



**BOHEMICA
OLOMUCENSIA**

3/2022
— SUPPLEMENTA

CENOVÉ BILANCE 2019–2021

Zpracování a vydání publikace bylo umožněno díky finanční podpoře, udělené roku 2022 Ministerstvem školství, mládeže a tělovýchovy ČR v rámci Institucionálního rozvojového plánu, Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci.

OBSAH

- 7 **Editorial**
Lubomír Machala

LITERÁRNÍ KRITIKA V DATECH

- 16 **Rozdíly a průsečíky literární kritiky v tisku a online v roce 2021**
Pavla Hartmanová

AUTOBIOGRAFICKÉ PRVKY

- 40 **O smysl rané tvorby Milana Kundery. Na příkladu básně „Láska a život“**
Jakub Češka
- 58 **Šeří se do osamělosti. Zdeněk Kožmín a jeho *Bubácci***
Ondřej Sládek
- 74 ***Nepřemýšlím, nesním – civím!* K prózám Petra Borkovce**
Marek Lollok
- 94 **Rafinovaná naivita. Nad sbírkami básní *Mezi náma* a *Betonová pláž* Šimona Leitgeba**
Martin Lukáš

HISTORIE

- 116 **Typy a archetypy v Motýlově variaci na středověké téma. Tematologická prolegomena k románu Petra Motýla *Příběh pana rytíře Vítka a jeho dcery Anežky***
Petr Hrtánek

- 128 **Dva neocenění/nedocenění Pravomilové – Čvančariův a Stančíkův**
Petr Hrtánek
- 138 **Věčné 20. století? K nejnovějším „paměťovým“ prózám a jejich kritické i čtenářské recepci**
Karel Střelec
- 148 **„Učitelství komplex“ Pavly Horákové. Nad románem *Srdce Evropy***
Tereza Roháčová
- 158 **C. k. česká próza 2021. Nad knihami Pavly Horákové *Srdce Evropy* a Jaroslava Rudiše *Winterbergova poslední cesta***
Alena Šidáková Fialová
- 170 **Bohatá, ale nedoceněná. Žižkov a normalizace v próze Simony Bohaté *Všichni sou trapný***
Alena Šidáková Fialová
- 178 **Modelování historie v „románové kronice“ Karin *Lednické Šikmý kostel***
Iveta Mikešová
- 194 **Dobiášová versus Tučková. K románům tematizujícím hledání (ženské) spirituality**
Marek Lollok
- 212 **Dvakrát Tomáš Dianiška. Nad texty vítěze soutěže o Nejlepší poprvé uvedenou českou hru roku 2019 a 2020**
Pavla Bergmannová

JINAKOST

- 226 **Za tapetami oprýskaná zeď, za ideológií prázdno.**
(Ne)oceněný Tapetář Emy Labudové
Karel Střelec
- 234 **K debutu Barbory Hřínovéj Jednorožce**
Martina Buzinkaiová

SYNKRETISMUS, NEBO HYBRIDIZACE?

- 248 **K hybridizácii v súčasnej slovenskej próze**
Marta Součková
- 264 **Pavel Vilikovský je pryč. Nad poslední autorovou**
prózou RAJc je přeč
Lubomír Machala
- 272 **Ne(d)oceňovaná prozaička Božena Správcová**
Jakub Chrobák

EDITORIAL

LUBOMÍR MACHALA

Publikační přechod z knižních monografických ročenek vzešlých z každoročních seminářů pojmenovaných „Cenová bilance“ do zvláštního čísla recenzovaného časopisu *Bohemica Olomucensia* byl realizován na základě příspěvků ze dvou ročníků „Cenových bilancí“, konkrétně 2017 a 2018. Předkládané třetí číslo BO ročníku 2022 má v podtitulu dokonce roky tři, a to proto, že covidová pandemie sloučila „Cenové bilance“ 2019 a 2020 a k příspěvkům z tohoto semináře přibyly ještě další z „Cenové bilance“ věnované dílům vydaným v roce 2021. Zdůrazňuji, že tentokrát není pro řazení jednotlivých příspěvků rozhodující chronologická spojitost s tím kterým ročníkem „Cenové bilance“, protože při strukturaci čísla jsme uplatnili problémové či tematické souvislosti a paralely.

Tematizace vztahu literárních cen a literární kritiky, respektive problematika literární kritiky jako takové, je na našich „cenověbilančních“ jednáních poměrně častá. Úvodní stať Pavly Hartmanové ovšem tentokrát soudobou literární kritiku reflektuje netradičně, a to pomocí kvantitativní analýzy. Hartmanová dospívá k pozoruhodným a nejednou i překvapivým výsledkům (viz právě vazbu literárních ocenění a kritických ohlasů), jejichž význam ještě stoupne, bude-li obdobný průzkum realizován opakovaně.

Projekce autopsie do literární tvorby je velmi rozšířený, ale také velmi různorodý fenomén, což názorně dokládá blok statí Jakuba Češky, Ondřeje Sládka, Marka Lolloka a Martina Lukáše.

Tradiční jsou také historické inspirace a tvůrčí počiny vracející se do minulosti vzdálené i poměrně nedávné jsou v současné čes-

ké literatuře vskutku frekventované. Odpovídá tomu obsah i rozsah bloku statí jim věnovaných, přičemž s potěšením konstatuji, že díky článku Pavly Bergmannové o dramatických textech Tomáše Dianišky zůstala i tentokrát v „cenověbilančním“ zorném úhlu také aktuální dramatická tvorba. V souvislosti s „historickým blokem“ považuji za velmi podstatnou skutečnost, že mainstreamová literatura, popřípadě vysloveně populární čtivo produkované Pavlou Horákovou, Karin Lednickou, Alenou Mornštajnovou či Kateřinou Tučkovou jsou ve statích Marka Lolloka, Ivety Mikešové, Terezy Roháčové, Aleny Šidákové ad. reflektovány sofistikovane, erudovane, s ohledem na průkazné literárně-estetické kvality, popřípadě na jejich nedostatek či úplnou absenci. Petr Hrtánek pak připomíná, že díla inspirovaná historickými látkami píší také tvůrci zcela odlišného naturelu či autorské strategie, tedy například Petr Motýl nebo Petr Stančík. Jako nejvýznamnější v tomto bloku vnímám stať Karla Střelce „Věčné 20. století? K nejnovějším ‚paměťovým‘ prózám a jejich kritické a čtenářské recepci“, a to pro její zasvěcenost, myšlenkovou pronikavost a jazykovou přesnost.

Stejný autor se věnuje další příznačné tematické linii současné literatury, v níž rezonuje problematika genderové „jinakosti“. Dospívá přitom k závěru, že v případě knižní prvotiny Emy Labudové nazvané *Tapetář* je obtížné hledat zdroj publikovaných hodnotících superlativů v tvárných, respektive jazykových kvalitách textu. Naopak Martina Buzinkaiová shledává literární zprostředkování dotyčné problematiky v případě jiného debutu, konkrétně souboru povídek *Jednorozce* slovenské autorky Barbary Hříbové, za nápadité a umělecky přesvědčivé.

Třebaže konferenční program, připomenutý na následujících stranách, obsahuje u jména Marty Součkové příspěvek nazvaný „K problematike priestoru (regiónu) v prózach Víťa Staviarskeho, Michaely Rosovej a Aleny Sabuchovej“, odevzdala tato prešovská literární vědkyně nakonec k publikování stať s titulem „K hybridizácii v súčasnej slovenskej próze“, v níž zcela oprávněně zpochybňuje rigidně geno-

logickou percepci literárních děl a v níž také znovu operuje s pojmem „hybridizace“. Jsem si vědom, že tak nečiní pouze ona, ale stejně jako na prešovské konferenci, již autorka sama v textu připomíná, i nyní pochybuji o užitečnosti aplikování/zavádění tohoto termínu, jehož sémantický prostor je podle mne společný s dříve běžně užívaným synkretismem. Domnívám se, že termín synkretismus je pro účely humanitních a uměleckých věd vhodnější a zažitější, hybridizaci bych ponechal technikům a přírodovědcům.

Jedinečným příkladem uměleckého synkretismu je například „vymyšlený vlastní životopis“, tedy autorská charakteristika, kterou nedávno zemřelý vynikající spisovatel Pavel Vilikovský používal pro svou poslední prózu *RAJc je přeč.* Této životní a tvůrčí bilanci se (i v souvislosti s Vilikovského úmrtím) věnuje v článku „Pavel Vilikovský je pryč“ původce tohoto editoria.

Žánrový a druhový synkretismus jako jeden z hlavních rysů tvůrčí poetiky Boženy Správcové reflektuje v závěrečné stati Jakub Chrobák, který tak pokračuje ve snaze poukazovat na dlouhodobě nedocenené tvůrce české literatury (na „Cenové bilanci 2018“ to byl třeba Jaroslav Erik Frič).

Doufám, že publikační výstup, který jsme ve spolupráci s většinou účastníků „Cenových bilancí“ 2019–2020 a 2021 připravili, bude aktuálně i v budoucnu jeho případnými čtenáři považován za obsažný a přínosný.

CENOVÁ BILANCE 2019–2020

Program



23. června 2021

9:30 – 17:20

online

9:30 – 9:40 zahájení

9:40 – 10:50

Karel Střelec | Za tapetami oprýskaná zeď, za ideologií prázdno.(Ne)oceněný *Tapetář* Emy Labudové

Iveta Mikešová | Modelování historie v „románové kronice“ Karin Lednické *Šikmý kostel*

Alena Šidáková Fialová | Bohatá, ale nedoceněná. Žižkov a normalizace v próze Simony Bohaté

Všichni jsou trapný

10:50 – 11:00 pauza

11:00 – 12:15

Jakub Chrobák | Prozaička Božena Správcová: Neoceňovaná a neceněná

Erik Gilk | Zdařilá vančurovská parafráze. Historický román Petra Motýla

Petr Hrtánek | Satirická kronika dvou uplynulých dekad (ke knize Petra Motýla *Bohemiana 1988–2019*)

12:15 – 13:00 obědová pauza

13:00 – 14:05

Jakub Češka | Anna Cima: *Probudím se na Šibuji*

Marek Lollok | *Nepřemýšlím, nesním – civím!* K prózám Petra Borkovce

Martin Lukáš | Angažovaná naivita. Nad sbírkou *Betonová pláž* Šimona Leitgeb

14:05 – 14:15 pauza

14:15 – 15:50

Stanislava Schupplerová | Co přinesl rok 2020 aneb nominace na Zlatou stuhu 2021

Martin Foret | České historické komiksy – oceňované i podceňované, bestsellerové i nechtěné

Pavla Bergmannová | Dvakrát Tomáš Dianiška (nad texty vítěze Ceny české divadelní kritiky v kategorii

Nejlepší poprvé uvedená česká hra roku 2019 a 2020)

Ondřej Sládek | *Šeří se do osamělosti*. Zdeněk Kožmín a jeho *Bubáčky*

15:50 – 16:00 pauza

15:40 – 17:20

Marta Součková | K problematice priestoru (regiónu) v prózách Víta Staviarskeho, Michaely Rosovej
a Aleny Sabuchovej

Martina Buzínkaiová | K debutu Barbory Hřínovej *Jednorožce*

Ján Gavura | Cena Ivana Kraska 2019 a 2020 v kontexte mladej slovenskej literatúry

Lubomír Machala | Pavel Vilikovský je pryč. Nad poslední autorovou prózou *RAJc je přeč*

17:20 – 23:59 závěrečná diskuse

Link pro připojení » <https://cesnet.zoom.us/j/94501505482>



Filozofická
fakulta



Ústav pro českou literaturu AV ČR
Institute of Czech Literature of the CAS

CENOVÁ BILANCE 2021



»»» PROGRAM «««

1. června 2022

9:30 – 14:45

uč. 2.12

9:30 – 9:40 » zahájení

9:40 – 10:55 » 1. blok

Karel Střelec » Věčné 20. století? K nejnovějším „paměťovým“ prózám a jejich kritické a čtenářské recepci

Petr Hrtánek » Dva neocenění (?) *Pravomilové* – Stančíkův a Čvančarův

Jakub Chrobák » Zapomínaný a neceněný Jaroslav Kovanda

10:55 – 11:05 » pauza

11:05 – 12:20 » 2. blok

Marek Lollok » Dobiášová versus Tučková. K románům tematizujícím hledání (ženské) spirituality

Tereza Roháčková » „Učitelství komplex“ Pavly Horákové. Nad románem *Srdce Evropy*

Alena Šidáková » Nad knihami *Winterbergova poslední cesta* Jaroslava Rudiše a *Srdce Evropy* Pavly Horákové

12:20 – 13:30 » obědová pauza

13:30 – 14:45 » 3. blok

Ondřej Sládek » Literární rendez-vous se Zdeňkem Rotreklem aneb Několik poznámek ke knize Jiřího Zizlera *Aristokrat z katakomb*

Pavla Hartmanová » Rozdíly a průsečíky literární kritiky v tisku a online

Lubomír Machala » Chválená, ale nepochopená (nad prózou Zuzany Šmattákové *Nič sa nestalo*)

14:45 – 23:59 » závěrečná diskuze



Filozofická
fakulta



Ústav pro českou literaturu AV ČR
Institute of Czech Literature of the CAS

LITERÁRNÍ KRITIKA
V DATECH

BOHEMICA
OLOMUCENSIA
3/2022
SUPPLEMENTA

ROZDÍLY A PRŮSEČÍKY LITERÁRNÍ KRITIKY V TISKU A ONLINE V ROCE 2021

PAVLA HARTMANOVÁ

THE DIFFERENCES AND THE INTERSECTIONS OF LITERARY CRITICISM
IN PRINT AND ONLINE IN 2021

This article aims to present the results of a quantitative analysis of bibliographical data about the Czech literary criticism in 2021. The source of these data is the Czech literary bibliography article database. The database contains information not only about print periodicals but also about online sources. For this reason, the article compares results from these two areas. The analysis shows differences and similarities between print and online criticism – which books or writers were evaluated and who created literary discourse. The literary criticism is examined from the point of view of gender and age of critics too. The article brings new information mainly about online literary criticism, which has not received much attention yet. Based on analysed data it was indicated whether there exists a correlation between awarded books and literary reflection in media.

Keywords: literary criticism; critics; print sources; electronic sources; awarded books; bibliographical data; Czech Literary Bibliography

Jak je patrné již ze samotného názvu příspěvku, není jeho cílem interpretovat konkrétní knihu vydanou a ne/oceněnou v roce 2021 či srovnat vybrané literární počiny. Svou pozornost jsem zaměřila na kritickou recepci – přesněji na kritiky a kritičky, kteří v roce 2021 spolu s porotci literárních cen utvářeli obsah literárních diskusí, a na knihy, které si získaly jejich pozornost. Zájem, nebo naopak nezájem literárních kritiků usnadňuje čtenářům nejen orientaci na přeplněném knižním trhu, ale také jim bývá vodítkem k tomu, kdo v daném

roce bude aspirovat na zisk nějaké literární ceny nebo se třeba umístí na předních místech v anketě Kniha roku Lidových novin.

Objektivní zhodnocení kvalit literární kritiky a přístupů kritiků k aktuální literární produkci považuji bez potřebného časového odstupu za takřka nemožné, přesto můžeme využít metod, které nám ji již teď dokáží alespoň přiblížit, aniž bychom museli přistoupit k selektivnímu výběru periodik nebo aniž by naše interpretace působila apriorně subjektivně. Díky oborové článkové databázi Česká literární bibliografie (dále ČLB)⁽¹⁾ utvářené od roku 1947 při Ústavu pro českou literaturu lze pro analýzu literární kritiky využít metodu kvantitativní. Jejím prostřednictvím můžeme obsáhnout velké množství údajů, a tak zjistit například to, kdo je tím nejhlasitějším kritikem a v jakém periodiku je kritice věnován největší prostor, nebo odpovědět na otázku, zda lze nějaké nakladatelství, autora nebo žánr označit za populárnější, či dokonce protežovanější, aniž by toto hodnocení bylo založené pouze na osobní zkušenosti či domněnce.

Protože v rámci projektu Český literární internet, který v ČLB probíhal v letech 2017–2021, vznikla databáze⁽²⁾ obsahující údaje i pro vybrané elektronické literární časopisy a weby, nabízelo se nahlédnout současně i na online literární kritiku a srovnat ji s tou publikovanou tiskem. O online kritice toho víme navíc výrazně méně než o té tištěné. Její neznalost tak vede mnohdy k odsouzení nebo tradování klišé o jejím nízkém významu, kvalitě a diskutabilní erudovanosti jejích autorů. Nemá však k té tištěné mnohem blíže, než si myslíme, nebo jsou to doopravdy dva úplně jiné světy? Existuje skutečně souvislost mezi nejčastěji hodnocenými knihami a těmi ověřenými literárními cenami?

1 Do databáze lze vstoupit přes stránky České literární bibliografie: <https://clb.ucl.cas.cz>.

2 Více o databázi zde: <https://clb.ucl.cas.cz/databaze/bibliografie-ceskeho-literarniho-internetu/>.

SPECIFIKA KVANTITATIVNÍHO VÝZKUMU BIBLIOGRAFICKÝCH DAT

Před samotným popisem zkoumaného datasetu a jeho přípravy považuji za nezbytné v krátkosti upozornit přes nesporné výhody zvolené metody i na její specifika a limity. Pro kvantitativní analýzu bibliografických dat je totiž v první řadě nutné je vůbec získat a následně je náležitě upravit, což není vždy triviální záležitostí.

Možnosti zpřístupnění bibliografických údajů jsou různé – některé databáze mají implementované nástroje pro export dat, standardizované výměnné protokoly typu OAI-PMH či Z39.50, případně API rozhraní. Přístup k datům navíc nemusí být vždy volný. Z tohoto důvodu je třeba se před samotným výzkumem informovat, zda je obsah zpřístupňován volně/na vyžádání, s nějakým omezením či za poplatek a zda licenční podmínky umožňují další využití (data re-use).

ČLB zpřístupňuje svůj obsah volně prostřednictvím licence Creative Commons 4.0 (CC BY-NC-SA 4.0). Celá databáze, obsahující více než 2,2 mil. záznamů, je navíc od roku 2020 volně dostupná pomocí discovery systému VuFind. Uživatel se využitím ČLB pouze zavazuje k citování databáze ve svých výstupech.⁽³⁾ Data lze získat přes API rozhraní či Statistický a analytický modul (SAM), který byl vyvíjen jako nadstavbový nástroj VuFindu. Toto řešení dovoluje modulu pracovat s databází v reálném čase a zobrazovaná data tak odpovídají jejímu nejaktuálnějšímu stavu. Z kapacitních důvodů serveru umožňuje SAM stáhnout najednou 75 000 záznamů ve strukturovaném formátu vhodném pro další strojové zpracování.

V případě potřeby spojení dat z databází různých institucí je nezbytné kromě možností využití zjistit i to, v jakém formátu jsou data ukládána a zda jsou vzájemně kompatibilní. Aktuálně jsou nejčastěji knihovní záznamy zpracovávány ve výměnném formátu MARC21 a podle pravidel RDA, přesto mezi nimi mohou být rozdíly dané oborovým zaměřením a metodikou zpracování. Jak uvádí Vojtěch Malínek:

3 Více zde: <https://clb.ucl.cas.cz/jak-citovat-clb/>.

Řada institucí si historicky vytvořila vlastní oborové tezaury či soubory selekčních termínů, které lépe odpovídají individuálním potřebám a zvyklostem toho kterého pracoviště, konkrétní uživatelské komunity nebo nastavení příslušného katalogizačního softwaru než univerzální systémy věcného popisu (Malínek – Hartmanová 2021: 58).

Podle velikosti souboru a badatelovy znalosti programovacích jazyků se data dále upravují, ať už v jednoduché excelové tabulce, či pokročilejších softwarových nástrojích. Příprava dat je kruciólní, protože bez ní se mnohdy jedná pouze o změť různě kvalitních a často nekompatibilních údajů, ze kterých nelze nic vyčíst, natož výsledky analýzy adekvátně interpretovat. Z tohoto důvodu je velkou výhodou, ba přímo nezbytností znalost samotné databáze – její struktury, rozsahu či způsobu a metody zpracování.⁽⁴⁾ Je nutné vědět, zda pracujeme s databází živou, doplňovanou a aktualizovanou, nebo je její podoba již neměnná. Zároveň je třeba s ní pracovat s vědomím, že i přes množství informací, které obsahuje, je stále do určité míry výběrová.

Při literárním výzkumu založeném na bibliografických datech je také mnohdy nezbytné aspoň v počáteční fázi spolupracovat s bibliografem, který databázi zná a může badateli vysvětlit význam dílčích polí v MARC21 a způsob jejich vyplňování. Případně ho upozornit na údaje, které je třeba z datasetu eliminovat či upravit.

I přes svou výběrovost je obvykle zkoumaný dataset dostatečně velký na to, aby výsledná analýza poukázala na nějaký trend či tendenci ve zkoumaných datech. Velmi opatrní bychom ale měli být při vynášení generalizačních soudů. Na to je třeba zkoumaný jev sledovat po delší časový úsek a případně data ještě obohatit o informace z dalších zdrojů. Platí to i pro výsledky tohoto příspěvku. Jsem si vě-

4 Přehled excerpčního záběru dílčích databází ČLB je dostupný zde: <https://clb.ucl.cas.cz/databaze/soucasna-bibliografie-od-roku-1945/>.

doma, že především rozsah internetových zdrojů v databázi nestačí k obecné charakteristice online literární kritiky, ale složení e-zdrojů považují za dostatečně kvalitní, aby se dalo hovořit o reprezentativním vzorku, který již může být použit pro srovnání s údaji získanými ze zdrojů tištěných.

DATABÁZE ČLB

Člávková databáze ČLB je databází živou, tj. každý den rozšiřovanou o záznamy ze současné produkce a zpětně opravovanou a doplňovanou, aby struktura jejích záznamů byla co nejlépe připravena pro kvantitativní výzkum. Od roku 2012 bibliografové cíleně opravují věcný a jmenný popis, aby byl v maximální míře propojen s autoritními rejstříky, a tím i s jedinečnými identifikátory (v průměru je propojenost ve všech polích již na 90 %). Díky manuálním a strojovým opravám se správci databáze snaží taktéž minimalizovat chyby vzniklé ručním zadáváním dat – překlepy, chybnou interpunkci, zápis do nenáležitých polí apod.

Protože se na databázi neustále pracuje, je její podoba proměnlivá. V příspěvku jsou zpracována data odpovídající stavu databáze v květnu 2022. Pokud by byl stejný rešeršní dotaz zadán dnes (kombinace hledání: žánr recenze a rok publikování 2021), jeho výsledek by se pravděpodobně v absolutních číslech již lehce lišil, přestože v květnu 2022 byly skoro všechny excerpované zdroje a periodika pro rok 2021 již zpracovány.

Prvním nezbytným krokem pro vyčištění datasetu bylo odlišit recenze knižní (elektronické knihy, tištěné, audioknihy) od recenzí divadelních, filmových nebo na hudební alba a televizní série (v roce 2021 byla např. hodně diskutována televizní série *Božena*). Dále bylo nutné některé záznamy rozepsat, protože neobsahovaly recenzi pouze jedné knihy, ale rovnou několika. V případě hostovské rubriky Kritika v diskusi byla naopak jedna kniha hodnocena v rámci kritického rozhovoru několika recenzenty najednou. V tom-

to případě byl rozhovor vyhodnocen jako jedna recenze pro rozebíranou knihu, ale každému participujícímu připsána recenze do jeho autorských statistik. Přestože se jednalo pouze o šest záznamů, jiné řešení by výrazně zkreslilo statistiky v počtu recenzí těch knih, které byly vybrány do diskuse.

Ve výsledném vzorku taktéž zůstala některá zahraniční a divadelní periodika, ale z nich byly vybrány jen záznamy obsahující informace o recenzích knižních. Ze zahraničních periodik to byla především ta slovenská.⁽⁵⁾ Publikují zde totiž nejen slovenští kritici reflektující českou literaturu, ale i někteří čeští autoři.⁽⁶⁾ Případná eliminace slovenských periodik by výsledná data ve vzorku mohla zkreslit, i když z online prostředí jsou striktně zpracovávány pouze weby české.

Jak bude patrné z následujících přehledů a grafů, nejvíce se literární recenze objevovaly v denících. Protože v databázi ČLB lze najít záznamy i pro online mutace těchto periodik, jako jsou např. *novinky.cz* či *iDnes.cz*, recenze původně psané pro tisk se propisují logicky i do databáze online zdrojů. Z důvodu srovnání chování kritiků v tištěném a online prostředí byly tyto recenze zahrnuty pouze do vzorku pro kritiku tištěnou, jinak by došlo k výraznému zkreslení datasetu pro online zdroje. Periodika, která vycházejí v tištěné i online podobě (nejčastěji ve formátu PDF), jsou taktéž analyzována pouze jako zástupci kritiky tištěné.⁽⁷⁾

5 Databáze ČLB kromě reflexe českých autorů obsahuje i reflexi knih slovenských autorů, již debutovali ještě jako autoři českoslovenští, a výběrově tvorbu autorů patřících do kánonu slovenské literatury, jako např. Pavola Országha Hviezdoslava či Ľudovíta Štúra.

6 Sedm z devíti recenzí na českou produkci, které se objevily na stránkách Slovenských pohľadů, napsal Ivo Pospíšil.

7 Otázkou, v jakém médiu jsou recenze více čteny, jsem se v příspěvku nezabývala. Rozhodující pro zařazení byla platforma, pro kterou byly texty primárně psány, a určitá publikační tradice. V několika případech ale toto rozlišení nebylo zcela jednoznačné. Je diskutabilní, zda je např. pro Kotrlovy *Texty* stále tištěná verze primárním médiem, či nikoliv. V případě předkládané analýzy byly však Kotrlovy recenze zařazeny jako příklad tištěné kritiky.

PŘEDSTAVENÍ DATASETŮ A JEJICH PŘÍPRAVA

Výsledný upravený dataset recenzí a recenzních glos publikovaných v roce 2021 v tisku a na internetu čítal celkově 1 836 položek – 1 281 z tisku a 555 z internetu. Vzorek mapující online prostředí byl tedy o polovinu menší, ale co se týče počtu zdrojů, byl menší dokonce třikrát než dataset pro kritiku tištěnou.⁽⁸⁾ Do tištěných periodik přispělo svými kritickými texty 428 autorů, do online zdrojů 201.

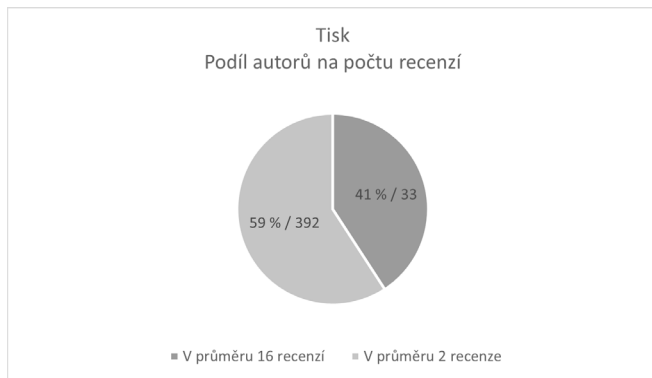
Ve vzorku nebylo zohledněno to, že s vysokou pravděpodobností bylo určité malé množství recenzí přejímáno z jednoho periodika do druhého či autorem pouze kosmeticky upraveno a použito znovu. Tato praktika není natolik rozšířena, aby výrazně ovlivnila výsledky. Zároveň ji lze považovat za dílčí rys literární kritiky, jejímž eliminováním bychom ztratili důležitou informaci.

Pro přehlednost dále uváděných grafů jsou údaje pro tištěná periodika označena slovem Tisk a internetová data jako Online.

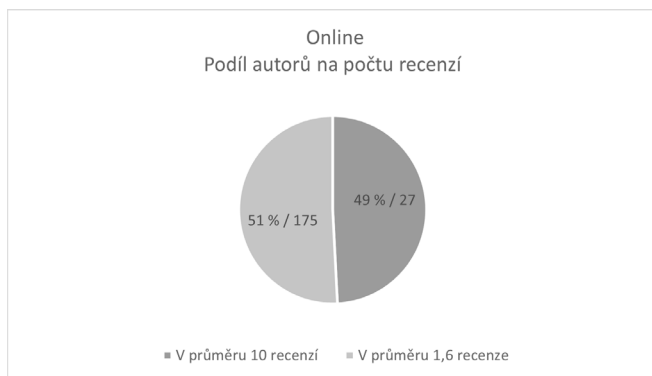
AUTOŘI RECENZÍ

Před analýzou recenzovaných knih budou představeni kritici utvářející kritický diskurz v roce 2021. Aktivita recenzentů a jejich složení totiž může výrazně ovlivnit výsledné zastoupení recenzovaných knih. Analýza datasetů ukázala, že v obou prostředích je vždy skupinka velmi aktivních recenzentů, kteří napsali v průměru výrazně více recenzí než ostatní. V případě tištěné produkce 41 % všech recenzí napsalo 33 osob, v případě online zdrojů takřka polovinu všech recenzí (49 %) napsalo pouhých 27 osob. Ostatní tak za celý rok přispěli v průměru pouze jednou až dvěma recenzemi a jejich role v rámci systému je tak spíše marginální.

8 V roce 2021 bylo z webu zpracovaných 49 online zdrojů, knižní recenze obsahovalo 28 z nich. Tištěných periodik bylo zpracováno 125, z nichž 82 obsahovalo knižní recenze.



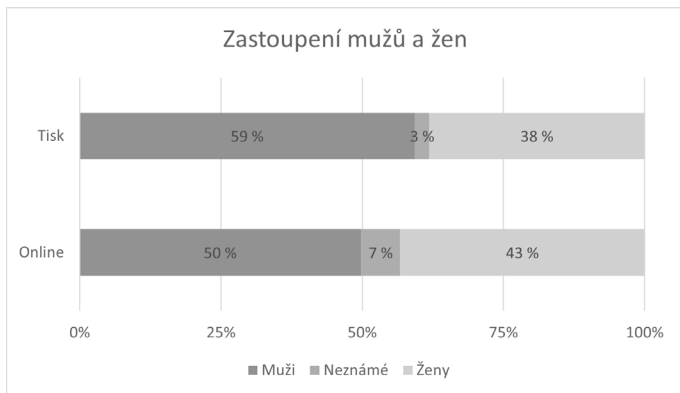
Graf 1



Graf 2

Čtyřicet autorů publikovalo v roce 2021 současně v tisku i na internetu. Překryv mezi datasey je tudíž relativně malý – pouze 20 % v případě internetu, resp. 9 % z perspektivy tisku.

Co se týče zastoupení počtu autorů a autorek v tištěných a online zdrojích, na internetu publikuje o něco více žen než v tisku. Pod označením Neznámé se v grafu 3 a 4 skrývají šifry nebo pseudonymy, u kterých se nedalo jednoznačně určit, zda se jedná o ženské či mužské jméno. V online prostředí je výskyt pseudonymů o něco vyšší v porovnání s tiskem.



Graf 3

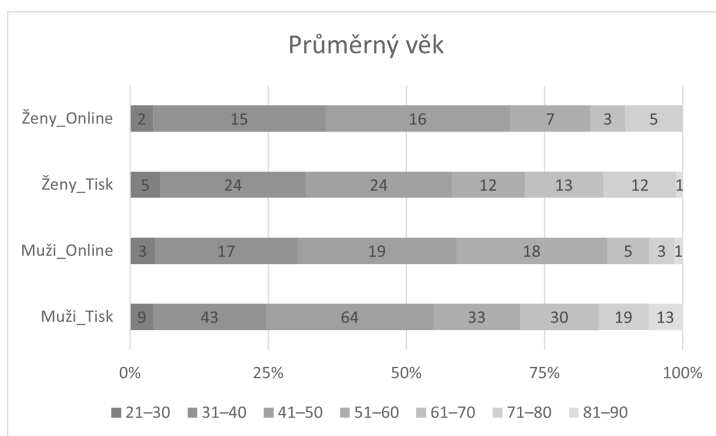
Pokud se však podíváme blíže na publikační aktivitu genderovou optikou, situace se nám výrazně promění v neprospěch žen. Zjistíme, že přestože jsou obě pohlaví v online prostředí vcelku rovnoměrně zastoupena (graf 3), muži napsali 59 % všech recenzí a ženy pouhých 39 %. V tisku je tento nepoměr ještě markantnější. Muži je napsáno dokonce 70 % všech recenzí a jen 26 % připadá na ženy (graf 4).



Graf 4

Většina autorů v obou prostředích má vytvořenou jmennou autoritu s jedinečným identifikátorem. Avšak u těch z internetu často absentuje údaj o roku jejich narození (podchyceno u 114 autorů z 201). V online prostředí není příliš obvyklé uvádět biogramy redaktorů nebo přispěvatelů, jak je tomu v tisku. Vzhledem k této praxi v obou prostředích jsme schopni určit věk u 84 % mužů publikujících v tisku, ale třeba jen u 45 % autorek tvořících online.⁽⁹⁾ Výsledný průměrný věk tedy může být zkreslen nedostatkem údajů.

Přes tento fakt dataset naznačuje, že průměrný věk⁽¹⁰⁾ mužů publikujících v tisku je 51,5 let a 46 let u žen, na internetu je průměrný věk mužů 47 let a žen 45,5 let. Data ukazují, že mezi oběma prostředími nepanuje mezi autory výrazný věkový rozdíl a že ženy věnující se literární kritice jsou v průměru mladší než muži.

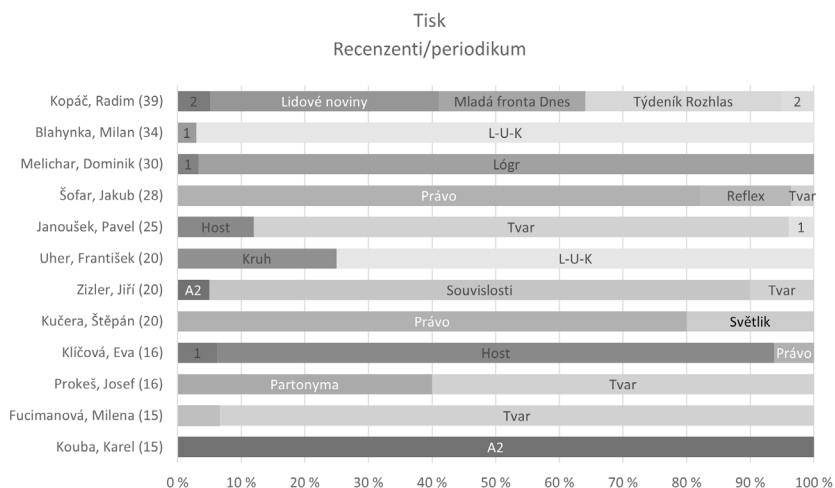


Graf 5

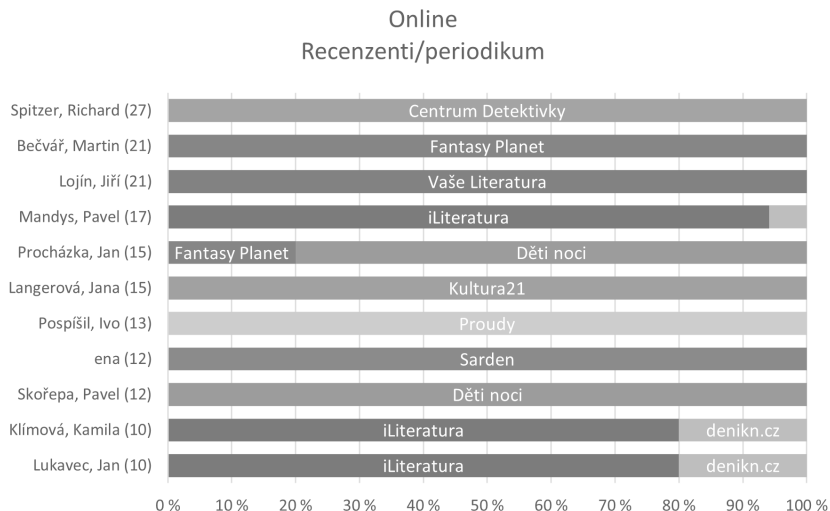
9 Menší výskyt informace o roku narození u žen je patrný i v bázi Tisk, kde tuto informaci známe pouze u 57 % jmen.

10 Počítáno jako průměr vážený zohledňující četnost výskytu jednotlivých ročníků ve vzorku.

Mnohé asi nepřekvapí, že nejaktivnějším recenzentem v tisku byl Radim Kopáč, jenž takřka jako jediný publikoval současně v několika periodikách najednou (*Deník N*, *Lidové noviny*, *MF Dnes*, *Týdeník Rozhlas* a *Uni*). U ostatních recenzentů lze vždy určit jejich primární periodikum, např. u Milana Blahynky literární přílohu *Haló novin L-U-K* či u Dominika Melichara *Lógr*. Ještě výraznější je toto chování u autorů online literární kritiky. Na webu *Centrum detektivky* je velmi aktivní Richard Spitzer, Jiří Lojín píše pro *Vaši Literaturu* a Martin Bečvář pro *Fantasy Planet*. Mezi recenzenty z tisku s více než 15 recenzemi se objevily pouze dvě ženy: Eva Klíčová a Milena Fucimanová. V obdobné analýze pro internet jsou v grafu znázorněni kritici s více než 10 recenzemi. Zde se mezi nejaktivnějšími objevila Jana Langerová, Kamila Klímová (Drahoňovská) a ena (pravděpodobně ženský pseudonym).



Graf 6 Počty recenzí uvedeny v závorce za jménem autora/autorky

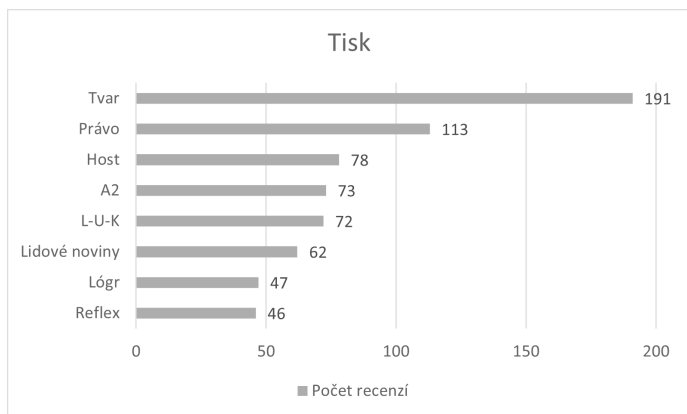


Graf 7 *Deník N* se objevil ve vzorku kvůli přebírání recenzí z *iLiteratura*

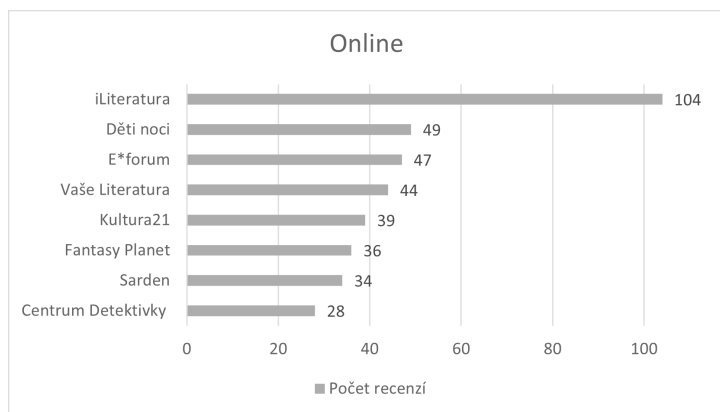
LITERÁRNÍ PERIODIKA

V roce 2021 poskytly nejvíce prostoru pro kritickou reflexi české literatury formou recenzí a recenzních glos literární časopisy *Tvar*, *Host* a celostátní deníky. Na internetu můžeme nejvíce recenzí na českou literaturu najít na webu *iLiteratura*, jednom z nejstarších online periodik na českém internetu zaměřeném na knižní recenze (spuštěn v roce 2002). Na druhém místě se umístil webzín *Děti noci*, jenž se specializuje na žánrovou literaturu, a na třetí pozici se dostal portál *E*forum*,⁽¹¹⁾ který se orientuje na literárně-teoretické práce či publikace reflektující germanobohemistická témata.

11 V případě tohoto portálu bylo nezbytné ze vzorku odmazat některé duplicitní výskyty recenzí. Ty vznikají kvůli souběžnému zpracování německé verze portálu, do kterého se dostávají překlady českých recenzí.



Graf 8



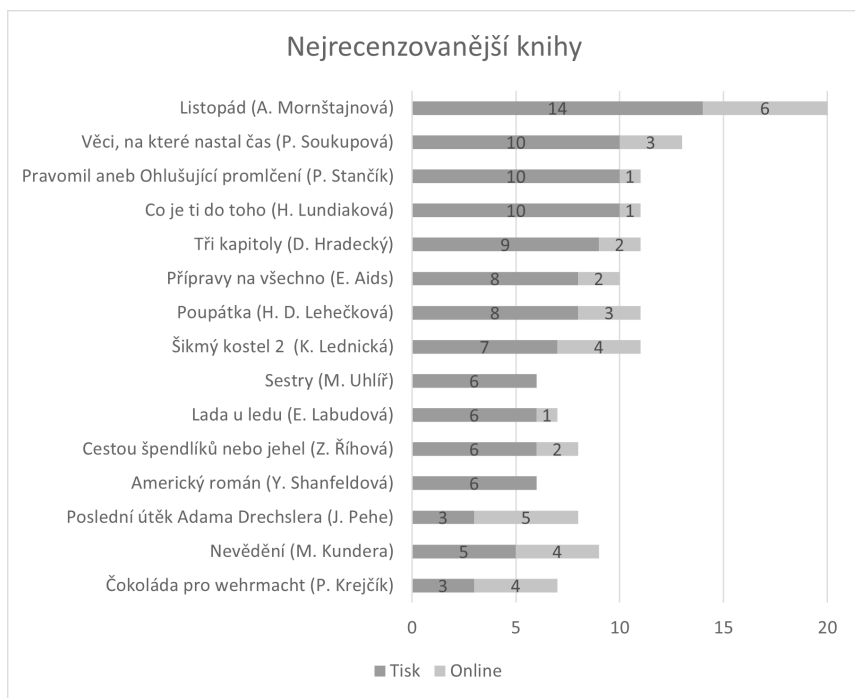
Graf 9

RECENZOVANÉ KNIHY A AUTOŘI

Průnik recenzovaných knih na webu a v tisku byl 154 titulů, tzn. že pouze 35 % knih hodnocených v online prostředí taktéž získalo pozornost v médiích tištěných (z pohledu většího vzorku pro tisk tento počet odpovídá 19 %). Míra protnutí obou prostředí je dána již

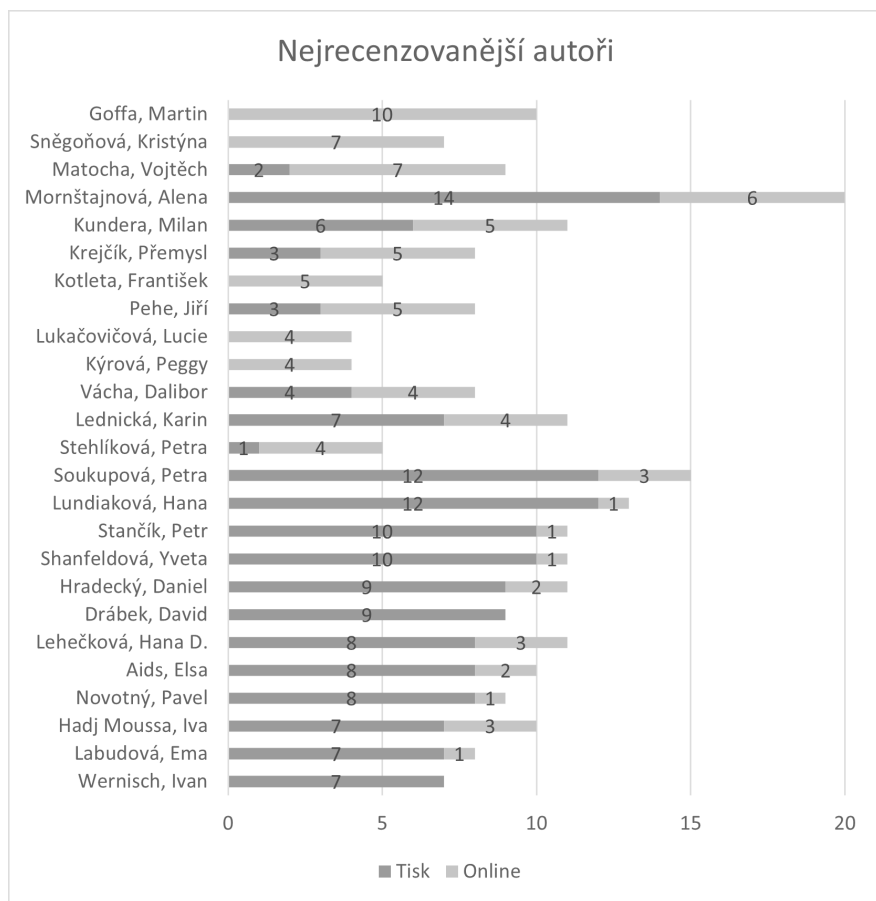
zmiňovaným rozdílem počtu zdrojů v datasetech Tisk a Online, ale také jejich zaměřením. V datasetu Tisk je mnohem více odborných časopisů, které se logicky věnují vědecké literatuře, která v online prostředí není tolik zastoupena.

Výsledek, o kom a o čem se v roce 2021 nejvíce psalo, je nezbytně rozdělit do dvou grafů, protože od jednoho autora se v daném roce mohlo hodnotit více titulů. V grafu 10 jsou představeny nejvíce hodnocené knihy. Jsou v něm znázorněny všechny knihy ze vzorku Tisk s šesti a více recenzemi (řazeno od nejvíce hodnocených knih). Ty jsou doplněny o knihy ze vzorku Online s více než čtyřmi recenzemi (tímto množstvím bylo hodnoceno pouze pět knih), které nebyly ještě zahrnuty ve vzorku Tisk. Román *Sestry* (2021) Martina Uhlíře a *Americký román* (2020) Yvety Shenfeldové nebyly na vybraných webech hodnoceny vůbec.



Graf 10

Možná zajímavější srovnání nabízí graf 11, který sleduje jména recenzovaných autorů a autorek. Zde jsou hodnoty v grafu seřazeny naopak od nejrecenzovanějších autorů na webu s více než čtyřmi recenzemi (po Petru Stehlíkovou) a až poté jsou uvedeni nejrecenzovanější autoři z tisku, kteří ještě nebyli zmíněni v rámci autorů recenzovaných na internetu. Zde bylo kritériem pro zařazení obdržení více než sedmi recenzí. Graf 10 a 11 tak nabízí srovnání míry reflexe knih, resp. autorů a autorek v tisku a na internetu.



Graf 11

Z grafu 11 vyplývá, že pět ze třinácti nejrecenzovanějších autorů z online zdrojů se v tisku nedočkalo recenze žádné, přestože v online prostředí se jedná o populární autory (Kristýna Sněgoňová či František Kotleta). Za prvenstvím Martina Goffy v datasetu Online stojí pravděpodobně jeho publikační aktivita a spolupráce s nakladatelstvím Témbr. V roce 2021 mu totiž vyšel román *Ženská na odstřel* a dvě audioknihy (*Děvčátko*, *Muž z chatrče*), zároveň byla hodnocena i jeho tvorba z roku 2020 (román *Sekta* a předlohy pro audioknihy).

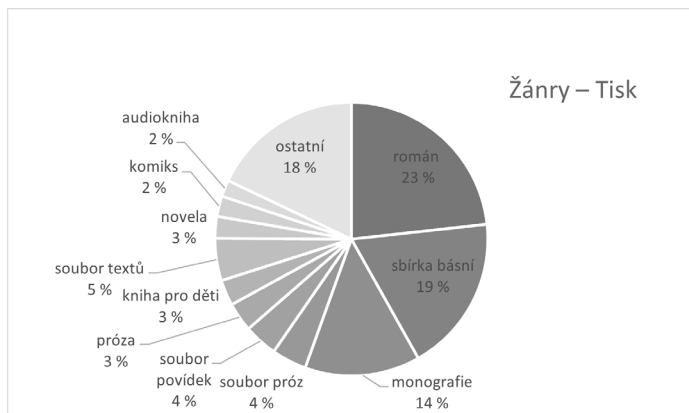
Naopak na webu zcela chybí reflexe poezie Ivana Wernische či souboru divadelních her Davida Drábka. V případě posledně jmenovaného je to dané excerpčním záběrem. Výběr online zdrojů byl zaměřen na literární a kulturní weby, které o divadle píší spíše sporadicky. Této umělecké tvorbě se věnují specializované portály, které v bázi ČLB nejsou i z toho důvodu, že jsou zpracovávány Institutem umění – Divadelním ústavem v rámci jejich oborové článkové bibliografie.

Za průnik ve výběru autorů a knih v obou bázích lze označit tvorbu Aleny Mornštajnové, Karin Lednické a Milana Kundery.

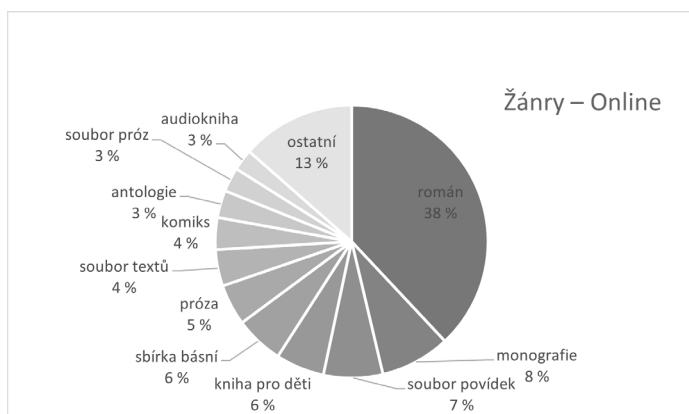
DALŠÍ SLEDOVANÉ PARAMETRY

K přiblížení toho, proč se některé knihy či autoři ne/dočkali zhodnocení, může pomoci i analýza dalších parametrů, jako je výběr literárních žánrů, rok vydání vybraných knih či jejich nakladatelství. Zároveň nám tyto rozборы dovolí popsat tendence, ke kterým inklinovala tištěná a online kritika v roce 2021.

Jedním z důvodů, proč se mezi výběrem nejrecenzovanějších autorů na internetu neobjevili žádní básníci, může být celkově nízký zájem online kritiky o poezii. Jak naznačuje analýza recenzovaných žánrů (graf 12 a 13), oproti tisku je jí věnována velmi malá pozornost. V tištěných periodikách naopak možná překvapí, že se poezie umístila hned na druhém místě za romány, tudíž se určitě nejedná z pohledu kritiků o okrajový žánr.



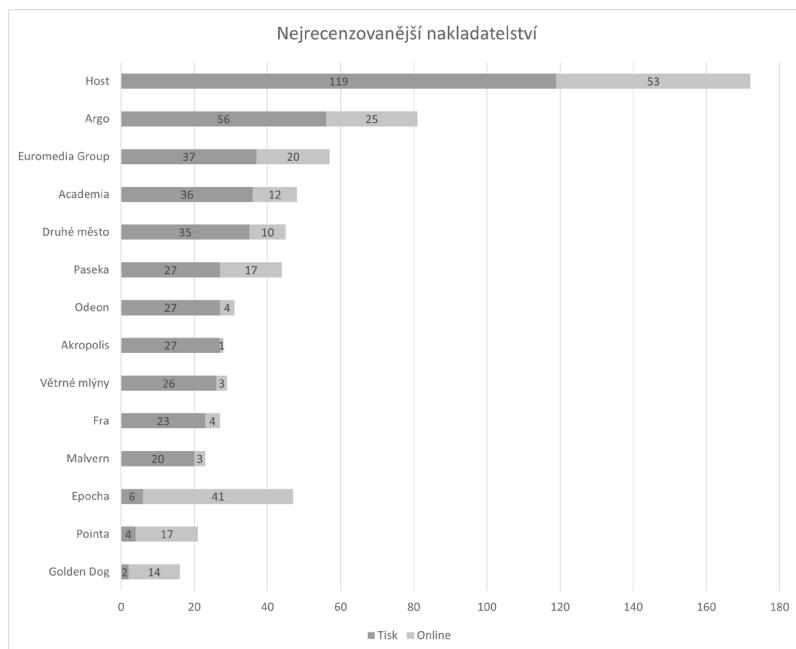
Graf 12



Graf 13

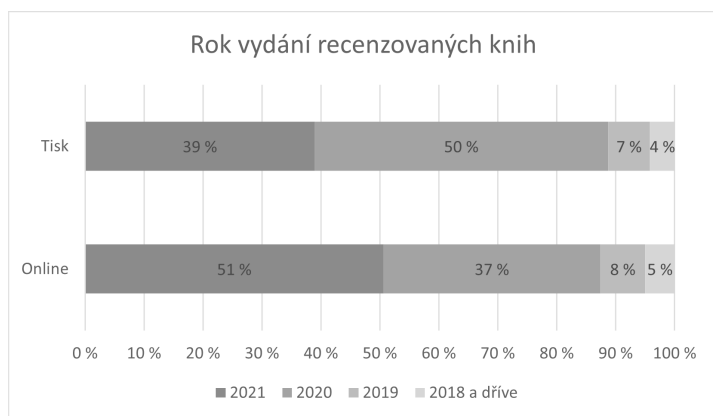
Další informace ohledně výběru knih můžeme získat i analýzou jejich nakladatelství. Jak je patrné z grafu 14, v obou prostředích je dominantní zájem o knižní produkci nakladatelství Host. Důvodem vysokého zastoupení v obou datasetech může být kromě celkově širokého portfolia daného nakladatelství i to, že je v něm ve vyšším počtu zastoupena původní česká tvorba. Hodnoty jsou řazeny vzestupně dle počtu výskytů ve vzorku Tisk. V obou prostředích taktéž panuje podobný zájem o autory vydávané v nakladatelstvích Argo a Euromedia Group.

V čem se ale vzorky výrazně liší, je absence reflexe knih z nakladatelství Epoque, Pointa či Golden Dog v tištěné kritice. Tato nakladatelství se specializují na vydávání knih, jež lze zařadit do oblasti populární či žánrové literatury, a právě z tohoto důvodu jsou v tisku přehlíženy. Na webu zase naopak nenajdeme takřka žádnou reflexi knih z nakladatelství Akropolis a Větrných mlýnů. V případě Větrných mlýnů bude důvodem nejspíše jejich zaměření na vydávání náročnější beletristické tvorby. V roce 2021 hned deset recenzí z celkových 26 získal jejich román *Co je ti do toho* Hany Lundiakové. V případě Akropolis není zdůvodnění jednoznačné a výsledek je pravděpodobně ovlivněn konkrétním výběrem recenzovaných titulů/autorů v roce 2021. Autorem knih, které se dočkaly nejvíce recenzí (devět z celkových 27), byl David Drábek, jehož tvorba na sledovaných webech není vůbec reflektována. Osm recenzí připadlo na odborné monografie, kterým je na webu věnována pozornost rovněž spíše sporadicky.



Graf 14

V obou sledovaných prostředích je překvapující velmi malý překryv recenzovaných knih s těmi oceněnými za rok 2021. Důvodů může být hned několik. Jak je patrné z analýzy roku vydání recenzovaných knih (graf 15), ve sledovaném období v tisku vycházely zejména recenze na knihy vydané již v roce 2020, pouze 39 % recenzí se týkalo knih, které mohly být oceněny za rok 2021. Na internetu sice převažovala recepce knih vydaných ve sledovaném období, ale jejich výběr byl soustředěn na žánrovou literaturu, především na fantastiku a sci-fi literaturu, jejichž literární ceny jsou v krizi nebo (pravděpodobně) zanikly jako v případě Ceny Akademie sci-fi, fantasy a hororu (Kyša 2020). Určitý průnik je patrný ve výsledcích ankety Kniha roku Lidových novin, kde se umístil již zmiňovaný/recenzovaný Milan Kundera (*Nevědění*),¹² Karin Lednická (*Šikmý kostel 2*) a Alena Mornštajnová (*Listopád*). V nominacích na cenu Magnesia Litera a zároveň ve výčtu knih s více recenzemi se objevila pouze kniha *Cesta špendlíků nebo jehel* od Zuzany Říhové.



Graf 15

12 Kniha se celkem překvapivě dočkala podobného počtu recenzí v obou bázích, přestože je online vzorek dvakrát menší. Důvodem může být velký mediální prostor, kterému se Kunderovi v tisku dostalo o rok dříve kvůli jeho biografii od Jana Nováka.

SHRNUTÍ

Srovnání údajů získaných z oborové článkové databáze ČLB poukázalo na dílčí rysy online a tištěné kritiky a současně i na jejich podobnosti a rozdíly. Data ukazují, že obě báze se překrývají relativně málo, ať už hovoříme o kritických samotných či jejich výběru hodnocených knih v roce 2021. Až na výjimky kritici nepublikují zároveň v tisku a na internetu. V obou prostředích dávají podobu kritickému literárnímu diskurzu především muži, jejichž průměrný věk se pohybuje mezi 45–50 roky. Přestože jsem si vědoma malého vzorku online zdrojů a dostupnosti roku narození autorů zde publikujících, výsledky vyvracejí to, že online prostředí slouží jako publikační prostor pouze mladým autorům.

V obou prostředích existuje relativně malá skupinka autorů, kteří jsou výrazně aktivnější než ostatní a obvykle píšou do jednoho svého primárního periodika. V obou datasetech se také nachází jedno periodikum/web, které se vyznačuje výrazně vyšším počtem recenzí oproti ostatním zdrojům. Mezi nejčastěji hodnocený žánr patří romány a knihy nakladatelství Host. Výraznější rozdíl spatřuji v reflexi poezie, která se častěji vyskytuje v tisku, a populární literatury, již je pozornost naopak věnována zejména v online prostředí.

Knižní produkce i literární diskurz byl s velkou pravděpodobností ovlivněn i pandemickou situací. V jaké míře se to promítlo do udílení cen (posunutí jejich předání či zrušení celých ročníků) a na knižní recepci, lze však těžko říct. K tomu je nezbytné analyzovat roky před covidovou dobou a ideálně i období po pandemii, abychom mohli ověřit, zda se rok 2021 stal v tomto ohledu výjimečným či prohloubil určité tendence, které již naznačovaly roky předešlé.

Mgr. Pavla Hartmanová, Ph.D.

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

Na Florenci 1420/3

110 00 Praha

hartmanova@ucl.cas.cz

LITERATURA

MALÍNEK, Vojtěch – HARTMANOVÁ, Pavla

2021 „Bibliografické databáze jako pramen pro datovou analýzu. Potenciál a limity České literární bibliografie pro kvantitativní výzkum“; *Střed: časopis pro mezioborová studia Střední Evropy 19. a 20. století* 13, č. 1, s. 58; dostupné z doi: 10.54681/c.2021.1.3

KYŠA, Leoš

2020 „Akademie je mrtvá, prosím neresuscitovat“; www.sarden.cz, <https://www.sarden.cz/2020-12-13-2254/leos-kysa-akademie-je-mrtva-prosim-neresuscitovat> [přístup 6. 9. 2022]

SOUČASNÁ BIBLIOGRAFIE (OD ROKU 1945)

Česká literární bibliografie [online databáze]; Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., <https://biblio.clb.ucl.cas.cz/> [přístup 30. 6. 2022]

Příspěvek vznikl v rámci projektu Česká literární bibliografie (LM2018136) podpořeného Ministerstvem školství, mládeže a tělovýchovy ČR v rámci jeho aktivit na podporu výzkumných infrastruktur.

AUTOBIOGRAFICKÉ PRVKY

BOHEMICA
OLOMUCENSIA
3/2022
SUPPLEMENTA

O SMYSL RANÉ TVORBY MILANA KUNDERY NA PŘÍKLADU BÁSNĚ „LÁSKA A ŽIVOT“

JAKUB ČEŠKA

ABOUT THE MEANING OF MILAN KUNDERA'S EARLY WORKS.

USING THE POEM "LOVE AND LIFE" AS AN EXAMPLE

In a partly polemical study I raise the question of the meaning of Milan Kundera's early work. The polemic goes in two directions: first, against Jan Novák's voluminous monograph, *Kundera: Czech Life and Times*, and second, against Holt Meyer's summarizing review of Novák's book, which was published in French. I use the example of Novák's paraphrase of one of Kundera's early poems ("Love and Life", *Man: A Wide Garden*) to illustrate his fictionalizing style. By interpreting the same poem myself, I illustrate the meaning of early poetry, the knowledge of which is essential for understanding the background and dynamics of Milan Kundera's entire oeuvre. It is also centred around several basic themes. Chief among them is the theme of silencing, which is the central theme of the poem *Love and Life*.

Keywords: Milan Kundera; *Man: A Wide Garden*; Jan Novák

I.

Na francouzských webových stránkách fabula.org⁽¹⁾ byla uveřejněna ve francouzském překladu rozsáhlejší recenze české knihy Jana Nováka *Kundera: Český život a doba* (2020).⁽²⁾ Autorem původně ang-

1 Dostupné z: <https://www.fabula.org/revue/document13883.php>

2 Zkrácená a upravená podoba studie (s ohledem na francouzského čtenáře) vyšla francouzsky v internetovém časopise *Acta Fabula* pod názvem „À propos de la signification des œuvres de jeunesse de Milan Kundera“ (dostupné z: <https://www.fabula.org/acta/document14376.php>). Do francouzštiny studii přeložil Bertrand Schmitt. V úplně podobě vychází tato studie poprvé. Analýzu básně „Láska a život“, která je obsahem této studie, jsem přejal do monografie věnované souvislostem mezi ranou (především básnickou) a zralou (románovou) tvorbou Milana Kundery (Češka 2022). Rozsáhlou pasáž věnuji poezii, na níž

lické recenze je německý slavista Holt Meyer. Objemná monografie (o rozsahu téměř devíti set stran) byla v Čechách široce recipována a z odlišných perspektiv ostře kritizována. Holt Meyer tuto kritiku ve své recenzi zmiňuje, přesto se však domnívá, že by Novákova kniha mohla být podnětem ke zkoumání Kunderovy rané tvorby, která zůstává na okraji zájmu kunderovských badatelů. Jelikož je recenze Holta Meyera jedinou zahraniční recenzí, vytváří podle mého soudu zkreslený a falešný obraz Novákovy biografie. V následujícím textu budu sledovat tři cíle: 1) kritiku Meyerovy recenze, 2) kritiku Novákovy monografie a 3) určení významu rané tvorby Milana Kundery v celku jeho díla. Důvodem, který mě vedl k napsání tohoto nedlouhého textu, byla právě recenze Holta Meyera, v níž se dopouští nepřesností, opomenutí, ale i výraznějších věcných chyb. Důraz, který klade na pochopení a znalost rané tvorby Milana Kundery, považuji nicméně za opodstatněný.

Začnu kriticky: Holt Meyer ve své recenzi opomíjí stanovisko historika Petra Zídka,⁽³⁾ který Nováka obvinil z manipulování a amatérismu (Novák k materiálu přistupuje s dopředu vytvořeným názorem, prameny, které by narušovaly jeho schematický obraz, ze svých úvah vynechává atp.). Meyer se dopouští ale i dílčích nepřesností: není totiž pravdou, že by Novákova kniha byla v České republice bestsellerem, jak tvrdí. Odkazuje totiž na webové stránky velkoobchodu, který je majetkově propojen s jedním z vydavatelů knihy. V uznávaném žebříčku prodejnosti Svazu českých knihkupců a nakladatelů na stránkách www.sckn.cz tato kniha mezi deseti nejprodávanějšími tituly z odborné produkce ani jednou nefigurovala. Také není pravdou, že by monografie Jana Nováka zásadním způsobem změnila vnímání díla Milana Kundery v České republice. Domnívám se, že k tomu nedošlo právě kvůli slabinám Novákova pojednání. Kromě zmíněného

ilustruji, nakolik právě Kunderova raná tvorba představuje imaginativní těžiště celé autor-
ské poetiky (Češka 2022: 222–284).

3 Jednou jej sice zmiňuje, ale to pouze u výčtu autorů, kteří Nováka kritizovali za využí-
vání archivu Státní bezpečnosti.

amatérismu a manipulativnosti bych dodal interpretační bezradnost, k níž se druží sklon k nálepkování. I tam, kde Novák z Kunderova díla cituje podnětné pasáže, si nevšímá jejich explikativního a interpretačního dosahu.

Určitě lze souhlasit s tím, že raná tvorba Milana Kundery je důležitá pro pochopení jeho literárního vývoje, pro důslednější pochopení smyslu jeho díla, důležitosti užitých uměleckých prostředků atp. Toto rané dílo Milana Kundery je dostupné pouze česky nejen v knihovnách, v antikvariátech, ale i v elektronických kopiích. Holt Meyer považuje za Novákův objev Kunderovu recenzi výboru z Kaliniových spisů z roku 1949 (Kundera 1949), tato stať je však elektronicky dostupná⁴ a byla známa minimálně širšímu okruhu badatelů. Novák tuto recenzi rekapituluje v jednom odstavci (Novák 2020: 119), a přestože z ní cituje centrální téma, odpor proti frázi, nic dalšího z toho nevyvozuje. Přitom tuto ranou esej Milana Kundery – bylo mu tehdy dvacet let – bychom už mohli považovat za jednu z podob kritiky toho, co se později vžije pod označením kritika „dřevěného jazyka“. Milan Kundera nehledá vnějšího nepřitele (maloměšťáka), nýbrž vnitřního, kterého nachází právě v toporné řeči. Kunderova citlivost a naježenost před strojeností, ale i stádností vyjadřování se stane konstantou jeho uvažování a tématem celé jeho pozdější tvorby. V první básnické sbírce *Člověk zahrada širá* učiní z frází terč své kritiky. O komunistech, kteří se vyjadřují stranickým žargonem, mluví jako o „zachmuřených kněžích“, kteří „mrazivým dechem hesel a příkazů zhášeli plamének radosti“ (Kundera 1953: 49). (Důsledné studium rané tvorby Milana Kundery by ukázalo souvislost jeho tvorby, jeho vývoj i jeho konzistenci. Pro ty, kteří neznají Kunderovo rané dílo, může být překvapivé, že kritiku kýče, kterou známe v rozpracované podobě z *Nesnesitelné lehkosti bytí*, u něj nalezneme v jisté zárodečné podobě již roku 1955 v textu „Za plnokrevný realismus“; Kundera 1955b.)

4 Viz <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=KulP/4.1949/32/3.png>.

Holt Meyer opakovaně zmiňuje metaforu „gumování“ rané tvorby, čímž vzbuzuje dojem, jako by Milan Kundera hlídal své čtenáře (a interprety), co budou číst. Francouzská edice Kunderova díla v Plejádě v nakladatelství Gallimard není direktiva, nýbrž autorova volba, poukaz k tomu, co on považuje za podstatné (autor patří v prvé řadě sobě a svým čtenářům, teprve poté svým interpretům). Ovšem reflexi a interpretaci Kunderova raného díla, po které Holt Meyer ve své recenzi opakovaně volá, otevřel ve své kunderovské monografii již před více než dvaceti lety Martin Rizek (*Comment devient-on Kundera? Images de l'écrivain, écrivain de l'image*, 1999). V Rizkově monografii je navíc obsažen stručný (výběrový) bibliografický přehled Kunderovy rané tvorby, dále jsou v ní některé básně Milana Kundery přeloženy. Holt Meyer Rizkovu monografii opomíjí. Právě ji bychom mohli považovat za odborné, věcné a interpretačně podnětné zahájení diskuse nad ranou tvorbou Milana Kundery. Navíc ji Martin Rizek publikoval francouzsky.

Přesvědčení Holta Meyera, že kniha Jana Nováka by diskusi nad ranou tvorbou mohla zahájit, nepovažuji za oprávněné. Kromě toho, že tato rozprava již zahájena byla, je interpretační hodnota Novákovy knihy, jak bude doloženo dále, mizivá, z dílčí kapitoly věnované Kunderově poezii (o rozsahu zhruba 15 stran) se z Rizkovy knihy dozvíme více než z rozsáhlé knihy Jana Nováka.

II.

Jakým způsobem se však s objemnou knihou Jana Nováka, která byla v Čechách rozsáhle kritizována a ve Francii její obraz tvoří jedna sumarizující recenze Holta Meyera, a to v překladu, vypořádat? Kromě již zmíněných výtek zazněly v četných reakcích na Novákovu knihu v Čechách další: neznalost sekundární literatury, neakademický přístup (opakovaně zdůrazňuje též Holt Meyer), nízká stylistická úroveň, bezskrupulózní a nekritické využívání svazků Státní bezpeč-

nosti, nepřítomnost odborné průpravy literárněhistorické, teoretické a interpretační.

Jelikož není možné pojednat v nerozsáhlém textu objemnou knihu, zaměřím se na jednu dílčí kapitolu, kterou Jan Novák věnuje parafrázi diskusního večera nad básněmi Milana Kundery. Konal se 6. listopadu 1952 (Novák 2020: 176–180).

Z diskusního večera se zachoval zápis, který roku 2003 publikoval profesor české literatury Michal Bauer (2003). Zápis z debaty velmi zřetelně poukazuje na nespokojenost s některými Kunderovými básněmi (konkrétně se třemi z devíti diskutovaných), přičemž výrazně kritizovány byly dvě básně („Láska a život“ a „To není láska“). Kvůli básni „Láska a život“ byl Milan Kundera obviňován z ideové nepevnosti, z existencialismu, implicitně zazněla výtky z nezdravé sentimentality. Pragmatické by bylo, aby alespoň tuto báseň z připravované sbírky vynechal, což on však neudělal. Zápis zpřítomňuje protichůdné postoje a hodnocení Kunderových básní. Prezentuje odlišná hodnotící kritéria: estetická, ideová, poplatná době, preskriptivní atp. Řadu charakteristik, která na diskusním setkání zazní, bychom mohli snadno využít i pro pozdější charakterizaci Kunderova díla, především epičnost, důraz na pointování, intelektuální sklon, existencialismus, inspiraci v lidové písni, svébytnou obraznost, důraz na konkrétní situaci atp. Ze zápisu je dále patrné, že poezie začínajícího spisovatele byla sice vysoce hodnocena, zároveň však některými sděleními autor provokoval.

Nejvýraznější kritiky, jak již bylo uvedeno výše, se dočkala báseň „Láska a život“, která začíná evokací vyloučení ze strany. Iritoval zejména způsob, jakým Milan Kundera toto vyloučení líčí. Hrdina pokládá stranickou legitimaci na stůl, odchází sálem a snaží se opřít o pohledy soudruhů, ti ale odvracejí zrak. „Šel a všechny oči / mu uhýbaly“ (Kundera 1953: 35). Zároveň silně pociťuje nemožnost se obhájit: „Chtěl něco říci – neměl komu. / Místo lidí – stěna“ (ibid.).

Podle Nováka jsou kriticky hodnocené básně autobiografické („zjevně ukované z osobních zážitků“; Novák 2020: 178). Proč by

měly být právě tyto, nevysvětluje. Novák věnuje básni „Láska a život“ jeden odstavec. V úsporném, výhradně parafrázujícím stylu nezbývá na interpretaci místo. Jelikož z Novákovy parafráze diskusního večera zmizí napětí a dramatičnost, snaží se ji nahradit jinými prostředky. Dynamiku myšlení nahrazuje inscenováním zápletky. Jako vypravěčskou perspektivu pro něj volí klasické vyprávění, snadno tedy „vidí“ do motivací a pocitů hlavního hrdiny (Milana Kundery).

Milana Kunderu tudíž utváří jako románovou postavu, která je mu zcela průhledná, a jelikož je svrchovaným vypravěčem, nemusí svá tvrzení nijak dokládat. V diskusním večeru se podle něj Milan Kundera snaží „zařadit do nové revoluční společnosti“ (Novák 2020: 176), co však tímto označením míní, nevysvětluje. O Novákově vypravěčském stylu si uděláme představu z krátké citace: „Pro *plachého* hrdinu to musela být *trudná hodinka*. Byl *předložen* k veřejné *vivisekci bodrým mentorům* a *žárlivým vrstevníkům*, ještě se během *své pitvy* *musel* tvářit, že si z jejich *plácavých* rozborů bere *ponaučení*“ (ibid.: 176–177; zvýraznil JČ). V citaci jsem zvýraznil slova, která mají evokovat emočně vypjatou atmosféru. Psychologismy (plachý hrdina, *trudná hodinka*, nutnost předstírání) autor biografie inscenuje vnitřní prožívání hrdiny, dále jej prezentuje jako oběť (předložen, musel, veřejná vivisekce téměř jako veřejná pitva či poprava), některými metaforami se snaží zdůraznit vážnost situace (vivisekce, *trudná*, *pitva*). Jinými označeními evokuje odpudivost diskuse a diskutujících (bodří mentoři, žárliví vrstevníci, *plácavé* rozborů). Volená označení nejsou situaci adekvátní, nejde ani o *plácavé* rozborů (z debaty se dozvíme o Kunderově poetice mnohé), ani o *bodré* mentory a *žárlivé* vrstevníky (mezi diskutujícími je tehdy mladý básník Miroslav Červenka, který se později v Čechách stane jedním z nejvýraznějších teoretiků básnického jazyka).

Diskuse se odehrává v poklidném věcném tónu, postupně se profilují různé interpretační tábory atp. Kromě zmíněných literárních prostředků, kterými Novák zamýšlí stimulovat afektivní odezvu čtenáře, vytváří též kontext oslav Velké říjnové socialistické revoluce

(věnuje mu půl strany z celkového počtu pěti). Využívá k tomu citace z tehdejšího *Rudého práva*, vlastní parafráze a tvořivou fabulaci. Novákovo inscenování kontextu se vyznačuje dramatickostí („na počest VŘSR bouřlivě jásalo a freneticky tleskalo“, k dotvoření kontextu přitom referuje až o oslavách 7. listopadu) a parodováním, účastníci přicházejí toho roku o „rokokové“ (Novákova metafora) přípravy.

Oproti tomu studii, v níž Bauer (2014) mapuje ostrou kritiku Kunderovy básnické prvotiny, Novák pomíjí (přestože Bauerovi děkuje za konzultace; Novák 2020: 853).

Drda vyšel z kritiky básně „Láska a život“: „Podle mého názoru ta báseň je nejen špatná, nýbrž dokonce protistranická [...]. Báseň začíná situací, kdy vylučují komunistu ze strany. Říká se tam: šel a všechny oči mu uhýbaly. To může napsat člověk, který nikdy nebyl na schůzi komunistické organizace a který neví, co jsou to komunisté, protože typickou vlastností komunistů je to, že se dovedou pravdě a lidem podívat do očí.

[...]

A druhá věc, chtěl něco říci, neměl komu. Soudruzí, neměl komu co říci na schůzi závodní organice KSČ?“ (Bauer 2014: 187).

Bauer jako nejradikálnější kritické stanovisko uvádí projev tehdejšího šéfredaktora nakladatelství Mladá fronta Jaroslava Boučka: „Nejde jen o Kunderu, ale vůbec o celé pojetí naší poezie o vyloučeném komunistovi z hlediska básnického a do jaké míry z hlediska politického. [...] Není náhodou, že právě tento motiv [komunista vyloučený ze strany – pozn. JČ] je nejoblíbenější u protisovětských trockistických štváčů v západní dekadentní literatuře“ (ibid.: 188). Pokud vezmeme v úvahu i další Bauerem citované dokumenty z plenárního zasedání sekce kritiků Svazu československých spisovatelů (5. až 7. června 1953) na Dobříši, můžeme vidět, jak je Novákova argumentace ještě více děravá.

Při přípravě básnické sbírky k vydání je možné spatřit Kunderovu neústupnost, s níž stojí za svým dílem. Tuto jeho vlastnost zana-

menáme i později, například při přípravě románu *Žert* k vydání není ochoten přistoupit na dílčí změny, raději se smíří s tím, že kniha nebude moci v té podobě, kterou autorizoval, vyjít. Navíc se jedna část básnické sbírky *Člověk zahrada širá* jmenuje „Polemické verše“.

Nejenom Kunderovy básně, eseje, ale i dobové souvislosti a archivní dokumenty nám umožňují rekonstruovat jiný obraz Milana Kundery, než jaký vytváří Novák. Kundera byl tehdy kritizován jak za lež nebo za nezkušenost, tak i za budování obrazu, který by mohl být zneužit kritiky socialismu, což Novák pomíjí a pokřivuje. Analogické kritiky se dočká Milan Kundera o více než třicet let později po vydání *Nesnesitelné lehkosti bytí* od člena tehdejšího českého disentu Milana Jungmanna. Milan Kundera promlouvá do konkrétní historické situace svébytným hlasem, který se přičí dobovému úzu, ať již jde o život správného straníka v padesátých letech, nebo o obraz života za normalizace, jak jej kodifikují kritici režimu.

LÁSKA A ŽIVOT

Podívejme se blíže na Kunderovu báseň. Je složena ze čtyř očíslovaných částí, první tři obsahují šest slok (nestejného rozsahu: od dvou do sedmi veršů), čtvrtá jich obsahuje deset. Báseň je přehledně tematicky členěna. První část je věnována vyloučení ze strany, její závěr nadějněmu průhledu hrdiny k ženě Zdeně. Druhá část obsahuje výčitky Zdeny, která prezentuje linii strany a rozchází se s milým. Třetí je věnována Věře, která vyléčí hrdinovy strážně a pochyby a znovu jej vrací zpět. Ve čtvrté části potkává hrdina na zasněžené ulici na cestě domů nečekaně svoji bývalou milou Zdenou. Ta mu říká, že se polepšil, a jestli smí doufat, že pro ni. On ale nad sebou vidí tvář své ženy Věry a odpovídá Zdeně, že kdyby nepotkal lásku, která jej vrátila zpět, již by jej ona nepotkala. Odchází od Zdeny a přichází domů ke své ženě Věře.

I na tomto krátkém věcném shrnutí si můžeme všimnout zrcadlení témat: vyloučení ze strany se zrcadlí v odvratu Zdeny, bezpodmínečná láska Věry se promítne do návratu, v básni je pouze naznačeno, že mezi straníky. V závěrečné scéně se v odvratu hrdiny od Zdeny

zrcadlí její dřívější odvrát od něj, a naopak v příchylnosti k Věře se zrcadlí její dřívější láska.

To, že má báseň zřetelný fabulační půdorys a symetrickou kompozici, je sice důležité, přesto to podstatné je přítomno ve specifické výstavbě scén, v metaforách, v přesouvání pozornosti od obrazného k doslovnému. Prostředky básnické řeči autor inscenuje niterný konflikt. Z vnějšího vzhledu událostí totiž nepochopíme ani jejich dosah, ani jejich skutečný smysl.

Předmětem dobové kritiky se nestalo vyloučení ze strany, nýbrž způsob jejího vylíčení. Kunderovi přitom stačilo jediné gesto (odvrácení pohledu) a evokace vnitřní perspektivy hrdiny („chtěl něco říci, neměl komu“). Pokud bychom báseň četli skrze průzor k autorovu charakteru (což činí Novák), minuli bychom se s její výstavbou a s jejím sdělením.

Po úvodní expozici odcizení je evokován zadušený nesouhlas:

„Já přece nejsem, soudruzi,“
chtěl křičet, „nejsem nepřítel!“
... Legitimaci na stůl dal
a potom
mlčky
šel (Kundera 1953: 34).

K inscenaci sociálního znevážení stačí již zmíněný detail:

Šel a všechny oči
mu uhýbaly (ibid.: 35).

Zavržení a osamění hrdiny je definováno objektivním konstatováním, jež je vysloveno z určité nestranné pozice (autorského vypravěče): „Chtěl něco říci – neměl komu“ (ibid.: 35). Vzápětí je subjektivizováno a pointováno metaforou: „Místo lidí – stěna“ (ibid.: 35).

Druhá část básně zklamává hrdinovo očekávání. Zdena mu nenabídne láskyplné pochopení, nýbrž nepřístupnou tvář stranické linie. K agitaci využívá metafory silnice, která bude pro vyústění básně důležitá.

„Vždyť je-li náš život silnicí,
po které jdeme s praporem,
ty sběhl jsi s té silnice
a já teď sama jsem“ (ibid.: 36).

Zdena hrdinu opustí, podstatné je, že se nám vrací tematika odvráceného pohledu, nyní již ovšem v metaforické podobě, v nastalé tmě vidí protagonista tisíc očí, které mu uhýbají. V druhé části dochází k umocnění zavržení: po zapuzení stranou jej opustí žena, a nakonec se odvracejí i hvězdy (zavržení přírodou).

Zaklaply dveře a i ty hvězdy
odvrátily se od okna (ibid.: 36).

Třetí část není pro sledovanou tematiku a metafory důležitá. Podstatné je, že dochází k obratu. Ve čtvrté části se v podání Zdeny vrací agitační metafora silnice:

„Vždyť je-li náš život silnicí,
po které jdeme proti tmám,
já na té bílé silnici
tě zase potkávám!“ (ibid.: 39).

Bělost není dána pouze nadějnou protiváhou vůči tmám, nýbrž také poukazuje ke konkrétnímu faktu sněhu, který pokrývá silnici, na níž se potkávají. O pár let později bude Milan Kundera v eseji „O sporech dědických“ (Kundera 1955a) mluvit o důležitosti scény, do níž ústí jednotlivé tematické, symbolické a metaforické linie básně nebo

příběhu. Scéna by měla až praskat sémantickou saturací. Domnívám se, že k tomu dochází také v této básni, a to ve víceznačném pojmání všech složek. Zdena zahrne zasněženou silnici do šťastného vypointování agitační metaforu, hrdina se této sugesci vzpouzí:

Stál trochu zmaten, překvapený,
sníh s šatu oprašoval.
Byl jaksi vzdálen celé scény
a těžko hledal slova (ibid.: 39).

Zaskočenost, odtažitost. Zdůrazněním realističnosti (oprašování sněhu) jako by se snažil získat odstup od evokovaného smyslu. Odtažitost je zdůrazněná divadelní metaforou scény. On sbírá sílu k rétorické replice, která bude hymnem na životodárnou sílu lásky:

„Kdybch tu lásku
nepoznal,
utopil by mne
stud a žal
a ty bys mne tu
nepotkala“ (ibid.: 40).

Fakt, že se potkávají na stejné silnici, působí jako optický klam, vždyť každý putuje po jiné oběžné dráze (mentální). Tím, že hrdina evokuje alternativní linii událostí, odvrací nátlak agitační metaforu. Dává tím najevo, že do trajektorie Zdeny nepatří jeho život, nýbrž jeho smrt.

A padal sníh
a Zdena stála
a on se vzdaloval (ibid.: 40).

V závěrečném šestiverší se vrací domů k Věře, přitom je v něm završena poslední z tematických linií, která rámuje celou báseň: od-

vrácení pohledu. Báseň je vystavěna na zrcadlovém umocňování odmítnutí, které se v bodu obratu (ve třetí části) mění a kaskádovitě se vrací k inverzi výchozího tématu, nyní již jako přijetí. Od začátku básně sestupujeme k prohlubujícímu se zavržení (stranou, láskou, přírodou), abychom se v bodu obratu navraceli trojím gestem přijetí, a to v pořadí ženou (Věrou), zřejmě stranou a přírodou:

Pak vešel domů ke své Věře
 (celý den spolu nebyli)
 a i ty hvězdy z temna nebe
 jak dobří, modří motýli,
 a i ty hvězdy z temna nebe
 za nimi dovnitř vstoupily (ibid.: 40).

Již z této krátké citace je patrné, že Kunderovo dílo nabízí škálu výrazových prostředků, ke kterým můžeme upínat různou pozornost. Například modří motýli jakožto metafora příchýlných hvězd plní určitou estetickou funkci. Její smysl není explicitní (mohli bychom se pokusit jej interpretovat), podstatné však je, že i dílčí motivy raného díla před námi otevírají určitou tematickou síť, kterou můžeme „prosívat“ budoucí dílo. S ohledem na celek díla můžeme zjišťovat, nakolik i zdánlivě okrajové motivy (v jistém slova smyslu i motýli, noční motýl se ocitne jako rekvizita v závěrečné scéně *Nesnesitelné lehkosti bytí*) získají na důležitosti, jako je tomu u modré barvy (modrosti, modravosti).

ZA METAFOROU NE/AKCEPTACE

Pro Milana Kunderu jako spisovatele se svébytný popis vyloučení ze strany stane posléze typickým. To, co na básni svorně kritizují ať již literáti komunisté v padesátých letech, nebo Novák v druhém desetiletí 21. století (každý ovšem z jiných důvodů), že popisuje odvrácení pohledu a nemožnost se obhájit, není totiž faktem života, nýbrž rodící se autorské poetiky. Analogická scéna (i když rozvedena do mnoha dalších podrobností) se stane klíčovou v Kunderově prvním románu *Žert*:

Dal návrh [Zemánek – pozn. JČ], abych byl vyloučen ze strany a odešel ze školy. Lidé v sále pozvedli ruce a Zemánek mi řekl, že mám odevzdat stranickou legitimaci a odejít. Vstal jsem a položil před Zemánka na stůl legitimaci. Zemánek se na mne už ani nepodíval; neviděl mne už. Ale já jeho ženu teď vidím, sedí přede mnou, opilá, s červenými tvářemi a sukní omotanou kolem pasu (Kundera 1968: 181).

V citaci si můžeme všimnout, do jak konkrétních detailů Milan Kundera zopakuje motiv z básně „Láska a život“. Včetně toho, že privátní sféra nabízí kompenzaci společenského znevážení. V *Žertu* pochopitelně v cyničtější poloze, ve mstě na manželce „přítele“ Zemánka.

Kunderova úspornost ve výrazu jej vede k přesnosti (či je jejím znakem): vidět, jak jsem ignorován, vidět, že jsem neviděn (v *Žertu* tento motiv vypravěč zopakuje „nepodíval“ a „neviděl mne“). V Kunderově tvorbě nebude mnoho větších prohrěšků než být zneuznán od druhého. Tato pohana vyvolává nejen silnou emoční odezvu („cítil ta slova na své tváři jak jinovatku mrazivou“), ale také protiakci u poníženého.

A to ať již je ponížení privátního rázu (erotického), jak to zažije Adolf od Jany v povídce „Já truchlivý bůh“, nebo veřejného (ve zmíněném vyloučení). Zjevně se jedná o zprostředkovaný vztah k sobě samému: to, kým jsem, určují druzí.

Být akceptován, nebo naopak zavržen rozevírá základní alternativu Kunderova uměleckého světa. Jde o jednu ze stěžejních podob východiska zápletky, o příčinu řady konfliktů atp. Zápletka je vybudována na motivu význačné akceptace už v básni „Láska a život“.

K úspornému stylu vyjadřování užívá Milan Kundera strohé příměry a metafory. Situaci pointuje při přecházení od obrazného smyslu k doslovnému, aby však z doslovného smyslu učinil metaforu bytostného míjení.

Přecházení mezi dvěma polohami sdělení umožňuje Milanu Kunderovi měnit perspektivu (vnějšího záběru za vnitřní perspektivu po-

stav). V námi sledované rané básni slouží toto přepínání perspektiv k inscenování konfliktu a k explikaci v pointování.

Později bude Milan Kundera dvojí polohu sdělení využívat k posouvání děje. Kupříkladu ve „Falešném autostopu“ je reálná silnice, po níž jede mladík se svou dívkou na dovolenou, zároveň symbolem životních omezení. V momentě, kdy se k nerozeznání promísí symbolická silnice s reálnou, dochází k náhlému zkratu, který vede k jednání (v tomto případě k odbočení z naplánované cesty). Splynutí doslovného a obrazného se v poetice Milana Kundery stane jedním z hlavních prostředků zvratu v událostech, a tudíž také jejich dynamiky.

III.

Na nejvíce kritizované básni „Láska a život“ lze ilustrovat několik důležitých motivů pro budoucí tvorbu Milana Kundery. Je v ní navíc patrný již svébytný autorský rukopis: důraz na epičnost, symetrická kompozice, úspornost ve výrazu, sklon k pointování, důležitost klíčových motivů, krystalizace svébytného tematického jádra, zásadní role druhého, zprostředkovaný pohled na sebe samého, který můžeme chápat v intencích Girardova pojetí nespontánní touhy (*Lež romantismu a pravda románu*).

Jelikož se subjekt k sobě vztahuje prostřednictvím druhých (druhého), motiv uhýbavých pohledů získá zásadní důležitost. Jako by byla vážnost postavy dána délkou pohledu, který na ní ulpí. Postavy se mohou vyhřívat v přízni pohledu, nebo naopak zažívat chlad osamění, když se od nich ostatní odvracejí. (Připomeňme si pozdější neviditelnost doktora Havla ze *Směšných lásek* / „Doktor Havel po dvaceti letech“, který začíná být viditelným až poté, co jej do lázní přijede navštívit jeho manželka, slavná a krásná herečka.)

Báseň „Láska a život“ tak představuje jistou fázi Kunderova uměleckého usilování. Můžeme si na ní všimnout tvůrčích postupů a krystalizace určité básnické imaginace.

„CHTĚL NĚCO ŘÍCI, NEMĚL KOMU“

Na závěr zmiňme ještě další motiv, jenž neušel pozornosti kritiků padesátých let. Jedná se o verš „Chtěl něco říci, neměl komu“, dříve též, „chtěl křičet“. V obou vyjádřeních je přítomna kapitulace před vlastní obhajobou, její zbytečnost a neúčinnost. Také tento motiv je pro Milana Kunderu centrální. Může v něm sice prosvítat určitá zkušenost z padesátých let (nemoci se obhájit při disciplinárním řízení), v básni jde ale o tematickou složku básnického jazyka, kterou Milan Kundera posléze rozpracuje v neúspěšné obhajobě Ludvíka Jahna v románu *Žert*: Ludvík totiž při projednávání svého kádrového prohrěšku náhle pochopí, že smysl slov, která pronáší, neurčuje on sám (do té doby se snaží vysvětlit svoje motivace), nýbrž kontext, do něhož vstupují. Síla a sugestibilita kontextu určuje smysl osobní výpovědi, ať se mluvčí sebevíc snaží.

Při vyloučení ze strany je exkomunikovaný připraven o vlastní řeč, disciplinace se vyznačuje umlčováním. Milan Kundera si tohoto motivu všímá na začátku padesátých let a setrvává u něj nejméně do předposledního románu *Nevědění*. O co jiného v něm totiž jde než o to, že druzí nechtějí naslouchat tomu, co by Josef nebo Irena rádi o své zkušenosti řekli? V jistém slova smyslu nalezneme tento motiv také v posledním románu *Slavnost bezvýznamnosti*, a to v polaritě omlouvač/obviňovač, v níž ten první pociťuje vinu, zatímco druhý se vždy cítí v právu a druhého obviňuje. Cesta od rané poezie k poslednímu románu je dlouhá, dochází na ní k řadě zpřesnění, nových promýšlení, variací. Například v motivu kulpabilizace, kterou Milan Kundera definuje nejprve na tvorbě Franze Kafky a poté z ní udělá společenskou diagnózu raných devadesátých let 20. století („Cestičky v mlze“ ze *Zrazených testamentů*, český nevyšlo, francouzsky Kundera 1993).

NELICHOTIVÉ ZRCADLO DISCIPLINACE

Ostrá dobová kritika Kunderovy básně „Láska a život“ vyplývala patrně z toho, že odhalovala rub komunistického snu o osvobození, konkrétně v disciplinaci, která je jednou z viditelných forem zotročování. Ta vede k deformaci jazyka.

Jelikož Milan Kundera básnickými prostředky definoval komunistickou stranu též jako disciplinační aparát, nelze se divit, že byl za tento rys své poezie kritizován. Můžeme být ale překvapeni, že také Novák bude Kunderu za tuto báseň kritizovat (v parafrázi se jí vysmívá), neboť Kundera se podle Nováka jako introvert nehájí. Básnickými prostředky zpracovaný motiv disciplinace Novák přehlédne, neboť v mlčení hlavního hrdiny (považuje jej totiž za Kunderu, sic!) rozpozná pouze jakousi pomyslnou Kunderovu plachost.

Novák je tak méně vnímavým kritikem Kunderova díla, než jakými byli komunističtí spisovatelé a kritici padesátých let. Zatímco komunisté se v tehdejší Kunderově poezii zhlédli jako v zrcadle, Novák se v něm již nevidí, ačkoli též připravuje svébytné dílo Milana Kundery o jeho unikátní hlas. Jeho nevědomost a neschopnost číst Kunderova díla nepředpojatě jej vede k tomu, co již Milan Kundera na začátku padesátých let kritizoval: k disciplinaci a k umlčování. Novákova objemná kniha je jednou z dalších disciplinačních praktik, v níž se upírá hlas rozmanitému a osobitému dílu Milana Kundery. To, že tento hlas patrně Novák neslyší, není chybou díla, které se rozhodl pojednat v rozsáhlé monografii, a to dříve, než napsal byť jedinou interpretační studii. Zatímco na diskusním večeru nad poezií Milana Kundery na podzim roku 1952 můžeme sledovat podnětný dialog, v Novákově knize stopu dialogu už nenalezneme.

doc. Mgr. Jakub Češka, Ph.D.

Katedra Jazyků a literatury

Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy

Pátkova 2137/5

182 00 Praha 8 - Libeň

ceska@fhs.cuni.cz

Studie byla podpořena grantem GA ČR č. 18-11753S Vývoj poetiky Milana Kundery od básnických počátků k Oslavě bezvýznamnosti.

LITERATURA:

BAUER, Michal (ed.)

2003 „Diskuse o básních Milana Kundery v Kroužku začínajících autorů v roce 1952“; *Tvar* 14, č. 14, 4. 9., s. 18–19

BAUER, Michal

2014 „Nacionalita a internacionalita v poezii Milana Kundery z počátku 50. let 20. století“; in David Skalický – Michal Bauer – Zdeněk Brdek – Vladimír Papoušek, *Jazyky reprezentace 2* (Praha: Akropolis 2014), s. 170–192

ČEŠKA, Jakub

2022 *Za poetikou Milana Kundery. Od básnických počátků k poslednímu románu Slavnost bezvýznamnosti* (Brno: Host)

GIRARD, René

1968 *Lež romantismu a pravda románu*, přeložila Alena Šabatková (Praha: Československý spisovatel)

KUNDERA, Milan

1949 „Kalininovo poučení“; *Kulturní politika* 4, č. 32, s. 3

1953 *Člověk zahrada širá* (Praha: Československý spisovatel)

1955a „O sporech dědických“; *Nový život*, č. 12, s. 1290–1306

1955b „Za plnokrevný realismus“; *Nový život*, č. 7, s. 752–755

1991 „Falešný autostop“; in idem, *Směšné lásky* (Brno: Atlantis)

1993 „Les chemins dans le brouillard“; in idem, *Les Testaments trahis* (Paris: Gallimard)

1968 *Žert* (Praha: Československý spisovatel)

NOVÁK, Jan

2020 *Kundera: český život a doba* (Praha: Argo/Paseka)

RIZEK, Martin

1999 *Comment devient-on Kundera? Images de l'écrivain, écrivain de l'image* (Paris: L'harmattan)

ŠEŘÍ SE DO OSAMĚLOSTI

ZDENĚK KOŽMÍN A JEHO *BUBÁČCI*

ONDŘEJ SLÁDEK

DARKENING INTO LONELINESS. ZDENĚK KOŽMÍN'S *BUBÁČCI*

The study deals with three book collections from the diaries of the Czech literary scholar and pedagogue Zdeněk Kožmín (1925–2007). The first book, *Struktury* (1995), contains his diary entries from 1975–1989, i.e. from the period of normalisation when he taught at a secondary school. The second book, entitled *Obtisky* (1998), covers the period 1990–1997. The study also includes a reflection on the reception of Kožmín's first two books by literary critics. The core of the study is the description and analysis of the third diary, which is titled *Bubáčky*. It contains Kožmín's diary entries from 1998–2002. The main thematic line of the book is Kožmín's coping with the illness and death of his wife Drahomíra, and his rendering of this reality oscillates between intimate confession and testimony. The study also deals with other themes that are important to Kožmín and related to his reflection on his old age.

Keywords: Zdeněk Kožmín; Czech literary criticism; Czech literature; Diary; Old Age; Time

Až do poloviny devadesátých let 20. století byl literární badatel a pedagog Zdeněk Kožmín (1925–2007) znám především jako literární kritik a odborník zabývající se stylistikou a teorií interpretace. V centru jeho zájmu byl zejména vztah jazyka a umělecké struktury. Potvrzují to již jeho první knižní práce věnované otázkám literárněvědné stylistiky – *Umění stylu* (1967) a *Styl Vančurovy prózy* (1968). Kožmín se v nich zaměřil na individuální sloh vybraných autorů (Karla Čapka, Vladislava Vančury, Josefa Škvoreckého, Milana Kundery a dalších) a na objasnění hlavních stylových principů jejich děl.

V průběhu šedesátých a sedmdesátých let vypracoval specifickou interpretační metodu, jejíž výsledky označil za tzv. „zvětšeniny“. Její podstatou je průhled do individuálního stylu vybraného autora, totiž zvětšení a porovnání detailů a mikroudálostí zkoumaného literárního textu s tím, co se vyskytuje v jiných částech daného textu, nebo dokonce v jiných dílech toho samého autora. Příkladem prací, v nichž Kožmín tuto svoji metodu úspěšně použil, jsou knihy *Interpretace básní* (1986), *Zvětšeniny ze stylu bratří Čapků* (1989) nebo *Skácel* (1994).

V roce 1995 však vyšla kniha s názvem *Struktury*, která se podstatně odlišovala od veškeré jeho dosavadní odborné tvorby. Kožmín v ní nevystupuje v roli poučeného interpreta cizích textů, ale představuje sám sebe. Svě vidění a prožívání světa, umění, literatury, času a prostoru, jenž je mu vlastní. Kniha je totiž výběrem z jeho deníků, které si psal v letech 1975–1989. V tu dobu vyučoval na gymnáziu v Zastávce, kde získal místo poté, co byl na počátku normalizace z politických důvodů propuštěn z Pedagogické fakulty v Brně.

STRUKTURY. PSANÍM PROTI ZMARNĚNÉMU ČASU

Deník umožňoval Kožmínovi zachytit jeho úvahy a postřehy, ale také běh dní. Jeho záměrem nicméně bylo, aby v záznamech překračoval vše to, co je běžné a každodenní. Svě zápisky proto nevnímal jako deníky, sám pro sebe je označoval jako „naddeníky“. Jde o soubor krátkých záznamů nejrůznějších událostí a situací, zážitků z přírody, snů, vzpomínek, citátů z knih, ale především reflexí právě čtených knih, připravovaných studií a vlastních pocitů. Když pak Kožmín z těchto zápisů sestavil výbor, v předmluvě ke knize uvedl: „Ty ‚naddeníky‘ jsem si nazval pro potěšení *Struktury*. Chtěl jsem si nějak strukturovat rozdrobený čas“ (Kožmín 1995: 5).

I když v původních deníkových sešitech jsou záznamy z konkrétních dní datované, v publikované podobě datace zápisů chybí. Uvedeny jsou pouze roky, které se tak staly hlavním organizačním princi-

pem onoho normalizačního bezčasí. Co rok to jedna kapitola. Kniha má celkem čtrnáct kapitol, jež v samém závěru doplňuje Kožmínova rozsáhlejší úvaha o čase „*Teď*“ všech našich včera“ (ibid.: 118–128).

Když v polovině roku 1995 Kožmínovy *Struktury* vyšly, literární kritici knihu přivítali s očekáváním a s velkou pozorností. Jaromír Blažejovský si například ve svém textu nazvaném „Struktury rozdrobeného času“, jež publikoval v *Moravském demokratickém deníku Rovnost*, položil otázku po žánrové charakteristice Kožmínových deníkových poznámek. Dle něj by nejspíš mohlo jít o zcela nový útvar, který nazývá haiku v próze. Cituje přitom jeden z Kožmínových záznamů: „Začalo zase pršet, je temno, možná si rozsvítím“ (srov. Blažejovský 1995: 13).

Kromě toho se Blažejovský zmiňuje o podstatném rozměru Kožmínových záznamů, a to o stálém vědomí plynutí času, což vyvolává atmosféru nostalgie a melancholie. „Textem z drobných deníkových ‚vrypů‘,“ konstatuje Blažejovský, „prosvítá melancholický, místy až trýznivý autoportrét českého intelektuála, vzdáleného z univerzity na venkovské gymnázium a do vnitřního azylu; příběh jeho úsilí o obnovování duchovního prostoru pro svobodnou mysl a vědecké dílo“ (ibid.).

Jiří Trávníček, další z literárních kritiků, ve své recenzi *Struktur* upozornil na proměnu vztahu subjektivity a objektivit v Kožmínových deníkových záznamech. K tomu uvedl:

Póly tradiční deníkové subjektivity (romanticky sebestředného „já“) a vnějškové (objektivní) událostnosti jako by tu vůči sobě zanikaly. Nebo jako by je autor k sobě přiblížil až na takovou vzdálenost, že jedno je nuceno stát se jen odvrácenou stranou druhého. Místo „já“ písíciho „o“ sobě (o sobě ve světě) se textem – jako prostupné médium – vznáší měkké vlídné vědouce neurčitosti (Trávníček 1995: 14).

Zajímavý je také Trávníčkův postřeh, že výsledkem Kožmínovy hluboké niternosti, tíhnutí ke středu svého bytí, ke klidu a rovno-

váze, je svým způsobem deníková metafyzika, která má „tekutou“ podobu (srov. *ibid.*).

Z jiného úhlu pohledu Kožmínovy *Struktury* hodnotil Josef Chuchma. V recenzi s titulkem „Zdeňka Kožmína nekonečný zápas o plně prožitý čas“, která vyšla koncem roku 1995 v *Mladé frontě DNES*, se Chuchma pozastavuje nad určitou dvojkolejností Kožmínových záznamů. Primárně jde o subjektivně laděné zápisy, které jsou však doplňovány – různě často a různě podrobně – o poznámky týkající se významných historických, kulturních a společenských událostí. Jakkoli Chuchma přijímá Kožmínovu subjektivitu, připomíná, že jeho osobní prožívání času má někdy vliv na opomíjení některých detailů a společenských aktualit. V závěru pak nicméně konstatuje, že „[p]řes výtky je však možné Kožmínovy *Struktury* přijmout jako poctivé vyznání člověka, jehož oddanost slovu, poezii a vzdělání je vzácná a inspirativní“ (Chuchma 1995: 19).

Hodnocení ostatních literárních kritiků bylo v zásadě velmi podobné. Kožmínovy *Struktury* byly oceňovány pro hloubku svých existenciálních, literárních a filozofických reflexí. Někteří recenzenti přesto upozornili na jistou jednostrannost jeho textů, na sentimentálnost a místy až patetičnost (srov. Nejedlý 1995). Celkově vzato měla kniha značný ohlas. Ten byl nepochybně ovlivněn i tím, že jejím autorem byl známý literární badatel, navíc badatel, který v období normalizace nemohl publikovat. Výbor z jeho deníků z té doby lze proto vnímat nejen jako zprávu o jeho osobě, ale také jako specifický historický dokument.

OBTISKY ANEB JAK ZACHYTIT ČAS?

Rok 1998 byl pro Zdeňka Kožmína z publikačního hlediska nadmíru úspěšný. Vyšly mu tři knihy. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity vydala jeho přednášky o Jacquesi Derridovi; kniha vyšla pod názvem *Smysl dekonstrukce. Derridovské průřezy* (Kožmín 1998b). Nakladatelství Jota vydalo rozšířené a přepracované vydání skript z roku 1994 o české poezii od čtyřicátých let do současnosti, které Kožmín napsal

spolu s Jiřím Trávníčkem. Jde o publikaci *Na tvrdém loži z psího vína* (Kožmín – Trávníček 1998). A kromě toho nakladatelství Host vydalo pokračování Kožmínových naddeníků s titulem *Obtisky*, které představují výbor z jeho deníkových záznamů z let 1990–1997 (Kožmín 1998a).

Stejně jako *Struktury* jsou i *Obtisky* rozčleněny pouze na roky. Ty jsou navíc seskupené do dvou částí pojmenovaných „Identity“ (1990–1993) a „Kontinuity“ (1994–1997). Důvod rozdělení zápisků do dvou stejných částí po čtyřech letech je třeba hledat především v záměrném kompozičním uspořádání. Sám to později komentoval tak, že tím zrušil známý kunderovský komplex sedmičky (srov. Kožmín – Nevidalová 1998: 10). Nejen z formální podoby, ale zvláště z celkové organizace knihy je patrné, že oproti *Strukturám* jsou *Obtisky* výsledkem promyšlené autorské strategie. I když Kožmínův plán byl stejný – strukturovaností času vzdorovat proti jeho rozdrobenosti –, jsou *Obtisky* mnohem osobnější a otevřenější, než jak to bylo v případě *Struktur*.

Otázka odhalování vnitřního světa a soukromí byla několikrát tematizovaná v rozhovorech, které Kožmín poskytl po vydání *Obtisků*. V jednom z nich se například zmínil o tom, že zveřejňování deníku pro něj nebylo zpočátku jednoduché.

Kladl jsem si také otázku, proč se veřejně zpovídat. Šlo mi hodně i o sám experiment zformovat text, který byl jaksi vyluhován z vlastní krve, ale přitom by měl mít obecnější lidské existenciály. A hlavní roli přitom hrála řeč: šlo také o jemnost významových záchvěvů, o něco, co muselo být přivoláváno. Právě tohle vtiskování se do vět, do slov je čímsi sebezáchranným (Kožmín – Nevidalová 1999: 8).

Je zjevné, že pro Kožmína bylo psaní nástrojem, kterým vzdoroval unikajícímu času.

V jiném rozhovoru uvedl, že psaní je pro něj vlastně životní nutností. „Samozřejmě si však [deník] píšu stále dál,“ přiznal Kožmín a pokračoval, „mé psaní přesahuje a také vždy pře-

sahovalo knížku. Já si tak zachycuji čas, víte? On strašně uniká. Místo abych chodil na divoké kachny, pěstuji si divoké psaní“ (Kožmín – Nevidalová 1998: 10).

Je sice pravda, že deník si Kožmín psal sám pro sebe, při přípravě knihy ale myslel cíleně na čtenáře. Své záznamy vybíral, seškrtoval a třídil. Text skládal tak, aby zachoval nejdůležitější zážitky a události žitého a zapisovaného roku.

Připadal jsem si vždycky, když jsem to přetavující „resumé“ času dělal, jako malý démiurg, který zaklíná hodiny, dny, měsíce do jakési vlastní galaxie. Toužil jsem víc vědomě být. Především jsem si byl jakýmsi střihačem svého filmu, vše jsem ponechal v deníkové autenticitě. Chtěl jsem si uchovat svá dávná (Kožmín – Nevidalová 1999: 8).

Literární kritika přijala *Obtisky* stejně vlídně jako *Struktury*. Recenzenti se zabývali Kožmínovými východisky a zdroji, upozorňovali na kontinuitu jeho myšlení, na situaci po pádu komunismu, na jeho badatelské a univerzitní aktivity, ale rovněž na reflexi vlastní tělesnosti a blížícího se konce tisíciletí (srov. Rambousek 1998; Burián 1998). Přesto byli tací, kteří upozornili na to, že *Obtisky* svědčí o paradoxní situaci, do níž se Kožmín dostal. Na jednu stranu totiž může působit na vysoké škole a svobodně přednášet, stále více se však uzavírá do sebe. Prostřednictvím slov kolem sebe vytváří vrstvu, přes kterou se k němu lze dostat jen velmi obtížně (srov. Chuchma 1998; Vítvar 1998).

BUBÁČCI: ZÁVĚR (NAD)DENÍKOVÉ TRILOGIE

V závěrečných pasážích *Obtisků* Kožmín uvádí, že má připravené další sešity pro roky 1998 a 1999. Deníky si tedy psal dál a počítal i s tím, že z nich po určité době opět vytvoří knižní výbor. Pracovat na něm začal na konci léta roku 2003. Plánovaný cyklus naddeníků se mu

ale již bohužel nepodařilo dokončit. Důvodem byla nemoc a následná hospitalizace v Hospici svaté Alžběty v Brně. Po Kožmínově úmrtí (2007) se záměru vydat jeho deníkové záznamy z let 1998–2002 chopil Jan Tlustý. Výsledkem jeho edičního zpracování je publikace nazvaná *Bubáčci. Naddeníky 1998–2002*, kterou v roce 2020 vydalo nakladatelství Host.

Název knihy odpovídá Kožmínově intenci a původní volbě. Titul knihy odkazuje ke Skácelově básni „Vyhledávání pavučin“ ze sbírky *Kdo pije potmě víno* (1988), v jejímž úvodu se básník zmiňuje o truchlivých bubáčcích, kteří si „bydlí v pařezech / a žijí si tam tak / jako by čas byl dosud dřevěný / [...]“ (Skácel 2008: 281). Snaha nalézt analogii mezi Skácelovým světem bubáčků a způsobem života Zdeňka Kožmína a jeho ženy Drahomíry, kteří se s postupujícím věkem stále více uzavírali do svého vlastního světa, jistě není od věci. Zůstaňme však v rovině básnického vyjádření. Skácelův text má v prvé řadě funkci úvodního motta celé knihy. Ta je pak dedikovaná právě památce autorovy ženy Drahomíry.

Z formálního hlediska je kniha uspořádaná stejně jako předchozí dva svazky naddeníků. Jednotlivé zápisy jsou roztrženy podle roků svého vzniku. Kniha je navíc rozšířena o ediční poznámky, kalendárium života a díla Zdeňka Kožmína, fotografickou přílohu a ediční komentář. Jeho autor, Jan Tlustý, v něm uvádí, že záznamy z let 1998–2002 si Kožmín „zapisoval do dvaceti čtyř linkovaných sešitů formátu A5 v pevné vazbě (pro úplnost: záznamy si vedl až do dubna 2004 a nachází se v dalších šesti sešitech)“ (Tlustý 2020: 323).

Svůj třetí naddeník – *Bubáčky* – začal Kožmín připravovat tím způsobem, že některé své texty nechal přepsat a dále s nimi pak pracoval. Vyškrtával je, měnil slovosled vět, doplňoval synonyma, určité pasáže přeformuloval. Je nepochybné, že Kožmín své zápisy upravoval do podoby literárních textů. Zmínil se o tom i Tlustý ve svém edičním komentáři: „O snaze stylizovat *Bubáčky* jako literární text ostatně vypovídají i úvodní a závěrečné záznamy každého roku, které jsou zpravidla bilanční, výhledové nebo vypointované“ (ibid.: 323–324).

Bubáčci programově navazují na *Struktury a Obtisky*. Je tedy pochopitelné, že se do značné míry shoduje i tematické zaměření vybraných deníkových zápisů. Kniha je opět koláží osobních reflexí, záznamů různých událostí individuálního, kulturního, historického a společenského charakteru, komentářů literárních i filozofických textů, citátů, aforismů nebo veršů.

Jeho záznamy vypovídají o tom, jak si stále více uvědomoval svou tělesnost, své stárnutí a s tím spojené ubývání sil. Nepsal však jen o sobě, ale také (nebo možná spíše především) o své ženě Drahomíře. Ta se od konce devadesátých let potýkala s řadou zdravotních problémů, jimž nakonec 11. listopadu 2002 podlehla. Kožmínovi *Bubáčci* jsou tak ojedinělým záznamem vztahu dvou lidí, manželů, jejichž život se postupně mění v loučení a odcházení z tohoto světa. Kolem této centrální tematické linie je několik dalších témat, která jsou pro Kožmína důležitá. Opakovaně se k nim vrací a snaží se je znovu a lépe uchopit slovy.

VYBRANÁ TÉMATA *BUBÁČKŮ*

Pokusíme-li se témata, kterým Kožmín věnoval pozornost, utřídit a seskupit do větších celků, vystačíme si v podstatě se třemi skupinami. První zahrnuje skutečnosti, které byly součástí Kožmínova intimního a soukromého světa: domov, vzpomínky na dětství a na rodiče, brněnský byt, dům v Kunštátě, četba, deník, sebereflexe, manželka Drahomíra. Druhou skupinu tvoří témata týkající se veřejného života: výuka na univerzitě, odborné přednášky, setkávání s přáteli a kolegy, konference. Do třetí skupiny lze pak zařadit témata filozofická, metafyzická a náboženská: čas (tj. reflexe minulosti, přítomnosti i budoucnosti), Bůh, lidský sebezpřesah, konečnost a smrt. Všechny tři skupiny si lze představit jako tři různé okruhy Kožmínova světa, které se protínají a v jejichž středu je on sám – jeho já.

K některým konkrétním tématům z Kožmínova soukromého kruhu a k jeho reflexi času se nyní budeme věnovat detailněji.

DOMOV

Domov je pro Kožmína symbolem jistoty a bezpečí, úkrytem před vnějším světem, se kterým se neustále vyrovnává. V jeho pojetí není domov jen konkrétní místo, do kterého se vrací a kde je mu dobře, ale *de facto* jakýkoli prostor, ke kterému si vytvořil osobní vztah. Šťastným domovem a úkrytem je tak nejen vlastní byt, ale i vzpomínky na dětství, na rodiče nebo psaní deníku.

Jsem v našem brněnském bytě na Kounicově ulici najednou sám. Do města plného prázdnot a prázdného šumem motocyklových nedělních závodů (kdysi dávno jsme na ně také chodívali) se mi nechce a rád bych dál a dál studoval a psal, ale jaksi jsem náhle těžce unavený. Brzy se začne stmívat. Vakuum je třeba doslova přežít (Kožmín 2020: 93).

Stále nejvíc dychtím zůstat v úkrytech svého dětství, bílých čistých sněhů svých návsí, svých lesů... (ibid.: 16).

Zase bych se chtěl do svého Deníku ukrývat jako do vlídna a upřímná. V širém světě fouká drsno (byť i uzdravující) [...] (ibid.: 14).

ČETBA

Čtení literatury, odborných a filozofických textů bylo Kožmínovou hlavní životní náplní a doslova vášní. V denících si četbu průběžně komentoval, plánoval, čemu se chce ještě věnovat. V *Bubáčcích* se zmiňuje například o knihách Jacquese Derridy, Paula Ricoeura, Milana Kundery, vrací se k Aristotelovi, dílům Jana Patočky, Emanuela Rádlá, Jana Lukla Hromádky a dalších.

Obrovská touha přečíst si něco z proroků... (ibid.: 16).

Moje léto bude Franz Kafka (ibid.: 23).

DENÍK

Kožmín si deníky psal mnoho let a poměrně soustavně. Stránky linkovaných sešitů mu poskytovaly prostor pro usebrání, útěchu i sebe-reflexi, prostor, ve kterém se cítil nejsvobodnější.

Dokud jsem živ, píši vlastně testament: a testor znamená jsem svědkem, zapřísahám se. Chci být ve svých denících především svědkem tíhy, která naléhá, žádá, rozkazuje, ale i prosí... (ibid.: 92).

Je večer tísně, ale zároveň trvá strašlivá touha dál psát směrem, který slibuje ponořování do člověka, do dějin, do věcí lidsky osvobozujících (ibid.: 58).

SEBEREFLEXE

Sebereflexe je základní substancí Kožmínových deníkových záznamů. Vedle popisů intimních pocitů vlastní síly i nedostatečnosti, přání, obav a nejistot si v *Bubáčcích* dává úkoly, jak překonat své strachy. A to jak ty, které se týkají jeho tělesné stránky, tak odborné práce.

Chci obstát – rádlovsky, vančurovsky, čapkovsky, holanovsky, derridovsky – v čase onoho stále svítivějšího fin de millénaire (ibid.: 13).

Co je hlavní? 1. Přestat se bát. 2. Naslouchat druhým. 3. Pokračovat žít. 4. Počkat trpělivě na velkou lásku. 5. Dát své já do závorky. 6. Prosit o milost, právě hlavně o tu Boží. 7. Rezervovat si sedmičku pro štěstí a krásnou náhodu (ibid.: 27).

Vůbec nevím, jak mám žít? Jak jenom být? (ibid.: 117).

Být úplně malý, ubohý, pouze jsoucí (ibid.: 142).

Těžko se jaksi už žije (ibid.: 143).

Je slunečné nedělní odpoledne. Mám pocit krásné marnosti (ibid.: 145).

Chtěl bych být v tichém zapadání slunce u jediné trati a na jediné polní cestě své jediné zářijové krajiny kousek od Zastávky, kousek od Pálavy, kousek od tesknoty (ibid.: 35).

ČAS

„Kladu si otázku,“ uvedl Kožmín v úvaze „*Ted'* všech našich *včera*“, která je součástí jeho prvního deníkového výboru *Struktury*, „jaký čas se to vlastně do našich přítomných vteřin vtiskuje?“ (Kožmín 1995: 118). Čas je v jeho pohledu z podstaty personalistický, což znamená, že prožíváme a následně vzpomínáme na „náš“ čas – čas dětství, mládí atd. Kožmín se mnohokrát věnuje různým typům času. Času, který je „plný“, který je prožit, kdy si uvědomujeme svůj život a bytí, ale také času, který je nevyužitý, zapomenutý. V *Bubáčcích* Kožmín více než kde jinde tematizuje čas svého stáří.

Jako bych se octl mimo čas, ale asi to potřebuji, abych si trochu odpočinul (ibid.: 13).

Čas nemá vrchol, je stále otevřen (ibid.: 86).

Čase, podepři mě odvahou být! Být je stále těžší. Tího, jako bys už byla všude. Kam sáhnu, zase hlavně ty (ibid.: 91).

Máme čas Bohem darovaný (ibid.: 113).

MANŽELKA DRAHOMÍRA

A na závěr osoba nejbližší: manželka Drahomíra. Byla klasickou filoložkou, anglistkou a rusistkou. Se Zdeňkem Kožmínem se seznámili

v roce 1949 na konferenci pořádané křesťanskou organizací YMCA v Horní Čermné. Svatba se konala o tři roky později. Jejich manželství zůstalo bezdětné.

Mé ženě není dobře... nevíme, co dělat. Venku mrzne i mrholí... (ibid.: 61).

V noci jsem se chodil dívat, zda Drahunka dýchá: její stav byl kritický (ibid.: 63).

Když Drahomíra není doma, všecko jako by ztrácelo smysl. Jsme ukotveni osudem k společnému času (ibid.: 68).

Jinak je mi těžko z náhlé drtivé virózy, ze stárnutí, z osamělosti, z vytrhávání zubů, z Drahunčina srdíčka, které si ale dalo říct. Třese se jako svíčka ještě z Vánoc... (ibid.: 17).

Říkám Drahomíře, že už jsme sami, ale že se naštěstí můžeme společně kamsi vzpínat... Začíná naše nejtěžší životní údobí (ibid.: 21).

Ach. Bože, jak budeme žít? (ibid.: 30).

Šeří se do osamělosti. Jak asi zurčí voda v šeptajících fontánách onkologie! Možná se tu prochází krásná duše tvé ženy a už se nemusí bát smrti. Možná je vystouplá celá Pálava do nahosti pravdy! A tu pravdu rýsují i nespočetní havrani, co bydlí na Žlutém kopci. Svět se stále nachází i přes smrt (ibid.: 288).

ZÁVĚR

Kožmínova kniha *Bubácci* je zdánlivě jen jedním z dalších svazků naddeníkové trilogie, ve kterém autor odhaluje sám sebe a svůj

vnitřní svět. Svůj postoj ke světu, literatuře, Bohu, milované ženě, práci a přátelům. Při detailnějším čtení se nicméně ukazuje, že jde o publikaci, která je ještě intimnější a osobnější, než jak tomu bylo v případě obou předchozích naddeníků – *Struktur* a *Obtisků*.

Ve svých záznamech je Kožmín mnohem křehčí a rozjitřenější. Jen velice těžce se vyrovnává s nemocí a úmrtím své ženy, přičemž jeho podání této skutečnosti osciluje mezi důvěrným vyznáním a zpovědí. Usilovně se snaží vzdorovat neúprosně ubíhajícímu času a zapomnění, a to i za cenu toho, že se stále více uzavírá do svého vnitřního světa. Světa, ve kterém se „šeří do osamělosti“, který je plný tíhy, nostalgie a tesknoty po minulém.

Tento únik k sobě samému (neboť pouze v usebrání nachází útěchu) však v žádném případě neznamená, že by Kožmín odmítal vnější svět. Naopak se o něj zajímá a fascinuje ho – ve všech jeho (post)moderních projevech a podobách. Jen pro konfrontaci s ním potřebuje – jak také potvrzuje v *Bubáčcích* – mnohem více času a sil.

doc. PhDr. Ondřej Sládek, Ph.D.

Katedra českého jazyka a literatury

Pedagogická fakulta Masarykova univerzita

Poříčí 7

603 00 Brno

osladek@ped.muni.cz

Při práci na textu byly využity zdroje/služby výzkumné infrastruktury Česká literární bibliografie (kód ORJ: 90136).

PRAMENY

KOŽMÍN, Zdeněk

1995 *Struktury* (Brno: Rovnost)1998a *Obtisky* (Brno: Host)1998b *Smysl dekonstrukce. Derridovské průřezy* (Brno: Masarykova univerzita)2020 *Bubáčky. Naddělníky 1998–2002*; ed. Jan Tlustý (Brno: Host)

KOŽMÍN, Zdeněk – NEVIDALOVÁ, Šárka

1998 „Psaní má zachytit unikající čas“; *Svoboda* (Ostrava) 8, č. 262, 9. 11, s. 101999 „Propadl jsem hrdlem Franzi Kafkovi: Rozhovor se Zdeňkem Kožmínem“; *Tvar* 10, č. 5, 4. 3., s. 8

KOŽMÍN, Zdeněk – TRÁVNÍČEK, Jiří

1998 *Na tvrdém loži z psiho vína. Česká poezie od 40. let do současnosti* (Brno: Jota)

LITERATURA

BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír

1995 „Struktury rozdrobeného času: ‚Chci být silný něhou‘, zapsal si Zdeněk Kožmín o prázdninách 1984“; *Moravský demokratický deník Rovnost* 5, č. 150, 28. 6., s. 13

BURIÁN, Roman

1998 „Vrpy ke každému dni zvané Obtisky odrážení naší dobu: Kniha literárního vědce Zdeňka Kožmína vyšla v nakladatelství Host“; *Rovnost* 8, č. 188, 13. 8., s. 10

CHUCHMA, Josef

1995 „Zdeňka Kožmína nekonečný zápas o plně prožitý čas“; *Mladá fronta DNES* 6, č. 294, 16. 12., s. 191998 „Zdeněk Kožmín se trvale ocitá na skřipci mezi okamžikem a věčností“; *Mladá fronta DNES* 9, č. 164, 16. 7., s. 17

NEJEDLÝ, Jan

1995 „Lze-li žít textem...: Úžasem proti nicotě“; *Nové knihy*, č. 33, 6. 9., s. 2

RAMBOUSEK, Jiří

1998 „Snad cosi hezkého v životě ještě čeká“; *Tvar* 9, č. 18, 29. 10., s. 21

SKÁCEL, Jan

2008 „Vyhledávání pavučin“; in idem, *Básně II*; ed. Jiří Opelík (Třebíč: Blok), s. 281–282

TLUSTÝ, Jan

2020 „Ediční komentář“; in Zdeněk Kožmín, *Bubácci. Naddeníky 1998–2002*; ed. Jan Tlustý (Brno: Host), s. 323–325

TRÁVNÍČEK, Jiří

1995 „Deníkové vrypy mezi textem a nebem“; *Lidové noviny* 8, č. 211, 9. 9., příl. Nedělní LN – Národní 9, č. 36, s. 14

VITVAR, JAN H.

1998 „Kožmínovy otázky identity a kontinuity“; *Právo* 8, č. 245, 19. 10., s. 10

NEPŘEMÝŠLÍM, NESNÍM – CIVÍM!

K PRÓZÁM PETRA BORKOVCE

MAREK LOLLOK

I DON'T THINK, I DON'T DREAM, I GAZE! TO PROSE WORKS OF PETR BORKOVEC

The paper explores the prose work of poet, novelist and cultural organiser Petr Borkovec, particularly his books *Petříček Sellier & Petříček Bellot* (2019) and *Sebrat klacek* (2020). Incorporating a number of excerpts, it presents the most distinctive features of Borkovec's prose style. Borkovec's prose works are characterized by fluctuations in genres, tensions between lyrical and epic principles, as well as between fiction and journalism. They usually deal with nature, travel, literature, or more generally comment on human life. Particular attention is paid to language and description as the author's most distinctive stylistic device.

Keywords: Petr Borkovec; contemporary Czech prose; short stories

Není potřeba připomínat, že Petr Borkovec patří nejen k respektovaným českým básníkům a překladatelům, ale dnes už i k pozoruhodným prozaikům. Různé literární ceny a žebříčky hovoří jasně: opakovaně bývá nominován na Magnesii Literu, a to jak v kategorii poezie,⁽¹⁾ tak prózy. V této kategorii se do užšího výběru dostal se souborem povídek a črt *Sebrat klacek* v roce 2020, o rok dříve mu navíc Jan M. Heller coby „kritik roku“ udělil cenu Tvárnice za knihu roku *Petříček Sellier & Petříček Bellot*. Poslední dobou Borkovec navíc zdatelně zasahuje do

1 Na Magnesii Literu v kategorii poezie byl nominován v roce 2019 za sbírku *Herbář k čemusi horšímu*.

literatury pro děti, což potvrdilo i udělení ceny Zlatá stuha za básnickou sbírku *Každá věc má něco společného se štěstím* v roce 2020.

Obdobného názoru je i kritika: prozaické výbory, počínaje *Berlínským sešitem / Zápisky ze Saint-Nazaire* (2008), včetně reedice této knihy pod názvem *Zlodějček* (2014), přes *Lido di Dante* (2017), *Petříčka Selliera & Petříčka Bellota* (2019) až po zatím poslední *Sebrat klacek* (2020) jsou odbornou veřejností vesměs chváleny a vyzdvihovány. Například Olga Stehlíková psala o *Lido di Dante* jako o „slastném čtení pln[em] lásky k jazyku“ (Stehlíková 2017), Markéta Kittlová dokonce jako o „literární hře, která nemá v současné české literatuře obdoby“ (Kittlová 2017). V podobných superlativech se o knize *Petříček Sellier & Petříček Bellot* vyjádřil Daniel Mukner, který uvedl, že „Borkovcův cit pro slovo dělá z jeho sbírky jednu z literárních událostí loňského, z hlediska české prózy mimořádně zdařilého roku“ (Mukner 2020) a také Jan M. Heller (2020), jenž v *Tvaru* shrnul dokonce deset argumentů pro udělení zmíněné ceny.

V tomto příspěvku se na Borkovcovy prózy zaměříme blíže: zejména s přihlédnutím k posledním dvěma souborům nazvaným *Petříček Sellier & Petříček Bellot* a *Sebrat klacek* se pokusíme pojmenovat nejvýraznější rysy Borkovcova prozaického stylu, jeho dominanty a specifika.

MEZI EPIKOU A LYRIKOU, MEZI BELETRÍÍ A PUBLICISTIKOU

Recenzentským evergreenem při referování o Borkovcových prózách je značné kolísání v otázce žánru – zejména pro jejich variabilitu a žánrovou hybridnost. Borkovec sám tuto nejednoznačnost ve svých textech častokrát zmiňuje:

Nejprve krátké zprávy: Brzy budou Vánoce. Před týdnem jsem byl v Číně. Konec zpráv.

Z těchto dvou nezpochybnitelných pravd jsem umotal dnešní úvahu (nebo reportáž; nebo kázání; nebo pozorování – v jako obvykle, nevím přesně, co to tu vlastně provozuju) (Borkovec 2019: 155).

[...] ranní úvaha se nám proměnila v soudničku (ibid.: 181).

Čili si – právě teď, pardon – pomohu vlastními silami a dnešní úvahu měním ve svižnou a trendy food kritiku (ibid.: 182).

A tak vyprávění o naději, s dovolením, proměním v nekrolog (Borkovec 2020: 61).

Díky Borkovcovi básnickému založení a dlouholeté praxi se ve většině próz projevuje napětí mezi epikou (narací) a lyrizovaným, subjektivně obrazivým viděním. Vedle očekávanější a častější poetizace prózy se příležitostně setkáváme i s opačným principem, „prozaizací poezie“. Tento postup, je-li tematizován, může mít komický efekt – jako například u veršovaného vzkazu květinářky ze vstupní povídky souboru *Petříček Sellier & Petříček Bellot* (povídka „Hledám práci“):

Vodu v chladáku jsem vyměnila
a všechny hrnkovky zalila.
Myslela jsem, že když bude dneska kšeft,
tak ráno zajedu pro nějaké zboží,
ale byla to hrůza, tak bude asi lepší,
když se to doprodá. No kdyby náhodou
byl velké kšeft, tak volej (Borkovec 2019: 15).

Dalším rozhraním, na kterém se autor ve svých prózách pohybuje (snad jen s výjimkou sevřenějšího povídkového bloku *Lido di Dante*), je pásmo mezi beletrií a publicistikou. Tyto principiálně autonomní sféry jsou v Borkovcově podání značně přibližovány, a to jak propojováním více či méně fabulovaných povídek s příležitostnými pří-

spěvky a články na aktuální témata v rámci jednotlivých svazků, tak soustavným mísením postupů a prostředků publicistiky a literární sféry v textech samých.

K literarizaci publicistiky v tomto případě přispívá samotný fakt knižní publikace, manifestující – ať už skutečnou, či domnělou – nadčasovost vybraných textů. V současné české literatuře je přitom poměrně časté, že spisovatelé, kteří se pravidelně věnují (beletrizované) publicistice, následně sdružují své dříve publikované příspěvky do knih – příkladem z poslední doby mohou být publicistické výběry Jáchyma Topola – *Výstup Jižní věží* (2018), Terezy Boučkové – *Závod s časem (99 nejrychlejších fejetonů)* (2018), Emila Hakla – *Výsek* (2018) či třeba Michala Viewegha – *Mým vrstevníkům a jiné fejetony* (2019).

Podobně jako zmínění autoři také Borkovec texty pečlivě třídí a mnohdy dodatečně upravuje (většinou rozšiřuje); některé nové do svých knih ještě dodává, zatímco jiné, třeba i přes nemalou čtenářskou odezvu, ponechává stranou (vynechal například poněkud kontroverzní glosy o spisovatelkách Biance Bellové či Pavle Horákové; srov. Nagy 2021). Celkovou kompozici knižních svazků a relaci k dalším „kapitolám“ je přitom rovněž nutno považovat za autorskou intenci.

Většina publikovaných próz byla již dříve uveřejněna v časopisech či na internetu (*Full Moon, Listy, Respekt, Souvislosti, Reflex, Revolver Revue*, slovenské časopisy *Fraktál* či *Knižná revue*; v poslední době Borkovec pravidelně publikuje sloupky na portálu iLiteratura), a také v Českém rozhlasu. Zvláštní místo zaujímají u recipientů velmi oblíbené Borkovcovy úvodníky k autorským čtením v Café Fra, kde autor pracuje jako dramaturg; tyto příspěvky, příležitostně též zveřejňované na webových stránkách nakladatelství Fra, se rovněž dočkaly samostatné knižní publikace ve svazku *Rozvláčná vyjádření radosti* (2016). V knihách *Petříček Sellier & Petříček Bellot* a *Sebrat klacek* se vedle krátkých povídek, črt, impresí a stylizovaných deníkových záznamů, úvah a vzpomínek průřezově setkáváme se sloupky, glosami, fejetony, „ranními úvahami“, ale také literarizovanými medailonky, a to jak reálnými, tak smyšlenými (viz např. text „Slavík“ či

fiktivní nekrolog „Za Alicí Wierpichovou“). Autor se opakovaně vrací k žánru beletrizovaného cestopisu či svého druhu umělecké reportáže, byť jde spíše o volnou inspiraci tímto specifickým textovým typem než o jeho „ryzí“ podobu (srov. Schildberger 2020). Někdy jsou ovšem označení příspěvků vzhledem k faktickému obsahu zavádějící (viz např. „Reportáž z hotelu Zelená Perla“ z *Lido di Dante*).

V předchozí větě zmíněnou strategii lze považovat za součást Borkovcovy autorské hry. Sklon k nadsázce a mystifikacím je ostatně další výraznou tendencí. Někdy jsou posuny v realitě prakticky nepostřehnutelné, jindy je naopak výmysl frapantní. V povídce „Erik, já a dvě mámy“ se například přítelova matka doslova „snese“ zničehonic na zadní sedačku auta a vmísí se do rozhovoru, načež ke konci povídky obdobně zmizí (srov. Borkovec 2020: 141). Podobně fantaskní prvek se překvapivě vynoří i v jinak civilních kulisách povídky „Můj první králík“, kde je bodré lovecké osazenstvo zaskočeno nečekanou zvířecí návštěvou:

[...] objevilo se rozložitě jelení paroží, pak obrovská jelení hlava a čtrnáctérák, kterého jsme před pár dny zahlédli na zadní planině, upejpavě zamrkal v okně a řekl:

„Dobrý večer, pánové. Tak prosím.“

A s hrozným lomozem vtáhl paroží zpátky do zimy a začal se u okna složitě otáčet a nastavovat tak, abychom měli jeho srdeční komoru před sebou jako na dlani (Borkovec 2019: 47).

POZORUJI, POPISUJI – TEDY JSEM

Zkrátka ten brouk stojí za pozorování a popis – a není dobré spojit se s tím, co člověka napadne jako první (Borkovec 2019: 22).

Emblematickým Borkovcovým postupem je popis. Podrobná a výrazově diferencovaná deskripce různých prostředí a objektů jeho

textům zpravidla dominuje, a to jak rozsahově, tak funkčně; často je dokonce samou podstatou sdělení. Účelem Borkovcových popisů přitom není, anebo není jen – jak tomu často bývá – vytvoření jakéhosi dějového backgroundu a zahuštění fikčního světa ani podrobnější vykreslení postav, dějišť či nálad. Popis tu většinou má funkci poznávací: je prostorem pro ohledávání věcí, usouvztažňování jevů a zároveň interakci subjektu s předmětem/předměty, respektive s prostředím. Skrze popis subjekt realitu nejen registruje, ale také prožívá a spoloutváří.

Popis rovněž vytváří příležitosti pro jazykovou kreativitu; v tomto aspektu Borkovcovy prózy odpovídají autorovu básnickému vývoji, směřujícímu „od religiózní a venkovské tematiky k poezii deskriptivní, s postupným rozšiřováním výrazu k epice“ (Wiendl – Piorecký – Šidák 2020). Ačkoli se zřetelně usiluje o výrazovou přesnost, cílem není pouhé pozitivistické „referování“ o věcech, ale spíš maximální využití možností jazyka, jeho estetizace. Tak Borkovcovo podání koresponduje s jeho neotřelým viděním: popis je subjektivizován nejen výrazově, ale už samým výběrem sledovaného objektu a volbou určitého „úhlu pohledu“. Princip postupného modelování daného předmětu, včetně snahy zahlédnout nové, překvapivé souvislosti, rozeznáváme například v následujících ukázkách (z povídek „Sběratel drahokamů“, „Náhoda a záhyby látky“ a „Sebrat klacek“):

Později jsem z pracovny přinesl počítač, abych sběry podrobně katalogizoval. Při jednom zápisu jsem se spletl a napsal „zelená růženín“. Okamžitě mě napadlo, že svou sbírku mohu snadno rozmnožit o nové vynikající a jedinečné exempláře. Napsal jsem tedy: zelený růženín, zelený rubín, modrý rubín, červený smaragd. A znovu to samé. A znovu. Moje sbírka drahokamů a polodrahokamů se nádherně rozrůstala. Ťukal jsem do klávesnice pořád dokola to samé. [...] V jisté chvíli se mi – nebylo divu! – začaly klížit oči a já upadl do mikrospánku. Když jsem se probíral, před mýma očima zářily krystaly, jejich drúzy, geody a trh-

liny plné barev a třpytu: modrý erubín, červený smarod, modrý rusín, zelený rubám, modrý rubáne, modrý riubím, crvený smaragd, zelený rubín, modrý runéim, zelenýž růžení, zelený řuzebín, podrý ribím, řercený smarahr, řevený smaraf, řevený smaž, meodrý rubín, řevený surah. // Vytřeštěně jsem zíral na tu nádhernou a vzácnou kolekci, jíž se nemohla vyrovnat žádná z úžasných mineralogických sbírek, které jsem kdy studoval nebo zahlédl (Borkovec 2020: 75).

Trnož stolu, tučná a vyřezávaná, vypadá jako srna napnutá k vyvrhnutí. Jistě, pouze na první pohled. Při podrobnějším průzkumu se mění v jiné zvíře (Borkovec 2014: 11).

Pod borovicemi si vždycky vzpomenu na větu z románu: „Jeden můj přítel věřil v Boha kvůli stromům.“ Pod smrky nebo modřiny se mi ta věta nevybavuje. Proč? Asi něco z dětství. Tuším to; a tuším taky, kde jsem tu větu četl. Ale teď na to zapomínám, všímám si borovice znovu, poprvé přicházím na počátky a důvody toho obdivu, vymýšlím borovici, své dětství, ten román, hrdinu, autora. [...] Jako by v koruně sosny hořel malý oheň, který nikdy nevyhasíná. Poslouchám ho a tisknu oči proti slunci, myslím na borovici, dělám ji v hlavě, dělám ji (Borkovec 2020: 26–27).

Borkovcovy popisy se, jak je patrné, modifikují s perspektivou vnímajícího subjektu, jehož nastavení (dlouhodobé i momentální) hraje zásadní roli. Aktivní přístup pozorovatele vůči okolí se výrazněji projevuje například v některých pasážích z povídek „Rozbor remízu“ a „Sebrat klacek“; v těchto případech se navíc pozorovatel objektů přímo (fyzicky) dotýká:

Pod ořešáky, na té americko-mexické hranici, leží trouchnivé kmeny a tlusté větve, a když jeden z kmenů obrátím, leží pod ním starý plech od kamen se zbytky dojemně modrého nátěru.

Obrátím i ten. A světe, zastav se! Už stojíš? Pod plechem leží sedm mladých spících slepýšů, zlatých jak zlaté nugety, jako pozlacené zdobné kování, zlatý ztuhlý hnis (ibid.: 21).

Je suchý, je vyschlý. Je světle šedý, bílý. Je hladký. Je lehký. Lehčí, než odhaduješ, nežli ho sebereš. Zvedneš ho ze země. Chvíli ho neseš. Prohlížíš si ho, přehazuješ z ruky do ruky. Odhodíš ho (ibid.: 21).

Popisný postup bývá u Borkovce upřednostněn před přímočarou, spádovou narací, a někdy dokonce i před očekávanou pointou. Situaci vystihuje v rétorice již etablovaný pojem ekfráze (srov. Fedrová – Jedličková 2016), vyjadřující verbální (přesněji řečeno literární) reprezentaci vizuálního díla – s tím upřesněním, že u Borkovce oním „dílem“ může být i výtvar přírody, jako například hmyz, zvíř, popřípadě flóra (srov. např. povídky „O střevlících“, „Rozbor remízu“ či „Sebrat klacek“). Hypertrofovaná popisnost zároveň nutně nemusí souviset se – školsky řečeno – slohovým postupem popisným a jemu odpovídajícími slohovými útvary (popisem, charakteristikou apod.): i u Borkovce bývá někdy popis realizován alternativně, například když objekt „není ‚popsán‘ v prostorových konstelacích, ale vyvstává z interakce pozorovatele s prostředím“ (srov. Fedrová – Jedličková 2016: 23).

Metoda soustředěného, subtilního vnímání a pozorování je Borkovcovou zásadou, kterou prostřednictvím autorského subjektu mnohokrát tematizuje. Vypravěč přitom záměrně potlačuje racionální prvek, pokud možno se hodlá zdržet jakýchkoli složitějších interpretací, úvah a spekulací, neboť je považuje za příliš odvozené, sekundární. Zároveň nechce být programově „angažovaným“, do dění zpravidla nezasahuje víc, než je třeba: většinou si vystačí s rolí přemýšlivého, účastného a empatického pozorovatele:

Neuvažuju, pozoruju – už dávno. Dokonce i snění, jak si dobře všímám, jsem vyměnil za okounění. Nepřemýšlím, nesním – ci-

vím! A jak začne červen, léto, teplo atd., ještě to sílí (Borkovec 2019: 20).

[...] myslím, že je – alespoň pro mě – lepší hodně pozorovat a méně přemítat. Dnes to provozuju ve velkém (ibid.: 54).

Stojím nad odvaleným kamenem – nad malým hrobem, v němž odpočívá střevlík fialový – a ukládám si, abych tomu, co vidím, aspoň chvíli nerozuměl. Aby okamžik před tím, než střevlíka začnu v hlavě srovnávat, porovnávat a přirovnávat na všechny strany, trval dlouho (Borkovec 2020: 10).

Podobně jako v mnohých Borkovcových básnických sbírkách (*Mezi oknem, stolem a postelí*, 1996, *A.B.A.F.*, 2002, *Needle-Book*, 2003, ad.), máme i v prózách často co dočinění s kontemplací – ve smyslu soustředěného bezprostředního nazírání věcí jakožto způsobu přemítání o nich (srov. k tomu např. *Internetová jazyková příručka* 2021). Jemné pozorování a přesný (byť výběrový) popis se tak u Borkovce stávají významným zdrojem reflexe, při níž se vnímající dostává od povrchu a vzhledu pod povrch, k pochopení a uvědomění si příslušných souvislostí. Navzdory deklaracím upozadujícím rozumově založený přístup ve prospěch pouhé evidence se tím Borkovcův popis stává velmi analytickým, ba hermeneutickým – vzhledem k záměrnému, někdy až „požitkářskému“ prodlévání u popisovaných objektů je to ovšem nasnadě.

PŘÍRODA, CESTOVÁNÍ, LITERATURA A ŽIVOT

Ke konstantám Borkovcových próz patří také sebetematizace, literární „sebescénování“.⁽²⁾ Vypravěč s autorem sdílí řadu charakteristik: má například Borkovcovo jméno (popřípadě jeho varianty Petříček,

2 Srov. koncept scénování v pojetí Jaroslava Vostrého (např. in Vostrý 2013).

Piotr, Pedro apod.), je spisovatelem, často zmiňuje události, kterých se Borkovec jako spisovatel či jako soukromá osoba prokazatelně či velmi pravděpodobně zúčastnil, jmenuje skutečné osoby, s nimiž se potkal a podobně. Kromě něj procházejí povídkami a někdy i napříč knihami některé další postavy s více či méně průhledným reálným předobrazem – například Erik nebo Tonička. První vystupuje v povídkách „Můj první králík“ v *Petříčku Sellierovi & Petříčku Bellotovi* a v „Erik, já a dvě mámy“ v *Sebrat klacek*, přičemž je bezpochyby inspirován spoluzakladatelem nakladatelství Fra Erikem Lukavským; nadto postavu s tímto jménem nacházíme v dřívějším cyklu *Lido di Dante*. Zmíněná hrdinka pak podle všeho zrcadlí pro autora pozoruhodnou osobnost z okruhu vlastní rodiny, když coby výrazná ženská postava vystupuje hned v několika povídkách sbírky *Sebrat klacek* (paradoxně se tu o ní opakovaně říká, že „babička Tonička nebyla moje babička“).

V některých případech, zejména jde-li o texty pojednávající o (českém) literárním životě a provozu, by se snad dalo mluvit o „dokumentech“ svého druhu, neboť fungují též jako svědectví dlouholetého aktéra.³ V autobiografických, na faktografii založených motivech se přitom Borkovec setkává s mnohými literáty současné doby – jde tedy o další kontext, do kterého jeho prózy vstupují. Pro ilustraci jmenujme třeba knihy Matěje Hořavy (*Pálenka: prózy z Banátu*, 2014, a *Mezipřístání*, 2020), Dory Kaprálové (*Ostrov*, 2019) či některé texty Sylvie Fischerové (například ze souboru *Tisíce plošin*, 2020), v nichž vlastní životopisy autorů a autorek bezesporu hrají nezanedbatelnou roli. Podobně jako u Borkovce i v těchto dílech osciluje autorský subjekt mezi homodiegetickým vypravěčem (reflektorem) a lyrickým subjektem.

3 V „Autobiografické povídce o autorovi“ se demonstruje „autentičnost“ takřka extrémně: Borkovec hovoří o čtenářských ohlasech jedné své knihy a telefonické komunikaci s dětskými čtenáři, kterou dokumentuje úplným výčtem zúčastněných: „Když volalo třetí [dítě] byla to dívka a jmenovala se Sofie Janáčková, začal jsem si psát seznam. Postupně jsem pak hovořil s Martinem Mančíkem, Veronikou Růžičkovou, Václavem Babkou, Sylvou Junkovou, Kateřinou Vlasákovou a Davidem Vosikou“ (Borkovec 2020: 102). Navíc následuje ještě konkretizace rozhovorů s jednotlivými čtenáři.

Jak k tomu dodává Jan M. Heller, takový subjekt „se nebojí shazovat: poměr mezi iluzivním pozorováním a sebereflexivním zliterárnováním se mění zdánlivě arbitrárně, tak, jak vypravěč rozmarně nechává vidět střídavě svět i sám sebe“ (Heller 2020).

Tematické a motivické rozpětí Borkovcových próz zároveň souvisí s jejich pestrostí žánrovou. Tak jako v poezii vykryštovalo několik oblastí, k nimž se autor pravidelně vrací a které zejména v posledních dvou prozaických knihách zvýrazňuje mimo jiné i uspořádáním (členěním) těchto souborů. Níže vyznačujeme tři základní Borkovcovy tematické okruhy s tím, že v některých případech mohou být hranice mezi nimi propustné.

Na předním místě stojí příroda, která se Borkovcovi stává objektem zájmu, ba fascinace, ať už ji myslíme jako celek, anebo častěji v jejích rozličných dílčích projevech. V *Petříčku Sellierovi & Petříčku Bellotovi* je tato oblast koncentrována do oddílu „Historie srnčí nohy“ (viz např. povídky „Roháči“, „Historie srnčí nohy“, „Poznámka o houbačích“, „Šídla a motýlice“, „Můj první králík“, „Kůň a ryby“, „Lovci perel cestou z práce“ ad.), v *Sebrat klacek* pak rovněž do vstupního souboru textů, v tomto případě ale již bez explicitního označení (viz povídky „O střevlících“, „Ráno u řeky“, „Na dvorku“, „Rozbor remízu“, „Sebrat klacek“ ad.). Námětem těchto textů bývají často nepovšimnuté, přesto však pozoruhodné přírodní fenomény, ať už živočišné, rostliny, či neživá příroda, popřípadě též vypravěčova lovecká a sběratelská vášeň (několikrát se například zmiňuje stále nenaplněná touha nalézt v lese shozené paroží – viz povídka „En scen ur ett äktenskap“, „Historie srnčí nohy“ ad.).

Dalším okruhem jsou povídky-historky čili texty orientované hlavně do minulosti, barvitě líčící různé situace a mikropříběhy, ať už vlastní, či odposlechnuté, reálné, či alespoň zčásti dobájené. Nepostrádají nádechem nostalgie, zejména po dětství a s ním spojovaných idylichtějších časech. Často to jsou historie rodinné, kamarádké, zhusta též momentky a postřehy ze soukromých či pracovních cest. Osobitým pohledem se představují různé země a místa, a to jak méně známé destinace,

tak naopak i ty nejnavštěvovanější (například bretaňský přístav Saint-Nazaire, rakouská Kremže, Berlín, italské letovisko Lido di Dante, ale třeba i mnohé domácí lokality včetně Borkovcových rodných Louňovic pod Blaníkem aj.). Většinou jsou to města, v nichž měl autor příležitost nějakou dobu pobývat, popřípadě i trochu déle žít, typicky literární rezidence, případně místa jeho autorských čtení a besed. Například v *Berlínském sešitě* jsou mikroprózy, glosy či až jakési marginálie k dané lokalitě zasazeny do německé metropole, obdobně jako v *Lido di Dante* všech dvanáct povídek do kontur malebného letoviska nedaleko Ravenny.⁴ V knize *Petříček Sellier & Petříček Bellot* jsou prózy týkající se různých evropských a mimoevropských zemí zařazeny do samostatného oddílu nazvaného „Civění do fíkovníku s nezralými fíky“; jak je to u Borkovce časté, nepojednává se v nich jen o lokalitách, ale i o jejich obyvatelích, často na příkladu různých lidských „figurek“ a typů, které autor na svých cestách potkal (viz například „Velice soukromé Slovensko“, „Trh u nejstaršího kostela ve městě“, „Brief aus Krems“, „Hans Nepomuk Prügel“, „Lázně Driburg“, „Jaro a Shetlandské ostrovy“, „Před Vánoci v Číně“, „Při čekání na čínské jídlo s sebou“, „Patrick“, „Goliáši na ananasech“ ad.). Kromě jiných dílčích témat se v tomto segmentu pravidelně vracejí vzpomínky na někdy velmi neobvyklé, až kuriózní kulinářské zážitky, například v textech „Není nad drozdy“, „Chvála hotelové snídaně“ či „Láska a hlad a nuzota a tesknota a nahota“. Významný prostor zaujímá jako obvykle observace a deskripce, ovšem povídky tohoto typu jsou ve srovnání s jinými poněkud epičtější a sevřenější; relativně přesné specifikace míst v nich zůstávají konstantou.

Konečně třetí výrazná tematická oblast Borkovcových próz souvisí s již zmíněným světem literatury. V *Petříčku Sellierovi & Petříčku*

4 Zatímco v prvním případě zahrnujím také několik básní vsunutých mezi prózy převažují texty nazvané konkrétním a realitě odpovídajícím místním určením („Henriettenplatz“, „Café-Brasil“, „Hochmeisterplatz“, „Průvodce po Kantstrasse“, „Wannsee“, „Ostrov Usedom“ apod.), u druhé sbírky jsou to až na výjimky již obecnější beletrizované názvy („Před pláží“, „I dnešní den bude součástí příběhu“, „Veřejné čtení“), případně lokace s jistým atributem („Kolibríci v Brisighelle“, „Rimini v zimě“).

Bellotovi je takto pojat oddíl „Kurzy kreslení ptáků za soumraku“, ve sbírce *Sebrat klacek* je to její třetí část. Zde se nejčastěji představují osobní zkušenosti s autorskými čteními a besedami, knihovnami, antikvariáty, čtenářským kroužkem (viz povídka „Vesnický book club“), ale i s některými konkrétními texty („O mé rodině a sýkoře koňadře“), překládáním („Kurzy kreslení ptáků za soumraku“, „Christa“), popřípadě postřehy o jiných literátech, ať už reálných, či fiktivních („Slavík“, „Marianne Elizabeth“, „Julia a Marzanna“, „Za Alicí Wierpichovou“).

JAZYK

Charakter Borkovcova stylu určuje především nápaditá práce s jazykem. Do popředí se dostává hlavně lexikální rovina, což úzce souvisí se zmíněnou popisností; Olga Stehlíková (2017) v této souvislosti dokonce hovoří o Borkovcově vášni pro pojmenování. Borkovec s oblibou užívá bohaté synonymie, různých výčtových řad, ale také komplexnějších, metaforicko-metonymických obrátů, jež významy daných pasáží značně zmnožují.

Neznamená to ovšem, že by „básnická“ pojmenování a obrazy byly upřednostňovány vždy a takřikajíc „za každou cenu“. Řada povídek je z hlediska jazykové výstavby koncipována subtilněji, nápadnější tropy v nich mnohdy ani nezaznamenáme. Jejich účinek je pak založen na silném, relativně přímočaře traktovaném tématu či příběhu (příkladem může být povídka „Natali“ ze sbírky *Petříček Sellier & Petříček Bellot*, vyprávějící o sedmnáctiletém chlapci pracujícím na dětské jednotce intenzivní péče, v níž se úsečně a lakonicky evokuje tíživé nemocniční prostředí plné osobních tragédií a zásadních životních milníků).

Na druhou stranu se v obou sbírkách vyskytuje nemálo textů, jež jazyk exponují výrazněji a z jazykové vrstvy vytvářejí zásadní činitel estetického účinku. Jeden z nejpůsobivějších obrazů nacházíme v povídce „Pořádně si zašoulal“ (sbírka *Sebrat klacek*), kde brokovnicí vyzbrojený lesní adjunkt před dravcem zachraňuje vyděšenou bažantí slíпку:

Slípka měla na opačné straně prsou stržené maso, v rudé ráně svítila bílá prsní kost a žebra a v dutině pod nimi se smršťovalo a povolovalo obnažené ptačí srdce! N. natočil slípku v jitřním jarním slunci tak, že paprsky prosvítily prsní dutinu, a uviděl, jak se drobné srdce svírá, jak bije s lehoučkým šplíchotem, jak se zmítá a naráží na ostatní vnitřnosti. Jeho tvář strnula. Stružky krve na ní osychaly a leskly se. Vzápětí přiložil palec k slepičímu temeni a promáčkł lebeční skořápku – mozek se pod prstem vyřinul jako tučný světlezelený červ (Borkovec 2020: 80).

Takový naturalismus je však spíše ojedinělý a rovněž „zahuštěnost“ obrazu může být různá. Pro srovnání uvedme několik zdánlivě jen volně souvisejících úvodních vět z povídky „Jazyková poradna na zelený čtvrtek“: příslušné prostředí a atmosféra jsou zde nastoleny o poznání střídměji, lapidárně, avšak neméně sugestivně:

V kočičkách u řeky čekal rybář a proud. A ranní vítr kolem nich nesl červenou pramici, naloženou něčím, co rybář nemohl dobře rozeznat. Nutrie s mlád'aty hospodařila mezi pokroucenými škumpami, které se drze uchytily mezi vrbičkami. Zvon z nedaleké suburbie zvonil jako o život, ale nikdo na jeho volání ani nezdvihl obočí. Kvetl planý tulipán. A supermarkety byly nacpané francouzskými ředkvičkami (Borkovec 2020: 83).

Pro Borkovce je tato ukázka příznačná také mísením takřka „nepříznakového“ jazyka s estetizovanějšími výrazy a obraty („v kočičkách čekal rybář a proud“; „drze se uchytily“; „zvon zvonil jako o život“; „nikdo na jeho volání ani nezdvihl obočí“ apod.), včetně případných méně frekventovaných slov či novotvarů (zde „škumpa“, „suburbie“). Výrazové prostředky v zásadě nejsou nijak extravagantní, nicméně běžné líčení bezesporu přesahují: svou povahou, jakož i frekvencí dané sdělení ožívují, de-automatizují. Neustále pulzující „jazykové dění“ v důsledku aktualizuje čtenářovo vnímání, a to jak

zobrazovaných předmětů a dějů, tak i – podobně jako v poezii – jazyka samého.

Tato ozvláštnění jsou rozeseta prakticky ve všech Borkovcových prózách, přičemž jde často „jen“ o drobné vyjadřovací modifikace či neotřelé postřehy (v následujících příkladech podstatná místa zvýrazňujeme kurzívou):

[...] králík příšerně piští, *piští na celé ráno*, na celou vesnici (Borkovec 2019: 49).

Bůh bydlí v louňovickém kostele a *jeho faldy se tlačí do vitráží* (Borkovec 2020: 45).

[...] vzápětí *se odtamtud vytřepal bažantí kohout* (ibid.: 79).

Sotva jsem tatínka s pomlázkou spláchnul libečkovým čajem, telefon hrkal zas (ibid.: 84).

Mohutný červený javor *se perlí ve vzduchu* (ibid.: 94).

Se čtyřmi pivy v každé ruce *přikvetl* [hostinský] *ke stolu* a skočil učitelce do řeči (ibid.: 130).

Tlustoch kropí řeku chlebem, ze kterého sám ukusuje; *pomerančový upatlaný splávek se uboze vyjímá v chlebové polévce. Vepř se třemi udicemi* ve vidlici žvýká, pije, čte noviny, kouří, klimbá, různě těká před televizí řeky, těká a ťuká, zabírá, bere. [...] (Borkovec 2008: 53).

A podobně. Inovativní jazyková vyjádření nacházíme také v četných přirovnáních. Jejich účinek může být znásoben tím, že se v nich rozvíjejí hlavní motivy textu – jako například v ukázkách z povídek „Zvířecí záchranka“, „Jiříčky v rákosí“ a „V rajčatech“:

Rezavá hlava strakapouda jako by nebyla z peří, ale z jiného materiálu, podobá se spíš něčemu rostlinnému, květu škumpy například. I barva je shodná. Mladý rorýs s obrovskými očima působí jako stvořený z tenkého šedostříbrného skla, které ještě nezatuhlo. A ten malý zázrak, když srnče vstane z lože a udělá pár kroků: klopýtá a prohýbá se tak, že to vypadá, jako by pokosená louka byla zelená voda, kterou se nešikovně brodí! (Borkovec 2019: 177–178).

Doutníky rákosí, tlusté jako opěradla křesel [...] (Borkovec 2020: 48).

Červená plechová vrata, červená jako hustší krev. Oprýskaná a místy zrezivělá (ibid.: 57).

V některých případech obdobně založená, obrazná přirovnání fungují jako metafory tažené; v ukázce z povídky „Na dvorku“ jsou navíc obohaceny synestetickými příměry:

Nad ránem v létě jsem poslouchal ohlušující kohoutí kokrhání; kokrhání, které bylo jako bouřka a které mi připomnělo a ihned předčilo veškerá kohoutí kokrhání mého života. [...] zněl a svítil zbrusu nový hrom a blesk kohoutího hlasu (ibid.: 17).

Výrazovou pestrost Borkovcových próz dokládá konečně také poslední ukázka, obsahující barvitě enumerace nominální i slovesné (z povídky „Na entomologické burze“):

Brouk byl překrásný, náš sběratel ho zkoumal ze všech stran, opatrně ho pod rozzářeným vánočním stromkem otáčel, zvedal do světla a snášel do stínu – jako drahokam, diamant, démant, brilliant, klenot klenotů. A mormolyce se v odpověď třpytila, leskla, průsvitněla, prosvítala, matněla a stmívala (Borkovec 2019: 181).

ZÁVĚR

Petr Borkovec ve svých posledních prozaických knihách pokračuje směrem naznačeným již v básnických cyklech: rozvíjí především působivé, empatické popisy přírodních a kulturních jevů, založené na soustředěném, minuciózním pozorování. V souborech *Petříček Sellier* & *Petříček Bellot* a *Sebrat klacek* koncentruje především beletristicko-publicistickou tvorbu; žánrové i tematické hranice jsou přitom často nezřetelné. Borkovcův jazyk se vyznačuje bohatým a rozrůzněným lexikem, oscilujícím mezi přímočařejším, věcnějším podáním a místy ozvláštěnými, zejména s pomocí metafor či neotřelých přirovnání. Třebaže se obě knihy tematicky i koncepčně velmi podobají, u novějšího souboru lze zaznamenat větší dostředivost a také silnější tendenci k zobecnění. Bude zajímavé sledovat, zda autor nadstandardní úroveň svých próz udrží i při publikačním tempu, které v nakladatelství Fra nasadil (od roku 2013 vydal každý rok v průměru jednu knihu)...

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

PRAMENY

BORKOVEC, Petr

2008 *Berlínský sešit / Zápisky ze Saint-Nazaire* (Praha: Fra)

2014 *Zlodějček* (Praha: Fra)

2017 *Lido di Dante* (Praha: Fra)

2019 *Petříček Sellier & Petříček Bellot* (Praha: Fra)

2020 *Sebrat klacek* (Praha: Fra)

LITERATURA

FEDROVÁ, Stanislava – JEDLIČKOVÁ, Alice

2016 *Viditelné popisy: vizualita, sugestivita a intermedialita literární deskripce* (Praha: Akropolis)

HELLER, Jan M.

2020 „Hodně pozorovat a méně přemítat: deset myšlenek o Petříčkovi a Petru Borkovcovi“; *iTvar*, <https://itvar.cz/hodne-pozorovat-a-mene-premitat-deset-myslenek-o-petrickovi-a-petru-borkovcovi> [přístup 12. 11. 2021]

KITTLOVÁ, Markéta

2017 „O věcech, zvířatech a Lidech“; *iLiteratura.cz*, <http://www.iliteratura.cz/Clanek/38959/borkovec-petr-lido-di-dante> [přístup 12. 11. 2021]

MUKNER, Daniel

2020 „Básník není plačka!“; *iLiteratura.cz*, <http://www.iliteratura.cz/Clanek/42595/borkovec-petr-petricek-sellier-petricek-bellot> [přístup 12. 11. 2021]

NAGY, Petr

2021 „Další sklizeň nevšedních literárních drobníček. Vyšla nová kniha Sebrat klacek spisovatele Petra Borkovce“; *Český rozhlas – Vltava*, <https://vltava.rozhlas.cz/dalsi-sklizen-nevsednich-literarnich-drobnicek-vysla-nova-kniha-sebrat-klacek-8458209> [přístup 12. 11. 2021]

STEHLÍKOVÁ, Olga

2017 „A pak se hrozně rychle nasedá“; *iTvar*, <https://itvar.cz/a-pak-se-hrozne-rychle-naseda> [přístup 12. 11. 2021]

SCHILDBERGER, František

2020 *Podoby české literární reportáže* (Brno: Masarykova univerzita)

VOSTRÝ, Jaroslav

2013 *Scénování v době všeobecné scénovanosti: Úvod do scénologie* (Praha: Akademie múzických umění, KANT)

WIENDL, Jan – PIORECKÝ, Karel – ŠIDÁK, Pavel

2020 „Petr Borkovec“; in *Slovník české literatury po roce 1945*, <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=10&hl=borkovec> [přístup 12. 11. 2021]

INTERNETOVÁ JAZYKOVÁ PŘÍRUČKA

2021 „Kontemplace“, Ústav pro jazyk český AV ČR, <https://prirucka.ujc.cas.cz/?slovo=kontemplace> [přístup 12. 11. 2021]

RAFINOVANÁ NAIVITA

NAD SBÍRKAMI BÁSNÍ MEZI NÁMA A BETONOVÁ PLÁŽ
ŠIMONA LEITGEB

MARTIN LUKÁŠ

ARTFUL NAIVETÉ. NOTES ON THE POETRY COLLECTIONS *MEZI NÁMA* AND *BETONOVÁ PLÁŽ* BY ŠIMON LEITGEB

Promising Czech poet Šimon Leitgeb (born 1996) has received rather favourable reviews of his two poetry collections published so far, i.e., *Mezi náma* (Among Us, 2017) and *Betonová pláž* (The Cement Beach, 2020), the second of which Leitgeb was given the Jiří Orten Award for, a Czech literary prize for young authors under the age of 30. Almost all of the reviewers recognized "naiveté" as a constitutional quality of Leitgeb's poetry. However, too few of them saw this "naiveté" as part of the author's cunning stylization, or an artful means of arousing readers' sympathy for or bringing their attention to the characters and situations as depicted in the poems by the fictional speaker, himself being "naïve" in particular.

Keywords: Šimon Leitgeb; *Mezi náma*; *Betonová pláž*; Czech poetry; naiveté; fictional speaker

Brzy po svém vstupu do literatury získal Šimon Leitgeb (nar. 1996) pověst „mladého, talentovaného, oceňovaného“ básníka. Když loni dostal Cenu Jiřího Ortena (CJO), stal se taky, zdánlivě nepatrnou obměnou slova, básníkem „oceněným“.⁽¹⁾ Leitgebova mediální instalace mezi „uznané“ autory se možná udála příliš hladce, alespoň podezřelá jed-

1 Nepočítám-li vítězství v literárních soutěžích, jako jsou Ortenova Kutná Hora nebo Literární cena Vladimíra Vokolka.

nostejnost obdivných slov pronášených na adresu jeho básní tomu nasvědčuje. Odmyslíme-li si, co jde na vrub novinářské rétoriky a co bylo bezděčně zvýrazněno opakováním výňatků z laudatia Boženy Správcové (2021) a citováním autorových komentářů (srov. např. ČTK 2021; ČTK – Kultura 2021; též in Správcová 2021), zůstává několik nezpochybnitelných rysů Leitgebovy poezie, na nichž se porota CJO i většina recenzentů jeho dvou dosud vydaných knih shodly.⁽²⁾

Nejčastěji uváděnou charakteristikou Leitgebových básní je „naivita“ ve smyslu specifické perspektivy či způsobu podání. Tematizují ji, ať explicitně, nebo nepřímou, téměř všichni, kdo o jeho sbírkách psali, jakkoli ji pojmenovávají nebo interpretují různými způsoby. Pominu-li přímé užití slova „naivita“ nebo slov příbuzných, psalo se nad autorovou prvotinou *Mezi náma* (2017) o „polopatičnosti“ (Vysočina 2018: 24) či „bezprostřednosti“ (Lukáš 2017: 31) výpovědi. Ocituju několik dalších, pro náš případ symptomatických formulací. Autor v básních zaujal „naivní postoj ke skutečnosti“ (Lukáš 2021b: 5⁽³⁾), kterou vylíčil „perspektivou dospívajícího kluka“ (Melichar 2017: 19). „Básněmi prostupuje klukovská a naivní překvapenost a údiv nad okolním světem“ (Torčík 2017: 79). K „naivitě“ se významově vážou i volnější, inspirovanější formule: „Veškerá bída lidská je tu ovšem nahlížena z pozice porozumění, bezprostřední blízkosti“, jelikož „autorův hrdina je dost mladý na lámání holí a pozorovací odstup či unavenou nechuť“ (Srbová 2017: 20). Ti, co „naivitu“ nebo její ekvivalenty jmenovitě neuvádějí, přibližují se jí opisem či implikací; např. formule „[d]ítě je schopno pozorovat a odhalit“ (Stanislav 2018: 62) podle kontextu vyjadřuje, že dítě na rozdíl od dospělého člověka dokáže vnímat nepředpojatě, možná i bystřeji. V neposlední

2 Nemám zde prostor uvádět jednotlivé ohlasy či autorovy komentáře (vybrané úryvky cituji dále v textu), resp. srovnávat jejich dikci; ostatně není to tématem této studie. Uvedu alespoň několik nejčastěji zmiňovaných rysů Leitgebovy poezie: minimalistická, syrová, fragmentární, lapidární výpověď; popisná, nehodnotící, „naivní“ perspektiva; soustředění se na výmluvný detail; nenápadný, nenásilný, organický společensko-kritický účinek básní.

3 Jedná se o recenzi na druhou Leitgebovu sbírku, v jejím úvodu jsem se však krátce vrátil k jeho prvotině.

řadě je „naivita“ jako specifická kvalita Leitgebových básní nepřímo tematizována v anotaci sbírky, kde se píše o „nestrojených, silně prozaizovaných promluvách“ (Redakce 2017: Obálka).

Prakticky tytéž charakteristiky lyrického mluvčího a jeho poměru k zobrazené skutečnosti se objevují taky v recenzích na Leitgebovu druhou sbírku *Betonová pláž* (2020). I tentokrát bylo recenzenty konstatováno, že skutečnost je interpretována podle „dětské optiky“ (Jareš 2021: 33), že básně působí „jako ještě neposkvrněné výpovědi ducha dětské jarosti a zvědavosti“ (Bárt 2021: 20), nebo že promluvu „lyrického vypravěče“ zabarvuje „dech dětské naivity“ (Melichar 2021: 65). Soudě podle dalších pro nás relevantních formulací, „naivní“ perspektiva je pro druhou sbírku ještě příznačnější. Leitgeb „všechny motivy a subjekty oblíkl do kabátu čiré přirozenosti“, vylíčil „příběh naivního dětského hrdiny“ (Slezák 2021). „Opět mezi nás a vyprávěné osudy několika spřízněných individuí postavil čistého, naivního kluka, který, aniž to ví, nasává do sebe s každou básní, s každým svým pozorováním málo lesku a mnoho bídy vezdejšího života na periferii“ (Lukáš 2021b: 5). Stejně jako u prvotiny najdeme i zde méně explicitní vyjádření: „Stěžejní charakteristický aspekt Leigebova básnického příklonu spočívá v přímočarém oscilování k prosté realitě“ (Uher 2021: 2). A konečně spojitost *Betonové pláže* s prvotinou stvrzuje i její anotace: „Druhá básnická knížka Šimona Leitgeba vychází tři roky po jeho pozoruhodném debutu a v mnohém na něj navazuje. Stále se přidržuje dětské či mladické perspektivy [...]“ (Redakce 2020: Obálka).

Pro úplnost můžeme ocitovat i slova samotného autora, samozřejmě s vědomím, že autokomentáře je třeba posuzovat obezřetně. V rozhovoru pro *Lidové noviny* Leitgeb prohlásil, poněkud nesouvisle, pokud jde o naznačený důsledkový vztah: „Snažím se psát tak, abych s texty byl spokojený napořád. Takže píšu naivně a to mě při návratu ke starým textům uspokojuje“ (Šudrychová – Leitgeb 2021). Na jiném místě téhož rozhovoru připojil efektní tvrzení: „Moje texty jsou často spontánní a jenom přijímám rozdané karty. Když cíleně tvořím knížku, nezbyvá než s těmi kartami zahrát co nejlepší hru“ (ibid.).

Jakkoli každý z citovaných recenzentů nakládá s posouzením „naivity“ v kontextu svého hodnocení Leitgebovy poezie různě, až na výjimky téměř všichni přijali stylizaci naivního mluvčího jako přesvědčivou, neproblematickou, případně ji neměli potřebu problematizovat nebo komentovat. Pokud by někdo většinu těchto ohlasů přečetl, aniž by prve četl Leitgebovy sbírky, mohl by myslím bez větších pochybností přistoupit na iluzi, že bezútešnou situaci blíže neurčené maloměstské periferie autor pouze přirozeně, prostě, autenticky, bez příkras, dětskýma očima apod. odpozoroval a zapsal. Jak se však pokusím ukázat, situace je složitější. Způsob podání skutečnosti, který Leitgeb v básních uplatnil, je spíše „naivizující“ (Lukáš 2017: 31) než naivní. Obraz oné bezútešnosti a především její působivost jsou výsledkem autorovy umné a – navzdory nevinnosti pohledu a spontaneitě tvorby – rafinované stylizace. Adekvátně problém vystihl Michal Jareš: „Vidění celku je možná naivní, ale zároveň přesně vypočítané“ (Jareš 2021: 33).

MEZI NÁMA – „NAIVITA“ NECITELNÉHO KLUKA

Recenzenti Leitgebovy prvotiny se shodují na tom, že prostředí geografické, ekonomické a sociální periferie, stejně jako osudy jejich obyvatel, je v básních vykresleno neutěšeně, ba tragicky. Tato neutěšenost je do značné míry účinkem stylizace, která spočívá v navenek nezúčastněném, úsudku prostém, bezelstném, dětsky přímočarém podání životních peripetií a podmínek. Ty jsou samy o sobě, mírně řečeno, strašné, ale nikdy nejsou jako takové lyrickým mluvčím podávány nebo vnímány. Nad hrůzami, o kterých se tu dočítáme, máme žasnout až v důsledku, má nám to teprve „dojít“, máme si myslet, že autor o vylíčených osudech ví ještě něco víc, že byl jejich svědkem, ba že je možná sám zažil. A opravdu, žasneme a spekulujeme o autorově (ostatně přiznané⁴) osobní zkušenosti, o poměru básní k aktuální-

4 Z výše citovaného rozhovoru: „Obě sbírky se skládají z mnoha příběhů, které dohromady vytváří celek. Zvláště ta první mi připadala hodně autentická. Jde o biografii? – U první

mu světu tím víc, čím méně pochopení a hodnocení nacházíme v promluvě mluvčího, onoho „naivního“ kluka.

Předběžně tedy můžeme konstatovat, že Leitgeb prostřednictvím lyrického mluvčího staví útrapy svých „postav“, řečeno jistým paradoxem, *neokázale na obdiv*, čímž provokuje čtenářovu (emocionální) účast s nimi, vybízí jej, aby situaci sám nějak hodnotil, případně na ni nahlížel ze své perspektivy, podle své zkušenosti. Jak toho autor ve sbírce *Mezi náma* dosahuje?

Promluva kluka je stylizována jako nesentimentální ohlížení se za právě skončeným dětstvím, jako lakonické referování o kamarádech, sousedech, rodině či místních figurkách žijících kdesi na periferii nebo snad v příhraničí republiky. Sbíрка je sérií drobných portrétů založených na charakteristickém rysu portrétovaného či na epizodě z jeho života, která nějak vystihuje jeho povahu, postoje, úděl apod. Cokoli je nám sdělováno, je nám sdělováno bez dlouhého vysvětlování, elipticky, jako bychom kontext (místo, čas a do jisté míry i „postavy“) už znali a měli se jen něco málo dalšího dozvědět. Kluk obvykle začíná svou řeč *in medias res* a mluví ke čtenáři jako k jednomu ze svých. Jako by předpokládal, že čtenář tuší, kdo je Prdík, Lucka nebo Tryskáč a jaký je mezi nimi, pokud vůbec nějaký, vztah.⁵ Nebo jako by věděl, že když prohlásí: „v bytovce vedle bydlí Čihákl“ (Leitgeb 2017: 42), tak se čtenář snadno domyslí, o jakou bytovku jde, podobně jako by se měl domyslet, kterou benzinku má kluk na mysli, když říká: „na Šelce se mnou dělali / divný lidi“ (ibid.: 39). Tyto a jiné prostředky vyjadřující autenticitu sdělovaného nás takřkajíc vtahují do děje, vytvářejí dojem, že se k nám kluk obrací s důvěrou a předpokladem, že se v obsahu jeho sdělení alespoň rámcově orientujeme. Je v tom však jistý paradox fikce, který lze vnímat napříč rovinami lite-

ano, u druhé jsem skládal své s „naposlouchaným cizím“ a hodně jsem se inspiroval i sny a různými stavý“ (Šudrychová – Leitgeb 2021).

5 „Postavy“ na scénu kluk uvádí s větší či menší samozřejmostí (kontextovou vázaností), některé alespoň minimálně představí či situuje, např.: „Šindleráci byli dvojčata“ nebo „v domě u silnice bydlel děda Budík“ (Leitgeb 2017: 34, 10).

rární komunikace. *Kluk* nám podle svého založení nehodlá říkat víc, než je nutné, obrací se na nás jako na někoho, kdo je v obraze – ale zároveň nás *autor* jeho prostřednictvím chce se „svým“ prostředím a jeho obyvateli seznamovat.⁽⁶⁾

Perspektivu kluka provází taky jakási lhostejnost, která je podle všeho záměrná. Kluk se neptá po příčinách toho, co se kolem něj dělo nebo děje, to by byl krok k hodnocení, kterému se obvykle vyhýbá. Pokud nějaký postoj k obsahu svého sdělení vyjadřuje, je to v kontextu celé sbírky nápadný nezáměr o poznání (minulosti) portrétovaných: „vlastně ani nevím / proč se mu říkalo Budík“ (ibid.: 11). Podobně nevysvětluje ani jejich motivaci – jejich činy, reakce či postoje prostě konstatuje. Na určitou příčinnost v jejich jednání poukazuje případně až pořadí, v němž jsou jednotlivé informace ve verších sdělovány: „Pepa byl můj nejlepší kamarád / dal mi plastový vojáčky / a já je rozdupal / když sme šli domů / dal mi zlatej náhrdelník / a já ho zahodil do rybníka / když se votočil“ (ibid.: 12). Navenek tato výpověď působí úplně, ale k uchopení jejího smyslu některé informace scházejí. Můžeme se ptát, proč kluk vojáčky rozdupal, proč náhrdelník zahodil, proč mu Pepa věci dával, apod. K ozřejmění příčin a následků vybízí i úryvek z básně „divný lidi“: „Tomáš měl na krku plejboje / a na ruce hvězdičky // ukrad mi růžovou košili s kostičkama // po půl roce mi řek / že je teplej a já mu koupil drink // tu košili jsem už nikdy neviděl“ (ibid.: 39). Šestý verš působí s ohledem na klukovu typickou lakoničnost nadbytečně, opakuje, co už vyplynulo z veršů přechozích. Zato verš pátý provokuje otázku, existuje-li nějaká souvislost mezi informacemi v něm podanými – koupil snad kluk

6 Někteří recenzenti (Stanislav 2018; Lukáš 2017) spatřovali v Leitgebově prvotiné návaznost na *Spoonriverskou antologii* (1915; česky poprvé 1957) Edgara Lee Masterse. K této otázce můžu uvést, co už jsem napsal dříve: „Opakující se postup činí ze sbírky svéráznou typologii poloh lidského trápení, která upomíná na Spoonriverskou antologii E. L. Masterse. Ale zatímco Masters, aby se vyhnul úskalí šablony, nechává o nelehkém údělu promlouvat samotné postavy svého básnického maloměsta, splývavost Leitgebových básní umocňuje fakt, že jsou bez výjimky podány jednotlicí perspektivou autorova alter ega“ (Lukáš 2017: 31). Důkladnější analýza by ukázala, že záměry, jakož i prostředky obou autorů jsou přes vnější podobnost odlišné.

Tomášovi drink z lítosti, nebo účasti? Anebo v tom byl nějaký jiný, možná postranní úmysl?

Vraťme se k předposlední citaci. Věděl by Leitgebův „naivní“ kluk, co je to „náhrdelník“, uměl by slovo adekvátně použít? Neřekl by v souladu se svým založením (stylizací) něco obvyčejnějšího, v hovoru běžnějšího, třeba „řetízek“? Otázka klukova osobnostního profilu, úrovně jeho vědomostí, psychologické věrohodnosti či vyzrálosti není nahodilá. Autor stylizací lyrického mluvčího něco sleduje a každý čtenář, který na iluzi jeho „naivity“ přistoupí, bude předpokládat, že tato stylizace v rámci celé sbírky nějak organicky funguje, jakkoli se pochopitelně střetává s konvencemi literárního textu. Osobnost kluka, jeho společenské zařazení apod. můžeme podle jeho promluvy alespoň přibližně rekonstruovat. Zdá se, že s každou další básní vypívá, stává se zkušenějším (anebo svou zkušenost postupně odhaluje), možná dokonce „psychologicky okorává, cyničtí“ (Torčík 2017: 80). U prvních básní sbírky bychom (navzdory cizorodým prvkům) předpokládali, že je „vypráví“ někdo, kdo je stále ještě víc dítětem než dospělým („stejská se mi po zajíci / kterej se menoval Matylda / a byl můj“; Leitgeb 2017: 7). Další básně naproti tomu už „vypráví“ předčasně zkušený, totiž předčasně zkušenostem a světu dospělých vystavený kluk, který kouří, pije, ví o drogách a projevuje sexuální apetit („pamatuju si / že jí narostly kozy / a chtěl jsem jí chvíli taky“; *ibid.*: 26); který se vyzná v problémech dospělých („každej věděl / že šoustá s ředitelem / aby manžel dostal práci“; *ibid.*: 16); který si uvědomuje tíhu života („Štanhajzlička byla drobná holka / nedožitych čtrnáct / viselo u sámošky“; *ibid.*: 21).

Na prostoru celé sbírky i jednotlivých básní klukova perspektiva kolísá mezi ještě dětskou neviností a už dospěláckou protřelostí.⁽⁷⁾ Autor v tom není nijak důsledný, volí, zdá se, tu, nebo onu polohu podle účinku, jaký mu v daném kontextu může skýtat. Částečně pak toto

7 Toto kolísání odráží pro sbírku typický a významotvorný střet dvou perspektiv – perspektivy někdejšího kluka, který se „vyprávěného“ účastní a prožívá je; a perspektivy už dospělého kluka (vlastně autora), který se v básních ohlíží za tím, co prožil.

kolísání odpovídá časové vzdálenosti mezi někdejšími prožitkem a jeho současnou reflexí. S jistou mírou přibližnosti můžeme říct, že kluk je nadán vědomím souvislostí, které přesahuje dětský obzor i myšlení, zato oblast prožívání a citová reaktivita, jakkoli jsou u něj potlačeny, odpovídají spíše dítěti. Tuto klukovu „schizoidní“ perspektivu vystihují verše: „Andulka měla dvě velký cery / celou dobu se mi líbily / ale byl sem moc malej na to / co sem s nima chtěl dělat“ (ibid.: 28).

Jiné rozpory v klukově perspektivě plynou z nepoměru mezi jeho vědomostmi o světě a schopností je vyjádřit v jazyce, čímž se vracíme k otázce „náhrdelníku“. Není mi jasné, jak překvapivé, že kluk volí opis tam, kde mu schází dostatečná zkušenost, a tedy jazyková znalost, aby pojmenoval, co viděl nebo zažil: „Matylda měl v uších / narvaný takový plochý dřívka / kterejma doktorka nutí lidi dělat / ááá“ (ibid.: 7). Asi málokterý člověk, ať dítě, nebo dospělý (snad s výjimkou lékařů), by v dané situaci použil označení „lékařská lopatka“, „lékařská špachtle“ či „ústní dřevěná lžička“, pokud by vůbec tato označení znal. Přesto je pravděpodobné, že autor opis v tomto případě použil taky proto, aby posílil kýžený rys klukovy „naivity“. Což ostatně dělá i tehdy, chce-li vyjádřit, že kluk neví, jak se píšou slova, která používá: „Salám říkal / že jeho vzor je celej život Brús Lí“ (ibid.: 30). V kontrastu s touto „přirozenou“ neznalostí působí pak nápadně klukovy neočekávané znalosti: „Kačer se menoval přímenim Beneš / jako ten prezident“ (ibid.: 32). Mohl by náš kluk nevědět, jak se píše Bruce Lee, a zároveň vědět, že (Edvard) Beneš byl československým prezidentem?

Uvedené okolnosti dostatečně ukazují, že Leitgebův „naivní“ kluk je svého druhu literární konstrukce, jejímž prostřednictvím autor chce nějak působit na čtenáře. Klade verše za sebe bez vyznačení jejich vzájemné souvislosti, nechá je „odvyprávět“ klukem, který není schopen účasti, nehodnotí, pouze konstatuje, ale konstatuje skutečnosti ve své podstatě odpudivé, bezútešné, tragické. Účinek této kruté, nelítostné promluvy, jakkoli je vlastně záměrná, na efekt vypočítaná, může a má být pro čtenáře šokující, například kvůli absenci

klukovy citové odezvy nebo (mezi řádky naznačeného) morálního rozhršení. Autor to podle všeho dobře ví a důsledně, téměř otrocky se této své „coolness metody“ přidržuje. Básně výrazně pointuje, opakuje stále tutéž strukturu výpovědi, jejíž počáteční působivost se záhy zvrátí v předvídatelné schéma.

Každá literární reprezentace perspektivy či zkušenosti je pochopitelně stylizací, která podléhá konvencím žánru, druhu, média. A každá stylizace předpokládá určitou celistvost a funkčnost s ohledem na sledovaný záměr, ať už zamýšlený autorem, nebo interpretovaný čtenářem. Je-li tato celistvost porušena, narazí-li čtenář na významové rozpory v textu, které není s to vysvětlit s odvoláním na zobrazený fikční svět, ztrácí stylizace na své přesvědčivosti. Pro to taky někteří recenzenti Leitgebovy prvotiny poukázali na úskalí jeho „metody“.

Marek Torčík postrádal přesvědčivější odůvodnění toho, proč kluk nevyjadřuje prakticky žádnou účast s druhými:

Je-li někde uvnitř sbírky poskytnuto vysvětlení k Leitgebovu na první pohled chladnému odstupu od osudů lidí, o nichž básně pojednávají, pak ho lze najít v textu [...], který končí verš[i]: „vždycky mi ho bylo líto / ale dlouho [sem] mu to neuměl říct“. Leitgeb zde líčí osud jakéhosi Kuby, který si „do sedmý třídy [hrál] / s plastovejma figurkama / na lavici a prskal“ (str. 14). Možná právě říct „je mi to líto“ bylo básníkovým záměrem. Jenže lítost vyjádřenou slovy tu čtenář nenajde. Je přítomna leda tak v náznacích, vytrácí se hned po přečtení. V širším kontextu Leitgeb své postavy spíše lehce vypočítavě využívá k vytvoření panoptika lidské podivnosti (Torčík 2017: 80; poznámky vložil M. L.).

V této souvislosti nelze souhlasit s výše citovaným tvrzením Jitky N. Srbové, že „[v]eškerá bída lidská je tu ovšem nahlížena z pozice porozumění, bezprostřední blízkosti“ (Srbová 2017: 20). Kluk, jakkoli vzpomíná na své vlastní dětství nebo referuje o lidech, které zná

a mezi které patří, zachovává si od líčeného citelný odstup. Je nepochybně člověkem zasvěceným, ale taky podivně disociovaným. Referuje sice o tom, co se dělo nebo děje jemu samotnému, ale nijak to příliš neprožívá. A co se týče druhých, nevyjádří explicitně ani soucit, ani odsouzení, natož pochopení, tedy pokud za ně nechceme považovat jakési chlapácky „účastné“ pobavení: „Čihákl chodí za mojí ségrou / mamka mě mírní / když se mu směju / on to nechápe / a tak se směje taky“ (Leitgeb 2017: 42); nebo nejednoznačný obdiv k tomu, co druhý dovede: „Salám byl malej // říkal / že má už pět let holku / a že vyhrál v kulturáku velkou flašku šáňa // kluci se tomu smáli / ale když začal tančit / já to bral vážně“ (ibid.: 30–31).

Ve světle dosud řečeného se jeví jako neprůkazné i hodnocení recenzentky nebo recenzenta skrývající/ho se pod pseudonymem „Vysočina“, která/který o sbírce *Mezi náma* napsal/a: „Na Leitgebově psaní je příjemná strohost, polopatičnost a nulová hra na efekt“ (Vysočina 2018: 24). Jistě, autor se prostřednictvím „naivního“ kluka vyjadřuje stroze a po lopatě, ale i to je svého druhu hra, třebaže na jiný efekt. Být lakonický, mluvit jak mi zobák narost, říkat věci bez zvláštních ohledů, narovinu – každý z těchto prostředků je taky volbou, stylizací, a tedy součástí záměru nějak působit.

Sám jsem účinek básní sbírky *Mezi náma* shrnul takto: „Zdánlivě nezúčastněný pohled na životní peripetie kamarádů a sousedů sice zvýrazňuje jejich tragičnost, ale to, co z básní v důsledku vystupuje především, je lhostejnost. Lhostejnost jako téma, výraz i účinek“ (Lukáš 2017: 31).

BETONOVÁ PLÁŽ – „NAIVITA“ ROZPOLCENÉHO CHLAPCE
 Mnohé závěry, ke kterým jsem dospěl nad Leitgebovou prvotinou, platí i pro jeho druhou básnickou sbírku *Betonová pláž* (2020). Namísto lapidární retrospektivy dospívajícího kluka, který se ohlížel za tím, co bylo a skončilo, třebaže to mělo své důsledky pro jeho další život, čteme nyní sérii aktuálních epizod ze života mladšího,

„naivnějšího“ chlapce,⁽⁸⁾ který na rozdíl od svého „předchůdce“ vypovídá zejména o sobě a svém osudu, méně pak o těch druhých či o prostředí, ve kterém žije. I tentokrát Leitgeb pracuje s prostředkující perspektivou lyrického mluvčího, který předmět své výpovědi explicitně nehodnotí. Nedělá to však proto, aby vlastní lhostejností poutal čtenářovu pozornost, nýbrž proto, že není schopen vůči vnější skutečnosti ani své osobě⁽⁹⁾ zaujmout dostatečný odstup. Jak ještě ukážu, „vypráví“ často jaksi z nitra své mysli, jeho představy a skutečnost se prolínají v jedno. Neprojevuje se tedy jako „postava“ (ve smyslu účastníka děje), která vždy dokáže referovat o fikčním světě spolehlivě.

Promluva chlapce v *Betonové pláži* je založena na polopatismech a záměrně toporných formulacích, jimiž autor navozuje iluzi neumělé, „autentické“ výpovědi „prostáčka“, který si, abych tak řekl, neuvědomuje, že je literární „postavou“. Ve srovnání se sbírkou *Mezi náma* je tu určitý rozdíl v povaze literární komunikace. Tam se lyrický mluvčí alespoň nepřímou obracel k někomu druhému, jelikož básně koncipované jako mluvené „vyprávění“ předpokládají posluchače, tedy formálně vzato mohlo jít o dialog, byť realizovaný jednosměrně. Naproti tomu zde lyrický mluvčí promlouvá spíše k sobě než k někomu druhému, vede monolog, možná samomluvu, záleží, jak budeme jeho způsob výpovědi chápat. Působí to, jako by si právě pro sebe uvědomoval nebo znovu vybavoval, co se děje nebo dělo, jako by myslel nahlas. Jde pochopitelně opět o literární konvenci, nechat chlapce vyjádřit, co vnímal nebo vnímá, a přitom (za něj) sdělit, co (navenek) zažívá a (uvnitř) prožívá. Ukažme si tuto kontaminaci vnímání a prožívání na straně jedné a jejich reflexi a výklad na straně druhé na básni „Signály“:

8 Abych Leitgebovy lyrické mluvčí mezi sebou rozlišil, odkazuji k nim podle potřeby jako ke „klukovi“ (*Mezi náma*) a k „chlapci“ (*Betonová pláž*).

9 Ačkoli s distancí vůči sobě samému je to u lyrického mluvčího *Betonové pláže* složitější, viz dále.

lidi rozsvicujou
a zhasínaj

vysílaj signály
aby mezi sebou udrželi den

/

stejská se mi
blikám baterkou z okna
a jdu spát

/

sním o lidech
který dělaj to samý

naše vzkazy se míjej ulicema
míří do tmy
a ráno nás budí světlo
(Leitgeb 2020: 19).

V první části (do prvního lomítka) chlapec konstatuje, co pozoruje (nebo pozoroval, pokud budeme jeho výpověď chápat gnómicky), a zároveň vyjadřuje, jak tomu rozumí. V druhé části (mezi lomítky) konstatuje, co dělá právě teď. Ve třetí části (za druhým lomítkem) si představuje, jak takové dorozumívání funguje, a myslí na ostatní, co taky blikají z oken. Zároveň však dochází nad celou situací k určitému závěru, svou výpověď pointuje, propůjčuje jí hlubší, snad existenciální smysl. Nabízí se tedy opět otázka, nakolik by tento „naivní“ chlapec dokázal svoji zkušenost takto zformulovat a dále zobecnit. Opakuje se tu prolínání perspektivy lyrického mluvčího s perspek-

tivou autora ze sbírky *Mezi náma*. Problému si ve své recenzi všiml také Michal Jareš: „Je to takové zvláštní až sociální drama psané jazykem dítěte, které ty hlavní významy skrývá někde za tím, co popisuje pogramotným jazykem“ (Jareš 2021: 33). Dodávám, že ty „hlavní významy“ tam skrývá autor, nikoli chlapec.

Pro lyrického mluvčího *Betonové pláže* platí, že jeho „[j]azyková naivita tu odpovídá bezelstnosti pohledu. Chlapec říká, co vidí, aniž rozumí“ (Lukáš 2021b: 5). Například pasáž z básně „Zemětřesení“: „za strejdu choděj holky z města / třesou karavanem / a způsobují zemětřesení // čekám na stromě / dokud neodejdou“ (Leitgeb 2020: 14). Podobné „hyperboly“ volí chlapec všude tam, kde si pro nedostatek zkušenosti nebo porozumění neumí události jinak nebo lépe vyložit. Tak se dovídáme, že „mamka bydlela v domě / na kterej spad meteorit“ (Leitgeb 2020: 8), ale nedokážeme z toho odvodit, zda opravdu došlo k nějakému neštěstí, snad výbuchu, při němž chlapcova matka zemřela, nebo zda jde o „vysvětlení“, které dal chlapci jeho strýc,⁽¹⁰⁾ jenž se o něj po smrti matky stará.

Ukazuje se tedy, že „[c]o [chlapec] pojmenuje, to je pro něj nanejvýš skutečné, i kdyby to byly pouhé představy“ (Lukáš 2021b: 5). Čemu sám nerozumí, tomu dává alespoň přibližná jména. Například Ukrajincům, se kterými strejda pracuje, říká v jedné básni „krajíci“, což vyjde najevo, až když ho strejda v jiné básni opraví (Leitgeb 2020: 13, 23). Pokud chlapec neumí správně vyslovit, resp. napsat slovo, které někde slyšel, zapíše je foneticky, což je prvek, který jak jsme viděli, použil Leitgeb už v předchozí sbírce (zde např. „džanglicky“ nebo „bíblas“ = Beatles; *ibid.*: 11, 26). Jinak je tomu se slovy, jejichž přesný význam se chlapec teprve učí znát, např. slovo „vandrák“: „lidi nám říkaj vandráci // strejda říká / že vandrák je člověk / kterej je sám // tak se mi to líbí / že si slovo vandrák / nechávám vytetovat / fixou na ruku“ (*ibid.*: 9).

10 Jistí si vlastně nemůžeme být ani tím, je-li „strejda“, se kterým chlapec v karavanu žije, skutečně jeho strýcem.

Zatímco výše popsané nakládání se slovy iluzi chlapcovy „naivity“ posiluje, jeho (nebo lépe autorova?) schopnost vlastní výpověď poetizovat či povýšit na meditaci o lidské existenci tuto iluzi naopak spíše nabourává. Nadáli bychom se od našeho chlapce lyricky dojímavých líčení: „noc vypadá jako den / a měsíc / se topí / mezi zlatými mraky“ (ibid.: 7); dramatizovaných obrazů: „prší / vlaštovku vtáhla duha nad asfaltem / a sebrala jí fata morgana // poslední sekunda / poslední hodiny / zmizela v něčem / co neexistuje“ (ibid.: 28); nebo vypjatých reflexí vlastní osamělosti: „kdybych si leh mezi lidi / a zašeptal svý jméno / nikdo by si mě nevšim / zmizelo by a vrátilo se / z druhý strany zeměkoule“ (ibid.: 34)?

Tutéž pochybnost můžeme vyslovit nad pravděpodobně ironickým výsměchem (obraz řidičů na benzince: „jizvy na umytejch oknech / křečků v klecích / na kolech“; ibid.: 32); nad sentencí, která vyjadřuje životní zkušenost („počítám minuty // těžko odejít / a znova se vrátit“; ibid.: 23) nebo nad pseudofilozofickou floskulí („na cestě / sedí dva opilí nomádi / a baví se něčím / co nás přesahuje“; ibid.: 35).

V několika výše citovaných verších se objevila slova nebo sousloví, která by chlapec s velkou pravděpodobností nepoužil, protože by nejen neznal jejich význam, ale v prostředí, kde žije,¹¹ by je nejspíš ani neměl možnost běžně slyšet. Vedle „fata morgany“ a „nomádů“ je to třeba „gravitace“ (ibid.: 15) nebo „synonyma“ (ibid.: 24), která se tu dokonce pojí se spisovnou koncovkou pro střední rod, což v chlapcově obecně české promluvě působí nápadně neorganicky. Všimněme si také, že výraz „synonyma“ je i zde součástí výpovědi, která může odrážet spíše autorovu než chlapcovu zkušenost: „jedinej cíl dne / je probudit se a usnout znova / začít / jako by začátek a konec / byla synonyma“ (ibid.: 24). Našli bychom i další slova a obraty, o kterých lze spekulovat, zda by mohly, nebo nemohly patřit do chlapcovy slovní zásoby. V případě „nomádů“, „gravitace“ a „synonym“ se podle

11 Jak už bylo naznačeno výše, chlapec je zřejmě sirotkem, který žije se „středou“ v karavanu na okraji města, pravděpodobně v sociálně vyloučené lokalitě.

těchto slov jmenují i básně. Báseň obsahující sousloví „fata morgana“ je pojmenována podle jiného sousloví, které bychom v chlapcově slovníku asi nečekali – „tabula rasa“. Tituly básní však nelze vnímat jako součást chlapcovy promluvy, jsou stejně jako četná věnování součástí jiné roviny literární komunikace, odrážejí se v nich kompoziční záměry autora.

V recenzi *Betonové pláže* jsem v souvislosti s chlapcovou vnímavostí napsal, že „[j]eho zjitřená obraznost realitu zpravidla hyperbolizuje a zkrášluje. Sám o tom nemá tušení – autor to tak chtěl“ (Lukáš 2021b: 5). Nyní můžu totéž zopakovat o ostatních, více či méně přesvědčivých projevech chlapcovy „naivity“, která směřuje pozornost čtenáře k finálnímu rozuzlení – autor to tak chtěl.

Naznačené neústrojnosti či přímo rozpory v chlapcově perspektivě mohou – a patrně taky mají – ve čtenáři *Betonové pláže* vyvolat pochybnosti o chlapcově mentální vyspělosti či duševním zdraví. Až dosud jsem se záměrně nezmiňoval o „postavě“ Adama. Poprvé se objevuje v básni „Písek“, kde si s chlapcem povídá na zdi u pískoviště, načež navede malé dítě, aby zbořilo ostatním dětem „pyramidy“. V básni „Zdi“ chlapec líčí, jak byl Adam zneužit staršími kluky na záchodě. V básni „Ahoj“ chlapec o Adamovi vypráví strejdovi. V básni „Synonyma“ staví chlapec s Adamem „pyramidy“. V básni „Nebe“ si chlapec s Adamem povídají před usnutím o tom, jaké to je nebýt. V básni „Dovolená“ zjišťujeme, že Adam nechodí do školy a pracuje, což chlapec „objasňuje“ poněkud enigmaticky: „povídá si s pánama v autech / a dostává peníze“ (ibid. 2020: 31). Hned v následující básni „Křečci“ se dovídáme, že chlapec pracuje na benzince. V básni „Životabudiče“ se chlapec vrací z práce domů do karavanu, kde je s ním najednou i Adam. V básni „Nomádi“ chlapec s Adamem opět rozpráví, přesněji řečeno, adresuje mu své úvahy a pochybnosti o jejich, tj. chlapcově a Adamově, postavení ve světě. V básni „Betonová pláž“ se chlapci zdá sen, načež se probudí v Adamově posteli. V následující, poslední básni celé sbírky s titulem „Druhej břeh“ pak čteme tyto verše: „na schodech sedí strejda / a říká adamovi / že si

mě vymyslel“ (ibid.: 37). Jakkoli vlastně tyto verše mají dvojí smysl (vymyslel si chlapce Adam, nebo strejda?), definitivně potvrzují, že chlapec a Adam jsou jeden a tentýž člověk. Projdeme-li si znovu signály, které nás k tomuto zjištění postupně přiváděly, pochopíme, proč chlapec obvykle referoval o sobě a Adamovi prostým „my“, proč mu byl Adam stále nablízku nebo proč s Adamem obvykle rozmlouval pouze ve chvílích, kdy byli sami, totiž kdy byl sám. A uvědomíme si, že Adamova „existence“ byla posílena poté, co chlapce, a nikoli Adama, zneužili starší kluci na záchodě v dětském domově nebo v diagnostickém či jiném ústavu. Tváří v tvář traumatické zkušenosti bylo pro chlapce zřejmě snazší bolest a ponížení potlačit a přisoudit je Adamovi jako svému druhému já než se jim vystavit a plně je prožít.

„NAIVITA“ A JEJÍ ÚČINEK

Stylizaci „naivního“ kluka a „naivního“ chlapce Leitgeb relativně dostatečně udržel na úrovni jejich jazykových projevů, méně přesvědčivě pak na úrovni jejich vnímání a myšlení, a ještě méně na úrovni kompozice jednotlivých básní či celé sbírky, což je však s ohledem na křížení rovin literární komunikace pochopitelné a záleží tu na čtenáři, jak „naivně“ on sám dokáže přistoupit k literárnímu textu. Autor si místy vypůjčil perspektivu lyrického mluvčího a jeho prostřednictvím vyjádřil poznání, reflexe či postoje, kterých by ani kluk, ani chlapec se svým založením nebyli pravděpodobně schopni, protože by tím popřeli své konstitutivní rysy, stali by se necelistvými, nepřesvědčivými.

V prvotině *Mezi náma* obdařil autor svého kluka schopností nedojímat se a nesoucíť, ba co víc, nechal jej přecházet bez komentáře vlastní i cizí neštěstí včetně smrti těch, které osobně znal. Což v básních působí nápadně a může být interpretováno jako klukova bezcitnost či lhostejnost ve srovnání s obvyklým, naoko i vpravdě účastným způsobem referování o těchto skutečnostech v běžném životě. Jako nepřiliš přesvědčivá se tato „metoda“ ukazuje všude tam, kde styli-

zace není dostatečně konzistentní. O její dostatečnosti pochopitelně rozhoduje čtenářova vůle a ochota přistoupit na autorovu hru. Věcné, okolností a příčin prosté podání ve své podstatě neutěšené, kuriózní nebo jen nepochopitelné situace může být působivé, ale tím se ještě nestává věrohodným, výmluvným vyjádřením životního údělu toho kterého člověka. Například klukovo zjištění, „že celá její rodina [tj. rodina jeho kamarádky] volí komunisty“ (Leitgeb 2017: 25; poznámku vložil M. L.), které má být pointou básně, sotva může osud rodiny nějak blíže osvětlit, leda bychom snad zaujatě předpokládali, že volit komunisty je automaticky něco špatného, zavrženíhodného.

Ve své druhé sbírce *Betonová pláž* nechal Leitgeb „vyprávět“ traumatizovaného chlapce, jehož očima čtenář nahlédl do života na okraji společnosti. Chlapcovu „naivní“ perspektivu provázela obdobná úskalí jako perspektivu kluka. Prostou juxtapozicí rozmanitých, na pohled nesouvislých informací, jejichž spojitost a smysl je třeba teprve hledat, dosáhl autor nemalé působivosti a stimuloval čtenářův zájem o osud svých „vandráků“. Odpověď na otázku, zda se tato stylizace autorovi zdařila, nebo nezdařila, ponechávám na každém čtenáři. O rafinovanosti klukovy i chlapcovy „naivity“ však nemůže být pochyb. Nejpersvědčivějším dokladem autorových záměrů jsou textové úpravy básní z obou sbírek. Srovnáme-li jejich knižní vydání s dříve publikovanými verzemi (Leitgeb 2016 a 2018), zjišťujeme, že básně byly často výrazně zkráceny, depoetizovány, zbaveny rušivých detailů nebo epických odboček, jejich výraz byl oproštěn a sdělení se stalo lapidárnějším, údernějším.

Druhotným autorovým záměrem snad bylo přitáhnout pozornost čtenářů k některým problémům současnosti, jejichž obraz v médiích bývá obvykle natolik zbanalizovaný, že přestává kohokoli skutečně znepokojoovat. Leitgeb nechal o těchto problémech bezprostředně, leč nepřímou vyprávět někoho, kdo jim vlastně nerozumí, kdo je jako problémy nevnímá, ale kdo v nich žije a dokáže jejich naléhavost zprostředkovat. „Je to důmyslný způsob, jak prakticky nezobrazitelné, nesnadno vyjádřitelné obsahy lidské zkušenosti zprostředkovat bez

vtírajícího se patosu, moralizujícího hodnocení nebo literárních klišé. Leitgeb se díky tomuto triku nad ubohostí svého hrdiny nedoal. Vyhnul se přímému, autorskému hodnocení situace, takže žádným papírovým rozhořčením či hysterickými odsudky nerozměnil váhu společenských problémů v banalitu (žánrové) literatury“ (Lukáš 2021b: 5). Totéž by se dalo říct o snadno komunikovatelných (společenských) tématech, která jsou diskutována a na mnoho způsobů překrucována tak často, že vůči nim jako lidé i čtenáři přestáváme být vnímaví. Jejich pouhý výskyt v literárním textu neprobouzí patřičnou pozornost nebo reakci (účast, pohoršení, zděšení apod.), proto je třeba hledat nové, zcizující způsoby jejich podání, které čtenáře přimějí rozpoznat v literárním tématu skutečný problém.

Mgr. Martin Lukáš, Ph.D.

Oddělení 20. století a literatury současné
Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.

Na Florenci 1420/3

110 00, Praha 1 – Nové Město

lukas@ucl.cas.cz

Studie vznikla díky podpoře z Akademické prémie, kterou Pavlu Janouškovi udělila Akademie věd České republiky, a v rámci výzkumného záměru Ústavu pro českou literaturu Akademie věd České republiky, v. v. i. (RVO: 68378068).

Při práci na textu studie byly využity zdroje výzkumné infrastruktury Česká literární bibliografie (kód ORJ: 90136; <http://clb.ucl.cas.cz>).

LITERATURA

BÁRT, Dominik

2021 „Nalézt v sobě básníka a dítě“; *Tvar* 32, č. 8, 15. 4., s. 20

ČTK

2021 „Cenu Jiřího Ortena získal Šimon Leitgeb. Uspěl se sbírkou Betonová pláž“; *iDNES.cz*, 17. května 2021, https://www.idnes.cz/kultura/literatura/cena-jiriho-ortena-simon-leitgen-betonova-plaz.A210517_180036_literatura_kiz [přístup 27. 1. 2022]

ČTK – Kultura

2021 „Stojí si za každým slovem. Ortenovu cenu získal básník Leitgeb“; *Aktuálně.cz*, 17. května 2021, <https://magazin.aktualne.cz/kultura/literatura/stoji-si-za-kazdym-slovem-ortenovu-cenu-ziskal-simon-leitgeb/r~488fb29ab73611ebb234ac1f6b220ee8/> [přístup 27. 1. 2022]

JAREŠ, Michal

2021 „Je to takové zvláštní až sociální drama psané jazykem dítěte...“; *Týdeňkové listy* 31, č. 5, 14. 5., s. 33

KUČERA, Štěpán

2021 „Šimon Leitgeb: Betonová pláž“; *Právo* 31, č. 71, 25. 3., příl. Salon, č. 1218, s. 14

LEITGEB, Šimon

2016 „Děda budík sežral i psa“; *Nedělní chvílka poezie*, 16. října 2016, <https://www.nedelnichvilkapoezie.cz/2016/10/simon-leitgeb-deda-budik-sezral-i-psa.html> [přístup 27. 1. 2022]2017 *Mezi náma* (Praha: Nakladatelství Petr Štengl)2018 „Vandrák je člověk, kterej je sám“; *Nedělní chvílka poezie*, 10. června 2018, <https://www.nedelnichvilkapoezie.cz/2018/06/simon-leitgeb-vandrak-je-clovek-kterej.html> [přístup 27. 1. 2022]2020 *Betonová pláž* (Krucemburk: JT's nakladatelství)

LUKÁŠ, Martin

2017 „Šimon Leitgeb: Mezi náma“; *A2* 13, č. 20, 27. 9., s. 312021a „Pospolitost básnické řeči. Nad několika básnickými knihami uplynulého roku“; *A2* 17, č. 3, 3. 2., s. 72021b „Očima vandráka. Nad Betonovou pláží Šimona Leitgeba“; *A2* 17, č. 11, 26. 5., s. 5

MELICHAR, Dominik

2017 „Ze současné české poezie XXI“; *Lógr* 7, č. 24, léto, s. 18–24

2021 „Ze současné české poezie XXXVI“; *Lógr* 11, č. 40, léto, s. 66–74

REDAKCE

2017 „Obálka“; in Šimon Leitgeb, *Mezi náma* (Praha: Nakladatelství Petr Štengl)

2020 „Obálka“; in Šimon Leitgeb, *Betonová pláž* (Krucemburk: JT's nakladatelství)

SLEZÁK, Ladislav

2021 „Test lidskosti“; *iLiteratura.cz*, 1. 9. 2021, <https://www.iliteratura.cz/Clanek/44667/leitgeb-simon-betonova-plaz> [přístup 27. 1. 2022]

SPRÁVCOVÁ, Božena

2021 „Vítězem 34. ročníku Ceny Jiřího Ortena je Šimon Leitgeb s přímočarou básnickou sbírkou *Betonová pláž*“; *cenajirihoortena.cz*, https://www.cenajirihoortena.cz/file/wisiwig/files/TZ_Cena_Jir%CC%8Ci%CC%81ho_Ortena-2021_laureat.pdf [přístup 27. 1. 2022]

SRBOVÁ, Jitka N.

2017 „Je to kamarádův průser“; *Tvar* 28, č. 14, 7. 9., s. 20

STANISLAV, Jan

2018 „Portréty z periferie“; *Protimluv* 17, č. 1, s. 62

ŠUDRYCHOVÁ, Šarlota – LEITGEB, Šimon

2021 „Píšu, protože žiju, říká držitel Ceny Jiřího Ortena Šimon Leitgeb“; rozhovor s Šimonem Leitgebem; *lidovky.cz*, https://www.lidovky.cz/orientace/kultura/pisu-protoze-ziju-rika-drzitel-ceny-jiriho-ortena-simon-leitgeb.A210603_110458_ln_kultura_ssu [přístup 27. 1. 2022]

TORČÍK, Marek

2017 „Vyjádřit slovy“; *Psí víno* 20, č. 80, 4. 10., s. 79–80

UHER, František

2021 „Betonová pláž“; *Haló noviny* 31, č. 172, 28. 7., příl. Literatura – Umění – Kultura 8, č. 30, s. 2

VYSOČINA

2018 „Horké párky“; *Tvar* 29, č. 4, 22. 2., s. 24

HISTORIE

BOHEMICA
OLOMUCENSIA
3/2022
SUPPLEMENTA

TYPY A ARCHETYPY V MOTÝLOVĚ VARIACI NA STŘEDOVĚKÉ TÉMA

TEMATOLOGICKÁ PROLEGOMENA K ROMÁNU PETRA
MOTÝLA *PŘÍBĚH PANA RYTÍŘE VÍTKA A JEHO DCERY ANEŽKY*

PETR HRTÁNEK

TYPES AND ARCHETYPES IN MOTÝL'S VARIATION ON A MEDIEVAL THEME.
THE THEMATOLOGICAL PROLEGOMENA TO PETR MOTÝL'S NOVEL *THE STORY
OF KNIGHT VÍTEK AND HIS DAUGHTER ANEŽKA*

This article deals with the novel by Petr Motýl *Příběh pana rytíře Vítka a jeho dcery Anežky* (*The Story of Knight Vítka and his daughter Anežka*, 2020). It focuses on types of characters and archetypal motifs, using Northrop Frye's concept of *mythoi*, i. e. narrative plots (comedy, romance, tragedy, satire) connected with seasons and vegetation cycles. It is reflected in subgenre metamorphoses of Petr Motýl's historical fiction.

Keywords: Petr Motýl; historical fiction; types of characters; archetypal motifs; mythos

Na počátku devadesátých let minulého století představoval Petr Motýl jednu z nejvýraznějších person ostravského kulturního kvasu. Důvodem byly především nonkonformní gestikulace a osobitě autentické vnímání proměn industriálního města, přičemž obojí dokázal jmenovaný autor podmanivě vtělit do lyrické „postavy“ *Šíleného Fridricha*, bezmála polomytické bytosti, v intencích Motýlovy⁽¹⁾ poezie stejně význačné jako polyfunkční. Eponymní knižní druhotině⁽²⁾ z roku

1 S ohledem na skutečnost, že literárně činní byli/jsou také příbuzní Petra Motýla, upozorňuji, že v této studii se příjmením „Motýl“ vždy míní Petr Motýl (nar. 1964).

2 Sbíрка *Šílený Fridrich* je fakticky v pořadí třetí Motýlovou sbírkou. *První – Řemeslníci a máničky aneb Hospoda* černě vypráví – vydal už v roce 1990 jako bibliofilii, ve stejném

1992 věnovaly *Souřadnice volnosti* právem samostatné interpretační heslo (srov. Hruška 2008: 117–121), ale s přelomem století jako by se začala Motýlova tvorba na naší literární scéně poněkud upozadovat.³⁾ Jistý posun oproti polistopadové dekádě se koneckonců projevuje v následujících *Souřadnicích* (tentokrát *mnohosti*), v nichž je Motýlovo jméno v kontextu české poezie počátku tohoto století sice několikrát zmíněno, avšak většinou už jen v uzávorkovaných výčtech coby jeden z příkladů toho či onoho tematického, výrazového aj. směřování (srov. Fialová ed. 2014: 58, 70, 93, 106). Neméně výmluvný je rovněž fakt, že v online verzi *Slovníku české literatury po roce 1945* se aktualizace autorova hesla „zaseky“ už před čtrnácti lety (srov. Nevidalová-Zelinská – Piorecký 2008). Tudíž se z tohoto zdroje zatím nedozvíme, že poslední dobou vyšlo několik pozoruhodných Motýlových próz, vyznačujících se poměrně širokým žánrovým a tematickým záběrem. Například v knize *Doktor Pilka si kope hrob* z roku 2017 je v groteskních scénkách ironicky prezentován fenomén turismu a honby za zážitky, téhož roku vydané *Kosí srdce* je pro změnu pojato jako pražská (kunst)historicko-hospodská flanerie, kniha *Bohemiana 1988–2019 aneb v srdci lehký žal na rtech sprostý smích* (2019) pak prostřednictvím citací, sarkastických glos a dobových reflexí skládá ostře satirickou koláž-kroniku české společnosti posledních třiceti let. Žánrovou a tematickou pestrost (příznačnou už pro Motýlovo starší prozaické dílo; ostatně některé z nyní publikovaných knih byly napsány dříve) v posledku dokládá též próza, kterou se na následujících řádcích hodlám zabývat detailněji – historický román *Příběh pana rytíře Vítky a jeho dcery Anežky* (2020), jehož děj se odehrává v období od vlády Václava II. po panování prvního Lucemburka na českém trůně.

roce pak vyšla také Motýlova první „oficiální“ kniha *Ten veliký veliký kamenný dům nebo hrad tam daleko daleko v horách* (srov. Nevidalová-Zelinská – Piorecký 2008).

3 Směrem k současnosti se situace, zdá se, přece jen mění a novější tvorba Petra Motýla v literárním životě opět rezonuje, byť stále spíše příležitostně; například časopis *Host* uvedl ve 2. čísle roku 2019 Petra Motýla v rubrice „Básník čísla“ (HOST 2019: 4).

Dosavadní recenzenti právě jmenované knihy si mimo jiné všimají její výrazné a vícesměrné intertextové dimenze (srov. Gilk 2021; Stanzel 2021; Liška 2021), k čemuž je ostatně navádí už anotace na zadní straně obálky, která na některé filiace výslovně upozorňuje. Ovšem i bez této explicitní nápovědy by nejspíš stejně nebylo možné přehlédnout, že Motýlův román je více či méně, přímo či nepřímo inspirován řadou děl, mj. slavným Vančurovým románem *Marketa Lazarová* (1931). Napovídá to nejen identické křestní jméno jedné z ústředních Motýlových hrdinek, ale skrytě též nepřiznané citace z Vančurova textu (srov. Motýl 2020: 74). Naopak jako zřetelnější vančurovská ozvěna může působit košatý a šťavnatý jazyk Motýlovy knihy, efektně propojující různé výrazové polohy, stylové rejstříky, „cizí“ texty – kultivovanou promluvu sycenou knižními obraty, archaismy a historismy, repliky v pošumavských (pseudo?)dialektech, latinské modlitby, lidové průpovědky, říkanky, popěvky, hospodské žvásty, argotismy, nadávky apod. Ačkoli bohatost jazyka a proměnlivost stylů nemusí být samy o sobě nutně jen ohlasem Vančurova románu,⁽⁴⁾ nelze se asi divit, že pro jednoho z recenzentů se úhelným kamenem hodnocení stávají právě víceúrovňové intertextové vztahy mezi Motýlovou knihou a Vančurovým dílem,⁽⁵⁾ potažmo jeho známým filmovým zpracováním (srov. Gilk 2021: 5). Když se ale v této souvislosti píše o černobílých fotografiích utvářejících *gotický vizuál* Motýlovy knihy (na obálce, uvnitř textu), že „[umocňují] celkovou vančurovskou atmosféru“ (ibid.), neboť „jako by vypadly z Vláčilovy filmové adaptace“ (ibid.), dlužno dodat, že kritik nebere v úvahu jeden nikoli nepodstatný detail. Onu atmosféru ve filmovém zpracování *Markety Lazarové* totiž výrazně podkresluje zimní, sněhem pokrytý plenér, zatímco fotografie užitá v Motýlově knize pracují

4 Využívání různých sociolektů, stylových proměn a jazykových hříček je obecnou charakteristikou Motýlova autorského rukopisu.

5 Erik Gilk hned v podtitulu své kritiky avizuje „povedenou vančurovskou parafrázi“ (srov. Gilk 2021: 5), v perexu píše o „rozvíjení odkazu Vančurova vrcholného díla“ (srov. ibid.) a při dalším porovnávání obou knih Motýlův román považuje za „výtečnou poctu Vančurovu stěžejnímu dílu“ (ibid.).

se symbolickými motivy (kůň v ohradě, výklenková kaple s křížem, strom s plody, věž tvrze) v aranžmá podzimním a letním.

Každopádně právě střídání ročních dob představuje ve struktuře Motýlova románu důležitý mechanismus, a to nejen v první rovině tematické, kde koloběh hospodářských prací rytmitizuje život středověkých hrdinů, ale zároveň i v rovinách hlubších, například když funguje jako jakýsi vnitřní přirozený chronometr příběhu (zatímco jeho vnější, historický čas je určován letopočty nebo zmínkami o významných politických událostech, jako je bitva na Moravském poli nebo vyměření Přemyslovců po meči). Přejechy mezi ročními obdobími, zvláště pak mezi jarem, létem a podzimem jsou pro Motýlův román zároveň podstatným obrazotvorným, respektive žánrotvorným principem.

Příběh rytíře Vítko je stejně jako samotný akt vypravování výslovně iniciován zásadní změnou ve vegetačním cyklu. Vypravování je prezentováno jako promluva staré zemanky-babičky, která dávnou historii Vítkova (a zároveň svého) rodu vypráví dětem a která hned v úvodu rozverně říká: „Na jaře to bylo a kvůli jaru, které už nám na dveře ťuká, mi to povídání skočilo na jazyk jako ta veverka [...]“ (Motýl 2020: 10). Kanadský badatel Northrop Frye ve své koncepci tzv. *mythoi*, tj. jakýchsi předžánrových dějových východisek (srov. Frye 2003: 183–188), spojuje mythos jara s komedií, chápanou ovšem mnohem širěji než běžně vymezovaný dramatický žánr (srov. *ibid.*: 188–216). Právě v takto široce pojímaném komickém modu je příběh v Motýlově románu zpočátku rozvíjen, když jsou v převážně pověstovém duchu zprostředkovány některé z Vítkových skutků. Příběhům o odvážném a čestném rytíři-ochránci chudých přitom nechybí nadhled, vtip a komické prvky – Vítek v převleku za vlkodlaka opakovaně straší vraha, jemuž zločin nelze jinak prokázat, nebo si později (opět v převleku) chytře poradí s úklady a přesilou loupežnické bandy sužující kupecké cesty. Děj je navíc průběžně odlehčován humornými digresemi v podobě zprostředkovaných historek, například hned v první kapitole vyprávěčka zničehonic odbočí k příběhu o ševci ze Sušice, který ve snu snesl vejce. K dalším takovým vsuvkám patří třeba povídaná o obrovi ze

Švarcvaldu, o souboji bavorských sedláků se zajícem nebo o rybě, která šla nakupovat na trh. Tyto historiky vesměs ironicky cílí na různé stavy, ponejvíce na rodící se měšťanstvo; obyvatelé měst (ve svých počátcích města leckde připomínají spíše brlohy lůzy), jsou i jinak představeni jako klevetníci, pleticháři, lakomci, závistivci, zloději apod. Touto satirickou polohou se tedy ve struktuře Motýlova románu připomíná mythos zimy, neboť ten má své vyjádření právě v satíře a odstupňované ironii; ta se pak v poslední fázi přirozeně prolíná s humorem jarní komedie (srov. Frye 2003: 259–278). To se promítá také do roviny jazyka a stylu, například když se satiričnost, ironie a komika potkává v příležitostných veršovánkách, v různých asonančních a aliteračních hříčkách: „A špitají si: ‚Za fík stojí to vojště!‘ ‚Za fatku, za fizuli!‘ ‚Flinkové k nám přišli valit flignu!‘“ (Motýl 2020: 311). K tomu vypravěč dodá: „Inu, tomu my nerozumíme, to je italsky [...]“ (ibid.), ovšem záhy sám přepne do „italštiny“: „A copak tyhle furianty, co mají fištrónu na funty [...]. Furt válčili, fanfaróni jedni. [...] Fuč byl pan král, frknul jako fták [...]“ (ibid.: 312–313).

Ačkoli se o vypravování groteskně bizarních historek v Motýlově románu dělí několik postav, part mluvky je přednostně svěřen zbrojnoši Vávrovi, vysloužilému vojákovvi s poněkud korpulentní postavou, který nezměrně holduje jídlu a pití. Z této povrchní charakteristiky lze jistě usuzovat, že Vávra v lecčems připomíná Sancha Panzu či Švejka (srov. Stanzel 2021: 69), ale archetypální obraznost Motýlova románu napovídá, že Vávra možná není ani tak jejich přímým intertextovým potomkem, jako spíše variantní konkretizací společného prototypu šprýmaře, typického hrdiny komedie (srov. Frye 2003: 199). Tento jarní mythos se pak v Motýlově románu zpřítomňuje také výrazivem orálních žánrů lidové a pololidové provenience (švanky, fámy, povídačky, anekdoty). Zahrnuje různá láteření, hanobící přirovnání, komicky znějící výplňková slova, trsy invektiv a posměšných frazémů:

Ale že něco ukradl mrtvé, tak v noci ho to trefilo a už se strojí na dalekou, už nebude červených vajec jíst, už sládne červům, už

smrdí hrobem, už má závdavek s hrobařem vypitý, už má bradu vzhůru, už prdl na desku, už praštil lžící a dal kůžku, už jde hlídat hlínu, už se odebral k věčnému soudu a jde rozmlouvat s apoštoly (Motýl 2020: 156).

Jak už vyplývá z předchozích řádků, Fryeův výklad čtyř mytoidů předpokládá, že základní dějové rámce korespondující s ročními obdobími nefungují v konkrétních dílech izolovaně, ale běžně v postupných průnicích, tedy stejně jako se plynule mění fáze vegetačního cyklu (srov. Frye 2003: 188). Tak se i *jarní komedie* v Motýlově textu proměňuje v *letní romanci*, když se děj přesouvá z polí bitevních na pole milostné, tj. když si Vítek začne směle a trpělivě namlouvat krásnou moudrou Markétu, sestru zemanů ze Štítného. Syžetu rytířské romance koneckonců odpovídá i šachový, typizovaný repertoár Motýlových aktérů (srov. Liška 2021). Statečného rytíře, věrného sluhu a krásnou paní musí nutně záhy doplnit padouch, příznačně v podobě cizince-černého jezdce, který se na scéně zjevuje jako přízrak z dávných časů. Skládačka z kusých reminiscencí totiž postupně prozrazuje, že za Vítkova dávného žoldněřského angažmá se zrodil nepřítel, který touží získat to, co mu dle jeho názoru patří – poklad společně objevený během italského tažení. Netřeba se dlouho pozastavovat u faktu, že hledání/nález pokladu je přímo emblematickým motivem romance stejně jako tajuplná spřízněnost Vítkova rodu s vlky (srov. Frye 2003: 224, resp. 228). Spíše se zaměříme na další plynulý přerod, který způsobuje postava úkladného cizince a s ním spojený motiv pomsty, tedy typický motiv tragického mythu (srov. *ibid.*: 242). Násilná smrt Vítkovy ženy a únos dcerky Anežky jsou samozřejmě katastrofickými událostmi patřícími do repertoáru tragédie, ale jsou zároveň příležitostí pro rozvinutí ještě jednoho tematického komplexu romance, tj. ztraceného, ukrytého a v následných dobrodružstvích hledaného dítěte (srov. *ibid.*: 231). Po stopách unesené dívky se okamžitě vydává věrný Vávra, jenž během pronásledování únosce hlubokými šumavskými hvozdy prochází řadou situací opět

charakteristických pro (tentokrát pohádkovou) romanci, například když se setkává s polednicí nebo když obelstí trojici obrů-lidožroutů. Tento motiv (srov. *ibid.*: 225), podobně exponovaný třeba v Tolkienově *Hobitovi*, je pohádkovým ztvárněním transformace hrdiny, jenž symbolicky uniká z *rodičovského doupěte*, z vlivu otce, a osamostatňuje se. V případě Motýlova románu je Vávrovým pomyslným rodičem jeho pán, rytíř Vítek, za něhož Vávra v pronásledování zaskakuje. Dodejme, že takové alternace funkcí bývají zápletkou parodických *rytíren*, v nichž poddaný-taškář všelijak nahrazuje svého hloupého, ustrašeného, impotentního pána, ale v ději Motýlova románu si změnu aktérů nevyžádala parodická intence, nýbrž si ji vynutila logika osudové tragédie. K vraždě a únosu došlo v době Vítkovy nepřítomnosti, pronásledování se proto musí okamžitě ujmout hrdina, který je momentálně takříkajíc po ruce, neboť stopy v šumavských lesích a příhraničních městečkách rychle vychládají. Vávra si přitom v roli rytířova suplenta počíná znamenitě – sice si stále ještě pomáhá vlastnostmi taškáře zabydleného v mythu komedie (přechytračí zmíněné obry, vylže se i z další situace, kdy mu hrozí smrt), ale zároveň je to zkušený válečník, protřelý a vytrvalý bojovník, tedy je skoro sám *pravým* protagonistou romance (ostatně později jej Vítek ani nebere jako svého sluhu, ale má jej téměř za sobě rovného).

Také druhá část románu pojednávající převážně o strastiplných osudech dospělé Anežky začíná v době, kdy „zima odchází, jaro přichází“ (Motýl 2020: 215), ale příběh se poměrně rychle dostává do průniku romance a tragédie, čemuž také odpovídá do jisté míry vážnější dikce vypravování. Rány osudu jsou způsobeny opět pomstychtivostí, která se jako dědičná choroba přenáší na další generace, ať už jde o padouchy, či jejich oběti. Nejdříve je zavražděn Vítkův syn, poté je otráven sám Vítek a nakonec se Anežce krutě mstí potomek jejího únosce. Vše paralelně provází klasické téma rytířské romance, tj. téma zakázané lásky chudého rytíře a paní jeho srdce, neboť Anežka slíbí umírajícímu otci, že se neprovdá za dlouholetého přítele a později nápadníka Ondřeje ze Zaječova. Ale zároveň je Anežka typickou hrdinkou tra-

gédie, protože symbolicky padá až na dno – je oklamána, znásilněna a téměř usmrcena. Sice ji Ondřej na poslední chvíli zachrání, ale pro dvojí fatální slib (otci a podvodnému manželvi) musí tragická protagonistka stejně volit existenci v osamění obklopeném opovržením a pomluvami, pouze ve společnosti laskavého ochránce, v něhož se postupem let proměnil Vávra (znovu tedy nahradil nepřítomného, tentokrát mrtvého Vítka, nyní v archetypální roli moudrého starce). Příběh strukturovaný v přírodním cyklu samozřejmě nutně dospěje k *jarnímu* happyendu, ale ten musí být nejdříve v rámci podzimního mythu vykopen skrze obětiny. („Každý, kdo se jen trochu dívá na literaturu z archetypálního hlediska, pozná v tragédii miméisis obětování“; Frye 2003: 248.) V první části románu byl tento topos vyjádřen useknutým prstíkem, o který přišla malá Anežka během únosu, ale díky němuž byla také zachráněna. Ve druhé části románu je oběť mnohonásobně zveličena, neboť je zabit trojí „přízrak minulosti“ (srov. Liška 2021). První obětinou je Anežčin syn počatý během znásilnění, jeho vražedkyni zase v afektu zabije sama Anežka, konečně třetí obětí je Anežčin manžel-podvodník, kterého Ondřej ze Zaječova náhodně potká, pozná a usmrtí v souboji. V tomto okamžiku se ještě připomene obvyklý motiv rytířské romance (souboj soků), ale děj pak už dále spěje do jarního mythu, pro jehož vyústění je typické nastolení nového společenství, a to nejčastěji v obraze závěrečné svatby (srov. Frye 2003: 189–190). To se stane i v Motýlově románu, neboť trojí násilnou smrtí se hrdinové symbolicky odstříhují od tragické minulosti, Ondřej se vrací do rodného kraje, Anežčin manželský slib před Bohem i slib daný otci je zneplatněn a může dojít ke sňatku sobě si předurčených hrdinů. Škála vegetační obraznosti je přitom využita téměř beze zbytku: ke shledání odloučených hrdinů dochází po Velikonocích, v okamžiku, kdy Anežka připomíná „vílu, která žehná vzházejícímu obilí“ (Motýl 2020: 325). V tomto jarním obraze tak znovuzrozený hrdina vlastně pojímá za manželku personifikovanou Vesnu, rovnováha přírody i lidského společenství, předtím narušená několika hrdelními zločiny, je tímto aktem obnovena, koloběh života

je zachován. Útěšné vyznění příběhu je v závěru podtrženo také již zmíněnou rámuující narativní situací. Jestliže stará zemanka (Anežčina dcera) vypráví dávnou historii předků svým vnukům či pravnučkám, znamená to, že zdánlivě nekonečný řetěz krevních odplat byl sňatkem Anežky a Ondřeje přece jen přetržen, a naopak zemanská genealogie se nadále rozrůstá v dalších pokoleních.

Bylo by možné a jistě žádoucí analyzovat v Motýlově románu projekce archetypální obraznosti také v dalších motivických komplexech, ať už rostlinných, zvířecích (viz motivy koní, vlků, kohouta), nebo architektonických (viz stavbu tvrze obehnané prstencem neústrojně budované hradby); stejně tak by bylo zajímavé sledovat, jak se doplňují s křesťanskou symbolikou (hrdinové jsou sice křesťany, ale stále v nich přetrvávají rezidua pohanství). Rovněž by bylo možné nad textem provádět inventarizaci typologicky souvisejících děl a inspirujících předloh, ať už přiznaných, či zamlčených, zřejmých, pravděpodobných i jen hypotetických: od středověkých kronik a rytířské epiky až k fantastickým cestopisům, přes erbovní, lokální a démonické pověsti či pohádky⁶ až ke Stifterově románu *Witiko* (tj. česky *Vítek*) a dále, až třeba k Bergmanovu filmu *Pramen panny* z roku 1960 (který sám zpracovává středověkou pověst). Takovým rozbíhavým hledáním všech možných literárních, respektive filmových filiací a ech stejně jako „lapáním“ kontextových narážek a naznačených historických souvislostí se však nejspíš ocitáme v tak trochu paradoxní situaci, v níž nás autor chtěl mít – v situaci amatérského lepidopterologa, zamotávajícího se do sítě, již obratně upletl... Motýl. Přitom by ale určitě nemělo zapadnout to, co konstatoval již několikrát citovaný recenzent Motýlova románu, totiž že „vznikl nový originál, nikoliv odvozenina“ (Gilk 2021: 5). Současně by se takové hodnocení nemuselo týkat jen relace k Vančurově předloze, ale též vztahu Motýlova románu k novější a nejnovější tuzemské beletristické produkci s his-

6 Inspirace ve folkloru, v projevech lidové a pololidové kultury není opět specialitou jen této Motýlovy knihy, ale obecným rysem jeho tvorby.

torickou tematikou. Motýl totiž nenapsal ani historickou detektivku, ani další sterilní rodovou ságu, ale něco diametrálně odlišného, chtělo by se napsat až *nečeského* (byť se příběh odehrává v Pošumaví). Připomeňme v této souvislosti, že k typickým a typizovaným postavám novější české prózy zpracovávající minulostní náměty patří většinou pasivní oběti velkých dějin, obyčejní lidé, do jejichž života nekompromisně zasahují války, revoluce, převraty, aniž by oni sami měli šanci a snahu na tom cokoli změnit. To ale není případ Motýlových hrdinů-zemanů, kteří svým vnitřním ustrojením odkazují spíše na kulturní tradici anglosaskou či severskou. Sice nepatří ke stavu, který by měl možnost zásadně ovlivňovat běh světa (o jeho ovládnutí právě soupeří významné šlechtické rody, královské dynastie i představitelé církve), nicméně ani tak nečekají s rukama v klíně na to, co jim přinese nadcházející čas. Jsou to naopak lidé činu, neváhající opustit závětrí *Malého dvorce* (nomen omen) a vyjet do boje a také se i jinak o sebe aktivně postarat (zvláště rytíř Vítek se chová nejen jako udatný rek, ale také jako prozíravý hospodář a chytrý investor).

Motýlův román tedy nerecykluje už notně obehnaný model vpádu velkých dějin do dějin malých, byť se kolem zemanských statků samozřejmě odehrávají „světodějná“ události: „Privátní linie se tu s politickým děním stýká a prolíná jaksi samozřejmě, aniž by politika a válčení fatálně zasahovaly do víceméně poklidného života na dvoře“ (Gilk 2021: 5). V několika momentech se však velké a malé dějiny přesto potkají, ovšem ne vždy konfrontačně. Například když Ondřeje ze Zaječova ke konci příběhu navštíví sám králevic Karel, pod jehož velením Ondřej kdysi chrabře bojoval, a touto nečekanou návštěvou budoucího Otce vlasti se naplní další *putující* motiv: proctví o dítěti z královského rodu, které se jednoho dne zjeví v prostém příbytku. Ustanovení nového, šťastného (zemanského) společenství prostřednictvím svatby Anežky a Ondřeje tedy dostává svou analogii ve velké historii – v příslibu a očekávání zlatého věku Karlovy vlády.

Motýlova kniha nenabízí jen jímavý a zároveň napínavý příběh o věčných, nejen středověkých tématech (pomsta, oběť, vykoupení)

coby odkaz z dávných dob. Je také vypravěčsky, stylisticky a jazykově bravurní ukázkou romanopisectví, jakož i dokladem promyšlené, umělecky ambiciózní práce se čtyřmi základními (před)žánrovými rámci, s emblematickými motivy a různými topoi,⁽⁷⁾ (jak jsme se zde pokusili na příkladech několika postav alespoň letmo naznačit). Také proto lze nakonec konstatovat, že recenzentovo tvrzení, že Motýlova kniha „aspiruje na nejlepší domácí historický román poslední dekády“ (Gilk 2021: 5), není přehnané.

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

Tato studie je dílčím výstupem projektu
Literární postavy a subjekty (typy, stereotypy, archetypy) II,
který je řešen v rámci Studentské grantové soutěže
Ostravské univerzity pod reg. číslem SGS03/FF/2021.

7 V této souvislosti je záhodno upozornit na Motýlovu literárněvědnou a historickou erudici a jeho široký kulturní rozhled, což demonstruje opět též v jiných svých dílech.

PRAMENY

MOTÝL, Petr

2017 *Doktor Pilka si kope hrob* (Praha: Volvox Globator)

2017 *Kosí srdce* (Praha: Malvern)

2019 *Bohemiana 1988–2019 aneb v srdci lehký žal na rtech sprostý smích*
(Praha: Malvern)

2020 *Příběh pana rytíře Vítky a jeho dcery Anežky* (Praha: Volvox Globator)

LITERATURA

FIALOVÁ, Alena (ed.)

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

FRYE, Northrop

2003 *Anatomie kritiky* (Brno: Host)

GILK, Erik

2021 „Láska a mordy. Povedená vančurovská parafráze Petra Motýla“; *A2 17*,
č. 8, s. 5

HOST (red.)

2019 „Básník čísla Petr Motýl“; *Host 35*, č. 2

HRUŠKA, Pavel

2008 „Petr Motýl: Šílený Fridrich“; in kol. autorů, *V souřadnicích volnosti. Česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích* (Praha: Academia), s. 117–121

LIŠKA, Martin

2021 „Mezi Čechami a Bavorskem, mezi Přemyslovci a Lucemburky, mezi zemitostí a poetičností“; *iLiteratura.cz*, <http://www.iliteratura.cz/Clanek/44243/motyl-petr-pribeh-pana-rytire-vitka-a-jeho-dcery-anezky>
[přístup 12. 12. 2021]

NEVIDALOVÁ-ZELINSKÁ, Šárka – PIORECKÝ, Karel

2008 „Petr Motýl“; in kol. autorů, *Slovník české literatury po roce 1945*, <http://www.slovnikeskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1078&hl=Mot%C3%BDI+> [přístup 12. 12. 2021]

STANZEL, Vladimír

2021 „Středověk jako pramen imaginace“; *Host 37*, č. 8, s. 68–69

DVA NEOCENĚNÍ/NEDOCENĚNÍ PRAVOMILOVÉ – ČVANČARŮV A STANČÍKŮV

PETR HRTÁNEK

TWO NON-AWARDED/UNRECOGNIZED PRAVOMILS – IN THE BOOK BY JAROSLAV ČVANČARA AND IN THE NOVEL BY PETR STANČÍK

This article deals with two books, the subject of which was the life of the Czech resistance fighter Pravomil Raichl: the non-fiction publication by Jaroslav Čvančara *Pravomil Raichl. Život na hranici smrti* (Pravomil Raichl. Life on the Edge of Death, 2017), which presents Raichl's notable biography from a historiographical perspective (using historical sources and eyewitness accounts), and the novel by Petr Stančík *Pravomil aneb Ohlušující promlčení* (Pravomil or The Deafening Silence of Justice, 2021), which is inspired by the fate of the mentioned historical figure. The following article also tries to place both books in the context of the current perception of Czech modern history.

Keywords: Pravomil Raichl; modern history; monograph; Jaroslav Čvančara; novel; Petr Stančík

Zájemcům o české (československé) dějiny minulého století a zvláště pak o problematiku odbojové činnosti není osobnost Pravomila Raichla, snoubící v sobě vojáka, odbojáře, mukla, exulanta a notorického vlastence, jistě neznámá. Nicméně v širším laickém povědomí není Raichlovo jméno stále nijak výrazně zapsáno – byť se v uplynulých letech opakovaně skloňovalo v řadě rozhovorů, portrétů či vzpomínkových článků (např. Raichl 1997; Čvančara 2002; Vrkočová ed. 2007 nebo Havelková 2018). Větší zájem veřejnosti o Raichlův pozoruhodný osud mohl být za jistých okolností podnícen až filmem *Staříci* (2019, režie Martin Dušek a Ondřej Provozník), který je volně

inspirován samým závěrem Raichlova pohnutého života, kdy Raichl (dle tvrzení jeho přátel) plánoval popravu bývalého komunistického prokurátora Karla Vaše, podepsaného mj. pod justiční vraždou generála Heliodora Píky. Ve slovesné a mnohem obsáhlejší a ucelenější podobě byl však Raichlův životní příběh představen teprve nedávno, a to hned dvakrát, pokaždé v jiném „životopisném režimu“ – nejdříve v roce 2017 v monografii Jaroslava Čvančary *Pravomil Raichl. Život na hranici smrti* a podruhé o čtyři roky později v románu Petra Stančíka *Pravomil aneb Ohlušující promlčení*.

ČVANČAROVA MONOGRAFIE

Zatímco Stančíkova kniha po svém vydání přitáhla pozornost mnoha recenzentů, Čvančarova práce byla tuzemskou kritikou registrována spíše sporadicky (např. Eminger 2018) zřejmě proto, že Raichlův působivý portrét je v ní zprostředkován primárně optikou historioografa.⁽¹⁾ Čvančara s využitím pečlivého studia a mnoha pramenů rekonstruuje Raichlovo curriculum od narození v roce 1921 až do smrti v roce 2002, přičemž se soustředí především na osudové milníky určené klíčovými politickými událostmi. Podrobněji tak sledujeme Raichlův pookupační odchod z vlasti, zajetí v nelidských podmínkách sibiřském gulagu, poté jeho bojovou anabázi „z Buzuluky do Prahy“ v řadách československého samostatného praporu. Raichlovu poválečnou biografii pak určují střety s nastupující diktaturou proletariátu, což posléze vyústí v provokaci Státní bezpečnosti a vykonstruované procesy s údajnými aktéry tzv. Mostecké špionážní aféry. Raichlovi se ale podaří z vězení utéct a po dobrodružném putování překročit hranice na Západ. Další kapitoly zachycují jeho pobyt v americkém exilu a konečně poslední představují epilog Raichlova života, kdy u něj začíná sílit deziluze z polistopadových poměrů, ze-

1 Příležitostně byla Čvančarova kniha připomínána zpětně právě až v recenzích Stančíkova románu (srov. například Nagy 2021: 14).

jména kvůli tomu, že se dobová společnost nedokázala dostatečně vyrovnat s křivdami totalitní minulosti a ve svém směřování se čím dál víc odkláněla od masarykovského étosu první republiky.

Orientaci v Raichlově bohaté osobní historii usnadňuje ve Čvančarově knize poznámkový aparát, který plní funkci encyklopedie „kdo je kdo“, tj. představuje nám ty, kteří tak či onak zasáhli do Raichlova osudu. Raichlův osobnostní profil, jakož i dobovou atmosféru pak dokreslují obrazové přílohy čítající více než tři sta stran (!) fotografií, úředních dokumentů, plakátů a novinových článků. Čvančarova kniha však ve výsledku není sumou suché faktografie a kolekcí reprodukováných archiválií, text „[o]sciluje vlastně mezi klasickou historiografickou studií a životopisným pásmem“ (Eminger 2018) a koneckonců už dobrodružně, ba akčně znějící podtitul „Život na hranici smrti“ naznačuje, že Čvančara v sobě nezapře publicistu, popularizátora a autora literatury faktu.⁽²⁾ Zároveň je tak erudovaně pojatá Raichlova biografie stylizována jako poutavé vypravování, a byť se tu a tam (hlavně zpočátku) uchyluje k expresivnímu, skoro až naivistickému výrazu (viz formulace typu „Znal kdejakého ptáčka, kdejakou koroptev“; Čvančara 2022: 15),⁽³⁾ nepostrádá líčení pozdějších Raichlových eskapád dynamiku a napětí srovnatelné s thrillery. Navíc je hlas historika-vypravěče střídán (ke konci knihy stále častěji a na větší ploše) Raichlovými vzpomínkami a názory nebo autentickými svědectvími několika osob, jež měly příležitost Raichla poznat blíže, takže se příběh Raichlova života postupně proměňuje spíše v komentované memoáry (všechny vzpomínkové pasáže jsou vysázeny kurzivou), aniž by něco ztrácel ze své dramatickosti.

Jak už bylo řečeno, Čvančarově knize se nedostalo příliš velké publicity, a to prozatím ani po druhém vydání v roce 2022.⁽⁴⁾ Takto nízký

2 Stěžejním tématem Čvančarových knih a článků jsou právě dějiny československého odboje.

3 Snad je to způsobeno tím – jak poznamenává recenzent –, že „Čvančara není pouhým průvodcem, Raichlův osud spoluprožívá [...]“ (Eminger 2018).

4 Každopádně nezůstala v historiografické „komunitě“ bez ohlasu: už po prvním vydání iniciovala mj. vznik studií, které v podrobnostech doplňují některá místa Raichlova životopisu (viz Dvořák 2018; Rokoský 2018).

zájem poněkud kontrastuje s faktem, že právě knihy, které poohla-
lují a sledují život vybrané výjimečné osobnosti, se v současné době
často stávají předmětem různých debat anebo se těší docela velké
přízni čtenářů, kritiků i porotců – nedávno se tak v českém veřejném
prostoru hojně diskutovalo o knize Jana Nováka *Kundera. Český život
a doba* (2020) a poslední knihou roku v ceně Magnesia Litera se sta-
la publikace Pavla Klusáka *Gott. Československý příběh* (2021). Je na-
snadě, že atraktivitu životních epizod relativně neznámého odbojáře
nelze poměřovat s „dokumentární výtěžností“ soukromých i veřejných
peripetií světoznámého spisovatele nebo mnohonásobného Zlatého
slavíka. Uveďme ještě v této souvislosti, že jak Nováková, tak Klusáko-
va kniha netematizuje jen život ikonické osobnosti sám o sobě, nýbrž
jako jakési společenské *pars pro toto*; ambicí právě jmenovaných au-
torů bylo totiž vykreslit zároveň obraz dobového kulturního, politické-
ho ad. pozadí (jak explicitně vyjadřují podtituly obou knih). Nováková
i Klusáková společenská anamnéza přitom stvrzuje – ať už přímo, nebo
implicitně – obecně přijímanou tezi, že se ve 20. století staly určující-
mi a většinovými rysy české genetické výbavy oportunistus, kariéris-
mus, alibismus (srov. Kopáč 2022). Tato teze ovšem v osobnosti Pravo-
mila Raichla bere zcela za své: jako by nám Raichlův příběh, zrcadlící
takřka celé české 20. století se všemi jeho turbulencemi, zvraty a pře-
vraty, nekompromisně a možná až nepříjemně připomínal, že ani nej-
vypjatější situace naší národní existence nejsou důvodem pro rezigna-
ci, pasivitu či přizpůsobení se – je tomu právě naopak, tyto situace si
žádají rozhodnost, odvalu, neohroženou akci na samé „hranici smrti“.

STANČÍKŮV ROMÁN

V heroickém duchu je nesen Raichlův životní příběh rovněž v román-
ovém zpracování z pera multižánrového spisovatele Petra Stan-
číka. Již při jiných příležitostech jsem několikrát a jistě neobjevně
konstatoval, že novější česká próza je ve svých návratech k tematice
moderních dějin skoro až zahlcena postavami víceméně obyčejných

lidí, vesměs s předobrazem v autorově rodinné minulosti. Ti jsou pak nemilosrdně konfrontováni s velkými dějinami, stávají se oběťmi historických okolností, z nichž ale mají být či chtějí být jakoby vyvázáni – ve smyslu „trpí, i když se o politiku nikdy nezajímal“. Stančíkovy knihy jsou v tomto směru diametrálně odlišné, neboť jejich protagonisté jsou lidé nadmíru neobyčejní, jsou to jedinci, kteří se zdráhají přijmout pasivní útrpnou roli. K protivenstvím vezdejšího světa se naopak staví čelem, a nejednou jsou to dokonce právě oni, kdo odvážným kouskem pohne dějinami. K takovému hrdinskému typu patřil samozřejmě už „polokomiksový“ *Pérák* ze stejnojmenné Stančíkovy novely z roku 2008 a také třeba Augustin Hnát, tj. protagonista románu *Andělí vejce* (2016), který lecčímς upomíná na Járu Cimrmana či Forresta Gumpa. A podobného naturelu je též románový Pravomil (srov. Filinová 2021: 27; Vitvar 2021: 62), přičemž se ale výchozím fabulačním impulzem rámuujícím příběhové linky stává vážně míněný názor, že po Listopadu nedošlo k adekvátnímu potrestání dávných zločinů a narovnání stále bolavých křivd (k tomu odkazuje podtitul „Ohlušující promlčení“). Román tak začíná vlastně od konce, momentem, kdy se Raichl chystá popravit nechvalně proslulého prokurátora Vaše (v románu vystupuje pod *nomen omen* Veš), kterého polistopadová justice nebyla schopna pohnat k zodpovědnosti.

Stančíkův hrdinský epos tak hned v úvodu znovu otevírá téma, které rezonovalo nejen v polistopadové společnosti, ale také v nejednom literárním zpracování: diskutabilní, ba pro leckoho provokativní otázka, zda má jedinec právo, či přímo povinnost vzít spravedlnost do vlastních rukou, pokud na to legální mechanismy zjevně nestačí,⁽⁵⁾ a zda má vůbec výkon „soukromé“ násilné odplaty (někdy s odstupem mnoha let) ještě nějaký smysl, jsou přitom ve Stančíkově románu exponovány efektní kombinací pověstné ironie osudu a neméně

5 Viz román Jana Drábka *Zpráva o smrti Růžového kavalíra* (1977) nebo povídka „Bumerang“ ze souboru Jiřího Stránského *Štěstí*, který byl připravován k vydání už na konci šedesátých let. V novější tuzemské literatuře podobnou tematiku rozvíjí kupříkladu román Emila Hakla *Skutečná událost* (2013), avšak zde je dějově zasazena už do kapitalistické reality polozločinného systému majetkových exekucí.

pověstných božích mlýnů. Ve chvíli, kdy se Pravomil chystá stisknout spoušť, dostává infarkt, takže komunistický zločinec zůstává fyzicky nepotrestán. Ale jen zdánlivě, protože následně prokurátorova jediná dcera vypátrá Raichlův deník a pod jeho dojmem se v závěru románu otce zříká. Ten dožívá v naprostém osamocení a izolaci, „[v]šemi opuštěn, v opovržení a krutých bolestech“ (Stančík 2021: 395), aby jej záhy stihl ještě trest transcendentální: „Jeho tělo bylo spáleno a duše se rozplynula v nekonečné nicotě“ (ibid.).

Někteří recenzenti vyznění Stančíkova románu relativizovali (jiní ho vnímali jako tendenční, jak o tom ještě bude řeč), nicméně není pravda, že kniha „otevřít široké spektrum možných odpovědí [...]“ (srov. Vacek 2022: 96). Stančíkova románová odpověď je docela jednoznačná a je evidentní, jakému „řešení“ sám autor straní, přestože nakonec nechává zasáhnout vyšší moc a k popravě jako takové nedojde. Ostatně nedošlo k ní ani fakticky ve světě aktuálním, což je zřejmě také hlavní důvod, proč obě zde pojednávané knihy nevstoupily do širší společenské debaty o naší nedávné minulosti (na rozdíl třeba od překladu románu Jana Nováka *Zatím dobrý* z roku 2007 o skupině bratří Mašínů).

V románovém zpracování Raichlova putování 20. stoletím (anotace na záložce knihy možná trochu nadneseně uvádí, že román je „strašidelně poetick[ou] kronik[ou] dvacátého věku lidstva“; Redakce 2021: Obálka) si Stančík vypomáhá známým a mnohokrát osvědčeným postupem „textu v textu“: vyprávějící Já vlastně zamaskuje do stránek Raichlova deníku, který najde a který postupně čte současná hrdinka rámuujícího příběhu. Chronologická páteř takto zprostředkovaných kvazi autentických záznamů nejen děj zprehledňuje a drží pohromadě, ale umožňuje Raichlův život pojmout, jaksi mimochodem, též jako kaleidoskop vybraných historických reálií, nejednou kuriózních (viz různé „technické“ a jiné výkladové odbočky) a rovněž dovoluje vybavit hrdinovu výjimečnou charakteristiku zlidšťujícími rysy. Kromě digresí zaměřených v detailu třeba na jídlo a pití (viz například labužnické líčení zabijačky nebo popis takřka rituální přípravy pálenky) se tak dostane i na hrdinův bohatý milostný život, v němž nechybí ani divočejší erotic-

ká povyražení. A podobně jako u protagonistů přechozích Stančíkových knih, rovněž v případě Pravomila se fabulace nevyhýbá ani situační nadsázce a mnohdy groteskním momentům. Například náhodné setkání mladého Pravomila s Masarykem, které je ve Čvančarově knize spíše jen okrajovou scénkou předznamenávající Raichlův vztah k prvnímu československému prezidentovi, dostává ve Stančíkově románu anekdoticky vlastenecké aranžmá, navíc podtržené „frajersky“ lakonickým závěrem: „Nato nám každému daroval pamětní stříbrnou desetikorunu se svým portrétem, nasedl zpátky do auta a odfrčel vládnout“ (Stančík 2021: 47). Ve výsledku se tedy Stančík opět projevuje jako náruživý vypravěč, který obratně střídá (nezřídka parodicky) různé výrazové rejstříky a žánrové polohy (srov. Bílek 2021; Šidák 2021: 22), jako bytostný fabulátor (byť už ne tak obžerný, jako v některých svých předchozích knihách), kterému faktografie často slouží za východisko pro domyšlení různých alternativních důsledků, který ověřitelnou historickou událost dokáže imaginativně rozvinout a situovat do nečekaných dějových souvislostí, přičemž se hranice mezi fakticitou a smyšlenkou zdánlivě samovolně rozplývá (srov. Šidák 2021: 22; Vacek 2022: 95).

Všechny tyto postmoderní a čtenářsky jistě stále vděčné přísady přitom Stančík umně dávkuje a míchá tak, aby v pseudodeníkovém převleku⁶ působily jako vyvažující kontrapunkt Pravomilovy nezměrné a příkladné statečnosti, aby neutralizovaly nebezpečí pomníkového patosu, ale aby zároveň nedegradovaly závažnější, etický rozměr knihy, jejíž „základní osou“ (srov. Šidák 2021: 22) „je vypsání se z traumat české historie, toho sledu křivd a omylů, kde zlí často vyhrávají a dobří končí špatně“ (ibid.). Dodávám, že ačkoli byla Stančíkovu románu věnována poměrně velká kritická pozornost, jeho podprahové sdělení recenzenti vnímali, resp. vystihli spíše jen výjimečně (srov. Šidák 2021: 22; Kopáč 2021: 9); většinou takový přesah románu nedocenili a upnu-

6 Je jistě pozoruhodné, že někteří recenzenti dokáží uznat a případně též vystihnout svéráznou Stančíkovu (postmoderní) poetiku, jeho „literární magii“ a zálibu v mystifikaci a zároveň se jedním dechem zamýšlet nad „faktografickou pravděpodobností“ deníkové stylizace románu (srov. Kučera 2021) nebo se vážně ptát, kam si jeho hrdina „celou dobu schovával tisícistránkový rukopis“ (Vítvar 2021: 62).

li se především na autorovu fabulační a mystifikační ekvilibristiku (viz např. Eder 2021: 51), anebo vyznění knihy celkově hodnotili s větším či menším despektem jako tendenční, černobílé, kýčovitě, učebnicové apod. (srov. například Novák 2021; Knedlbuchová 2021).

Stalo se už tradicí našeho „cenového provozu“, že mnozí komentátoři literárních cen, zvláště pak Magnesie Litery, rok co rok pochybovačně kroutí hlavou nad výběrem navržených, respektive oceněných knih. Není zde mým záměrem tuto konvenční, notně obehnanou figuru naší kulturní publicistiky jakkoli dále přiživovat, přesto svůj příspěvek ukončím přiznáním, že jsem – podobně jako někteří jiní (srov. Kopáč 2022) – Stančíkovu knihu mezi nominovanými tituly na cenu Magnesia Litera za loňský rok postrádal,⁽⁷⁾ což v jiné kategorii a zpětně v jiné době platí též pro knihu Čvančarovu. Důvodů je několik: nejenže obě knihy dokazují, že z českých moderních dějin lze ještě stále „vydolat“ dosud málo známý velký příběh, ale také jej umí barvitě a originálně odvyprávět (každá po svém) a zároveň jej pojmut ve vztahu k aktuální přítomnosti coby svého druhu jasné morální poselství, jakkoli může být jeho vyznění hodnoceno rozporuplně nebo odmítavě.

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

Tento příspěvek je výstupem projektu Studentské grantové soutěže Ostravské univerzity s názvem *Literární postavy a subjekty (typy, stereotypy, archetypy) III*, reg. č. SGS04/FF/2022.

7 Stančíkova kniha byla svým způsobem přece jen „oceněna“, neboť se dostala do užšího výběru pěti – něčím pozoruhodných – próz, o nichž se pak diskutovalo na První bilanci 2021, konané 14. 12. 2021 v Ústavu pro českou literaturu AV ČR.

PRAMENY

STANČÍK, Petr

2021 *Pravomil aneb Ohlušující promlčení* (Brno: Druhé město)

ČVANČARA, Jaroslav

2022 *Pravomil Raichl. Život na hranici smrti* (Praha: Toužimský & Moravec)

LITERATURA

BÍLEK, Petr A.

2021 „Utekl z lágru, po revoluci chystal atentát na prokurátora. Vyšel román o Raichlovi“; *Aktuálně.cz*, <https://magazin.aktualne.cz/kultura/literatura/chystal-atentat-na-prokuratora-petr-stancik-pravomil-recenze/r~f5935fe800cc11ecado6ac1f6b220ee8/>

ČVANČARA, Jaroslav

2002 „Plukovník, jehož dva totalitní režimy odsoudily k trestu smrti“; *Lidové noviny* 15, č. 55, s. 6

DVOŘÁK, Jan

2018 „Zatčení a odsouzení Pravomila Raichla v SSSR“; *Paměť a dějiny* 12, č. 3, s. 47–55

EDER, Kryštof

2021 „Románový buldozer“; *Reflex* 32, č. 28, s. 51

EMINGER, Zdeněk A.

2018 „Vůle ke svobodě“; *iLiteratura.cz*, <https://www.iliteratura.cz/Clanek/39653/cvancara-jaroslav-pravomil-raichl>

FILINOVÁ, Tereza

2021 „Jako Forrest Gump“; *Týdeník Rozhlas* 31, č. 37, s. 27

HAVELKOVÁ, Eva

2018 „Život opravdového bojovníka za svobodu“; *Mladá fronta DNES* 29, č. 47, s. 19

KNEDLBUCHOVÁ, Julie

2021 „Ohlušující prozření aneb Pravdomil“; *Pandora*, č. 40, příl. Kritická literární revue, č. 3, s. 10–12

KOPÁČ, Radim

2021 „Jak Stančík prožil Pravomila“; *Lidové noviny* 34, č. 182, s. 9

2022 „Magnesia Litera tentokrát oddechová. Hlavní cenu bere Klusák za monografii božského Karla Gotta“; *lidovky.cz*, https://www.lidovky.cz/orientace/kultura/magnesia-litera-karel-gott.A220410_223554_In_kultura_tmr

KUČERA, Štěpán

2021 „DNA 20. století. Nad románem Petra Stančíka Pravomil“; *novinky.cz*, <https://www.novinky.cz/clanek/kultura-salon-dna-20-stoleti-nad-romanem-petra-stancika-pravomil-40365724>

NAGY, Petr

2021 „Pravomil, hrdina jako z románu“; *Deník N* 4, č. 120, s. 14

NOVÁK, Radomil

2021 „Nové pověsti české aneb hodně naředený sirup“; *Host* 37, č. 8, s. 64–65

RAICHL, Pravomil – KASTNEROVÁ, Irena

1997 „Jak se utíká smrti aneb Pokořili leopoldovskou pevnost“; *Plzeňský deník* 6, č. 132, s. 5

REDAKCE

2021 „Obálka“; in Petr Stančík, *Pravomil aneb Ohlušující promlčení* (Brno: Druhé město)

ROKOSKÝ, Jaroslav

2018 „Slušní versus prohnílí. Příslušníci Sboru vězeňské stráže pohledem Pravomila Raichla“; *Paměť a dějiny* 12, č. 4, s. 56–65

ŠIDÁK, Pavel

2021 „Groteskní román o etice“; *Tvar* 32, č. 18, s. 22

VACEK, Vojtěch

2022 „Dobrodružný román podle skutečných událostí“; *Lógr* 12, č. 43, s. 96–98

VITVAR, Jan H.

2021 „Obsluhoval jsem Konrada Henleina“; *Respekt* 32, č. 34, s. 62

VRKOČOVÁ, Ludmila (ed.)

2007 *Svědectví. Osudy politických vězňů 1947–1976* (Praha: Ludmila Vrkočová)

VĚČNÉ 20. STOLETÍ?

K NEJNOVĚJŠÍM „PAMĚŤOVÝM“ PRÓZÁM A JEJICH KRITICKÉ I ČTENÁŘSKÉ RECEPCI

KAREL STŘELEČ

THE ETERNAL 20TH CENTURY?

ON RECENT "MEMORY" PROSE AND ITS CRITICAL AND READERLY RECEPTION

The paper deals with the phenomenon of recent Czech prose works that reflect the theme of modern Central European history, especially of the 20th century. Attention is paid to the analysis of the critical and reader reception of selected novels and novellas as well as their awards in domestic literary polls and competitions. The study also examines and describes the significant literary schematism, including the repetition of motifs, narrative structures, and types of fictional characters; finally, the paper considers the potential reasons for the success of this wave of "memory" works.

Keywords: contemporary Czech prose; memory in literature; literary criticism; literary awards

Uvedme následující studii třemi citáty – dvěma z nich publikovanými na stránkách našich celostátních médií v dubnu a květnu roku 2022, jednoho v monografii se shodným vročením. Nejprve Eva Klíčová a její slova ze Salonu *Práva*:

Zběžný pohled na seznam knih, které se loni s větší či menší intenzitou protočily skromnými recenzními rubrikami domácích médií, potvrzuje neutuchající ambice českých autorů a (především) autorek komentovat nějakým způsobem minulost (Klíčová 2022: 17).

Dále poznámka Petra Fischera pro Český rozhlas Plus:

Češi milují historické romány. Více či méně tajemné příběhy z minulých dob, třeba i z blízké minulosti, která spodními proudy sahá až do našich časů. Od národovce Vlastimila Vondrušky přes nostalgičku Alenu Mornštajnovou po restaurátorku Karin Lednickou – pojídáme minulé hltavěji než chléb náš vezdejší. Je uzrálý, a tak nám pohodově křupe v ústech lépe než současná nedopečená „guma“ (Fischer 2022).

A do třetice konstatování autorů souboru studií *Odstíny a tóny* z úvodu svazku:

Jsme tak v současnosti svědky až jakéhosi zacyklení čtenářské poptávky a autorské nabídky, neboť neutuchající zájem publika o nedávnou minulost zřejmě působí inspirativně na prozaiky a prozaičky, a naopak jejich díla dále popularitu daného tématu mezi čtenáři přizívují (Hrtánek – Antoš 2022: 17).

Patrně nikdo, systematičtěji sledující současnou domácí prózu, by zmíněným kritikům neoponoval; nejrůznější formy reflexe dějin 20. století již po dvě dekády představují jednu z dominant zdejší literární produkce. Cílem našeho přehledového příspěvku není zabývat se v těchto intencích vybraným konkrétním textem dané rozsáhlé tematické skupiny, ale spíše poukázat na obecnější tendence v reprezentaci nedávné minulosti v dílech uplynulého roku až dvou. Kromě vybraných ohlasů u soutěžních porot, kritiky nebo čtenářů se též pokusíme charakterizovat směřování, možnosti či případně vyčerpávání se prozaických děl, která pracovně označme jako romány, eventuálně novely a povídky „paměťové“.⁽¹⁾

1 Referát si neklade za cíl dílčí žánrové, subžánrové nebo modální specifikace. Je očividné, že pojednávaný fenomén psaní o minulosti zahrnuje jak romány striktně historické, tak historizující, v nichž jsou dobové kulisy východiskem k reflexi témat rezonujících v ak-

CENY A PAMĚŤ 2021

Výše zmiňovanou permanentní přitažlivost románových návratů k velkým i malým dějinám 20. století potvrdila již v závěru roku 2021 tradiční kniha roku *Lidových novin*. Odhlédneme-li od titulů nebeletristických, mezi nimiž se na čelních místech objevil např. *Gott: Československý příběh* Pavla Klusáka či *Kronika protektorátu* Jiřího Padevěta (i to však jsou tituly vracející se ke kolektivní a kulturní paměti minulého století), je dominance paměťových děl nasnadě rovněž v kategorii prózy zdejší provenience: *Šikmý kostel 2* Karin Lednické, *Srdce Evropy* Pavly Horákové, *Winterbergerova poslední cesta* Jaroslava Rudiše, *Listopád* Aleny Mornštajnové atd., přičemž by výčet mohl pokračovat i knihami z nižších než vítězných příček. David Lancz v komentářovém sloupku k výsledkům proklamuje adekvátnost daného výběru: „Nevím jak vy, ale já jsem ze současného vývoje domácí literární scény (pro jistotu raději jen opatrně) optimistický“ (Lancz 2021: 13); a navíc kvituje tendenci rozšíření perimetru ztvárnění paměti míst z českého do středoevropského prostoru. Ohledávání společného i konfliktního, rekonciliačního i traumatického středoevropanství a jeho minulosti tak vstupuje po bok děl Kundevových či románu Davida Zábranského *Za Alpami*, jehož vydání v roce 2017 vyvolalo silnou kritickou polemiku a kontroverzní přijetí. Nepochybně však spisovatelé jako Rudiš nebo Horáková trefně navázali na znatelný resentment po dobách monarchie, který v části aktuálního veřejného diskurzu probleskuje.

Kontrast k výsledkům ankety *Lidových novin*, a tedy i k úspěchům románů o 20. století, představily výsledky druhé nejsledovanější a popularizační knižní ceny, Magnesie Litery. Lanczovo (2022: 17) zamyšlení nad poměrně diametrálně odlišnými nominacemi v prozaické kategorii (dodejme, že některá díla jako *Winterbergerova poslední*

tuální společnosti – některé prózy by bylo možno považovat za přechodné a syntetické typy. Poměr fakt a fikce přechází v závislosti na autorské strategii od převahy estetické, fiktivní složky k historiografii; časový odstup děje zpravidla zahrnuje období půldruhého století až po zcela nedávné dějinné úseky. K těmto otázkám a možným nuancím v současné literatuře viz také naše dřívější diskuse (Střelec 2021: 140–143).

cesta nemohla být vzhledem k pravidlům cen zahrnuta) je přirozeně oprávněné – tematizace československých dějin, konkrétně epochy po roce 1968, se ve finální šestici objevuje v povídkovém svazku *Konec dobrý* Ireny Douskové; atmosféra let osmdesátých pak tvoří pozadí románu Simony Bohaté *Klikař Beny*. Litera za prózu tudíž vyzdvihla v roce 2022 primárně díla reflektující přítomnost, sociální otázky modernity a identity, intimní dramata a krize... V kontextu předcházejících ročníků však nelze jednoduše shledávat, že by se nastavil určitý odlišný trend kritického vnímání nebo směřování pozornosti. Klusáková kniha roku je ostatně pamětí druhé půle 20. století *par excellence*, když široce přesahuje nejen demytizační portrét života zlatého slávika samého, ale také formu dokumentu, a to jednoznačným tíhnutím k beletristickým postupům.

„CIRKULÁRNÍ“ LITERATURA

Zde se nicméně dostáváme k úvaze, která je v souvislosti s pokračujícím kvasem paměťově laděné literatury nasnadě. Totiž: jaký je vztah, příp. napětí mezi nutnou stereotypizací děl (či přesto hledáním nových, inovativních přístupů, námětů, perspektiv) a čtenářskými preferencemi; a jaké kvality a hodnoty hledá, resp. (ne)nachází kritická obec, poroty i recenzenti v nejnovějších přírůstcích. Po již zmíněných oceněných i neoceněných za uplynulý rok 2021 uveďme několik poznámek, které načrtl Pavel Janoušek (byť toliko k druhému svazku *Šikmého kostela*): „Možná ale, že to jen já osobně nemám trpělivost oddávat se opakování stále stejného narativního vzorce“ (Janoušek 2021). Tato repetitivnost je jevem nikoliv náhodným a ojedinělým.

Naprosto zřetelně se modelovost vyskytuje v neúmyslném nebo záměrném rozkrývání minulosti postavami „odjinud“ nebo generačně mladšími, konfrontovanými s potlačenou, traumatickou nebo jinak narušenou kolektivní identitou a pamětí (výpůjčkou z románské literárněvědné terminologie by pak šlo o tzv. romány postpaměti). Z re-

centních próz se toto schéma uplatňuje v novele *Vytěženej kraj* Veroniky Bendové, v *Kocovině* Stanislava Berana, *Jizvách* Evity Naušové, *Slezském románu* Petra Čichoně nebo právě v roce 2022 oceněném *Srdci Evropy* v podobě protagonistčina pátrání po osudu venkovanky Kateřiny. Analogicky frekventovaný je v reflexi minulého století syžet zahrnující výčty navštívených míst, jejich názvy včetně názvů bývalých, historických; případně se objevuje tematizace jejich etymologie. Takto postupuje – logicky, vzhledem k námětu cesty – Rudiš ve *Winterbergerově poslední cestě*, ovšem stejný princip aplikoval dříve na několika místech *Grandhotelu*; dále mj. Martin Fibiger v *Aussigeru* nebo Jan Balabán v textech zasazených do éry normalizace a devadesátých let. Třetím významným stereotypním konstitutivním prvkem se jeví evokace minulosti postavami všemožně periferními, resp. žijícími na periferii geografické i společenské, v defavorizované sociální vrstvě, eventuálně v patologickém prostředí. Milieu sugerující soucit se pravidelně spájí s ženskými hrdinkami jako aktuálně u Lednické, paralelně dříve ve *Strážcích občanského dobra* Petry Hůlové. Svět těchto míst doplňuje motiv těžké, manuální dělnické práce (opět *Šikmý kostel* a motiv hornictví, nebezpečí a smrti), totéž platí o žižkovském *Klikaři Benym*. Další schémat a postupů lze nadto vysledovat vícero, v tematizaci Sudet mj. návratný motiv nálezu lidských ostatků či signifikantní, „mluvící“ přítomnost četných ruin domů nebo náhrobků.

Jistá popsaná schematičnost, paralely v ustrojení příběhů a typy zobrazovaných míst však mají zjevně efekt podporující popularitu u čtenářské veřejnosti. Nezřídka jde o ty romány a novely, které předkládají paměťovou látku (s velmi častými přesahy do přítomného času) jako, velmi zjednodušeně, modelový obraz konfliktu dobra a zla, tj. principu správného a zavrženíhodného – doplňme, že dle Jakuba Vaníčka (2020: 34–36) může jít distinktivně o jeden z typů historické prózy. Přítomná „pohádkovost“ a archetypálnost onoho věčného a věčně vnímaného souboje (v zásadě podobného klasickému aktančnímu modelu sémiotika a strukturalisty Algirdase Ju-

liena Greimase) tak má potenciál stimulovat zájem publika, leckdy i mimořádný.

Příkladem tohoto až nečekaného – zejména čtenářského – úspěchu je bezesporu dosavadní dvojice románů z triptychu *Šikmý kostel* Karin Lednické. Odpovědi respondentů v anketě *Lidových novin* ukazují, že podstatným důvodem jejich výběrů bylo vypravování o vzdáleném, periferním nebo syrovém kraji, jehož minulost se v románovém zprostředkování „otevřela“ jako určité novum. Nejen zde, ale též v několika recenzích bylo argumentováno tezemi o tom, že kniha poprvé v současné literatuře tematizuje minulost pohraničního regionu na jihu Slezska, tamní česko-polské národnostní soužití a dobové životní podmínky. Paradoxně v tomto ranku v uplynulé dekádě až dvou vyšlo výrazné množství děl, reflektujících vrstevnatou a komplikovanou paměť 20. století – prózy Jindřicha Zogaty, Evy Tvrdé a dalších nicméně nikdy nepřekročily rámeček regionální literatury. Či jiné nabízející se srovnání, a sice se sérií románů *Lázeňské dobrodružství*, *Lázeňské naděje* a *Lázeňské ozvěny* prozaika a scénáristy Romana Ráže. V mnoha ohledech podobný autorský počín (např. blízkým časovým schématem, identickým žánrem románové kroniky, zasazením do východního pohraničí, dobou vydání) se taktéž dočkal pouze minimálního ohlasu kritiky.⁽²⁾

PERSPEKTIVY A BILANCE

Skutečnost, že paměťová vlna v naší literatuře zdaleka nemizí a že mnohé náměty, schémata, narativní postupy i konkrétní místa a krajiny se v nejnovější próze s vysokou frekvencí vrství, kupí a nezřídka kdy opakují, ostatně potvrzují i prózy vydané v roce 2022, příp. zařazené do edičních plánů nakladatelských domů. Argo tak kupříkladu avizuje chystanou novinku (vychází v době finalizace tohoto článku)

2 První souvislejší analýzu celé trilogie představuje až na Filozofické fakultě Ostravské univerzity obhájená bakalářská práce „*Lázeňská trilogie*“ Romana Ráže (*analýza a interpretace*), srov. Plačková (2022).

Alice Horáčkové *Rozpůlený dům*, jejíž atributy mohou znít v kontextu současné tvorby až příliš povědomě:

K románové kronice ze Sudet inspirovala autorku vlastní rozpůlená rodina [...]. Horáčková se ve své čtvrté knize vrací do malebné česko-německé vesnice první poloviny 20. století a z odposlouchaných historek, vzpomínek i archivních záznamů splétá velký „familienroman“. Je to příběh o tajných láskách, změnách identit, útěcích, křivdách a žabomyších válkách, které nakonec stály životy. Češi a Němci tu žijí ve smíšených manželstvích, ale taky se handrkují o to, kdo komu zamordoval psa, kdo dřív vystaví novou školu a k jaké národnosti se kdo přihlásí ve sčítání lidu. Z jedné strany je přítom diriguje Jednota severočeská a z druhé Deutscher Kulturverband (Luxor 2022a).

Již jen namátkově nelze neupozornit na mediálně sledovaný rozsáhlý opus *Bílá Voda* Kateřiny Tučkové, Petrem Nagyem v recenzi *Deníku N* glorifikovaný titulkem „Kniha týdne a snad i roku“ (Nagy 2022). Nebo dále (povšimněme si názvu) román *Bílý pramen* Kláry Teršové, aktuálně vstupující na knižní trh. Anotace opět nenechává na pochybách, že kroužení kolem paměti Sudet, konkrétně ašského regionu, čeká čtenáře i zde:

Příběh doby, kdy se vše začalo tříštit, začíná v roce 1915 a končí odsunem. [...] Hlavní hrdinkou je Hedvika. Dívka, která se odmalička potýká s jistým pocitem nedostatečnosti, s puzením, jež ji některé věci nutí dělat, v jiném jí naopak zabraňuje. Veheimentně se snaží od Wernersreuthu, dnešního Verněřova, odpoutat, ačkoli je s ním z různých důvodů trvale svázána. [...] Kniha Bílý Pramen je holdem městu Aši, po kterém dnes nešťekne ani pes. Pořád zde nacházíme pozůstatky minulosti. Rozpadlé zdi domů, sklepy, studny. Je to krajina tajemná, kde si daň za historický vývoj vybrala příroda (Luxor 2022b).

I na onomastické úrovni tak funguje jistá „recyklace“, vzpomene-li Bílý potok Rudišova *Aloise Nebela*.⁽³⁾

Naše úvahy jsme započali citacemi – stejně je také uzavřeme –, a to kritickou glosou Ondřeje Horáka z července 2022, kterou v *Lidových novinách* hodnotil současný, tj. levicově smýšlející literární „mainstream“ a inflaci „ženských“ námětů a osudů či angažovaného psaní. Dotkl se zde však i našeho tématu:

Co se týče těch úspěšných, jde většinou o autory, kteří adaptují historickou látku do formy románu. [...] Vtip je v tom, že do-tyčné romány často „přepisují“ historii 20. století, ovšem velmi bezpečně. Hladí po srsti, ať už se to týká něčeho tak neoddiskutovatelného, jako že nacistický a komunistický režim byl špatný, nebo toho, že byl a je nefér machismus. Tím sice tato díla souzní s názory spousty čtenářů, ale zároveň nepřináší nic nového (Horák 2022: 19).

Fenomén „memorismu“ se, tak či onak, přesvědčivě stal klíčovou konstantou vývoje české literatury počátku našeho století.

Mgr. Karel Střelec, Ph.D.

Katedra romanistiky

Filozofická fakulta Ostravské univerzity

Reální 5

701 03 Ostrava

karel.strelec@osu.cz

3 Viceslovné názvy typu adjektivum označující barvu a substantivum označující přírodní prvek jsou nicméně v sudetské oblasti skutečně časté, srov. např. Bílý Potok (okr. Liberec), Červená Voda, Červený Potok (obojí okr. Ústí nad Orlicí), Černý Potok (okr. Chomutov), Černá Voda (okr. Jeseník) apod.

LITERATURA

FISCHER, Petr

2022 „Petr Fischer: Živá Bílá Voda“; *Český rozhlas Plus*, <https://plus.rozhlas.cz/petr-fischer-ziva-bila-voda-8735911> [přístup 15. 5. 2022]

HORÁK, Ondřej

2022 „Válka je vůl... A Putin jakbysmet“; *Lidové noviny* 35, č. 158, příloha Orientace, s. 19

HRTÁNEK, Petr – ANTOŠ, Matěj

2022 *Odstíny a tóny: K modalitám románových obrazu 20. století v největší české próze* (Červený Kostelec a Ostrava: Pavel Mervart a Ostravská univerzita)

JANOUŠEK, Pavel

2021 „Trudnokrásně aneb jen kdyby nebylo toho...“; *H70 – vzorec pro literaturu*, <http://www.h70.cz/trudnokrasne-aneb-jen-kdyby-nebylo-toho/> [přístup 15. 5. 2022]

KLÍČOVÁ, Eva

2022 „Česko: země, kde chceme trpět. Poznámky k prózám (ne)nominovaným na Magnesii Literu“; *Právo* 32, č. 82, příloha Salon, č. 1271, s. 17

LANCZ, David

2021 „Konečně se díváme dál“; *Lidové noviny* 34, č. 286, příloha Orientace, s. 13

2022 „Zpráva o stavu literatury české“; *Lidové noviny* 35, č. 89, příloha Orientace, s. 17

LUXOR

2022a „Rozpůlený dům“; www.luxor.cz, <https://www.luxor.cz/product/rozpulyeny-dum-zbo000460324> [přístup 15. 5. 2022]

2022b „Bílý pramen“; www.luxor.cz, <https://www.luxor.cz/product/bily-pramen-zbo000460683> [přístup 15. 5. 2022]

NAGY, Petr

2022 „Kniha týdne a snad i roku: Kateřina Tučková napsala velký román o víře, totalitě a ženské emancipaci“; *Deník N*, <https://denikn.cz/864418/kniha-tydne-a-snad-i-roku-katerina-tuckova-napsala-velky-roman-o-vire-totalite-a-zenske-emancipaci/> [přístup 15. 5. 2022]

PLAČKOVÁ, Eva

2022 „*Lázeňská trilogie*“ *Romana Ráže (analýza a interpretace)*; bakalářská práce (Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity)

STŘELEČ, Karel

2021 „Román mezi historií, pamětí a zapomenutím: Mnichovský přízrak Georgese-Marca Benamoua“; *Nová filologická revue* 12, č. 1, s. 133–146

VANÍČEK, Jakub

2020 „Dějiny a jejich obraz v novější české próze: rozpad obrazu historie, jeho rekonstrukce prostřednictvím uměleckého díla“; *Bohemica Olomucensia* 12, č. 1, s. 32–47

„UČITELSKÝ KOMPLEX“ PAVLY HORÁKOVÉ

NAD ROMÁNEM *SRDCE EVROPY*

TEREZA ROHÁČOVÁ

PAVLA HORÁKOVÁ'S "TEACHING COMPLEX". ABOUT THE NOVEL *THE HEART OF EUROPE*
The paper analyses Pavla Horáková's novel *The Heart of Europe* (2021). In 2018, Horáková published her novel *The Theory of Strangeness* and won the Magnesia Litera Award for it. Critical reviews of the novel praised especially its composition, the protagonist's intellect, the author's work with language and the multi-genre nature of the text. *The Heart of Europe*, on the other hand, received a highly contradictory reception. The aim of this paper is to critique three aspects under which *The Heart of Europe* has been promoted – the claim that it is a "novel" presenting "a remarkable dialogue between two narrative voices" and a "peculiar love story".

Keywords: Pavla Horáková; *The Heart of Europe*; Czech prose; literary criticism

Ačkoli se Pavla Horáková na české literární scéně pohybuje už delší dobu,⁽¹⁾ do povědomí literárních kritiků i širší čtenářské obce se výrazněji zapsala až v roce 2018, kdy jí vyšla samostatná románová prvotina *Teorie podivnosti*. Právě ta vyvolala řadu převážně pochvalných recenzních ohlasů, které vyzdvihovaly zejména autorčinu práci

1 Je na místě připomenout, že v letech 2010–2013 napsala detektivní trilogii pro mládež (*Tajemství Hrobaříků: bratrstvo odhaluje zločin; Hrobaříci v podzámčí; Hrobaříci a Hrobaři*), v letech 2015 a 2018 s Jiřím Kamenem připravila dvě knižní publikace sestavené z dopisů, deníků a pamětí českých vojáků z první světové války (*Přišel befehl od císaře pána; Zum Befehl, pane lajtnant aneb Poslušně hlásím, že byla jednou jedna veliká bitva*) a v roce 2018 v tvůrčí kooperaci se Zuzanou Dostálovou a Alenou Scheinostovou vydala „štafetový“ román *Johana*.

s jazykem, multižánrovost, kompozici románu či intelekt a humor vypravěčky (Barret 2019: 3; Jančík 2018; Nagy 2019 ad.) a následující rok za něj Horáková získala ocenění Magnesia Litera v kategorii Litera za prózu. V roce 2021 se na rozdíl od autorčiny prvotiny vydanému *Srdci Evropy* dostalo značně rozporuplného přijetí. V literárních časopisech, novinách a na literárních webových platformách vyšlo dohromady jen něco málo přes deset recenzí, z nichž pouze dvě vynívají pozitivně;⁽²⁾ román se přesto umístil na děleném 3.–4. místě v anketě Lidových novin *Kniha roku*, společně s tematicky podobnou *Winterbergovou poslední cestou* Jaroslava Rudiše. V následujícím příspěvku se kriticky zaměřím zejména na tři aspekty, které avizovalo nakladatelství v anotaci na deskách knihy a pod nimiž bylo *Srdce Evropy* propagováno – ani jeden z nich však ve skutečnosti nenabízí.⁽³⁾ Konkrétně jde o tvrzení, že se jedná o „román“ předkládající „pozoruhodný dialog dvou vyprávěcích hlasů“ a „svéráznou love story“.⁽⁴⁾

Vypravěčkou a protagonistkou románu je mladá učitelka dějepisu Anežka, která se v únoru roku 2020 vydává na měsíční stipendijní pobyt do Vídně pátrat po svých rodinných kořenech. Část jejích příbuzných se ve Vídni usadila na počátku 20. století, zlomek života zde strávila i její prababička Kateřina a prostřednictvím jejích pamětí Anežka sestavuje obraz tehdejší Vídně a konfrontuje jej s vlastními zážitky. První vyprávěcí linii tak tvoří Anežčiny pochůzky po vídeňských ulicích, muzeích a kavárnách, při kterých objevuje „nejrůzněj-

2 Anna Stejskalová: Příběhy mezi španělskou chřipkou a covidem (*Hospodářské noviny*, 15. 10. 2021, s. 11, příl. Víkend); David Lancz: Střední Evropa nemá hranice (*Lidové Noviny*, 23. 10. 2021, s. 17, příl. Orientace).

3 Jsem si přitom vědoma toho, že vystavět článek na kritice tvrzení uvedených v anotaci může být poněkud problematické, jelikož se nejedná o seriózní literárněkritický text, ale o reklamní nálepku. Na druhou stranu mi ale přišlo důležité upozornit na to, jak extrémně zavádějící mohou dané výroky být a do jaké míry jsou (zejména kvůli prodejnosti) i zkušeni redaktoři ochotni fabulovat. Problémem je, že teze z anotací pak obecně neovlivňují pouze čtenáře při výběru knih, ale bez hlubší reflexe je často přejímá (či se vůči nim naopak vymezuje) i řada recenzentů.

4 „Milostný dopis Vídni, hledání kořenů, zamyšlení nad českou národní povahou, pozoruhodný dialog dvou vyprávěcích hlasů, které dělí dlouhá desetiletí, i svérázná love story: to vše a leccos jiného nabízí nový román Pavly Horákové“ (Redakce 2021: Desky knihy).

ší české stopy“ a snaží se o nich co nejdetailněji informovat čtenáře. V této linii převládá popisnost a nenápadnou fabuli zde prakticky tvoří pouze milostný trojúhelník mezi Anežkou, jejím snoubencem Radkem a novinářem Stephanem, se kterým zažívá „bláhový vídeňský flirt“ (Horáková 2021: 304). Druhou linii představují pasáže z Kateřininých memoárů, které jak zjišťujeme v závěrečné poznámce Horákové, jsou autentickým výběrem z paměti její prababičky Kateřiny Benedíkové. Kateřina, která se narodila v roce 1898, v nich barvitě líčí události první i druhé světové války, rodinné poměry, vztahy na moravské vesnici a folklorní zvyklosti. Stěžejním tématem textu je přitom vyzdvihnutí česko-rakouské pospolitosti, společného kulturního i historického dědictví.

Již z výše zmíněného je snad alespoň částečně patrné, proč je dle mého názoru (i dle názoru většiny recenzentů) problematické *Srdce Evropy* označovat za román. Anežčinu linii tvoří převážně historiografické informace o vídeňských reáliích (v poslední třetině knihy také o Praze), které ze sebe protagonistka chrlí závratnou rychlostí.⁽⁵⁾ Každou poskytnutou informaci ihned náležitě „ozdrojuje“ – čerpá z internetu, popisků u exponátů v muzeích, pamětních desek a knih, přičemž nejcitovanější knihou je pravděpodobně titul *Češi patří k Vídni* Jiřího Kamene.⁽⁶⁾ „To řekl o Češích rakouský spisovatel Otto Friedländer, jak jsem se dočetla v knize *Češi patří k Vídni*, kterou jsem si přibalila a po večerech si tu v ní čtu“ (Horáková 2021: 29). Podrobný seznam všech knižních i internetových zdrojů navíc pro úplnost (pravděpodobně jako potvrzení odbornosti) uvádí i sama Horáková v závěrečné poznámce autorky, a tak zjišťujeme, že informace čerpa-la např. z Čapkových *Hovorů s TGM*, Tigridova *Kapesního průvodce inteligentní ženy po vlastním osudu* či z Putnovy *České katolické lite-*

5 „Učitelka dohledává místa spjatá s Kateřinou a vůbec s českým živlem ve Vídni a na desítkách a desítkách stran ze sebe s pedagogickou úmorností souká výčty reálií – až si říkáte, zda docela zkušená Horáková tohle myslí vážně“ (Chuchma 2022: 62).

6 Jak jsem již uvedla, Jiří Kamen s Pavlou Horákovou spolupracoval na dvou publikacích, proto příliš nepřekvapí, že hrdinka Horákové jako hlavní zdroj poznání využívá právě jeho knihu.

ratury. Několikastránkové výčty sledující osudy nespočtu vídeňských Čechů, byť jsou samy o sobě zajímavé, se v tomto podání brzy stávají ubíjejícími, jsou téměř k neučtení, a navíc nezapamatovatelné; nic na tom nemění ani alibismus vypravěčky, která v textu několikrát upomíná, že jakožto nadšená učitelka dějepisu „[k]aždého posluchače brzo znudí“ (ibid.: 14). Ustavičné vztahování k rodinné historii navíc kolikrát působí velmi uměle, vypravěčka nakonec spatřuje podobnosti i v nepatrných detailech; poněkud oprávněnější spřízněnost pak předkládá např. v příběhu kavárníka Otta Pollaka. „Otto Pollak se narodil v Kyjově v roce 1894. O čtyři roky dříve a třicet kilometrů západněji než Kateřina a ve stejném roce jako její budoucí manžel Josef. [...] Tohle všechno se dozvídám na aktuální výstavě v Židovském muzeu v centru Vídně“ (ibid.: 180). Následuje výčet informací o Pollakově studiu, o narukování v Brně, o jeho zranění na frontě, přesídlení do Vídně, o založení kavárny, o manželství a rozvodu, o rodinných osudech za druhé světové války – vše je samozřejmě náležitě datováno – a nakonec, o několik stran dále, vypravěčka pro jistotu ještě jednou glosuje, že ji příběh rodiny Pollakových zaujal mimo jiné kvůli podobnostem. Kateřinin budoucí manžel Josef byl stejně starý jako Otto Pollak, narodil se ve stejném kraji, též rukoval v Brně, na frontě byl zraněn a po válce si otevřel vlastní podnik. Zmiňované události spjaté s vlastní i Vídní jsou navíc do textu kolikrát vkládány bez jakékoli návaznosti, jako pouhé doklady o vypravěččině lásce k historii – nemají tedy žádnou hlubší výpovědní hodnotu a v téměř čtyřsetstránkovém textu brzy začínají působit značně schematicky. „Je sedmého března, svátek má Tomáš a před sto sedmdesáti lety se v tento den v Hodoníně narodil Tomáš Masaryk, Moravský Slovák jako Kateřina. Syn pologramotného otce, ona dcera negramotné matky. A taky má dnes přijet Radek“ (ibid.: 293).

Skrze Anežčinu vyprávěcí linii bylo autorčiným záměrem pravděpodobně vytvořit působivou mozaiku zachycující propojenost historie dvou středoevropských národů, a to prostřednictvím podobného experimentálního postupu, který představil Florian Illies v románu

1913: *Léto jednoho století* (2012; česky 2013). Oproti Illiesovi se jí však nedaří přesvědčivě zachytit atmosféru doby, mezi jednotlivými příběhy nevytváří tak působivé paralely, které by byly vtipné či ironické a které by do suchopárného textu vnášely dynamiku a napětí. Kateřinina linie vyprávění poté představuje výběr z autentického rodinného dokumentu. Kniha je tedy autorská pouze z části, jelikož polovinu „napsala“ autorčina prababička; Horáková navíc ani neuvádí, jestli Kateřininy pasáže nějakým způsobem upravovala. K problematičnosti předem proklamované románové formy přispívá i to, že je beletrizace v celém textu minimální – jak jsem již uvedla, slabou dějovou linku vytváří milostný trojúhelník v Anežčině části vyprávění, větší míru beletrizace možná paradoxně představují citace z Kateřininych memoárů. Ona přemrštěná popisnost, až učebnicovost ve spojení s výše zmíněným mě utvrzuje v tom, že by *Srdce Evropy* bylo vhodnější označovat za text publicistický, popř. za esejistický, reportážní román nebo kvazi-román.

Obdobně problematické je tvrzení, že „román“ nabízí „pozoruhodný dialog dvou vyprávěcích hlasů“ (Redakce 2021: Desky knihy). Prolínání Anežčiných a Kateřininych osudů se má pravděpodobně zrcadlit, jak již upozorňoval Petr A. Bílek, a to tím způsobem, „aby vynikly jak shody, třeba v tématu údělu a společenské role žen, tak i rozdíly – doby, životního stylu i hodnot“ (Bílek 2021). Vystavět kompozici textu na vztahování současnosti, především současných hodnot a přesvědčení mladých lidí, jež v textu reprezentuje Anežka, k minulosti skrze Kateřininy memoáry rozhodně není špatný nápad. Provedení je ovšem značně problematické, jelikož se Horákové nepodařilo „jednotlivé roviny organicky propojit“ (Jančík 2022). Úryvky z Kateřininych pamětí jsou uváděny výběrově tak, aby se hodily k dokreslení Anežčina příběhu – ta na ně reaguje většinou s naprosto naivním údivem z toho, kolik toho má se svou prababičkou společného, až nakonec zjišťuje, že vlastně „tak trochu žije její život“ (Horáková 2021: 382). Na řadě míst tak podobnost mezi osudy obou žen vyznívá dost křečovitě tím, kolik paralel mezi nimi se

do textu autorka snaží dostat. Obě hrdinky jsou nejmladšími dětmi v rodině, zažívají křivdu ze strany rodičů, obě mají ambici stát se učitelkou (povede se to jen Anežce), obě mají zálibu ve folklorních tradicích, obě zažívají světovou pandemii atd. Nejsem tedy přesvědčená ani o předjímané dialogičnosti obou vyprávěcích vrstev – určitá emancipační, dialogická rovina, která by skrz jejich propojení mohla vzniknout, je po celou dobu upozadována Anežčinými pedagogickými výčty faktů.

Srdce Evropy čtenáři nenabízí ani slibovanou „svéráznou love story“, pouze neoriginální, chatrně vystavěný milostný trojúhelník jakoby vypůjčený z červené knihovny. Anežka se (stejně jako kdysi Kateřina) chystá uzavřít „sňatek z rozumu“ s inženýrem Radkem, se kterým toho sice nemá moc společného, za roky soužití si na sebe však zvykli a „vzájemně si vyhovují“. „Kdysi jsem zaslechla, jak [Radek – pozn. TR] kamarádovi říká: ‚Anežka mi vyhovuje.‘ Asi bych se měla cítit uraženě, že svůj vztah ke mně pojmenoval takhle pragmaticky, ale vnímala jsem to jako kompliment. [...] Kdybych měla upřímně popsat svůj vztah k němu, asi bych sáhla po podobných slovech“ (ibid.: 34). Naopak se Stephanem, vídeňským novinářem, s nímž na svém stipendijním pobytu tráví nemálo času, je pojí stejné zájmy i potřeba sdílet vědomosti a poznatky, proto není příliš překvapivé, že se do sebe zamilují. Oba vztahy vyprávěčka opět komentuje pouze prostřednictvím jednoduchých konstatování bez větší psychologizace či citového zaujetí a tyto pasáže se tak, stejně jako ty encyklopedické popisující vídeňské a pražské realie, stávají značně nezáživnými. Neprospívají jim ani neumě napsané milostné scény, jež jsou možná do jisté míry součástí vyprávěcí strategie, která má korespondovat s Anežčinou naivitou – ačkoli je vyprávěčka prezentována jako mladá, vzdělaná, inteligentní žena, musí být i lehce naivní, aby se ve Vídni měla pořád čemu divit a mohla čtenáři předávat nově objevené informace (srov. Peňás 2022). Právě kvůli onomu neumětelství však brzy začíná naivně a úsměvně působit celé milostné vyprávění, nejvíce poté sexuální scéna se Stephanem.

Oba jsme byli navenek ztuhlí, ale uvnitř se bortily stěny. To, co následovalo pak, jsem nikdy předtím nezažila. Ne že bych měla tolik zkušeností, abych mohla sestavovat žebříčky, Radek byl v podstatě můj první a jediný kluk, a za ta léta, co jsme spolu, jsme si vyvinuli několik jednoduchých sestav, spíše mechanických, kdy s minimálním úsilím dosáhneme maximálních výsledků. Radek je sportovně založený, já jsem trochu pohodlná a spíše stydlivá, takže ani jeden z nás do rutiny nevnáší hravost nebo nápady. Radek se rád fyzicky unaví, já mám ráda lidské teplo. Ale co bylo sakra tohle? A proč jsem to dovolila? Totiž vyprovokovala? Jak je možné, že se chovám jako utržená ze řetězu? (Horáková 2021: 151).

Samozřejmě by se dalo mluvit i o dalších problematických místech textu, jako je např. do očí bijící práce s leitmotivem srdce,⁽⁷⁾ popkulturními odkazy⁽⁸⁾ či prvoplánovostí řady vět.⁽⁹⁾ Otázku, kterou si v závěru svého příspěvku pokládám, ale je, jestli próza Horákové i přes výše zmíněná negativa současnou literaturu přece jen nějakým způsobem obohacuje, popř. čím z ní (v pozitivním slova smyslu) vybočuje. Historicko-kulturní esej o střední Evropě, češství a česko-rakouských osudech přináší informace, které jsou sice samy o sobě pozoruhodné, jako celek však nefungují, jelikož svou četností textu ubírají na dynamice. Osobně jsem byla značně kritická už k *Teorii podivnosti*, dokázala jsem ale ocenit satirické a ironické glosy protagonistky, nezvykle otevřený popis tělesnosti či poměrně solidní práci s jazykem (viz Roháčová 2021: 73–83). Stejně jako Marku Vajchrovi

7 „Z výšky totiž Kozojídky opravdu připomínají lidské srdce, rozdělené na síně a komory. To srdce je rozpúleno vedví na pravou a levou stranu, orientováno tak, jak je umístěno v lidském těle“ (Horáková 2021: 328).

8 „Možná si všechny své sourozence za pár let pozvu do Pošty pro tebe“ (ibid. 2021: 20); „Na ulici vyhrává na kytaru nějaký vídeňský James Blunt, procítěně zpívá, lidé spěchají nahoru a dolů...“ (ibid.: 150).

9 „V neděli si chtěl Radek zajít do Palladia koupit ještě nějakou nezbytnost kvůli cestě a pak na sushi, jako kdekdo, kdo přijede do Prahy na návštěvu z venkova, a já jsem nebyla proti“ (ibid.: 297).

či Josefu Chuchmovi mi ale téměř nekritické vyzdvižení románu „na piedestal nevšední umělecké prózy“ (Vajchr 2019: 199) připadalo značně nadsazené. Právě autorské nedostatky, na které jsem upozorňovala, se obdobně vyskytují i v *Srdci Evropy*: text nenabízí nosný syžet ani rozpracovanější fabuli, umělecký či existenciální přesah. Vypravěčka prakticky využívá stejný postup jako Ada v *Teorii podivnosti*, kdy se v zajetí jakéhosi učitelského komplexu skrze pseudo-esejistické pasáže podobné citátům z Wikipedie snaží čtenáře přesvědčit o své vzdělanosti – tentokrát ovšem zcela bez úspěchu. Záhadou pro mě po všem uvedeném zůstává, jak je možné, že tak zkušený odpovědný redaktor, jako je Petr Onufer, do textu výrazněji nezasáhl a že se i přes výrazně negativně kritické přijetí *Srdce Evropy* umístilo na tak vysokém místě v anketě *Lidových novin*.

Mgr. Tereza Roháčová
Katedra bohemistiky
Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci
Křížkovského 10
771 80 Olomouc
tereza.rohacova01@upol.cz

Příspěvek vznikl za podpory MŠMT ČR
udělené UP v Olomouci (IGA_FF_2022_038).

PRAMENY

HORÁKOVÁ, Pavla

2021 *Srdce Evropy* (Praha: Argo)

LITERATURA

BARRETT, Steve

2019 „Fraktální Bůh Pavly Horákové“; *Tvar* 30, č. 11, s. 3

BÍLEK, Petr A.

2021 „Jako kurz sebevylepšení. V románu Pavly Horákové vypravěčka pátrá po ženě ze Slovácka“; *aktualne.cz*, <https://magazin.aktualne.cz/kultura/literatura/jako-kurz-sebevylepseni-pavla-horakova-srdce-evropy-recenze/r~8e7f55d63bbf11ec8a900cc47ab5f122/> [přístup 30. 5. 2022]

CHUCHMA, Josef

2022 „Provoz v hlavním proudu“; *Respekt* 32, č. 50, s. 62

JANČÍK, Marek

2018 „Náš podivný vesmír“; *iLiteratura.cz*, <http://www.iliteratura.cz/Clanek/40877/horakova-pavla-teorie-podivnosti> [přístup 28. 5. 2022]

2022 „Minirébus rozumu a srdce“; *iLiteratura.cz*, <https://www.iliteratura.cz/Clanek/45191/horakova-pavla-srdce-evropy> [přístup 30. 5. 2022]

NAGY, Ladislav

2019 „Jak popsát, co nepopsali vědci? Román Pavly Horákové nadchne jazykem i postřehy“; *aktualne.cz*, <https://magazin.aktualne.cz/kultura/literatura/pavla-horakovateorie-podivnosti-argo-kniha-recenze/> [přístup 28. 5. 2022]

PEŇÁS, Jiří

2022 „Telecí řízek ve vídeňském osudu“; *Týdeník Echo*, č. 19, s. 42

REDAKCE

2021 *Desky knihy*; in Pavla Horáková, *Srdce Evropy* (Praha: Argo)

ROHÁČOVÁ, Tereza

2021 „Pavla Horáková: Teorie podivnosti“; in idem, *Debutující prozaičky: příslib české literatury?* (Olomouc: Vydavatelství Filozofické fakulty Univerzity Palackého), s. 73–83

VAJCHR, Marek

2019 „Sladké anestetikum“; *Revolver Revue* 34, č. 116, s. 197–199

C. K. ČESKÁ PRÓZA 2021

NAD KNIHAMI PAVLY HORÁKOVÉ *SRDCE EVROPY*
A JAROSLAVA RUDIŠE *WINTERBERGOVA POSLEDNÍ CESTA*

ALENA ŠIDÁKOVÁ FIALOVÁ

IMPERIAL-ROYAL CZECH PROSE 2021. OVER THE BOOKS BY PAVLA HORÁKOVÁ *THE HEART OF EUROPE* AND JAROSLAV RUDIŠ *WINTERBERG'S LAST JOURNEY*

The study compares two novels: Rudiš's *Winterberg's Last Journey* and Horáková's *The Heart of Europe*. Both novels have a similar theme, namely the history of the Habsburg Empire, and are set in two time periods, but the narrator's conception and narrative style is different each time, as is the artistic achievement and the reader's conception.

Keywords: contemporary prose; fact-based novel; Habsburg Monarchy; Vienna Czechs; 19th and 20th century history

Próza návratů do minulosti je jedním z nejmohutnějších proudů současné české literatury. Počínaje novým tisíciletím není roku, kdy by nevyšel román s tématem 2. světové války, holocaustu či odsunu Němců, kdy by se neobjevily křivdy padesátých let, političtí vězni, pronásledovaní a režimem šikanovaní hrdinové. Po dvaceti letech se tematizace této dějinné etapy však stala pro spisovatele poněkud všední.

V posledních letech tak začaly vycházet prózy, které se vrací o trochu dále, do první poloviny 20. století, do období, které se zprvu netěšilo přílišnému zájmu autorů: prvním výraznějším počinem byly *Dějiny světla* (2013) Jana Němce, beletristické zpracování životních osudů fotografa Františka Drtikola. Tento způsob tematizace dějin

reprezentuje jeden proud literatury návratů, kterými jsou romány biografické. Jejich boom nastal v druhém desetiletí současného století (patří sem např. *Básník* Martina Reibera, 2014, *Medvědí tanec* Ireny Douskové, 2014, z novějších *Rozsypaná slova* Martina Daneše, 2020, apod.), ovšem zdá se, že se tento trend poměrně brzo vyčerpá.

Zároveň však sílí trend velkých rodinných ság a kronik, reflektujících soudobou historii: značnou popularitu získaly autorky románů, které se časově dostaly před druhou světovou válku: zatímco se Alena Mornštajnová a její romány *Hana* (2017) a *Slepá mapa* (2013), *Zuzanin dech* Jakuby Katalpy (2020) či *Rozpůlený dům* (2022) Alice Horáckové vracejí do období první republiky či lehce před ni, Karin Lednická v prvním díle románu *Šikmý kostel* (2020) popisuje dokonce i události konce 19. století.

Díla reflektující nedávnou minulost však vydávají i autoři, kteří nechtějí kopírovat mainstreamově úspěšný model rodinných ság. Začíná se tak projevovat další trend, a to vydávání děl, která můžeme nazvat faktografickými romány. Jde o prózy, které kombinují románový syžet s množstvím faktografických informací, takže se žánrově přibližují literatuře naučné: historickému výkladu v populárně-naučné knize, bedekru, literatuře esejistické apod., přesto se však stále pohybují v hranicích umělecké prózy. I tito autoři začínají častěji tematizovat 19. století a počátek století následujícího.

Předkládaný text se zaměří na dvě prózy tohoto typu, romány, které mají velmi podobné téma a shodou okolností vyšly ve stejný čas, na podzim roku 2021: *Srdce Evropy* Pavly Horákové a *Winterbergova poslední cesta* Jaroslava Rudiše.¹ U obou je zásadním tématem reflexe dějin Rakouska-Uherska, ideál bezstarostné belle époque v konfrontaci s bídou a bitvami (zejména) první světové války, doby, po níž protagonisté budou čelit dalším národnostním konfliktům, další válce a holocaustu.

1 Jistou kuriozitou je fakt, že v případě Rudiše jde o dílo českého autora trvale žijícího v Čechách, přičemž bylo ale původně napsané v němčině a do češtiny přeložené profesionální překladatelkou Michaelou Škultěty.

Ale zatímco jedna z těchto próz, *Winterbergova poslední cesta*, byla nominovaná na cenu Magnesia Litera, na cenu Lipského veletrhu, získala cenu Karla Čapka a autor nejen za ni převzal Záslužný řád Spolkové republiky Německo za přínos ke sblížení Čechů a Němců (kniha vyšla německy v roce 2019) a kritika ji přijala víceméně příznivě, druhá, *Srdce Evropy*, se sice dostala na 3. místo v anketě Kniha roku Lidových novin (paradoxně se o něj dělila právě s Rudišovým románem), ale jinak se dočkala vesměs negativních recenzí.⁽²⁾

Obě knihy přitom mají mnoho společného: kromě zpracovaného období dějin je to zejména tematizace prostoru střední Evropy a společného dědictví v podobě života v habsburské říši. Obě jsou jakýmisi cestovatelskými bedekry: tematizují přesuny vlakem, tradičním dopravním prostředkem, jenž odjakživa propojoval habsburskou říši, poznávání nových měst, obě konfrontují život v českých zemích a cizině, krajinu i mentalitu zdejších obyvatel a to, jak se na nich podepsaly velké dějinné události. Obě se pohybují v několika časových rovinách, využívají retrospektivu, pomocí níž se vracejí do zmíněného období, ale zároveň ho i přesahují, obě obsahují množství faktografických dat a informací, které jejich postavy používají v dlouhých monolozích. Oba spisovatelé jsou relativně zkušenými autory oceňovaných děl (byť Rudiš se na spisovatelské scéně pohybuje mnohem déle), oba patří mezi ty, kteří koncipují své dílo s ohledem na čtenáře, ovšem nevycházejí mu prvoplánově vstříc za každou cenu: přestože jejich dosavadní díla měla své kritiky, nikdy nepatřila mezi jednoduchý, nekomplikovaný mainstream. Ovšem i přes všechny shody, zkušenosti i sázku na podobný „recept“ na úspěšnou prózu uspěl jen Rudiš, zatímco próza Horákové byla – zvláště po úspěchu prvního románu – spíše zklamáním.

Rozdíl bude lépe patrný poté, co stručně nastíníme charakteristiku obou románů: *Srdce Evropy* má dvě dějové linie, přičemž jednu tvo-

2 Například „příběh slouží jen coby oslí můstek pro další porce vlastivědy“ (Brycz 2022: 56); „V linii druhé je kniha víceméně naučným pojednáním s banálními prozaickými prvky“ (Chuchma 2021: 62).

ří paměti spisovatelčiny prababičky Kateřiny narozené na počátku 20. století v jihomoravské vísce. Podle autorky samotné byly právě ony impulzem ke stvoření románu. Nápadem, jak z nalezených memoárů vytvořit „velký“ román, bylo připsání druhé dějové linky, tedy příběhu současné mladé učitelky Anežky, Kateřinininy pravnučky, která na stipendiu ve Vídni pátrá po místech spojených s rodinnou historií. V rámci svého studia se Anežka dozvídá o osudech nejen Ziegelböhků, tedy chudých Čechů pracujících ve Vídni, ale i o dalších osobnostech s českými a rakouskými kořeny. Ve Vídni zažije také milostné dobrodružství, během něhož řeší, zda dát přednost hulvátskému a primitivnímu snoubenci, jenž se o ni očividně nezajímá, anebo příjemnému vídeňskému žurnalistovi, s nímž má společného koníčka – vzájemné poznávání historie Vídně a habsburské říše.

V Rudišově románu je vypravěčem ošetřovatel Jan Kraus, český emigrant, který se označuje za „převozníka“: „převáží“ umírající na druhý břeh, respektive doprovází je ke smrti. Hlavním hrdinou je tu devětatadesátiletý Němec z Reichenbergu-Liberce Wenzel Winterberg, který chce ještě před smrtí podniknout velkou cestu podle rakousko-uherského bedekru z roku 1913, tedy z doby, kdy byl svět ještě v pořádku. Oba muži spolu cestují vlakem, přičemž se po cestě vyrovnávají se svými traumaty – Winterberg cestuje po stopách své dávné lásky Lenky, jež v Sarajevu spáchala sebevraždu poté, co ji hrdina opustil a ona se na prahu 2. světové války marně snažila dostat na východ do bezpečí. Kraus zase bolestně vzpomíná na svou milenkou Carlu, jednu z těch, které „převážel“ na druhý břeh, i na své mládí v Československu, které opustil během normalizace za dramatických okolností. Oba muže spojuje nepřímá vina za smrt bližního, oba se však se svými traumaty vyrovnávají opačně: zatímco Kraus mlčí, vzpomíná a trápí se uvnitř, Winterberg buď spí, nebo mluví. Je totiž posedlý, či jak sám říká, „nemocný historií“ a většinu svého bdělého stavu tráví vyprávěním o rakousko-uherských bitvách, libereckém žárovišti, tedy krematoriu, jež postavil jeho otec, a dalších pamětihodnostech, pokrmech a osobnostech rakouských i českých dějin.

Winterbergovo vyprávění i osobnost tu stejně jako memoáry prababičky Kateřiny v *Srdci Evropy* zosobňují dobu, která již odešla, mladší Kraus tu zase podobně jako u Horákové Anežka slouží jako jakási ozvučná deska, kontrast i doplněk příběhů z rakousko-uherské historie. V *Srdci Evropy* však „velkou“ historii zprostředkovává svými výklady také současná Anežka, zatímco Rudišův Kraus pouze naslouchá či deklaruje, že naslouchat odmítá.

Podívejme se blíže na roli onoho zprostředkovatele či průvodce dějinami, protože je to právě on, kdo z literatury faktu (v tomto případě z bedekru) udělá beletrii.

Ústrojné začlenění dlouhých výkladových pasáží do textu, jehož výsledkem bude románový žánr, měl v *Srdci Evropy* zajistit výběr vypravěče, konkrétně vypravěčky, která obě části propojuje, začleňuje do své výpovědi. Reflektuje přitom onu memoárovou linii a zároveň je protagonistkou vlastního, tedy „současného“ příběhu, v němž se odkrývají a tím i zvyrazňují podobná témata jako v nalezených pamětech (týkají se především postavení žen a jejich funkce v rodině a společnosti).

Pojetí vypravěčky se tu však stává největším problémem. Ačkoliv pro ni autorka zvolila učitelskou profesi, k níž tradičně patří monotónní frontální dějepisný výklad, budí tento výběr dojem spíše cesty nejmenšího odporu než promyšlené taktiky. Spolu s hrdinčiným nevýrazným temperamentem a poněkud nudným a všedním charakterem a jednáním jde o postavu nezajímavou, nevýraznou, konvenční. Z toho pak pramení podoba jejího vyprávěcího stylu, který ničím zvláštním nevybočuje, nezaujme, pouze prostě popisuje viděné (často v jednoduchých větách či nekomplikovaných souvětích) a klade si podobně prosté, školsky jednoduché otázky. Charakteristickým rysem Anežky je také její naivita, kterou představuje například údiv nad obecně známými informacemi typu, kolik Čechů se vyskytovalo ve Vídni, v jakých podmínkách zde museli dělníci a služební žít, jak těžký život měla Božena Němcová apod.

Další výkladové pasáže přidává do textu druhá postava fascinovaná historií Vídně, mladý žurnalista Stephan, do něhož se vypra-

věčka zamiluje. Jejich konverzace sestává z výměny nastudovaných poznatků:

A pak už mi Stephan ukazuje, co kde je, a já ho na oplátku upozorňuju, kde bydlel Masaryk, kde Janáček a kde Pavel Kohout. Oslňujeme se navzájem, a kdyby nás poslouchal někdo třetí, měl by pravdu, že jsme nesnesitelní (Horáková 2021: 150).

Kromě výkladových pasáží a vlastních memoárů jsou tu dějiny zprostředkovány ještě v pasážích úvahových, esejistických, které jsou jak součástí Anežčina výkladu, tak učitelského „zhodnocení“ Kateřiných memoárů a odmítnutí krutosti doby:

Ani po několikátém čtení nemůžu pořad pochopit, jak mohla matka vlastnímu dítěti zanedbat zranění. Jistě, byla nevzdělaná, dětí bylo moc a peněz málo, lékařská péče na vsi těžko dostupná. Ale neuznat trápení, které malá holčička prožila, a upřít jí bolestné v podobě hračky, která rodinu nic nestála? Je to tak kruté, že jsem Kateřinu podezřívala, že si snad dětskou křivdu přibarvila (Horáková 2021: 25).

Literární kritika Horákové vyčítala nezáživnost, primitivní hromadění wikipedických faktů a povrchní mudrování. Na obranu autorky je třeba říct, že vychází z logiky jí navržené postavy, ona nezáživnost, nuda, schematičnost a udivená naivita k ní přirozeně patří a charakterizuje ji. Na obranu čtenáře, který čte takto napsaných téměř čtyři sta stran, je však třeba říct, že je právem zklamaný. Přestože postava jedná v rámci svého charakteru a zkušeností, čtenářsky je tato figura výrazně neatraktivní, což nekoresponduje se spíše mainstreamově pojatým charakterem díla, od kterého se jistá čtenářská vstřícnost a atraktivita očekává. Zároveň však tento způsob vyprávění nenaplnuje standardy literatury vysoké, v níž čtenář oceňuje svébytný a originální autorský styl a hlubší a promyšlenější uchopení tématu.

Rudišova *Winterbergova poslední cesta* zprostředkovává dějiny této doby taktéž v dlouhých výkladových pasážích, ovšem využívá k tomu zcela jiné prostředky. Titulní postava, devětadevadesátiletý Wenzel Winterberg, je postava tak trochu fantastická – těžko si představit reálného téměř stoletého starce křepce putujícího vlakem po Evropě; jeho neuchopitelnost umocňuje i jeho závěrečné tajemné zmizení. Winterberg je zhmotněním určité ideje, totiž historického traumatu střední Evropy, jejího pomalého rozpadu, fatálních proměn prostoru po první světové válce a vyvrcholení v podobě holocaustu, traumatu, které si obyvatelé střední Evropy stále nesou v sobě. Winterbergovo mluvení jakožto projev „záchvatů historie“ či „onemocnění historií“ má mnoho společného s českou tradicí hrabalovského pábení, přičemž míšení vysokého a nízkého, sakrálního a přízemního, detailů a obecných pravd, stejně jako poetizace všedních jevů zasahuje do historického výkladu a proměňuje jej ve svébytnou, originální výpověď (v níž je ovšem obsažen i pragmatický cíl poučení čtenáře, zvláště pak toho německého):

Wenzel... Wenzel Winterberg... Po svatém Václavovi českém, po našem zemském patronovi, který nás stejně jako utopenec Nepomuk nebo knedlíky nebo pivo spojuje a drží pohromadě, ať mluvíme česky, nebo německy, ano, ano, milý pane Krausi, milý Jane, jak vidím, otec se uměl dívat skrz historii, svatý Václav se snažil usmířit Čechy s Němci a neválčit, stejně jako se o to pokoušel můj otec se svým žárovištěm, svým orlem nad Reichenbergem, protože otec svou vlast miloval stejně, jako ji miloval svatý Václav, svatého Václava zabil jeho bratr Boleslav 28. září 929 nebo 935 a otce zabil 15. března v Radničním sklípku jeden henleinovský trouba, zpitomělý pomocný dělník z cementárny mu rozbil hlavu pěstí... Ano, ano, Václav byl krásná zářijová mrtvola a můj otec byl krásná březnová mrtvola... Když je na počátku nějaké země, nějakého státu bratrovražda, nemůže to dobře dopadnout, to se nedá překolejit tak snadno jako Alpy,

nikoli Hradec Králové, ale tato bratrovražda je skutečný počátek našich katastrof, milý Jane (Rudiš 2021: 420).

Winterbergovy monology protkané návratnými motivy spojenými s ústředním tématem smrti, respektive vražd a sebevražd, využívají kontrastů a paralel, proměny rytmů – Rudišův jazyk se tu místy blíží, jak si povšimla literární kritika, jakoby rytmu vlaku. Dlouhá souvětí a souřadně spojené věty se vsuvkami v monolozích kontrastují s lako-nickými dialogy a krátkými, nevětnými celky vypravěče Krause: „Cítil jsem horkost plamenů [...]. Někde ve Slovinsku. Někde v Rakousku. Někde v Evropě. Někde v noci“ (Rudiš 2021: 412).

Naproti tomu Horáková podobná ozvláštňení a hry s vyprávěcím jazykem nevyužívá, její výklad je prostě sdělovací, informativní, až učebnicově vzdělávací. Pro srovnání ocituji ukázky komentující významné vídeňské stavby z obou knih:

Vídeňský ateliér Fellner a Helmer na přelomu devatenáctého století vybavil divadly řadu měst Předlitavska a Zalitavska a měl zakázky i mimo Rakousko-Uhersko. Tady ve Vídni postavili Volkstheater, který máme za rohem, v Praze vyprojektovali Neues deutsches Theater – Nové německé divadlo neboli dnešní Státní operu – , v Brně Mahenovo divadlo, dříve Stadttheater Brün. Navrhli divadla v Liberci, Jablonci nad Nisou, Mladé Boleslavi a Karlových Varech, kde projektovali i Grandhotel Pupp, budovu Císařských lázní a několik dalších staveb (Horáková 2021: 115).

A nyní ukázka druhá:

Ano, ano, vidíte, Dvorní operní divadlo, Vídeňanům se nová opera nelíbila. Když ji tři roky po bitvě u Hradce Králové otevřeli slavnostním představením Donna Giovanniho, psaly noviny o architektonickém Hradci Králové, nikomu se nová opera nelíbila,

první nová budova na Ringtrasse byla Vídeňanům příliš malá, příliš nízká, příliš jednoduchá, ano, ano, příliš ubohá, možná by ta bouda byla dobrá pro Reichenberg, České Budějovice nebo Lublaň, ale v žádném případě pro Vídeň, ani císaři se nová opera nelíbila, nebyla ničím než architektonickým Hradcem Králové, a tak se architekt van der Null ještě před otevřením oběsil ve svém bytě, ano, ano, nateklý obličej a nateklé oči a nateklý jazyk a mokré kalhoty, smutné, smutné (Rudiš 2021: 275).

Nechceme slepě srovnávat díla, která byla psána pro jiného čtenáře a s jiným záměrem (přestože se obě snaží udržet si čtenářskou atraktivitu a nebýt formálním experimentem pro úzkou čtenářskou skupinu), a už vůbec ne hodnotit rozdílné autorské poetiky a přístupy k tvorbě a publikování. Ovšem i ze stručné komparace obou textů vyplývá, že pokud chce autor napsat a uspět s faktografickým románem, tedy ne s faktografickou, naučnou literaturou, ale opravdu beletristickým dílem, je nutné soustředit se zejména na dva základní prvky: zaprvé na originální autorský styl a literární prostředky, kterými jsou podány výkladové pasáže tak, aby se podobně jako v recenzích *Srdce Evropy* kritika nevysmívala wikipedickému stylu (Brycz 2022: 56). Zadruhé je více než jindy důležité zaměřit se na postavu vypravěče, který faktografické pasáže drží pohromadě, dává jim smysl a posouvá děj románu.⁽³⁾ Pokud je takovýmto vypravěčem (a spojníkem několika historických rovin) pouze rychle načrtnutá, nevýrazná a neprokreslená, ba až plochá postava, těžko lze od knihy očekávat, že splní očekávání čtenáře, který si koupil román – a místo něj dostal příručku.

Přestože Rudišovu *Winterbergovi* lze vyčíst mnohé, naplňuje jeho poetika, autorský styl i volba postav – i přes dlouhé výkladové, někdy

3 Kromě „běžných“ hrdinů můžeme v této souvislosti připomenout například svérázného vypravěče faktografických románů Marka Tomana *Chvála oportunistu* z roku 2016, jímž je samotný Černínský palác, či *Neptunovu jeskyni* z roku 2018 s vypravěčem-sochou z parku Grébovka.

až únavné pasáže – představu o současném umělecky ambiciózním, a přesto čtenářsky přitažlivém románu, kterému jeho adresát leccos odpustí.

Oba romány si nakonec našly své čtenáře, obhájce, kritiky i interprety. A bude ještě zajímavé sledovat, jak si trend faktografické umělecké beletrie povede v dalších letech.

Mgr. Alena Šidáková Fialová, Ph.D.

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

Na Florenci 1420/3

110 00 Praha 1

fialova@ucl.cas.cz

Při vzniku studie byly využity zdroje výzkumné infrastruktury
Česká literární bibliografie – clb.ucl.cas.cz (kód ORJ: 90136).

PRAMENY

HORÁKOVÁ, Pavla

2021 *Srdce Evropy* (Praha: Argo)

RUDIŠ, Jaroslav

2021 *Winterbergova poslední cesta*; přel. Michaela Škultéty (Praha: Labyrint)

LITERATURA

BRYCZ, Pavel

2022 „Toulky českou minulostí po Vídni“; *Host* 38, č. 3, s. 56

ČADA, Tomáš

2022 „Evropa beze zdí a bariér“; *Tvar* 33, č. 12, s. 3

EDER, Kryštof

2022 „Na železnici dějou se věci“; *Host* 38, č. 1, s. 54–55

HELLER, Jan M.

2021 „Vyprávěl, protože vyprávět musel“; *Právo* 31, č. 244, příl. Salon, s. 16

CHUCHMA, Josef

2021 „Provoz v hlavním proudu“; *Respekt* 32, č. 50, s. 62

2022 „Energie silná jako lokomotiva“; *Respekt* 33, č. 5, s. 62

NOVOTNÝ, Vladimír

2022 „Četba do vlaku o cestě ve vlaku“; *Tvar* 33, č. 12, s. 3

ŠKULTÉTY, Michaela

2022 „Melancholická tour d’horizon po dějinách střední Evropy“; *iLiteratura*, <https://www.iliteratura.cz/Clanek/45479/rudis-jaroslav-winterbergs-letzte-reise> [přístup 23. 5. 2022]

ZIZLER, Jiří

2022 „Objevit Vídeň: Srdce Evropy Pavly Horákové“; *A2* 18, č. 18, s. 5

BOHATÁ, ALE NEDOCENĚNÁ

ŽIŽKOV A NORMALIZACE V PRÓZE SIMONY BOHATÉ VŠICHNI SOU TRAPNÝ

ALENA ŠIDÁKOVÁ FIALOVÁ

RICH BUT UNDERAPPRECIATED. ŽIŽKOV AND NORMALIZATION IN SIMONA BOHATA'S PROSE *EVERYONE IS EMBARRASSING*

The study is devoted to Simona Bohatá's second prose book *Všichni sou trapný* (Everybody is Embarrassing). In the context of the evaluation of the novel, the study reflects more generally on the popularity of books with the theme of normalization. We can see a certain decline of interest in this topic in recent years as one of the reasons why Simona Bohatá's prose is not very successful among readers, despite the positive reviews and its undoubted literary qualities.

Keywords: Simona Bohatá; normalization; Žižkov; contemporary Czech prose

Třebaže se totiž v médiích stále opakuje, jak málo jsme se vyrovnali s bolševickou minulostí, příběhy, které se o to pokoušejí, momentálně už nikoho nezajímají. Jsou příliš retro a většinu těch, pro něž je normalizace už jen položka v učebnici, nudí (Janoušek 2019: 62).

Citát z recenze Pavla Janouška vystihuje situaci literatury, která od doby raketového úspěchu mladého Michala Viewegha a jeho *Báječných let pod psa* z roku 1992 recept na hořkosladké návraty do normalizace vyzkoušela mnohokrát. Vlídňější byly v humorných prózách Petra Šabacha, v *Hrdém Budžesovi* (1998) Ireny Douskové či

v prózách Martina Fahrnera. Zhořkly a ztěžkly v prózách Jana Bala-bána, v románu Petra Kolmačky *Stopy za obzor* (2006), v povídkách Mileny Slavické *Povídky jamrtálské* (2010) a románu *Hagibor* (2014), v expresivních obžalobách mládí dehtaného rodinou i dobou u Ire-ny Douskové (*Oněgin byl Rusák*, 2006) či Věry Noskové (*Obsazeno*, 2007). Spíše kuriózní vybočení představovaly „legends underground“ *Život na Kdysissippi* (2008) Milana Kozelky či dystopie Petry Hůlové *Strážci občanského dobra* (2010), která si pohrává s normali-začními reáliemi. Jako pozadí čtenářsky vděčných příběhů rodinných tajemství a traumat posloužila etapa normalizace Aleně Mornštajno-vé zejména v bestselleru *Tiché roky* (2019), ale její obraz se objevil v podstatě u všech autorčiných próz.

Zatímco velká část zmiňovaných knih dosáhla čtenářského ohlasu, nominací i ocenění, dramatizací a filmových adaptací, případně i re-kordních prodejů, zůstala víceméně stranou většího zájmu próza Si-mony Bohaté s expresivním názvem *Všichni sou trapný*, která vyšla v nakladatelství Host v roce 2019. Přestože kniha měla dobrý ohlas – recenze vyšly v *Hostu*, *Tvaru*, *Respektu*, na *iLiteratuře* i v *A2*, všechny bez výjimky byly pochvalné, a to od kritiků, jako je Pavel Janoušek, P. A. Bílek, Zdenko Pavelka, Daniel Mukner, Radim Kopáč a další, kte-ří považovali prózu za „dobře napsanou“, „upřímnou“, „ve vykreslení obrazu doby poctivou“ či „pozoruhodnou“ – nezískala žádnou z no-minací na literární ocenění a celkově není příliš známá. Alespoň tím-to příspěvkem se proto pokusím dílo připomenout s nadějí, že kniha ani její autorka zcela nezapadnou do hlubin zapomnění.

Simona Bohatá (nar. 1965) vystudovala obor Tvorba textu a scénáře na Ježkově konzervatoři, školou života jí však byla především rozlič-ná zaměstnání (nyní se např. věnuje umělecké práci se dřevem a ko-vem). Celý život psala víceméně „do šuplíku“: próza *Všichni sou trap-ný* je v pořadí teprve její druhá.⁽¹⁾

1 V roce 2021 jí vyšel další román nazvaný *Klikař Beny*, který na prózu *Všichni jsou trap-ný* částečně navazuje: hlavním hrdinou je sice postava nová, mladík Beny, nicméně alespoň ve zkratce tu Bohatá dopovídá osudy hrdinů předchozí knihy.

Její prvotina, na obálce účelově označená podtitulem „román o přítomné minulosti“ s hlavním názvem *Máňa a my druzí* (2017), sice ukázala, že autorka umí psát kultivovaným jazykem, s nadsázkou i s citem pro pointování rodinných mikropříběhů, avšak právem zcela zapadla a zůstala bez recenzních ohlasů. Jedná se o příznaně autobiografické vzpomínky autorky, kterým ovšem chybí jakékoliv propojení, přesah i příběh – jde o prostý souhrn zážitků z celkem neradostného dětství v pražských Strašnicích, které na sebe nijak ne navazují, jsou pouze vydolovány z vlastní paměti a asociativně pokládány vedle sebe. Navíc výpověď stejně jako u podobně laděných textů s autobiografickým základem postupně oslabuje opakovaná stylizace vypravěčky do kladné hrdinky, jíž vpravdě ďábelská a primitivní rodina (titulní Máňa je vypravěččina despotická babička) pouze ubližuje a ubíjí její talent. Redaktorka nakladatelství Plus, které tuto knihu vydalo, autorčiny možnosti neodhadla a vypustila do světa polotovar, jenž nelze považovat za román.

Naproti tomu nakladatelství Host postupovalo jinak: zatímco autorčin první text již dříve odmítlo,⁽²⁾ byla Bohatá se svými dalšími texty – tedy těmi, z nichž nakonec vznikla analyzovaná próza *Všichni sou trapný* – již úspěšnější. Dle jejích slov ji redaktor Jan Němec donutil předložený text druhé prózy přepracovat, spojit jednotlivé povídky, portréty a momentky příběhem. Výsledný tvar pak na obálce knihy prohlásil za novelu. Autobiografická linie je v díle tentokrát přítomná skrytě, odhalují ji více následné prezentace autorky v médiích než samotný text.

Novela, jak je kniha v anotacích označována, je ve skutečnosti spíše románem, který vznikl podle slov autorky přepracováním a spojením několika povídek. Jednotlivé kapitoly vyprávěné v er-formě se zaměřují na příběh jedné konkrétní postavy, takže obstojí samostatně, ale zároveň s ostatními tvoří propojený celek, jehož kolektivním

2 Jak píše Simona Bohatá, Miroslav Balaščík prózu „sice odmítl, ale napsal mi moc hezkou odpověď, tak jsem to zkusila znovu“ (Bohatá 2020).

hrdinou je normalizační Žižkov. Názvy kapitol určují, která z postav právě stojí v centru vyprávění (Borek, Bóža, Růža, Hany, Turek atd.), případně pojmenovávají prostory související s konkrétní situací a zážitkem (Tunel, Pasták, Dvorek) – tyto situace tvoří jakési fabulační uzly a určují dějovou linii vyprávění.

Hrdiny prózy, kterým je věnován prostor v samostatných kapitolách, jsou zejména dospívající, osmáci z žižkovské základky nevalné pověsti: Borek, Bóža a Růža, Martin, Soňa, Šimona. Sami zatím nemají moc možností projevit se, jejich život určují hříchy rodičů: jedni emigrovali a svého syna tu nechali se starou babičkou, jiná matka má pověst prostitutky, další se paktuje s estébáky a šmelináři, několik z nich si přivede nového „otce“, který pije a je agresivní, jiný otec je – možná neprávem – zatčen. Podrobně prokreslenou odpudivou postavou je vekslák Lojza, který má po základní škole: postava na pomezí dětství a dospělosti, která chce uspět v pokřiveném světě jakýmkoliv způsobem, tu slouží jako jeden z možných obrazů toho, kterou cestu se osmáci můžou nakonec vydat. Alkohol, zlodějiny, vulgarita, násilí a nezáměr o vše ostatní než o vlastní prospěch je tu na denním pořádku, je to zkrátka realita Žižkova osmdesátých let, nad kterou se nepřemýšlí, která představuje normu běžného života.

Možností a životních cest však osmáci ve svém okolí vidí víc: z masy otupělých dospělých se vyčleňuje několik svérázných postav, které představují záblesk dobra v šedé mase normalizačního zla. Například učitel Turek, sám už poněkud vyhořelý, stále doufá v dobro ve svých žácích, když – z trestu – učí na žižkovské škole bílé i cikánské děti ulice. Servírka Libuše převezme hospodu, jež má být zbourána, a alespoň na chvíli v ní vytvoří ostrov pohody pro žižkovské osamělce. Mezi běžné postavy nepatří ani invalidé Hany a Ságo: jeden mladík se zničeným životem, jelikož při nehodě v opilosti přišel o nohy, druhý typově hrabalovský vagus a pábitel, který se skrze fingovanou invaliditu dostává mimo systém.

I v takto představeném světě bezmoci, nudy a šedi se ovšem může něco dít. Zdánlivě obyčejná či nepříjemná událost dokáže odkrýt onu

perličku na dně, přinést naději, že není vše ztraceno, ukázat druhým krásu, radost, pocit lidského souznění.

Děj románu se soustředí okolo dvou zásadních událostí: parta malých cikánů „od tunelu“ (tedy z hranic Žižkova a Karlína) přiváže na koleje psa a nechá mu přejet nohy (zničený život psa tu představuje paralelu s osudem mladého invalidy Sága). Čtrnáctiletý Martin jde krutý čin pěťmi pomstít, kvůli přesile cikánské party je sám zbit a udán strýcem jednoho z těch, které potrestal. Vzhledem k jeho rodinné situaci (rodiče v emigraci, bydlení u staré babičky, která chodí do kostela) je umístěn v psychiatrické léčebně a poté ho čeká pasták někde na druhém konci republiky. Jeho třídní učitel Turek se však vzepře nadřizeným a pomocí svých známostí mu zařídí přemístění pouze do Karlína a možná i brzké propuštění. Druhou událostí je chvíle, kdy invalida Hany zachrání týraného psa (příznačně je jeho trýznitelem jednoznačně záporná postava, místní udavač) a spolu se servírkou Libuší, Ságem a několika dětmi zažijí takřka snové letní odpoledne na hospodském dvorku, kde myjí osvobozeného psa, jedí buřty a radují se ze života:

Dneska svítí slunce jen pro nás, napadlo Sága a hned se zastyděl a byl rád, že to nevyslovil nahlas. Až se tu jednou, nejvíc tak dvakrát zhoupe demoliční koule, on se na berlích pečlivě a systematicky rozhoupe ke svému konci a tenhle čas si ponese s sebou jako růženec, jako prachy, co dávaj cikáni svejím mrtvejím do rakve (Bohatá 2019: 169).

Tyto příhody spojuje snaha pomoci druhému, a tím vzdorovat šedi a zlu okolního světa. To se může podařit jedině, když víc lidí drží pospolu, když si věří a pomůžou druhému bez ohledu na osobní prospěch, prostě jen pro vědomí nadosobní spravedlnosti, potřeby dobra, kterou neubilo ani drsné prostředí. V logice místa a doby je bohužel fakt, že ani jeden ze zážitků se nemůže opakovat, neboť hospoda, v níž děti zažily možná nejkrásnější chvíle svého života, je v zá-

věru knihy zbourána, Ságo pracuje s pomocí alkoholu na postupné sebevraždě, Libuše odchází neznámo kam, třída osmáků se s koncem školního roku rozpadá a osud Martina a jeho babičky je stále nejistý. Ona jiskra dobra a sounáležitosti s druhými v ostatních možná zůstane s nadějí, že bude opět rozfoukána, možná bude časem udupána v obecném dobovém marasmu.

Vykreslení časoprostoru ve sledovaném románu patří k jedněm z nejpůsobivějších v současné české próze, přičemž jeho síla tkví v nesentimentální syrovosti a strohosti vyprávění. Nenajdeme tu laicíné odkazy na popkulturní ikony, céčka nebo televizní zábavné pořady, nekoná se nostalgický návrat do časů mládí ani o střet dvou světů, hodný underground versus zlý systém. Drsný popis běžné normalizační reality přiblíží její bezútěšnost, a to prostřednictvím vyličení osudů jednotlivých postav, popisem chátrající čtvrti, mnohdy jen náznakem, prostým konstatováním. Působivost příběhů násobí i realistický dobový jazyk užitý v dialozích. Výsledkem je přesvědčivý obraz doby, ale i prostoru, svérázné pražské čtvrti Žižkov. Vše, co se v próze děje, dokresluje genia loci Žižkova osmdesátých let – a zvláště té jeho podoby, která navazuje na „tradiční“ obraz Žižkova pracujících, dělníků, uklízeček, alkoholiků a vůbec obyčejných lidí, kteří se musejí otáčet a nemají čas zabývat se ničím, co přesahuje jejich běžný denní obzor. Bílí, cikáni, kriplové, grázlové, veksláci, šlapky, pavlačové báby, ožralové, flákači a rváči tu dohromady vytváří až jakýsi romantický mýtus prostoru, v němž je přese všechno stále něco prastarého, ryzího, byť na první pohled přikrytého hromadou hlušiny. A tuto mytičnost ještě podtrhává blížící se zánik zobrazeného světa, který představuje demolice starých žižkovských ulic, nenávratné ničení starých domů i místních podivínů. Panelová výstavba má Žižkov přiblížit šedému zbytku Prahy a setřít jeho výjimečnost.

Vrátíme-li se k našemu úvodnímu tázání, proč tato próza neprorazila, můžeme se jen dohadovat: když pomíneme slabší marketing nakladatelství, nepodařenou obálku i zavádějící název v obecné češtině sugerující teenagerskou četbu stejně jako fakt, že Simona Bo-

hatá zkratka není známou osobností, jedním z důvodů může být ona v úvodu zmíněná vyčerpanost tématu. Dalším pak nejspíše bude absence líbivého normalizačního retra, a naopak všudypřítomné obrazy zoufalství, bezmoci, násilí a beznaděje, které si už málokdo chce připomínat – na rozdíl od céček a oblíbených žvýkaček. Týrání zvířat, život se znetvořeným tělem, zbité děti, udavači a veksláci a zkažené životy nejspíš nejsou to, k čemu by se chtěl mainstreamový čtenář vracet. Ovšem čtenář, který dokáže ocenit nevšední vypravěčské umění autorky a schopnost syrově i poeticky zachytit dobu a místo, by neměl tuto prózu pominout.

Mgr. Alena Šidáková Fialová, Ph.D.

Oddělení literatury 20. století a literatury současné, v. v. i.

Ústav pro českou literaturu AV ČR

Na Florenci 3

110 00 Praha 1

fialova@ucl.cas.cz

PRAMENY

BOHATÁ, Simona

2019 *Všichni jsou trapný* (Brno: Host)

LITERATURA

BÍLEK, Petr A.

2019 „Tehle Žižkov není pro děti“; *Respekt* 30, č. 45, s. 65

BOHATÁ, Simona

2020 „Chtěla jsem začít žít nový život“; *DailyCoffee*, <https://www.dailycoffee.cz/simona-bohata-chtela-jsem-zacit-zit-novy-zivot> [přístup 20. 9. 2021]

JANOUSEK, Pavel

2019 „Republika Žižkov a normalizační bažina“; *Host* 35, č. 10, s. 62–63

KOPÁČ, Radim:

2019 „Šťastná & Bohatá aneb Optimismus“; *Lidové noviny* 32, č. 271, 22. 11., s. 9

MUKNER, Daniel

2019 „Nasanou na Žižkově“; *iLiteratura*, <http://www.iliteratura.cz/Clanek/42323/bohata-simona-vsichni-sou-trapny> [přístup 20. 9. 2021]

PAVELKA, Zdenko

2019 „Meziřádky Zdenko Pavelky“; *OKO Kosmasu*, <https://www.kosmas.cz/oko/recenze/449520/meziradky-zdenko-pavelky/> [přístup 20. 9. 2021]

PAVLOVA, Olga

2019 „Normalizační rok na Žižkově“; *A2* 15, č. 26, s. 4

PROKEŠ, Josef

2019 „Dospívání na pražském Žižkově za Husákova absolutismu“; *Tvar* 30, č. 20, s. 20

SLOUKOVÁ RECOVÁ, Daniela

2019 „Jeden za všechny, všichni na Žižkově“; *Vaše Literatura*, <https://www.vaseliteratura.cz/pro-dospele/7472-trapny> [přístup 20. 9. 2021]

ZELINKOVÁ, Lucie

2019 „Všichni sou trapný. Bohatá reflektuje pubertu na Žižkově“; *Novinky.cz*, <https://www.novinky.cz/kultura/clanek/recenze-vsichni-sou-trapny-bohata-reflektuje-pubertu-na-zizkove-40299264> [přístup 20. 9. 2021]

MODELOVÁNÍ HISTORIE V „ROMÁNOVÉ KRONICE“ KARIN LEDNICKÉ ŠIKMÝ KOSTEL

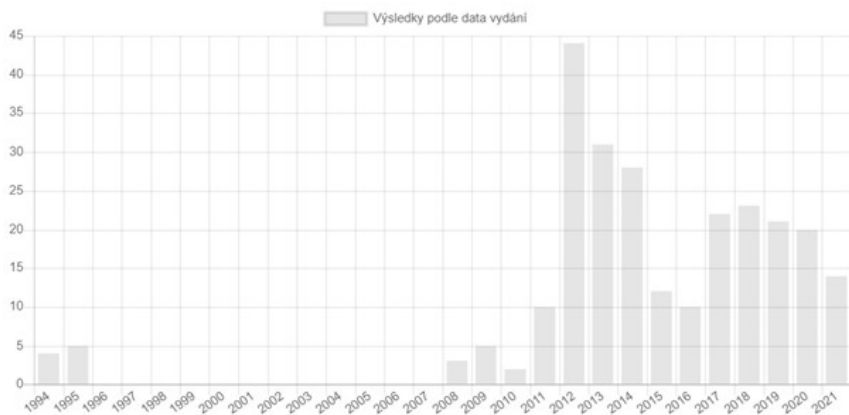
IVETA MIKEŠOVÁ

DEPICTING HISTORY IN THE “NOVEL CHRONICLE” ŠIKMÝ KOSTEL BY KARIN LEDNICKÁ
The article considers the role of historical fiction in Czech literature since the year 2000 and analyzes the depiction of history within the genre of family saga and novel chronicle based on the example of the first two volumes of Karin Lednická's intended trilogy *Šikmý kostel* (2020, 2021).

Keywords: Czech literature; historical fiction; novel chronicle; family saga; Karin Lednická

Zahrnutí románu/románové kroniky Karin Lednické *Šikmý kostel* (2020, 2021) do diskuse v rámci *Cenové bilance 2019–2020* do jisté míry opravňuje absolutní vítězství prvního dílu plánované trilogie ve čtenářské anketě *Knihy roku 2020*, jejímž vyhlášovatelem je Nadační fond Čtení tě mění (zakladatelem fondu je společnost Euromedia Group). Knihy do ankety přihlašují nakladatelé a výsledky ankety jsou pak závislé na hlasování čtenářů/uživatelů internetu, kteří ve dvanácti kategoriích vybírají z přihlášených knih. Na jiné ceny prozatím, pokud je mi známo, ani jeden ze dvou dosud vydaných dílů románu *Šikmý kostel* nominován nebyl. Tato skutečnost odráží současný stav recepce románu Karin Lednické: zatímco čtenářské ohlasy (podpořené zdařilým marketingem, mj. na sociálních sítích a webových stránkách autorky – obecně mediální viditelností díla) jsou většinou kladné až nadšené, recenze v literárních časopisech převážně vlažné. V tomto smyslu by bylo možné román Karin Lednické považovat za jakýsi pří-

znak pomalu se vyčerpávajícího trendu specifického druhu historické fikce, reprezentovaného např. díly Radky Denemarkové, Kateřiny Tučkové, Jakuby Katalpy, v poslední době též Aleny Mornštajnové, nebo právě Karin Lednické. Pro ilustraci lze využít statisticko-analytického modulu dostupného v rámci databází výzkumné infrastruktury Česká literární bibliografie Ústavu pro českou literaturu AV ČR a připojit graf, který zobrazuje frekvenci kombinace výskytu sousloví „historický román“ a „český román“ v databázi Bibliografie české literární vědy po roce 1989 (jakkoli má taková analýza pouze orientační charakter).



Graf č. 1 Výskyt sousloví „historický román“ a „český román“.

Alena Fialová v úvodní studii, která se váže k prozaické produkci zpracované v části publikace *V souřadnicích mnohosti*, popisuje obrat k minulosti jako nejvýznamnější tendenci v literatuře prvního desetiletí 21. století:

Nejvýraznějším trendem v nově vznikající próze třetího milénia se stal tematický obrat k období čtyřicátých až osmdesátých let dvacátého století. Spisovatele přitahovala zejména traumatická poválečná doba, již ve svých dílech mohli naplnit napínavým dě-

jem a výraznými postavami – tragickými hrdiny i morálně odpudivými karikaturami lidství. Charakteristickými náměty se staly zvláště křivdy během osvobození a odsunu Němců a komunistická perzekuce v padesátých letech. [...] S rozmachem tématu nedávné minulosti (ale v mnohých případech i se snahou o komerční úspěch díla) se pojil i návrat velkého příběhu: realistického, poupatavého, široce pojatého vyprávění typického pro žánr moderního společenského či vývojového románu (Fialová 2014: 343).

Na konstatování Aleny Fialové můžeme navázat poukazem na specifickou situaci spojenou s tímto druhem historické fikce. Po roce 2000 se česká společnost v návaznosti na procesy, které nás měly vyvázat z komunistické a „východní“ minulosti, ocitá v situaci, kdy je nutné hledat novou pozici mj. v rámci střední a širší Evropy, v níž pozvolna probíhají globalizační procesy; vzniká jisté nadnárodní společenství, v jehož rámci je třeba narovnat staré rozpory mezi jednotlivými národy (otevírání sporů v rámci evropského prostoru, omluvy za skutečné i pomyslné křivdy), zároveň se otevírají k diskusi dějinné epochy, na něž bylo posledních čtyřicet let nazíráno optikou „vítězů“, ale které mají dosud pamětníky, kteří události prožívali jinak, než bylo oficiálně prezentováno.⁽¹⁾ Dušan Třeštík zmiňuje v této souvislosti i fenomén „dějinné viny“ a politickou korektnost jako nový evropský diskurs (Třeštík 2004). Evropská integrace a vytváření jakési nové evropské identity ale zároveň podněcuje proces opačný – vymezení se vůči Evropě a zdůraznění národně rámcované kultury a národní historie.⁽²⁾ Re-interpretaci určitých dějinných období (vysídlování pohraničí, dějiny z hlediska menšin či poražených) v literárních dílech lze tedy vnímat jako trend, související jednak s novostí a čtenářskou atraktivitou tématu, v obecnější rovině

1 K tomu např. Pavel Kolář a Michal Pullmann ve studii „Kdo se bojí normalizační každodennosti“ (2016).

2 K současnosti a procesualitě národních a nadnárodních rámců vzpomínání v evropském prostoru viz např. kolektivní monografii *Zwischen nationalen und transnationalen Erinnerungsnarrativen in Zentraleuropa* (2020).

pak s proměnou evropského diskursu, ale i proměnou historických věd, jež se odklání od pojetí historie jako pravdy o minulosti, jako popisu vzájemně se podmiňujících procesů, které směřují k budoucnosti, jak ji známe. Sebeidentifikace národního společenství, a tedy i každého jednotlivce, který je jeho součástí, je mj. založena i na určité verzi národní historie. V okamžiku, kdy je v historických vědách věnována stále větší pozornost fenoménu paměti a orální historii, objevuje se i v rámci prozaické produkce tematizace paměti, problematizace historie jako souhrnu faktů, tendence k zobrazení jiných úhlů pohledu a jiných zkušeností, než dosud nabízely učebnice historie (Lyotardovská nedůvěra k velkým pravdám a velkým příběhům – srov. Lyotard 1993 – nevede k jejich opuštění, ale víceméně k pokusu o jejich rekonstrukci). Se situací odlišnosti oficiálního výkladu dějin a osobního prožitku a vzpomínek se pojí nejen problematika potenciální korekce vlastních vzpomínek na základě společensky preferované verze událostí, ale i další fenomény, které lze reflektovat s pomocí paměťové teorie (v pojetí Pierra Nory, Renate Lachmann či Aleidy a Jana Assmannových). V okamžiku, kdy panuje nedůvěra v možnost objektivně popsat jakékoli historické období, aniž by do tohoto popisu byly implantovány soudobé názory a hlediska, dochází zároveň k určitému zpochybnění paměti jedince – ať už s ohledem např. na nemožnost komunikovat svou zkušenost, nebo její autokorekci na základě společenského konsenzu – lze se obrátit ke zkušenosti kolektivní, k alternativě historických událostí sdílené v rámci (regionálně, etnický, příbuzenský či jinak vymezené) skupiny.³ Můžeme se tak pokusit současný proud historické fikce uchopit na základě tendence k zachycení zkušenosti, která má generační (nad jedincem, definující) charakter, zároveň se však vyhýbá generalizaci historické pravdy, otevírá se různým úhlům pohledu, což v tematické rovině umožňuje ohledávání fenoménů sdílené traumatické zkušenosti, kolektivní dějinné viny apod. Terminologickou oporu pro zachycení způsobu, jakým je konstruo-

3 V souvislosti s názory, že každý výklad historie je interpretací závislou na době vzniku a odráží do jisté míry stav historického myšlení doby vzniku, lze odkázat např. na úvahy Haydena Whitea o narativní povaze historiografických děl (srov. White 2011).

vána opozice historického rámce a fenoménu paměti v současné české próze lze pak hledat např. v pojmech kolektivní a kulturní paměti (srov. Assmann 2018: 145–150) a analýze způsobů formování historického vědomí. Důraz na střetávání různých výkladů historie, diverzitu, střet kultur, splývání a přetáčení klasických dějinných opozic „dobra“ a „zla“ a zkoumání různých verzí kolektivní paměti v rámci skupin – ať už definovaných regionálně, národnostně, či ideologicky – se jeví jako obecnější tendence. Jednak na úrovni odlišné generační zkušenosti a rozdílné sebeidentifikace rodičů a prarodičů, kteří prožili velkou část života v komunistickém režimu, a generace potomků, která po listopadu 1989 musí hledat nové způsoby sebedefinování, jednak v rámci důrazu na možnost různého/odlišného prožívání událostí doposud vnímaných jako fakticky dané historické pravdy (např. kolektivizace jihočeské vesnice v románu Jiřího Hájíčka *Selský baroko*, 2005, život německé menšiny na českém území a problematika poválečného odsunu v prózách Radky Denemarkové nebo Kateřiny Tučkové). Fenomén paměti a vzpomínky je možno asociovat i se zobrazením dějin skrze rodovou paměť, rodinnou historii a prožívání minulosti na základě jakési „zděděné emoce“ (opět lze odkázat na Jiřího Hájíčka a jeho knihy posléze označované jako „venkovská trilogie morálního neklidu“, tedy *Selský baroko*, *Rybí krev*, 2012, a *Dešťová hůl*, 2016) a skrze paměť vázanou k místům odrážejícím historické proměny (ať už se zaměříme na proměny krajiny – pohraničí v souvislosti s okupací, odsunem či znovuosídlováním, ostravsko-karvinský region v souvislosti s industrializací –, nebo na monumenty typu „šikmého“ kostela sv. Petra z Alkantary v Karvině).

I v románové kronice Karin Lednické *Šikmý kostel*, jejíž dva dosud vydané díly zobrazují vývoj ostravsko-karvinské oblasti v rozmezí let 1894–1921 a 1921–1945, lze pozorovat intenci k přepisu vnímání určité historické epochy a popisované oblasti.⁽⁴⁾ Za vznikem románové

4 První díl plánované trilogie je zároveň autorčiným debutem, i když jako překladatelka a nakladatelka je dobře obeznámena nejen s procesem tvorby, ale i s literárním provozem a marketingem.

série stojí podle slov autorky samotné mj. snaha změnit obraz regionu v obecném povědomí:

Moc bych si přála, aby čtenáři z jiných částí republiky mohli díky *Šikmému kostelu* nahlédnout ostravsko-karvinský region novými očima. K tomuto severovýchodnímu cípu republiky se dosti nespravedlivě pojí celá řada hluboce zakoreněných předsudků. Jeho pokřivený obraz také vyplývá z absence některých historických událostí v učebnicích dějepisu... [...] V dnešní polarizované době je důležité umět se na věci dívat z jiných než obvyklých úhlů (Lednická – Huřtáková Hašková 2020).

Román Karin Lednické lze tedy oprávněně řadit do kontextu současné historické prózy objevující nové interpretace historie – zde jde o dějiny Slezska v multinárodnostní perspektivě (i když ji autorka víceméně omezuje na střetávání dvou národností, za občasného vynoření německého živlu). Autorka naráží na stereotypní vnímání Ostravska jako hornického regionu, problematizuje obraz Těšínska (sedmidenní válka, rozložení českého a polského obyvatelstva), reflektuje počesťování obyvatel regionu (mluvících převážně polsky, nebo „po našimu“) po první válce, odsun českého obyvatelstva po vyhlášení protektorátu, v rámci druhé světové války pak volbu mezi podřízením Němcům a přihlášením k české nebo polské národnosti. Lednická vyvrací tradiční představu o většině, která válku přeživala, aniž by se zapletla s jakoukoli stranou – zdůrazněna je nutnost (nevyhnutelnost) volby, mnohdy to však není volba z přesvědčení, ale pro zachování co možná nejlepších životních podmínek (pokus vyhnout se frontě a pracovním táborům). Přítomná je jakási snaha porozumět dějinám skrze lidské osudy, skrze zkušenost předků, jejich paměť, protože historie je vždy konstruktem, ale osud člověka je sdělitelný, lze mu porozumět, lze se vcítit do lidských motivací. Za kombinací společenských a politických okolností určitého okamžiku dějin stojí osudy

a volby jednotlivců podmíněné různými příčinami, ale ovlivněné i nepředpověditelnými náhodami a souběhy okolností.

Autorka se už v titulu prózy odvolává na půdorys románové kroniky (a například Erik Gilk ji ve své recenzi v *Tvaru* nadsazeně přirovnává k venkovským realistům; srov. Gilk 2020: 20). A skutečně lze pozorovat některé rysy, které jako typické pro klasickou románovou kroniku uvádí např. Ivo Pospíšil v publikaci *Labyrint kroniky* (chronologické vedení příběhu, juxtapozicičnost syžetových celků; srov. Pospíšil 1986: 17, 29). Pospíšil zmiňuje také roli idyly při konstituci žánru románové kroniky (představa idylického místa, idylické doby, k níž se vztahuje současnost; srov. *ibid.*: 60–67), v souvislosti s knihou Karin Lednické na tuto skutečnost upozorňuje Pavel Janoušek v recenzi v časopise *Host*:

Základem obdobných kronik bývá snaha o realistické zachycení konkrétních životů napříč generacemi. Individuální sny a tužby jsou konfrontovány s časoprostorem, v němž je postavám, respektive rodům, dáno žít, a který tudíž utváří jejich příběhy a limituje každodenní bytí. Komunita, o níž se vypráví, je přitom autorem vnímána jako „naše“, čímž je románová promluva vztahena ke společné minulosti a vyjadřuje přesvědčení o „naší“ sounáležitosti s předky (Janoušek 2021: 60).

Zmíněný citát dobře ilustruje princip trojího zrcadlení v rámci prózy Karin Lednické. Na jedné straně stojí bytí/život člověka, zachycení osudů a voleb jednotlivce; v souvislosti se čtenáři známým historickým kontextem pak vzniká moment očekávání příštího, tj. zdroj dějového napětí. Zobrazení dějinných událostí zasahujících do bytí společenství/komunity umožňuje využít principu opakování a paralely, Karin Lednická těchto principů hojně využívá pro zdůraznění obecně sdílené lidské zkušenosti ztráty, traumatu, bezmoci v soukolí událostí. Klasické románové kroniky zobrazovaly koloběh života na základě střídání ročních období a s tím spojených prací a rituálů, často využívaly protikladu vesnice a města – vesnice jako

místa víry, tradice a kořenů v kontrastu k místu hříchu a zkaženosti. Zmíněný protiklad částečně funguje v první části *Šikmého kostela* (Orlová a stará Karviná jsou do jisté míry postaveny do protikladu k Ostravě, rozvoj nové Karviné pak rozdílly jakoby smazává, pracuje se s motivem ztráty idylického místa, reprezentovaného nachýlenou věží „šikmého kostela“). Neméně důležité je v tomto kontextu bytí krajiny, symbolické zobrazení jejího sepětí se životy obyvatel a stop, které v ní chod dějin zanechává. V románu *Šikmý kostel*, jak je zřejmé už z názvu, nejde ani tak o přírodní scenerie, jako spíše o dominanty lidmi obývaného prostoru – vedle kostela sv. Petra z Alkantary, využívaného jako symbol starého světa víry a jistot (postupně se propadajícího do zapomnění) se samozřejmě objevuje i dominantní šachetní věž, která ovládá běh lidských všednodenních životů, stejně jako kostelní věž určuje nedělní čas spočinutí a obratu k něčemu vyššímu. Jakkoli lze v próze Karin Lednické najít rysy románové kroniky (nebo spíše operovat s variantou rodinné kroniky či rodové ságy), chronologickou posloupnost příběhu, zejména v první části trilogie pak práci s motivem idylického místa, víceméně souběžně zobrazené osudy jednotlivých postav reprezentujících běh života lokality a mj. též jev, který Ivo Pospíšil označuje jako „simulovanou odbornost“, tedy důraz na znalost reálií a specifika každodenního života popisovaného prostoru (Pospíšil 1986: 32), lze však zároveň poukázat na řadu aspektů, které tradičnímu pojetí románové kroniky spíše odporují. Slovníkové definice románové kroniky odkazují mj. na převládající deskriptivnost a dominanci časoprostoru nad postavami a dějem (i když v případě současné aktualizace žánru není potlačení popisnosti ve prospěch příběhovitosti neočekávané). Lze zpochybnit existenci typicky uzavřené kronikové lokality, k níž je vztahováno dění v okolním světě. Nejen z hlediska případného přiřazení k žánru románové kroniky je však problematický způsob, jakým Karin Lednická pracuje s historickými fakty a modeluje historický kontext, a jak se tento postup odráží v kompozici prózy. Pro začátek lze citovat vyjádření autorky z rozhovoru pro časopis *Tvar*:

Významným zdrojem je pro mě orální historie, a proto vnímám jako svou největší autorskou odpovědnost, aby nikdo z mých pamětníků nenabyl pocit, že jsem zneužila jeho důvěru nebo posunula význam jeho sdělení. *Šikmý kostel* není tak docela fikce – je to příběh vyfabulovaných postav, které nesou reálnou historii (Lednická – Martínková Racková 2021: 4).

I v dalších rozhovorech a v doslovecích ke dvěma dosud vydaným dílům *Šikmého kostela* Karin Lednická uvádí, že jejím inspiračním zdrojem jsou historické a archivní prameny, rozhovory s odborníky na vybranou problematiku a pamětníky. Zmíněný postup můžeme v textu snadno vysledovat. Na jedné straně je tedy kladen velký důraz na verifikaci událostí fikčního světa na základě historických pramenů (např. připojené obrazové dokumenty a vysvětlující doslovy explicitně sugerují autenticitu zobrazovaného fikčního světa), na druhé straně je historický kontext masivně přizpůsobován potřebám fikčního světa a jeho ideové nadstavby – autorka v podstatě vymazává německý a židovský živel (a jiné menšiny) z obrazu popisované lokality a zaměřuje se pouze na česko-polský národnostní konflikt, některé historické skutečnosti zařazuje bez ohledu na jejich reálnou existenci v jiném prostoru a čase (solné poutě z úvodu románu), pro zobrazovaný region konstruuje název Karwiná, jazykem postav činí specifický konstrukt obsahující některá krajová nářeční specifika zasazená do v podstatě spisovné češtiny. Tyto skutečnosti mají na autenticitu fikčního světa vliv spíše destruktivní a můžeme tak nadneseně konstatovat, že sociální a národnostní problémy ostravsko-karvinské oblasti jsou v románu zobrazovány skrze střípky pamětnických příběhů zkombinované s pasážemi inspirovanými historickými publikacemi o dějinách regionu a vedené autorskou intencí vytvořit fikční svět, který má potenciál pomocí těchto nástrojů formovat historické vědomí o zobrazované oblasti. Pro srovnání můžeme využít ukázky z prvního dílu trilogie *Šikmý kostel* a z druhého dílu trilogie Vojtěcha Martínka *Černá země – Plameny* (1929), které zmíněný problém dob-

ře ilustrují – nejen z hlediska autenticity fikčního světa a řeči postav, ale samozřejmě i z hlediska důležitosti autorského záměru a ideově náplně díla pro celkový kontext.

I hodina udeří, kdy jde Kuba po prvé s modrou baňkou a krajíčkem chleba k šachtě. Je jitra, píšťaly hučí, lidé pospíchají ulicemi. A znovu se rozhučely velitelské sirény jako křik otrokáře: Do roboty! A spěšně, spěšně! A z dělnických kolonií, z robotnických kasáren, z šedivých a natlačených činžáků na periferiích i z vesnických chalup v širokém okolí jdou mužové, poslušni rozkazu velikého pána; jdou mravenci, drobní, modří a černí, jdou k mraveništím. [...] Ke Kubovi se hlásí havíř, příkrčený, těžkopádný, s dlouhými převislými kníry a velkým obočím. Má lhotejné kníry [v pozdějších vydáních „oči“ – pozn. IM] a uvadlý hlas. Vyplivuje a praví netečně: „Tys je nový synek, co? No, tak se hni! A daj pozor na hlavu, ať se šnoblak něrozbiješ na první raz!“ (Martínek 1929: 92–94).

Z mírného návrší, na kterém stojí jejich domek, zamíří dolů ke kostelu, kterému právě začali přestavovat věž. [...] Po hlavním tahu na Fryštát šlapou jen stovky mužských nohou a snaží se vyhýbat hlubokým brázdám od kol a velkým hroudám hlíny. [...] Část postav s bandaskami po chvíli odbočí. To jsou ti, co dělají na Františce. [...] Snad i na smrtelné posteli se mu vybaví první den, kdy Karel poprvé sfáral. Mladý cyp, celý vyjevený z toho, že neví, co ho tam dole čeká. Pyšný, že vstupuje do mužského světa. A úplně odrovnaný, když pak šel po šichtě domů. [...] „To zvládneš, neboj. Všeci jsme to zvládli,“ snažil se Pawel rozptýlit synův strach, kterému dobře rozuměl (Lednická 2020: 22–23).

Obě díla jsou shodně zasazena regionálně a časově a zobrazují podobné situace a fenomény, odrážejí však zároveň dobu svého vzniku; je podstatné, do jaké míry autor historické fikce usiluje o rekonstrukci obrazu historie nebo do minulosti spíše promítá současné hodno-

tové a tematické konstrukce. *Šikmý kostel* se přiřazuje ke druhému typu, kde je dnešní česko-polský rozměr regionu promítnut do minulosti, takže mj. nezbude prostor pro Němce a Židy, kteří byli z kraje „vygumováni“ během války a po ní. Eva Klíčová konstatuje v kritické diskusi o knize Karin Lednické v časopise *Host*:

Nechybí tu linie (bohatí) Němci a Židé, kde se s národnostními konflikty kříží i konflikt socioekonomický a náboženský? Jako vždy tu neexistují Romové, ale ani Slováci nebo další menšiny. Jako divná mezera to myslím vyznívá obzvláště v kapitolách z druhé světové války (Klíčová – Janoušek – Novák 2021: 64).

Trilogie *Černá země* Vojtěcha Martínka je do jisté míry definovaná svým sociálně-kritickým rozměrem, národnostní i sociální obraz regionu je v jeho rámci ale představen mnohem komplexněji a diverzita je jasně patrná i v řeči postav (slezské nářečí, čeština, němčina, stejně jako rozdíly v mluvě příslušníků různých společenských vrstev). Znovu zmíníme problematiku jazykové roviny textu románu Karin Lednické – postavy zde mluví spisovnou češtinou propletenou výrazu slezského dialektu (a hornického žargonu), řeči neodrážející jejich sociální postavení – čtenář je mnohdy nucen uvažovat, zda způsob vyjadřování a hloubka znalostí postav odpovídá jejich předkládanému společenskému statusu a vzdělání, či zda jejich promluvy mají pouze funkci, kterou implikuje úryvek recenze Kamily Drahoňovské:

Nyní čtenář pochopí, s jakým záměrem autorka poslala Julku do Ostravy a Barbořinu dceru až ke Lvovu. Díky podobným zkušenostem tyto i další *postavy ve vzájemných rozhovorech nebo vlastních úvahách skládají bohatý obrázek historicko-politických událostí* (Drahoňovská 2020; zvýraznila IM).

Postavy se v knize Karin Lednické stávají jakousi ilustrací dobových názorů, společenských nálad, politických vlivů, což se výrazně proje-

vuje zejména v závěru první a v druhé části trilogie – jako příklad mohou sloužit (nepraví) bratři Tomek a Ludwik – jeden jedná z donucení pod českým vlivem (posílá dítě do české školy), druhý bratr se přiklání k polskému patriotismu pod vlivem traumatického válečného zážitku. Následný rodinný rozkol pak funguje jako jedna z ilustrací výrazné románové ideové teze o negativních dopadech vypjatého nacionalismu. Prostřednictvím postav příslušníků jedné rodiny jsou tak vyjádřeny různé možnosti reakce na dobové poměry, odlišné politické postoje, rozdílné volby a jejich následky – přičemž opakováním stejných situací v různém kontextu (společná cesta otce se synem na šachtu, stejnými slovy líčený poválečný návrat – z fronty, z pracovního tábora) jako by autorka zdůrazňovala, že člověk zbavený ideologického nátlaku nakonec prožívá některé situace stejně, bez ohledu na politický názor, rasovou příslušnost či společenské postavení. V některých případech pak autorka až násilně manévruje svoje postavy do situací, které mají ilustrovat vybrané aspekty dané doby a popisovaného regionu (např. rozvoj pivovarnictví a lázeňství), což ostře kontrastuje s naprostým vynecháním jiných dějinných souvislostí. Vedle líčení málo známých fenoménů, jako např. solné poutě (popis jedné z nich působivě otevírá první díl románu, jakkoli reálně patří tento zvyk do jiného časoprostoru), se setkáváme i se stereotypními obrazy spojenými s druhou světovou válkou (v druhé části trilogie – vítání ruských osvoboditelů a následné znásilnění jedné z hrdinek ruským vojákem, útěk další z žen do Polska, aby mohla být vylíčena paralela k dění, které v regionu nastalo za německé okupace a v průběhu sedmidenní války o Těšínsko, vdavky jiné hrdinky na Moravu, aby bylo možno přidat kontext německé okupace a odsunu v brněnské oblasti, vztah jedné z ženských postav s německým důstojníkem následovaný obrazem veřejného pranýřování žen, které byly vídány s německými vojáky – přičemž vstup německého živlu do regionu je omezen na obraz okupačních armád, jeho předchozí existence v regionu jinak téměř není reflektována). Podobné pasáže působí někdy až jako povinné vsuvky, zbytečně rozvíjené stereotypy v textu, který má proklamativně ste-

reotypy bořit. Jak konstatuje Erik Gilk: „Jako by se [Karin Lednická] nemohla rozhodnout, zda píše historickou fikci, nebo beletrizovanou historii ostravského regionu“ (Gilk 2020: 20). I mužské a ženské role jsou v románu pojaty velmi tradičně. Muži jako tvrdě pracující chlopi, nositelé konfliktu (nacionálního), reprezentanti politických názorů, obecně představují element aktivity a změny. Ženy jsou naproti tomu zobrazeny jako nestranné trpitelky, nositelky smíření, strážkyně rodinných hodnot, víry, rituálů.

Karin Lednická se ve své knize snaží vyvracet stereotypní vnímání ostravsko-karvinského regionu a jeho historie, některé stereotypy se jí opravdu daří naplnit novým významem, v některých stereotypech se ovšem pohybuje velmi hluboko. Stereotypní je její zobrazení „drsného“ kraje plného tvrdou prací definovaných mužů a trpělivých, silných žen a do jisté míry i zobrazení duality života mezi šachtou (prací) a kostelem jako základu jednoduchého bytí bez nutnosti volby. Takový obraz „kraje pokrytého uhelným prachem“ už se jeví jako vyčerpaný mýtus „černé Ostravy“. Ideový rozměr fikčního světa románu *Šikmý kostel* se obrací spíše do současnosti, mj. i poukazováním na národnostní problémy a konflikty, které mají své paralely i v aktuálním světě.

Mgr. Iveta Mikešová

Katedra české literatury a literární vědy

Filozofická fakulta Ostravské univerzity

Reální 5

701 03 Ostrava

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

Na Florenci 1420/3

110 00 Praha 1

mikesova@ucl.cas.cz

Při práci na příspěvku byly využity zdroje výzkumné infrastruktury
Česká literární bibliografie (kód ORJ: 90136).

PRAMENY

LEDNICKÁ, Karin

2020 *Šikmý kostel: románová kronika ztraceného města: léta 1894–1921* (Ostrava: Bílá vrána)

2021 *Šikmý kostel 2: románová kronika ztraceného města: léta 1921–1945* (Ostrava: Bílá vrána)

MARTÍNEK, Vojtěch

1929 *Černá země: Plameny* (Brno: Družstvo Moravského kola spisovatelů)

LITERATURA

ASSMANN, Aleida

2018 *Prostory vzpomínání. Podoby a proměny kulturní paměti*; přel. Jakub Flanderka – Světlana Ondroušková – Jiří Soukup (Praha: Karolinum)

DRAHOŇOVSKÁ, Kamila

2020 „Přátelství posvěcené solí“; www.iliteratura.cz, <http://www.iliteratura.cz/Clanek/43657/lednicka-karin-sikmy-kostel> [přístup 11. 4. 2021]

DORN, Lena – NEKULA, Marek – SMYČKA, Václav (eds.)

2020 *Zwischen nationalen und transnationalen Erinnerungsnarrativen in Zentraleuropa* (Berlin/Boston: De Gruyter); <https://doi.org/10.1515/97831107176792020>

FIALOVÁ, Alena

2014 „Próza“; in Alena Fialová (ed.), *V souřadnicích mnohosti: česká literatura první dekády jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích* (Praha: Academia), s. 339–364

GILK, Erik

2020 „Naivní kronika v přepychovém hávu“; *Tvar* 31, č. 15, s. 20

JANOUŠEK, Pavel

2021 „Trudnokrásně aneb jen kdyby nebylo toho...“; *Host* 37, č. 4, s. 60–61

KLÍČOVÁ, Eva – JANOUŠEK, Pavel – NOVÁK, Radomil

2021 „Dějiny jako zbytková drsná romantika“; *Host* 37, č. 4, s. 62–65

KOLÁŘ, Pavel – PULLMANN, Michal

2016 „Kdo se bojí normalizační každodennosti“; in idem, *Co byla normalizace? Studie o pozdním socialismu* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny / Ústav pro studium totalitních režimů)

- LEDNICKÁ, Karin – HUŘŤÁKOVÁ HAŠKOVÁ, Sabina
2020 „Karin Lednická o zaniklé Karwiné a Šikmém kostelu“;
www.vaseliteratura.cz, <https://www.vaseliteratura.cz/rozhovory/7516-karin-lednicka-o-zanikle-karwine-a-sikmem-kostelu> [přístup 20. 6. 2021]
- LEDNICKÁ, Karin – MARTÍNKOVÁ RACKOVÁ, Simona
2021 „Tradičně napsaný román už čtenářům možná chyběl“; *Tvar* 32, č. 12, s. 4–5
- LYOTARD, J. F.
1993 *O postmodernismu: postmoderno vysvětlované dětem: postmoderní situace*; přel. Jiří Pechar (Praha: Filosofický ústav AV ČR)
- POSPÍŠIL, Ivo
1986 *Labyrint kroniky: pokus o teoretické vymezení žánru* (Brno: Blok)
- TŘEŠTÍK, Dušan
2004 „O dějinách a paměti“; *Dějiny – teorie – kritika* 1, č. 1, s. 107–113
- WHITE, Hayden
2011 *Metahistorie: historická imaginace v Evropě devatenáctého století*; přel. Miroslav Kotásek (Brno: Host)

DOBIÁŠOVÁ VERSUS TUČKOVÁ

K ROMÁNŮM TEMATIZUJÍCÍM HLEDÁNÍ (ŽENSKÉ) SPIRITUALITY

MAREK LOLLOK

DOBIÁŠOVÁ VERSUS TUČKOVÁ. ON NOVELS THEMATIZING THE SEARCH FOR (FEMALE) SPIRITUALITY

The paper deals with the newest novels by Tereza Dobiášová (*Tajemství. Neskutečný příběh Anežky České* [Secret. The Unreal Story of Agnes of Bohemia]) and Kateřina Tučková (*Bílá Voda*). Both of these works concern, among other things, the search for feminine spirituality as well as the most famous Czech saint Anežka Česká; both are set in the Czech past (the former is set in the Middle Ages, the latter predominantly in the second half of the 20th century). The paper compares these novels and monitors similarities and differences (such as different story-construction, plot centres, focuses and goals, etc.). It also notes the similar motivation of the authors (spiritual quest), as well as their constant interest in the issue of the women's position in the contemporary society and particularly in the (Catholic) Church.

Keywords: Contemporary Czech prose; novel; Tereza Dobiášová; Kateřina Tučková

Nedlouho po sobě (v roce 2021 a 2022) byly na český knižní trh uvedeny prózy *Tajemství. Neskutečný příběh Anežky České* Terezy Dobiášové a *Bílá Voda* Kateřiny Tučkové. Oba tituly mají přes veškeré odlišnosti několik nepřehlédnutelných – vnitřních i vnějších – společných rysů, které přímo vybízejí k podrobnějšímu srovnání. Vzájemná konfrontace nám může pomoci pochopit nejen specifika těchto děl, ale v obecnější rovině určit i hlavní rysy individuálních stylů zmíněných autorek.⁽¹⁾

1 Styl v tomto případě chápeme v extenzivním smyslu, tedy nikoli jen jako otázky jazykové a kompoziční výstavby, ale též jako princip výstavby obsahové (tematické) – tedy

V tematické rovině je zjevný především společný zájem o nejznámější českou světici, svatou Anežku Českou: v prvním případě bezprostřední, když je osou děje život Anežky Přemyslovny v letech jejího dětství a mládí, zatímco v *Bílé Vodě* je Anežka přítomná spíše v pozadí, coby patronka fiktivního řeholního řádu a (možná) sestra legendární abatyše Vilemíny. Shodná je též výrazná pozornost autorek k českým dějinám, odrážející se v zasazení podstatné části děje do bližší či vzdálenější minulosti – *Tajemství* se odehrává ve středověku, konkrétně ve 13. století, a *Bílá voda* převážně ve druhé polovině 20. století s tím, že děj zasahuje až do roku 2018. K orientaci v časové ose příběhu pak v obou případech přispívá systematická datace prakticky všech (poměrně krátkých a ucelených) kapitol.⁽²⁾

Autorky přitom v zásadě respektují známá historická fakta a teprve na jejich základě se pouštějí do vlastní fabulace, místy dokonce – a v tom se jejich přístupy také podobají – až do jakési mystifikace ohledně některých osobností a událostí. V obou prózách se principiálně využívá mezer v historiografickém poznání, přesněji řečeno: s ohledem na svůj záměr obě autorky ve svých prózách domýšlejí a zaplňují prázdná místa našich dějin, ať už jde o momenty potenciálně zjiřitelné, či nikoli (např. vnitřní motivace historických postav).⁽³⁾ Nejistá hranice mezi realitou a fikcí, jež je subjektivně zřetelnější pro nespecializované (laické)⁽⁴⁾ čtenáře, je každopádně jedním z hlavních

v podstatě jako celkové jednotící gesto určující smysl daného textu (srov. Mukařovský 2001; Hausenblas 1971).

2 Srov. kapitoly románu *Tajemství* („Prolog“; „Vstup do života“; „Matka Praha 2017–2019“; „Hodinář 1216–1225“; „Návrat domů 1225/1226“; „Těhotná duše 1226“; „Jaro nového života 1227“; „Konec dětství 1227“; „Dospívání 1228–1230“; „Král je mrtev, ať žije král 1230/1231“; „Nový začátek 1231“; „Rozhodnutí“; „Epilog“) s vybranými (reprezentativními) názvy kapitol v *Bílé Vodě*: „Nemrtvá 2007“; „Temná noc Leny Lagnerové květen 2007“; „Bílá Voda – Zázračný kout Zlatých hor“; „Turistické cíle Rychlebska, 1990“; „Temná noc Leny Lagnerové květen 2007“; „Výzva k odstranění nedostatků zjištěných při kontrolní prohlídce“; „Temná noc Leny Lagnerové květen 2007“; „Tobiin deník 1950“; „Temná noc Leny Lagnerové květen 2007“; „List otce Aloise Staubera arcibiskupu Šaldovi 1951“; „Temná noc Leny Lagnerové leden 2008“; „Kompletář Matky Magdaleny 2018“.

3 K tématu mezer komplexněji viz Tlustý (2022).

4 V tomto případě míníme hlavně čtenáře, kteří nejsou historiky, resp. kteří a priori nemají hlubší vhled do zpracovávaných látek.

zdrojů estetického účinku obou děl. Na toto napětí se přitom výslovně upozorňuje (byť s různou mírou podrobnosti) v doprovodných textech:

Tento příběh vyprávím stejně, jako kronikář Kosmas sepisoval své příběhy, které mě ve škole učili přijímat jako historickou pravdu, i když to vlastně byla jen pravda vítězů své doby. [...] Vyprávím příběh ženy ze stránek české historie, ale vyprávím ho ne jako historik, ale jako žena, která se snaží porozumět jiné ženě: Anežce [...] (Dobiášová 2022: 7 – z textu, který je signován iniciálami autorky a je předsazen románu *Tajemství*).⁵⁾

Události popisované na příštích stránkách se staly, staly se jinak nebo se nestaly vůbec. Podobnost postav se skutečnými osobnostmi není náhodná, žádná z postav však není věrnou podobenkou svého předobrazu. Příběh si vyžádal úpravu či zjednodušení některých místních nebo historických reálií. // Tato kniha je román (Tučková 2022: nestránkováno – vstupní poznámka předcházející samotný text).

Tato kniha byla inspirována skutečnými událostmi, ne všechny motivy v ní zpracované však přesně odpovídají realitě. Mým záměrem bylo napsat román, proto jsem některé reálie zjednodušila, případně použila tak, aby sloužily především soudržnosti příběhu. [...] Všechny zmíněné postavy se v románu pohybují v částečně skutečném a částečně fiktivním prostředí (Tučková 2022: 681–683 – z textu „Poznámka k historickým reáliím“, připojeného k románu *Bílá Voda*).

Za pozornost stojí též některé další okolnosti, projevující se v tematickém zaměření, ale i výstavbě děl. Generačně spřízněné autorky

5 To, že Dobiášová předkládá svou vlastní projekci (a nikoli historicky věrný portrét Anežky české), deklaruje ostatně i druhá část názvu knihy – „Neskutečný příběh Anežky české“.

(Tučková narozena v roce 1980 a Dobiášová v roce 1981) v některých rozhovorech nezávisle na sobě odhalily vcelku obdobné motivace vedoucí ke vzniku uvedených děl:

Sama jsem si během psaní prošla určitou duchovní krizí anebo spíš hledáním – po třicítce jsem měla pocit, že bych měla svůj život oprít o něco, co mě přesahuje, nějakou filozofii anebo víru. Vlastně ani nedovedu říct, jestli jsem si to téma našla proto, že s tím mým duchovním hledáním souviselo, nebo to bylo naopak, že mě to téma k takovému hledání ponouklo [...] (Tučková – Baláščík 2022: 10).

[...] zajímaly mě otázky ženské spirituality, proč vlastně žena, která mohla být velmi mocná, se rozhodla vstoupit do kláštera, zajímalo mě, jak vypadala její duchovnost, protože jsem v té době taky já vlastně hledala nějakou cestu... jak najít svoji duchovní cestu a vlastně se mi to velmi hluboce nedařilo s křesťanstvím, tak jsem hledala u Anežky, jestli tu odpověď najdu [...] (Dobiášová – Mandys 2022).

Navýsost osobní téma – hledání vlastní duchovní cesty – však při svém literárním vyjádření v obou případech přerůstá v obecnější tázání po věrohodných podobách spirituality a speciálně spirituality ženské, zejména po jejích limitech v rámci katolické církve (či obecněji křesťanství), jakož i v navrhování možných řešení či alternativ. Ve světě určeném zejména mužskou perspektivou, mužskými (mocenskými) zájmy a hierarchií se religiózně senzitivní hlavní hrdinky ocitají na okraji, jejich duchovní potřeby jsou přehlíženy, a proto jsou nuceny jít až na samou hranici a mnohdy i za hranici soudobých zvyklostí a norem.

Pojednávané knihy se tak svým zaměřením dostávají do kontextu stále četnějších beletristických průzkumů netradiční a principiálně mimoinstitucionální religiozity, a zvláště pak – lze-li to tak říct –

některých specificky českých případů a cest. Hlavními postavami se v těchto případech stávají tzv. seekers, tj. „hledači/hledající“, které současná sociologie usouvztazuje s tzv. dwellers, tj. „zabydlenými“, míněno v tradičních církevních strukturách.⁽⁶⁾ K signifikantním textům z poslední doby patří například prozaický debut Veroniky Bendové *Nonstop Eufkrat* (2012), druhý román Kateřiny Tučkové *Žítkovské bohyně* (2012) či román *Senzibil* Markéty Pilátové (2020), jenž byl v tomto ohledu navýsost výstižně anotován slovy „sonda do českého ‚něcismu‘, tedy obecně rozšířené víry v ‚něco‘ vyššího, jež se neváže na tradiční náboženství a církev“ (Redakce 2020: Obálka).

Duchovní emancipace je u Dobiášové i Tučkové úzce provázaná s emancipací ženskou, či módněji řečeno s problematikou genderové diferencovanosti a spravedlnosti. Toto téma, pro Kateřinu Tučkovou již obligátní,⁽⁷⁾ se stává jedním z nejvýraznějších aktualizacních momentů obou do historie zasazených příběhů, neboť „ženská otázka“ je – přinejmenším z pohledu autorek – v církevním kontextu stále otevřená a palčivá. Nejde však jenom o postavení žen v církvi, ale i o jiné kontexty, zejména o rodinu a celkový společenský život. Spolu s otázkami týkajícími se rolí žen se Dobiášová a Tučková – přinejmenším mezi řádky – zabývají také aktuálními genderovými stereotypy, tedy rovněž otázkou, do jaké míry byly (případně ještě dosud jsou) ženy determinovány požadavky a očekáváním svého okolí (srov. Morrisová 2000).

V neposlední řadě se v obou knihách reflektuje vztah státní a církevní moci vůči jednotlivci. Ať už veřejnou autoritu ztělesňuje silný domácí panovník, anebo importovaný, ovšem místními přísluhovači internalizovaný komunistický režim, případně klér, vždy je líčena

6 Tato distinkce, etablovaná Charlesem Taylorem, se dnes upřednostňuje před tradičním dělením „věřící“–„nevěřící“ (srov. Halík 2013).

7 Na principiální a stále přetrvávající nerovnosti zejména v profesním postavení žen Tučková nejvýrazněji upozornila v dramatu *Vitka* (2018). Přítomnou knihou pak vstupuje do kontextu (započínajících a stále dost opatrných) debat o eventuálním kněžském či jáhenském svěcení žen (srov. k tomu např. publikace katolického kněze a spisovatele Zdeňka Jančaříka, mimo jiné autora knižního rozhovoru s Ludmilou Javorovou, reálným předobrazem protagonistky *Bílé Vody*; Jančařík 2020 a 2022).

jako překážka nějaké vnitřní, autentické touze člověka, jeho svobodné vůli. Při maximálním zobecnění máme tedy znovu co dočinění s jedním z nejoblíbenějších syžetů v (české) literatuře, střetem člověka s nadosobním systémem. V obou prózách je tak postupně vyhroceno dilema poslušnosti a vzpoury, tedy i odvahy v určité chvíli zariskovat a vzepřít se vnějším tlakům ve prospěch něčeho, co je rozeznáno, anebo aspoň tušeno jako naléhavější.

Vedle naznačených styčných ploch samozřejmě nelze přehlížet zásadní rozdíly. Nemáme na mysli jen evidentní nepoměr rozsahu textů (360 stran *Tajemství* oproti téměř sedmi set stranám *Bílé Vody*) či fakt, že Tereza Dobiášová je debutantkou, zatímco Kateřina Tučková je díky knihám *Vyhnání Gerty Schnirch* (2009) a *Žitkovské bohyně* (2012) takřka bezkonkurenční bestselleristkou. Výrazná je i značná disproporce v počtu ohlasů – *Tajemství*, přes ocenění v Magnesii Liteře v kategorii Debut roku, zůstává v médiích i odbornou kritikou takřka nepovšimnuto, naopak *Bílé Vodě* se během krátké doby dostalo desítek psaných i mluvených ohlasů. Podle údajů České literární bibliografie AV ČR bylo textů reflektujících *Tajemství* na podzim roku 2022 méně než deset, zatímco textů vztahujících se k *Bílé Vodě* okolo sedmi desítek (příznačné je, že mnohé byly publikovány ještě před oficiálním vydáním knihy). Na tomto stavu se bezesporu podílejí rozdílné marketingové strategie nakladatelství Host (Tučková) a Jota (Dobiášová).

Zásadní odlišnosti však vyplývají z principiálně rozdílných cílů, potažmo prostředků, které k nim vedou. Zatímco Dobiášová soustředěně vypráví do značné míry privátní příběh mladé princezny předtím, než se rozhodne zasvětit život Bohu, přičemž si pohrává s myšlenkou, že její motivací mohly být i jiné než „čistě“ křesťanské zdroje (konkrétně sleduje časový úsek v letech 1211–1231, a to od jejího narození), Tučková zjevně – slovy jednoho z recenzentů – „honí moc zajíců najednou“ (Fischer in Nezbeda 2022: 53). Nejenže rýsuje individuální osudy charismatické řeholnice Evaristy, bývalé žurnalistky a alkoholičky Leny Lagnerové a zčásti také Tobie, matky představené,

kteřá si o životě v klášteře více než čtyřicet let píše deník, ale paralelně rozvíjí mnohá další obsáhlá a navýsost závažná témata. Vedle zmíněného postavení žen v (katolické) církvi a především pak jejich kněžského svěcení je to perzekuce ženských řeholních řádů během komunismu (včetně jejich dalších peripetií až do přelomu tisíciletí), různé podoby duchovních transformací člověka (demonstrováné nejen u hlavních, ale i u mnoha vedlejších postav), dále také v nemalé míře otázky nenaplněného mateřství, násilí v rodině, či dokonce filozofickoteologické pozadí některých náboženských praktik.

Oproti Dobiášové, která Anežčin příběh spíše zobecňuje a nejednou pracuje s náznakem, rozpracovává Tučková svá témata poměrně explicitně na ploše více než padesáti let. Hierarchizace takového komplexu se pak z pohledu čtenáře stává méně přehlednou a jakékoli výroky ohledně cílů a tematických center poněkud arbitrární.⁽⁸⁾

V souvislosti s *Bílou Vodou* je tedy na místě se ptát, zda a čím toto nad poměry velké románové plátno drží pohromadě. Koherenci podle našeho názoru zajišťuje právě lokace děje – příhraniční klášter Bílá Voda, vybraný komunisty v tzv. Akci Ř jako internační místo, kde měly deportované řeholnice (z různých řádů) dřív nebo později vymřít. Neodmyslitelně k němu patří i poutní vrch Mariahilf, místo živé mariánské spirituality, na němž kdysi stála kaplička se znovu a znovu ztracenou a nalézanou kultovní soškou Panny Marie bělovodské.⁽⁹⁾

Naopak Dobiášová, jak jsme už zmínili, v historickém rámci Anežčina života zaostruje především na vnitřní prožívání hrdinky,

8 Jestliže například Petr Fischer prohlásí: „Pro mě je [hlavním cílem] pokus vypsát různé způsoby pokusů lidí, jak se ve světě, v různých dějinách a vrstvách, které souvisejí s jedním místem, ukotvit. A to je fakt docela výkon. [...]“ (Fischer in Nezbeda 2022) –, je to sice legitimní, ale akcent lze nepochybně klást i jinam (viz například sumarizace Evy Klíčové: „Tučková tedy v Bílé Vodě tematizuje další z méně známých kapitol moderních dějin – nejen represí namířenou proti církevním řádům z pozice materialistického, antiklerikálního státu, ale i útlak, kterým katolická církev a její s režimem kolaborující oficiální část sdružená v Pacem in terris, postihovala nepolitizované katolíky“; navíc Klíčová ve své recenzi vyzdvihuje i zmíněnou genderovou nerovnost; viz Klíčová 2022).

9 V tomto případě se však autorka odchyluje od reálné topografie, neboť místo se nachází v oblasti Zlatých Hor (na což autorka v četných rozhovorech sama upozorňuje).

přesněji řečeno na její sebeuvědomování ve vztahu k lidem i k Bohu. S pomocí subjektivizovaného er-formového vypravěče domýšlí situace, které Anežku mohly ovlivnit, ať už v nich hrály roli osoby reálné, anebo – zčásti či zcela – smyšlené.

Zvláštní prostor přitom věnuje Anežčinu vztahu k přírodě, který u pozdější křesťanské světičce zajisté provokativně prezentuje jako jeden z nejvýraznějších zdrojů její duchovní síly. Vztah k přírodě se u Anežky už od dětství projevoval spontánními útekami do lesů, kontaktem s nebezpečnými zvířaty, ale i bezmála pohanským obdivem k rozličným bytostem a bůžkům. Vedle obligátní křesťanské výchovy, v níž dívka nejednou naráží na lidmi různě deformovaná pojetí, vyvolávající pocity méněcennosti a nesmyslné sebeobviňování, se tato – vskutku alternativní – archaičtější spiritualita jeví jako přirozenější a nosnější. Mimo jiné také proto, že na rozdíl od příliš abstrahovaných křesťanských dogmat ji Anežka může zakoušet mnohem bezprostředněji, ba fyzicky. Takové je pro ni i osudové setkání s tajemným Zeleným mužem, jež patří k nejvýraznějším impulzům její cesty:

Ne Kristus, ale ten jiný bůh. Bůh s malým „b“, jestli mu tak vůbec smí říct. Mužská bytost náležející lesu. Napůl muž, napůl beran. Tvář člověka pod beraními rohy. Hrud' muže a nohy berana či kozla. Dlouhý ocas opice. Jeho krev je zlatá. Je to bůh z listí a stromů. Pan tohohle kopce (Dobiášová 2022: 11).

Pro mladou dívku jsou pochopitelně zásadní i vztahy s rodiči: s bratrem – budoucím králem Václavem, ale také řadou dalších, doložitelných i autorských postav, jež mohly Anežku ovlivnit směrem k jejímu definitivnímu rozhodnutí zřeknout se panovnické dráhy a zasvětit svůj život Bohu. Kromě nejbližší rodiny jsou to zejména výrazné ženy, s nimiž se v různých fázích svého dospívání potkává. Nejprve mateřská chuva Fenela, posléze i druhá, typově odlišná francouzská vychovatelka Jeannette, vyprávějící Anežce příběhy o slavném rytíři Percevalovi a svatém grálu, a konečně i urozená „Dívka z rodu Růže“,

kteřá ji výslovně pobízí, aby šla vždy svou vlastní cestou, bez ohledu na mínění ostatních. Právě v jejích promluvách otevřeně zaznívá jeden z rozhodujících apelů, přispívajících k iniciačnímu charakteru knihy:

Nechť je tvé království královstvím života, Anežko. Nic víc... Neohlížeť se, Anežko. Neohlížeť se na krále žádné země na světě. Neohlížeť se na svého bratra ani na svého otce. Každý z nich má svůj osud a není tvá role je měnit nebo jim sloužit. Ty nemáš, ty nesmíš sloužit žádnému z nich... Tvoje duše je svobodná a má jiný úkol, pro který tu jsi... Tak ji poslouvej, poslouvej její volání, poslouvej svoji touhu a ona tě dovede na cestu, po které máš jít: jen ty a celá ty, nikdo menší než ty. Nikdo dokonalejší než ty (Dobiášová 2022: 219).

Anežka se, jak známo, stane abatyší, což v knize naznačuje už prolog, takže se vše, co následuje, odvíjí jako retrospektiva. Za pozornost stojí, že se také Lena (tedy Magdalena) z *Bílé Vody* z absolutního životního dna nakonec rovněž stane matkou představenou, což v románě Tučkové naznačuje naopak závěrečná kapitola nazvaná „Kompletář Matky Magdaleny“ datovaná rokem 2018.

Zatímco u Dobiášové procházíme Anežčin život chronologicky, u Tučkové si vývoj postupně rekonstruueme v průsečíku neustále se střídajících, střihově těkajících pohledů, zprostředkovaných kromě jiného i skrze množství autenticky působících dokumentů, jimiž se Lena pověřená úklidem v klášterním archivu probírá. Tato dokumentárnost má svůj protipól a pro některé kritiky (viz např. Chuchma 2022) i úskalí v tom, že si Tučková víckrát – téměř „účelově“ – dovoluje výrazné románové zvraty až na samé hranici věrohodnosti. Vedle mnoha takřka neuvěřitelných obráčení (viz např. krutá bachařka Saulová, která mučí uvězněné řeholnice a jež přijme jméno Paulita a stane se členkou komunity) dochází nejednou i k překvapivým odhalením identit a skutečných příbuzenských poměrů mezi postavami

(viz zejména vazby mezi Evaristou, Lenou a knězem Janem). Realistický mód navíc, tak jako u předcházejících *Žitkovských bohů*, příležitostně prolamují expozice nadpřirozených, ba zázračných událostí a jevů.⁽¹⁰⁾

Podrobnější rozbor individuálního stylu obou autorek by zřejmě zvýraznil některé další rozdíly. U Kateřiny Tučkové byly možnosti, popřípadě i limity jejího stylu diskutovány už u predešlých knih. Třebaže vnějškově své texty genologicky rozrůzňuje a koncipuje na způsob montáže, v *Bílé Vodě* jsou obě dějové linie (tj. románová přítomnost označovaná „Temná noc Leny Lagnerové“, zasazená do časového úseku květen 2007 – leden 2008, a osudy řeholních sester od padesátých let do současnosti) stylově spíše homogenní, dostředivé, a to i přesto, že je do nich zahrnuto množství kapitol simulujících úřední, oficiální či polooficiální dokumenty, jakož i další odborné a věcné texty, u nichž explicitnost, exaktnost a úplnost patří k základním principům. Vzhledem k tomu, že autorka je i v ostatních narativních pasážích výrazově a stylově spíše střídma až strohá, nastává paradoxní situace, kdy je román žánrově (tj. integrovanými žánry) značně rozrůzňen, ale jazykově a stylově zůstává poměrně homogenní.⁽¹¹⁾ Vytváří se tak místy ne

10 Viz např.: „Když tam tehdy Saulová nahlédla, mám na mysli špehýrkou do té kobky, tak tam prostě visela. Visela těsně pod stropem, kam na ni ta stůra nedosáhla, visela, jako by ji obří neviditelné prsty chytly shůry za límec a vytáhly nahoru, prostě tam visela, s rukama roztaženými a hlavou sklopenou, jako ukřižovaná, z ran, které utřžila, jí odkapávala krev, stékala po zdi na kamennou podlahu, levitující živý kříž, Evarista, ta ženská, která měla být tou dobou už dávno mrtvá, ale nebyla, visela tam a ještě k tomu byla zalita takovým divným světlem, jako by ho snad sama vydávala, jako by ji celou obklopovala svatozář“ (Tučková 2022: 255).

11 Obdobně to komentoval J. Chuchma: „Ačkoli složky vyprávění jsou velmi různé povahy, jejich jazykové odstínění je (až na epizodickou výjimku) minimální. Různé postavy hovoří a píší v podstatě stejně, úřední záznamy jsou formulovány podle jednohoustru bez ohledu na to, z jaké instituce pocházejí. Výše jmenované dokumenty totiž jen simulují dokumentárnost a pocházejí z autorčiny dílny; Tučková má zkrátka svoji metodu se svými plusy a minusy“ (Chuchma 2022: 62). Dodejme však, že u přítomné knihy se v hodnocení kvality stylu (resp. celkové hodnoty knihy) kritika neshodně; srov. např. následující – opačné – názory: „K tomu je nutné připočíst autorčin vytříbený styl, jenž za uplynulé desetiletí doznal dalšího progresu nejen co do bohatosti slovníku – zahrnující vzhledem k tématu i množství latinských výrazů –, ale též v přilehavosti a obraznosti užívaných pojmenování či přirovnání.“ (Nagy 2022); „Čím dále čtenář románem postupuje, tím jasnější je, jak výjimečný má autorka styl. Jak intenzivní a přirozenou vypravěčku v sobě našla. Jak funkčně kreslí postavy a situace, jak šikovně míchá prvky detektivní, mysteriózní, málem

zcela věrohodné napětí mezi evokovanou autentičností a nepřehlédnutelnou literárností, zejména tam, kde autorka musí úředním dokumentům chtít nechtít pomoci k tomu, aby vyprávěly příběh, posouvaly děj a koneckonců také k tomu, aby čtenáře zcela neodradily.

U Dobiášové je situace jiná. Její text na rozdíl od Tučkové nevyvolává z hlediska stylistické diferenciaci tak silná očekávání, vyprávění se vyznačuje spíše plynulostí a přes několik dobrodružných pasáží až jakousi kontemplativností. Jestliže tedy Tučková v zájmu autenticity narativ opírá zejména o normy věcných stylů, využívá Dobiášová postupů spíše úvahových, esejistických. Vyprávění tak často zpomaluje, ba přímo zastaví, aby danou situaci mohla promyslet zevrubněji v jejím obecnějším významu (viz například následující ukázka):

Co člověk uvidí, když se podívá za hranice tohoto světa? Jeden určitý obraz, který je pro každého stejný? // Ne, to jistě ne. To co je společné pro každý pohled za hranici, je děs, strach, který nutí člověka se otočit a utíkat zpátky. Každý se s ním musí utkat, každý, kdo chce jít dál, kdo neuhne očima. To, co je společné, je i mlčení, ticho, neschopnost, nemožnost zachytit slovy to, co člověk uvidí, co se před ním rozprostře, co ho uchvátí. A tak člověk mlčí – v samotě s obrazem, o kterém neví, zda je to obraz světa, který nikdy předtím neviděl, anebo obraz, který stoupá hluboko z něj samého, anebo šílenství, podivné, od světa odpojené, neužitečné, zbytečné a smrtící (Dobiášová 2022: 155).

Při charakterizaci individuálního stylu lze jako specifický aspekt zvažovat také onymickou situaci obou děl; i zde lze pozorovat určité podobnosti a odchylky. Příznačná jsou především antroponyma. Dobiášová ctí reálná jména osob žijících v Anežčině době, pokud jsou známá (Přemysl Otakar I., Václav, Leopold VI. Babenberský, jeho dce-

hororové, spirituální, lyrické a občas i trochu groteskní – a kouzlí obratem atmosféru strhující a hutnou tak, že by se dala krájet“ (Kopáč 2022).

ra Markéta a další), v některých případech ovšem zůstává u obecného pojmenování – kníže, papež, císař, anglický král. Pokud jde o osobnosti, které zřejmě existovaly, ale nemáme je doloženy jménem, vymýšlí jména fiktivní (to je případ chův Fenely i Jeannette, přítelkyně Kunhuty a dalších, případně pracuje s obecným označením ve funkci propria („Dívka z rodu Růže“, Zelený muž). Oproštění se od některých reálných jmen a využití apelativ i v případě, kdy jsou známy, vyhovuje snaze Dobiášové o spíše univerzálnější než historicky věrný pohled na rozhodující situace z Anežčina života.

U Tučkové antroponyma rovněž fungují jako jeden z „autentizačních“ prostředků, proto se v jejím o poznání zalidněnějším románu také objevují reálná jména (v antroponymické teorii jsou označována též pojmem autentická jména; srov. Dvořáková 2017). V celém textu je jich však překvapivě málo, například František Kardinál Tomášek, Jan Pavel II., Magor, resp. Ivan Martin Jirous. Více Tučková využívá jmen, která připomínají reálná (v terminologii Žanety Dvořákové „realistická“); to jí umožňuje udržet vazbu na reálné předobrazy daných jedinců, ale zároveň signalizovat literární fikci, v jejímž prostoru může legitimně využít autorské licence. Je to třeba případ románového kněze a ministra Leopolda Plojhara (namísto historického ministra zdravotnictví a katolického kněze Josefa Plojhara), biskupa moravské podzemní církve Daniela Felixe (namísto skutečného Felixe Marii Davídka) či bezskrupulózního biskupa Rudolfa Havraje, o němž autorka v závěrečné „Poznámce k historickým reáliím“ říká, že se v něm „setkává několik exponentů kolaborantské kněžské organizace *Pacem in terris*, z nichž největší inspirací [...] byli olomoucký biskup Josef Vrána, českotěšínský ordinář Antonín Veselý a některé duchovní zapadlého jesenického okresu, kam byli kněží většinou umisťováni za nějaký svůj prohřešek“ (Tučková 2022: 681). V některých případech, kdy se zdá, že jde o – takřka prvoplánově – vymyšlené mluvící jméno, jako například u okresního církevního tajemníka M. Maličkého, naopak překvapí, že u administrátora Otokara Hružy k žádné modifikaci nedošlo.

Nadto Tučková vytváří vrstvu i zcela fiktivních (v onomastické teorii „autorských“) jmen, kam patří především všechny protagonistky knihy – Evarista, sestra Tobie a Lena Lagnerová. Sama Evarista (vl. jménem Eva Ralská; jak je zmíněno, Evarista znamená z řečtiny řádná, nejlepší) nijak neevokuje jméno svého předobrazu, během komunismu tajně vysvěcené Ludmily Javorové, nelze ovšem pominout inherentní biblickou aluzi. I další autorská jména jsou významově zatížena, přičemž mají asociovat stejnojmenné historické či literární postavy, což je vedle Evaristy (Eva) a Leny (Magdalena) případ sestry Paulity (dříve bachařky Saulové) a také zdravotní sestry Marie, která má v ději zásadní roli, neboť je to právě ona, kdo Lenu nasměruje na rekonvalescenci do Bílé Vody. Relativně neutrálně pak působí další realistická (iluzivní) jména, jako např. jméno bělovodského faráře Aloisa Staubnera, jeho nástupce Jana Jezbery, polské sestry Agnieszky, cikánky Bohdany Danihelové, referentky Teličkové a dalších, stejně jako typově odpovídající krycí jména lidí sledovaných či spolupracujících s StB – Kacíř, Kněžena, Norník, Páter).

V následující tabulce přehledně rekapitulujeme vybrané charakteristiky probíraných románů; v zrcadlovém srovnání upozorňujeme zejména na jejich nejvýznamnější rozdíly.

Tajemství	Bílá Voda
(podtitul) „Neskutečný příběh Anežky české“	(vstupní poznámka) „Tato kniha je román“
středověk	moderní dějiny
dějové centrum: osobnost Anežky Přemyslovny (později Anežky České)	dějové centrum: internační klášter v Bílé Vodě
centrální vypravěč – jednotící perspektiva reflektora + vložené příběhy, které Anežce vyprávějí vedlejší postavy	románový mnohohlas – střídání perspektiv

chronologie	přerývaná chronologie s postupným vyjevováním důležitých momentů ze života komunity v Bílé Vodě
koherentní vyprávění rámované vzpomínkou abatyše Anežky (prolog)	montáž textů: 1) vyprávění o Leně; 2) Tobiiny deníky, zaznamenávající zejména osudy řádu, pak i kláštera; 3) úřední dokumenty, korespondence, zprávy z dobového tisku, příписy a operační svazky StB, přepisy magnetofonových záznamů, e-mail; y; 4) evangelia podle vybraných postav (zásadní momenty ze života daných postav přinášející svědectví ze života řeholnic); struktura – 2 dějové linie: a) románová přítomnost „Temná noc Leny Lagnerové“ květen 2007 – leden 2008; b) osudy řeholních sester od padesátých let do současnosti (tj. rok 2007, s dovět- kem z roku 2018)
stylová dostředivost	stylová dostředivost, avšak žánrová pestrost
nedořečenost, implicitnost, intenzivnost náznak, metaforičnost	konkretizace, dořikávání (potvrzování), extenzivnost, „úplnost“ expresivita, naturalismus
hlavní hrdinka: princezna Anežka Fenela, Jeannette, Dívka z rodu růže otec Přemysl Otakar I., bratr Václav, Leopold VI. Zelený muž	trojice hrdinek: Evarista, Tobie, Lena farář Jan, Daniel Felix, zdravotní sestra Marie, Agnieszka, Bohdanka, Paulita Saulová, Marta, Alois Stauber, Leopold Plojhar, Otakar Hruža, tajemník M. Maličký, biskup Rudolf Havra a jeho synové ad.
cíl: fabulovat příběh života mladé Anežky České, spekulovat o její (alternativní) spiritualitě, o jejím zasvěcení	cíl: zpřítomnit otázku postavení žen v církvi a zejména jejich kněžského svěcení; vrátit do povědomí perzekuci ženských řeholních řádů + další témata
příběhová próza	angažovaná próza

Naznačili jsme podobnosti, ale i rozdíly mezi romány, které se shodně pohybují na hranici reality a fikce a kromě jiného se zabývají problematikou duchovního hledání. Poměr mezi nimi tak trochu připomíná vztah děl, která jsem na fóru Cenová bilance srovnával v roce 2019: *Probudím se na Šibuji* Anny Cimy a *Hodiny z olova* Radky Denemarkové. I u *Tajemství* a *Bílé Vody* jde totiž v prvním případě o soustředěný, vypravěčsky propracovaný „příběhocentrický“ debut, zapracovávající i jisté odlehčené prvky, zatímco ve druhém případě máme co dočinění s maximálně seriózním opusem, projektem koncepčně vykračujícím mimo hranice literatury a zároveň vyžadujícím – pro svůj rozsah, styl a mnohá speciální témata – nadstandardní čtenářskou trpělivost a vstřícnost. Osobně je mi – tak jako minule – sympatičtější první cesta, byť bude hlasitěji rezonovat nepochybně ta druhá.

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

PRAMENY

DOBIÁŠOVÁ, Tereza

2022 *Tajemství. Neskutečný příběh Anežky České* (Praha: Jota)

TUČKOVÁ, Kateřina

2022 *Bílá Voda* (Brno: Host)

LITERATURA

DOBIÁŠOVÁ, Tereza – MANDYS, Pavel

2022 „Autorské čtení a rozhovor s P. Mandysem v rámci nominací na Magnesii Literu“; *youtube.com*, <https://www.youtube.com/watch?v=6Hj3BU5yqds&t=131s> [přístup 12. 11. 2022]

DVOŘÁKOVÁ, Žaneta

2017 *Literární onomastika. Antroponyma* (Praha: FF UK)

EDER, Kryštof

2022 „Kladivo na řeholnice“; *Host* 38, č. 5, s. 48–49

HALÍK, Tomáš

2013 „Překvapení na papežském stolci“; *halik.cz*, <http://halik.cz/cs/tvorba/clanky-eseje/nabozenstvi-spolecnost/clanek/22/> [přístup 12. 11. 2022]

HAUSENBLAS, Karel

1971 *Výstavba jazykových projevů a styl* (Praha: FF UK)

CHUCHMA, Josef

2022 „Skřipající monument“; *Respekt* 33, č. 18, s. 62

JANČAŘÍK, Zdeněk

2020 *Ty jsi kněz navěky* (Praha: Portál)2022 *Žena v církvi ať promluví* (Praha: Portál)

KLÍČOVÁ, Eva

2022 „Dějiny jako volný výběh pro literární postavy. Nejen o románu Kateřiny Tučkové Bílá Voda“; *A2larm*, <https://a2larm.cz/2022/05/dejiny-jako-volny-vybeh-pro-literarni-postavy-nejen-o-romanu-kateriny-tuckove-bila-voda/> [přístup 12. 11. 2022]

KOPÁČ, Radim

2022 „Bílá Voda za sto procent. Kateřina Tučková je zpět na vrcholu“; *idnes.cz*, https://www.idnes.cz/kultura/literatura/bila-voda-katerina-tuckova-recenze-kniha.A220428_133458_literatura_kiz [přístup 12. 11. 2022]

MORRISOVÁ, Pam

2000 *Literatura a feminismus* (Brno: Host)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

2001 *Studie* (Brno: Host)

NAGY, Petr

2022 „Kniha týdne a snad i roku“; *Deník N*, <https://denikn.cz/864418/kniha-tydne-a-snad-i-roku-katerina-tuckova-napsala-velky-roman-o-vire-totalite-a-zenske-emancipaci/> [přístup 12. 11. 2022]

NEZBEDA, Ondřej

2022 „Obdivuhodné gesto, nebo dobrý román?“; *Host* 38, č. 5, s. 50–55

REDAKCE

2020 „Obálka“; in Markéta Pilátová, *Senzibil* (Praha: Torst)

TLUSTÝ, Jan

2022 *Příliš hlučná prázdnota. Mezery, otřesy a smysl v literárním díle* (Brno: Host)

TUČKOVÁ, Kateřina – BALAŠTÍK, Miroslav

2022 „Katolická církev ženy po staletí přehlíží“; *Host* 38, č. 3, s. 8–15

DVAKRÁT TOMÁŠ DIANIŠKA

NAD TEXTY VÍTĚZE SOUTĚŽE O NEJLEPŠÍ POPRVÉ UVEDENOU ČESKOU HRU ROKU 2019 A 2020

PAVLA BERGMANNOVÁ

TWICE TOMÁŠ DIANIŠKA. ABOVE TWO TEXTS BY THE WINNER OF THE THE BEST CZECH PLAY OF 2019 AND 2020

The study focuses on two plays of the winner of the Best Czech Play of 2019 and 2020 – talented author Tomáš Dianiška. Title *Trans, Points, Seconds* was inspired by the scandalous fate of a Czech athlete Zdena Koubková, who was in fact a man, *The Magnificent 294* is a documentary fiction based on a real event – the assassination of Reichsprotektor Heydrich. Dianiška perceives historical themes with controversial optics. His texts are full of black humour and irony, as well as frequent use of pop culture references.

Keywords: Tomáš Dianiška; *Trans, Points, Seconds; The Magnificent 294*; drama; history; irony; black humor; absurdity

Ve svém příspěvku se budu věnovat hodnocení dvou textů dramatika a divadelního režiséra Tomáše Dianišky. Konkrétně se jedná o tituly *Transky, body, vteřiny a 294 statečných*, které zvítězily v kategorii Nejlepší poprvé uvedená česká hra roku 2019 a 2020 v rámci Cen české divadelní kritiky. Obě hry se pokusím zařadit do kontextu početně i tematicky bohaté tvorby mladého autora a svou pozornost budu soustředit na charakteristiku jeho rukopisu.

V samotném úvodu ale nejprve stručně nastíním možnosti bilančování současné české dramatické tvorby. Momentálně u nás nenarážíme na literární soutěž, která by se zaměřovala na českou dramatic-

kou tvorbu. V letech 2015–2018 tuto roli plnila Anonymní dramatická soutěž agentury Aura-Pont, která navázala na dvacet dva ročníků Dramatické soutěže o Cenu Alfréda Radoka (Jungmannová 2014: 45–47). V obou případech se jednalo o hodnocení dosud neuvedených divadelních textů. Dnes jsou tak pro nově vznikající dramata jedinou bilanční platformou u nás Ceny divadelní kritiky – výroční ocenění za umělecké výkony v rámci českého divadla, udělované na základě hlasování divadelních kritiků.¹⁾ Anketu pořádá časopis *Svět a divadlo*, přičemž jedna z kategorií hodnotí také nejlepší poprvé uvedenou českou hru roku. Je nutné podotknout, že porotci vybírají nejlepší texty na základě znalosti zhlédnutých inscenací, avšak tyto porotci nemají vždy stejný vzorek, ze kterého vycházejí. Většina z nich také navíc často bere ohled na inscenační podobu dramatu, která může jejich vnímání a hodnocení podstatně ovlivnit. I přesto si dovoluji tvrdit, že obě vítězství Tomáše Dianišky v Cenách divadelní kritiky za roky 2019⁽²⁾ a 2020 byla zasloužená, což se pokusím doložit i v následující analýze.

VÝCHODISKA DRAMATICKÉ TVORBY TOMÁŠE DIANIŠKY

Tomáš Dianiška je v kontextu českého divadla i dramatické tvorby zajímavým „úkazem“, pozornost na sebe poutá téměř renesančním záběrem rozmanitých aktivit. Rodák z Banské Bystrice odešel po střední škole studovat do Prahy na DAMU obor Herectví činoherního divadla. S ohledem na to byl nucen si důkladně osvojit češtinu, což se mu díky jeho píli podařilo natolik, že ji dnes – jak sám tvrdí – ovládá dokonce lépe než slovenštinu (Dianiška 2019b: 7). Dianiška dokáže v češtině myslet a s nadsázkou i hravostí využívá její různé jazykové

1 Další soutěž o Cenu Evalda Schorma za původní hru, dramaturgii či překlad hry (do češtiny dosud nepřeložené) pak již několik let vypisuje agentura Dilia. Ta je ale určena výhradně pro studenty vysokých divadelně zaměřených uměleckých či teoretických oborů.

2 V případě roku 2019 se mezi nominované texty dostal také titul *Bezruký Frantík*, který Dianiška napsal společně s hercem Igorem Orozovičem.

vrstvy, pracuje s její mnohovýznamovostí, dokonce si libuje ve slovních hříčkách, což je samo o sobě obdivuhodné. Po ukončení studia nastoupil v roce 2008 jako herec do angažmá v Divadle F. X. Šaldy v Liberci a velmi záhy a úspěšně pronikl i do dalších divadelních profesí. Hned následující rok s kolegy spoluzaložil kultovní undergroundové uskupení s hravě provokativním názvem Divadlo F. X. Kalby,⁽³⁾ pro které začal psát také první divadelní texty. Těch má dnes – ve věku třiceti osmi let – na svém kontě již dvacet šest, přičemž ten úplně první – *Googling and Fucking* – vznikl v roce 2009. Mnohé z nich později připravil pro pražské Divadlo pod Palmovkou, kam přešel do angažmá v roce 2014 a rovněž se tu podílel na formování jím iniciované nové studiové scény – Studia Palm Off. Řadu dalších textů vytvořil i pro pražské alternativní a generačně spřízněné soubory – např. MeetFactory, Letí, A studio Rubín, Masopust, Chemické divadlo aj., čím dál tím častěji je také oslovován divadly mimo Prahu, pro která píše texty na objednávku. Už v Liberci také začal režirovat, přičemž jeho autorské inscenace zaujaly nezaměnitelným rukopisem, jenž do českého divadla vnesl hravost, nenucenost, uvolněnost, ale i sympatickou drzost – tedy rozhodně ty pozitivnější rysy typické pro generaci mileniálů, dospívajících na přelomu tisíciletí.

Dianiškova zmíněná prvotina *Googling and Fucking* parafrázuje název hry britského dramatika Marka Ravenhilla z roku 1996 *Shopping and Fucking* – ikonický text proudu tzv. coolness dramatiky. Ta ve své době šokovala nejen volbou dosud tabuizovaných témat (homosexualita, drogové závislosti, nemoc AIDS, rodinné i mezilidské násilí), ale i drastickým vykreslením extrémních situací (explicitně zobrazovaná erotika a sexualita) s použitím drsného jazyka. A právě coolness dramatika Dianiškovi nabídla osobité inspirační východisko: i on má potřebu vytvořit v podstatě generační dílo s výpovědí o své době a jejích

3 Název vychází z oficiálního pojmenování libereckého Divadla F. X. Šaldy, pod jehož záštitou začal soubor sestavený především z mladé části ansámblu (Tomáš Dianiška, Karolína Baranová, Barbora Kubátová, Jakub Albrecht, Tomáš Váhala, Vendula Svobodová) hrát v roce 2009 v Malém divadle v Liberci. Název je zároveň slovní hříčkou odkazující ke slovům kalba a kalení a k nevázané zábavě.

problémech, zaměřuje se ale spíše na témata spojená s internetem a sociálními sítěmi, případně sleduje fenomén kýče či outsiderství. Zajímavé a netradiční náměty pak Dianiška dokáže do textů přetavit velmi osobitým způsobem, kdy mísí žánry a styly, pracuje s citacemi a výpůjčkami, které jsou díky zasazení do nových souvislostí často zdrojem humoru. Ve svých textech se rovněž nevyhýbá výrazným dějovým zvratům, jež jsou inspirované možnostmi filmového vyprávění s častými změnami místa děje, což následně klade nároky na specifické scénické řešení. Má potřebu šokovat, ovšem rozhodně jeho cílem není moralizovat. Ke coolness dramatice podstatně odkazuje i v práci s jazykovou vrstvou: k zdůraznění typické drsnosti jazyka využívá nespisovné výrazy, vulgarismy nebo argot, pro dosažení co nejpestřejší stylové různosti promluv kombinuje různé slangy, případně i odborně stylizované promluvy.

V případě tvorby Tomáše Dianišky se také nabízí srovnání s jeho generačním soupeřem a někdejšími spolužáky z ročníku na DAMU – dramatikem Petrem Kolečkem.⁴⁾ S ním ho pojí nejen značná kvantita titulů, ale i potřeba generační výpovědi, pro jejíž vyobrazení oba autoři hledají inspiraci v pokleslých žánrech, mísí nízké a vysoké a skrze popkulturní formu čtenářům a divákům servírují náročnější obsah. Na rozdíl od Kolečkových cynických provokací ale Dianiška nešokuje drsností, nýbrž do svých textů vnáší více rozpustilé hravosti a jeho humor je mnohem vlídnější. Jeho hry by se daly nejuvýstižněji charakterizovat jako moderní grotesky.

LINIE DIANIŠKOVY TVORBY

V Dianiškově tvorbě – rozkročené mezi vážnými tématy a jejich nonkonformním uchopením – se postupně vyprofilovaly dvě zásadní linie. Zejména v její první polovině převažují generačně zaměře-

4 Tomáš Dianiška se při psaní hry *Googling and Fucking* údajně inspiroval právě tvorbou Petra Kolečka, některé scény dokonce vymysleli společně.

né hry – svébytné výpovědi o tom, čím si Dianiška a jeho vrstevníci postupně procházeli od dob dospívání po sametové revoluci. Dianišku jako autora fascinují různé fenomény – počínaje vzpomínkami na bouřlivá devadesátá léta formujícího se divokého kapitalismu s mechanismy kultovních, zejména amerických televizních seriálů (např. americká produkce *Beverly Hills 90210*, inspirovala vznik titulu *Pusťte Donu k maturitě* a československý normalizační seriál *30 případů majora Zemana* zase našel svůj otisk ve hře *Mlčení bobříků*) a dalších popkulturních zásahů, které v této době ovlivňovaly jeho generaci – např. akční a sci-fi filmy, fenomén hudební televize MTV, nástup počítačových her, fascinace paranormálními jevy – *Mickey Mouse je mrtvý* (2012), *Atomová kočička* (2016), *Moje malá úchylka* (2017), *Dům uměleckého poltergeista* (2018) a *Den závislosti* (2018). Ve velké míře se také věnuje vlivu internetu a sociálních sítí, případně virtuálních seznamek, skrze něž do jeho tvorby vstupuje téma osamělosti, kterou jeho generace kupodivu velmi často pociťuje – *Googling and Fucking, Jak sbalit ženu 2.0* (2017) nebo *Poslední důvod, proč se nezabít* (2018).

Vedle tohoto „popu“, jak Dianiška definuje některé ze zmíněných her s četnými odkazy na popkulturu devadesátých let (Dianiška 2016: 9), pak vytváří vážněji míněnou a v podstatě i nadčasovější linii své tvorby, kterou tvoří hry s konkrétními historickými náměty z dějin 20. století. V podstatě vychází z žánru dokumentárního dramatu, v jehož rámci se obrací k reálným a nejednou také kontroverzním událostem. Nicméně ani v těchto titulech se nebrání netradičnímu uchopení skutečnosti skrze neobvyklé žánry a často využívá popkulturní citace (např. zapojování současné hudby do dobově odlišného kontextu, kdy autor přímo v textu vyžaduje využití konkrétních skladeb). Do této linie patří hry, které se zaměřují na výrazné události českých dějin, což je i případ námi hodnoceného titulu *294 statečných*, zpracovávajícího témata atentátu na Heydricha a protifašistického odboje. Dianiška si také libuje v kuriózních biografických jedinečných, byť nepříliš známých osobností. Zajímají jej především

lidé, kteří se vymykali normě a jejichž životní osudy se často ocitaly na hranici uvěřitelnosti. Jedním z nich byl geniální anglický matematik Alan Turing, který byl pronásledován pro svou homosexualitu a jehož příběh Dianiška zpracoval ve hře *Přísně tajné: Hrubá nemravnost* (2011). V titulu *LSDown* (2013) zase vyšel z osudu amerického vědce Timothyho Learyho, jenž proslul jako experimentátor s psychedelickými látkami. Poněkud šokující odhalení přináší i groteskní drama *Zvrhlá Margaret* (2015) o vědkyni Margaret Lovattové, která v rámci vědeckého experimentu financovaného v šedesátých letech NASA podstoupila sex s delfínem. Ve hře *Mlčení bobříků* pak Dianiška neváhal dát příběhu v padesátých letech perzekuované skautské vedoucí Bedřišky Synkové, jejíž portrét se dostal na rubovou stranu československé jednokorunové mince, podobu zombie hororu.⁵ Reálné příběhy jsou také základem titulů *Transky, body, vteřiny* nebo *Bezruký Frantík*. Druhý jmenovaný pojednává o tělesně postiženém spisovateli Františku Filipovi, který se nohama naučil nejen psát, ale také třeba řídit auto. V současnosti se Dianiška přiklání spíše k biografickým uměleckým: v libereckém Divadle F. X. Šaldy mělo 9. října 2020 premiéru jeho komorní uvedení hry *Burian* (2020) o známém českém komikovi a ostravské Divadlo Petra Bezruče zahájilo sezonu 2021/2022 inscenací Dianiškovy novinky *Špinarka* (2021).

5 V rámci uvedení inscenace pak rozdělil publikum na dva zneprátené tábory: ten, který titul přijal, a ten, který formu považoval za kontroverzní a nepřislušející vážné problematice. Asi měsíc po premiéře zaslal do médií dokumentarista a fotograf Vavřínek Menšl pobouřené „Prohlášení k divadelní inscenaci *Mlčení bobříků*“. Je pod ním podepsáno šest dalších osobností – historici, skautští činovníci a jiní. Začíná slovy: „Tvůrci hry *Mlčení bobříků* Tomáš Dianiška a Jan Frič prezentují v pražském Divadle pod Palmovkou urážlivě, lživě a vulgárně osobní příběh dvou statečných žen odehrávající se v padesátých letech 20. století. Skautskou aktivistku Bedřišku Synkovou představují jako mladou fanatičku hájící památku Klementa Gottwalda, která po uvěznění trpí pomateností, a sochařku Marii Uchytlovou vykreslují jako cyničku, která za vítězství v soutěži o podobu korunové mince zaplatila sexuální službou. Tyto výplody údajně ‚umělecké licence a ironie‘ jsou v rozporu s ověřitelnými fakty“ (Menšl – Cholínský – Bukačová et al. 2016: 86).

ÚSPĚCHY A CENY ČESKÉ DIVADELNÍ KRITIKY

Nyní se konkrétněji zaměřím na oba oceněné tituly. *Transky, body, vteřiny* Tomáš Dianiška napsal přímo na míru ostravského souboru Divadla Petra Bezruče a sám je zde i nastudoval. Titul parafrázuje název známého televizního zpravodajského pořadu *Branky, body, vteřiny* a naznačuje, že se bude věnovat sportovní tematice. Dianiška si vybral velmi zajímavý a donedávna zapomenutý životní příběh české prvorepublikové hvězdy – atletky Zdeny Koubkové, která v roce 1934 vytvořila světový rekord v běhu na 800 metrů a stala se ve své době naší mezinárodně nejuznávanější sportovkyní. Její kariéra by se určitě i nadále vyvíjela nadějně, kdyby jí lékaři oficiálně nepotvrdili, že je intersexuálem, tedy člověkem s nejednoznačně určeným pohlavím. Koubková se ze světa sportu brzy stáhla, neboť se kvůli svému neženškému vzhledu stávala terčem posměchu sportovců i široké veřejnosti a sváděla nelehký boj o svou pohlavní identitu i lidskou důstojnost. Nakonec se nechala na lékařské doporučení přeoperovat na muže a následně žila spokojený partnerský život. Tento fascinující osud Dianiška zasadil do kontextu meziválečné éry s důrazem na třicátá léta minulého století, kdy se pod vlivem sílícího nacismu začínaly extrémně vyhrocovat postoje vůči lidem, kteří se výrazněji vymykali. Proto se do popředí dostává téma vyobcování člověka silnou většinou kvůli jeho jinakosti, s níž se sám těžko vyrovnává, ale ještě hůře se k ní staví právě okolí. Případ české „rekordwoman“ – jak byla Zdena Koubková přezdívána (srov. Kovář 2017) – působí v dnešní době, kdy snadno vzplane jakákoli nenávisť, zvláště silně jako varování před netolerancí, předsudky i totalitou.

Tomáš Dianiška si i zde vybral reálnou postavu, která se kvůli své odlišnosti dostává do fatálních konfliktů s většinovou společností. Historická fakta jsou pro autora ale většinou jen odrazovým můstkem pro vlastní invenci. I v titulu *Transky, body, vteřiny* pak funguje propojení humoru s vážnou rovinou. Dianiškova jindy tak silná ironie se hlavně v úvodních pasážích přetavila do podoby sofistického cimbmanovské mystifikace, kdy se věrohodně působící, nicméně ne

vždy reálně přesná fakta stávají zdrojem komična (např. situace, kdy se malá Zdena honí s dětmi, mezi něž se zaplete chlapec, kterého nikdo nemůže doběhnout a jenž mimochodem prohlásí, že se jmenuje Emil Zátopek, s ním se ale hrdinka v daný moment nemohla reálně potkat). To slouží i jako vhodný zcizující prvek s cílem odpatetizovat příběh. Obecně ale v titulu převažují spíše vážnější a pesimističtější tóny, které korespondují s hrdinčiným rozhodnutím vzdát se kariéry a hledat svou sexuální identitu. Děj mapuje značné množství rozmanitých událostí ze života Zdeny Koubkové a zároveň postihuje měnící se klima meziválečné doby, nevyrovnaností tehdejší společnosti, která je téměř identickým předobrazem naší přítomnosti. Dianiškovy *Transky, body, vteřiny* jsou především silným varováním před naší osobní totalitou, která pramení z netolerance, předsudků i neznalosti – před totalitou, která v některých z nás zůstává stále hluboce zakořeněna či je přiživována.

I ve své druhé oceněné hře – dokumentární fikci ze zákulisí atentátu na Reinharda Heydricha – *294 statečných*,⁽⁶⁾ kterou Dianiška sám režíroval a uvedl ve velkém sále pražského Divadla pod Palmovkou, staví do centra dění nacistickou totalitu. Tentokrát ale nevyzdvihuje individualitu, ale kolektivního hrdinu – přesněji členy československého odboje, zavražděné v rámci druhé heydrichiády za napomáhání parašutistům, kteří atentát na říšského protektora provedli. Jozef Gabčík a Jan Kubiš ve hře vystupují pouze okrajově, zásadní prostor dostávají obyčejní lidé v pozadí – zapomenutí hrdinové odboje jako Jindřiška Nováková, Jan Zelenka-Hajský, Cecílie Adamová, Ladislav Vaněk nebo Karel Čurda. Na jedné straně autor o jejich hrdinství a brutální nacistické perzekuci pojednává s respektem k historickým faktům, čímž nejednou titul obohacuje i o edukativní rozměr. Do hry se tak dostávají konkrétní a pro řadu čtenářů většinou neznámé, často historií opomíjené informace, např. že

6 294 – to je počet lidí, kteří byli v roce 1942 popraveni za napomáhání atentátu na Heydricha.

k atentátu došlo právě na rozhraní Libně a Kobylis nebo že prchající Jan Kubiš ponechal své kolo v blízkosti dnešního Divadla pod Palmovkou, ve kterém je Dianiškova hra *294 statečných* uváděna. Na straně druhé autor výrazně balancuje na hraně mezi vážností, jíž vzdává postávám nezastíraný hold a která leckdy nemá daleko k patosu, a také nadsázkou, s níž onu ušlechtilost shazuje. Projevuje rovněž cit pro obrazná vyjádření, která recipienta provokuje k hlubšímu zamyšlení. Celá hra začíná zabíjačkou, která je metaforou k hrůzné době heydrichiády. Další události postupně předznamenávají pohádkové motivy (např. věštění z hrnce plného prasečí krve), nechybí ani motiv starého židovského mýtu o Golemovi, kdy je jedna z postav – chlapec Aťa – téměř posedlá oživením hliněné sochy, která by rozdrtila nenáviděné nacisty (srov. Kykalová 2020).

V případě zpracování látky ze zákulisí největšího hrdinského činu našich dějin operace Anthropoid Tomáš Dianiška na jedné straně velmi pečlivě pracuje s dobovými motivy, kdy odkazuje ke skutečným příběhům a faktům, zároveň dává prostor ahistorickým aluzím. S látkou se tak autor vyrovnává opět zdánlivě nezvykle a na první pohled i nepietně, když odkazuje k různým popkulturním předobrazům, především pokleslým žánrům a braku. Velmi podstatně se inspiruje např. podobou tzv. béčkových filmů. Přímo v textu pak nejednou vybízí k zapojení estetiky akčních snímků. Konkrétně odkazuje na titul *Rambo* (1982) režiséra Teda Kotcheffa, když ve scénické poznámce pro zpodobnění postav atentátníků Jozefa Gabčíka a Jana Kubiše – ve hře vystupujícími pod krycími jmény Vyskočil a Strnad – předepisuje právě svalnatý vzhled filmové postavy ztvárněné hercem Sylvestrem Stallonem: „*Vejdou dva valibuci – Vyskočil a Strnad. Vypadají jako Rambové*“ (Dianiška 2020: 11) V případě budování napětí a atmosféry můžeme zase nejednou najít odkazy na westernové odkazy na snímek *Sedm statečných* (*The Magnificent Seven*, režie John Sturges, 1960). Vážnou linii tak tradičně odlehčuje využitím humoru v podobě parodie či nekorektních a záměrně přihlouplých vtipů. Jeho metoda má formu groteskní blasfemie s provokativním rozkročením mezi vy-

sokým a nízkým, smíchem a dojetím. Látku, u které jaksi automaticky předpokládáme ostych a pietní přístup, ale až překvapivě zlidštuje a přibližuje současnému vnímání. S těmito prostředky se mu daří autenticky přiblížit okamžiky, kdy se člověk, často i za bizarních nebo směšných okolností, rozhoduje riskovat život. I přes velké množství úšklebků a vysloveně černý humor se ovšem podařilo vytvořit dílo důstojné tématu, kdy autor v závěru vzdává obětem heydrichiády výraznou poctu a klade důraz na statečnost coby nadčasovou hodnotu.

Tomáš Dianiška se od jisté punkové nevázanosti, ke které se od začátku své tvorby hlásil, v obou těchto textech propracoval k působivým tragikomickým dílům, která vystihují problémy spojené s naší realitou i českou identitou, problémy, které bohužel přetrvávají, nebo se s vývojem doby cyklicky vracejí. To vše nalezneme i v jeho dalších dramatických textech, díky jejichž divadelním nastudováním autor dokáže dovést diváka také k výraznému souznění a nejednou i ke katarzi. Nebývalou plodností i osobitostí rukopisu se Dianiška zkrátka stal autorským fenoménem – byť pro leckoho kontroverzním třeba v tom, jak bez skrupulí prohlašuje, že „má ambici jen bavit“ (Dianiška 2016: 8).

Mgr. Pavla Bergmannová

Ústav bohemistiky a knihovnictví

Filozoficko-přírodovědecká fakulta Slezské univerzity v Opavě

Masarykova třída 343/37, 746 01 Opava

pavla.bergmannova@fpf.slu.cz

PRAMENY

DIANIŠKA, Tomáš

2019a „Transky, body, vteřiny“; *Svět a divadlo* 30, č. 5, s. 121–140

2020 *294 statečných* (Praha: rukopis autora)

MENŠL, Vavřinec – CHOLÍNSKÝ, Jan – BUKAČOVÁ, Irena et al.

2016 „Prohlášení k divadelní inscenaci *Mlčení bobříků* (uváděné v Divadle pod Palmovkou od 12. února 2016)“; *Distance* 19, č. 1, s. 86–88

LITERATURA

DIANIŠKA, Tomáš

2016 „Láká mě diváky bavit“; *Divadelní noviny* 25, č. 13, s. 8–9

2019b „Obávám sa, že som lepší dramatik než herec: rozhovor s Tomášom Dianiškom“; *Kød – konkrétne o divadle* 13, č. 8, s. 3–9

JUNGMANNOVÁ, Lenka

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

KOVÁŘ, Pavel

2017 *Příběh české rekordwoman* (Jarošov nad Nežárkou: Pejdlova Rosička)

KYKALOVÁ, Kateřina

2020 „Na Heydricha s Golemem“; *Divadelní noviny* 29, č. 17, s. 5

————— **JINAKOST**

BOHEMICA
OLOMUCENSIA
3/2022
SUPPLEMENTA

ZA TAPETAMI OPRÝSKANÁ ZEĎ, ZA IDEOLOGÍÍ PRÁZDNO (NE)OCENĚNÝ TAPETÁŘ EMY LABUDOVÉ

KAREL STŘELEČ

BEHIND THE WALLPAPER, THE WALL IS SCRATCHED, BEHIND THE IDEOLOGY, THE VOID.
EMMA LABUDOVÁ'S (UN)AWARDED WALLPAPER ARTIST

The study reflects on the question of whether Ema Labudová's book *Tapetář* (The Wallpaper Artist) was rightly awarded the 2019 Book Club Literary Award. The author tries to demonstrate that although the text treats a socially desirable topic (the lives of LGBTQ people), this fact cannot obscure the fundamental weaknesses of Ema Labudová's literary art.

Keywords: Ema Labudová; LGBTQ; contemporary Czech prose, ideology

Rok 2019 přinesl v oblasti literárních ocenění především výraznější mediální pozornost ceně Nobelově, která po bezprecedentní roční přestávce putovala hned ke dvěma autorům, shodou okolností oběma Středoevropanům – Peteru Handkemu a Olze Tokarczukové. Ve stejném roce se v tuzemském prostředí konal 24. ročník Literární ceny Knižního klubu, v němž zvítězila tehdy dvacetiletá Ema Labudová se svým tři roky vznikajícím literárním debutem *Tapetář*. Doposud takto nejmladší oceněná autorka (dodejme, že v roce 2021 jí vyšla v nakladatelství Odeon druhá próza *Lada u ledu*) svou prvotinou zaujala také v nominacích 19. ročníku Magnesie Litery v kategorii DILIA Lítéra pro objev roku; zde ovšem na první místo nedosáhla.

Novela *Tapetář* Emy Labudové zaujme hned svou záložkou, jejíž panegyrický charakter plný superlativ vyvolává mnohá očekávání. Recipient se tak předem dozvídá, že otevírá „sugestivní a věrohodnou novelu“, která je „řemeslně brilantně zvládnutá“ a nezadá si s postupy „klasic-

ké britské detektivkářské školy“, obsahuje „silné a uvěřitelné emoce“, navíc podávané s „entomologickou přesností“ (Redakce 2019: Obálka). Není samozřejmě nikterak překvapivé, že nakladatelský dům usiluje o propagaci svých děl a peritext plní také funkci marketingovou; srovnáme-li však proklamovaná tvrzení s realitou literárního díla, zůstáváme v jistém údivu nad tím, jestli přebal nedoporučuje zcela jinou knihu – takovou, o níž by zmíněná tvrzení platila. V následujícím příspěvku se proto pokusíme kriticky ohledat, jaké aspekty novely *Tapetář* porotce a nominující mohly vést k pozitivním úsudkům, a jaké se naopak jeví silně problematické. V neposlední řadě také upozorníme na recenzní polemiky, které se v souvislosti s knihou v tuzemských médiích objevily.

Nejprve krátce k námětu a příběhu: autorka na necelých dvou stech stranách předkládá čtenáři výsek života mladého muže anglické národnosti, tapetáře Irvinga, jehož nezřetelné rodinné zázemí a osobní život skrývají nevyřčené minulé trauma. To začíná v knize probleskovat s návratem mladíka, jenž je zároveň vypravěčem příběhu, do rodného městečka při příležitosti pohřbu jeho rodičů – rozvíjí se tak téma Irvingovy homosexuální orientace. Od retrospektivního odkrývání dřívější sexuální aféry s učitelem Scottem, kvůli níž byl vypravěč z místní komunity vyobcován a pedagog odsouzen k pobytu ve vězení, se příběh přesouvá do přítomného vztahu s mužskou postavou jménem Zev. Opakovaně popisované každodenní události dále rámuje přátelství se španělským emigrantem Federicem a kritika Francova režimu, v posledku vše směřuje ke katarzi a Irvingově smíření se sebou samým, svou identitou a minulostí.

Po tomto nastínění se nyní ale detailněji vraťme k tvrzením, s nimiž byla novela prezentována a kterými bylo zdůvodněno její pasování na vítěze Literární ceny Knižního klubu. Na prvním místě figuruje věrohodnost, jinými slovy autenticita, která v běžném chápání předpokládá hlubší obeznámenost autora, tedy vhléd do reálií časové epochy a míst. Neklademe si otázku, proč Labudová zvolila za kulisy své prózy právě Velkou Británii a právě padesátá léta, což je záležitostí autorské licence – je nicméně evidentní, že distance mezi životní em-

pirií autorky a časoprostorovým rámcem knihy představuje pro zvládnutí látky řadu obtíží. Výsledkem je pak příběh, z něhož číší strojenost a umělost, která se se sugestivností nebo věrohodností zcela míjí.

Čtenáři sice nejspíše uniknou historické nepřesnosti jako fakt, že protagonista jezdí po Manchesteru tramvají, přestože tamní městská dráha byla zrušena nejméně několik let před dějem novely; autenticitu ovšem negují výraznější zádrhele. Není tak například jasné, proč spisovatelka zmiňuje časopis s českým názvem *Národní zeměpisec*, který vychází i v cizích jazykových mutacích pod zavedeným názvem *National Geographic*, tím spíše v původním anglicky hovořícím prostředí – jiná literární chrématonyma nebo toponyma naopak v anglických originálech ponechává. Čtenář by taktéž od evokace severní Anglie padesátých let patrně nečekal jazykové prostředky, vycházející z českých frazémů „A byl to triumf jako Brno“ (Labudová 2019: 35), případně z dialektu severní Moravy a Slezska: „[...] tak jsem dál seděl jako cyp“ (ibid.: 39), jindy si naopak autorka vypomůže lexikem původu španělského: „oblékl si svetr a ještě se pro jistotu zabalil do deky jako smutné burrito“ (ibid.: 63).

Obdobné prvky, které by bylo s nadsázkou možno považovat za prostředky k dosažení zcizovacího efektu, nejsou v knize nijak výjimečné; spíše než „řemeslně brilantně zvládnutý“ text tak novela připomíná postmoderní směs, nikoliv ovšem záměrnou. Autorka v knize bezděčně skládá nesourodé kousky a kusy, jak je krom jiného dále patrné v názvech kapitol. Většina z nich nese název ve španělštině, přičemž i čtenáři obeznámenému s románskými jazyky může mnohdy spojitost s obsahem dané pasáže unikat. V některých případech naopak titul španělské slovo pouze připomíná a imituje, jako mj. v případě kapitoly první, označené *tyvolear* (přičemž *volear* nese význam slovesa sít nebo vysévat, prefix *ty-* španělština neužívá).¹ Absurdně pak ve vztahu k obsahu knihy působí úvodní motto, citát z dopisu masové vražedkyně Hepnarové: „Já, Olga Hepnarová, oběť vaší bestiality...“ (ibid.: 5).

1 Jak upozornil Lubomír Machala v diskusi během konference, na níž byl tento příspěvek přednesen, autorské utvoření slova může být také opačné – tedy z parazitického českého výrazu *ty vole* přidáním španělské verbální infinitivní koncovky *-ar*.

Podobně lze u *Tapetáře* polemizovat s nálepkami, jako jsou údajné „silné emoce“ nebo „entomologická přesnost“. Rozvleklost a lpění na detailních, opakovaných popisech drobných každodenních úkonů nebo okolností vypravěčova života snad představuje snahu o realistický přístup, efektem je však trivialita namísto emocí. Labudová tak typicky činí např. pomocí enumerací: „Když už bylo úplně světlo, vzal jsem z lednice máslo, mlíko a droždí, a shora z poličky jsem vzal mouku, cukr a rozinky [...]“ (ibid.: 64); či jinde: „No chčije a chčije, je jaro, co čekat, letní bouřka, no jo, podzim, zima. Úplně normálně prší nebo sněží, jak je rok dlouhej [...]“ (ibid.: 157).

Kromě již zmíněné relativně bombastické propagace a výstupů nakladatele doprovázely vydání také kritické ohlasy v literárních i dalších médiích. Pozitivně (což je v námi excerpovaném vzorku spíše výjimka) dílo přijali recenzenti např. v periodících *A2* nebo *Respekt*. V prvně jmenovaném ohodnotil Jiří G. Růžička novelu jako „jeden z nejzajímavějších tuzemských literárních počínů poslední doby“ (Růžička 2021) a vyzdvihl podle něj odvážnou volbu tématu, byť už nedodává, co je v roce 2019 a v prostředí České republiky na volbě tématu života homosexuála takto heroického. Na stránkách *Respektu* Kateřina Čopjaková nejprve konstatuje, že kniha je „psána, jako by ji vyprávěl nedouk. V dlouhých souvětích s opakujícími se výrazy, nadmírou ukazovacích zájmen, často v krkolomném slovosedu a chybami ve vazbě“; vzápětí ale dodává: „Měla by se tedy číst špatně, ale opak je pravdou“ (Čopjaková 2019). V jinak poměrně negativní recenzi dále na portálu *iLiteratura* na důležitost tématu poukazuje Kateřina Středová, podle níž kniha „nabízí zajímavě vystavěné vyprávění na téma, které neustále rezonuje naší společností“ (Středová 2019). Naopak jednoznačný odsudek publikoval Jiří Peňás v týdeníku *Echo*, který vypravěčův jazyk ohodnotil následujícími slovy: „Takhle se mluví snad jen po lobotomii“. A hovoří o grafomanii autorky: „[...] jsme ve stavu zmatenosti, kdy nutkání k psaní je důležitější než elementární literární způsobilost“ (Peňás 2019).

Je tedy Labudovou zvolené téma, historická diskriminace osob homosexuální orientace, a jeho zpracování v nějakém směru mimořád-

ným nebo přinejmenším kvalitním počinem, obohacujícím současnou mladou českou literaturu? Co porotce Literární ceny Knižního klubu – mezi nimiž usedli literární historik Pavel Janáček, scenáristka Tereza Brdečková, publicistka Kateřina Kadlecová a spisovatelé Michal Viewegh a Pavel Brycz – přesvědčilo, aby mezi řadou převážně juvenilních textů vybrali k ocenění právě *Tapetáře*, a co vedlo k jeho nominaci na Magnesii Literu?

Jednu z hypotéz a možných odpovědí nabízí aktuální společenský kontext. Novela vstoupila na knižní trh a do prostředí literárních cen v době vrcholící vlny zájmu o témata rozmanitých etnických, rasových či sexuálních menšin a s nimi spjaté angažovanosti a ideologie; tyto otázky se ostatně v posledních letech objevily a objevují ve velké části mediálního diskurzu s často až výrazně didaktickým, výchovným podtextem. Není naším záměrem zde (znovu)otevírat mnohokrát propíranou problematiku vztahu literatury a angažovanosti, která zpravidla pramení z pozic takzvaných nových ideologií, jak je označuje politolog Andrew Heywood (2008: 19–42) ve své kanonické práci. Daleko spíše je naším záměrem poukázat na fakt, že kniha nepřináší žádným způsobem zajímavé stylové hodnoty ani originální zpracování látky, že relativně banální a v důsledku monotónní příběh nemá s detektivním žánrem žádné spojitosti nebo že většina recenzních ohlasů považuje velmi oprávněně jazykovou stavbu díla za nedokonalou. Zbývá jí tedy už jediný aspekt, kterým mohla zaujmout – a to aktuálně přijímanou přidanou hodnotou neboli angažovanou liberální orientací, která se v mnoha nejen uměleckých kruzích progresivně rozvíjí (všimněme si v této souvislosti, že pochvalné reakce kniha sklídila právě především v levicověji orientovaných médiích, viz výše). V tomto směru může být signifikantní i odpověď Pavla Janáčka pro Český rozhlas, týkající se kritérií výběru vítězného titulu a jejich posunu: „Podobný rukopis jsme diskutovali už loni, tehdy se pro něj vyslovila jen menší část poroty a mně přišlo, jestli nám mezi prsty neutíká něco významného. Tento rok už pro takový typ knihy byla většina poroty“ (Redakce – ČTK 2020).

Pokud ovšem platí, že autorka psala svou prvotinu se záměrem poukázat na problematiku menšin, diskriminace nebo stereotypů, chytila se do pomyslné vlastní tvůrčí pasti. Postavy jiných minorit, které se v příběhu ve větší či jen dílčí roli objevují, jsou totiž vymodelovány zpravidla zcela klišovitě a stereotypní obraz menšiny podtrhují – ať už jde o výše připomenutého Španěla Federica, nebo namátkou o bezejmenného baristu italského původu, který je popisovaný jako skvěle upravený a oděný, s tenkým knírkem a dokonale napomádovanými vlasy, tedy tradičními symboly italského smyslu pro módu (detailem pak je skutečnost, že stále popíjí malou silnou kávu). Tento paradox v reflexi odlišných postav již jen podtrhuje (nedotaženou) tezovitost, ideu, kterou autorka koneckonců avizovala jako tvůrčí záměr v rozhovoru pro webový portál časopisu *Host* o předobrazu hlavní postavy: „Dočetla jsem se o nucené konverzní terapii, kterou se mu vlast odvdělila za jeho zásluhy na tom, že druhá světová válka dopadla, jak dopadla, a řekla jsem si, že takhle teda ne, a pak už si to žilo svým vlastním životem“ (Nagy 2020).

Úhrnem – kniha Emy Labudové patrně vyrostla z osobní potřeby vymezit se v otázce práv menšin, konkrétně osob homosexuální orientace. Pro vytvoření umělecky, esteticky hodnotného díla tento záměr samotný však nepostačil, jakkoliv se v jistém ohledu *Tapetář* příznačně trefil do ducha a trendů naší doby. Jistým postskriptem naší úvahy budiž recentní kritika autorčiny druhé knihy z pera Radima Kopáče: „Ema Labudová se prostě rozhodla psát. A tak psala, až napsala. Kdyby nechala pár měsíců text u ledu a pak z něj vyrubala povídku, možná by to šlo. Takhle to moc nejde“ (Kopáč 2021). Vlastně jde o přílehlavé zhodnocení rovněž její prvotiny.

Mgr. Karel Střelec, Ph.D.

Katedra romanistiky

Filozofická fakulta Ostravské univerzity

Reální 5

701 03 Ostrava

karel.strelec@osu.cz

PRAMENY

LABUDOVÁ, Ema

2019 *Tapetář* (Praha: Euromedia Group)

LITERATURA

ČOPJAKOVÁ, Kateřina

2019 „Za zataženými závěsy“; www.respekt.cz, <https://www.respekt.cz/tydenik/2019/39/za-zatazenymi-zavesy> [přístup 10. 6. 2021]

HEYWOOD, Andrew

2008 *Politické ideologie* (Plzeň: Vydavatelství a nakladatelství Aleš Čeněk)

KOPÁČ, Radim

2021 „RECENZE: Když psychologickou prózu střídá chudokrevná červená knihovna“; www.idnes.cz, https://www.idnes.cz/kultura/literatura/ema-labudova-lada-u-ledu-recenze-kniha-anorexie-normalizace.A210330_100636_literatura_kiz [přístup 10. 6. 2021]

NAGY, Petr

2020 „Realismus je překonaná záležitost. Debutant #3 o Emě Labudové“; www.h7o.cz, <http://www.h7o.cz/realismus-je-prekonana-zalezitost-debutant-3-o-eme-labudove/> [přístup 8. 6. 2021]

PEŇÁS, Jiří

2019 „Hlavně že se píše“; www.echoprime.cz, <https://echoprime.cz/a/S4nk8/hlavne-ze-se-pise> [přístup 1. 6. 2021]

REDAKCE

2019 Obálka; in Ema Labudová, *Tapetář* (Praha: Euromedia Group)

REDAKCE – ČTK

2020 „SOUTĚŽ: Vyhrajte novelu Tapetář z pera 20leté autorky, která za ni získala cenu Knižního klubu“; www.irozhlas.cz, https://www.irozhlas.cz/kultura/literatura/knizni-soutez-tapetar-ema-labudova-kniha-literarni-cena-knizniho-klubu_2001061414_kro [přístup 10. 6. 2021]

RŮŽIČKA, Jiří G.

2021 „Ema Labudová: Tapetář“; www.advojka.cz, <https://www.advojka.cz/archiv/2021/3/ema-labudova-tapetar> [přístup 10. 6. 2021]

STŘEDOVÁ, Kateřina

2019 „Labudová, Ema: Tapetář“; www.iliteratura.cz, <http://www.iliteratura.cz/Clanek/42019/labudova-ema-tapetar> [přístup 8. 6. 2021]

K DEBUTU BARBORY HRÍNOVEJ *JEDNOROŽCE*

MARTINA BUZINKAIOVÁ

TO THE DEBUT OF BARBORA HRÍNOVÁ *UNICORNS*

The study focuses on the debut of Barbora Hrínová *Unicorns*. The primary goal is to describe basic poetological parameters of short stories through interpretation and analysis. The study also deals with the literary-critical evaluation of other critics, while in the end it offers its own critical evaluation.

Keywords: Slovak literature; literary criticism; queer; unicorns; feminism; Barbora Hrínová

Barbora Hrínová (1984), scenáristka a trojnásobná finalistka literárnej súťaže *Poviedka*, debutovala zbierkou poviedok *Jednorožce* v roku 2020. Knihu tvorí osem próz, v ktorých autorka stvárňuje problémy rozmanito atypických postáv („jednorožcov“) neúspešne hľadajúcich uspokojivý vzťah a svoje miesto vo svete. Zbierka vyšla v *Aspekte*, v knižnej edícii slovenskej feministickej vzdelávacej a publikačnej organizácie, ktorá sa už od svojho vzniku v roku 1993 zameriava na rodovú senzibilizáciu spoločnosti:

Ide o citlivosť na rodovo (spolu)štruktúrované a/symetrie vo všetkých súčastiach literárneho diela a jeho existencie a že práve takáto citlivosť umožňuje otvorené a otvárajúce interpretácie bez nároku na jedinú správnosť či výlučnosť. Na Slovensku sa od začiatku deväťdesiatych rokov uplynulého storočia ako súhrnná charakteristika zamerania feministických poznávacích, osvetových či politických aktivít a projektov zaužívalo pomenovanie zvyšovanie rodovej citlivosti (Cviková 2014: 69).

Hrínovej texty síce nie sú priamo feministicky orientované, no zodpovedajú aspektovskému kontextu v svojej snahe scitlivovať človeka a spoločnosť na isté témy, napr. inakosť, ktorá je centrálnou témou zbierky *Jednorožce*.

Práve citlivosť v prístupe k téme bola jednou z vecí, ktoré na debute ocenila tiež porota slovenskej literárnej ceny Anasoft litera, udeľovanej raz ročne za najlepšie pôvodné slovenské prozaické literárne dielo alebo preklad pôvodného prozaického literárneho diela autorov, ktorí sú občanmi Slovenskej republiky:

O výbere laureátky rozhodli veľmi jemné detaily, predovšetkým zvýšená autorská vnímavosť a schopnosť zosilňovať – dúfajme – aj čitateľskú citlivosť [...]. Hrínová nám ukazuje, že krehkosť, ktorú máme tendenciu prehliadať, môže byť hodnotou. Citlivosť v jej debutových poviedkach nie je prezentovaná ako zlyhanie, ale je presvedčivo tvarovaná ako základný atribút ľudskosti. Hrínová píše o inakosti, neexotizuje ju však ani neexploatuje, a práve preto nám umožňuje prijať rozličné spôsoby života či hľadania identity (Anasoft litera 2021).

Hrínovej víťazstvo v danom ročníku ceny Anasoft litera bolo do istej miery prekvapujúce, pretože desiatku finalistov tvorili prevažne knihy už etablovaných autorov, napr. Richard Pupala, Veronika Šikulová, Etela Farkašová, Alta Vášová alebo Jana Juráňová. *Jednorožce* však o svojich kvalitách presvedčili nielen porotu Anasoft litera, ale tiež odbornú i čitateľskú verejnosť, ktorú autorka zaujala jemným kreovaním tém a schopnosťou „písať netrendy spôsobom o trendy témach, otvorene o tele a sexe, tlmene i hanblivo o citoch“ (Janecová 2020: 21). Literárna kritika označila zbierku za „neobyčajne súdržnú, cielavedome vyskladanú s jasným myšlienkovým podloží“ (Nádaskay 2021: 178) a ocenila tiež autorkin „pozorovací talent a schopnosť trpezlivo ohmatávať predovšetkým situačný detail“ (Prušková 2020: 41). Aktuálne a populárne témy (ako je napr. rôzna

sexuálna orientácia, kult tela, tlak médií, fenomén sociálnych sietí alebo nomádstvo) autorka vo svojom debute nestvárňuje povrchno či prvoplánovo, ale dokáže s odstupom, „akoby zboku sledovať problémy ľudí svojej doby a zároveň kriticky prehodnocovať aj to, čo sme zvyknutí automaticky prijímať“ (Darovec 2021).

Barbora Hrínová sa svojím debutom zaradila do silnejúcej línie ženských autoriek po roku 2000, pričom v kontexte súčasnej slovenskej prózy vyniká citlivým prístupom k téme inakosti, ktorú neexotizuje, ale stvárňuje ako prirodzenú súčasť postáv. Protagonistky a protagonisti s fyzickým alebo psychickým problémom majú blízko pars pro toto k postavám Ivany Dobrákovovej, pocit samoty či osamelosti možno nájsť tiež v tvorbe Moniky Kompaníkovej. Schopnosť (seba)ironického nadhľadu a odstupu spája prózy s textami Ivany Gibovej, no zatiaľ čo Gibovej literárne gesto je extrovertne cynické, Hrínovej písanie je skôr introvertné, jemné a vtipné.

Nateraz sa neobjavili žiadne jednoznačne negatívne recenzie na *Jednorožce*; v literárnokritických reakciách sa kritickejšie hodnotenie vyskytuje sporadicky, väčšinou sa pozornosť literárnych kritikov a kritičiek sústreďuje na kvalitatívne presvedčivé aspekty zbierky. Najkritickejšie reflektoval zbierku Viliam Nádaskay, ktorému prekážala priamočiarosť, explicitnosť niektorých poviedok, jazyková zložka textov a celková kvalitatívna nevyrovnanosť zbierky, ktorú sčasti vnímal aj Vladimír Barborík.⁽¹⁾ Niektoré znaky Hrínovej tvorby však

1 Nádaskay rozdeľuje zbierku na kvalitné a nekvalitné texty: „Vo väčšine prípadov nejde ani o okaté a násilné rozrušovanie ustálených obrazov, ani o preteky o čo najbizarnejšie pospлетané príbehy. Tu by som však zdôraznil slovo ‚väčšinou‘. Problémom je, že dva z troch textov (Saturnov návrat, Chémia a Tesne vedľa), ktoré pôsobia násilne a umelo, sú hneď prvé dve poviedky v knihe. Myšlienkovito a poetologicky majú v knihe svoje miesto a nesú jasný autorský rukopis, avšak v diametrálne horšej podobe ako ostatné texty“ (Nádaskay 2021: 179). Barborík síce tiež konštatuje, že kniha „nie je celkom vyrovnaná [...], tak pol na pol“, ale zároveň dodáva, že tu nájdeme „poviedky solídne, a potom pár próz dobrých“ (Literárny kvocient 2021). Hoci Barborík rozlišuje rôznu stupeň kvality textov, žiadnu z poviedok nehodnotí ako zlú. Odlišný postoj recenzentov k jednotlivým textom možno ilustrovať na hodnotení „Saturnovho návratu“; zatiaľ čo pre Barboríka predstavuje najlepšiu poviedku zbierky, v Nádaskayovej recenzii figuruje ako jedna z troch najhorších. Rozdielne (až protichodné) hodnotenie jednotlivých textov svedčí o probléme subjektívnosti v estetickom hodnotení, ale aj nejednotnosti kritérií, podľa ktorých sa umelecké dielo posudzuje. V tomto prípade súh-

boli reflektované protichodne: napríklad Radoslav Passia zhodnotil knihu ako „literátsku“ a „štylisticky bravúrne“ (Passia 2021), ale Viliam Nádaskay považoval výrazovú stránku textov za najväčšiu slabinu knihy, ktorá sa vyznačuje „jazykovou nekonzistentnosťou, nedôslednosťou, banálnymi, predvídateľnými pointami a zbytočnými introspektívnymi poznámkami“ (Nádaskay 2021: 179). V uvedených literárnokritických reflexiách knihy dominuje síce pozitívne hodnotenie, no niektoré protikladné súdy môžu navodiť pochybnosti o relevantnosti výberu laureátky ceny Anasoft litera. Cieľom štúdie je prostredníctvom interpretačnej analýzy niekoľkých aspektov zbierky *Jednorožce* zistiť, ako a v čom sa prejavuje jedinečnosť oceneného debutu Barbory Hrínovej.

V centre ôsmich poviedok zbierky *Jednorožce* stoja postavy (prevažne ženy), ktoré napriek tomu, že sa pohybujú v rôznom prostredí (v malej dedine na východe Slovenska, na študijnom pobyte v Gruzínsku, v právnickej firme, na univerzite atď.), spája rôznorodá forma inakosti: niektoré sa odlišujú svojou sexuálnou orientáciou, iné telesným nedostatkom (asymetrickými prsami, ochlpením či obezitou), povahou (introvertnosťou) alebo expatovským spôsobom života. Zástupným symbolom inakosti je jednorožec, ktorý má však viacero významov. V predkresťanskom období sa kvôli svojmu rohu spájal s mužským (falickým) princípom, neskôr stelesňoval čistotu a nevinnosť (Becker 2002: 105). V súčasnosti na dúhovom pocho-de podporujúcom LGBTI+ komunitu v spojení s dúhou symbolizuje diverzitu a rovnosť v rodovej otázke, no odkazuje tiež na odlišnosť a výnimočnosť vo všeobecnosti. Obraz jednorožca sa spája tiež s gýčom, je takmer nemožné prehliadnuť ho v nákupných centrách v podobe extravagantných hračiek či nafukovačiek s pestrofarebnou hrivou. Barbora Hrínová implicitne odkazuje na všetky tieto významové roviny, no do popredia stavia najmä inakosť ako takú.

lasím s literárnokritickým hodnotením Barborika, pretože uvedené nedostatky sú v zbierke sporadické a vyvážené inými aspektami (podrobnejšie sa tomu venujem v interpretácii).

Jednou z podôb inakosti sú i rôzne formy sexuálnej orientácie. V súčasnej slovenskej literatúre nie je veľa próz, ktoré by tematizovali sexuálnu orientáciu, ak sa taký text objaví, pracuje s námetom väčšinou prvoplánovo. V Hrínovej zbierke sa sexualita (hetero-/homo-/bi-/asexualita) tematizuje takmer v každom texte, nepredstavuje však jediný determinant postáv. Napríklad pre právničku z textu „Saturnov návrat“ nie je jej homosexuálna orientácia problémom, ťaží ju skôr pocit zlyhania, osobného (rozchod) i pracovného (strata zamestnania) krachu. Podobne ako iné „trendy“ témy nie je ani LGBTI+ modelované v textoch ako niečo „veľké“ alebo exotické (nezvyčajné), predstavuje prirodzenú súčasť sveta postáv, len jednu z charakteristík, ktorá ich od iných ľudí odlišuje.

Hoci je inakosť prirodzená, postavy trpia pocitmi neprirodzenosti, nenormálnosti a nedostatočnosti, ktoré sú vyvolané okolím a jeho volaním po normalite; „jednorozce“ sú cez optiku „normálnych“ ľudí vnímané ako „veľký nechutný hmyz“ (Hrínová 2020: 122), ako niečo neprirodzené, čo je horšie „ako choré, to by sa dalo vyliečiť, alebo pokazené, to by sa dalo opraviť“ (ibid.: 119). Postavy sa v snahe naplniť predstavy a očakávania iných často dostávajú do nepríjemných a konfliktných situácií: Tereza z poviedky „Jednorozce“ nadväzuje intímny vzťah s Jürgenom napriek tomu, že ho „príliš nechce, len sa snaží vyhovieť okoliu. Vždy, keď po maturite prišla za babkou na dedinu, dostala jedinú otázku: Máš už frajera?“ (ibid.: 127). Jürgen kupuje Tereze žiletky (lebo je príliš ochlpená), navrhuje hormonálnu terapiu na zvýšenie libida (Tereza sa mu zdá málo vášnivá) a vyžaduje permanentnú telesnú blízkosť, aby jej asexuálnosť eliminoval a čo najviac ju priblížil k svojmu ideálu „normálnej“ ženy. Tereza i ďalší protagonisti poviedok opakovane zlyhávajú v konfrontácii s konvenčnými a stereotypnými očakávaniami, základným životným pocitom je u nich frustrácia z vlastnej nevyhovujúcej „normality“: „Tereza sa cíti ako výrobok v oddelení reklamácií, na ktorý pripevnili štítok s popisom funkcií, ktoré by mal mať a nemá“ (ibid.: 149). Úsilie osvedčiť sa v množstve rolí spôsobuje roztrieštenie identity do sub-

identít, v ktorých je zastúpená vždy iba časť z človeka; v závislosti od miesta a času sa vyberá konkrétne „ja“, ktoré v danej chvíli vyhovuje okoliu. Romana z textu „Saturnov návrat“ zlyháva vo všetkých prisúdených rolách (úspešná právnička, atraktívna priateľka, šikovná dcéra, potenciálna matka). Strata zamestnania i priateľky, zadováženie si kobyly Kláry namiesto detí či ťažkosti pri hľadaní vlastného bývania vedú Romanu k priznaniu si vlastnej neschopnosti; svoj dočasný návrat domov vníma ako osobnú prehru: „Dnešná cesta je dôkaz, že všetky predošlé kilometre boli zbytočné. Akoby sa na horezeckej stene vyškriabala len po istý bod a pustila sa“ (ibid.: 33). Nenaplnenie úzko vymedzených predstáv o normalite stavia postavy v očiach druhých i seba samých do pozície outsidera, dôsledkom čoho nadobúdajú intenzívny pocit osamelosti (v poviedkach „Saturnov návrat“, „Chémia“, „Jednorožce“, „Sladká“, „Naša“).

Tlak okolia prichádza z rôznych strán, aj z komunity LGBTI+. Autorka v poviedke „Naša“ modeluje postavu asexuálnej ženy, ktorá je konfrontovaná s nátlakom svojej lesbickej spolubývajúcej; tá od nej žiada, aby sa začlenila do ich komunity, aby priznala, že je minimálne bisexuálna. Homo-/bisexualita je v danom texte normou, ktorej sa musí protagonistka prispôbiť, preto nadviaže nezáväzný vzťah s inou ženou. Autorka tak problematizuje inakosť (v danom prípade konkrétnu sexuálnu orientáciu), ktorá je atakovaná druhými postavami v iných textoch. Napríklad v poviedke „Tesne vedľa“ Hrínová stvárňuje vzťah dvoch homosexuálnych chlapcov a znechutenie matky jedného z nich nad ich orientáciou. V textoch sa tak podriadenosť inakosti (minority) voči majorite relativizuje; to, čo je v jednej poviedke menšinové, je v inej diktujúcou a očakávanou normalitou. Podobne autorka postupuje aj pri postave Bonyho z poviedky „Chémia“:

„Zábery z parlamentu vystriedala reportáž z akéhosi Gay Pride. Keď sa Bonymu pred očami mihotali dúhové zástavy, pestrofarebné účesy a silné gestá LGBTI komunity, prepadol ho pocit

nespravodlivosti. Za neho kto bude manifestovať? Za škaredého muža s bipolárnou poruchou?“ (ibid.: 57).

Opäť je prehliadanou inakosťou „obyčajnosť“ postavy (heterosexuál s nadváhou) a oceňovanou výnimočnosťou (z Bonyho pohľadu) príslušnosť k LGBTI+ komunite. Ambivalentnosť vzťahu minority a majority v sebe implicitne nesie istý stupeň funkčnej tenzie, ktorou autorka dynamizuje naráciu aj na úrovni témy.

Týmto spôsobom autorka ironizuje tiež symbol jednorozca, inakosť vo všeobecnosti; v texte „Jednorozce“ vystupuje jednorozec ako gýčová nafukovačka a hračka: „Sú to mimoni, mutanti, plyšové vnútornosti, okaté ‚špiny‘, Pikaču s tyrkysovým prelivom. Nevedela, že jednorozce môžu existovať aj vo forme žaby či dážd'ovky“ (ibid.: 144). Obraz „zmutovaných jednorozcov“ implicitne odkazuje na negatívny dôsledok ľudskej túžby byť iný, výnimočný, čím sú ľudia, paradoxne, opäť len rovnakí. Výrazná odlišnosť sa stáva novou normou: každý chce byť „jedorozcom“. Hrínová vo svojej zbierke jemne kreuje príbehy „novej menšiny“: obyčajných, nenápadných ľudí s trápením, ktoré je síce pestrofarebné (rôznorodé), ale bez túžby takým byť; je tiché, „chronické a nenápadné, vyvstávajúce z nepatrných vonkajších príčin“ (ibid.: 134). Autorkin postoj k téme inakosti je ambivalentný, viacúrovňový, problematizujúci; povrchnosť či jednorozmernosť tematizovaného problému tu nenájdeme.

Osamelosť je, rovnako ako inakosť, ďalšou centrálnou témou zbierky.⁽²⁾ Autorka ju v rôznych podobách spracovala v príbehoch o túžbe po

2 Osamelosť je v slovenskej literatúre pomerne častou témou, ktorú autori a autor-ky uchopujú rôzne. Ballove postavy svoju „dvojsamelosť“ (osamelosť vo vzťahu k iným i k sebe samému) neriešia, utekajú pred problémami a ľuďom sa vedome vzdávajú. Protagonisti Hrírovej poviedok sa naopak snažia vzdialenosť preklenúť, hľadajú cestu k druhému, k blízkosti (voči sebe samému k odcudzeniu nedochádza, osamelosť je „len“ jedna). V textoch Moniky Kompaníkovej súvisí izolovanosť postáv s prostredím, v ktorom sa nachádzajú; ich samota nie je chcená, ale podmienená najmä neúplnou rodinou, absenciou jedného rodiča či nezájmom zo strany blízkych (napríklad v próze *Piata loď*). Zatiaľ čo Kompaníkovej postavy sú tie, od ktorých sa odchádza, v Hrírovej poviedkach sa niektorí protagonisti neboja byť tými, čo opúšťajú iných a osamelosť si tak sami navodzujú (Alica z „Internations“ opakovane odchádza zo vzťahov s cudzincami a Tereza z poviedky „Jed-

blízkosti, prijatí a zmysluplných vzťahoch. Či už ide o starú Mervuľu, ktorá nosí susedke vajíčka, večne pendlujúcu Alicu ochotnú prekonať nemalú vzdialenosť kvôli stretnutiu s cudzím človekom, alebo Bonyho s nadváhou a jeho nutkavú potrebu byť nepretržite online – všetci túžia po bezpodmienečnom prijatí, byť samým sebou v blízkosti iného človeka. Hoci Hrínovej postavy majú k dispozícii nemalé možnosti na nadviazanie kontaktov (internet, cestovanie a i.), vytváranie pevných a trvalých väzieb je kvôli permanentnej neistote „doby tekutej modernity“ (Bauman 2020: 13)⁽³⁾ takmer nemožné. Neukotvená a osamelá je i protagonistka textu „Internations“, ktorá na stáži v Gruzínsku vyhľadáva viacero kontaktov. Väzby nadväzuje pomerne ľahko, často je ale v pozícii pasívneho objektu, necháva sa unášať chaotickým sledom náhod bez väčšej aktivity. Rovnako „bezstarostne“ vzťahy aj opúšťa, nedokáže sa k človeku bezpodmienečne pripútať.⁽⁴⁾ Neustálu neistotu a nestálosť života si postavy kompenzujú hľadaním alternatívneho zmyslu/významu v astrológii, numerológii, prípadne v náhradnej, umelo vytvorenej organizácii, stabilite (vizualizácia pokroku cez rôzne zoznamy, odškrtyvanie si čiastkových krokov):

norožce“ vzťah v skutočnosti ani nechce, nepotrebuje). Hrínovej osamelosť nie je vnímaná len negatívne (ak áno, postavy to neparalyzuje, žijú napriek tomu ďalej), pre niektoré postavy je akceptovaným dočasným stavom, ktorý im vyhovuje viac, než nezmysluplný vzťah a povrchná blízkosť.

3 Tekutá modernita je sociologický pojem Zygmunta Baumana použitý na označenie charakteru súčasnej spoločnosti, ktorá je vo svojej podstate premenlivá, individualizovaná a globalizovaná. Proces modernizácie Bauman prirovnáva k procesu skvapalňovania, v ktorom sa pevné telesá (modernita) roztaví/roztopia za účelom sformovania niečoho nového: „Kapaliny sa pohybujú snadno. ‚Tečou‘, ‚plynou‘, ‚prúdi‘ [...]. Na rozdiel od pevných látok je není snadné zastaviť – obtékajú prekážky v ceste, jiné rozpoušťať alebo odnášajú s sebou, ďalší prosáknou skrz ně. [...] Mimořádná pohyblivost tekutin je tím, co je spojuje s představou ‚lehkosti‘: [...] ‚Lehkost‘ nebo ‚beztížnost‘ si spojujeme s pohyblivostí a nestálostí [...]. To jsou některé z důvodů, proč lze ‚kapalnost‘ či ‚tekutost‘ považovat za vhodné metafory pro zachycení povahy současné, v mnohém ohledu originální fáze dějin modernity“ (Bauman 2020: 8–9). „Skvapalňovanie“ je radikálnou transformáciou celej spoločnosti i jednotlivca, čo vedie k zmene správania a hodnôt vo všetkých aspektoch života.

4 Vzťahy v „tekutej dobe“, rovnako ako iné aspekty života, charakterizuje pohyblivosť, dynamizmus, a teda „přechod od života v manželství k ‚životu na hromádce‘ se všemi průvodními postoji a strategickými konsekvencemi včetně předpokládané dočasnosti soužití a možnosti přerušit ho kdykoli a z jakékoli důvodu, třeba když se vytratí potřeba nebo touha“ (Bauman 2020: 201).

Kedy má narodky. Šestnásteho decembra. Ona bola šestnásty máj. A nachádzali sa na izbe číslo šestnásť. V tej zhode sa mihla malá nádej, že ich stretnutie mohlo mať hlbší zmysel. Možnože si ho vysníval nejaký šialený numerológ na smrteľnej posteli a Pán Boh ho vyslyšal. Prečo ho vyslyšal, nemusel nikomu vysvetľovať. Takto sa Alica snažila zmierniť pocit, že sa zase vystavila smršti náhodnosti a slepých uličiek. Jej život sa vzpierať rozvinúť sa do nejakého príbehu na pokračovanie (ibid.: 87).

Autorka opäť modelované témy problematizuje; terajší spôsob života i online možnosti súčasnosti na jednej strane otvárajú postavám pomyselné dvere do sveta, na druhej strane ale svojou otvorenosťou nie sú dostatočne „stabilné/stabilizujúce“, neposkytujú pocit istoty.

Tému inakosti, osamelosti a neistoty Hrínová nestvárňuje sentimentálne, dramaticky, práve naopak – postavy sa dokážu pozrieť na svoju situáciu s nadhľadom a sympatickou sebaíroniou. Napriek frustrácii sú schopné vysokej miery sebareflexie a ďalšieho fungovania; problémy ich zásadným spôsobom ovplyvňujú, no nikdy úplne neparalyzujú, sú to „ľudia nedramaticky nešťastní a netragicky nespokojní“ (Darovec 2021). Vďaka ironickému odstupu sú prózy odľahčené a nenásilne, prirodzene vtipné na správnych miestach. Napríklad protagonistka Tereza po rozchode (a niekoľkých výčitkách, že nie je taká, aká by mala byť) namiesto očakávaného emočného zrútenia konštatuje, že vie aspoň robiť rezne v trojobale. Úsmevne pôsobia aj krátke zamyslenia postáv nad ich okolím, napríklad nad skupinou psíčkarov a ich infantilnou komunikáciou na Facebooku:

Fenomén pekného dníka mi už dlhšie vrtal v hlave. Koľkokrát za deň potrebuje mať človek zaželaný pekný dník a čo sa tým vlastne myslí? Má s vami ten, kto vám želá pekný dník, lepšie úmysly ako niekto, kto správu ukončí slovami S pozdravom? Nezazeral by na vás v rade pred pokladňou, nezavrhol vás za opač-

ný názorík, nevykúpil pred vami posledné vrecko múky v čase globálnej pandémie? (Hrínová 2020: 104).

Potenciálny pátos či sentiment príbehov autorka eliminuje práve jemnou prácou s humorom a iróniou.

Narácia jednotlivých textov je dynamická, rýchle striedanie sekvencií a scén dopĺňajú dialógy bez rozsiahlych introspektívnych monológov alebo rozbiehavých reflexií, čo však neoslabuje významovú rovinu zbierky, ktorú obohacuje funkčné opakovanie nosných motívov a práca s vhodne umiestnenými úryvkami z rôznych diskurzov; v texte „Sladká“ sú to napr. citácie z knihy o alternatívnej medicíne, ktoré ozrejmujú sémantiku názvu i základný problém hlavnej postavy, a teda „opancérování srdce, což se projevuje zablokovaním toku něžnosti a lásky k tělesnému člověku a životu vůbec. Poraněná duše odmítá někoho laskat, dávat mu sladké, necítí potřebu hladit, oslazovat druhým život“ (Hrínová 2020: 109).

Autorka modeluje témy presvedčivo najmä v poviedkach „Sladká“, „Jednorožče“ a „Klebeta“, t. j. originálne a bez zbytočného pátosu; v poviedke „Naša“, v ktorej sa autorka zručne „hrá“ so zmenou optiky (LGBTI+ ako norma), však vidieť jemnú tendenciu k nefunkčnému nadužívaniu náhody či k stereotypizácii postáv (napr. predstava lesby ako maskulínnej verzie ženy, ktorá má rada kamióny, zbrane a maskáče). Parciálnym problémom je i snaha dopovedať/vysvetliť zrejmé, explicitnosť na úkor náznakovosti (príklad pars pro toto – nepotrebujeme pre porozumenie poviedky úryvok článku o tom, že mileniáli majú dokázateľne menej sexu než predošlé generácie, keď je na rozlohe celého textu zreteľne tematizovaná asexuálnosť postavy). Vo vzťahu k jazykovej rovine poviedok sa zbierke vyčítala aj nesystémovosť v dialógoch:

„Well, aký si mala deň v Kutaisi, Ališa? Videla si mesto, right? Bagrati, Gelati?“ „No, I wasn't there.“ „Really?“ zarazil sa a trochu znervóznel. Tak čo potom robila? Aký mala program? S čajnísmenom? Priznala, že sa boli pozrieť na dinosaurie stopy.

„Ah, yey, Sataplia park [...]. Do you like dinosaurus? [...] So, you like čajnísmen then?“ (ibid.: 78–79).

Vzhľadom na to, že úlohou umeleckej literatúry nie je reprodukovat' realitu (a teda ani jazykový prejav), nepovažujem kombináciu slovenských slov a slov z cudzieho jazyka v prehovoroch postáv za neúčinnú, zmätočne však pôsobí nesytemový zápis cudzieho jazyka (raz ide o písanú, inokedy o fonetickú podobu slova – pars pro toto „čajnísmen“). Napriek tomu dialogické pasáže nepôsobia umelo, repliky v rozhovoroch znejú autenticky, zodpovedajú charakteru i prostrediu postáv.

Barbora Hrínová vo svojom poviedkovom debute stvárňuje problémy generácie osamelých jednorozcov s citom, no napriek tomu triezvo a problematizujúco. Hrdinovia poviedok, rozmanito atypické „jednorozce“, zastupujú (nielen) generáciu súčasných mileniálov, ktorí napriek svojmu úsiliu nemôžu nadviazať trvalý vzťah a stať sa samým sebou. Ich súkromný boj proti striktno vymedzenej normalite autorka odhaľuje umelecky presvedčivým, čitateľsky atraktívnym spôsobom. Za rôznymi odlišnosťami sa skrýva konkrétne individuum, ktoré je napriek svojim odchýlkam od normy súčasťou každodennosti. Trojica vzájomne prepletených ústredných tém (inakosť, osamelosť, neistota) sa spolupodieľa na celkovom dojme myšlienkovej komplexnosti, súdržnosti zbierky, ktorej hlavnou devízou je prirodzene nevtieravý humor, (seba)ironický odstup a práca s významovými opozíciami (majorita – minorita, prirodzené – neprirodzené, normálne – nenormálne), s ktorými Hrínová zručne polemizuje. Jednotlivé texty tak nenásilne, ale intenzívne upozorňujú na skutočnosť, že inakosť je bežná, diverzita normálna a súčasnosť prirodzene farebná.

Mgr. Martina Buzinkaiová

Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy
Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove

Ul. 17. novembra 1, 080 01 Prešov

buzinkaiova.martina@gmail.com

PRAMENY

HRÍNOVÁ, Barbora

2020 *Jednorožče* (Bratislava: Aspekt)

LITERATÚRA

ANASOFT LITERA

2021 „Cenu Anasoft litera 2021 získala Barbora Hrínová za debutovú knihu *Jednorožče*“; www.anasoftlitera.sk, <https://www.anasoftlitera.sk/home/novinky/hlasovanie-v-cene-citatelov-an/cenu-anasoft-litera-2021-ziska> [prístup 12. 12. 2022]

BAUMAN, Zygmunt

2020 *Tekutá modernita* (Praha: Portál)

BECKER, Udo

2002 *Slovník symbolů* (Praha: Portál)

CVIKOVÁ, Jana

2014 *Ku konceptualizácii rodu v myslení o literatúre* (Bratislava: Aspekt)

DAROVEC, Peter

2021 „O problémoch prvého sveta...“; www.plav.sk, <https://www.plav.sk/node/246> [prístup 12. 12. 2022]

JANECOVÁ, Tamara

2020 „Nikam nepatrím...“; *Knižná revue*, č. 10, s. 20–21

LITERÁRNY KVOCIENT

2020 „Literárny kvocient #36: Naničhodnica/Jednorožče“; www.youtube.com, <https://www.youtube.com/watch?v=tIgNLPsAdms> [prístup 14. 7. 2021]

NÁDASKAY, Viliam

2021 „Nesúď knihu podľa obalu (a prvých poviedok)“; *Fraktál*, č. 2, s. 178–185

PASSIA, Radoslav

2021 „Večer na tému: Literárne debuty“; www.rtvsk.sk, <https://www.rtvsk.sk/radio/archiv/1412/1508333> [prístup 14. 7. 2021]

PRUŠKOVÁ, Zora

2021 „Zblízka o egoinakosti alebo Vitajte v ušľachtilom svete jednorožcov“; *Rozum*, č. 10, s. 10–11

—— **SYNKRETISMUS,
NEBO HYBRIDIZACE?**

BOHEMICA
OLOMUCENSIA
3/2022
SUPPLEMENTA

K HYBRIDIZÁCII V SÚČASNEJ SLOVENSKEJ PRÓZE

MARTA SOUČKOVÁ

ON HYBRIDISATION IN CONTEMPORARY SLOVAK PROSE

In my paper, I see hybridisation as the mixing of multiple, often disparate elements. This term is used in literary studies mainly in connection with postmodernism and its other features (intertextuality, fragmentation, eclecticism, etc.). In Slovak post-revolutionary prose, the boundaries between arts, media, types or genres are often crossed, and there is an increasing number of works that oscillate between non-fiction and fiction, biography and fiction, journalism (reportage) and fiction, popular and artistic literature, or between the arts (visual, film and literary arts). In my paper, I will discuss prose published in 2019–2020: Katarína Kucbelová's book *Čepiec*, Ivana Gibová's comic short story collection *Eklektik Bastard*, Veronika Šikulová's non-novel *Tremolo ostinato*, and Nataša Holinová's prose *Prípady starej dámy*, which each in a different way break the boundaries of genres or artistic literature. In particular, I will be interested in whether the hybridisation in the analysed prose works, i.e. whether an aesthetically effective form emerges through the crossing of practices from different fields.

Keywords: Slovak prose since 2000; hybridisation; functionality

K uvažovaniu o danej téme ma priviedli nielen viaceré súčasné literárne texty, ale tiež internetový formát *Literárny kvocient* o knihe Kataríny Kucbelovej *Čepiec* (2019), počas ktorého moderátor (Peter Darovec) a diskutujúci (Miroslava Vallová, Gabriela Magová a Viliam Nádaskay) debatovali predovšetkým o žánrovej nejednoznačnosti tejto prvej autorkinej prózy. Relevantnou pre nich bola otázka, či je Kucbelovej *Čepiec* reportáž, sociálny román o Rómoch, denníkový záznam, etnografický dokument o šití čepca, alebo text

s kombinovanou kompozičnou výstavbou. Hoci za hybridný útvar možno v slovenskej próze považovať už román Jozefa Ignáca Bajzu *René mládenca príhody a skúsenosti* z roku 1783 (s prvkami cestopisu, dobrodružnej, pikaresknej, sentimentálnej a spoločensko-kritickej prózy), literárna kritika stále uvažuje o (ne)funkčnom narúšaní žánrových hraníc. Využívanie rôznorodých prvkov pritom môže viesť nielen k rozšíreniu tvarovacích možností textu, ale tiež k jeho ďalšej semiotizácii. V naznačenom zmysle nie je podstatné, či je Kucbelovej *Čepiec* románom alebo novelou, reportážou či fikciou, autobiografiou alebo spoločensko-kritickou prózou – relevantné sú, aspoň pre mňa, ďalšie otázky, ktoré vznikajú v týchto súvislostiach. Čo sa zmení (v našom čítaní a hodnotení), ak dielo striktne vymedzíme, určíme žáner, druh či ho zaradíme do istého umenia? Je esteticky produktívne, keď autor píše slohovo-typologicky či genologicky ľahko určiteľný text, alebo naopak? Prevažujú v istých obdobiach „čisté“ žánre a v iných etapách „hybridné“ útvary? Ak áno, čo to vypovedá o nich a čo o literatúre, vede, ba i o samotnom kultúrno-spoločenskom čase? Je naše úsilie o exaktné vymedzenie diela ovplyvnené prírodnými vedami, hoci sa nejeden artefakt (prípadne jeho autor) takémuto „škatuľkovaniu“ vzpiera? Je hybridizácia v tom-ktorom texte prínosná, respektíve akú má funkciu? Je hybridný útvar reakciou na dobu/tradíciu (aj v jej popretí), gestom voči čitateľovi alebo súvisí s autorským naturelom? Uvedené otázky som sa pokúsila naznačiť už na prešovskej konferencii *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 2000 VI* v roku 2019, avšak uspokojivé odpovede na ne som dodnes nenašla, aj preto sa k nim znovu vraciam.

Na rozdiel od „prešovského“ príspevku „K hybridizácii v súčasnej slovenskej literatúre“, v ktorom som daný jav vnímala široko, aj ako jazykový, druhový či žánrový synkretizmus, ma v tejto, „bilančnej“ štúdii hybridizácia zaujíma ako „míšení dvou nebo více zřetelně odlišných prvků, jejichž spojením vzniká něco nového“ (Nünning – Trávníček – Holý 2006: 316), a to aj na pozadí koncepcie Michaila Michajloviča Bachtina, „pro něhož je h. spolu s dialogizací [...] jednou ze tří

možností, jak lze v románu zobrazit řeč“ (ibid.). Hybridizácia je pojem, ktorý sa v literárnej vede používa najmä v súvislosti s postmodernou a jej ďalšími znakmi – intertextualitou, fragmentarizáciou, eklekticismom, ironickým prehodnocovaním (tradície), t. j. i subverzívnosťou, pluralitou hlasov / barthesovskou „rôznosťou rečí“ či sebareferencialitou. Tibor Žilka v danom smere uvažuje o kultúrnej hybridizácii, tzv. bastardnej kultúre (Žilka 2004: 12); avšak na označenie hybridných útvarov sa v súčasnej odbornej reflexii používajú rôzne pojmy: dokumentárny román (dokuromán), dokufikcia, literarizovaná autobiografia, poviedkový komiks, fikcionalizovaná biografica, umelecká/beletrizovaná reportáž, kaleidoskopický román a i.

V ponovembrovej slovenskej literatúre sa neraz prekračujú hranice medzi umeniami, médiami, druhmi či žánrami – napríklad Katarína Kucbelová alebo Mária Ferenčuhová často využívajú vo svojich básnických zbierkach epické (i dramatické) postupy a naopak, vety v Kucbelovej próze *Čepiec* evokujú svojim rytmom, (až eliptickou) jazykovou úspornosťou a obraznosťou lyriku (porov. aj Passia 2019). V období po roku 2000 narastá v slovenskej próze počet diel, ktoré oscilujú medzi literatúrou faktu a beletriou (pars pro toto Lavríkov dokumentárny román *Nedel'né šachy s Tisom* z roku 2016), medzi biografiou a fikciou (spomeniem aspoň Fulmekovej knihu *Konvália. Zakázaná láska Rudolfa Dilonga* z roku 2016) či medzi publicistikou (reportážou) a beletriou (uviesť možno knihu umeleckých reportáží *Tekutý fetiš* od Ireny Brežnej z roku 2004). Časté je tiež prelínanie postupov žánrovej a umeleckej literatúry – napríklad Richard Pupa la vo svojej druhej zbierke próz *Čierny zošit* z roku 2017 využíva aj postupy hororu či trilera, Ondrej Štefánik v románe *Bezprsté meso* z roku 2012 zase prvky detektívky. Viaceré texty z ponovembrovej tvorby pre deti a mládež oscilujú medzi poznávacou a estetickou funkciou: pars pro toto *Moja prvá galéria* od Jany Bodnárovej z roku 2005 alebo próza Moniky Kompaníkovej *Kde je Ester N?* z roku 2019. Bodnárová tiež vo svojej tvorbe frekventovane využíva prostriedky rôznych umení či ich „prepisy“ – napríklad transformovala

svoje videoscenáre do poviedok v knihe *2 cesty* z roku 1999 či „subjektívne interpretovala“ výtvarné predlohy v súbore próz *bleskosvetlo/bleskotma* z roku 1996. Od vydania Pišťankovej trilógie *Rivers of Babylon* (jej prvá časť bola publikovaná v roku 1991 a dnes je už kánonickým textom slovenskej literatúry) vzniklo tiež pomerne veľa diel, v ktorých sa krížia postupy gýča a umenia, a to s rôznorodým výsledkom: prózy Michala Hvoreckého sú predovšetkým rekreatívne, knihy Ivana Medešihho *Jedenie* z roku 2018 či *Vilkovia* z roku 2021 zase majú tendenciu smerovať ku groteske a podobne.

Vo svojom príspevku sa budem v súlade s propozíciami *Cenovej bilancie* zaoberať prózami vydanými v rokoch 2019–2020, konkrétne knihou Kataríny Kucbelovej *Čepiec* (2019), komiksovou zbierkou poviedok Ivany Gibovej *Eklektik Bastard* (2020), „ne-románom“ Veroniky Šikulovej *Tremolo ostinato* (2020) a prózou Nataše Holinovej *Prípad starej dámy* (2020) – každá z nich iným spôsobom narúša hranice žánrov, epiky či (umeleckej) literatúry. Zaujímať ma bude predovšetkým, či je hybridizácia v analyzovaných prózach funkčná, t. j. či prostredníctvom spájania postupov z viacerých oblastí vzniká esteticky účinný tvar.

Podľa Viliama Nádaskaya „[p]roblémy s prvou nebásnickou knihou Kataríny Kucbelovej *Čepiec* začínajú pri jej žánrovom zaradení, teda pri spôsobe, akým sa bude kniha čítať“ (Nádaskay 2019). Čitateľ si podľa neho môže vybrať medzi umeleckou prózou, „etnograficky ladenou reportážnou knihou“ (ibid.) alebo autobiografiou, pričom „[z]ážitok z *Čepca* záleží od spôsobu čítania“ (ibid.). Podobne Lenka Šafranová nachádza v *Čepci* dve základné vrstvy, ktoré diferencuje aj hodnotovo: „Dva príbehy, dva kvalitatívne odlišné texty, ktoré sa autorke nepodarilo zošiť. Jeden je o uvedomovaní si vlastnej vykorenosti, hľadani a poznávaní identity, vypíňaní nevyšitej či vypárenej pamäti, napísaný invenčne, krehko, s vkusom, zodpovednosťou za napísané a s pokorou pred ním. Druhý je o pretrvávani stereotypov voči (rómskej) inakosti, vytváraní a pretrvávani hraníc, selektujúci zobrazené situácie účelovo a neprirodzene, je sociálne angažovaný

na úkor kvality. Priestor knihy ich nespojil, aj napriek autorkinmu úsiliu“ (Šafranová 2020: 148). Podľa Rafała Majereka je Kucbelovej knihu „ťažké jednoznačne charakterizovať z genologického hľadiska a takisto sa zdá problematické určiť jej základnú tematickú líniu“ (Majerek 2020: 148); recenzent však interpretuje *Čepiec* predovšetkým v nadväznosti na arachnologickú feministickú koncepciu (tkanie látky – tkanie textu), t. j. na rodovú problematiku. Majerek na pozadí „protikladu zamlčané – vypovedané“ (ibid.) uvažuje okrem stvárnenia ženskej, intímnej skúsenosti o tematizácii rómskej otázky, pričom pripomína empatiu narátorky voči danej komunite a „zdroje vylúčenia a ich politické kontexty“ (ibid.: 153). Autorka zaznamenáva vo svojej próze *Čepiec* i protirómsky pogrom v Pobodime, historickú udalosť, o ktorej sa doteraz viac mlčalo, ako hovorilo, a ktorú hlbšie tematizuje tiež Marek Vadas vo svojej ostatnej knihe *Šesť cudzincov* (2021). V neposlednom rade, o funkčnom prepojení empirie autobiografickej protagonistky so sociálnou kritikou v *Čepci* uvažuje aj Lubomír Machala: „Její observace však není jen privátní, Kucbelová v epických komprimátech s validitou sociologických studií zachycuje okolní dění, společenský kvas, někdy možná spíš hnutí a zahnívání“ (Machala 2021).

Kucbelovej *Čepiec* je otvoreným, polysémantickým, viacvrstvovým dielom: jeho protagonistka a zároveň narátorka v ich-forme (Katka) sa učí šiť čepiec, čím zároveň objavuje slovenský folklór (etnografická línia), poznáva kraj pod Šumiacom (reportážna línia), jeho obyvateľov, predovšetkým starú Il'ku (prostredníctvom nej sa vracia do minulosti, k vojne, k rasizmu, ktorého hrozbu pozoruje i v prítomnosti – testimoniálna línia; porov. Labudová 2020), odhaľuje rodinnú históriu a čiastočne samu seba (autobiografická línia) a reflektuje tiež cudzie diela a ich autorov, pars pro toto Pavla Hruža, Svetlanu Alexijevič či Kláru Jarunkovú (intertextuálna línia). Vyšívanie čepca je priam terapeuticky prepojené s písaním knihy, hoci oba výsledky svojich činností narátorka relativizuje: „Verím, že na konci to nebude podstatné. Pod povrchom sa začína všetko me-

niť. S väčšou hĺbkou väčšia intenzita. Na konci bude len čepiec a kniha. Čepiec nebudem nosiť, knihu nebudem čítať“ (Kucbelová 2019: 36). Čepiec, prepojený i prostredníctvom šitia/vyšívania so ženským svetom, odkazuje tiež na folklór, jeho podstatu, ale aj gýčovitosť, respektíve odhaľuje sa tu „dokonalá ilúzia pre Slovákov, hra na tradície“ (ibid.: 30). Sémantické vrstvenie v *Čepci* je funkčné, narátorka totiž prostredníctvom rozhovorov s Ilkou postupne zisťuje, učí sa, čo má zmysel, čo po nás ostáva:

Život Ilky je môj príbeh, potrebujem ho, aby som si poskladala svoj, nový, odznova. A potom tie vety prepíšem na iné vety, kým si ich neosvojím, vyberiem si slová, ktoré sa mi budú páčiť. Ale to už bude iná kniha. Nebude o nej ani o mne, nás nechám v spodných vrstvách, v medziverziách. Oстане len kniha. Sama pre seba. Nebude pre mňa ani pre Ilku, nebude nás už nič mátať, nebudeme sa strhávať, že nám búcha niekto palicou na dvere (ibid.: 139).

Je síce na čitateľovi, ktorú (žánrovú, kompozičnú či tematickú) vrstvu *Čepca* bude vnímať ako základnú, faktom však zostáva, že Kucbelová napísala jazykovo presný, obrazný, presvedčivý umelecký text.

Už názov ostatnej prózy Ivany Gibovej *Eklektik Bastard* odkazuje na kríženie a spájanie rôznorodých prvkov i na postmoderné, ironické prehodnocovanie doterajšej epiky. Na zadnej strane obálky sú uvedené (slovníkové) významy pojmov eklektizmus, eklektik a bastard, ktoré implikujú aj ich negatívne hodnotenie, v zmysle nesúrodosti, nepodarenosti, či dokonca „zlepenca, zlátaniny“ (Gibová 2020). Vysvetlenie sémantiky daných slov svedčí o ústretovosti voči čitateľovi, potvrdzuje sa i v tvarovaní témy (predovšetkým v jazyku) a v ilustráciách knihy, ktoré podobne ako v predošlej próze *barbora, boch & katarzia* z roku 2016 vytvorila samotná autorka. Gibová v *Eklektik Bastard* využíva okrem postupov umeleckej prózy komiksové prvky: výtvarné

(ilustrácie), literárne (textové) či filmové (strih, zábery). V intenciách komiksu kreuje autorka aj jednotlivé postavy, ktorých „vzhled, mimika i gestikulace [...] mají ustálený ráz (nezřídka inspirovaný soudobými filmovými konvencemi) a jejich charakteristika tíhne k modelové archetypálnosti (hrdina, zloduch, žena-vamp apod.)“ (Mocná – Peterka et al. 2004: 316). Komiks ako žáner populárnej kultúry je často zameraný na mladého čitateľa, avšak najmä v poslednom období sa v ňom frekventovane objavujú i umelecké prvky: „Autoři přitom využívají sugestivnosti obazové narace a rovněž jejího tíhnutí k symbolické zkratce, umožňující pracovat s náznakem a nedořečeností“ (ibid.: 317). Gibová v naznačenom zmysle prepája v *Eklektik Bastard* postupy umeleckej a populárnej literatúry, takisto využíva slová z rôznych vrstiev (od cudzích termínov až po vulgarizmy a slang) či rozličné jazykové štýly. Vo svojich komiksových poviedkach často stvárňuje intímne vzťahy postáv, pričom je otázne,

do akej miery je takéto živočíšne, až obscénne zobrazovanie sexuálnych praktík funkčné, či nejde len o úsilie čo najviac pritiahnúť pozornosť čitateľa detabuizovaním sexuality. Podobne ako povrchné tvarovanie niektorých tém odkazuje na dobový kontext, aj modelovanie takýchto situácií súvisí s temporalitou a generáciou, ktorej ide len o okamžitý a čo najsilnejší, najefektnejší zážitok. Autorka však zobrazuje danú, „nízku“ tému tradičnými postupmi populárnej kultúry, zameriava sa na telesný akt bez umeleckej kultivovanosti, ženské telo je vnímané predovšetkým ako zmyselný objekt túžby, ktorú treba uspokojiť (Sivčová 2022: 142).

Pri vizualizácii postáv sa autorka zameriava i na fyzické detaily (prsia, bradavky, zadok či pohlavné orgány), prípadne oblečenie, ktoré súvisí so sexualitou (nohavičky, podprsenku, podväzkový pás a podobne). Na ilustráciách i v texte sa objavujú tiež transparentné sexuálne scény – v danom smere možno potom uvažovať i o tzv. genitálnej pornografii, vykresľujúcej akt len fyziologicky (Žabski et al. 2006: 445).

Kritika oceňovala *Eklektik Bastard* ako generačnú výpoveď o dnešných tridsiatnikoch (porov. Želinský 2021), ktorí často riešia „zástupné problémy“ namiesto reálnych (Tomkuliaková 2021: 189). Gibová prezentuje predovšetkým protagonistky, ktoré sa dostávajú do istého veku:

Keď sa žena po tridsiatke zobudí, prvé, čo v zrkadle uvidí, je pozdĺžna vráska na čele, čo sa tam počas noci z dvadsaťdeväť na tridsať vytvorila. [...] Druhá vec, ktorá naberie na urgencii, je otázka spomalenia metabolizmu, po tridsiatke je proste žena v prdeli a na odpis, nie ako muži, čo bez rozpakov do päťdesiatky nosia trvalú s pleškou, ženy sú úplne iná kategória, nie ako tí muži, ktorí jedia slaninu a píšú komentáre na ženské weby v tom duchu, že ženy, čo majú tri kilá nadváhu, by mali schudnúť alebo zdochnúť. Už v prvý deň po tridsiatke príčetnej žene dôjde, že mala viac sporiť na botox, menej žrať, preventívne si natierať ksicht krémom proti vráskam a predpokladať výskyt celulitídy. Na ďalší deň jej dôjde, že ho musí, proste musí celý stráviť tým, že si bude gúgliť procedúry od bielenia zubov až po placentovú omladzovaciu terapiu a že ich musí, proste musí všetky kúpiť a absolvovať (Gibová 2020: 7).

Na strane druhej, Gibová redukuje generáciu (a výpoveď o nej) na takéto typy, ktorých povrchnosť nerelativizuje ani fakt, že poznajú Vilikovského alebo Schopenhauera. Gibovej próza zaujme svojím dynamickým, jednoduchým štýlom, hovorovým, aktuálnym jazykom či hravosťou predovšetkým tých čitateľov, ktorí literatúru vnímajú najmä ako zdroj zábavy a prvoplánovej komiky (či už v seba-ironickom, alebo grotesknom mode).

Zatiaľ čo Gibovej textu nemožno neporozumieť, pri čítaní niektorých častí ostatnej knihy Veroniky Šikulovej *Tremolo ostinato* s podtitulom „neromán“ platí opak – napríklad maďarský recept na paprikáš „Sanyi, Imre a sumec“ (Šikulová 2020: 132–133) pochopia len perci-

pianti, ktorí ovládajú daný jazyk alebo si dané strany dajú preložiť. Tento na pohľad zbytočný fragment Šikulovej knihy má však podobnú funkciu ako príbeh napísaný v českobratskom pravopise „Kronika (za starej Blažkovej)“ z prózy Pavla Hríza *Hore pupkom, pupkom sveta* (1998), v ktorom je všeobecne známe rozprávanie o kocúrkovskej veži z tvarohu, vyzobanej vtákmi, ozvláštnené prostredníctvom netradičného výrazu. Aj Šikulovej „neromán“ pôsobí primárne ako chvála jazyka, prostredníctvom ktorého sa autorka posúva od esejí, publicistiky, denníkových, blogových či mailových záznamov a reflexií k fikcii. I pre túto jej knihu je typické jazykové eskamotérstvo, rozkladanie frazém, tvorba neologizmov, hra so slovami, ale tiež objavovanie (ich) skrytých významov a evokácia zvukov či hudby:

Neskoršia zmena Šavla na Pavla, mučeníka, mohla byť odpustením, ale aj trestom, v oboch prípadoch s odvolávkou na jeho život. Nie je les bez šelestov, píše sa v inej básni. Pavol sa zmenil, ľudia sa predsa menia a môžu zmeniť, vždy je čas, hoci sa hovorí, že z vlka sa jahňa nikdy nestalo. Jahňa nie, ale verný a dobrý pes hej! V tomto šelestiacom lese, vo svete, ktorý dnes má šelest na srdci aj na jazyku, je stretnutie s textom o umučení svätého Štefana nádejou na zmenu, ktorá nemusí prísť hneď, dokonca ani mať podobu, akú si myslíme, že by mala či mohla mať, niečo treba nechať aj na pána Boha, načúvať šelestom, vlkom, vtákom, aj psom, nič v zlom, človek je niekedy riadny zver! (Šikulová 2020: 138).

Citácie z biblie, korešpondencie, spomienky na slávneho otca, ale aj iných spisovateľov, hudobníkov či výtvarníkov sa v *Tremolo ostinato* miešajú so samostatnými poviedkami, aforizmami, podobenstvami či krátkymi básňami v próze. Názov tohto „nerománu“ evokuje hudbu, dynamiku a zároveň súvisí s repetitívnymi motívami v Šikulovej knihe:

Tremolo ostinato je hudobný výraz pre takéto opakovanie, pre chvejivý, trasľavý tón, ktorý sa v melódii vracia. Názov Tre-

molo ostinato teda výborne vystihuje náladu aj kompozíciu diela. Možno bol aj programom: zámerne zvolená metóda opakovania dovoľuje autorke radiť do nerománu kapitoly zdanlivo nesúrodé, rôznej úrovne i žánru. Raz je to lyrika, raz esej, raz denníkový záznam, inokedy úryvok, vtip, slovo z novín, z piesne, riekanka, skrátka citát. A ten je hoci v maďarčine, češtine či ruštine (Dvořáková 2021).

Takéto rôznorodé prvky sú však spojené výrazným hlasom autobiografickej rozprávačky a jej spomínaním na blízkych ľudí, občas priam chagallovským „poletovaním“ nad ich hrobmi.

Šikulová predstavuje v súčasnej próze paradoxne lyrický živel:

Príznakovým aspektom prozaických textov V. Šikulovej je poetizujúca predstavivosť (súvisiaca s vnímaním, zdaním či prežívaním v pláne postáv alebo v hľadisku rozprávača) zapojená do procesu tvarovania témy už od jej knižného debutu *Odtiene* (Kendra 2018: 24).

Vo svojich prózach tematizuje Šikulová často protirečivé emócie a ich prežívanie, stupňujúce sa až do „neznesiteľnej“ intenzity. „Prenosom“ intímneho, subjektívneho precitovania, ktoré je zvyčajne doménou lyriky, do epického textu však Šikulová vytvára dištanciu – od udalostí, problémov, no tiež od slov, pekných i škaredých, podmienených pozitívnymi aj negatívnymi emóciami postáv. Hoci je Šikulovej „neromán“ eklektický a kompozične čerpá z rôznych žánrových podloží, nie je chaotický; autorkin odstup sa prejavuje nielen v pozornom výbere slov, ale tiež v premyslenom a zmysluplnom hľadaní rovnováhy – v prírode či v umení (literatúre aj hudbe). I keď má rozprávačka množstvo reálnych dôvodov pre zúfalstvo (t. j. nie zástupných problémov, ktoré často riešia Gibovej protagonistky), usiluje sa vyvažovať vysoké nízkym, arteficiálne motívy každodennosťou, smútok radosťou a zlo dobrom. V *Tremolo ostinato* pozorujem predovšetkým

radosť z písania a napriek občasnej verbálnej „záplave“ aj fascinujúcu, mnohoznačnú literárnosť, s ktorou zase súvisí moja radosť z čítania. V podobnom zmysle uvažuje o knihe Magdaléna Bystrzak:

Je to zápisník-neromán, exponované „ja“ vo vzťahu k „druhým“. V knihe suverénne vládne Šikulová – JEJ poňatie literatúry a literárnosti, JEJ pravidlá vnímania a vyjadrovania sveta. Rozprávanie by bolo veľmi nesúrodé nebyť naladenia, ktoré spája jednotlivé kapitoly. Patrí k nemu „chuť do života“, miestami exaltovaný prístup k maličkostiam, zvýznamňovanie obyčajnosti. Chaotickosť a rozpínavosť sú pre rozprávačku formou bytia v prítomnosti, základom jej každodennosti. Šikulová-rozprávačka sa motá medzi príbehmi „svojich“ ľudí, Šikulová-autorka medzi poetikami „svojich“ autorov. Pestuje produktívne cudzopasnictvo, vstrebáva rôzne podnety, spontánne ich dáva na papier a azda viac píše, než škrtá (Bystrzak 2021).

Nataša Holinová síce vo svojej knihe *Prípad starej dámy* stvárňuje skutočné udalosti, ktoré sa stali v Bratislave v rokoch 2012–2014, ale jej text zlyháva práve v estetickej/umeleckej rovine a naopak, zaujme najmä investigatívnymi žurnalistickými časťami, prípadne tiež žánrovými prvkami:

Prípad starej dámy je kultivovane napísaná inteligentná novinárska detektívka. Rovnaký dôraz kladie na odhaľovanie a vyšetrovanie zločinu, ako na spoločensko-kritické usvedčovanie systému, v ktorom si úrady pohadzujú sociálne marginalizovaného človeka ako horúci zemiak, až kým neskončí zneužitý a opustený v zabudnutí (Janecová 2020).

Autorkin štýl je ovplyvnený jej povolaním publicistky, s ktorým korešponduje ústretovosť voči čitateľovi. O intencionalite *Prípady starej dámy* vypovedá i jeho úspech v rámci Ceny René (Anasoft li-

tery gymnazistov), pričom čitateľov tejto vekovej kategórie zaujala okrem dynamiky a hovorovosti výrazu tiež angažovanosť Holinovej knihy.⁽¹⁾ Problematika holokaustu, ktorý prežila protagonistka, lekárka na dôchodku Anna Glasnerová, sa v próze prelína s témou bytovej mafie, prenasledujúcej starú pani. Tá sa stará o dcéru s duševnou poruchou, no sama sa stane obeťou podvodníčky, ktoré jej s ňou má pomáhať. Prípád starej dámy možno opäť vnímať ako viacvrstvovú prózu, avšak o spoločenských problémoch sa v knihe vypovedá aktuálnym (často hovorovým), prvoplánovým jazykom:

Pozeral som sa z balkóna na cintorín, kam už od obeda prúdili náckovia, mladší aj starší, lebo bolo práve 14. marca. Niektorí boli úplne jasne vyhastrošení v polovojenských handrách a kanadách, ale videl som aj celkom bežnú rodinu. Zabrali posledné parkovacie miesto pred našim domom, z kufra starej fiatky Punto so žilinskou značkou vytiahli kvetináč a uvažlivo vykročili na cintorín (Holinová 2020: 115).

Podobne ako Gibovej próza i *Prípád starej dámy* obsahuje komiksové ilustrácie (Vlada Holinu), čím sa približuje popkultúre, respektíve k masovému recipientovi, tentoraz prostredníctvom spoločensko-politickej satiry. Vnútorň obal knihy tvoria novinové ukážky s fotografiou starej panej a dobovými snímkami, podčiarkujúce takisto ako úryvky z mailov, SMS správy či výpovede psychiatricky v diele autentickeš, pravdivosť rozprávania. Prípád starej dámy je tak čiastočne dokumentom, čiastočne publicistickým textom a len čiastočne umeleckou prózou.

Z analyzovaných textov vyplývajú dve tendencie: prvá súvisí s využívaním žánrov popkultúry (komiksu) či žánrovej literatúry (detektívky), ale tiež investigatívnej žurnalistiky, t. j. s ich približova-

1 Vychádzam z diskusie s gymnazistami, ktorej som sa zúčastnila ako členka poroty Anasoft litera 2021.

ním sa masovému recipientovi; druhá s tvorbou zložitej viacvrstvovej kompozície, a teda aj otvorenosťou diela. Hoci v oboch prípadoch sa v prózach využívajú rôzne žánrové východiská a narušujú sa hranice „čistej“ epiky, hybridizácia v nich vedie k rozličným finálnym tvarom. Inak povedané, hybridizácia, podobne ako akýkoľvek iný postup (fragmentarizácia, subverzivnosť, imaginatívnosť atď.), nie je ukazovateľom či zárukou estetickej hodnoty diela. Kompozícia komiksovej poviedkovej zbierky *Eklektik Bastard* je vcelku originálna, ale v knihe prevládajú postupy rekreatívnej literatúry, a to rovnako v téme ako v spôsobe jej tvarovania. Verbálne aj obrazové časti sú otvorené v zmysle detabuizácie (sexuality), ale samotné dielo je „hotové“, čitateľovi sa ponecháva minimálny priestor na spolup tvorbu. Podobne v Holinovej *Prípade starej dámy* sa narušujú hranice medzi fikcionalitou a fakticitou, avšak takisto ako v Gibovej knihe sa zužujú možnosti percipienta, na ktorého pôsobí viac „silná“ téma (holokaustu, ktorý prežije stará dáma) ako jej prediktabilné spracovanie. Viacero vrstiev v knihách Gibovej a Holinovej nevedie k ďalšej sémantizácii diela, oba texty sú napriek kritickému/ironickému naračnému odstupe prvoplánové. Naopak, prózy Kucbelovej a Šikulovej svedčia o invenčnom prepojení rozličných tematických línií či kompozičných postupov a zároveň ponúkajú aj rôzne interpretácie. Takmer všetci recenzenti *Čepca* sa zhodli na jeho žánrovej nejednoznačnosti, no písali tiež o sémantickej implicitnosti, napríklad:

Čepiec je dielo interpretačne otvorené s početnými miestami „nedourčenosti“. To však neznamená, že by celý príbeh nemal konkrétnu zacielenosť, identifikovateľnú nielen na povrchovej, ale aj vnútornej úrovni, kde sa využíva teleologický obrat od súčasného stavu k hľadaniu a odkrývaniu jeho príčin v osobnej minulosti (Passia 2019: 23).

Takisto Šikulovej „neromán“ *Tremolo ostinato* stavia na čitateľských kompetenciách, týkajúcich sa nielen žánrových aspektov, ale

tiež porozumenia jeho skrytých sémantických vrstiev. Skutočnosť, že percepcia autorkinej prózy si vyžaduje nemalé úsilie čitateľa, svedčí aj o rovnocennom postavení tvorcu a prijímateľa, o „nepodliezani“ onej pomyselnej kvalitatívnej latky. Iste, *Tremolo ostinato* vypovedá tiež o autorke, o jej „v(y)pisovaní“ sa, čiže aj o neohliadaní sa na čitateľa, avšak zároveň prináša, podobne ako Kucbelovej *Čepiec*, ďalšiu úroveň semiotizácie, teda opätovne stavia na našich interpretačných kompetenciách a schopnostiach.

prof. PhDr. Marta Součková, Ph.D.

Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy

Inštitút slovakistiky a mediálnych štúdií

Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove

Ul. 17. novembra 1

080 01 Prešov

marta.souckova@unipo.sk

Prítomná štúdia je výstupom z grantového projektu APPV-18-0043

Slovník diel slovenskej literatúry po roku 1989.

LITERATÚRA

BYSTRZAK, Magdaléna

2021 „Nech sa deje čokoľvek“; *www.plav.sk*, <https://plav.sk/node/225>
[prístup 17. 2. 2022]

DAROVEC, Peter – MAGOVÁ, Gabriela – NÁDASKAY, Viliam – VALLOVÁ, Miroslava

2019 „LQ – Literárny kvocient #28, Čepiec/Tvoja izba“; *www.YouTube – literarny klub*, <https://www.youtube.com/watch?v=jLhJZqwVAv8> [prístup 17. 2. 2022]

DVOŘÁKOVÁ, Helena

2021 „Recenzia knihy: Veronika Šikulová videla báseň v rieke“; *www.pravda.sk*, <https://kultura.pravda.sk/kniha/clanok/576368-recenzia-knihy-veronika-sikulova-videla-basen-v-rieke/> [prístup 17. 2. 2022]

GIBOVÁ, Ivana

2020 *Eklektik Bastard* (Bratislava: Občianske združenie Vlna/Drewo a srd)

HOLINOVÁ, Nataša

2020 *Prípád starej dámy* (Bratislava: IKAR, a. s.)

JANECOVÁ, Tamara

2020 „V našej krajine sa ospravedľovanie nenosí, prepáčte“; *www.plav.sk*, <https://plav.sk/node/213> [prístup 17. 2. 2022]

KENDRA, Milan

2018 „Veronika Šikulová: MEDZEROVÝ PLOD“; in Ján Gavura – Richard Kitta – Marta Součková (eds.), *TOP 5 (slovenská literárna a výtvarná scéna 2014 v odbornej reflexii)* (Prešov/Košice: FACE), s. 24–38

KUCBELOVÁ, Katarína

2019 *Čepiec* (Bratislava: SLOVART spol. s r. o.)

LABUDOVÁ, Katarína

2020 „Kucbelová, Katarína Čepiec“; *www.iLiteratura.cz*, <https://www.iliteratura.cz/Clanek/43207/kucbelova-katarina-cepiec> [prístup 17. 2. 2022]

MACHALA, Lubomír

2021 „K aktuální tvůrčí ofenzivě českých a slovenských prozaiček“; *www.literární.cz*, https://www.literarni.cz/rubriky/literarni-scena/esej/k-aktualni-tvurci-ofenzive-ceskych-a-slovenskych-prozaicek_12418.html#.
YnvXYuhBxPY [prístup 17. 2. 2022]

MAJEREK, Rafal

2020 „Hľadanie seba v tkanive textu“; *Fraktál 3*, č. 1, s. 148–155

- MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef et al.
2004 *Encyklopedie literárních žánrů* (Praha/Litomyšl: Paseka)
- NÁDASKAY, Viliam
2019 „Z domova a zo seba“; *www.plav.sk*, <https://www.plav.sk/node/172>
[prístup 17. 2. 2022]
- NÜNNING, Ansgar – TRÁVNÍČEK, Jiří – HOLÝ, Jiří (eds.)
2006 *Lexikon teorie literatury a kultury* (Brno: Host)
- PASSIA, Radoslav
2019 „Čo nevidno, nemusí byť pekné“; *Knižná revue* 29, č. 12, s. 22–23
- SIVČOVÁ, Stanislava
2022 *Medzi umeleckou a populárnou prózou. Inšpirácie a ašpirácie tzv. literatúry stredu* (Fintice: FACE)
- SOUČKOVÁ, Marta
2021 *P/r/ózy po roku 2000* (Fintice: FACE)
- ŠAFRANOVÁ, Lenka
2020 „Všetko do ihly“; *Fraktál* 3, č. 1, s. 148–155
- ŠIKULOVÁ, Veronika
2020 *Tremolo ostinato* (Bratislava: SLOVART spol. s r. o.)
- TOMKULIAKOVÁ, Eva
2021 „Gibovej veta“; *Fraktál* 4, č. 3, s. 189–191
- ŽELINSKÝ, Dominik
2021 „Tridsiatničky v kríze – opäť?“; *www.kapital.sk*, <https://kapital-noviny.sk/tridsiatnickyy-v-krize-opat/> [prístup 17. 2. 2022]
- ŽABSKI, Tadeusz et al.
2006 *Słownik literatury popularnej* (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego)
- ŽILKA, Tibor
2004 „Postmodernizmus v slovenskej próze“; in Marta Součková (ed.), *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry 90. rokov 20. storočia* (Prešov: Náuka), s. 9–17

PAVEL VILIKOVSKÝ JE PRYČ

NAD POSLEDNÍ AUTOROVOU PRÓZOU *RAJc JE PREČ*

LUBOMÍR MACHALA

PAVEL VILIKOVSKY IS GONE. OVER THE AUTHOR'S LAST PROSE *RAJc JE PREČ*

A brief recapitulation of Pavel Vilikovský's life and work prefaces an analytical-interpretive commentary on his last published prose *RAJc je přeč*, which can be considered a personal review of one's real life and creativity, which – thanks to its approach – goes beyond the personal framework. In this piece of work, Vilikovský (re)presents and critically reflects his life experience, joys, traumas, loves (more precisely: intimate relationships), friendships, and creativity very openly and in detail. All of this using his usual creative instruments, i.e. intellectual scepticism, grotesque optics, irony, self-irony and inimitable mastery of language and composition.

Keywords: Pavel Vilikovský; last prose; analysis and interpretation

Psal se rok 1983, když na Slovensku vyšla novela s detektivní zápletkou pojmenovaná *Prvá veta spánku*. Příznivci tradičního detektivního čtení z ní nemohli být nadšeni, protože odhalení vraha mladé dívky bylo „odbyto“ na několika řádcích, ostatní text byl věnován vyšetřovateli, jeho nitru a vztahům k okolitému světu. Ale ti, kteří si váží minuciózní a invenční práce s jazykem, pronikavé a detailní introspekce, kompozičního mistrovství a myšlenkové nekonvenčnosti i obsažnosti, jistě přivítali, že po osmnácti letech od vydání svého úspěšného knižního debutu *Citová výchova v marci* se do literatury (respektive ke knižnímu publikování) vrátil jeden z největších objevů nadějeplných šedesátých let Pavel Vilikovský.

Vilikovský se narodil 27. 6. 1941 v Palúdzke⁽¹⁾ jako mladší ze dvou synů manželů Vilikovských. Rodinné prostředí předznamenalo autorovu profesní a tvůrčí kariéru. Matka byla učitelkou angličtiny, otec literárním historikem, bratr se stal významným anglistou a překladatelem. Fatální vliv pak měla otcova předčasná smrt, tento významný medievalista českého původu působící na bratislavské univerzitě totiž zemřel po banální operaci v Brně, když mu bylo pouhých čtyřicet dva let. Malému Pavlovi tehdy bylo pět.

Ani ne dvacetiletý pak koncem padesátých let Vilikovský zveřejňoval své první texty v časopise *Mladá tvorba*. V té době krátce studoval na pražské FAMU a po návratu do Bratislavy absolvoval v letech 1960–1965 na tamní Filozofické fakultě Univerzity Komenského obor slovenština – angličtina. Ještě před završením studií nastoupil do redakce časopisu *Slovenské pohľady*. Jako časopisecký či nakladatelský redaktor pak pracoval až do odchodu do důchodu. Z jeho redakční praxe vyzvedněme alespoň páté číslo časopisu *Slovenské pohľady* z roku 1970, v němž spolu s Milanem Šútovcem dali prostor českým autorům, kteří už byli doma vykazováni z publikačního prostoru. A pak dlouholeté působení v *Romboidu*, kde nakonec i v šéfredaktorské pozici přispíval k vysoké úrovni této literární revue.

K Vilikovského rezignaci publikovat v posrpnových poměrech své prózy patrně výrazně přispěla inkviziční reakce na zmíněné číslo časopisu *Slovenské pohľady*. O to víc překládal z anglické i americké literatury. Psát ale nepřestal, a když se na začátku osmdesátých let poněkud uvolnily společenské i nakladatelské poměry, vydal v úvodu zmíněnou prózu. Návrat do slovenské literatury potvrdil v roce 1989, kdy jak se sebeironií sobě vlastní po čase komentoval v osobním rozhovoru, „zaplevelil“ slovenská knihkupectví hned třemi knihami: povídkovým souborem *Eskaľácia citu*, parodií na špionážní četbu *Večne je zelený* a dvojnoveľou *Kôň na poschodí, slepec vo Vrábľoch*,

1 Dnes součást Liptovského Mikuláše, ovšem dům, ve kterém Pavel Vilikovský strávil část dětství, je pod vodami přehrady Liptovská Mara.

v níž zejména titulní próza prezentovala autorovo psychologické mistrovství.⁽²⁾

Tři polistopadové dekády přinesly tucet prozaických knih Pavla Vilikovského (próza *Slovenský Casanova* vyšla společně s novelou La-jose Grendela *Okno po erotických snoch*) a dvě z oblasti společenské publicistiky: *Okrídlená klietka* prezentovala Vilikovského fejetony proložené epigramy Tomáše Janovice, *Vyznania naivného milovníka* jsou pak výběrem z autorových dalších žurnalistických textů a esejů.

Ne u každého tvůrce platí, že s přibývajícimi léty přibývá i kvalita jeho děl, u Vilikovského to však platilo měrou vrchovatou, jak dokládají prózy *Prvá a posledná láska* (2013) či *Letmý sneh* (2014). A dle mého též protichůdněji přijímaná *Krásna strojvodkyňa, krutá vojvodkyňa* (2017) – mj. provokativní výzva literárním vědcům, potuteleně podvracející naše pinožení v oblasti literární recepce a hierarchizace.

Proto není divu, že slovenská média věnovala úmrtí Pavla Vilikovského prostor, na jaký se ta česká při odchodu třeba Bohumila Hrabala nevzmohla ani náhodou. Ze všech ohlasů považuji za nejvýstižnější ten nejstručnější podepsaný Milanem Lasicou: „Bol to autor európskeho formátu a autentická intelektuálna elita“ (Lasica 2020: 12).

Poslední Vilikovského kniha byla vydána v roce 2018 a nese název *RAJc je přeč.* V dosavadních, veskrze pozitivních ohlasech tohoto románu⁽³⁾ často rezonovala jeho autorská charakteristika, a sice že

2 Samozřejmě šlo o zveřejnění textů, které Vilikovský napsal během sedmdesátých a osmdesátých let, v případě souboru *Eskalácia citu* dokonce znovu vydal prózy z debutu *Citová výchova v marci* (1965), doplněné o několik mladších povídek.

3 „Myslím, že Vilikovský v tejto próze zúročil všetku svoju životnú a tvorivú skusenosť, na jednej strane podloženú senzibilitou a emaptiou, na druhej strane autorským odstupom, racionalitou a sebaríoniou. [...] Vilikovský sústredene hľadá a nachádza podstatu života, nejednoznačných vzťahov, vyhmatáva všetko ľudské a prirodzené, a práve cez tieto výrazne motívy presvitá nezameniteľný odkaz jeho prozaického diela“ (Brück 2020: 32).

„Dodávam ešte, že aj majstrovsky napísané literárne diela sú tu keď už nie na večnosť, tak aspoň na dlhý čas“ (Hochel 2019: 94).

„Vilikovský je v ‚rajci‘ vo svojej vrcholnej kondícii, ako sme ho poznali v už spomínanom večne zelenom, či koňovi na poschodí, psovi na ceste, letmom snehu... Vilikovský precízne ukladá vedľa seba bystré postrehy o veciach veľkých aj každodenných, šetri pritom silnými formuláciami či slovami, o veľkých citoch ani nehovoriac, sú však v jeho texte prítomné a premyslene skomponované, ale súčasne aj karikované a prevracané na hlavu a späť, prinášajúc ďalšiu nečakanú konotáciu“ (Kotian 2019).

jde o „vymyslený vlastní životopis“ (Vilikovský 2018: 283), na jiném místě Vilikovský zmiňuje též „moju podobizňu“ (ibid.: 170).⁴ Předchozí stručné ohlédnutí za životem a tvorbou tohoto autora tedy má svůj význam i pro následující analyticko-interpretaci pasáže.

V rozsáhlé tvorbě Pavla Vilikovského byla autopsie přítomná vlastně už od samotných počátků, ale u dřívějších textů v latentní, nepřiliš evidentní podobě. Z tohoto inspiračního zdroje začalo jako jedno z prvních a zároveň nejniternějších a nejnaléhavějších vystupovat téma otcovy předčasné smrti – viz třeba úvodní povídka knihy *Krutý strojevodca* (1996), nazvanou „Všetko, čo viem o stredoeurópanstve“, nebo prózy „Pán spomienok“ a „Gašpar, Melichar, Baltazárová“ z knihy *Čarovný papagáj a iné gúče* (2005), mimochodem prvního titulu oceněného roku 2006 Anasoft literou, patrně nejprestižnější slovenskou literární cenou. V tomto povídkovém souboru jsou autobiografické prvky obsaženy také v tzv. metaliterárních prózách, jejichž nositelem je postava redaktora Vojtka z literárního časopisu *Trilobit*.

Jak už víme z připomenutých ohlasů posledního románu Pavla Vilikovského *RAJc je preč*, má jeho hlavní postava autobiografické kontury, upřesněme tedy ještě, že jde o protagonistu vyprávěcího. A také bilancujícího. *RAJc je preč* je skutečnou životní a tvůrčí bilancí, která ovšem svým vyzněním přesahuje osobní rámec. Vilikovský zde velmi otevřeně a detailně zpřítomňuje a kriticky reflektuje svou životní zkušenost, své radosti, traumata, lásky (přesněji: niterné vztahy), přátelství, tvorbu. To vše s využitím svého obvyklého tvůrčího instrumentáře, tedy intelektuální skepse, groteskní optiky, ironie, sebeironie a nenapodobitelného jazykového i kompozičního mistrovství. A také dalších postav inspirovaných vlastními rodinnými příslušníky, respektive příslušnicemi. Protože jde o babičku a matku. Praměti je vylíčena jako mimořádně silná osobnost, která se musela

4 Specifičnost autobiografického psaní Pavla Vilikovského ve svých ohlasech registrují a reflektují například Miroslav Brück (2019: 31), Karol Csiba (2019: 80–81), Marcel Forgáč (2019) anebo Igor Hochel (2019: 92). Nejvýstižněji a nejobsáhleji o ní pojednal Peter Zajac ve svém mimořádně fundovaném doslovu k reprezentativnímu vydání výboru z Vilikovského prozaické tvorby, který vyšel pod titulem *Prózy* v roce 2005 (viz s. 844–845, 859 a 873).

vyrovnat se smrtí svých tří dětí a také předčasným odchodem manžela. U této mnohaleté vdovy vypravěč trávil nezanedbatelnou část svého dětství, ona ho ovlivňovala svou věcností, přísností, emoční uzavřeností. Její dcera, matka hlavního hrdiny, se musela vyrovnávat s obdobným údělem mladé vdovy a osamocené matky. Vypravěč ale skrze matčinu postavu krom jiného demonstruje esenci ženství. Protože ta je však nejednoduchá a plná protimluvů, vymyká se nějakým jednoznačným charakteristikám a tvrzením, využívá k tomuto účelu také postavy jiných žen, respektive dívek a hlavně shakespearovskou Ofélii, která mu svou radikální sebevražednou reakcí na ztrátu muže-milence, slouží jako protikladný princip vůči vdovskému přijetí ztráty (absolutní) muže-manžela, smíření se s osudem (za stálé rezonance leitmotivu románu „Ide o to přežít“, Vilikovský 2018).

Jiná Shakespearova postava, tedy Hamlet,⁽⁵⁾ posloužila Vilikovskému k emblematické ilustraci mužského principu a v neposlední řadě dokreslení autoportrétu. Autoportrétu postihujícího (jak už výše naznačeno: silně sebeironicky) celý životní oblouk od dětských prožitků přes mládí a další zrání, tedy časy plné hledání, tápání, okouzlení, furiantství i zklamání až k postupnému ochabování těla, myslí a emoční vnímavosti či angažovanosti. „Rajc je přeč [...]. Zodrala sa mi zvedavosť. Ide o to přežít, o nič iné nejde“ (ibid.: 95).

Leitmotiv přežívání, vlastně přežívání všedního dne tvoří incipit knihy a v dalším textu je využit jednak k rytmizaci výpovědi, ale jednak je také nejrůzněji modifikován, což rozšiřuje, zmnožuje sémanticky prostor sdělení. Při životním bilancování je autor nemilosrdně upřímný a skeptický, zejména vůči sobě, přesněji vyjádřeno vůči protagonistovi. A jeho vývoj líčí jako proces permanentního zrání a kompletování: „Tak či onak, vyplýva mi z toho, že kým žijeme, nikdy nie sme definitívni“ (ibid.: 133).

5 Jak dokládá Peter Zajac v už vzpomenutém doslovu, je právě postava Hamleta ve Vilikovského prózách velmi často připomínána, variována, modifikována. Snad už ani není nutno zdůrazňovat, že především v ironizujícím pojetí.

Ale v samotném závěru se přece jen zableskne paprsek snad ani ne naděje, ale jisté útěchy: „Ide jednoducho o to, prežiť všedný deň; podľahnúť na chvíľu ilúzii, že keď bude mať zmysel, budem mať možno zmysel aj ja“ (ibid.: 284).

RAJc je přeč a definitivně pryč je i jeho autor, který 10. 2. 2020 začal psát první větu svého věčného spánku. V explicitu Vilikovského posledního románu najdeme jeho další leitmotiv, věčnost *Šavlového tance* Arama Chačaturjana: „Všetko sa raz pominie. Večný je iba Šabl'ový tanec Arama Chačaturjana“ (ibid.: 284). Což zcela jistě není jen hold jedné geniální skladbě, ale hold umění jako takovému. A jsem přesvědčen, že Pavel Vilikovský nám zanechal ve svém závěrečném textu dalšího adepta věčnosti, byť v roce 2019 dala porota Anasoft literary nakonec přednost próze *Jedenie* od Ivana Meděšiho. To už je úděl literárních cen, že při jejich přidělování bývají zohledňovány mnohdy i jiné faktory než umělecká kvalita a přínosnost textu. Ačkoliv je mi v zásadě nekonvenční a provokativní próza Meděšiho sympatická, jsem přesvědčen, že nebýt skutečnosti, že Pavel Vilikovský už získal Anasoft literu dvakrát (podruhé to bylo v roce 2014 za knihu *Prvá a posledná láska*), nemohlo by *Jedenie* proti závěrečnému Vilikovského majstrštyku uspět v žádném případě.

prof. PhDr. Lubomír Machala, CSc.

Katedra bohemistiky

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Křížkovského 10

771 80 Olomouc

lubomir.machala@upol.cz

PRAMENY

VILIKOVSKÝ, Pavel

2018 *RAJc je preč* (Bratislava: Petrus)

LITERATURA

BRÜCK, Miroslav

2020 „Ide o to prežiť všedný deň“ Niekoľko slov o P. Vilikovskom a jeho knihe „RAJc je preč“; *Fraktál* 3, č. 4, s. 30–32

FORGÁČ, Marcel

2019 „Ubúdanie pôvabu“; *Knižná revue*, č. 4, <https://www.litcentrum.sk/recenzia/ubudanie-povabu> [přístup 15. 6. 2021]

HOCHÉL, Igor

2019 „Nezvyčajné rozprávanie o bežnom živote (Pavel Vilikovský: RAJc je preč)“; *Romboid* 54, č. 3, s. 91–94

KOTIAN, Róbert

2019 „Smrť, dane a Vilikovský“; *Sme.sk*, <https://kultura.sme.sk/c/22064709/smrt-dane-a-vilikovsky.html> [přístup 15. 6. 2021]

LASICA, Milan

2020 „Bol autor...“; in „Vzácný priateľ a citlivý ironik, ktorý písal stále lepšie. Na spisovateľa Pavla Vilikovského spomínajú jeho kolegovia a blízki ľudia“; *Denník N*, 12. 2., s. 12

ZAJAC, Peter

2005 „Od totálnej citovosti k autobiografickej pamäti“; in Pavel Vilikovský, *Prózy* (Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV), s. 814–873

NE(D)OCEŇOVANÁ PROZAIČKA BOŽENA SPRÁVCOVÁ

JAKUB CHROBÁK

(UN)AWARDED NOVELIST BOŽENA SPRÁVCOVÁ

The objectives of this study are twofold. The first is to analyse two novels by Božena Správcová, *The Worshippers of the Circles* and *The Gift*. The second is to characterize how Czech literary criticism reacted to the change of genre and authorial strategies.

Keywords: literary scholarship; literary criticism; lyric; epic; evaluation; appreciation; reception

Božena Správcová je autorkou rozkročenou po velké šíři žánrů i zájmů. Jako redaktorka a recenzentka se podílela na produkci časopisu *Tvar*, jako básnířka si vytvořila specifický styl kombinující vhledy do reálné skutečnosti s nejrůznějšími vazbami mytologickými, magicými apod. Především ale už od počátku intuitivně kombinuje epický a lyrický modus prakticky v každém ze svých textů. To vše proto, aby (od počátku svého psaní) našla způsob, jak evokovat vnitřní prožívání charakterizované chaosem, zmatkem, ale i hledáním a doslova viděním konstant, ať už estetických, či prostě ve vnějším světě uviděných.⁽¹⁾ Tento trend se v básnickém směřování Správcové stále zin-

1 Jiří Trávníček v interpretační studii zaměřené na sbírku *Výmluva* v obecné charakteristice popisuje tyto elementy poezie Správcové přesně. Nejprve se vyjadřuje k principům a snad i důvodům psaní: „Některí autoři ve snaze čelit rozštělenosti postmoderního ‚anything goes‘ za této situace cizelují básnické slovo [...]. Jiní ho naopak bičují k výrazové zběsilosti, křičí až na práh seberozdírání a tím se z něho pokoušejí uvolnit co nejvíce významové a emocionální energie. [...] Správcová zaujímá čestné místo v rámci druhého

tenzivňuje až k velké skladbě *Východ* (2011), jejíž ukázky si povšimli i editoři *Nejlepších českých básní 2010* (Topinka – Řehák eds. 2010). Návratem ke kratším útvarům, ale stále plným epického „dění“ je potom sbírka *Strašnice* (2013).

V tomto smyslu tedy není překvapením, že ono epické stále intenzivněji tlačí na žánrovou podobu výsledného tvaru, takže následující dvě knihy, o kterých budeme mluvit, jsou prozaické. Nutno ovšem hned na počátku také říci, že kromě jejich analýzy je na místě i otázka, jak se přechod k jinému žánru projevil ve vztahu k literárně kritickému přijetí. Jinak řečeno: znamená přechod k prozaickým knihám větší zájem o autorku, jak by odpovídalo současnému většímu důrazu na hodnocení a oceňování prozaických děl? Nebo je proměna kritické reflexe výsledkem obecnějších tendencí v oblasti české literární kritiky a tento přechod se na způsobu přijetí a jeho intenzitě neprojevil?

Anotace ke knize *Uctíváči kruhů* (2016) dává tušit lyrické základy:

Magicko-kuchyňské podobenství o bludných kruzích, o nejednoznačnosti dobra a zla, o zrádnosti černobílého myšlení a bezhlavého uctívání čehokoliv, kohokoliv.

Uctíváči kruhů jsou knihou plnou protikladů ve všech směrech i patrech: čas tu letí jako voda v řece, a zároveň stojí jako voda v rybníku, hrdinové jsou nesympatičtí, a přesto blízcí, budí hnus i soucit, jsou směšní i heroicky hrůzní. Střetává se zde lidské se zvířecím, ženské s mužským, živé s neživým, sen se skutečností, chaos s řádem, tázání po smyslu s nesmyslem. Bylo by to nesnesitelné, kdyby to nebylo tak legrační. Bylo by to legrační, kdyby to nebylo tak nesnesitelné (Trigon – redakce 2016).

z nich“ (Trávníček 2008: 164). Následuje pasáž věnovaná onomu mísení literárních principů, jen se v Trávníčkově interpretaci odehrávají spíše v rovině prozaický-básnický: „Tak jako se u Správcové proměňují nálady, proměňují se i výrazové prostředky. Sbíрка je střídavě psaná prózou i veršem. [...] Sjednocujícím médiem této různorodosti citové i jazykové je mluvení. Ve *Výmluvě* jsme svědky toho, jak se rodí řeč, která musí ven“ (ibid.: 165).

Co je ale pozoruhodné, nenajdeme zde ani slovo o žánru. Je to celkem pochopitelné, protože kniha je skutečnou ukázkou onoho už připomenutého přechodu. Publikace má svůj fabulační základ, ve kterém sledujeme zdánlivě nekomplikovaného autorského vypravěče, jenž v er-formě vypráví děje vtěsnané do několika momentů.

V zásadě sledujeme tři elementární pásma vyprávění. V tom prvním čteme o osudech Marie, která trochu muzicíruje, má svého Pána, přátele i podivuhodné a pozoruhodné sousedy. Prožívá i cosi jako milostnou nejistotu danou střetem vzplanutí k postavě se jménem Máchal a verbis expressis nepřiznaným, a přece stále řešeným morálním či mravním dilematem. Nutno říci už teď: Máchal, Pán, Kormidelník a řada dalších postav představují jakási nomen omen, takže si čtenář nemůže být nikdy zcela jistý, nakolik má co do činění s postavou sledovanou a konstruovanou v modu realistickém, či jde-li pouze o symbol nebo koncentraci určitých lidských stavů, životních situací, hodnot, traumat.

Druhá rovina působí jako vložený list, jako kniha v knize, je psána i poněkud odlišným vyprávěcím postupem. Zde sledujeme dospívání mladého muže a jeho brutální boj s vlastní matkou. Výsledkem je tajemný svět představ, snů, vizí, pološílených akcí hlavního hrdiny této části, Milana, který jako únik z tíživé reality nejprve hledá, potom formou dopisů, které nikdy neodešle, vytváří i svou ženu snů. Právě dopis je tu dalším z řady vstupujících subžánrů, které dávají textu atmosféru přiznanosti, zpovědi a intimity. Ke konfliktu dochází ve chvíli, kdy Milan dívku z dopisů „vede“ do reálného světa a zhmotní si ji do podoby náhodné dívky, kterou zahlédl v tramvaji. Výsledkem je reálná tragédie, o které ovšem zase nezjistíme mnoho a její skutečný průběh nakonec zůstane zahalen v mýtu vyprávění domorodců, kteří obývají stejnou oblast, na které se nachází Mariina chata.

Třetí a velmi podstatnou rovinou je pak jakási vnitřní, náhle vystupující a v epickém proudu zase mizející esej. Ta se soustředí na elementární otázky, které jsou zejména dnes velmi bolestné a ve vztahu k umění i kruciální: co je vlastně umění, k čemu je na světě, jaká má

východiska? Jakou s sebou nese morálku a jaké konsekvence přináší tvůrcům i jejich recipientům. Mluví zmiňovaného epického eseje jsou ovšem tvorové velmi zvláštní: uschlý koňský trus, kukuřice a podobně.

Pro všechny tři roviny – a nyní už to lze tvrdit – tohoto románu je ale charakteristická velmi dynamická, proměnlivá a tajemná atmosféra. Její charakter je dán právě prolínáním tradičních epických postupů a prvků, jako jsou popisy děje i prostředí, jednoznačné členění pásma vypravěče a pásma postav; s lyrickými uvíznutími, která po proustovsku, nebo ještě lépe po marquésovsku zastavují děj a prodlévají na drobnostech a zdánlivých nepodstatnostech, na šifrách, obrazech, symbolech, ale i nepatrných krajinných pozorováních. Toto všechno umožňuje autorce vytvořit atmosféru, ve které je všechno natolik nejasné z hlediska kauzálně chronologických souvztažností, že je tu možné prakticky cokoliv. Jinak řečeno, Správcová na poměrně malém prostoru vytváří magicko-realistickou atmosféru, v níž nakonec nedominuje ona dějovost, ale spíš je to tak, že jednotlivá témata jsou evokována jako živé a žité fenomény. Tím vším prostupují ještě tajemní uctívači kruhů, tedy mistři a učedníci podivného umění Č., o kterém se mnoho přesného nedozvíme, můžeme jen tušit, že je jakousi kombinací cvičení, způsobu myšlení a že jeho vyznavači vytváří cosi jako sektu. V tomto smyslu je zde stále odkazováno k postavě Herberta, vyznavače dané sekty, kolem kterého se děj v podstatnější míře také odehrává. Zdá se v tomto smyslu zřejmé, že jde o zjevnou aluzi na určité konkrétní komunity ve světě českého literárního prostoru. A vlastně nejzásadnějším kontrafenoménem tohoto způsobu žití a myšlení jsou v knize právě oni pozoruhodní mluvíci demonstrující své pohledy v oné esejistické rovině, která se ovšem děje na principu sokratovských a platonických dialogů a v jejich ironizaci.

Vrátíme-li se k principům vyprávění, je vidět asi nejzřetelněji práce s fokalizací,⁽²⁾ kdy autorský vypravěč nechává v náhlých skocích promlouvat Marii, takže i na úrovni jednoho odstavce ve stejném ha-

2 Pro pojetí tohoto pojmu se budeme držet práce Jiřího Hrabala (2011).

bitu vyprávění sledujeme, a to zejména díky konkrétní volbě jazykových prostředků, proměňování úhlů pohledu z vnějšího (autorský vypravěč) k vnitřnímu (Marie prostřednictvím autorského vypravěče):

Marie přešlápla z nohy na nohu, prkno verandy zavržalo. Odložila telefon zvenku na okno srubu. Vyčítavě zapípal a na displeji se objevil nepřijatý hovor z nějakého neznámého čísla. Marie zvedla hrnek, ale kafe už bylo studené. *Vyčistit si zuby? Ještě ne. Ranní slunce se nevinně třpytilo na rybníku a z okolních stromů pokřikovali ptáčci. Po nočních rejdech démonů, škaredém vyti a nehorázném plácání do vody ani stopa. Nový Horní soused nepřítomen – fajn. Se Spodní chatou je ale poslední dobou taky kříž* (Správcová 2016: 15; vyznačené přeložil JCH).

Na této ukázce je snad patrné, jakým způsobem Správcová pracuje. Ony proměny jsou dány především souborem dvou prvků: jedním je vnitřní znalost a zřetelně v danou chvíli evokovaná vnitřní, duševní interpretace konkrétních jevů (zatímco studené kafe ještě představuje svět viděný vnějškově, tak démoni, plácání do vody, to už je svět vnitřní interpretace a vnitřního monologu). Druhým je potom reálně zachycené vnitřní sebeoslovení, principiálně velmi podobné tomu v lyrice (příkladně „Nový Horní soused nepřítomen – fajn.“).

Pasáže věnované Milanovu příběhu ovšem ukazují „klasického“ vševědoucího vypravěče, ovšem s tou připomínkou, že složku vyprávění tvoří ony dopisy vysněné a později i spatřené dívce. Je to zřejmě nejrealističtější, ale také děsivý svět chlapce, jehož matka trpí tím, že ji opustil Milanův otec. Z tohoto důvodu poté vlastně sama Milana emocionálně i lidsky likviduje, je to v jemných načrtnutích provedený příběh jak nedospělosti rodičovské, tak neschopnosti přijmout svět se všemi jeho ataky a komplikacemi.

Esejistické pasáže se pak zjevují zdánlivě z ničeho nic, naráz. Přesnou ukázkou snad může být první setkání Marie a „sókratovské akademie“:

Marie kráčí po louce k Západu, Marie kráčí divoce zelenou vegetací a slunce na Západě právě Zapadá. Marie mhouří oči, ale i tak se jí zúženými štěrbinami dere do hlavy ta palčivá spoušť. Hořícím kruhem prosakují zvířata. Marie kráčí dlouho a zeleň je čím dál zelenější. To se nedá vydržet, to nemůže dobře dopadnout! A hle, když Marie konečně sklopí zrak k zemi, vidí, že ze země, pod spodními zelenými listy rostlin, prosakuje krev. Točí se jí hlava, začíná se bát, že nedojde, že zabloudí. Vtom ještě ke všemu kukuřice promluví: „Mentální mapy nás navigují do vyjetých kolejí, chce to trochu intelektuálního úsilí a reflexe, abychom dokázali vyrazit z místa, kam už tyto koleje nevedou.“

Ovsy nejistě vrtí latami: „Přišla tedy doba, kdy umění rozumějí jen umělci a ti, kdo rozumějí umělcům?“

Druhý největší kukuřičák si odkašle: „Ehm, ehm. Cítím velký díl odpovědnosti, a proto se pokusím odpovědět. Celý projekt je osnován jako interaktivní mapa, v níž jsou v některých místech umístěny terčíky (pointery). Tyto terčíky lze rozkliknout a objeví se vám jméno autora a umění.“

Zamšicovaný bodlák se zardí a praví: „Přiznám se, že to nečtu jako umění, ale spíše jako osobní vzkaz, zprávu a rozpravu o světě, který s nimi sdílím“ (Správcová 2016: 35).

Zkrátka: uprostřed určitého zklidnění se najednou před čtenářem doslova rozevírají tyto reflexivní, esejistické komentáře, v jejichž prostoru se „umravňuje“ i vypravěč a jeho výkon se omezuje jen na to podstatné, podoben zde spíše řeči dramatických poznámek pojmenovávajících, kdo a jak mluví.

Zbývá ještě připomenout i ony drobné pauzy a zastavení, ve kterých se prosazuje Správcová jako básnířka nejsilněji. Nutno zde ovšem podotknout, že jsou jimi zaplněna tu v menší, tu ve větší míře všechna patra románu. Asi nejvíc intonačně členěný, „veršový“ je popis Herberta:

Dokud je čas, měli bychom si vysvětlit, kdo je Herbert.

Herbert je výkonný elegán. Herbert je zpestření. Herbert je bezvadný multifunkční ozvučovač. Herbert je investiční zlato, Herbert je kouzelná svítící a hrající beruška. Herbert je XXL Spider-man. Herbert je dráha pro inlajny, Herbert je otevřeno. Herbert je požitek z kávy s liškou. Herbert je. Herbert je výbor z díla ez obav, Herbert je zavřeno. [...] Herbert je vrtulník v akci, Herbert je dívka s páčidlem. Herberta trápí brada, Herbert drásá kůži lidí, Herbert je rabování, Herbert je smrtelný mráz. Herbert je Mariin bratr. [...] (ibid.: 18).

Nelze nevidět podobu nejen s Vítězslavem Nezvalem a *Manon Lescaut*, zde ovšem v brutálně ironické podobě, ale také třeba s Hrabalovým textem *Veliký život*, také založeném na asonančním principu. A právě surrealistické východisko skladby jednotlivých obrazů se stalo i interpretačním vodítkem části literární veřejnosti, která potom začala, poněkud nešťastně a de facto mimo románový diskurz, ztotožňovat postavu Herberta s nejrůznějšími autory dneška.

Poslední poznámka chce připomenout i širokou rozprostraněnost jazykovou. Správcová vytvořila text složený z mluvy každodenní (zejména v partiích věnovaných Marii), vysoce stylizované (např. charakteristika Herberta), ovšem i z míst plných přírodního lyrismu (chata a její okolí), stejně tak v románu zazní i řeč soudobé mládeže a názvosloví moderní technologie. To vše společně vytváří velmi volně propustnou síť vztahů a vazeb, které skutečně mají nejblíže k magickému realismu, jen se zde nesetkávají postavy vzdálené od sebe staletí, ale figury z různých částí světa, jako je tzv. realita, smyšlenky, sny, vize, imaginace, reflexe a řada dalších oblastí. Jsou tedy *Uctívači* skutečně knihou o fantasmatech naší doby, ve kterých se vzájemně proplétají nesnesitelnost i fraška.

Reflexe této knihy byla poměrně bohatá. V kratších textech nebyl samozřejmě prostor pro hlubší analýzu, přesto se hodnocení opíralo o různé fenomény. V minirecenzi v *Reflexu* se Kateřina Kadlecová

stačila věnovat především rozpoznání oněch tří pásem, která ovšem nazývá třemi narativními liniemi, pokouší se vystihnout charakter autorčina stylu a dodává i poměrně kondenzovanou a přesnou podobu příběhu Milana. Co je ale na tomto textu důležité a pro náš text i podstatné, je konstatování ze začátku textu:

Básnířku Boženu Správcovou znají „lidi od literatury“ a čtenáři literárních periodik nejen jako výraznou autorku subjektivně lyrických básnických skladeb, ale také jako duši časopisu *Tvar*. Její na sklonku roku vydaná próza *Uctívači kruhů* možná nepřiláká masové publikum, ale rozhodně potěší to spisovatelčino stávající (Kadlecová 2017).

Pro tuto argumentaci – a to si zapamatujme – je charakteristické dokladovat kvalitu díla na základě předchozí činnosti autorky a respektu k ní jako k postavě aktivně formující podobu české literatury prostřednictvím působení v časopisu *Tvar*. Jinak řečeno: autorka sice sleduje a vnímá hodnotu analyzovaného textu, ovšem důvody pro jeho přijetí jsou dány především osobností autorky a důvěrou v převítivě nastavenou část čtenářské veřejnosti. To Jakub Šofar v *Salonu Práva* postupuje jinak. Vědom si minimálního prostoru směřuje přímo ke kondenzovanému popisu syžetových linií (zejména té spojené s Marií) a zakončuje svůj text jednak analýzou stylu a jednak jasným zdůvodněním kvalit knihy:

Nejde o žádné surrealistické hříčky, o hledání veselého absurda. Jako kdyby bylo možno otočit postmodernu (jak králičí kožku) a současnost poměřovat „zlatými ratolestmi“. A k tomu několik kreseb Vladimíra Kokolii. Tady míří literatura úplně jiným směrem, než jsme zvyklí. A to je dobře (Šofar 2017).

Tady už se dostáváme k dalšímu podstatnému bodu, tj. ke snaze sledovat specifickou atmosféru textu i jeho narativní strategie, a tak i na

malém prostoru získává čtenář zásadní informaci, o co jde a v čem tkví hodnota, tedy v onom „míření jinam“, jinak řečeno: v překonávání do české prózy se navrátilšího realistického zobrazovacího modu, jak jej představuje zejména tvorba úspěšných autorek daného období.

Další recenze zase variuje podobný postup jako Kadlecová, totiž hledá hodnotu zpočátku v textu samém, aby na konci jeho podobu přijala s vědomím návaznosti na básnickou činnost předchozí:

Božena Správcová je básnířka; *Uctívači kruhů* mají po jazykové i tematické stránce mnoho společného s její sbírkou *Strašnice*. Některé části textu svým expresivním, silně metaforickým jazykem či užitím symbolů vskutku připomínají spíše poezii, stejně jako intenzivní vnímání krajiny, smyslové prožívání okamžiku, barevnost. Lyrické a obrazné sdělování podstatného přechází do hry se slovy a do nutkavě radostného kupení obrazů, nutícího čtenáře až k jazykovému obžerství. Ale užití návratných motivů a nenápadně umístěné souvislosti ukazují, že kompozice knihy je promyšlená.

Výsledkem je mnohvrstevnatý, překvapující text, který požaduje po čtenáři, aby se spolupodílel na konečné podobě přečteného: opakovaně se musí rozhodovat, jestli postavy a scény knihy bude chápat jako básnický vyprávěný příběh o hledání síly vykročit z kruhu, svébytné podobenství o závislosti a úloze rituálů, groteskní parodii či připomenutí toho, jak křehká je hranice mezi skutečným světem a našimi představami. Vybízí nás, abychom se vraceli, četli pozorněji, četli jinak. Čtenář ovšem musí počítat s tím, že na obálce téměř sněhobílé zanechá časem otisky vlastních prstů. Kruhové otisky... (Popelová 2017).

Zde se tedy rozeznává onen svár lyrického s epickým, ale s nebývalou potřebou rozhodovat, co převládá. Vyústění pak je spíše jakousi apoteózou možnosti čtení, kterou román vyvolává. Opět se tedy vrací jeden motiv, kromě Šofara společný pro kritické přijetí: hledání místa textu uprostřed realistického zachycování světa prozaickým

dílem (zde explicitně ona hranice mezi „skutečným světem a našimi představami“).

Jiří Zizler v časopise *Tvar* představuje ještě jinou perspektivu, se kterou lze k *Uctívačům kruhů* přistupovat, perspektivu narativní, vyprávěcí morálky či logiky. Na základě této kategorie ovšem román neobstojí, ovšem závěrečné shrnutí není odsudkem daného textu, spíše úvahou o pozici recipienta ve vztahu k literatuře, což je v tomto smyslu jednak nepřekvapivé, jednak ale představuje i hozenou rukavici literární kritice – a řekněme rovnou, ne právě často zvedanou:

Ale zatím se pohybujeme v minovém poli. Jedna z básní Boženy Správcové se ostatně jmenuje „Stalker“. Je o něčem jiném, ale evokuje mi jeden z mých nejoblíbenějších filmů. Jeho hrdina chodí do minového pole skoro jako domů, v tajemné zóně se může stát cokoli, než se dychtící člověk dostane do Komnaty, v níž se splní přání, jež Komnata přečte z jeho srdce. Snad se něco takového děje i v té nenápadně děsivé krajině Boženy Správcové, v tom důvěrně známém vesmíru chaty, louky a rybníku, kde lze jezdit na jezevci a rozprávět s Hastrmanem a luftáci nepoznávají Zlo a mrtví se někdy vracejí a vyhrává mordýřský orchestrion. Všechno se ale zase ztrácí v mlze spletitostí a zastřeností a vyprchává až příliš nezávazně. K básníkovi patří i gesto, kterým chňapne po slovech a stiskne je pevně pod krkem. Tady až příliš těkají prostorem, chvíli volně radikální a někdy zas matně malátná.

Vybral jsem si knihu podle titulu a vlastně jsem doufal v perzifláž ezoterického románu nebo přímo v ten román samotný, když už má Božena Správcová tolik společného s milým Trigonem, kde i odvedla lví práci. V tom jsem tedy naplněn nebyl – a já se tolik těšil! Myslím, že autorka se při psaní bavila daleko víc než já. Ale je-li čtenář přejícný, bude jí to co? Bude jí to přece přát. A taky se to dá říci jinak: čemu nerozumíš, tomu nerozumíš (Zizler 2017).

Opět se tedy pracuje i s onou před-existencí autorky, ale tentokrát poněkud jinak: jako se svým způsobem nastaveným standardem, kterým je text poměřován.

Shrneme-li vše řečené, zdá se tedy, že poměrně bohatá kritická recepcce románu je daná explicitní a neskrývanou „jinakostí“ tohoto textu, který je tak krom jiného i otevřenou polemikou ne se stavem umění jako takovým, ale s jednou z jeho dobových projekcí, zároveň ovšem souvisí také s prestiží autorky coby zavedené redaktorky časopisecké i knižní. Co ale (krom výjimek, o kterých jsme mluvili) v tomto způsobu přijímání chybí, je elementární otázka po tom, co vlastně vzniká, za co se pléduje a k čemu autorka směřuje. V těchto otázkách, zdá se, nejdále došli Popelová a především – paradoxně v nejkratším kritickém textu – Šofar. Jinak se zůstává u konstatování uváděných v anotaci ke knize, případně jen u jejích slovních variací. Domníváme se, že se tu dotýkáme obecnějšího problému, na který ostatně upozornili i sami prozaici mladší generace v textu „12 odstavců o próze“, kde vyslovili obavu o neschopnosti části literární kritiky věnovat pozornost také strukturálním otázkám literárního díla (Němec – Myšková – Šrámková 2013).

Tento jev spolu s prvně jmenovaným (sledování díla s vědomím, že autorka je váženou osobností literatury) můžeme ještě zřetelněji detekovat ve vztahu kritiky k dalšímu románu Boženy Správcové, který nese název *Dárek* (2018). Jde o román, který má zcela odlišný narativní půdorys, ovšem elementární atmosféra a jakýsi magicko-realistický modus zde přetrvává a stává se, domníváme se, velmi výraznou hodnotou celého textu.

Fabule je v tomto případě poměrně prostá a nekomplikovaná: malý vlček se omylem dostává k brutální chovatelce psů, která jej pokouše, čímž se z něj stane inverzní vlkodlak, který se za úplňku ze psa/vlka mění na člověka. Takto proměněn se potkává s bezdomovcem panem Vargou, začnou spolu žít na hřbitově, kde má pan Varga slušně zařízenou hrobku, zažívají různé trable sociální, erotické i jiné, aby na-

konec Mauglí (jak Varga svého chráněnce vlkodlaka pojmenuje) pana Vargu „zachránil“ před nemocnicí tím, že mu prokousne hrdlo.

Pochopitelně, že kromě toho elementárního příběhu je zde několik velmi podstatných vložených vedlejších dějových linií, jako je milostné vzplanutí Mauglího, hledání příbuzných pana Vargy, život na hřbitově apod. To všecko by ukazovalo sice na poněkud tajemné, ale v zásadě velmi klasické vypravování. Správcová se ovšem jako by vrátila ke strategiím, které souvisejí se Šklovského prastarým, ale domníváme se, stále platným axiomem umění, tedy s metodou ozvláštňení. Toto ozvláštňení se děje hned na několika rovinách a je tím, co způsobuje naléhavost celého románu. Je základnou, ze které ke čtenáři vystřelují šípy otázek adresněji, zřetelněji a možná trochu paradoxně konkrétněji.

Tou základní věcí je v tomto případě úhel pohledu. Pro Správcovou jako pro prozaičku jde o kategorii, se kterou pracuje velmi citlivě a minuciózně, jak jsme se pokoušeli ukázat v analýze předchozího románu, zde jde ještě dál. V zásadě se střídají v rámci er-formy spíše už jen dva pohledy téže perspektivy. V jednom případě je to perspektiva lidská, která rozumí pojmům jako tramvaj, záchranka, láska, peníze. Ta se projevuje v zásadě ve chvílích uvození děje, v občasném vykreslení atmosféry. Velmi rychle se ale vynořuje i perspektiva jiná, psí či vlčí, později inverzně vlkodlačí. V tomto smyslu není Správcová novátorkou, ale velmi vhodně používá princip, který již mistrně využil L. N. Tolstoj v povídce „Cholstoměr / Příběh koně“.

Právě psí perspektiva napomáhá totiž Správcové přesně v tom, co perspektiva koně umožňovala ve své době Tolstému, tj. ne přímočaře kritizovat stav dobové společnosti, ale skutečně zkonstruovat a uvidět bizarnost a absurditu určitého (ne)lidského snažení a pachtění. Ovšem, těžko by to mohl být román Boženy Správcové, kdyby byl takto jednostrunný. Naopak do sebe magická pravidla takto vyprávěného příběhu nutně vtahují i humor, grotesku, tragiku, absurditu, především však nesmlouvavě rozvolňují ostré hranice mezi morálním a nemorálním, mravným a nemravným. Tím dominantním, co nakonec rozhoduje, je emocionální základna garantující děje.

Jak je pro autorku typické, opět v románu nacházíme nejrůznější fasety a patra jazyka. Přibývají regionalismy v partiích věnovaných původu Mauglího, kde se objevuje dokonce valašský dialekt, obecná čeština se střídá se spisovnou, běžná jsou autentická hledání pojmenování pro základní věci. A zde se opět Správcová chová jako básnířka, když věci každodenní potřeby objevuje psíma očima, tedy ze zcela nové perspektivy a s jinou strukturou obraznosti. Dílo tak promlouvá autentickou směsicí humoru, tragiky, ale i hlubokou potřebou obhajoby autenticity lidského prožívání, která je vlastně znova vybudována, jako ve skutečném literárním Mauglího příběhu, na základě očištného vstupu přírodního elementu do světa ztechnizovaných, ale zároveň i ke lhostejnosti a povrchnosti odsouzených lidí.

Že už ona první perspektiva pracuje v oparu ozvláštňení a pokouší se modelovat svět opravdu od začátku, je vidět hned v úvodní kapitole zavádějící nás do prostředí hřbitova:

Šibeničák se jmenuje Šibeničák. Byly doby, kdy na něm opravdu stála šibenice, a na té věšeli odsouzence – nejen romantické lesů pány, ale i pěkné gaunery, vrahouny a lapky. Místní černokněžníci chodili pod šibenici na mandragoru, spousta černých psů tam tehdy zařvala, protože jak známo, mandragoru pod šibenicí musí v pravý okamžik ve smrtelném záškubu vyhrábnout černý pes, praštěný speciálním kyjem, píchnutý nožem nebo umrlý hrůzou z mandragořího ječení – [...]. Jsou tu hřbitovy s čerstvými i plastovými květinami, věnci a králíkárníčkami na urny. [...] Jsou tu hroby, za které se platí nájem na sedm let dopředu, a když nezaplatíš, šlus: Naberou dědečkovy kosti na lopatu a nasybou je do kontejneru mezi olezlé slaměnky, aby bylo místo pro svědomitějšího nájemníka. Jsou tu ale i hroby prastaré, z dob, kdy se mrtvým přiznávalo právo na věčnost a kdy se takovéto bezbožné nájemní smlouvy ještě nikdo neopovážil uzavírat. [...]

(Správcová 2018: 7–8).

Vidíme, že se proud vyprávění valí především tak, že nesleduje jeden čas, nýbrž se s klidem noří do staletí tradovaných příběhů, které jsou viděny jako zcela reálné a přítomné, zároveň se už tady mihne osten směřující k charakteru v textu prezentované civilizace, ať už jsou to posměšné „králíkárníčky“ na urny, nebo partie o hřbitovních nájemních smlouvách. Toto úvodní, napovídající místo, které zároveň od počátku čtenáři ukazuje, jak číst, je pak uzavřeno filipikou už velmi adresnou:

Jak Šibeničák, tak Hřbitovy byly původně daleko za městem – jak to má být. Město je však dostihlo a pohltilo, převalilo se přes ně jako obludná vlna, ale zpátky už se nestáhlo, naopak: Rozlézalo se dál a dál do volné krajiny a šířilo se jako kolonie bakterií, jako plíseň, jako ropná skvrna.

To nemá být. Nikdo ať se pak ničemu nediví a na nic si nestěžuje, všechno je vina města.

My všichni jsme město (ibid.: 9).

Zde je tedy zřetelné, na které „straně“ vypravěč stojí, už od prvních stránek je patrné, odkud se bere ona autenticita života, o které jsme mluvili. Velmi dramaticky je budován i moment prvního „přerodu“. Nejprve svět vlčí:

Hnal se po stopě. Štval. Porost byl ponořen do tajnosnubné dubnové tmy, ale jemu to nic nevadilo. Zajíc voněl na dálku, sálalo z něj tisícero vůní a šustění větví a lístků o jeho kožich bylo tou nejskvostnější symfonií (ibid.: 10).

I zde ale vidíme „nečistotu“ úhlu pohledu, tak charakteristickou pro psaní Boženy Správcové. Uprostřed dramatického lovu se objevují obrazy jako „tajnosnubná dubnová tma“ či „nejskvostnější symfonie“. Pak ale náhle přichází onen přerod:

Z mraků se prodral měsíc. Bledé paprsky obkreslily svalnatého chlupatce a zasáhly ho právě uprostřed skoku přes jakousi

bahnitou strouhu. [...] Honec ucítil ostré kamínky pod packami, jeden se mu bolestivě zaryl do levé zadní. To bylo nezvyklé. Také čich a sluch jako by se rozhodly ho zradit – [...] (ibid.: 10).

Už zde je zřetelně vidět, na jakých opozicích je celý román vysta-
věn. Jedna je obrazná, proti obraznosti lidské (opět dál členěná na
vidění světa v každodenním světle a ozvláštňující básnické pohledy
na krajinu) stojí obraznost vlčí (která se ovšem také proměňuje
s tím, jak se Mauglí pomalu učí lidské řeči a tím i prožívání světa).
Druhá a možná ještě podstatnější je opozice mravní: proti lhostejné,
ale čisté „morálce přírody“, morálce dravce, která může působit jako
nesmlouvavá, přičemž je ale ryzí a nepřekročitelná, je tu morálka
lidská, nestálá a proměnlivá, hlásaná a žitá. A na tomto konfliktu
vlastně celý příběh stojí.

Drobná epizodní dramata mají nejrůznější průběh, ale vždy jsou
nesena souborem několika věcí. Jednak jazykovou spontaneitou
a přesností, komikou vyplývající z nekorektního až naturalistického
popisu a střetem světa lidského se světem zvířecím, např. setkání
pana Vargy, Mauglího (který už v té chvíli umí mluvit) a ovdovělé
penzistky:

Kolbaba se zeptala pana Vargy, jestli mu smí říkat Josefe, a že
se jmenuje Amálie nebo Melánie nebo Latimérie, to Mauglí
nezachytil, a jestli prej bude pan Josef touhle dobou na hřbitov-
ě i zítra. [...] Mauglí se však začal obávat, jak tohleto skončí,
protože pan Varga si najednou začal seřezávat chlupy na obličejí
i vzadu na hlavě žiletkou a Kolbaba jak mohla, chytala pana Var-
gu za rameno, za ruku a někdy dokonce i za koleno, a imrvére
brebentila: „Pane Josefe, vám by prospěla ženská ruka, tajdle
byste to potřeboval zašít a tady zase knoflíček utrženéj, a kalho-
ty už máte celý zašmudlaný, no je na vás vidět, že žijete sám, že
vo vás nikdo nedbá tak, jak byste si zasloužil!“

„Jak to, sám? Pan Varga žije přeci se mnou!“ ujelo jednou při takové příležitosti Mauglímu. Babo princmetálová, chtěl ještě dodat, ale s ohledem na city pana Vargy to spolkl.

Kolbabě ale i tak vypadla krabička z rukou, vykvikla, vytřeštila oči a uháněla pryč, až jí kramflíčky šmajdaly! (ibid.: 21).

Vůbec by si vývoj jazyka, a to zejména u postavy Mauglího, zasloužil samostatnou pozornost, protože je to jakýsi vnitřní bildungsroman řeči, která se proměňuje s tím, jak Mauglí „dospívá“ a zjišťuje, kým je a jak se stal tím, čím je. Pro náš záměr zmiňme snad ještě dvě věci. Důraz, který Správcová klade na emocionální autenticitu a s jakým ji staví do protikladu lidské korektnosti a racionality, je vidět v celém románu: popisy hracích automatů jako d'ábelských zlých krabic, záchranka jako nebezpečí, které z bytosti udělá mrtvé tělo odsouzené do buřtů, nepochopitelný (v Mauglího perspektivě) obraz metra jako obrovské hrobky, ve které dokonce jezdí vlak, to jsou jen některé příklady. Asi nejsilněji se ale tyto protipóly projevují v existenciálně kruciálních oblastech, jako je láska a smrt.

Samotný erotický akt mezi Mauglím a jeho objevenou láskou Maruškou:

Potyčka jazyků byla tentokrát tak dlouhá a závratná, že kolem nich začaly padat ze stromů šišky. Mauglímu se dnes už potřetí stalo z ocasu poleno [zde nutno neustále myslet na fokalizační, vlkopsí perspektivu – pozn. JCH] a chtělo se mu výt (ibid.: 59).

A po prvním erotickém vyvrcholení přichází další, tentokrát už intimní kontakt s ženským přirozením:

Otevřel oči a byla tu: Nabídka, která se neodmítá, stačilo natáhnout ruku a posunout si Maruščinu houbu k ústům a pít, ochutnávat, posunout si ji k nosu a vonět k ní, jazykem vydolovat každíčkový kout, dokud Maruška nezešílí (ibid.: 60).

Právě dvojitá perspektiva pes/člověk dává celé scéně velmi autentický ráz, který by v jiném kontextu působil jako soubor frází a klišé.

Ještě v jiném ohledu se dvojitá perspektiva vyjevuje – s jakýmsi věcným klidem se přistupuje ke smrti. Když už totiž pan Varga umírá, rozhodne se jej Mauglí po dohodě s panem Vargou „zachránit“:

Ted! Pomysleli si oba a Mauglí se naklonil nad pana Vargu, a čistě, zkušeně, mu prokousl hrdlo.

Pak zřejmě omdlel nebo usnul. Probudil se s pocitem, že právě byli s panem Vargou v kině na nějakém hrozně srdceryvném filmu...

Odsunul desku a vyskočil z hrobky.

Byla noc a měsíc se právě hotovil k činu. K pumpě Mauglí došel už jako člověk – nahý, zarmoucený a pekelně špinavý. Důkladně se umyl od hlavy k patě, našel si dokonce i ten voňavý sliz a vydrhnul si jím vlasy. Pak se vrátil panu Vargovi. Na bedně u jeho hlavy rozsvítil svíčku Kolbabiným zapalovačem, aby pořádně viděl. [...] Hezky pana Vargu umyl a dal mu čisté šaty. Srovnal ho do pelechu. Sám si oblékl čisté tričko a kraťasy, obul tenisky (ibid.: 105–106).

Tady sledujeme jako v podivném zrcadle smysluplnost posledního rozloučení jako svého druhu očištění procesu, který je v kontrastu ke všem těm vnějškovým jevům nacházejícím se na hřbitově.

Takto by se daly vyhledávat další příklady, ale pro náš záměr snad můžeme skončit právě zde zobecněním, že román *Dárek* je tragickou, ale i tragikomickou odpovědí současnému stavu světa, voláním po životní autentičnosti předneseném de facto velmi tradičními narativními prostředky.

Kritického ohlasu se však knize příliš nedostalo. Zůstalo u dvou recenzí v časopise *Tvar*, i když na exponovaném místě rubriky Dvakrát. O to víc ale zarazí, s jak odlišným přístupem (při srovnání s recepcí předchozí knihy) se tu setkáváme. Oba recenzenti se vzácně shodují v tu zřetelně, tu méně přímočaře formulovaných rozpacích z knihy.

Ovšem východiska jsou ukázkou významného posunu v kritické praxi. Označením pastiš se autor první vypořádává nejspíše s onou dvojitou perspektivou, stejně jako s fokalizační strategií, jinak řečeno zůstává zcela mimo zřetel ono pro literaturu tak bytostné „jak“, na jeho místo dominantně vstoupilo „co“. A tak se kritické otázky zaměřují na téma románu, na hru tajemna, iluze, čar a kouzel. A právě v tom je, domníváme se, jakýsi charakteristický rys části současné literární kritiky: aspekt osobního, recenzentského čtení se stává nadmíru dominantní, onen nad kritikou tak často poletující argument dovolávající se subjektivního čtení/vkusu/oblíbenosti zde zcela či částečně vytěsňuje elementární kritické řemeslo. Jako kdyby pro kritiku platilo jako za dávných časů pouze hledisko osobnosti kritika, snad v návaznosti na ikonické dílo F. X. Šaldy, a zapomíná se na druhou, stejně podstatnou složku kritiky (a to už od Karla Havlíčka), totiž na argumentační um. Zkrátka řečeno reaguje literární kritika, alespoň v části své produkce, jednotlivými autorskými texty ve větší míře na reflexi doby a dobových sporů o literaturu, ze kterých se stále silněji vytrácí elementární pokus formulovat aspoň v hrubých obrysech i jakási estetická východiska pro kritický soud.

I proto je příklad Boženy Správcové příkladem typickým: uznávána a oceňovaná básnička se, jakmile zmizela, nebo se spíše jen vzdálila z hlavního proudu literárního života (bývalá redaktorka *Tvaru*), dostává v oblasti hodnocení a ocenění do pozice tvůrce, který nemá onen sociální kapitál známosti, uznání a respektu, což se v konečném důsledku projevuje ve způsobu kritického přijetí: nejde jen o to, že je zamítavý, ale spíše je tu podstatná jakási až lhostejnost, či ne-potřeba hlubšího vstupu do významových potencií díla. Pokud na počátku prozaické cesty Boženy Správcové sledujeme pokusy vidět, co z básnivého přechází do prostoru prózy, zůstává už následný text málem neviditelný.

Tohoto nedostatku kritické reflexe si ve své recenzi všímá i Vladimír Novotný, i když sám ovšem k jejímu přijetí dle našeho mínění nepřidává mnoho. Na počátku se možná odvážně, ale trochu spíše in-

spirovaně než interpretačně věnuje názvu, poté textům obklopujícím samotnou prózu, jako je poděkování a závěr související s podobou knihy, aby v závěru přednesl svůj pohled na knihu založený především na termínu *pastiš*:

O všem, co se v této knize odehrává, co se v ní reflektuje a nabývá jednou vyššího, podruhé nižšího významu, Božena Správcová referuje, pojednává či vypráví smrtelně vážně a zároveň i co nejvážněji nevážně, čímž své knize vtiskuje dominantní tragigroteskní dimenzi. Má-li tato její próza nějakého společného jmenovatele (což není snadné určit, jsme-li v ní vydáni jakoby napospas mnoha náhle se proklubávajícím situacím), zdá se, že ze všeho nejvíc v *Dárku* převládá umně *pastišový* způsob vyprávění. Ten připouští, ne-li dokonce podněcuje značné žánrové, stylové i jazykové rozvolnění zpočátku zdánlivě kompaktního narativu, pročez není náhodné, že ten v textu jednou sklouzne k *pastišovému* obrázku (ještě více však karikatuře) laciné esoteriky, podruhé se naopak vyklene k neméně *pastišovému* naskicování záhrobního světa. Nepochybně tudíž můžeme u této knihy mluvit o filigránním umění *pastiše*, k němuž ovšem náleží i jízlivé zpodobení onoho způsobu myšlení či především nemyšlení, jenž byl výstižně označen za rozumový, nikoli rozumný „prefabrikát“.

Zmíněné rozvolnění pak autorčin text poznamenává jako džin vypuštěný z počítače: spoléhajíc se na *pastišovou* metodu vyprávění může Správcová vršit další a další epizody, jak se jí zamane, třebaže by nejednou udělala lépe, kdyby se jí nezamanulo (Novotný 2020: 3).

Pozoruhodné je, jak je Novotný zaujatý pojmem *pastiš*, který ale nijak zásadněji neanalyzuje a nevysvětluje, spíš je mu jakousi metaforou nahodilosti, náhodnosti a těkání mezi vážným a nevážným, tragickým, groteskním a komickým, což jistě beze zbytku pro ro-

mán platí. Zdá se, že výsledkem a zásadním sdělením má pak být výtka směřující k nesoudržnosti textu, což je jistě velice relevantní argument, máme ovšem dojem, že se tu k němu přichází trochu moc „rychle“, bez patřičné analýzy, která by tyto situace určila:

Román *Dárek* z pera Boženy Správcové je knihou jdoucí do hlubinných hloubek vážného a závažného, leč nejednou žel i po povrchném povrchu nevážného a zvolenou pastišovostí až zneváženého. Čteme na přebalu publikace, že prý autorka „dosud nenapsala knihu tlustší, než je tato“. To platí, o to víc ale nevycházíme z údivu, proč tak náročný a zkušený redaktor jako Michal Jareš nepřemluvil a neumluvil pisatelku, na kolenou ruce spínaje, zdali by se neméně invenčně nepřiklonila k rukopisu s tajlí hubenější, než je tato. Potom by z *Dárku* byl opravdu dárek (ibid.: 3).

Ačkoli se tu a tam stává, že v *Tvaru* se v rámci rubriky *Dvakrát* setkáváme s protichůdnými pohledy na kritizovaný text, v tomto případě tomu tak není. Oba recenzenti se shodují v oblasti přijetí/nepřijetí doprovodných textů, přičemž Josef Prokeš spojuje závěrečné poznámky s názvem takto:

Proč se třeba knížka jmenuje *Dárek*, vrtalo mi celou dobu hlavou. Až v dovětku jsem se pak petitem dočetl, že: „Dva číslované prototypy knihy v bibliofilské úpravě s originálními kresbami Pavla Novotného a pravou vlkodlačí srstí na hřbetě knihy byly dne 24. ledna 2018 věnovány Petru Bohuslavovi jako dárek (DÁREK!) k padesátinám a Luboru Kasalovi k šedesátinám.“ Kurznikšopa, přece název díla má být jakýmsi návodem k dešifrování literárního textu, tak ať se to pro ty dva pány pro mě za mě jmenuje *Dárek*, ale pro slušné lidi snad *Vlkodlačí román* nebo *Pohnutý život inverzního dlaka* nebo tak nějak. Jenže autorka si ráda pohrává i s názvy jednotlivých kapitol. Třeba kapitola

„Kostka“ odkazuje jak ke kostce dlažební, tak ke kostce cukru. Vyznej se pak v tom (Prokeš 2020: 3).

Dál už se autoři rozcházejí a nutno říci, že Prokeš se pokouší charakterizovat vyprávění a především postavy, ovšem podobně jako Novotný v úvodu svého textu možná zbytečně ležerně prodlévá u názvu, Prokeš si pro změnu vypomáhá na náš vkus přehnaně publicistickou vsuvkou, v níž poznamenává, že sám bývá někdy vlkodlakem a tak „odhaluje“ věcné chyby v románu.

Oba autoři pak hledají různé textové vazby a kořeny, objeví se Božena Němcová, Alexandra Berková, už vzpomínaný pastiš, ale ani jeden z recenzentů poněkud neuzná za vhodné obrátit pozornost k fokalizaci, podle nás stěžejnímu principu změny perspektiv v románu. Josefu Prokešovi se tedy určitým způsobem nepozdává konec románu, a vybízí dokonce čtenáře k domácímu úkolu v podobě přepsání toho „zatroleného“ konce. To už je ale skutečně věc pohledu na toto dílo i na literaturu jako takovou, což zde nemíníme hlouběji analyzovat.

V rámci závěrečného shrnutí si dovoluujeme tvrdit, že základním problémem části současné kritiky a odtud také problémem ve vymezení a nominování oceňovaných knih je jakési vnitřní, vědomé či nevědomé, puzení k realistickému ztvárňování, k razantnější chuti autora vstupovat se čtenářem v úzký, co nejméně bolestný kontakt. Což je jistě postoj relevantní a možný, pokud se ovšem nestane tím dominantním zejména v obecných diskusích, resp. pokud nevytěsní v kritické praxi minimálně pokus porozumět hodnocenému textu v jeho perspektivách. Nebo ještě jinak: nárok, který literární kritika na literaturu má a mít musí, tu není poměřován s možností textu, který jej může celý převrátit a hodnotově zcela přeorientovat. Autor této studie se domnívá, že se v souvislosti s velkou potřebou jasné metodologické základny psaní o umění poněkud vytrácí její elementární apel, který zdůrazňoval příslušnost myšlení o literatuře

daleko více s pojmy estetickými a filozofickými než lingvistickými a sociologickými.

Mgr. Jakub Chrobák, Ph.D.
Ústav bohemistiky a knihovnictví
Filozoficko-přírodovědecká fakulta Slezské univerzity
Masarykova třída 37
746 01 Opava
jakub.chrobak@fpf.slu.cz

PRAMENY

SPRÁVCOVÁ, Božena

1995 *Výmluva* (Praha: Trigon)

2011 *Východ* (Praha: Trigon)

2013 *Strašnice* (Praha: Trigon)

2016 *Uctívači kruhů* (Praha: Trigon)

2018 *Dárek* (Praha: Trigon)

LITERATURA

HRABAL, Jiří

2011 *Fokalizace. Analýza naratologické kategorie* (Praha: Dauphin)

JANOUŠEK, Pavel

2016 „Božena Správcová: Uctívači kruhů“; *Tvar* 27, č. 20, s. 2

NĚMEC, Jan – ŠRÁMKOVÁ, Jana – MYŠKOVÁ, Ivana

2013 „12 odstavců o próze“; *Respekt*, <https://www.respekt.cz/tydenik/2013/51/literarni-dilo-nechapeme-jako-politickou-tribunu> [přístup 20. 11. 2021]

KADLECOVÁ, Kateřina

2017 „Blouznivci našich hor: Nová, a výborná, próza Boženy Správcové“; *Reflex*, <https://www.reflex.cz/clanek/kultura/77963/blouznivci-nasich-hor-nova-a-vyborna-proza-bozeny-spravcove.html> [přístup 13. 12. 2021]

NOVOTNÝ, Vladimír

2020 „Dárek, ale i dáreček danajský“; *Tvar* 31, č. 11, s. 3

POPELOVÁ, Andrea

2017 „Kruhové obtisky“; *Host 7 dní online*, <http://www.h7o.cz/kruhove-otis-ky/> [přístup 10. 11. 2021]

PROKEŠ, Josef

2020 „Život vlkodlaka mezi lidmi“; *Tvar* 31, č. 11, s. 3

ŠOFAR, Jakub

2017 „Výběr Salonu...“; *Novinky.cz*, <https://www.novinky.cz/kultura/salon/clanek/vyber-salonu-patti-smith-tokarczukova-spravcova-manak-zila-spurek-zide-v-ceskych-zemich-a-katastrofy-v-19-stoleti-40026979> [přístup 13. 11. 2021]

TOPINKA, Miloslav – ŘEHÁK, Jakub (eds.)

2010 *Nejlepší české básně* (Brno: Host)

TRÁVNÍČEK, Jiří

2008 „Božena Správcová: Výmluva“; in Petr Hruška – Lubomír Machala – Libor Vodička – Jiří Zizler (eds.), *V souřadnicích volnosti* (Praha: Academia), s. 164-168

TRIGON – REDAKCE

2016 „Uctívači kruhů: Anotace“; *Trigon*, <https://www.trigon-knihy.cz/uctivaci-kruhu> [přístup 10. 10. 2021]

ZIZLER, Jiří

2017 „Marie kráčí kukuřicí“; *iTvar*, <https://itvar.cz/marie-kraci-kukurici> [přístup 10. 10. 2021]

Bohemica Olomucensia
Časopis pro bohemistická a mezioborová studia
Ročník 14 (2022)
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. Natálie Trojková (výkonná redaktorka)
Mgr. Tomáš Franta (technický redaktor)

Korektury: Mgr. Natálie Trojková
Sazba: Mgr. Tomáš Franta

Příspěvky prošly dvojím anonymním recenzním řízením.

Vydala Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
Křížkovského 512/10
771 80 Olomouc

Vydavatelství Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci
www.vff.upol.cz
vff@upol.cz

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 2022

MK ČR E 18600
ISSN 1803-876X

Vychází dvakrát ročně.

Časopis je zařazen do databází CEEOL a EBSCO.
Digitální varianta je volně přístupná (open access).