledních svobodných prostorů“ (srov. Štengl 2019) v jinak nesvobodném světě, tj. ve světě ovládaném penězi, reklamou, byznysem. Literatura, respektive mentální prostor, jenž v této představě zaplňuje, je prozatím ještě většinově *nezkaženým* územím, i když v (cenové) praxi už nakaženým: jednou slovem „nejlepší“, jindy plevelným „semínkem prázdnoty“. Uvedené kritické články tedy mají nejen demaskující, ale nepřímou též ochránářskou intenci. Ta ovšem nemusí být vnímána vždy jen pozitivně. V eseji Ondřeje Horáka „Ticho po bouři ve sklenici minerálky“ je namísto topoi výlučného literárního *ostrova*, jenž je ohrožován *oceánem* přízemnosti, nekulturnosti a komerce, představen obraz nezáživného, nehybného literárního ghetta, které vzniká právě kvůli *izolacionistickému* přístupu jeho *obyvatel*. To se podle autora eseje exemplárně

projevuje ve fungování ML, nicméně jde zároveň o širší trend: „Co bylo původně určeno laikům-čtenářům k jejich zorientování a k nalákání do knižního světa, se pokaždé brzy sveze do modu ‚hlavně, aby se to líbilo samotným lidem od literatury‘. Proto se brána ghetta zavře – nutno zdůraznit, že je však přibouchnuta rukama těch, kteří v ghettu dlí“ (Horák 2019: 28).

Ještě větší despekt k současnému dění na poli literárních cen se snaží vyjádřit ve své glose Petr Štengl, když v původně „svobodném prostoru“ záhy objevuje „tradiční malý rybníček literární“ (srov. Štengl 2019). Více než bezděčný pleonasmus stojí za pozornost notně vyčpělá metafora *rybníčku*, jíž se v naší kulturní publicistice, zdá se, stále celkem dobře daří. Mimo jiné se toto klišé vyskytuje také v eseji Klíčové, a to hned dvakrát – v textu („Žádný český rybník není velký, tím méně ten literární“, Klíčová 2019) a v mezititulku *Rybník plný známých* (ibid.). Je jím nadepsána pasáž, jež rozvíjí další stereotyp kritik ML, totiž představu, že se do magnesiálních nominací a potažmo ocenění promítají různé zákulisní dohody, přátelské či kolegiální vazby. Spekulace o takovém *temném pozadí* ML vnímá Miroslav Balašík v článku „Magnesia Litera na rozcestí“ jako symptomatický důsledek několika problémových aspektů ve fungování této ceny (složení porot, způsob nominací, výběr laureátů), ale zároveň se tyto *konspirační teorie* snaží hned dvakrát zlehčit s tím, že „jsou míněny s nadsázkou“ (Balašík 2019: 6), respektive že „jsou taková rýpnutí myšlena jako vtip“ (ibid.). Tak je tomu bezpochyby v glose Petra Štengla, který se ptá, kdo rozhoduje o vítězích literárních klání, a hned si sarkasticky a hyperbolicky odpovídá dalšími otázkami: „Kamarádi z branže? Člen nějaké tajné literární sekty?“ (Štengl 2019). Balašík však ilustrativně cituje z eseje Klíčové, v jejíž vyloženě adresných úvahách o zákulisních rejdech v ML nejsou vtip či nadsázka nijak výrazně zastoupeny. Klíčová sice píše o možnosti *poťouchlého pošklebování*, ale sama má ve svém textu volí spíše *rozhořčený* postoj: „zatímco běžný čtenář může nad výběrem nanejvýš tápat, lidé literárního provozu se naopak mohou poťouchle pošklebovat nebo naopak [sic!] rozhořčovat nad všelijakými kolegiálními spojnicemi. Souvisí porotce Emil Hakl se zvýšeným výskytem nominací z jeho domovského nakladatelství Argo? A nominace povídkové knihy Jiřího Kamene *Elvis ze Záluží* s porotcem Petrem Kotytkem – příležitostným

spolupracovníkem na pořadech Českého rozhlasu? [...] Nutně podobně musí fungovat nominace na odborné knihy – tedy jako výsledek diplomatických zákulisních dohod a recipročních oborových ústupků. Nebo jak asi vypadala diskuze uměleckých teoretiků a historiků nad parazitologickou publikací?“ (Klíčová 2019). Je opět příznačné, že tato otázka neočekává odpověď a že Klíčová zcela ignoruje jiná vysvětlení (například že se porotci v diskusi jedno-duše shodli, že sami sice parazitologické problematice vůbec nerozumějí, ale že daná kniha⁶) je napsána tak dobře, že v ní poučení i potěšení může nalézt též úplný laik – takový důvod pro ocenění je sice nejpravděpodobnější, ale zároveň je celkem fádňí, takže jako téma pro pamfletický esej je, uznávám, prakticky nepoužitelný). V této souvislosti dodávám, že Štengl svou glosou mimo jiné naznačuje, že celé literární soutěžení pouze spoluutváří jakousi „stínovou fikci“ (srov. Štengl 2019). Lze předpokládat, že v podstatě totéž dělají výroky kulturních publicistů o *temných silách* v zákulisí ML.

Stínová fikce se však nevytváří jen rozvíjením jednoho díličního tématu, ale také poněkud zavádějící stylizací některých kritických článků o ML. Vysoká četnost vět ukončených otazníkem (viz také titul Štenglový glosy nebo titul eseje Klíčové) může totiž snadno vzbudit dojem, že tyto texty vedou se svým modelovým příjemcem pomyslný dialog. Jenomže, jak už bylo řečeno výše, takové věty odpověď neočekávají, nýbrž ji samy rovnou předjímají, případně jsou více vyjádřením ironické pochybnosti či podivu než skutečně problematizujícím dotazem. Fakt, že kritiky ML většinou nejsou nastaveny diskuzně, dokládají i gramatické a rétorické kamufláže, díky nimž se některá sporná (či potenciálně sporná) tvrzení mění ve výroky univerzální platnosti, v kategorické pravdy – viz například výrazy typu *nutně*, *musí* v již uvedeném citátu z eseje Klíčové nebo zdůvodnění averze vůči invaznímu adjektivu „nejlepší“ ve Štenglově článku;⁷) toto zdůvodnění se nejdříve

6 Jedná se o publikaci *O parazitech a lidech*, která v roce 2019 zvítězila v kategorii Litera za naučnou literaturu.

7 Kdyby o fungování inkriminovaného adjektiva v principu literárních cen uvažoval Štengl věcně, nejspíš by došel ke stejnému logickému závěru jako Ondřej Horák: „fakt, že se nějaký titul stane Knihou roku, taky ještě neznamená, že porotci říkají, že se jedná o mimořádnou literární událost – může to znamenat třeba jen to, že jde podle nich o nejlepší dílo z loňské knižní žně. Přičemž nejlepší se ještě automaticky nerovná dobrý, může to být taky jen nejméně špatný počín“ (Horák 2019: 28).

odvolává na údajné svědectví *všech* spisovatelů („Každý literát vám řekne, že literatura se objektivně pojmout nedá“ – Štengl 2019) a záhy na neprokazatelnou frekvenci podobného výroku: „Mnohokrát už bylo řečeno, že v literatuře se soutěžit nedá“ (ibid.).

Sugestivní, leč fakticky pochybnou autoritou většího počtu, jehož persvazivní působnost se podobá působnosti výše probíraného *kolektivního My*, se zaštiťuje také Roman Polách v komentáři nazvaném *Trojčlenka s Literou*. Poprvé se k této figuře uchyluje v úvodním popisu výchozí situace: „*mnozí* se podivují, jaká jména jsou v daném ročníku nominována“ (Polách 2019, kurzivou zvýraznil P. H.) a vzápětí znovu v (pseudo)argumentu pro jinak regulérní požadavek na dorovnání počtu nominací v jednotlivých kategoriích s počtem nominací v kategorii prózy. Polách zde nesdělil *svůj* názor, ale názor kolektivu: „*mnohým* totiž přijde nominovaná trojice knih jako počet neúměrný tomu, co se za předchozí rok napříč literární produkcí urodilo“ (Polách 2019, zvýraznil P. H.). Pomínu vágnost tohoto výroku (snadno mu lze oponovat stejně neprůkazným konstatováním, že *mnohým zase přijde trojice nominovaných knih tak akorát*) a upozorním na skutečnost, že Polách – na rozdíl od Štengla a Klíčové – nezpochybňuje propagační funkci ML ani ji nechápe negativně: v navýšení počtu nominovaných knih vidí ryze praktické důsledky, totiž rozšíření povědomí o kvalitní poezii, o literatuře pro děti, odborných knihách aj., aniž by se jakkoli pozastavoval nad tím, že to může (bude) mít také komerční efekt. Ostatně v kritikách ML není ani úplnou výjimkou, že se dva kritikové nezávisle na sobě ocitají víceméně v rozporu. Koneckonců právě Poláchův návrh je vlastně protikladem návrhu Miroslava Balaščíka, podle něhož výchozím bodem eventuální nezbytné reformy ML by „mělo být snížení počtu kategorií [...] Případně i konec pozitivní diskriminace české prózy a snížení počtu nominací v této kategorii ze šesti na tři“ (Balaščík 2019: 6–7).

Výpady proti ML se pohybují v poměrně široké žánrové škále: od problémově soustředěných kratších komentářů po obsáhlejší, esejisticky laděné texty komplexnějšího záběru, od cílené kritiky konkrétního jevu po obecnější principiální úvahy. Také výrazové rejstříky jsou dost rozevřeny. Jednu polohu reprezentuje *plebejský* styl v glose Petra Štengla, který se

nevyhýbá hovorovým a expresivním obrátům („Aby bylo jasno: jsou mi ukradené všechny literární pocty a jiné literární šaškárny, co jen jich tu máme.“ – Štengl 2019), jednou dokonce i na hranici vulgarity: „čím víc je všechno nej, tím víc to stojí za vyliž“ (ibid.). Tento způsob vyjadřování má nejspíš odpovídat autostylizaci distancujících se *totálních looserů*, kteří se vyslovují – opět *kolektivně* – závěrečným „A co my? Ti nejhorší z nejhorších?“ (ibid.)

Opačný pól výrazu nabízí komentář Romana Polácha, pro něhož je typické používání intelektuálně znějících obrátů místo „obyčejných“ slov, třeba když se místo v *kategorii prózy* použije *moudřeji* vypadající (leč významově ne úplně adekvátní) „v ranku prózy“ (srov. Polách 2019).⁸ Momenty, kdy se takový způsob vyjadřování hromadí, pak samozřejmě působí bezděčně komicky: „Zásadní je zde ovšem právě problematika oné proklamované pragmatičnosti ceny, která je schizofrenicky zakleta naopak v nepraktickém tradicionalistickém trojčlenném systému, zatímco tekutost a zejména kvalitativní rozsáhlost dnešní literární produkce toto statické rozčlenění rozporuje“ (ibid.). Zdánlivě hlubokomyslné souvětí je vlastně svým obsahem až banálně prosté – volně přeloženo do obecné řeči, dle Polácha spočívá hlavní problém ML v tom, že chce fungovat účelně, ale přitom stále nominuje ve všech kategoriích s výjimkou prózy pouze tři tituly, i když to neodpovídá vysokému počtu a rozmanitosti vydávaných knih. K *žonglování* s efektně znějícími slovy dodávám, že Klíčová i Horák porotcům ML vytýkají neschopnost vyjádřit jasně a pochopitelně důvody nominací. Z oficiálních zdůvodnění oba ilustrativně citují, přičemž Klíčová trefně nazývá jazyk porotců „kritickým ptydepe“ (srov. Klíčová 2019), Horák je pak ironicky *chválí* coby „lahodné a jistě podnětné větičky“ či „brilantní texty“ (srov. Horák 2019: 28).

Oba právě jmenovaní publicisté přitom své eseje formulují – na rozdíl od Polácha – srozumitelně, bez intelektuálních výrazových póz a manýr. Místo nich zakládají působivost vlastních kritických textů na ironii, která je různě odstupňována a tónována. Klíčová svůj kritický náhled velmi často

8 Tato manýra samozřejmě není Poláchovým vynálezem – v jednom ze starších článků je ML pojmenována jako „reprezentativní univerzální *kontest* knižní produkce“ (Krekule 2003: 16, kurzívou zvýraznil P. H.).

vyjadřuje v originálních břitkých, až jízlivých přirovnáních (výše probíraná metafora *českého rybníku* je výjimkou), přičemž takovým šlehům je vystavena především mediální prezentace ML: „Úplně tedy stačí, když se nominovaní prostě vytáhnou jako králíci z klobouku a následná mediální ‚masáž‘ o síle intelektuální vzrušivosti reklamy na jogurt vykoná své i na periferii kdesi za Nákupním centrem Chodov“ (Klíčová 2019). Neváhá k tomu využít i hovorové a nespisovné polohy, například když ceremoniál ML hodnotí jako „neslanou nemastnou pódiovou předávacíku v živém přenosu“ (ibid.). Ondřej Horák v podobně ironickém režimu opakovaně používá, jak už bylo ukázáno, sarkastické pochvaly a slova obdivu. Například fakt, že porotci v kategorii překladu oceňují i překlady z jazyků, které sami neovládají, uzavírá slovy: „Je úžasné, co všechno dokážou jazykové nadaní Češi nahlédnout“ (Horák 2019: 28).

Také Štengl ve své glose nešetří ironií, mj. když popisuje pochybná kritéria hodnocení literárních děl. Svůj despekt vyslovuje mj. metaforou neviditelného „kouzelného literárního pravítka“, jímž se na literárních soutěžích „vesele šermuje“, aby se posléze schoval do „futrálu“ pro příští rok (srov. Štengl 2019).⁹ Jindy ovšem Štenglovy pokusy o originalitu humorného obrazu vyznívají samoúčelně, jsou ornamentem bez myšlenkových návazností, například: „Kdo chce soutěžit, ať jede na olympiádu, i když mě tak napadá, jaké by to bylo, kdyby Usain Bolt překročil cílovou čáru s ruličkou Tvaru v ruce?“ (ibid.)

Převážně věcný neutrální styl Balaščíkova komentáře (jen s několika příležitostnými ironickými příklady a narážkami) je mezi kritikami ML spíše výjimkou. Balaščík též jako jeden z mála své návrhy na změny ve fungování ML zdůvodňuje. Kupříkladu již výše uvedený návrh na snížení počtu katego-

9 Neexistence či absence objektivních kritérií, respektive neobjektivita existujících kritérií je vůbec běžným argumentem kritických výpadů proti ML a literárním cenám vůbec. Z vlastní porotcovské zkušenosti (nejen v ML) mohu potvrdit, že nominace i volba vítěze samozřejmě nejsou striktně založeny na objektivně hodnocených estetických kvalitách díla, ale že do rozhodování chtě nechtě promlouvá řada různorodých faktorů, nevylučuje individuální čtenářské preference, soukromé motivace a subjektivní dojmy. Pro autory filipik proti ML to ovšem není prostá přirozenost literárního *cenového* provozu, nýbrž jeho *neviditelné* negativum, které je nutno rozkrýt, pojmenovat a eventuálně nahradit nějakým *bezchybným* hodnotícím systémem.

rií a počtu nominací v kategorii prózy vysvětluje následovně: „Na zbývající žánry by se soustředila větší pozornost, rozšířil by se prostor pro informace o jednotlivých titulech a současně by to vyvolalo větší tlak na zdůvodnění a diskuze o nominacích“ (Balaščík 2019: 7). Balaščíkův text tedy neulpívá na povrchní kritice aktuální organizace a podoby ML, ale spíše tuto cenu nazírá perspektivou dalšího vývoje, neboť podle něj se ML blíží ke kritickému bodu: „Zdá se, že Magnesia Litera směřuje k hranici, za níž přestane být směrodatnou jak pro knižní branži, tak pro čtenáře“ (ibid.: 6). Podle Balaščíka ale existuje ještě možnost, jak se takové budoucnosti vyhnout. Pregnantně to vyjadřuje mezititulkem *Nebát se změny*: ML je natolik „sebevědomá“, že se nemusí obávat radikální obrody v podstatě celého dosavadního konceptu – rušení kategorií, změny formátu televizního ceremoniálu, výběru nových porot a zavedení jiného mechanismu nominací knih a výběru vítězů (ibid.: 7). Nicméně ani Balaščík nedohlédne na potenciální problematičnost svých návrhů – například když stejně jako Klíčová navrhuje, aby nominace a případně i vítězné tituly vzešly z veřejné diskuze odborníků, nijak nedomýšlí, že se tím zakládá záminka k možným novým výtkám, k uštěpačným dotazům typu *kdo a podle jakého klíče tyto odborníky vybíral?*⁽¹⁰⁾

Zatímco Balaščík dává ML ještě šanci (a de facto apeluje na to, aby byla využita), probíraná Horákova esej končí beznadějně. Sice navrhuje v kategorii Kniha roku veřejné hlasování, aby se předešlo zmíněným spekulacím o zákulisních čachrech, ale jinak se spíše kloní k názoru, že ML uvízla v podivném status quo všeobecné lhostejnosti (jinak řečeno, už překročila onu Balaščíkem avizovanou hranici). Horák přitom žádné radikální řešení – například v podobě úplně jiné literární ceny – nepředpokládá: jednak připomíná neuspokojivou tuzemskou praxi zdvojených filmových cen, jednak je značně skeptický, pokud jde o *akčnost* tuzemského literárního provozu: „Co se týče nového konkurenta vzniklého z nespokojenosti, může být Magnesia Litera pravděpodob-

10 Shodou okolností v době dopisování této studie umístil (14. 12. 2019) na svůj FB profil Ivan Adamovič, sám jeden z respondentů ankety *Kniha roku Lidových novin*, post, v němž mimo jiné vyzývá: „Zároveň bych uvítal, kdyby redakce vysvětlila výběr hlasujících, aby bylo jasné, jaká skupina lidí vlastně hlasuje, podle jakého klíče jsou vybíráni, rozhodnout se, jestli posílit zastoupení lidí od literatury, nebo naopak co nejvíc rozprostřít – ale kam vlastně? Výběr oslovených má na výsledky zásadní vliv.“

ně v klidu. Většina jedinců z literárního prostředí začíná a končí právě u slov, ovšem když je čas konat, je ticho a skoro nic se nestane“ (Horák 2019: 28).

Svůj text uzavřu rovněž s jistou dávkou zobecnujícího despektu. Poláchův článek *Trojčlenka s Literou* je postaven na amplifikaci jednoho tématu – opakuji, že je jím požadavek na dorovnání počtu nominací ve všech kategoriích s počtem nominací v kategorii prózy. Polách přitom vytrvale uvádí, že próza má *pět* nominačních míst. Bylo by samozřejmě možné odbýt tento lapsus lacině ironickým konstatováním, že pisatel, který se v titulu svého příspěvku efektně ohání známým matematickým postupem, neumí paradoxně sám do šesti napočítat (protože právě tolik nominací má v ML próza k dispozici). Kdyby ovšem tento Poláchův omyl⁽¹¹⁾ zároveň tak trochu nesignalizoval hlubší a obecnější problémy kritického psaní o ML, totiž nejen faktickou, ale i názorovou a argumentační nedůslednost či překotnost. Ve výsledku tak rétorická munice, kterou literární publicisté ostřelují cenový provoz a ML zvláště, sice není úplně slepá, nicméně její účinnost odpovídá účinnosti paintballových kuliček. Ale koneckonců proč ne, vždyť většina kritických článků o ML zřejmě ani nevzniká s tím, že by mohly ve fungování inkriminované literární ceny cokoli zásadního *rozstřelit* – v rámci naší kulturní publicistiky jde spíše o pravidelný jarní teambuilding.⁽¹²⁾

doc. PhDr. Petr Hrtánek, Ph.D.

Katedra české literatury a literární vědy

Filozofická fakulta Ostravské univerzity

Reální 5, 701 03 Ostrava

petr.hrtanek@osu.cz

11 O *významu a životnosti* Poláchova příspěvku svědčí také fakt, že autorův omyl v počtu prozaických nominací se v elektronicky publikovaném textu nikdo neobtěžoval opravit ani poté, co na něj upozornila Ivana Myšková v připojeném komentáři.

12 Než vyšla tato studie tiskem, korpus takových textů je opět o pár nových příspěvků bohatší, byť v roce 2020 se kvůli posunu ML z důvodu pandemie objevily převážně až na podzim. Každopádně stálo by za to prozkoumat v mnohem hlubší a preciznější analýze, zda a jak se názory, argumentační strategie a výrazové prostředky kritik ML proměňují v delším časovém horizontu.

LITERATURA

BALAŠTÍK, Miroslav

2019 „Magnesia Litera na rozcestí“; *Host* 35, č. 5, s. 6–7

BARONOVÁ, Barbora

2020a „Magnesii Liteře chybí ženská perspektiva“; www.h70.cz, publikováno 12. 3. 2020, [online] <http://www.h70.cz/magnesii-litere-chybi-zenska-per-spektiva/> [Přístup 20. 11. 2020]

2020b „Proč Magnesii Literu nezískala letos žádná žena?“; www.dokrevue.cz, publikováno 24. 9. 2020, [online] <https://www.dokrevue.cz/blog/proc-magnesii-literu-neziskala-letos-zadna-zena> [Přístup 20. 11. 2020]

HORÁK, Ondřej

2019 „Ticho po bouři ve sklenici minerálky“; *Lidové noviny* 32, 13. 4., příloha Orientace/Kritika, s. 28

CHITNIS, Rajendra – ZUSI, Peter

2020 „Prohlášení k cenám Magnesia Litera“; www.i-kanon.cz, publikováno 17. 9. 2020, [online] <http://i-kanon.cz/2020/09/17/prohlaseni-k-cenam-magnesia-litera/> [Přístup 20. 11. 2020]

JAREŠ, Michal

2006 „Porotcem...“; *Tvar* 17, č. 10, s. 14

KASAL, Lubor

2006 „Glosy k udílení cen Magnesia Litera“; *Tvar* 17, č. 10, s. 14

KLÍČOVÁ, Eva

2019 „Magnesia Litera. Literatura ospravedlněná trhem?“; www.heroine.cz, publikováno 25. 3. 2019, [online] <https://www.heroine.cz/kultura/612-magnesia-litera-literatura-ospravedlnena-trhem?> [Přístup 29. 12. 2019]

KREKULE, Jan

2003 „Magnesia Litera po druhé“; *Akademický bulletin* 9, s. 16

POLÁCH, Roman

2019 „Trojčlenka s Literou“; www.h70.cz, publikováno 7. 3. 2019, [online] <http://www.h70.cz/litera-jako-problem-triad/> [Přístup 27. 12. 2019]

ŠTENGL, Petr

2019 „Kdo je v literatuře nejlepší?“, *www.old.literarky.cz*, publikováno 20. 4. 2019, [online] <http://old.literarky.cz/civilizace/199-glosa/28138-kdo-je-v-literatue-nejlepi> [Přístup 27. 12. 2019]

ZBOŘIL, Jonáš – DEMELOVÁ, Karolína

2020 „Jak zlepšit Magnesie Litery, které letos ovládli mužští autoři? Porota by mohla být jednočlenná“, *www.wave.rozhlas.cz*, publikováno 3. 9. 2020, [online] <https://wave.rozhlas.cz/jak-zlepsit-magnesie-litery-ktere-letos-ovladli-muzsti-autori-porota-mohla-byt-8286474> [Přístup 20. 11. 2020]

Bohemica Olomucensia
Časopis pro bohemistická a mezioborová studia
Ročník 12 (2020)
Číslo 3 – Supplementa

Redakce:

prof. PhDr. Lubomír Machala, CSc. (vedoucí redaktor)
doc. Mgr. Erik Gilk, Ph.D.
doc. Mgr. Miroslav Vepřek, Ph.D.
Mgr. Darina Hradilová, Ph.D.
Mgr. Jana Kolářová, Ph.D. (tajemnice redakce)
Mgr. Jakub Vaníček (výkonný redaktor)
Mgr. Tomáš Franta (technický redaktor)

Korektury: Mgr. Martina Hradecká
Sazba: Mgr. Tomáš Franta

Příspěvky prošly dvojím anonymním recenzním řízením.

Vydala Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
Křížkovského 511/10
771 48 Olomouc

Vydavatelství Filozofické fakulty UP
www.vff.upol.cz
vff@upol.cz

Profi-tisk group, s. r. o.
Chválkovická 223/5
779 00 Olomouc

Adresa redakce:

Katedra bohemistiky Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci
Křížkovského 512/10, 771 80 Olomouc
e-mail: jana.kolarova@upol.cz | jakub.vaniceko1@upol.cz

Olomouc 2020

MK ČR E 18600
ISSN 1803-876X

Vychází dvakrát ročně (plus příležitostné číslo Supplementa).
Časopis je zařazen do databází CEEOL a EBSCO.
Digitální varianta je volně přístupná (open access).