



BOHEMICA OLOMUCENSIA

3/2025
— SUPPLEMENTA
CENOVÁ BILANCE 2023

Zpracování a vydání publikace bylo umožněno díky finanční podpoře, udělené roku 2025 Ministerstvem školství, mládeže a tělovýchovy ČR v rámci Institucionálního rozvojového plánu, Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci.

OBSAH

- 7 **Editorial**
Lubomír Machala
- 12 **Co vypovídá Magnesia litera o próze roku 2023?**
Alena Šidáková Fialová
- 26 ***Těla vs. Nejvyšší karta vs. Čokoládová krev: Tři případy
feministické angažovanosti v současné české próze***
Marek Lollok
- 52 **Klíč k Sudetenlandu aneb Sudety v současné české próze**
Aleš Merenus
- 66 **Všude hledat jednu ztracenou kopějku:
K próze Hella Aleny Machoninové**
Jakub Záhora
- 86 **Rozložíš paměť Marka Torčíka v kontextu současných
angažovaných „autofikcí“**
Karel Střelec
- 100 ***Canto ostinato a Bratři Biglinové na dvojskifu – dva texty
s uměleckými ambicemi a zcela odlišnou recepcí***
Jakub Chrobák
- 130 **Stále více literární stále méně deníky v podání Vladimíra
Novotného**
Ivo Harák
- 144 **Dva z ortenky: Nad sbírkami Eleny Pecenové a Ondřeje
Krystyníka**
Jan M. Heller

- 156 **Torčíkův zlatý double**
Jakub Souček
- 163 **Našla se cena (Nad knihou Duša Martinčoka *Niekto sa nájde*)**
Lubomír Machala
-

EDITORIAL

LUBOMÍR MACHALA

Třetí číslo časopisu *Bohemica Olomucensia* 2025, označené jako *Supplementa*, přináší soubor studií a článků, které se – přes tematickou i metodologickou různorodost – sbíhají v několika výrazných výkladových liniích současné české (a částečně i slovenské) literatury. Tyto linie lze číst jako symptomatické pro aktuální stav literární produkce i literární kritiky: důraz na paměť a její problematičnost, příklon/návrat k autofikčním strategiím, zesílenou angažovanost (zejména feministickou a queer), ale také trvající potřebu nově tematizovat historické zátěže, především Sudety a poválečný odsun Němců. Celé číslo tak nabízí možnost sledovat současnou literaturu nikoli jako soubor izolovaných textů, ale jako pole napětí mezi estetikou, etikou a společenským očekáváním.

Významnou osu čísla tvoří reflexe nejnovější prózy prizmatem literárních cen, což je logickým důsledkem faktu, že vznikly v souvislosti s každoročním olomouckým odborným seminářem *Cenová bilance*, tentokrát zaměřeným na českou a slovenskou literaturu publikovanou v roce 2023.

Studie Aleny Šidákové Fialové sleduje, co vypovídá Magnesia Litera o próze roku 2023. Nejde pouze o přehled oceněných a nominovaných děl, ale o pokus zachytit obecnější trendy: posun k angažované literatuře, otevřenost vůči queer tematice, feminismu, sociálním nerovnostem i ekologickým hrozbám, stejně jako zvýšený zájem o paměť a její rekonstrukci. Právě zde se výrazně objevuje pojem autofikce – kategorie, která se v posledních letech stala jedním z nejfrekventovanějších (až módních) nástrojů jak literárního psaní, tak jeho kritické reflexe.

Na tuto problematiku navazují studie Karla Střelce a Jakuba Záhory. Střelcův text zasazuje román Marka Torčíka *Rozložíš paměť* do kontextu angažovaných autofikcí a ukazuje, jak osobní příběh slouží jako médium společenské výpovědi o chudobě, menšinové identitě a strukturálních nerovnostech, přičemž zvláštní pozornost věnuje postavě matky jako zrcadlu nejistoty současného trhu práce. Téma paměti, tentokrát však na pomezí biografie a literárního eseje, rozvíjí Jakub Záhora ve své studii o prozaickém debutu Aleny Machoninové *Hella*. Záhora interpretuje text jako komplexní reflexi traumat 20. století, kde literatura slouží jako médium pro zkoumání hranic reprezentace a lidské identity.

Další výraznou linií čísla je feministická a genderová angažovanost. Studie Marka Lolloka analyzuje tři romány vydané v roce 2023 – *Těla*, *Nejvyšší kartu* a *Čokoládovou krev* – a porovnává jejich koncepce ženské identity, historické perspektivy i jazykové strategie. Text ukazuje, že feministická próza není jednotným proudem, ale spektrem přístupů, které se liší mírou ironie, historického záběru i pojetím společenské intervence. I zde se potvrzuje, že angažovanost současné prózy není pouze tematickým znakem, ale zásadně se dotýká formy a vyprávěcí perspektivy.

Historická paměť a její konfliktní vrstvy se výrazně uplatňují také ve studii Aleše Merenuse o zobrazení Sudet v současné české próze. Porovnání románů Leoše Kyši a Pavla Šuby ukazuje dva protichůdné modely práce s minulostí: skeptický pohled, v němž soužití Čechů a Němců nevyhnutelně směřuje k tragédii, a naopak narativ hledání kořenů, v němž poznání minulosti otevírá možnost porozumění a smíření. Skutečnost, že Sudety patří k často využívaným fikčním prostorům, lze chápat jako doklad neuzavřenosti tohoto traumatu v kolektivní paměti i jako módní literární trend, který však zároveň nese silný etický náboj.

Otázku vztahu estetiky a recepce tematizuje studie Jakuba Chrobáka o románu *Canto ostinato* a baladě *Bratři Biglinové na dvojskifu*. Rozdílné přijetí těchto textů autorů tvořících i mimo oblast prózy

(tedy Pavla Kolmačky a J. A. Pitínského) ukazuje, do jaké míry je současná literární kritika orientována spíše tematicky než formálně. Tento problém rezonuje i v textu Iva Haráka věnovaném literárním deníkům Vladimíra Novotného. Harákův příspěvek polemizuje s převládajícími kritickými soudy a obhazuje umělecké kvality Novotného diaristických textů. Obě studie tak implicitně kladou otázku po kritériích hodnocení literárního díla v době zvýšené citlivosti k tématům a postojům.

Reflexe poezie je v čísle zastoupena studií Jana M. Hellera, která porovnává sbírky Eleny Pecenové a Ondřeje Krystyníka nominované na Cenu Jiřího Ortena. Kontrast digitální estetiky a nového ruralismu ukazuje, že i v básnické tvorbě lze sledovat paralelní, někdy protikladné způsoby uchopení současné reality a identity.

Oddíl Různé pak vrací pozornost k Marku Torčíkovi a k otázkám legitimizace literárních soutěží (Jakub Souček) i ke slovenské próze v podobě knihy Dušana Martinčoka *Nieko sa nájde* (Lubomír Machala). Tyto texty doplňují celek čísla o reflexi institucionálních rámců literatury a jejího česko-slovenského kontextu.

Celek třetího čísla *Bohemica Olomucensia 2025, Supplementa*, tak lze číst jako sondu do živého, někdy konfliktního prostoru současné literatury, v němž se kříží osobní paměť s kolektivní historií, estetické ambice s angažovaností a literární tvorba s mechanismy jejího hodnocení. Právě toto napětí považujeme za produktivní a hodné další odborné diskuse.

STUDIE

BOHEMICA
OLOMUCENSIA

3/2025

SUPPLEMENTA

CENOVÁ BILANCE 2023

CO VYPOVÍDÁ MAGNESIA LITERA O PRÓZE ROKU 2023?

ALENA ŠIDÁKOVÁ FIALOVÁ

WHAT DOES THE MAGNESIA LITERA BOOK PRIZE SAY ABOUT THE PROSE OF 2023?

The study analyses the results of the Magnesia Litera Book Prize in the prose category for 2023. It looks at current trends in prose fiction, as seen in the prose works that were considered, nominated, and ultimately awarded, particularly novels by Marek Torčík (*Rozložíš paměť* – Memory Burn), Alena Machoninová (*Hella*), Petr Šesták (*Vyhoření* – Burnout), Alexej Sevrucký (*Evropanka* – European), Petra Hůlová (*Nejvyšší karta* – The Highest Card), and Michal Kašpárek (*Fosilie* – Fossils). Much of the prose is so-called engaged, responding to current topics of the day, such as feminism, the ecological threat, racism or queer issues. This literature tries to reach out to the reader, aims to contribute to change. Other prose takes us back to World War II and communism, several of the stories are set in countries of the former Soviet Union. Common to many of them is the theme of memory, remembering, the possibility of reconstructing it, its reliability and selectivity. The notion of autofiction has also been widely discussed in relation to the prize-winning prose this year.

Keywords: contemporary Czech prose; Magnesia Litera Book Prize; autofiction; gender; debuts

1 MAGNESIA LITERA V SOUČASNÉM LITERÁRNÍM POLI

Literární cena Magnesia Litera je bezesporu nejznámější českou literární cenou: na rozdíl od jiných literárních cen známých jen ve vybraných literárních kruzích je v podstatě jako jediná vidět i v masových médiích a je reflektována i širší veřejností. Reakce – pozitivní i negativní – vyvolává jak v literárních periodikách a u náročnějšího

publika, tak u běžných čtenářů preferujících zábavu a poučení spíše než umělecký zážitek.

To, jaké knihy budou každý rok oceněny, závisí na složení pětičlenné poroty (v hlavních kategoriích; ve vedlejších – fantastika, detektivka a humoristická literatura pak působí porotci tři), jež se průběžně obměňuje – každý porotce zde působí tři roky. V některých letech se mění i další podmínky a podoby soutěže, jako je například počet nominovaných, finanční ocenění vítězů apod.⁽¹⁾ Pravidelně se pak Magnesia Litera stává tématem následných diskusí „insiderů“ (porotců, oceněných či nominovaných) i dalších účastníků literárního života o fenoménech i nedostacích proběhlého ročníku. (V posledních letech se probírala zejména potřeba zveřejnit kritéria rozhodování poroty, diskutovalo se o genderové skladbě porot a oceněných knih i o zaměření ceny na mainstreamovou četbu; standardně se každý rok vyslovuje podiv nad opominutím knih, které by si ocenění zasloužily a nezískaly ho).

V posledním ročníku, v květnu 2024, tedy po vyhlášení výsledků, vzbudil nejrozsáhlejší diskuse text Olgy Słowik uveřejněný v časopise *Tvar* (SŁOWIK 2024), kritizující podmínky práce porotců a upozorňující na nedostatečné manažerské zvládnutí tak významné literární ceny. V literárních časopisech i na sociálních sítích pak text vyvolal mnoho souhlasných i nesouhlasných reakcí.⁽²⁾

Podíváme-li se zblízka na kategorii Próza, byl toho roku „technickou“ inovací čas zveřejnění tzv. longlistu. Širší výběr próz, jež stojí za pozornost, byl oznámen již 14 dní před vyhlášením tří nominovaných próz tak, aby vícero knih mohlo dostat svůj prostor v médiích ještě předtím, než se pozornost soustředí pouze na nominované. Kon-

1 Podrobně shrnul podmínky posledního ročníku např. Petr Nagy (2024).

2 Na „autofikční deníček“ Olgy Słowik reagovala např. Štěpánka Borská (2024), Markéta Hejkalová (2024), Pavel Janoušek (2024), Jan Němec (2024), Eva Klíčová (2024) a další. Olga Słowik pak odpovídala na celou diskusi v rozhovoru pro časopis *Heroine* (4. 6. 2024) a dne 18. 6. 2024 pro internetovou televizi DVTV.

krétní práce poroty,⁽³⁾ způsob jejího rozhodování a kritéria výběru byla (po opakovaných kritikách o netransparentnosti jejich rozhodování z loňských let) v daném roce rozebírána na několika veřejných diskusích.⁽⁴⁾

Jakkoliv je zřejmé, že o závěrečném výběru nominovaných knih ve výsledku rozhodují individuální preference jednotlivých členů poroty, jež se každý rok odborně, genderově i generačně proměňuje, z charakteristiky děl, která byla předmětem diskusí a širších výběrů poroty, se lze dozvědět leccos o kondici nejnovější české prózy a jejích aktuálních trendech.

Shrňme si nejdříve fakta: v kategorii Próza za rok 2023 zvítězil román Marka Torčíka *Rozložíš paměť*, dále byly nominovány prózy Hella Aleny Machoninové a *Vyhoření* Petra Šestáka. V longlistu se objevily romány *Nejvyšší karta* Petry Hůlové, *Evropanka* Alexeje Sevruka, *Fosilie* Michala Kašpárka. Do soutěže vstoupil také rozsáhlý román Eliho Beneše *Nepatrná ztráta osamělosti*, jenž získal cenu Debut roku, a zmínit bychom měli i fakt, že Hella Aleny Machoninové byla zvolena Knihou roku. (Pro tyto knihy nehlasovala pouze odborná porota, ale širší grémium odborníků a spisovatelů; oslovených odborníků je dle údajů na oficiálních stránkách soutěže tři sta, reálně jich hlasuje o něco méně.)⁽⁵⁾

3 V roce 2024 byla porota kategorie Próza složena z literárních kritiků a publicistů Kateřiny Čopjakové, Ondřeje Nezbedy, Jana Lukeše (též scenárista a filmový kritik), Štěpána Kučery (též spisovatel) a Aleny Šidákové Fialové (též literární historička). Věkově v ní převažovala střední generace.

4 Viz např. diskuse organizovaná časopisy *Host* a *A2* v ÚČL AV ČR 14. 3. 2024 (zveřejněna též jako podcast) nebo diskuse Josefa Chuchmy v Knihovně Václava Havla nazvaná *Řízeme do toho! Aneb Literatura a politika dnes*, která se konala 8. 4. 2024.

5 Dle tiskové zprávy organizátorů soutěže rozeslané médiím pro kategorii Kniha roku hlasovalo 229 oslovených profesionálů z literární a knižní branže, v kategorii DILIA Litera za debut roku jich bylo 225 (zveřejněno též na facebookové stránce Magnesias Litera 18. 4. 2024).

2 PRÓZY TZV. ANGAŽOVANÉ

Zkusme nyní pracovat s texty, které nějakým způsobem uspěly v prozaických cenách Magnesia Litera, jako s korpusem, na němž si lze ukázat, kterým směrem se vydává nejnovější česká próza, co z ní můžeme vyčíst nejen o ní samotné, ale také o současných – a nikoli pouze literárních – trendech.

V prvé řadě je nutno říci, že v celém širším výběru kategorie Próza se jednalo o literaturu tzv. vysokou, která má umělecké ambice a bývá považována za nejkvalitnější současnou beletristickou produkci. Zpravidla byla již v průběhu roku předmětem recenzí a následně, po vyhlášení longlistu a nominací, získala minimálně též čtenářský a mediální ohlas. Pro dokreslení situace současné prózy v tomto textu vezmeme v potaz i díla, která měla příznivé kritické přijetí, porotci o nich veřejně diskutovali a jejich zařazení zvažovali, ale nakonec se z různých důvodů do širších nominací nedostala.

Oceněné prózy roku 2023 – všechny lze žánrově označit za román – mají několik společných prvků. Na prvním místě musíme zmínit to, co se v nedávných letech spojovalo zejména s poezií, totiž pojem angažovanost. Pomiňme nyní konotace odkazující na komunistickou angažovanost a vnímejme pojem ve svém původním významu jako „zapojenost“ do aktuálních problémů. Znamená to, že autoři nechtějí předložit pouze vlastní fikční příběh, ale chtějí také upozornit na konkrétní společenský problém, jejich záměrem je morální apel na čtenáře. Romány sice stále přinášejí individuální příběhy hledajících hrdinů, zároveň však také představují impulz nabádající k zájmu o daný problém, k jeho promýšlení. Jsou vedeny snahou přispět ke změně, ovlivnit zavedené pořádky: to funguje zejména v prózách popisujících aktuální přítomnost, případně blízkou budoucnost, v níž aktuální problémy vykrystalizují, ovšem promítají se i na pozadí děl reflektujících starší období.

Angažovanost může být naléhavá, ale zároveň křehká a intimní, jak je vidět ve vítězném románu Marka Torčíka *Rozložiš paměť*. Ten popisuje dospívání gaye na malém městě, jehož jinakost se stane cí-

lem šikany a ponižování. Próza přináší psychologický profil chlapce, který chování okolí a své rodiny trpně snáší a zároveň je jím formován tak, že přejímá podobné vzorce chování při kontaktu s ještě slabší obětí systému – s postavou vyloučenou nejen pro svou sexuální orientaci, ale též rasově. Další vrstvu díla tvoří popis života nepri-legovaných sociálních vrstev, jež čelí hrozbám existenční nejistoty, chudoby a exekuce. Představuje příslušníky dalších generací protagonistovy rodiny, kteří jsou okolím, svou původní rodinou i vlastním osobnostním nastavením předurčení k zásadním životním komplikacím, ať už jde o dědečka alkoholika, či postavu matky-samoživitelky. Ačkoliv se román odehrává převážně na přelomu tisíciletí a v prvních letech 21. století, jeho otevřenost a naléhavost, s níž přistupuje k sociální problematice regionu, se jeví v roce 2024 jako vysoce aktuální a dosud nepřiliš zpracovaná problematika.

Naopak expresivní, až agresivní styl vyprávění je vlastní další nominované próze, románu-pamfletu *Vyhoření* Petra Šestáka, který chce burcovat zobrazením zásadních problémů globalizované společnosti. Jeho vypravěč, kurýr, který dováží dobře situovaným jednotlivcům a společnostem hotové jídlo, ze svého kola glosuje, hodnotí a odsuzuje globalizovaný svět podřízený automobilům, korporátní kultuře, penězům, bezohlednosti a touze vystoupat po společenském žebříčku na úkor druhých. Auta tu krom ekologické hrozby představují symbol kapitalismu, individualistické dravé honby za mocí, majetkem a uznáním, ale i statusový prostředek rozdělující společnost na úspěšné, jimž je vše dovoleno, a na ty, kteří musejí stále „šlapat“ a být ve střehu, aby přežili.

Fosilie Michala Kašpárka, jež se ocitly na prozaickém longlistu Magnesie Litery, rozehrávají hravě i kriticky podobné téma ekologické udržitelnosti, respektive způsob, jak jsou ekologické téma a možnost žít udržitelně vnímány optikou různých generací, formovaných jinými politickými událostmi a režimy. Děda, otec a jeho dcera (jejím prostřednictvím se do prózy dostává i otázka ženské seberealizace a společenského tlaku na tradiční genderové role) tak představují ne-

jen odlišné generační, ale také sociální a názorové bubliny, postavy s odlišnou životní zkušeností, myšlením a potřebami, jejichž názory a postoje jim znemožňují najít společnou řeč a porozumění (zvláště patrné je to v postavě otce formovaného dětskou zkušeností normalizace, listopadové revoluce a mládí ve znamení podnikavosti a dravého kapitalismu 90. let). Kašpárkův román byl oceňován nejen pro zvolené téma, zaujal mimo jiné též ironií, generační, až sociologicky relevantní výpovědí, vypravěčskou lehkostí i zapojením a využitím dystopických postupů.

Generační nepochopení, nemožnost vzájemné komunikace o otázkách, které dříve nebyly vnímány jako problém, zatímco nyní jsou přehodnocovány a ve společnosti rezonují čím dál silněji, jsou tématem také další knihy z longlistu – *Nejvyšší karty* Petry Hůlové. Místo hrozby ekologické katastrofy se v tomto případě setkáváme s problematikou feminismu a proměnou vnímání milostných vztahů, respektive využíváním jejich zdánlivě skryté mocenské roviny. Zatímco vztah staršího spisovatele a začínající umělkyně-múzy mohl být v 90. letech vnímán jako víceméně přirozená věc, v posledních letech se čím dál častěji poukazuje na jeho problematičnost, například prostřednictvím medializovaných kauz nerovných vztahů studentek a vyučujících. Takový vztah je pak vnímán jako zneužití rozdílného postavení protagonistů tím starším ze vztahu, disponujícím vyšším sociálním statutem i kulturním kapitálem, což v próze odehrávající se – s notnou dávkou ironie a provokace – v literárních kruzích demaskuje postava dcery hlavní hrdinky, dříve sexuálně žádané, nyní stárnoucí osamělé feministické spisovatelky.

Aktuální a společensky rezonující problémy posloužily jako námet i pro další prózy, jež se do širších nominací nedostaly (nejčastěji z důvodu nižší literární kvality, didaktičnosti či spíše publicistickému uchopení tématu, kvůli čemuž nedošlo u poroty k většinové shodě). Jejich ohlas v médiích i na sociálních sítích však napovídá, že jde o témata, která patří k diskutovaným a absence některých z těchto próz v longlistu či nominacích bylo v různých debatách a postech

na sociálních sítích reflektováno jako pochybení poroty. Z hlediska charakteristiky současných trendů je tak nutné zmínit i tyto knihy.

Největší diskusi vyvolala absence románu *Těla* Kláry Vlasákové v longlistu Magnesie Litery, knihy jinak převážně vstřícně literárněkriticky reflektované. Jejimi hlavními hrdinkami jsou stárnoucí osamocená matka a její dcera, která se vdává a následně podstupuje umělé oplodnění. Tematika tělesnosti, respektive zobrazování ženských těl v médiích, diskuse o jejich ne/dokonalosti stejně jako „zneviditelnování“ starších žen, považovaných od jistého věku za sexuálně neatraktivní, bylo v posledních letech tématem výrazných mediálních výstupů, článků a polemik a mohlo být i jednou z motivací k jeho beletristickému ztvárnění jak u Vlasákové, tak u Hůlové.

Jenom na okraj zmiňme, že v několika dílech, která se do užších ani širších longlistů nedostala (i přes svůj komerční úspěch nebyla porotou ani zvažována kvůli nevyvážené či nedostatečné literární kvalitě a originalitě), se objevilo téma sexuálního zneužívání, psychické manipulace a patologických rodinných vztahů. Čtenářsky úspěšným a mediálně propíraným dílem se stal román Aleny Mornštajnové *Les v domě* s tematikou sexuálního zneužívání dítěte, podobné téma se okrajově objevilo i v románu *Pláňata* Petry Dvořákové. Obě knihy lze zařadit do mainstreamové tvorby postupující podle čtenářsky úspěšných, ověřených schémat, jež kladou důraz na čtivost, osvědčené emotivní dramatické a sentimentální příběhy milostných a rodinných vztahů a trpících hrdinek. Manipulace, tentokrát ve formě gaslightingu, při němž manipulátor znevěrohodňuje vnímání a jednání oběti, se stalo tématem umělecky ambicióznějšího románu *Srpny* Jakuba Stanjury (všechny tři knihy vydalo v roce 2023 nakladatelství Host).

3 DO MINULOSTI

Druhou velkou skupinou próz, jež si získaly pozornost a ocenění, byla díla tematicky vycházející z nedávné minulosti, respektive období traumatických událostí 20. století, zejména druhé světové války

a nástupu komunismu. Některé z nich však spojuje s prózami odehrávajícími se v současnosti tematizace paměti, jejího uchování, mizení, spolehlivosti, deformace, zkreslování a možnosti zachycení jedinečnosti lidského osudu (zvláště přítomné ve vítězné Torčíkově knize), ale také téma domova, jeho ztracení, hledání a nacházení.

Kniha roku 2023, *Hella* Aleny Machoninové, v prvním plánu pátrá po osudech Heleny Frischerové, jež ve 30. letech odjela dobrovolně se svým manželem do Moskvy, kde byla ovšem v roce 1937 zatčena a odsouzena k deseti letům věznění v gulagu. Po propuštění se rozhodla do Československa nevrátit a zbytek života strávila v Sovětském svazu, kde jí byli rodinou přátelé z nejtěžších „lágrových“ dob na Sibiři. Tematika předválečné i poválečné podoby budování komunismu prostupuje celou knihou, okrajově se objevuje též tematika holocaustu. Minulost Sovětského svazu tu je neustále připomínána, vypravěčka ji konfrontuje se současností, v níž se mnohé z národní mentality, životního stylu a přesvědčení u značné části obyvatel příliš nezměnilo. Popis doby, křivd a traumat tu ovšem není hlavním tématem prózy, jak tomu bývá (spolu se zobrazením dějinami zničených milostných vztahů) u mainstreamových románů.⁶ Vyprávění o Helle neustále směřuje k autorčinu hledání sama sebe, tedy autofikční Aleny Machoninové, ať již pomocí vlastní zkušenosti života v Rusku, či v osudech druhých, a analyzuje ne/možnost pochopit cizí život, poznat osobnost prostřednictvím jejího díla a svědectví druhých. Z románu se tak stává mnohorozměrné dílo obsahující vlastní úvahy, vzpomínky, úryvky z odborné literatury, ukázky možných způsobů překladů a jejich analýzy, citáty z Helliných dopisů i hledání Helly přes literární postavu Ri z Weilova románu *Moskva-hranice* (1937).

Dalším výrazným dílem byl román taktéž reflektující nedávnou minulost a oblast bývalého Sovětského svazu, *Evropanka* Alexeje

6 Jen na okraj zmiňme komerčně úspěšné prózy roku 2023 s tématem války a komunismu, jako např. *Ty chladné oči Scarlett Wilkové* či *Hotel Atlantic Barbory Šťastné* vydané v nakladatelství Motto, obě s tematikou druhé světové války, poznamenávající nevrátné osudy dříve bezstarostných mladých lidí.

Sevruka (který se dostal nakonec pouze na longlist, nominace ho však minula jen těsně). Přinesl živelné vyprávění ukrajinské babičky narozené na konci první světové války, jež vzpomíná na svůj život za Lenina, Stalina, Hitlera i Brežněva, na válku, hladomory, vraždění, stěhování z nebezpečných míst, soužití s Židy, Poláky a Rusy. Stáří v České republice, v bezpečném a klidném místě, však pro ni paradoxně není šťastné, vypravěčka se zde cítí cizí a vykořeněná. Její vyprávění určené vnukovi se různě opakuje, cyklí a natáčí události z různých, často i kontroverzních úhlů pohledů, a strhuje hlavně vypravěčskou spontaneitou a nejednoznačností. I zde je velmi výrazné téma paměti, její nespolehlivosti a výběrovosti, což však zároveň do fikčního vyprávění vnáší prvek autenticity a (byť nejspíš jen zdánlivé) věrohodnosti. Podobně jako u Machoninové je prostor bývalého Sovětského svazu spojen s vykořeněním, ztrátou domova a nemožností pevně zakotvit jinde, byť i nablízku své rodině.

Nejen Rusko a Ukrajina představují prostor poznamenaný válkou a komunismem. Oceněným dílem se stal rozsáhlý román Eliho Beneše *Nepatrná ztráta osamělosti* zvolený za Debut roku. Protagonistou je tu mladík navracející se v květnu 1945 z koncentračního tábora do Prahy, kde marně čeká na návrat zbytku rodiny. Postupně se učí znovu žít a důvěřovat druhým, ačkoliv je stále pronásledován hrůznými vzpomínkami na Terezín, Osvětim a pochod smrti. Klasické lustigovské téma tu ovšem není pojato schematicky ani melodramaticky a ukazuje životnost společensko-historického románu s existenciálními prvky v oblasti současné vysoké literatury. Tematizace paměti, vzpomínání a vynořujících se traumat je tu z hlavního toku vyprávění graficky vyčleněna a signalizována jiným písmem. Téma ztráty domova vlivem politických událostí, jeho usilovné budování i následné vědomí marnosti navrátit věci tam, kde kdysi bývaly, je charakteristické i pro tuto prózu.

Zůstaneme-li u tématu historie, jen krátce zmiňme, že v roce 2023 vyšly dvě výraznější prózy reflektující minulost sahající před první polovinu 20. století (jinak v umělecké beletrii čas nepříliš atraktiv-

ní, respektive jde o období, které se stává spíše součástí populární literatury). Postmoderně hravý životopis Bohuslava Balbína z pera Stanislava Komárka, jenž vyšel pod titulem *Jezovita Balbinus*, se po delším zvažování poroty nakonec do širších nominací neprobojoval, jde však o poměrně zdařilý a v současném kontextu originální postmoderně laděný text. Devatenácté století se stalo dějištěm rozsáhlého románu Radky Denemarkové *Čokoládová krev*, pohrávající si s osudy Boženy Němcové, George Sandové a Johna D. Rockefellera. I přes mediální ohlas a autoritu spisovatelky ověřené několika literárními cenami román svými literárními kvalitami (respektive svou předvídatelností, schematičností a didaktičností) porotu k zařazení do širších nominací nepřesvědčil.

Opustíme-li tematiku a zaměříme-li se na naratologicko-žánrovou rovinu, jednoznačně se jako nejviditelnější trend, hojně diskutovaný nejen v kritických ohlasech, jeví autofikčnost. V autofikčních prózách, tedy v dílech formálně napsaných jako román, v nichž je v jednotě identita autora, vypravěče a hrdiny, je zvýrazněný proces sebereflexe, což můžeme vidět zejména u dvou vítězných knih, románu *Hella* a *Rozložíš paměť*. Machoninové vypravěčka či Machononová sama neustále analyzuje své myšlení a motivace doprovázející hledání osudu Heleny Frischerové, reflektuje sama sebe v prostoru současné Moskvy, což jí pomáhá – byť ne příliš úspěšně – definovat své životní místo a cestu. Torčíkův román *Rozložíš paměť* bychom mohli zařadit mezi tzv. emancipační autofikce (ŠEBEK 2023), v nichž se vypravěč ostře vymezuje proti sociální realitě, ze které pochází a kterou otevřeně popisuje a kritizuje. Kniha tak – při zachování uměleckých kvalit – až sociologicky charakterizuje určitý typ prostředí, vztahů a identit, čímž dokáže pojmenovat obecnější problém a stav společnosti. Vlastní zkušenost a osobní angažovanost, kterou autor „ručí“ za napsané, tu ukazuje, že v tomto typu literatury nejde o nezávaznou hru, ale o představení zásadního problému, na který je třeba poukázat a řešit ho. Osobní ručení vlastní zkušeností obrací k problému pozornost, oslovuje, šokuje, provokuje, respektive snaží

se vyvolat čtenářovou reakci („Autorovo ručení za text zakládá mezi spisovatelem a čtenářem nový typ vztahu.“ – EDER 2024, 23). V důsledku trendu angažovanosti, o němž jsme mluvili v úvodu, se velká část oceněných próz explicitně obrací k druhým, tedy ke čtenářům, snaží se o dorozumění, komunikaci, pochopení, reakci.

I proto je u próz roku 2023 častěji využívána méně obvyklá du-forma: v Šestákové *Vyhoření* vypravěč takto oslovuje anonymního řidiče aut, které jako cyklista míjí, zatímco v Torčíkové románu slouží spíše jako forma sebeoslovení, upomínající na terapeutický proces. V obou prózách však zdůrazňuje naléhavost komunikace a naznačuje zapojení adresáta do ní. Sevrukova babička mluví sice v ich-formě, celým svým vyprávěním však získává pozornost svého vnuka a snaží se ho oslovit a zprostředkovat mu své vzpomínky, du-forma se objevuje i v Benešově *Nepatrné ztrátě osamělosti*.

Pokusíme-li se shrnout nejvýznamnější trendy literatury roku 2023 na základě analýzy próz oceněných, nominovaných či jinak diskutovaných v rámci Magnesie Litery, rozpoznáme několik styčných bodů. Bezpochyby je to důraz na aktuální téma, jež rezonuje nejen v české společnosti, jako je feminismus a postavení žen ve společnosti, queer problematika (spojená s negativními osobními zkušenostmi, jako je šikana a sociální vyloučení), hrozba ekologické katastrofy, problematika konzumní společnosti, sociální stratifikace společnosti, nerovnost a hrozba chudoby a sociálního vyloučení. Zároveň se v prózách opakovaně objevuje téma generačního neporozumění a nepochopení. Také romány zasazené do historie 20. století, které se nevěnují primárně těmto námětům, jsou v roce 2023 aktuální už jenom umístěním do prostoru bývalého Sovětského svazu, jehož praktiky v mnohém připomínají putinovský režim a mocenské ambice současného Ruska, případně upomínají na osud Ruskem dehtané Ukrajiny.

Osobní angažovanost, kritika k lhostejnosti a toleranci násilí a tím i více či méně výrazný apel na čtenáře tak prostupují většinou próz oceněných letošní Magnesíí Literou. Méně výrazným, intimnějším tématem je pak vzpomínání, obecně paměť a její výběrovost, spoleh-

livost a naléhavost, osobní ručení vlastní zkušeností za vyslovené, autofikční, tedy na základě vlastní zkušenosti vystavěné vyprávění.

Pozoruhodné je, že zmiňovaná díla spojuje ještě jedna věc. Kontroverze možná vyvolaly romány, které podle některých měly být porotou vyzdvižené, ale nebyly, ne však naopak: všechny nominované prózy měly v průběhu roku výrazně pozitivní ohlas a žádnou z nich nelze jednoduše zařadit do mainstreamové, oddechové četby bez uměleckého přesahu. Zdá se, že rok 2024 v Magnesii Liteře ukázal českou prózu v nečekaně dobré kondici.



Mgr. Alena Šidáková Fialová, PhD.
Oddělení literatury 20. století a literatury současné
Ústav pro českou literaturu AV ČR
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: 90243).

LITERATURA

„Která kniha vám chybí v nominaci na cenu Magnesia Litera?“ *Respekt* 35(16), s. 6.

BENEŠ, Eli. 2023. *Nepatrná ztráta osamělosti*. Praha: Akropolis.

BORSKÁ, Štěpánka. 2024. „Magnesia Liteře schovávání zbytečně škodí.“ *Tvar* 35(12), s. 12.

DENEMARKOVÁ, Radka. 2023. *Čokoládová krev*. Brno: Host.

EDER, Kryštof. 2024. „Druhá noha textu.“ *Host* 40(2), s. 20–25.

FISCHER, Petr. 2024. „Rozložit se a složit v autofikci.“ *Lidové noviny* 37(173), příl. *Orientace*, s. 16.

FONIOKOVÁ, Zuzana. 2024. *Od autobiografie k autofikci. Narativní strategie vyprávění o vlastním životě*. Brno: Host.

HEJDOVÁ, Irena. 2024. „Pět dobrých zpráv o cenách Magnesia Litera.“ *Deník N* 6(77), s. 12.

HEJKALOVÁ, Markéta. 2024. „Organizátor a porotkyně.“ *Tvar* 35(12), s. 13.

HORÁK, Ondřej. 2024. „Kniha je dobrá, když dostane cenu.“ *Lidové noviny* 37(99), příl. *Orientace*, s. 18.

HŮLOVÁ, Petra. 2023. *Nejvyšší karta*. Praha: Argo.

JANOUSEK, Pavel. 2024. „A co kdyby to, Evo, bylo opačně?“ *Tvar* 35(12), s. 14.

KAŠPÁREK, Michal. 2023. *Fosilie*. Praha: Paseka.

KLÍČOVÁ, Eva. 2024. „Impérium Magnesie Lity vrací úder autofikčnímu deníčku fantazírující básničky. Akorát že vůbec.“ *A2larm*, 25. 5., <https://denikalarm.cz/2024/05/imperium-magnesie-lity-vraci-uder-autofikcnimu-denicku-fantazirujici-basnirky-akorat-ze-vubec/>.

KOMÁREK, Stanislav. 2023. *Jezovita Balbinus*. Praha: Academia.

KULTÁNOVÁ, Zuzana. 2024. „Autofikce jako licence na život? Těžko.“ *Tvar* 35(6), s. 6–7.

MACHONINOVÁ, Alena. 2023. *Hella*. Praha: Maraton.

NAGY, Petr. 2024. „Work in progress aneb Magnesia Litera 2024.“ *Tvar* 35(7), s. 13.

NĚMEC, Jan. 2024. „Poslední titulek k Liteře.“ *Host* 40(6), s. 4.

SEVRUK, Alexej. 2023. *Evropanka*. Praha: Argo.

SŁOWIK, Olga. Text o Magnesii Liteře jsem psala z frustrace, účelem nebylo pranýřovat Pavla Mandyse. Některé chyby přiznal, říká Słowik (rozhovor). *DVTV*, dvtv.ink/olga-slowik) 18. 6. 2024

SŁOWIK, Olga. 2024. „Jak jsem byla v porotě Magnesia Litery za poezii.“ *Tvar* 35(10), 16. 5., s. 16

SŁOWIK, Olga. 2024. „Nepotřebujeme vodit za ručičku. Naší generaci už jen v profesi nevyhovuje chaos a punk.“ *Heroine* 4. 6. 2024. <https://www.heroine.cz/kultura/olga-slowik-nepotrebeme-vodit-za-rucicku-nasi-generaci-uz-jen-v-profesi-nevyhovuje-chaos-a-punk?preview=88e2CMqvWRE>.

ŠEBEK, Josef. 2023. „Když píšu tyhle řádky, pláču. Poznámky k autofikčnímu vyprávění.“ *A2* 19, č. 2, s. 6.

ŠESTÁK, Petr. 2023. *Vyhoření*. Brno: Host.

TORČÍK, Marek. 2023. *Rozložíš paměť*. Praha: Paseka.

VLASÁKOVÁ, Klára. 2023. *Těla*. Praha: Listen.

TĚLA VS. NEJVYŠŠÍ KARTA VS. ČOKOLÁDOVÁ KREV: TŘI PŘÍPADY FEMINISTICKÉ ANGAŽOVANOSTI V SOUČASNÉ ČESKÉ PRÓZE

MAREK LOLLOK

TĚLA (BODIES) VS. NEJVYŠŠÍ KARTA (THE HIGHEST CARD) VS. ČOKOLÁDOVÁ KREV (CHOCOLATE BLOOD): THREE CASES OF FEMINIST ENGAGEMENT IN CONTEMPORARY CZECH PROSE

The text discusses a trio of thematically related prose published in 2023, namely Klára Vlasáková's *Těla* (Bodies), Petra Hůlová's *Nejvyšší karta* (The Highest Card), and Radka Denemarková's *Čokoládová krev* (Chocolate Blood). These texts are presented, and compared mainly with regard to their social appeal, especially their interest in gender and feminist issues; however, their language and style are also taken into account. In addition to the similarities (all of the texts are *à la these*; the fact that all of them in some way point to the persistent differences in the power and economic status of men and women), more significant conceptual differences also emerge. These are mainly connected with the fact that Vlasáková views female identity mostly synchronically, Hůlová in contrast to the 1990s retrospectively, while Denemarková's broader historical perspective is largely universal.

Keywords: contemporary Czech literature; social engagement; feminism; Klára Vlasáková; Petra Hůlová; Radka Denemarková

ÚVOD

V roce 2023 vzniklo v českém kontextu hned několik próz, jež zpracovávají společensky aktuální témata. Jejich autorky a autoři se v nich kromě jiného s větší či menší uměleckou naléhavostí a přesvědčivostí za něco či v něčem angažují. Přehledově o nich pojednal Ondřej Nezbeda (NEZBEDA 2024), který podtrhl zejména obsahovou složku, přesněji řečeno skutečnost, že právě silné, společensky závažné téma se stává

dominantním rysem těchto děl. Nezbeda, který mj. naznačil možnou kategorizaci těchto próz, jejich charakter zobecnil následovně:

Obecně by se tato vlna dala označit jako typ „tematické prózy“, která neklade na první místo „existenciální“, ale „sociální“ otázky. Román nepojímá jako myšlenkový experiment, nechce vyprávěné problematizovat, ohledávat jeho ambivalence, prozaický tvar využívá spíše jako svědectví, apel nebo komentář, který má odhalovat, dokladat, přesvědčovat, probouzet empatii, případně atakovat. Nepředkládá zkrátka téma jako otázku, ale jako odpověď, otevřenou interpretaci nahrazuje explicitností (NEZBEDA 2024, 21).

Příval tematicky a persvazivně silných děl – kromě jiného – katalyzuje již řadu let trvající diskusi o tom, jak je adekvátně číst, popřípadě jak je hodnotit. Věc bývá někdy zjednodušena a vyhrocena na otázku, zda si spíše všimat jejich estetických, či etických kvalit. O tom, že se tyto stránky nevylučují, že nutně nemusejí být absolutizovány a stavěny do ostrého protikladu, ba naopak že je rozumné a účelné je navzájem konfrontovat a propojit, psal v kontextu posledních kritických polemik rovněž v *Hostu* Benjamin Slavík, který upozornil, že „[j]istým problémem současné diskuse je skutečnost, že literární kritici tuto výše zmíněnou binárně kladenou dynamiku stále nedokázali překonat“ (SLAVÍK 2024, 55). „Pokud formalisticky orientovaní kritici obviňují kulturologií ovlivněné publicisty z toho, že je literatura samotná ani příliš nezajímá, nýbrž ji využívají pouze coby nástroj společenského komentáře, argument z druhé strany zazní v podobném duchu: formalisté by rádi literaturu izolovali od společenského kontextu a učinili z ní předmět pouhé textové analýzy, respektive vnitrotextových a jazykových vztahů,“ dodává Slavík (IBID.).⁽¹⁾

1 Lze však vidět i opačnou, přesněji řečeno obousměrnou souvislost: nejenže společensky angažovaná a tematicky silná díla ovlivňují tázaní po adekvátním způsobu jejich reflexe, ale dá se říct, že tato produkce byla s přihlédnutím k celospolečenskému vývoji aspoň

Mnohé z próz řečeného roku, pojednávající soustavněji o některém z aktuálních společenských problémů, byly přitom vzájemně usouvztažňovány, případně dávány do souvislosti s dřívějšími díly polistopadové literatury. Třebaže – navzdory často tvrzenému opaku – polistopadová perioda, zejména její úvodní dekáda, nebyla v literární produkci zcela ahistorická, izolující se od současného dění či výhradně konformní s panujícím neoliberalistickým řádem (srov. díla Terezy Boučkové, Miloše Urbana, Emila Hakla, Davida Zábranského, z novějších Stanislava Bilera, Elsy Aids, Daniela Hradeckého, Hany Lehečkové, Jana Němce ad.), je neoddiskutovatelné, že v posledních letech podíl a význam společensky angažovaných děl nepřehlédnutelně sílí. Pro ilustraci namátkou připomeňme *Skutečnou událost* Emila Hakla (2013), *Stručné dějiny Hnutí Petry Hůlové* (2018), *Hodiny z olova* Radky Denemarkové (2018), *Praskliny* Kláry Vlasákové (2020), *Destrukci* Stanislava Bilera (2021), *Liliputina* Jana Němce (2022), *Srpny* Jakuba Stanjury (2023), *Rozložíš paměť* Marka Torčíka (2023) či *Vyhoření* Petra Šestáka (2023). Pokud bychom vzali v potaz i dramata a poezii, mezi nimiž společensky apelativních děl v poslední době rovněž přibývá, okruh relevantních příkladů by se ještě podstatně rozšířil.

3× O NEROVNOCENNOSTI ŽEN

Nejen zmíněný Nezbeda, ale i další kritici (např. HELLER 2023) si všimli paralel zejména mezi trojicí próz publikovaných shodně ve zmíněném roce (2023), jmenovitě mezi *Těly* Kláry Vlasákové (nakladatelství Listen), *Nejvyšší kartou* Petry Hůlové (Argo) a *Čokoládovou krví* Radky Denemarkové (Host). Ohlasy věnované jedné knize nejednou explicitně zmiňovaly i některou další či obě z nich. Důvodem bylo zejména tematické/motivické prolnutí a také zřetelná manifestace

zčásti literární (meta)kritikou naprogramována (srov. diskuse o angažovanosti kulminující kolem let 2008 a 2013).

určitého postoje k feministickým otázkám, potažmo k feminismu obecně.

„Lidé již tradičně mají za to, že tvůrčí formy literatury mohou poskytnout hlubší pochopení lidské zkušenosti a přispět k lepšímu pochopení společenské reality. Literární díla nám proto mohou podstatným způsobem přiblížit, jak společnost funguje v neprospěch žen. Navíc mohou využívat silného citového působení, a tak zvýšit rozhořčení nad pohlavní diskriminací a napomoci k tomu, aby se tato diskriminace stala minulostí,“ říká Pam Morris v úvodu své knihy *Literatura a feminismus* (MORRIS 2000, 17). Lze se domnívat, že tento předpoklad v určité míře stál za vznikem zmíněných děl. Přinejmenším pro něj svědčí mediální výstupy autorek, potvrzující, že svým psaním mimo jiné – ne-li primárně – chtějí upozornit na faktické nerovnosti mezi muži a ženami (srov. např. VLASÁKOVÁ A PAVLOVSKÝ 2023; HŮLOVÁ A VIZINA 2023 či DENEMARKOVÁ A VÝBORNÁ 2024).

Konkrétně se ve všech zmíněných prózách výrazněji exponovala specificky ženská zkušenost – u hlavních hrdinek, případně vypravěček, se systematicky zpřítomňují zejména takové situace, kdy je ženství – ať už v biologickém, či genderovém smyslu – rozhodujícím činitelem. Přitom jsou prezentovány různé ženské identity, zprostředkovávané nejen pohledem zevnitř, tedy nahlížením individuálního, subjektivního prožívání, ale i zvnějšku, tj. vystavením takových dějových kontextů, z nichž jsou patrné různé obecnější názory na postavení a roli žen ve společnosti. Že právě společensko-historické milieu a rovněž bezprostřední rodinné a profesní okolí mají (nejen) na genderovou identitu a sebepojetí člověka zásadní vliv, je nasnadě, bez ohledu na to, zda je dotýčný či dotýčná s touto normou v souladu, či se vůči ní naopak vymezuje.

Všechny zmíněné autorky, včetně nejmladší Kláry Vlasákové, která v roce 2020 zaujala svým debutem *Praskliny*, patří k již etablovaným spisovatelkám, jejichž nové knihy jsou literární veřejností očekávány a kritikou hojně diskutovány. Nemalý recenzní ohlas sklidily i tentokrát, nicméně pomyslné vavříny v literárních cenách nezískaly. Nej-

vyšší karta se propracovala do širších nominací Magnesie Litery za prózu, tj. mezi sedm knih, z nichž do finále postoupily tři (konkrétně *Hella Aleny Machoninové*, *Rozložíš paměť* Marka Torčíka a *Vyhoření* Petra Šestáka). *Čokoládová krev* Radky Denemarkové – na rozdíl od autorčiných dřívějších knih jako *Peníze od Hitlera*, *Smrt*, *nebudeš se báti* či *Hodiny z olova* – žádné ocenění ani nominaci nezískala, čemuž odpovídal i vesměs negativní recenzentský ohlas (viz např. ZIZLER 2024; JANOŮŠEK 2024; CHUCHMA 2024; EDER 2024). Jistou kontroverzi pak vzbudila absence *Těla* v nominacích Magnesie Litery, přesněji řečeno její nepřítomnost alespoň ve zmíněném „Long Listu“. Tuto skutečnost komentovali kritici a publicisté například v anketě časopisu *Respekt*, z nichž tři ze čtyř (konkrétně Jonáš Zbořil, Jan Bělíček a Barbora Voříšková) na otázku „Která kniha vám chybí v nominaci na cenu Magnesia Litera?“ odpověděli, že alespoň v širších nominacích jednoznačně postrádají právě *Těla* (ANKETA 2024).⁽²⁾

Předtím, než na tematická a stylová specifika jednotlivých próz pohledneme podrobněji, vraťme se ještě jednou k jejich základním styčným plochám. Jak bylo naznačeno, v nejobecnější rovině se ve všech třech publikacích probírají otázky ženské identity, či – řečeno zřejmě přesněji – ženských identit, a v souvislosti s tím také vztah „žena a společnost“. Aktuální společenské normy a očekávání ve vztahu k genderu se v daných textech rozvažují na konkrétních případech hlavních hrdinek. V úvahu připadají v zásadě čtyři možnosti:

2 Viz např. odpověď šéfredaktora *A2larmu.cz* Bělíčka: „Odpověď na tuto otázku je pro mě letos překvapivě jednoduchá. Ve finální i širší nominaci mi rozhodně chybí kniha *Těla* Kláry Vlasákové. To že nebyla zařazena ani do širšího výběru kategorie próza, je pro mě nepochopitelné, zvláště když porota ani nevyčerpala všech devět míst, která měla pro účely longlistu k dispozici. Společně s *Rozložíš paměť* Marka Torčíka se jedná o román, který kvalitativně převyšoval českou literární produkci loňského roku. Pokud je cílem Magnesie Litery vytvořit reprezentativní výběr toho nejlepšího, co u nás v uplynulém roce vyšlo, neměla by Klára Vlasáková ve výběru chybět. To se bohužel nestalo, což považuji za docela zásadní opomenutí“ (ANKETA 2024).

- (a) postavy tyto normy a očekávání okolí naplňují a jsou s nimi v souladu,
- (b) postavy tyto normy a očekávání okolí naplňují, ale neztotožňují se s nimi (je tedy pro ně charakteristická určitá míra předstírání a zároveň diskomfortu),
- (c) postavy tyto normy a očekávání okolí nenaplňují, ale jsou s tím srozuměny,
- (d) postavy tyto normy a očekávání okolí nenaplňují a trápí se tím.

Asi nepřekvapí, že hlavní hrdinky knih Kláry Vlasákové, Petry Hůlové a Radky Denemarkové se velmi přibližují zejména modům b) a d), neboť právě ty jsou ze své podstaty nejvíce dramatické a konfliktní.

Konkrétně se individuální i společenský rozměr ženství typicky ukazuje v souvislosti s tématy, jako je tělesnost, stárnutí, sexualita, rodičovství (mateřství), ale i emancipace, osobní integrita či svobodná vůle (včetně otázek svobody tvůrčí práce). Ve všech třech knihách se řeší možnosti profesní seberealizace, svobodného výběru partnera, popřípadě vztah mezi životem privátním a veřejným. Všechna tato témata, včetně dalších, jež jsou v prózách příležitostně rozehrána (např. sexuální obtěžování, domácí násilí, znásilnění, rovné pracovní příležitosti a ohodnocení, umělé ukončení těhotenství ad.), přitom dlouhodobě patří k centrálním i v kontextu feminismu – ať už ho chápeme úžeji, či naopak „v plurálu“, jako soubor různě stratifikovaných a různě chápaných filozofických směrů a světových názorů, teorií a ideologií.⁽³⁾

3 Srov. Šiklová: „Feminismus může být chápán jako osobní či skupinový světový názor, způsob sebeidentifikace, jako ideologie nové globální revoluce, jako nová eschatologie, filozofický přístup a vyznání, jako politické hnutí určité skupiny třídě a sociálně stratifikované, jako životní styl, sociálně právní disciplína, ale i jenom jako extravagantní sebeozvláštnění, start pro politickou či vědeckou kariéru jednotlivce, jako báze pro řešení osobních „mindráků“ či jako jeden ze sociologických oborů a přístupů k sociálním otázkám“ (ŠIKLOVÁ 1999, 130).

KLÁRA VLASÁKOVÁ – TĚLA

Těla jsou po oceňovaných *Prasklinách* druhou knihou Kláry Vlasákové; jestliže debut tematizoval jakousi všeprostupující nejistotu a úzkost, navázanou na konkrétní celoplanetární problémy i stěží objasnitelné znepokojující jevy v čele s obří koulí, která se přiblížila k zemskému povrchu, přítomná kniha je o poznání sevřenější a dostředivější. Jak naznačuje titul a do jisté míry i obálka s obrázky metamorfuujících tělesných torz, předmětem autorčina zájmu je lidská tělesnost a její zakoušení, včetně proměnlivosti fyzické schránky člověka v průběhu života. Autorka věc nenahlíží jen ze subjektivního hlediska, ve významné míře jí jde o obecnější sociální podmínky, rozměry a konsekvence tělesného (fyzického) bytí v dnešním světě. Především ji zajímají otázky stárnutí, vztahu k vlastnímu tělu, jeho funkcím a potřebám, soustředěněji pojednává i o fenoménu oběti, resp. obětování se pro druhé, zejména ve vztahu rodič a dítě a speciálně pak ve vztahu matka a dcera.

Ve srovnání s *Prasklinami* jsou *Těla* koncentrovanější i co do počtu postav: oproti několika nehierarchizovaným postavám v debutu vystupují nyní dvě jednoznačné hlavní postavy. Hlavní hrdinkou, jíž je věnován s převahou nejrozsáhlejší prostor (22 kapitol), je zhruba šedesátiletá Marie, zatímco zhruba čtvrtina knihy (kapitoly označené jménem Róza), vyprávějí o Mariině zhruba třicetileté dceři. V obou případech se formálně vypráví ve 3. osobě, avšak s výraznými vhledy reflektora, charakteristického řadou zobecňujících (gnómických) komentářů či tezí. Například:

Být matkou je snadné, tak nesnesitelně snadné, že v tom všechny selhávají. [...] Mateřská láska je nejstrašnější ze všech citů. Proměňuje tělo a veškerou vnitřní celistvost v hromádky bláta; zatímco otcové si zachovávají tragickou mlčenlivou důstojnost, matky jsou se svými přebytky lásky směšné a zbytečné (VLASÁKOVÁ 2023, 105).

Život je kolísání pravděpodobnosti a právě během těhotenství je to až bolestně výrazné.

Róza na nic z toho nereaguje, ačkoli jí připadá zvláštní, že nejvíc chvály dostává za fakt, že se na ní změnilo tak málo. Ideálem je žena, která zůstává stále stejná – někde na hranici mezi dětstvím a dospělostí. A pokud už se proměnit skutečně musí, udělá nejlépe, když změnu co nejvíce zakamufluje, aby to příliš nerozrušilo jeho okolí (VLASÁKOVÁ 2023, 156).

Pomineme-li poněkud excentrickou morytátovou předeheru, v níž dívka zavraždí a pohřbí svou matku, je vyhrocenou tezí román otevřen i uzavřen – je řečeno, že „[t]ěla starých žen doopravdy neexistují – je věková hranice, časově přesně neurčená, ale přesto pevná, po jejímž překročení přestávají být viditelná“ (VLASÁKOVÁ 2023, 13).

Marie je reprezentantkou ženy stárnoucí; ve chvíli, kdy je její dcera už dospělá, hledá jako vdova adekvátní seberealizaci. S ohledem na nutnost přivydělat si k nedostačujícímu důchodcovskému příjmu přijímá pozice paní na hlídání a posléze pečovatelky o starší lidi. Zprvu se stará o děti poměrně movité rodiny, se kterou namísto zaneprázdněné manželky odjíždí na dovolenou k moři, posléze pečuje o nemohoucí, ačkoli věkem jí ne tolik vzdálené seniory.

Marie je povahou altruistka, která celý život takřka vytěšňovala své potřeby ve prospěch druhých, zejména svých blízkých. Jako by ani neměla svou vůli, svůj hlas – snaží se vyhovět okolí. Jen ojediněle, aby „na maličkou chvíli nad ním [tělem] měla zase absolutní kontrolu“ (VLASÁKOVÁ 2023, 103) se uchýlí k radikálnímu a v zásadě nelogickému činu, například v Rózině dětství přitiskne dlaň na rozpálenou plotnu či v již pokročilém věku pokoutně odklízí podivné myši oběšence, které kdosi bůhvíproč nainstaloval na stromy v parku. Mariina obětavost je přitom do značné míry podána jako generační rys; je to takříkajíc „stará škola“, která se pořád snaží, kontroluje se, a přestože nemá důvod, často o sobě pochybuje a obviňuje se:

Marie si nevzpomíná, kdy naposledy od někoho slyšela, že jí to sluší. Od určitého věku slýchala lichotky zacílené pouze na bezpečné jednotlivosti – šperk na krku, šála, někdy barva laku na nehty. Většina komplementů se obezřetně vyhýbá tělu, které existuje zcela samostatně, a všechno, co s ním souvisí, je zmiňováno pouze v absolutně nezbytných případech.

Marie si všímá, že se mezi sebou nechválí ani její vrstevnice. Nejde o žádnou nepřejícnost nebo snad soupeření; nechtějí si jen vzájemně připomínat, jak moc je jejich těla zradila. O těch nejlepších se dá totiž říct, že jsou zachovalá nebo snad udržovaná, ale ten prudký propad, to náhlé, zcela nečekané rozklížení je natolik děsivé, že se o něm mezi sebou raději nebaví. Svou pozornost a vlídnost tak zaměřují na mladší generace – děti a vnoučata (VLASÁKOVÁ 2023, 73).

Své tělo bere Marie věčně, spíše jako ná/stroj, kterému nemusí věnovat přílišnou pozornost – sama sebe chápe instrumentálně, doslova jako „stroj, který se nesmí zadrhnout“ (VLASÁKOVÁ 2023, 18). Podobně „fyzicky“ vnímá i dceru, byť se jejímu mládí v takřka naturalistických popisech naopak spíše obdivuje:

Ted' však Marie může pozorovat, jak světlou a pružnou kůži Róza má; vypadá jako tenký vzácný potah, kterého se musejí obyčejné lidské prsty dotýkat jen docela zlehka a opatrně, aby jej nepotrhal. Marie si nedovede představit, že i její dceru čeká někde v budoucnu kornatění, vrásnění a usychání, trpělivé a škodolibé (VLASÁKOVÁ 2023, 28).

Ze strany dcery se však Marie nesetkává s velkým porozuměním; naopak je jí svou životní zkušeností v kombinaci se svou povahou přes veškerou vůli přiblížit se velmi vzdálená. Generační napětí je v jednom místě vtipně naznačeno obraznou, jaksi „choreografickou“

zkratkou sporu o odpovědnost rodičů za problémy jejich už nyní dospělých dětí:

Róza podniká jeden výpad za druhým, směle, kupředu, zatímco Marie se lehkými kroky snaží odtančit pryč: proč jste si nekoupili byt? – nemohlo nás přece s tátou napadnout, že to skončí takhle – hop a skok a jednoduchá otočka – měli jste se víc ozývat, když jste viděli, kam to spěje – my se snažili, ale to nebylo tak snadné, jak si myslíš – a raz a dva a krok sun krok – vaše generace to všechno zkazila – pirueta poprvé – hrozně jste těm, co přijdou po vás, zavařili – pirueta podruhé – a my teď za vaše chyby musíme platit – zvedačka, úklona, konec (VLASÁKOVÁ 2023, 161).

Společenská situovanost prózy, ambice poukázat na palčivé problémy dnešní doby a koneckonců je i změnit výrazněji vyvstává také z pasáží, kdy se lakonicky tematizují společenské stereotypy: ať už genderové, anebo – řekněme – ekonomicko-třídní. Tradované/nereflektované spojení ženy s mateřstvím jako hlavním životním posláním a samozřejmým naplněním autorka demonstruje replikou Rózina manžela Štěpána, který takto reaguje na sdělení, že jí časopis neotiskl povídku:

Položí jí ruku na břicho a usměje se. „Máš přece jiné starosti.“ A Róza si s hrůzou uvědomí, že je o tom Štěpán – a nejspíš i ostatní – opravdu přesvědčený: bude mít dítě, a tak může svoje psaní zmuchlat a vyhodit. Nebude ho už přece potřebovat. Vždyť bude matka – a to jí musí stačit (VLASÁKOVÁ 2023, 158).

Podobně fatální disonance vyvstane mezi Marií, jež podle všeho ve svém životě zažívala nemalé obtíže, a Elsou, dcerou majetných rodičů, již Marie hlídá:

A v ten moment Marie tu důležitou, povýšenou sedmiletou holčičku nesnáší; chce ji popadnout a třást s ní, dokud jí všechny ty urážlivé hlouposti nedostane z hlavy, dokud nepochopí, jaké to je šetřit na každou větší věc, přešívát oblečení pořád dokola, a hlavně doufat, že tu bídu na člověku nepoznají (VLASÁKOVÁ 2023, 80).

Vlasáková ve své próze zobrazuje jak zdánlivě nenápadné, tak i nějakým způsobem přelomové momenty a úseky ze životů hlavních postav, jež jsou určitými modely dnešních žen. Ať je to Rózina svatba, trapné chvíle na klinice asistované reprodukce či průhledy do jejího ne zcela uspokojivého vztahu s manželem, anebo v případě Marie pocity vlastní nepatřičnosti, s vyšším věkem ještě narůstající, překérnost její ekonomické situace, její uvědomování si křehkosti a pomíjivosti lidských těl apod., usiluje Vlasáková o přenositelné, existenciální vyznění. V tom je zřejmě největší síla, ale zároveň i slabina její prózy – všímá si konkrétních, společensky přehlížených problémů (alespoň určité části) žen, avšak v úhrnu poněkud publicisticky a abstrahovaně. Navíc podobně jako v prvotině i nyní zaznívá kritika kapitalismu, zejména jeho environmentální bezohlednosti, tlaku na výkon, uniformity a také tendence přehlížet vše, co je „na okraji“.

PETRA HŮLOVÁ – *NEJVYŠŠÍ KARTA*

Hlavní postavou a ich-formovou (reflektující) vypravěčkou *Nejvyšší karty* je dvaapadesátiletá Sylvie Novak, oceňovaná spisovatelka, která nedávno vydala knihu feministických esejů *Mimozemské přítelkyně*. Hrdinka je svého druhu alter egem Petry Hůlové, ovšem o deset let starším. Díky tu snáze, tu hůře rozšířovatelným odkazům k reálným osobnostem české literatury (např. Jáchymu Topolovi, Viktoru Stoilovovi ad.), aluzím na některé dřívější knihy Petry Hůlové, případně jiné konkrétní detaily z reálného světa, se *Nejvyšší karta* v ohlasech někdy spojovala se stále početnějšími autofikčními pró-

zami, tj. prózami znatelně čerpajícími z autobiografie svých původců a zároveň nevyhýbajícími se fabulaci.

Nejvyšší karta je – kromě jiného – specifickou reflexí generačního napětí mezi mladými lidmi zhruba na prahu dospělosti a jejich rodiči; tematizuje hluboké rozdíly zapříčiněné odlišným vnímáním některých jevů a rozdílnou citlivostí k nim. Zvláštní pozornost kniha věnuje (českému) literárnímu provozu a jeho aktérům, čímž do oblasti genderových a feministických otázek, jichž se v nemalé míře rovněž dotýká, vnáší lokální specifika. Do kontrastu se staví situace 90. let, kdy „[l]idé, co v literatuře něco znamenali, byli tehdy téměř bezvýhradně muži“ (HŮLOVÁ 2023, 138), s dnešními poměry, tedy období spisovatelčina mládí a jejího vstupu do literatury s obdobím o více než třicet let poté.

Sylvie Novak si podobně jako hrdinka románu *Těla* celkem bolestně uvědomuje tok času, a to jak individuálního (s neodmyslitelným fyzickým stárnutím a postupnou ztrátou sexuální atraktivity, i když v jejím případě rozhodně ne apetitu), tak obecného (historického), v němž se se projevuje výrazná změna společenského nastavení a smýšlení. Je to patrné zejména na vztahu k vlastní dceři, jež se jí vzdaluje a odcizuje, tak jako celá nastupující generace. Mezi Sylvíí a Juditou je totiž očividný názorový val, neschopnost pochopit druhou stranu, daná naprosto rozdílnou životní zkušeností. Zatímco Novak na ještě ne tak vzdálenou dobu liberálních, v jejím životě vskutku divokých 90. let vzpomíná s nostalgií, Judita matčin tehdejší životní styl, o němž se nejvíce dozvídá z jejích náhodně nalezených deníků, nemůže pochopit. Dcera je v tomto případě takřka exemplární reprezentantkou (nejen genderově) extrémně senzitivní generace, ostře se vymezující vůči hodnotám a principům, které vyznávali – či alespoň nezpochybňovali – její rodiče.

Judita kritizuje především někdejší matčin vztah s výrazně starším spisovatelem Janem Sírou, hvězdou české undergroundové literatury, který považuje za nerovný, ba toxický. Navzdory tomu, že informace čerpá právě jen z matčiných zápisků, je skálopevně přesvědčena, že

Jan sotva dospělou Sylvii zneužil a způsobil jí doživotní trauma. Přestože sama Sylvie to tak nevnímá (neuvědomuje si jakýkoliv nátlak ze Sirovy strany) a Juditě svůj vztah se spisovatelem opakovaně vysvětluje (navíc míní, že „[č]asy se mění a současnými měřítky minulost nelze posuzovat“ – HŮLOVÁ 2023, 170), dcera trvá na svém a chce, aby to matka nenechala jen tak být: „Nic na tom nemění, jestli jsi to všechno s Janem dělala dobrovolně. Protože kdyby nebyl tím, kým byl, tak bys ho to dělat nenechala. A on to moc dobře věděl a počítal s tím“ (HŮLOVÁ 2023, 65).

Matčinu zkušenost přitom nechápe jako ojedinělý exces, ale jako projev obecnější dobové atmosféry tolerující zejména mužům podle ní dnes už nepřipustné chování:

„A víš, co se v těch klubech dělo?“ ptá se mě má dcera přísně, jako by mě vůbec neposlouchala. Místo vysvětlování mi jen typicky pro svůj věk posílá link, kde jakási Koko, ikona fem-scény, označuje rockové kluby devadesátých let za „semeniště sexismu“, kde „ke znásilněním docházelo především v nepřehledných tmavých chodbách kolem toalet a na nich“, a plošné rušení klubů v nultých letech označuje za „emancipační tažení“, v němž byl hlučný provoz jen „podružná marginální záminka“ (HŮLOVÁ 2023, 169).

Ze Sylviina pohledu „Juditina metoda spočívá v tom postavit celý svůj konstrukt na několika jednotlivostech, které nazývá ‚ilustrativními‘. Ilustrují ale jen obraz, který si Judita o Janovi sama předem vytvořila, a taky mou vlastní deníkovou stylizaci, již navíc interpretuje zcela svévolně“ (HŮLOVÁ 2023, 70). Nejen nejistou hranicí mezi realitou a fikcí, ale i naznačeným znejišťováním faktů a smyšlenek v rámci fikčního světa (tj. rekonstruované minulosti postav a její zpětné interpretace) inscenuje Hůlová zajímavou sémantickou hru.

Generační konflikt postupně graduje: jak se ukazuje z mnoha Sylviiných vnitřních monologů, nejenže matka nechápe svou dceru

ani Juditina bratra Ondřeje, ale nerozumí ani jejich vrstevníkům.⁽⁴⁾ Mezi matkou a dcerou se odehraje několik vyhocených dialogů, přičemž dojde i na kolektivní obvinění Sylviiny generace – vyhocená hádka přitom nápadně připomíná výše zmíněnou „taneční“ výměnu z románu *Těla*:

„Nemusíš mě ve škole omlouvat, když nechceš,“ pokračuje jakoby nic. „Vy jste zvonili klíčkama, a my teď nemáme kde bydlet. Víš, kolik stojí měsíc ve sdíleném bytě, kde je každé pokoj velkej jako naše koupelna?“

„Ty přece máš kde bydlet,“ odpovídám unaveně.

„Protože kvůli škole nemám čas na to, abych každé den chodila na brigády.“

[...]

„Jak to všechno souvisí s tím zvoněním klíčkama?“

„Bylo to tvoje zvonění. Na blbý rozhodnutí celé vaší generace to tady teď dojíždí.“

„Víš moc dobře, že byt, kde babička bydlí, koupila pro vás.“

„To přece není jenom o bydlení.“

Konečně jsem sebrala odvalu.

„Cos v dopise Janovi napsala?“

„Že jestli se ti osobně veřejně neomluví za to, co ti udělal, tak... Ale zatím jsem ho neposlala, takže klid“ (HŮLOVÁ 2023, 129–130).⁽⁵⁾

4 Srov. např.: „Tahle high-tech generace je historicky nejpuritánštější, myslím si...“ (HŮLOVÁ 2023, 58); „Knihy v téhle kauze bohužel nehrají pro mé děti žádnou roli. Ondřej s Juditou nikdy nešmejdili kolem mé knihovny, aby si odtud vytáhli něco zakázaného a potají to četli po nocích, jako jsem to já od svých třinácti dělávala s knihovnou své matky. Nejde o to, že Ondřej s Juditou nečtou klasika Jana Síru, ani nečtou v podstatě nic, a já mám chuť v tom dusnu po snědené večeři vstát a demonstrativně za sebou prásknout dveřmi, protože celou věc absolutně nemůžou chápat.“ (HŮLOVÁ 2023, 58); „Zatímco já v jejich letech holdovala alkoholu a lehkým drogám, mé děti a celá jejich generace jsou abstinenti závislí na dopaminu. Komunikují s vrstevníky přes mobil, i když sedí u jednoho stolu a téměř bez výjimky o tom, co se děje na sociálních sítích“ (HŮLOVÁ 2023, 71).

5 Hůlová navíc situaci (mezi)generačního neporozumění ve vztahu matka–dcera vtipně zdvojuje, když na scénu přivádí i postavu spisovatelčiny staré matky, již zase nerozumí Sylvie.

Ve zřejmě vrcholné scéně skutečně dochází k přímé konfrontaci s již zestárlým Sírou (který má však po boku opět o poznání mladší ženu Sáru): spíše než k satisfakci však v Sírově bytě dojde jen k dalšímu z řady názorově mimoběžných verbálních střetů:

„Lhal jsem svojí ženě, lhal jsem svým přátelům a tvoje máma lhala tomu svému klukovi, se kterým mě mimochodem spokojeně podváděla, ale to všechno už je strašně dávno a vás osobně se to, Judito, nijak netýká.“

„Zkurvil jste ji.“

„Miloval jsem ji.“

Pro všechno na světě, ať tuhle partii něco zastaví. Ať se z temného tunelu, kam se řítíme, stane alespoň šikmá plocha, než bude na všechno definitivně pozdě.

„Byl jste o pětadvacet let starší. Jí bylo sedmnáct. Měl jste nad ní moc. Využil jste toho, kdo jste byl a kolik vám bylo“ (HŮLOVÁ 2023, 179–180).

Hůlová na svých postavách jaksi pokusně rozpracovává, domýšlí, stylizuje a nejednou zjevně nadsazuje některé principy mužsko-ženských partnerských, popřípadě mocenských vztahů; zejména skrze hlavní postavu vyslovuje množství více či méně vyhocených výroků.⁽⁶⁾ Výsadní místo v próze zaujímá myšlenka, kterou vypravěčka amplifikuje v samém závěru. Novak říká, že tři části genderové tragédie spočívají v „ženské znásilnitelnosti, údělu či daru početí a konečně stárnutí“. „Pro muže jsem jako žena toužící po lásce neviditelná bez ohledu

6 Například po prvním sblížení s Janem Sylvie uvažuje o ženské solidaritě: „Přemítala jsem o tom, jak moc chce být pro Jana jeho žena krásná, ale že vedle mě nemá šanci, a cítila jsem se vítězoslavně i uboze zároveň. V mé hlavě se rodila myšlenka etického principu, který jsem později nazvala ženskou solidaritou: pokud chtějí feministky povýšit péči na ústřední společenský princip, musejí logicky pečovat o sebe navzájem. Starší žena je v otázce sexuální přitažlivosti tváří v tvář konkurenci mladé ženy naprosto bezmocná a ta by jí tak měla být povinována jistými ohledy, jež se jí vrátí, až ona sama začne stárnout. Ženám to bohužel zpravidla dochází až ve chvíli, kdy o svou moc v důsledku stárnutí samy přicházejí, takže nemohou od mladých žen čekat nic jiného než to, co dělaly samy před lety těm starším“ (HŮLOVÁ 2023, 90).

na to, jak vypadám, i na to, co mám za sebou,“ pokračuje Novak, která se nakonec ve chvíli „velkorysého nadhledu“ pokouší tuto skutečnost „vnímat jediným smysluplným způsobem – jako příležitost k vlastní nové svobodě“ (HŮLOVÁ 2023, 186).

Právě vyhocení některých feministických či pseudofeministických tezí provázené určitou schematičností bylo Hůlové vytýkáno; někteří kritici (např. KLÍČOVÁ 2023; BĚLÍČEK A KLÍČOVÁ 2023) zpochybňovali zejména argument „síly“ (tj. poukaz údajně nevyvratitelný, a proto vše zdůvodňující fakt, že ženy jsou od přírody slabší; což v pojetí Hůlové odpovídá jejich „znásilnitelnosti“), naopak konstatovali jisté zlehčování psychických a sociálních mechanismů upevňující nerovnost mezi pohlavími, stejně jako podceňování skutečných strukturálních rozdílů a stereotypů. Bez ohledu na to je na novele Petry Hůlové nejcennější její sebeironičnost a jistá nejednoznačnost; možnost chápat takřka jakýkoli výrok vypravěčky i subverzivně. Na rozdíl od obou dalších zde pojednávaných próz se *Nejvyšší karta* za každou cenu nesnaží udržet „seriózní“ ráz, naopak mnohá místa jsou odlehčena humorem směřujícím ze strany fiktivní (a snad i reálné) spisovatelky nejenom vůči svému okolí, ale i vůči sobě samé.

RADKA DENEMARKOVÁ – ČOKOLÁDOVÁ KREV

Radka Denemarková svou cca 550stránkovou knihou *Čokoládová krev* navazuje na předchozí prózy, zejména na *Magnesii Literou* oceněný román *Hodiny z olova* (2019), s nímž se shoduje v celkovém étosu, jakož i v některých kompozičních rysech. Tak jako v této knize v *Čokoládové krvi* Denemarková testuje možnosti románového žánru, kombinací narativní roztržitosti a značné apelativnosti v rozsáhlém textu do značné míry pokouší čtenářskou trpělivost a únosnost. Budovaný fikční svět přitom značně zexplicitňuje a zahušťuje, jako by se maximálně chtěla vyhnout jakýmkoli „místům nedourčenosti“, či dokonce z povahy věci neodmyslitelným „mezerám“, jež by si čtenář mohl vyložit odlišně od autorského záměru (srov. DOLEŽEL 2003 a TLUSTÝ 2022).

Denemarková v každé z celkem padesáti tří kapitol, označených jako první, druhá až padesátá třetí „železniční zastávka“, resp. deseti částech – „výhybkách“, předkládá poměrně stručné obrazy či výjevy – většinou o rozsahu několika málo odstavců, někdy i pouze jednoho. Cílem je sugerovat rytmus jízdy pomyslným vlakem, kdy cestující-čtenář, může z okna zahlédnout jen určitý, vesměs pomíjivý fragment. Téměř každý dílčí úsek je uzavřen stejnými, popřípadě jen minimálně variovanými slovy *Tak. Tak. Tak. Tak. Vlak jede, jede vlak*. Kompoziční princip lakonicky pojmenovává metaforická ouvertura, předsazená obsahu, jenž se v tomto případě poněkud neobvykle nachází na začátku knihy:

Vlak projíždí devatenáctým stoletím tam a zpět. Jede, zpřesňuje viděné za oknem. Cestující ve vlaku se dívají na film. Je to sled pohyblivých obrázků. Vlak se vrací do stejných zastávek. Za oknem se střídají a neustále zostřují krátké výjevy. Obrazy jsou ucelené. Padesát tři mrknutí oka (DENEMARKOVÁ 2023, 11).

Denemarková své útržkovité, asociativní pojetí vysvětluje v závěrečné „Poznámce autorky“:

Nejde o faktografické zpracování. Jde o pohled na člověka. Je to román témat, ne dat a jmen. Proti konvencím, proti těm, kteří mají moc a bojí se svobody. [...] Román je organismus. Živý organismus. Nejedná se o uměleckou formu, ale o duchovní postoj ke světu, lidskému životu a životnímu pocitu (DENEMARKOVÁ 2023, 557).⁽⁷⁾

Zvolená forma má ve výsledku mnohé rysy „básně v próze, byť poněkud rozsáhlejší“ (JANOUŠEK 2024, 3), podle Janouška by dokonce mohla být označena za „pásmo“:

7 Stejná slova jsou ostatně použita i v románu v souvislosti s tvorbou G. Sandové (DENEMARKOVÁ 2023, 105).

Tedy za v moderní poezii oblíbený útvar, v němž je bytí a dění nahlíženo skrze proud asociací lyrického subjektu. V souladu s tím se Denemarková nenechá spoutat jedním tématem či příběhem a snaží se znovu a znovu vyjadřovat dění své mysli. Tedy verbalizovat tok právě prožívaných představ, pocitů a úvah (JANOŠEK 2024, 3).

Zrušení jednotící dějové linie úzce souvisí s ambivalentním časovým zasazením díla. Z dominantního 19. století se mnohokrát skáče do století současného, přičemž obdobné mikrosituace v obou epochách jsou často kontrastovány. Denemarková opakovaně zdůrazňuje tezi, že kořeny nerovných společenských struktur (míněno zejména v postavení mužů a žen) je nutno vidět právě ve století páry a zároveň že podstata těchto struktur přetrvává až do současnosti. V textu je tento dvojí pohled prezentován výraznými střihy či švy na úrovni odstavců, s pravidelně uplatňovaným srovnáním poměrů tehdy vs. nyní. Srov. například:

Vůči vlastnímu tělu a jeho proměnám je [Barbora Panklová, resp. Božena Němcová] bezmocná, tak proč má pociťovat vinu. Možná tělo zastaví, když přestane jíst. Je hezky učesaná, slušně oblečená, jako vždy, na tom se nic nemění. Ale najednou o ní tvrdí, že se parádí, že se fintí, že vyzývavě provokuje. Stačí červená pentle ve vlasech a odhalená kotník při hře na slepou bábu. A když se nefintí, řeknou, že dělá ostudu, že o sebe nepečuje, že nehledí na dobrou pověst rodiny. Ještě v jednadvacátém století muži zmlátí i v evropských městech dívčí těla za to, že jdou po ulici v minisukni nebo krátkých šortkách. A plivnou na ně. Na dětská a dívčí těla si dovolí každý (DENEMARKOVÁ 2023, 81).

Anebo:

Je v podstatě samoživitelka. Samoživitelka je i téma její doby; jen ještě nemá jméno. Samoživitelka je téma naší doby a taky nemá jméno; slovo je zavádějící, protože se pod jeho střechu derou i rozvedená ženská těla, která jsou finančně zabezpečená, ať už otcové děti fungují, nebo ne. Skutečné samoživitelky jsou ale jiný lidský druh.

Vegetují na okraji společnosti. Jsou odsouvány ještě dál. Dál. A dál. Na samotný okraj propasti. Aby se společnost jejich nešťěstím náhodou nenakazila. V jednadvacátém století je jejich izolace hlubší. Doba je nemilosrdná, a co se stane s těmi, kteří v době digitalizace nemají na notebooky, mobilní telefony a připojení k internetu. Většina samoživitelek je offline. Neexistují (DENEMARKOVÁ 2023, 309–310).

V úhrnu Denemarková podává radikální kritiku androcentrické společnosti, tj. společnosti, již lze podle Simone de Beauvoir charakterizovat slovy „norma je muž a žena je jen odchylka“. Využívá přitom výrazně stylizovaného jazyka s mnoha obraznými, metaforickými a synekdochickými pojmenováními, jakož i spoustou paradoxů, paralel, kontrastů a jiných stylistických figur.

V románu vystupují tři hlavní postavy, přičemž je zpřítomňován také vypravěčský subjekt – spisovatelka z 21. století. Kromě toho je kniha zalidněna velkým množstvím vedlejších a epizodních postav, z nichž drtivá většina má své reálné předobrazy. Asi nejrozsáhlejší prostor a roli jakéhosi „úhelného kamene“ získává spisovatelka Božena Němcová, dále se pozornost zaměřuje na francouzskou spisovatelku Aurore Dudevantovou alias George Sand(ovou) a amerického průmyslníka Johna Davidsona Rockefellera.

Němcová a Sandová jsou zde traktovány jako ve své době mimořádné, i když co do životních okolností ne zcela srovnatelné ženy; prosazují se svou vůlí a odhodlaností, ovšem za svého života nejsou

plně doceněny. Zejména Němcová vlivem malých poměrů ovládaných úzkoprsými šovinistickými „wlastenci“ zažívá všelijaké ústrky a trápení. Právě v souvislosti s reálnými i domyšlenými situacemi ze života těchto žen Denemarková upozorňuje na značně nevyrovnané možnosti mužů a žen, na všeobecně akceptovanou nerovnost ve veřejné i soukromé (rodinné) sféře. Autorka na skutečných i hypotetických činech hlavních postav kontinuálně zobrazuje případy drobné i frapantní diskriminace žen, jejich znevažování, zneužívání a vykořisťování, přičemž naznačuje možnosti a meze jejich emancipace, ať už je míněna v jakémkoli smyslu. Oproti tomu Rockefeller, figura odkazující k jednomu z nejznámějších „loupežných baronů“ své doby, slouží autorce ke kritice dosavadních (patriarchálních) společenských principů a struktur, které společnost přivedly do klimatické krize, v ústřety válečným konfliktům a – jak se zdá – veškerému lidskému utrpení.

Dlužno podotknout, že se Denemarková, což jí bylo vytýkáno již dříve, přinejmenším u předposlední knihy, často uchyluje k černobílému, schematickému popisu. Binární vidění bylo koneckonců silně zastoupeno i v *Čokoládové krvi* – v přítomné knize se například na poměru Němcové a Rockefellera ukazuje kategorická neslučitelnost ženského a mužského světa:

Ale ne. Božena Němcová s Johnem D. Rockefellerem v rychlíku nikdy nejede, a tak mu vášnivě nevysvětluje, proč jeho myšlenkový svět, který ignoruje stránky knih a pohled na hvězdy, vede podle ní do žhnoucích pekel. [...] Jde o odlišný druh lidských bytostí. Je to zcela jiný druh člověka. Žijí si umanutě na jiných mentálních planetách. Slova se dnes neprotnou. On si vždy vezme, co chce, bez ohledu na okolí. Myslí si, že šance jsou tu jenom pro něj. A pohrdá vším, čemu se říká chudoba, slabost, skromnost, vnitřní poctivost, empatie, citovost, romantika, nezištná láska k bližnímu, samoživitelka. Ona si nikdy nevezme ani to málo, na co má právo. Myslí si, že všichni by měli mít, pokud možno, stejné šance. Jak je kdo využije, to je už jiná věc. Rozum

znamení odstup a je překážkou vnímání života, je dobré ho někdy nechat odpočinout a jen cítit, vnímat, být. A pohrdá vším, čemu se říká arogance, elitářství, sobectví, moc, sláva, ducha-prázdná povýšenost, snobismus, manipulace a hromadění majetku (DENEMARKOVÁ 2023, 94).

Denemarková se svým takřka pamfletickým stylem staví do role mluvčího znevýhodněných, ba dokonce hlavního žalobce; v širokospektrálním textu až úporně snáší příklady nespravedlností, přehlíživosti a dalších provinění, kterých se muži, přesněji řečeno patriarchálně smýšlející muži i ženy, dopustili a dopouštějí vůči ženám.⁽⁸⁾ Právě ve stereotypnosti prezentovaného autorského postoje, odrážející se v předpokládatelnosti textu, která v důsledku paradoxně spíše otupuje čtenářovu pozornost vůči nežádoucím genderovým rozporům, tkví zřejmě největší slabina knihy.

Hlavní úskalí přítomného románu je [...] v tom, že v něm vztahy mezi Áčky a Běčky nejsou vnímány jako problém, nýbrž ideologicky. Neboť autorský subjekt předem ví, jak mají být věci správně, a při výběru témat a při formulaci svých myšlenek a soudů tak nemá potřebu používanou realitu poznávat, zkoumat, analyzovat,

8 Srov. např. úryvek z rozsáhlé, takřka všezahrnující litanie: „Ještě dvě stě let po její smrti spisují v Praze spisovatelky a spisovatelé, králové sexismu, pyšné traktáty, proč nechťejí emancipaci a proč nejsou feministkami a feministy. Přes dvě staletí jim Božena Němcová vmetá do tváře slova svých dopisů, vyhrkne je potisící novým adresátům, zajíká se, běží Prahou a sotva popadá dech: pokud upíráte jiným právo na lidská práva, upíráte takové právo i mně, upíráte mi právo na život a seberealizaci, zaháníte mě zpátky do sklep-ního vězení; pokud nechcete, abych byla rovnoprávný člověk, tak tím ničemu a nikomu, ani mně, nepomůžete, traktáty nazvěte rovnou jinak, mají se popravdě jmenovat, proč jste proti lidským právům, proti stejným právům pro všechny; pokud chcete, aby ženy v jiných zemích nesměly studovat, vycházet z domu, mluvit, pracovat, volit, svobodně myslet a jednat; pokud chcete, aby byly znásilňované, mučené, méněcenné, nucené k prostituci a prodávané; pokud chcete, aby jim v jedné zemi zakazovali potraty a v jiné jim přikazovali a zabíjeli plody ženského pohlaví; pokud chcete, aby ženy měly za stejnou práci menší plat; pokud chcete, aby jejich životní role byly zredukované na role otroka, pak přiznejte pravdu“ (DENEMARKOVÁ 2023, 136–137).

zvažovat. Za důležitější považuje potvrzovat si předem dané teze na náležitě vybraných příkladech (JANOUSEK 2024, 20).

ZÁVĚREM

Věnovali jsme se některým genderovým, potažmo ženským a feministickým otázkám zejména z hlediska témat, postav či způsobů jejich literárního zobrazení; spíše stranou jsme nyní ponechali specifické způsoby používání jazyka (bez ohledu na pohlaví či gender autora) ve vztahu k dominantnímu diskurzu, přestože i tato metoda by vzhledem k materiálu byla nosná.⁽⁹⁾

Lze tedy shrnout a zobecnit, že Vlasáková nahlíží ženskou identitu povětšinou synchronně, Hůlová v kontrastu k 90. létům retrospektivně, zatímco Denemarková v širším historickém záběru jaksi univerzálně, nadčasově. Všechny autorky v probíraných dílech na situacích zcela fikčních postav či postav utvářených zčásti podle reálného předobrazu sledují determinaci různých ženských identit v převážně patriarchálním kontextu; shodně probírají otázky genderových rozdílů, neopodstatněných nerovností, svobody, emancipace a autentické seberealizace žen. Za pozornost stojí, že v každém z děl se objevuje alespoň jedna žena-spisovatelka (v *Tělech* Róza, v *Nejvyšší kartě* Sylvie Novak a v *Čokoládové krvi* Božena Němcová, Aurore Dudevantová alias George Sand, jakož i postava spisovatelky z 21. století), byť určit míru autobiografičnosti je problematické.

Přes veškeré stylové odlišnosti je všem rozebíraným dílům společná také jistá popisnost a tezatovitost, vystupující na úkor (tradičně chápaného) příběhu a děje. Jeho absence, přesněji řečeno výrazné oslabení souvisí se zmíněným akcentem na téma a jeho mnohostrannou reflexi. Jinak řečeno, vyprávění je často zpomalováno či přímo nahrazováno „prezentací problematiky“ tak, jak je zvykem například ve specifickém

9 Řadu podnětů k tomu nabízí např. Matonoha (2009), zkoumající problematiku „ženského psaní“ především z hlediska hegemonního diskurzu naší kultury, který s odkazem na Derridu označuje jako falogocentrický.

žánru problémového dramatu (srov. např. KROČA 2019, 25–54). Narrativ bývá doplněn zobecňujícími výroky, komentáři či esejistickými (úvahovými) vsuvkami, ať už v podání postav samých, či ve většině případů vyprávěcího subjektu. Příznačné jsou pak určité (signifikanční) mikrosituace, na nichž se zvolená problematika demonstruje.

Za nejmenší společný jmenovatel všech probíraných děl bychom mohli označit snahu poukázat na rozdíl v mocenském i ekonomickém postavení mužů a žen, tedy jak zdůrazňuje nejen feminismus, ale obecně zejména soudobá sociologie, na „jeden z nejvýraznějších rozporů, který dosud na světě trvá“ (srov. ŠIKLOVÁ 1999, 130). Tak, jak je trendem nejen v literatuře, ale i jiných uměleckýchruzích posledních let, je záměrem autorek do značné míry zviditelnit opomíjené či podrepresentované skupiny a takřikajíc jim dát hlas (*give voice to the voiceless*). V tomto případě se pracuje s představou přehlížených, „neviditelných“ žen, ať už pro jejich stárnutí, stáří, těhotenství, původ či sociální postavení, anebo prostě pro jejich ženství. Autorky se snaží nabídnout specificky ženskou perspektivu a využitím rozumných argumentů i emocí¹⁰ docílit toho, aby čtenáři těmto skupinám (lépe) porozuměli, uvědomili si vlastní i obecně panující stereotypy a předsudky a také aby prostřednictvím jejich díla detailněji nahlédli přetrvávající nespravedlnosti a příkoří.



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

10 Některé (zejména Petra Hůlová a Radka Denemarková) navíc chtějí svými texty provokovat, šokovat.

LITERATURA

„ANKETA.“ 2024. *Respekt* 16, 15.–21. 4., s. 6.

BĚLÍČEK, Jan a KLÍČOVÁ, Eva. 2023. „Hřebejkovský feminismus Petry Hůlové a ‚nekorektní humor‘ Magnesie Litery.“ *A2larm.cz*, 4. 4., <https://denikalarm.cz/2023/04/hrebejkovsky-feminismus-petry-hulove-a-nekorektni-humor-magnesie-litery/> (přístup 16. 7. 2024).

DENEMARKOVÁ, Radka. 2023. *Čokoládová krev*. Brno: Host.

DENEMARKOVÁ, Radka a VÝBORNÁ, Lucie. 2024. „Slovo feminismus nepoužívám, pro některé je to jako červený hadr“, říká spisovatelka Denemarková.“ *Radiožurnál*, <https://radiozurnal.rozhlas.cz/slovo-feminismus-nepouzivam-pro-nektere-je-jako-cerveny-hadr-rika-spisovatelka-9153526> (přístup 16. 7. 2024).

DOLEŽEL, Lubomír. 2003. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum.

EDER, Kryštof. 2024. „Vypravěčka křičící na mraky.“ *Host* 3, s. 86–87.

HELLER, Jan, M. 2023. „Těla.“ *Tvar* 19, s. 3.

HŮLOVÁ, Petra. 2023. *Nejvyšší karta*. Praha: Argo.

HŮLOVÁ, Petra a VIZINA, Petr. 2023. „Podcast: Stáří může být i osvobozující. Už nemusíte nikomu nic dokazovat.“ *Aktuálně.cz*, <https://magazin.aktualne.cz/kultura/literatura/podcast-stari-muze-byt-i-osvobozujici-petra-hulova/r~96bc88a4c98011ed93abac1f6b220ee8/> (přístup 16. 7. 2024).

CHUCHMA, Josef. 2024. „19. století ještě neskončilo? Radka Denemarková se-psala tlustou knihu krátkých spojení.“ *Respekt* 12, 18.–24. 3., s. 56.

JANOUŠEK, Pavel. 2024. „Vlak jede, spisovatelka píše, píše spisovatelka, jede vlak... Tak. Tak. Tak. Tak. Tak. Tak. Tak. Tak. Tak. Tak...“ *Tvar* 9, s. 3 a 20.

KLÍČOVÁ, Eva. 2023. „Petra Hůlová se rozzlobila na feminismus. Patriarchát se opodál tiše usmívá.“ *A2larm.cz*, 11. 4., <https://denikalarm.cz/2023/04/petra-hulova-se-rozzlobila-na-feminismus-patriarchat-se-opodal-tise-usmiva/> (přístup 16. 7. 2024).

KROČA, David. 2019. *Česká problémová dramatika šedesátých let 20. století*. Brno: Masarykova univerzita.

MATONOHÁ, Jan. 2009. *Psaní vně logocentrismu: (diskurz, gender, text)*. Praha: Academia.

MORRIS, Pam. 2000. *Literatura a feminismus*. Brno: Host.

NEZBEDA, Ondřej. 2024. „Téma vítězí. V jakém stavu je současná česká próza.“ *Host* 3, s. 20–24.

SLAVÍK, Benjamin. 2024. „Za estetickým prožitkem v literatuře. Čím se při četbě Marka Torčíka ‚opatlala‘ Eva Klíčová?“. *Host* 4, s. 54–58.

ŠIKLOVÁ, Jiřina. 1999. „Únava z vysvětlování.“ In *Nové čtení světa: Feminismus devadesátých let českýma očima. Nové čtení světa*. Marie Noe, Josef Chuchma a Eva Klimentová. Praha: M. Chřibková, s. 182–140.

TLUSTÝ, Jan. 2022. *Příliš hlučná prázdnota: mezery, otřesy a smysl v literárním díle*. Brno: Host.

VLASÁKOVÁ, Klára. 2023. *Těla*. Praha: Listen.

VLASÁKOVÁ, Klára a PAVLOVSKÝ, Jakub. 2023. „Starší ženy jsou většinou na vedlejší koleji. Klára Vlasáková jim v knize *Těla* dává prostor.“ *Radio Wave*, <https://wave.rozhlas.cz/starsi-zeny-jsou-vetsinou-na-vedlejsi-koleji-klara-vlasakova-jim-v-knize-tela-9003762> (přístup 16. 7. 2024).

ZIZLER, Jiří. 2024. „Jak to můžete připustit?!?“ *Tvar* 9, s. 3.

KLÍČ K SUDETENLANDU ANEB SUDETY V SOUČASNÉ ČESKÉ PRÓZE

ALEŠ MERENUS

THE KEY TO SUDETENLAND OR SUDETENLAND IN CONTEMPORARY CZECH PROSE

The study deals with the issue of the depiction of the Sudetenland in contemporary Czech prose production. Using the examples of Leoš Kyša's *Sudetenland* and Pavel Šuba's *Klíč k Morgenlandu* (The Key to Morgenland), it shows two different ways of treating the theme of the coexistence of Czechs and Germans in Czechoslovakia. The article compares a detective story set against the backdrop of counterfactual history with a narrative about the fictional characters' search for their roots in the historically authentic environment of the Moravian-Silesian Sudetenland. Set in border area of Czech Republic in 1990s, through *Sudetland* Kyša offers sceptical view on coexistence of two ethnical groups in the same geographical area which, according to the author, must result in a tragedy conditioned by hatred and grievance of people insurmountable even after many decades. *The Key to Morgenland*, on the contrary, shows that the attainment of the knowledge of bypast events works as a key to understanding each other which could result in mutual conciliation. The text reflects two opposite approaches to the theme of coexistence of ethnics in Sudeten, area which is lately frequently used for a fictional space setting in the contemporary Czech fiction.

Keywords: Sudetenland; Morgenland; contemporary Czech prose; Leoš Kyša; Pavel Šuba; World War II; displacement; Velvet revolution; counterfactual fiction

„Slovo *Sudety* v českém prostředí stále ještě není – a patrně nikdy nebude – čistým, bezpříznakovým historickogeografickým či kulturněgeografickým pojmem, při jehož užití by se okamžitě neotvíraly hlubiny asociací, historických reminiscencí a resentmentů – a s tím staré rány,“ píše v úvodu přehledového článku *Sudety a literatura* germanistka profesorka Ingeborg Fialová-Fürstová (FIALOVÁ-FÜRSTO-

VÁ 2017, 8). Citovaný text vyšel v roce 2017 na stránkách tematicky zaměřeného čísla časopisu *Plav*, provokativně nazvaného: *Sudetenland – Domov můj*. Od té doby uplynulo téměř deset let, během nichž se na českém knižním trhu objevilo hned několik prozaických titulů, jejichž námětem je život v příhraničních oblastech Česka známých jako Sudety (název odvozený z původního keltského slova překládaného jako „les kanců“). Někteří autoři pak slovo Sudety či sudetský použili přímo v názvu svých románů, aby každému potenciálnímu čtenáři bylo již při zběžném pohledu na obálku jasné, že ho zde čeká výprava do tajemného, kopcovitého území, plného lesů a podivně přízračných vesnic a městeček, kde se krvavá historie česko-německého soužití propisuje do současné podoby příhraniční krajiny i charakteru místních obyvatel.

SUDETSKÝ ROMÁN?

Motiv, či snad již postupně se (re)konstruuující topos Sudet se v současné české próze začal viditelně prosazovat zejména v posledním desetiletí. V roce 2020 vydal prózu *Barevné podkolenky* s příznačným podtitulem *Příběh z předválečných Sudet* Michal Novotný, o dva roky později vyšla próza Alice Horáčkové *Rozpůlený dům* s podtitulem *Příběh sudetské rodiny*. Sudety jsou rovněž obvyklým dějištěm románových kronik Štěpána Javůrka *Chaloupky* (2020) a *Sudetský dům* I, II a III (2022–2024). V roce 2023 pak nově se rodící žánr sudetského románu zaznamenal tři výrazné přírůstky – grafický román Filipa Raifa *Sudentenlove*,⁽¹⁾ kontrafaktuální fikci *Sudetenland* Leoše Kyší a text Pavla Šuby *Na sudetských horách se nezpívá*. Rok předtím přitom Šuba vydal román *Klíč k Morgenlandu* (2022) zasazený do jedné zaniklé sudetské vesnice.

1 Prvním velkým komiksem odehrávajícím se v prostředí Sudet je však trilogie Jaroslava Rudiště o Aloisi Nebelovi *Bílý Potok* (2003), *Hlavní nádraží* (2004), *Zlaté Hory* (2005), kterou graficky ztvárnil Jaromír 99.

Obliba Sudet v současné české narativní kultuře je pochopitelná. Sudety jsou totiž, pokud si vypůjčím termín Daniely Hodrové, místem s tajemstvím (HODROVÁ 1994). Místem všeobecně známým, stále však málo probádaným, a tím pádem neodolatelně lákavým. Zalesněné kopce, vylištěné vesnice, místa s pohnutou historií, domorodí obyvatelé – tvrdí, drsní lidé, stejně drsní jako krajina, v níž žijí. Je to periferie, která stála po léta stranou zájmu a v níž jakoby v zakonzervované podobě přežívá minulost a kde dávné příběhy mají stále svou platnost. Stíny krvavých dějin spojených s nacionálními boji – které vyústily nejprve v masový exodus Čechů do vnitrozemí v době po Mnichovu a následně pak v poválečný odsun německy mluvícího obyvatelstva – se zde, aspoň ve fantazii řady autorů, stále zhmotňují a stále ovlivňují současné dění. Své pak vykonalo i více než čtyřicetileté období socialismu, které původní německý charakter oblasti změnilo k nepoznání. A právě tato divoká krajina se stala dějištěm románu Leoše Kyši *Sudetenland*, jenž v roce 2024 zaplavil česká knihkupectví, a také románu *Klíč k Morgenlandu* Pavla Šuby. Oba texty, odehrávající se ve stejném fikčním prostoru, přitom představují dva odlišné způsoby, jakými se dá k tématu Sudet přistoupit a jak se může naplnit znovu se ustavující žánrová varianta sudetského románu.

ALTERNATIVNÍ HISTORIE Z BRUNTÁLSKA

Leoš Kyša, rodák z Bruntálu, který prožil dětství v nedalekých Dvorcích – tedy v místech, kde se odehrává děj *Sudetenlandu*, je na literární scéně znám pod pseudonymem František Kotleta. Pod tímto jménem totiž už řadu let vydává čtenářsky velmi úspěšné sci-fi romány na pokračování – například trilogii *Bratrstvo krve* o boji upírů s mimozemšťany či postapokalyptickou sérii *Spad* odehrávající se v kulisách Prahy roku 2050 nebo na bojišti Ukrajiny, kterou se Rusku nepodařilo dobýt. Kyšu alias Kotletu však nezajímá pouze modelování budoucnosti, ale jeho pohled se v *Sudetenlandu* otáčí do minulosti, když čtenáři nabízí příběh, který se nikdy nestal, ale mohl

se stát, kdyby se historie ubírala jiným směrem. Jde tedy o fikci pracující s alternativní historií, kde fikční fakta odpovídají skutečným událostem pouze do určitého bodu, do jistého zlomového okamžiku, v němž se výhybka, po níž jede vlak příběhu, posune na jinou kolej, než po které jely skutečné dějiny.

S alternativní verzí historických událostí pracuje například také známý román *Otčina* (1992) Roberta Harrise, v němž Třetí říše neprohrála válku a Adolf Hitler se tak mohl dožít krásné osmdesátky. V českém prostředí se, podle ohlasů s nepříliš valným úspěchem, o tento typ kontrafaktuální fikce pokusila například Alena Mornštajnová v knize *Listopád* (2021), kde neproběhla sametová revoluce a socialismus zde trvá na věčné časy.⁽²⁾ Naproti tomu Kyša nabízí svět po listopadové revoluci, v němž ale na konci 40. let neproběhl masivní odsun německého obyvatelstva – tedy svět, kde Češi a Němci žijí stále spolu, lépe řečeno vedle sebe v jednom prostoru, tj. v prostředí divokých Sudet, kde je výbuch gejezíru sametové svobody provázený výbuchem léta potlačovaných nacionálních vášní.

Typ literatury pracující s alternativní historií má v zásadě experimentální charakter, protože se čtenáři pokouší namodelovat situace, které se nestaly, ale stát se klidně mohly. V tomto případě fabuluje události, které by se snad mohly odehrát, pokud by tehdejší vláda

2 Mnohem povedenějším dílem, které na historickém podkladě vytváří hned tři možné, ale historicky nerealizované, scénáře vývoje událostí po tzv. Mnichovu 1938, je divadelní komedie Pavla Molka *Monument pro Hradiště* (2024). První dějství ukazuje situaci, kdy prezident Beneš odjede na neohlášenou návštěvu do Londýna, kde s premiérem Chamberlainem dohodne vyhlášení britské protektorátní správy nad československým územím. Za odměnu se pak britský státník dočká řady pomníků a po něm pojmenovaných měst – například Uherské Hradiště je přejmenováno na Chamberlainovo Hradiště. Ve druhém dějství zase agilní Beneš vyjedná smlouvu se Sovětským svazem na „věčné časy“, která však znamená, oproti skutečnosti, předčasný nástup normalizace a brutální politické čistky, jejichž dopad pocítí i Benešova manželka, která odmítá souhlasit se vstupem sovětských vojsk. Poslední dějství pak znázorňuje vojenský převrat na Pražském hradě. Vlády se díky němu ujímá po moci a boji bažící Emanuel Moravec, jenž českou armádu dovede až k definitivní porážce. Žánr kontrafaktuální fikce naplňuje i politický sci-fi román Josefa Nesvadby *Peklo Beneš* (2002), v němž díky obratnému diplomatickému manévru hlavy státu Československo získá status neutrality. Myšlenkový experiment na téma Mnichova pak nabízí i románová mystifikace Jana Drnka *Žáby v mlíku* (2007), popisující vítězný boj československé armády a rychlou porážku Třetí říše. Alternativní verzi událostí roku 1968 zase nabízí román Jáchyma Topola *Kloktat dehet* (2005).

oslabila platnost tzv. Benešových dekretů a část původního obyvatelstva by zůstala ve své vlasti. V Kyšově *Sudentnlandu* se tedy ocitáme uprostřed parného června roku 1990, kdy do Bruntálu přijíždí mladý, svobodný regionální zpravodaj *Mladé fronty* Daniel Liebe, jenž zde chce napsat reportáž o členech místní buňky Občanského fóra. O té hrstce mladých nadšenců, kteří se v této komunistické baště pokoušejí budovat nové poměry. V románu se tak objevuje linie, kterou ocení všichni pamětníci 90. let, kdy se za pochodu a se spoustou provozních problémů ustavovala nová, svobodná žurnalistika.⁽³⁾ Přesvědčivost, s jakou Kyša konstruuje postavu novináře, je přitom dána osobní zkušeností – Kyša totiž nějakou dobu psal články pro *Právo* či *Hospodářské noviny*, i když vzhledem k jeho věku období listopadu 1989 prožil ještě jako školák. A právě tuto rovinu dila ve své recenzi *Sudetenladnu* vychvaluje například i redaktor *Hospodářských novin* Petr Honzejek.

V každém dobrém románu je více vrstev. A tou, kterou si lze v románu *Sudetenland* obzvláště užít, je vrstva novinářská. Je vidět, že autor, sám dlouholetý novinář, se dokázal perfektně vžít do situace žurnalistů z doby přelomu komunismu a demokracie. Zvláště těch regionálních. Strach, že je v nových poměrech vyhodí kvůli nedávným reportážím o hornících, kteří potřebují „klid na práci“, se rychle kompenzoval horečnou prací a co nejrychlejší adaptací na poměry nové (HONZEJK 2023).

Novinářská linie je v knize kontrapunkticky doplněna ukázkami z dobového tisku – podle autora z valné většiny autentickými –, jejichž titulky připomínají klíčové okamžiky polistopadových dějin (například amnestii prezidenta republiky) či neblahé důsledky nově nabyté svobody (krádeže Čechů v Rakousku, kriminalitu Romů, in-

3 S podobnou tematickou linkou (porevoluční novinařiny) velmi úspěšně pracuje také sci-fi román Michala Příbáně *Všechno je jenom dvakrát* (2016), který se shodou okolností odehrává z velké části rovněž v Sudetech – konkrétně na jedné horské chatě v Krkonoších.

cidenty s nacionálním podtextem na Slovensku apod.). Autor tímto způsobem do vyfabulovaného narativu vsunuje dokumenty ze skutečného světa, aby jimi komentoval a z nového úhlu nastínil děje odehrávající se ve fikčním světě a čtenáře tímto způsobem přesvědčil, že jeho verze historie není za vlasy přitažené fantazírování, ale poměrně reálná, uvěřitelná skutečnost, která se od té historické neliší v míře pravděpodobnosti, ale pouze tím, že se nikdy skutečně nestala.

Zásadní změnou oproti historickému narativu je v textu fiktivní projev sociálnědemokratického politika Zdeňka Fierlingera, který zmínil, samozřejmě s posvěcením Gottwaldovy KSČ, dopady odsunu. Oproti skutečnosti tak ve fikčním světě došlo pouze k částečnému odsunu. V republice zůstaly statisíce Němců, kteří byli koncentrováni u polských hranic – tedy v prostoru moravsko-slezských Sudet, kde potupně přežívali až do roku 1989. Někteří z nich přitom sami emigrovali v době tzv. velkého úprku v roce 1968, ale velká část setrvala a čekala na čas, kdy se zbaví okovů komunistické totality a budou moci znovu usilovat o vládu ve své domovině. Slovo Heimat se tak stává jedním z klíčových slov v celém románu, který ukazuje, podobně jako rudá nacistická dýka na jeho obalu, že krvavé dějiny neskončily, ale boj o Sudety pokračuje dál. Komunistická epocha totiž národnostní animozitu pouze zmrazila, uvedla do spánkového režimu, z něhož se postupně probouzí s novou silou a novou nenávistí. Možná o to větší, že po celých čtyřicet let zde Němci žili jako druhořadí občané s cejchem viny na čele.

Je samozřejmě na zvážení, nakolik lze od autora sci-fi či jiné, ryze žánrové literatury očekávat, že se takto složitého tématu zhostí s uměleckou přesvědčivostí, která přesáhne běžnou produkci v této oblasti. Na první pohled je přitom jasné, že Kyša není žádný nový Čapek, jeho kniha je v první řadě svižně napsané sci-fi, milostný román a divoká detektivka s poměrně očekávaným rozuzlením. Na textu je vidět, že autor píše s velkou lehkostí, věty formuluje bez velkých obtíží, někdy se mu podaří vtipné či jinak nevšední přirovnání, ale celkově je kniha psaná spíš rutinním stylem, občas trochu repetitivním. Milostná zá-

pletka s mladou černovláskou, která se pokouší smířit lidi z různých stran národnostní i názorové barikády, rozhodně není nejnosnější linií textu. Stejně tak hledání ztraceného nacistického pokladu či muničního skladu v textu trčí jako nepříliš dobře zpracované motivické klišé.

Naopak hlavní postava, židovský novinář Daniel pocházející z rodiny komunistických funkcionářů a policistů, poměrně dobře naplňuje roli neprofesionálního investigativce, který se shodou okolností ocitl ve víru událostí a nezbyvá mu než s nasazením vlastního života a za cenu mnoha podlitin a zlomeného nosu vypátrat vraha starého esesáka a přijít všemu na kloub. A to v průběhu tří, na události neuvěřitelně nabitých dní – v umění detektivky se tak Kyša může velmi směle rovnat například dnes znovuobjevovanému Jaroslavu Velinskému.

Jistě, dalo by se říct, že to vše jsou jen dobře zvládnuté postupy a profesionální práce s tradičními rekvizitami detektivního žánru. Z osobního zaujetí autora je však patrné, že jeho románu jde o něco víc. Z každé stránky je totiž cítit radost nejen z psaní, ale také radost z jakéhosi fiktivního návratu domů. Kyša se ve fikčním světě své knihy prochází doslova poslepu, protože jde krajinou, v níž strávil dětství a mládí a která se mu dostala pod kůži. Není to tedy jen příběh o tajemných Sudetech, kde se dějí podivné vraždy a probíhají podivné národnostní boje i mnoho let po válce, ale text vyprávějící také příběh Kyšova rodného kraje, té Bohem zapomenuté krajiny, kde noví osídlenci jen velmi těžko hledají způsob, jak přežít a porozumět místní půdě a podnebí. S Němci totiž odešla i kultura a tradicí předávané znalosti a dovednosti. Dalo by se říci jakési sudetské know-how.

S tímto reálným faktem pak kontrastuje ale skutečnost jiná, čistě fikční – tedy ta, která ukazuje, že kraj by nespasilo ani to, kdyby původní obyvatelé ze země nebyli odsunuti. Vazby mezi Čechy a Němci byly podle autorova mínění válkou natolik narušené, že další soužití by nebylo možné. Stejně jako i jen bazální kulturní výměna. Při první příležitosti by vzplály staré vášně a rozhořely se nedobožované bitvy. A tady už se dostávám ke klíčovému leitmotivu knihy a základnímu poselství románu, které by se dalo asi shrnout těmito slovy: Nenávist

a zlo je silnější než láska. Z Kyši se tak vlastně postupně vyklube jakýsi anti-Čapek, který věří v to špatné v člověku. „Nenávist je nakonec vždycky silnější než láska, Kláro. Je jedno, co jsi chtěla, je jedno, o čem mluví Havel nebo Dalajláma...“ (KYŠA 2023, 284). Z románu tak dýchá všudypřítomný zmar a skepse, protože lidé jsou a budou ovládáni démonem minulých křivd. A ti, co se jim postaví, protože věří v usmíření a lásku, nakonec zahynou, tak jako Klára na konci románu umírá v náručí svého milence Daniela. Taková čistokrevná nevíra a deprese – prostě absolutní sudetský zmar.

Zajímavým prvkem knihy jsou jména, do nichž autor ukryl řadu narázek a skrytých významů, možná i hádanek či interních vtípků. Jedna z postav knihy, pojednávající o křivdách a zločinech minulosti, které hýbou současností, se jmenuje Heda Gablerová (stejně jako titulní hrdinka analytického dramatu Henrika Ibsena), český policista vyšetřující zločin má příjmení Böhm (stejně jako postava vyšetřovatele Julia Fučíka), hlavní hrdina knihy o síle nenávisti se jmenuje Liebe. Vtipný, vzhledem k současné pověsti Bruntálu, ale i k podobě, jakou v Kyšově románu nabývá, je i původní německý název obce: Freudenthal – tedy údolí radosti.

VYMYŠLENÝ PŘÍBĚH PODLE SKUTEČNÝCH UDÁLOSTÍ

Román Pavla Šuby *Klíč k Morgenlandu* se vydává úplně jiným směrem, i když jeho dějiště, zaniklá ves Morgenland, dnes Ranná, se nachází pouze několik kilometrů od Bruntálu. Šubův román totiž nechce spekulovat o tom, co by se stalo, kdyby Němci zůstali, ale pokouší se, skrze fikční příběh dvou mladých milenců, zpřítomnit osud jedné v dějinách zapadlé vesnice, malého kousíčku světa, pro který válečné události znamenaly zkázu a zánik. Jde tedy o snahu udržet v kulturní paměti historii regionu, v němž došlo k fatální proměně obyvatelstva a s ní ke ztrátě kontinuity, kořenů a místní paměti. O tom ostatně nejlépe svědčí motto knihy, které zní: „Jen ten, kdo pozná svoje kořeny, může z nich vyrůst a naplno rozkvést.“

Pavel Šuba, podobně jako Leoš Kyša, je původní profesí novinář. Na rozdíl od Kyši však nepochází ze Sudet ani zde trvale nežije. Sudety ho však přitahují celý život. Do jitřní země, Morgenlandu, se poprvé dostal jako šestiletý chlapec na pionýrském táboře a tento zážitek v něm přetrval dlouhá léta. Z původní obce, která čítala něco přes deset stavení, zde totiž zbyl pouze jeden dům a ruiny několika dalších staveb. Toto magické místo Šubu uhranulo natolik, že se do něj pravidelně vracel a začal zde pátrat po jeho historii. Hledal v archivech, kontaktoval pamětníky, a dokonce se mu podařilo setkat se i s Adolfem Haubeltem, posledním žijícím Morgenland'anem, a natočit s ním rozhovor. Jeho vzpomínky použil v rozhlasovém dokumentu „Příběh osady Morgenland“, za nějž obdržel česko-německou novinářskou cenu. Panu Haubeltovi pak věnoval i následný román, *Klíč k Morgenlandu*, který se prostřednictvím fikčních postav snaží rekonstruovat události 30. a 40. let v malé obci nedaleko Malé Morávky, kam nevedla žádná pořádná cesta a kde se nesvítilo elektrinou, ale petrolejkami.

Stejně jako v Kyšově knize je centrálním motivem textu láska dvou mladých lidí, německé dívky Anni a českého mladíka Jana. A stejně jako v *Sudetenlandu* je tento milostný příběh tragický, podobně jako příběhy mnoha dalších obyvatel sudetského prostoru. Na rozdíl od Kyšovy knihy však Šuba nepracuje s jedním hrdinou a jednou vypravečskou linií, text je rozčleněn do několika pásem, z nichž každé je věnováno jednomu z členů rodiny Tieblerů. Vyprávění začíná v současném Berlíně, kde mladý sebestředný Johann obdrží jako dědictví po babičce velký mosazný klíč. A právě ten představuje centrální metaforu románu, protože jde o klíč, jímž odemkne historii vlastní rodiny a tím i příběh sudetského pohraničí. Je to více než potřebné, protože Johann až doteď netuší, že je potomkem sudetských Němců. Vlastně je to ještě horší, on ani neví, kdo to sudetští Němci jsou.

Pátrání po babiččině dědictví Johanna dovede nejprve do malé osady v Durynském lese nazvané Himmelreich (Nebe), kde nalezne babiččin deník. Z jeho stránek se dozví, že jeho babička Anni pocházela z malé vesnice v československém pohraničí, kde prožila prvních více

než dvacet let svého života. Společně se spolužákem Ignatzem chodila pěšky do několik kilometrů vzdálené Kleine Morau (Malé Morávky) do školy a žila obyčejný život venkovské dívky, až do jejího osudu vstoupil Jan Podlaha, mladý železničář z Moravy. Oba se do sebe zamilují, a i když spolu nepromluvili ani jediné slovo, zůstanou do sebe zamilovaní po mnoho let. Jan totiž, jakožto Čech, musí z kraje odejít a vrátit se může až na konci války na jaře roku 1945. Věrná Anni na něj čeká po celou tu dobu – a je to čekání trpké, protože na východní frontě zahyne jeden z jejích bratrů a druhý je prohlášen za nezvěstného. Její matka se zhroutlí a i otec, který jako voják zažil hrůzy první světové války, pomalu propadá beznaději. O Anni navíc usiluje prohnáný Ignatz, jehož pokřivená duše je dívce protivná.

Před finální katastrofou však příběh, podle očekávání, dojde k romantickému vrcholu – Jan se s Anni potká pod jasanem, kde se viděli poprvé, a konečně jí vyzná svou lásku, kterou ona opětuje. Blížící se odsun pak Anni přivede k rozhodnutí oddat se Janovi i tělesně – jejich milování však přeruší čeští gardisté, kteří Jana krutě napadnou a jako českého zrádce, jak je Anni přesvědčená, také zastřelí. Nešťastná Anni pak o pár dní později nastoupí do transportu a společně s rodiči navždy opustí Morgenland. Jako památku si však do nového světa odváží klíč od jejich chalupy ukrytý v podrážce své boty.

V závěrečných kapitolách sledujeme opět jejího vnuka Johanna, který se nejprve domnívá, že klíč patří k zámku na kamenné rozhledně nad Himmelreichem. Brzy však zjistí, že zámek musí hledat ve Slezsku, v zaniklé obci Morgenland. Klíčem pak otevře nejen dveře rodného domu své babičky, ale také poslední tajemnou kapitolu rodinné historie. V jediném domě, který v zaniklé obci zůstal, totiž žije jeho děd Jan Podlaha se svou mladou neteří Lucií, do níž se Johann zamiluje podobně jako kdysi Jan do Anni.

Šubova kniha přichází v čase oživeného zájmu o léta tabuizovanou kapitolu české historie. Příběhy zmizelých sousedů, mapy zaniklých obcí, literatura psaná českými Němci – to vše v posledních letech vyvstává jako téma, které je třeba prozkoumat. Šubovi se přitom po-

dařilo napsat čtivý a dobře promyšlený příběh, v němž skloubil výpovědi svědků a informace z historických pramenů s vlastní imaginací. Jeho čisté vyprávění je sugestivní a dokáže evokovat místní dobovou atmosféru i kolorit. I jeho jazyk je, pro mě až překvapivě, neobyčejně přesný a vyzrálý, takže člověk knize promine i lehce sentimentální pasáž o milostném vzplanutí obou hrdinů. Síla výpovědi totiž spočívá v autorově zaujetí krajinou a lidmi, kteří za sebou zanechali nesmazatelnou stopu, svůj příběh, který je klíčem k porozumění celému Sudetenlandu. V této linii pak autor pokračoval i v prózách *Na sudetských horách se nezpívá a Fárplán Krnov*, kde prostřednictvím vyprávění sudetského Němce, symbolicky pojmenovaného Josef Böhmisch, odvíjí příběh poválečného hladového pochodu z Krnova do Králík, během něhož zahynulo tři sta lidí.⁽⁴⁾

SUDETY, ZEMĚ PŘÍBĚHŮ

Obliba Sudet jakožto fikčního prostoru je v současné české próze evidentně na vzestupu, což dokládá i nedávno vydaná sbírka povídek *Sudety: Ztracený ráj* (2025), kterou ilustroval ikonický výtvarník Sudet Jaromír 99⁽⁵⁾ nebo prozaické tituly *Anetchen, dívka ze Sudet* (2025) Jitky Blažkové či první díl rozsáhlejší rodinné sagy *Česká naděje* (2025) Karin Lindbergerové. Určitě se však ještě nedá mluvit o novém, žánrově svébytném sudetském či hraničním románu, jak jej v meziválečném i válečném období pěstovali německy píšící autoři.

Na druhé straně nelze popírat, že od počátku národnostního rozlamování Čech a rozdělování obyvatel do dvou přísně od sebe oddělených a vzájemně znesvářených národnostních táborů (tedy zhruba od poloviny 19. století) vznikaly německy psané, vášnivé

4 O vyhnání Němců ze Sudet viz například publikace *50 let po vyhnání; „Mami, jsou Němci horší než ostatní lidé?“*, která představuje osobní příběh německé rodačky z Krnova Eleonory Schwelly.

5 Své povídky odehrávající se v meziválečných Sudetech zde otiskli: Petra Dvořáková, Marie Hajdová, Jakuba Katalpa, Petra Klabouchová, Michaela Klevisová, Leoš Kyša, Kateřina Tučková, Michal Vrba, David Jan Žák.

a divoce proněmecké – a tedy většinou současně protičeské – texty publicistické, esejistické i beletristické, jež (obecně řečeno) hájily nárok na německou kulturní (ale i politickou) hegemonii v Čechách a vymezovaly se vůči ‚čechizaci‘ starých německých území a jejich agresivita postupem času narůstala. Tato národnostně ideologická pozice se vtělovala do všech žánrů německé literatury z Čech: od přírodních, reflexivních a pak i agitačních lyriků po satirické a historické romány; nejčitelněji se ale projevila v žánru ‚pražského studentského románu‘, jehož prominentním tvůrcem byl Karl Hans Strobl, a v žánru tzv. Heimatrománu / ‚románu o vlasti‘, jenž měl v Čechách, na Moravě a ve Slezsku svou speciální podkategorii, Grentzlandroman / ‚román z či o pohraniční/pomezí‘, jenž – ať stvořen kýmkoli (k nejproslulejším autorům patřili Rothaker, Watzlik, Strobl, Pleyer, Hohlbaum, Ott) – sledoval vždy podobnou dějovou linii a zápletku: čestný, spravedlivý, pracovitý a obvykle chudý Němec z pomezí, většinou sedlák, jenž se k majetku, pokud nějaký vůbec vlastní, dostal jen usilovnou prací svých rukou, je ze svého statku, ze své země, již vlastní a kultivuje po staletí, vyháněn Čechem (či skupinou Čechů), který bez skrupulí užívá všech podlostí a úskoků, které ho jen napadnou, včetně erotických kouzel své manželky a dcer, nebo obecně českých dívek a žen (FIALOVÁ-FÜRSTOVÁ 2017, 10–11).

V opačném gardu pak národnostně rozdělený svět českého pohraniční zobrazovali čeští pováleční autoři, jako například Václav Řezáč v románu *Nástup* (1953) pojednávajícím právě o odsunu Němců, kde se role kladných a záporných postav otočily ve prospěch Čechů. Nová, postmoderní verze sudetských románů čili románů ze Sudet naproti tomu obvykle nenabízí černobílou, předem nastavenou optiku, kterou by se daly postavy rozdělovat na dobré a špatné.⁶⁾ Dichotomie

6 Paleta přístupů k sudetskému tématu je samozřejmě mnohem širší. Za zmínku určitě stojí román Karla Ptáčníka *Město na hranici* (1956), trilogie Věry Sládkové *Malý muž a velká žena* (1974–1982) či kniha křesťansky orientovaného autora, katolického faráře

záškodnický Němec a dobrý Čech se transformuje v zobrazení boje člověka s mocí (stejně jako už v 60. letech) a také těmi, kdo uvěřili zhoubné ideologii – ať už nacistické, či komunistické anebo také té kapitalisticko-sametové. Odstup od ideologických schémat je přitom v Kyšově knize natolik razantní, že člověku až vyrazí dech, zejména ve chvíli, kdy vedle sebe na stejnou úroveň provokativně položí dva revolucionáře: rudého Lenina a sametového Havla. Naproti tomu Pavel Šuba se přidržuje mnohem víc současného narativu smíření, čímž se dostává do sousedství knih Kateřiny Tučkové, která téma odsunu zpracovala ve svém prvním úspěšném románovém opusu *Vyhnání Gerty Schnirch* (2009).



CC BY-SA 4.0.

Mgr. Aleš Merenus, Ph.D.

Oddělení pro výzkum moderního českého divadla

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

Veveří 365/46

602 00 Brno

merenus@ucl.cas.cz

Při práci na textu studie byly využity zdroje výzkumné infrastruktury České literární bibliografie (kód ORJ: 90243).

Františka Hobizala *Šumavská trilogie* (2004). Z nedávné doby téma Němců žijících v Sudelech částečně zpracovávají také romány Jakuby Katalpy *Němci* (2012) a *Úlice: Liebesroman* (2025). Novela Veroniky Bendové *Vytěženej kraj* (2019) pak zobrazuje těžbou a vysídlením původního Německého obyvatelstva narušenou krajinu severních Čech.

LITERATURA

FIALOVÁ-FÜRSTOVÁ, Ingeborg. 2017. „Sudety a literatura.“ *Plav* 13(4), s. 8–11.

HODROVÁ, Daniela. 1994. *Místa s tajemstvím*. Praha: KLP.

HONZEJK, Petr. 2023. „Co kdyby neproběhl odsun Němců? Sudetenland je skvělá alternativní historie a nejlepší kniha o nás v jednom.“ www.hn.cz, <https://archiv.hn.cz/c1-67263050-co-kdyby-neprobehl-odsun-nemcu-sudetenland-je-skvela-alternativni-historie-a-nejlepsi-kniha-o-nas-v-jednom>.

KYŠA, Leoš. 2023. *Sudetenland*. Praha: Dobrovský.

ŠUBA, Pavel. 2022. *Klíč k Morgenladu*. Praha: ZED.

VŠUDE HLEDAT JEDNU ZTRACENOU KOPĚJKU:

K PRÓZE HELLA ALENY MACHONINOVÉ

JAKUB ZÁHORA

LOOKING EVERYWHERE FOR A LOST KOPECK ABOUT ALENA MACHONINOVÁ'S *HELLA*
This study presents a literary analysis and interpretation of *Hella* (2023), the prose debut by Alena Machoninová. Positioned at the interface of biography, (auto)fiction, and the literary essay, the analysed text is examined as a complex reflection on memory, trauma, and identity, particularly within the context of the 20th-century totalitarian experience. Primary attention is given to a specific narrative strategy that productively merges a historical documentary base with the narrator's lyricized subjectivity. The study explores how Machoninová employs motifs of identity, naming, and linguistic "transfer" to articulate the experience of the Other, thereby constructing a shared mnemonic space where literature serves as a medium for probing the limits of representation and the search for an authentic self. Set against the backdrop of its critical reception, Machoninová's *Hella* represents a vital contribution to contemporary Czech fiction, characterized by the inseparable interpenetration of personal and literary memory.

Keywords: Alena Machoninová; *Hella*; Helena Frischerová; poetics; prose; autofiction; analysis and interpretation

Alena Machoninová byla do roku 2023 známa zejména jako rusistka. Absolventka Univerzity Karlovy dříve působila také jako lektorka na Moskevské státní univerzitě, přičemž se zaměřovala na českou a ruskou literaturu 20. a 21. století – zvláště pak na neoficiální sovětskou poezii a současnou prózu. Významné jsou její překlady, z ruštiny do češtiny převedla mimo jiné román *Kůže* od Jevgenije Někrasovové, básnickou prózu *Rána* od Oksany Vasjakinové, prózy Ljudmily Ulické,

Andreje Bitova, Tamary Petkevičové (*Bolest si věk nevybírá*), Andreje Platonova nebo také Mariji Stěpanovové. Spolu s manželem Janem Machoninem přeložila antologii básníků lianozovské školy *Zloději všedních okamžiků*. Pracuje na dalších překladech próz Jekatěriny Olické, Věry Fignerové či Darji Serenkové nebo na antologii protiválečné poezie (srov. LIŠKA 2023; NĚMEC 2024). Mimoto působí také jako editorka, k vydání připravila *Dějiny ruské moderny* Miluše Zadražilové, a rovněž jako publicistka, své články uveřejňuje zejména v časopise *Host*, resp. v jeho online mutaci *H7O*.

Její prozaický debut, kniha *Hella*, vyšel v nakladatelství Maraton roku 2023. Záhy po vydání získal pozitivní ohlasy recenzentů, které byly následně „potvrzeny“ také dvěma literárními cenami: první výroční cenou Nadace Český literární fond za rok 2023 a Knihou roku Magnesia Litera 2024.

Hella alespoň zpočátku vznikala spíše mimoděk, v mezičase, jak tvrdí autorka, „na okraji jiných prací – překladů, doslovů, redakcí, přednášek. Jako by do ní padalo všechno, co se do nich už nevešlo. I proto je tak nabitá cizími texty“ (cit. dle NĚMEC 2024). Próza se jen velmi postupně skládala z fragmentů, jejichž zrod od sebe často dělilo několik měsíců, celek tudíž vznikl po dobu několika let. Pro Machoninovou je obvyklé, že si při psaní často ukládá stranou pasáže, které se do primárního dokumentu nedostaly či z něj z jakéhokoli důvodu musely být odstraněny. Na rozdíl od svých předchozích textů však tyto „okrajové zlomky“ v tomto případě autorka nedokázala opustit a postupně je přetvořila v ucelený rukopis, původně pracovní pojmenovaný právě *Odřezky* (srov. NĚMEC 2024).

K hlubšímu rozpracování původních strohých fragmentů a dílčích poznatků, které nakonec vyústily v knihu *Hella*, dále přispělo několik klíčových faktorů. Jedním z iniciačních momentů se stalo autorčino seznámení se s postavou Ri v próze *Moskva-hranice* Jiřího Weila. Machoninová v rozhovorech a ostatně i v *Helle* opakovaně zmiňuje, jak pro ni právě Weilův román získal zvláštní význam po smrti její učitelky a mentorky Miluše Zadražilové, z jejíž knihovny si jej

odnesla a následně se s ním detailně seznámila. Významným impulzem k vzniku *Helly* byla rovněž práce Machoninové na překladu vzpomínek Tamary Petkevičové. V tomto překladatelském projektu se autorka podrobně setkala také s osudem české Židovky narozené na Moravě Heleny Frischerové (1906–1984), která se s Petkevičovou seznámila ve 40. letech během sedmiletého trestu v táboře na severu Ruska a posléze s ní udržovala obsáhlou korespondenci. O Frischerové se přitom po několik následujících desetiletí předpokládalo, že byla spolu se svým manželem v SSSR ještě před druhou světovou válkou popravena. Machoninové další intenzivní zájem o její veřejnosti dosud neznámý život byl mimo jiné spjat s vlastními rešeršemi pro doslov k českému překladu pamětí Heleny Frischerové s názvem *Dny mého života: Vzpomínky na gulag* (přeložila Radka Rubilina, ve spolupráci s nakladatelstvím Academia vydal Ústav pro studium totalitních režimů v roce 2017).

Finálnímu dokončení rukopisu *Helly* ještě předcházely rozsáhlé rešerše a heuristika, včetně spolupráce s pamětníky a odborníky, kteří autorce pomohli shromáždit či zajistit archivní materiály. Zásadní význam pro vznik díla mělo pak i to, že Machoninová od Tamary Petkevičové získala zmíněné dopisy, které Helena Frischerová své přítelkyni psala v letech 1959–1984 (mimo období 1963–1971, z nějž se dopisy nedochovaly či v té době vůbec nevznikaly – srov. MACHONINOVÁ 2023, 39–40). Tento materiál poskytl autorce unikátní vhled do každodenního „života po životě“, respektive „života po smrti“ hlavní hrdinky. Dopisy tak Machoninové výrazně umožnily alespoň částečně rekonstruovat dosud veřejně neznámé osudy Heleny Frischerové.

1 HLAVNÍ TÉMATA A ROVINY PRÓZY

Výsledná kniha podle Petra A. Bílka (BÍLEK 2024) sestává ze tří rovin. První rovinou je právě dokumentární rekonstrukce života „po životě“. Autobiografická vypravěčka pátrá po věčných důkazech, s jejichž pomocí by mohla poskládat Hellin portrét a doložit

rozhodující okamžiky její biografie. Brzy však zjišťuje, že dokumenty k plné rekonstrukci lidského života nestačí, a začíná Helliny osudy propojovat s vlastními zkušenostmi, vedouc pomyslný dialog o Rusku, stalinských lágrech, návratech, domově, literatuře a především o společném prostoru paměti, který nakonec umožní nepřímé literární setkání vypravěčky s hrdinkou příběhu. Petra Hůlová na klopě obálky charakterizuje *Hellu* právě jako román, v němž se snoubí biografie s fikcí a dějinami ruské literatury, jako „literární detektivku“, kdy vypravěčka jak fyzicky, tak i duchovně putuje proti proudu času (cit. dle MACHONINOVÁ 2023, nestránkováno). Blanka Činátlová na témže místě zdůrazňuje, že rekonstrukce Hellina života je prostoupěna mnohými citáty a odkazy na texty související „s traumatickým vyprávěním, archivací paměti, zkušeností s terorem a násilím anebo ‚jen‘ autorku z nějakého důvodu zasáhly (Platonov, Šalamov, Stěpanovová, Benjamin, Sontagová)“. Literární paměť se v knize slovy Činátlové prostupuje s pamětí osobní (cit. dle MACHONINOVÁ 2023, nestránkováno).

Druhou rovinou knihy je pak podle Bílka komparace literární postavy Ri v románu *Moskva-hranice* Jiřího Weila s jejím předobrazem, tedy Helenou Frischerovou (srov. BÍLEK 2024). Zde doplníme, že v knize se možná mnohem více jedná ještě o jinou komparaci, a to porovnání životních osudů Helly s osobním příběhem vypravěčky s iniciálovým jménem A. Jako součást této roviny lze mimo jiné zařadit i fiktivní pasáže, které vědomě a povětšinou nepřiznaně fabulují některá neznámá či méně známá místa v osudech hrdinky Helly, jako jsou například líčení jejích výslechů (srov. MACHONINOVÁ 2023, 79, 101). Tato líčení jsou subjektivizována a mají funkci dramaticky vyobrazit scény, na něž informace z dobových dokumentů či archiválie nestačí. V pasážích tohoto typu se pak často nepřímo odráží i vypravěččin subjekt či její projevované emoce vůči protagonistce.

A konečně třetí rovina *Helly* tematizuje cestu k informacím potřebným pro vznik knihy, jejich sběr, přepisování, překládání, zpracování. Zde próza vypravěčce poskytuje větší možnosti k lyrizovaným

a esejistickým pasážím, které se v průběhu knihy uplatňují s narůstající mírou, zvláště pak v její závěrečné třetině. Tyto podkapitoly nabízejí zamyšlení se nad procesem vzniku románu, nad možnostmi a limity literatury, nad překlady či vůbec nad tím, nakolik lze přímo poznat život cizího člověka či svět, ve kterém žije, natož žil. V důsledku je zde pojednáno také o možnostech kognice a rekognice vůbec.

Z výše uvedeného vyplývá, že kniha *Hella* tematizuje komplexní spektrum otázek, přičemž pouze jedním z jejích cílů, byť i díky zvolenému titulu zdánlivě primárním, je literární rekonstrukce života Heleny Frischerové a snaha o vyplnění historických mezer v jejím osudu, charakterizace významných životních mezníků a formativních událostí Hellina života a osobnosti. „Život po životě“ zde lze chápat ve dvojí rovině – jako život po předčasném konci ve formě zatčení, odsouzení a následného takřka desetiletého věznění, kdy protagonistka přišla o manžela, rodinu v Československu i všechny dosavadní jistoty; zároveň je možná uvedené slovní spojení nahlížet jako druhý život Heleny Frischerové v paměti druhých, v literárních dílech a v archivních záznamech. Machoninová demonstruje, jakým způsobem „žije“ člověk dál poté, co fyzicky zemřel. Existence Heleny Frischerové se transformovala do vzpomínek přátel (například Tarmary Petkevičové), do literárního ztvárnění (postava Ri nebo Hella) a v neposlední řadě do života vypravěčky jménem A. Tento druhý život je nutně fragmentární, subjektivní a náchylný k interpretacím a zkreslením. Autorka reflektuje úskalí této posmrtné existence, kdy se původní komplexní individualita redukuje na útržky vzpomínek a literární fikce, a ptá se, nakolik je možné skutečně poznat člověka skrze tyto sekundární zdroje, případně nakolik má právo přivlastnit si jeho osud, učinit z něj vlastní literární příběh, ba co více – přeložit (převést) jej do vlastního života:

Utěšuju se tím, že jako spisovatelka a překladatelka se Hella chtě nechtě stala veřejnou osobou, protože její život i dílo má právo zkoumat v podstatě každý. Avšak to, co tu s nimi prová-

dím, se jen sotva dá označit za výzkum tvůrčí pozůstalosti. [...] A stejně tak zajímají i mě, která tu z Helliny soukromé korespondence vybírám slova, věty, odstavce – jednotlivé, svobodné, vražedné – a přesazuju je v novém pořádku do vlastní doby, v níž se svět znovu ostře rozdělil, a já se ocitla na jeho špatné straně (MACHONINOVÁ 2023, 247).

Život Heleny Frischerové je tak v průběhu knihy čím dál více srovnáván s vypravěččíným životem a prožívanou situací v Rusku, kde vypravěčka přebývá. K vzájemnému prolínání přitom dochází nejen u vnějších mezníků a životních situací, ale též kupříkladu v rovině jazykové. Jakožto zkušená překladatelka věnuje Alena Machoninová v *Helle* značnou pozornost tématu překladu a převodu v nejširším slova smyslu. Nejde pouze o překlad z ruštiny do češtiny či naopak, ale rovněž o převod literárního díla do jiného literárního kontextu a o přenos kulturních kódů. Zásadní je také převod skutečného života Heleny Frischerové do literární podoby. Machoninová reflektuje, jak se realita transformuje skrze jazyk a narativní strategie, co se v procesu převodu ztrácí a co se jím naopak získává. Překlad se zde stává metaforou pro interpretaci a porozumění, pro snahu přiblížit se cizímu osudu a cizí kultuře. Vypravěčka si je vědoma subjektivitu překladu a nemožnosti dokonalého převodu, což dále komplikuje snahu o rekonstrukci Hellina života.

S tím souvisí také funkce jmen (a to při pojmenovávání nejen osob, ale také věcí) a jejich významů, která prostupuje celou prózou. Zatajování jmen či používání pseudonymů v kontextu totalitních režimů a perzekuce je dalším aspektem tohoto tématu. Kniha implikuje, jak jména definují identitu (variace jmen adresátky Helliných dopisů: Tomočka, Toma, Tomika, Tomik), jak mohou být záměrně měněna či skrývána a jak jejich objevování může vést k odhalování zapomenutých osudů (nápis na Hellině náhrobku). Vedle jmen vypravěčka přímo i nepřímo zkoumá různé formy záznamů paměti – literaturu, memoáry, dopisy, deníky, úřední dokumenty, archiválie, fotografie

a orální historii – a reflektuje jejich spolehlivost a subjektivitu. Touha po spojení a sdílení zkušeností se projevuje i v potřebě vypravěčky vést pomyslný dialog s Hellou. Různá média a kódy (jazyk, korespondence, literatura, fotografie) sice slouží jako nástroje pro překonávání vzdálenosti a osamělosti, ale nikdy nemohou zajistit dokonalé porozumění. V knize se tak prolínají různorodé perspektivy a vzpomínky na Helenu Frischerovou, próza přitom tematizuje fragmentárnost paměti a lidskou snahu interpretovat minulost, která ústí v nemožnost vytvořit její úplný a objektivní obraz. Tyto pasáže tak mimo jiné poukazují na limity biografie a literární rekonstrukce, zdůrazněna je zde subjektivita každého poznání.

Snahy o pochopení lidských životních příběhů a identity se v knize soustředí zejména na různé formy vztahů mezi ženami. Vedle ústředních postav Helly a Tamary a jejich přátelství, které je jedním z klíčových pramenů informací (nejen) o Helle, jsou v próze dalšími podstatnými postavami význačné ženy vypravěččina života: její učitelka Miluše Zdražilová nebo Lena s Lorou, které jsou pro vypravěčku svého druhu náhradními „matkami“, u nichž během pobytu v Rusku nalezne přechodná útočiště. Ostatně právě třem posledně jmenovaným – a nadto autorčině skutečné matce – je kniha věnována. Téma identity je samozřejmě úzce spjato s osudem Heleny Frischerové, která v důsledku historických událostí a perzekuce prožívá ztrátu své původní totožnosti, případně si uvědomuje (ne)možnost změny nových rolí, které jí vnutil režim nebo kterých nabývá po svém „osvobození“. Kniha rovněž nastoluje otázky ovlivnitelnosti vlastního osudu a možnosti svobodné volby v kontextu historických zlomů a politického útlaku. V této souvislosti reflektuje, zda měla Hella možnost včas poznat hrozící nebezpečí a zda mohla svobodně rozhodovat o svém životě. Vypravěčka skrze Hellin příběh zároveň zkoumá i svou vlastní identitu a její proměny v procesu psaní. Jak uvádí Radim Kopáč: „*Hella* je kniha hledání sebe skrz tu druhou, hledání vlastní tváře, v níž se odrážejí jak jiné texty, tak konkrétní dějinné události“ (KOPÁČ 2024).

2 K PROBLEMATICE ŽÁNROVÉHO ZAŘAZENÍ

I vzhledem k výše zmiňovaným tématům, která se týkají kupříkladu nespolehlivosti paměti, hledání svého já, vypravěččiny sebereflexe či metaroviny vzniku a geneze prózy, není překvapivé, že dosavadní literárněkritické studie a recenze *Hellu* obvykle řadí k autofikci. Důvody k tomuto zařazení se však různí, pokládáme za podstatné je i ve vztahu k nadále aktuálním debatám o užívání termínu „autofikce“ v současné české literatuře alespoň stručně zmínit. Zatímco nakladatel knihu označuje jednoduše jako „prózu-esej“ (kdežto v tiskové zprávě nakladatelství Maraton se pro změnu uvádí, že se jedná o reflexivní autofikci), sama Machoninová o knize mluví jako o „autofikční próze“, nikoli však o románu. Martin Liška si obdobného jevu všímá, když tvrdí:

Hellu není snadné zaškatulkovat do určitého žánru, striktní tlak na kategorizaci by nutně vedl ke konstatování, že text požadavkům kladeným na určitý žánr neodpovídá, což by však rozhodně nebylo spravedlivé hodnocení. Snad lze tedy celou knihu označit jako proces seznamování se s blízkou přítelkyní, kterou autorce nebylo dopřáno potkat osobně (LIŠKA 2023).

Stanovisko recenzentů se tudíž výrazně různí. Například Petr A. Bílek se o knize zmiňuje jako o románu, k jejímu pojmenování používá termíny biografie a autobiografie (BÍLEK 2024), v podobném duchu ji vnímá též Magdaléna Platzová, která ji charakterizuje coby „román-esej s autobiografickými prvky“ (PLATZOVÁ 2023, 86–87). Dle Ireny Hejdové je pak *Hella* román-biografie Heleny Frischerové, avšak „víc než jen prostý portrét jedné ženy. Je to spíš portrét jejího vnitřního světa, toho, jaká skutečně byla“ (HEJDOVÁ 2023). Také Radim Kopáč vyzdvihuje realistickou část knihy s ohledem na rekonstrukci životních osudů Frischerové: „Daleko víc než z fikčního příběhu je tady ze skutečného života, který autorka stopuje ve formátu esejisticko-epistolárně-reportážním“ (KOPÁČ 2024). Ostatně k poměru reality a fikce v knize se vyjadřuje rovněž Aleš Merenus:

Snad nejkomplikovanější vztah fikce a reality můžeme objevit na stránkách prózy rusistky a překladatelky Aleny Machoninové *Hella* (2023), v níž se autobiograficky stavěná vypravěčka pokouší rekonstruovat osud prostějovské rodačky Heleny Frische-rové (MERENUS 2024, 29).

V jiných ohlasech se místo o životopisných či dokumentárních attributech knihy mluví spíše o ambivalentním rozkročení díla, v němž „se biografie snoubí s fikcí“ (ČTK 2024), podle Marka Tomana se kniha „pohybuje mezi fikcí a řekněme dokufikcí“ (TOMAN 2024, 42–45). Již zmíněná Irena Hejdová v jednom z novějších článků *Hellu* opakovaně řadí k autofikčním románům (srov. HEJDOVÁ 2024). Poněkud rafinovaně se k problému žánrového určení staví Jan Němec, když o knize říká, že se „řadí [...] mezi autofikce, ale na všechno jde ještě trochu jinak“ (NĚMEC 2024). V neposlední řadě lze zmínit přístup Josefa Chuchmy, který ohledně možného žánrového zařazení knihy i ve vztahu k současným trendům v literární kritice tvrdí:

Dokumentační linie textu se neustále prolíná s linií (sebe)reflexivní a literární. Machoninová se vyznává ze svého života „v knihách“. Vznikl specifický hybrid, žánrově nejednoznačný, přitom organicky působící. Můžeme jej označit za autofikční prózu, což je nyní frekventovaný a hezky pružný termín, přičemž „tvrdě“ fiktivního se toho v *Helle* vyskytuje minimum (CHUCHMA 2023).

Do debaty nad žánrovým zařazením *Helly* se opakovaně zapojila i Alena Machoninová. V rozhovoru s Janem Němcem se v tomto ohledu vyjadřuje následovně, zmiňuje přitom i některé své inspirační vzory:

Označením autofikce se mimo jiné hlásím k určitému souboru textů, na které v tom mém přímo neodkazuju, ale cítím, že jsou

někde v jeho pozadí, že s ním souzní. Třeba prózy Annie Ernauxové, Olivie Laingové, Maggie Nelsonové, Oksany Vasjakinové, Olgy Medvedkovové, Mariji Stěpanovové – ta jako jediná v *Helle* přítomná je. A pokud jde o tu fikci, copak si myslíte, že všechno v *Helle* je pravda, že se to skutečně stalo? (NĚMEC 2024).

K téže otázce se Machoninová vrací i v dalších rozhovorech s Jonášem Zbořilem, respektive Petrem Nagyem, kdy své pojetí autofikce více specifikuje:

Na autofikci mě nejvíc zajímá ta fikce, to, jak já fakta skládám dohromady. V dílčích věcech je pravda, ale to, jak s nimi manipuluju, vytváří fikci. Nedá se pak říct: Ano, takhle to ve skutečnosti bylo. Vyprávění už je fikce (ZBOŘIL 2024).

Hella není částečná autofikce, je to autofikce. Tento hybridní žánr jsem si na obálku knihy prosadila s odkazem na to, jak se od konce desátých let ustavuje v ruské literatuře, v níž *Hella* koření spíš než v české. Tam souvisí především s ženským psaním, často tematizuje pohlcenost dneška minulostí, nespolehlivost paměti a také vědomí uzavřenosti ve vlastním těle, ve své nutně omezené zkušenosti. [...] spíš než hranice mezi autofikcí a fikcí mě zajímá jiná – hranice mezi autofikcí a autobiografií (NAGY 2024).⁽¹⁾

Zmínky a charakteristiky z výše uvedených ohlasů i ze strany Aleny Machoninové tak lze shrnout tím, že zařazení knihy do jednoznačného žánru je problematické, mimo jiné se v ní totiž mísí několik žánrů, funkčních stylů i literárních druhů. Kompozice *Helly* tím

1 Případné zájemce o problematiku autofikčních próz v současné české i zahraniční literatuře, respektive o jejich žánrovou distinkci lze odkázat ke knižní monografii *Od autobiografie k autofikci* Zuzany Foniokové (FONIOKOVÁ 2024), která se právě narativními strategiemi vyprávění o vlastním životě v dílech české i světové tvorby podrobně zabývá.

na první pohled může působit poměrně nesourodě, neboť je ve své podstatě roztříštěná a fragmentární. Přesto je ve výsledku kohezní a koherentní. „Zdánlivě celý román působí jen jako svébytný proud myšlenek, má ale dokonalou výstavbu, gradaci, pečlivou redakci a přes zdánlivě nahodilé přemýšlení velmi přesně ví, co chce vyprávět“ (HEJDOVÁ 2023). Jednotlivé části sestávají z relativně krátkých, zdánlivě izolovaných podkapitol (kromě prázdných řádků, ve třech případech i prázdných zbytků stránek nijak neodlišených). Tyto dílčí poznatky, citáty či například nálezy-objevy, které vypravěčka v návratném refrénu díla opakovaně nazývá drobký, smetím a prachem (např. MACHONINOVÁ 2023, 32, 40–41, 69, 86, 128, 217, 246 a 251), se však navzájem průběžně doplňují a propojují, a to mnohdy i v případě jejich zdánlivě volné juxtaopozice. Vedle porovnání a připodobnění v díle nalezneme také kontrasty či antiteze a postupné rozvíjení motivů a jejich návraty. „Machoninová často používá srovnání, aby dala nějakému motivu vyniknout. Sahá většinou do ruské literatury, kterou zná nejlépe, a přivádí si na pomoc někoho, kdo k Hellině osudu má co říct“ (PLATZOVÁ 2023, 86–87). Objevují se zde časté popisy a líčení, případně přímé promluvy, ať již formou dialogu, či monologu. Typické pro ně je adresování myšlenek či větších celků (viz vypravěččin dopis věnovaný Helle na konci knihy), jejich apostrofování. Vedle myšlenek či témat se z citovaných zdrojů nejdnou přebírá i jejich styl, v závěrečném dopise adresovaném Helle se k tomu vypravěčka nepřímo přiznává: „Ostatně i s Vámi jsem už pěknou řádku let a pomalu přestávám rozlišovat, kde končí Vaše a začínají moje vlastní slova“ (MACHONINOVÁ 2023, 253).

Literární texty jsou v *Helle* nahlíženy jako nutná součást vždy většího celku, jednotlivá díla jsou prezentována v návaznosti a provázanosti s tituly jinými. I proto próza vykazuje výraznou míru intertextuality.

Mezi citáty však nenápadně vystává i její [autorčin – pozn. JZ] vlastní hlas. Jako by, pronásledována útržky přečtených, překlá-

daných a opisovaných veršů a vět, ohledávala možnosti vlastního psaní. Jako by se chtěla vypořádat s vlastní čtenářskou citlivostí (BĚLUNKOVÁ 2024).

Vedle této roviny je výrazná též síť intratextuální: autorka často využívá autoreference k dřívějším místům v knize, tyto pasáže jsou však povětšinou implikovány: dochází zde buď k opakování, nebo například záměrnému vytváření paralelismů a spojování/překlenutí témat, návratnosti motivů, jejich variování apod. Vypravěčka v cizích zdrojích i osudech Helly a dalších lidí – mimo jiné i v tom svém – hledá „rýmy“, shody, které předchází situaci či jev dovysvětlí nebo potvrdí. V následující ukázce vypravěčka tento postup explicitně reflektuje:

Nezbývá než se spokojit s jejich mlhavými literárními odlesky. [...] Co si však s takovým nálezem počít – kromě toho, že zahřeje jako každá bezděčná shoda? Ozve se klapnutí, dvě různě tvarované součástky do sebe pěkně zapadnou. Těší to oko, jenže mechanismus dál nehybně stojí na místě. / Nejsem historik, sbírám právě takové bezúčelné rýmy. A s hrdinkou románu Michaila Šiškina *Listář* si naivně říkám, že všechno se rýmuje – že všechno na světě se rýmuje se vším na světě, že ty rýmy svět spojují, že ho jako hřebíky zatlučené po hlavičku pevně drží pohromadě, aby se nerozpadl (MACHONINOVÁ 2023, 87).

Při hledání a občasném nacházení potřebných střípků faktů či odpovědí na pokládané otázky se však mnohdy vynořují jen otázky další:

Má konstrukce se ne-li hroutí, pak alespoň otrásá. Nová fakta, místo aby zacelovala obrovské díry, častěji vytvářejí jen další praskliny. Opatrně je obcházím, dokud se nestačily plně rozevřít, a soustředím se na to, co by je mohlo překlenout. [...] Hromadím ta potvrzení, ačkoli žádných vysvětlení se s jejich pomocí dobrat nemůžu (MACHONINOVÁ 2023, 66).

Další z návratných otázek knihy je již zmíněné právo spisovatele na životní příběh cizího člověka, tedy mimo jiné etická stránka toho, nakolik si jej může přivlastnit či upravovat k obrazu svému:

Nevím, odkud přesně ty informace pocházejí. Beru je tak, jak jsou, a vkládám je do své vydrolené mozaiky. A víc než kdy jindy zapochybuju o svém právu na ni – není přece žádným „mým dēdictvím“ (MACHONINOVÁ 2023, 109).

Vypravěčka postupně dochází k tomu, že úplná rekonstrukce a dokumentace lidských osudů, tedy reálných životů, není možná, k úplnému obrazu musí nutně některé podstatné informace chybět – a překlenout je může například vlastní beletrizace potřebných scén či událostí, v jiném případě pak jejich explicitní reflexe esejistickou formou či komentářem na způsob autorské poznámky. Právě tím je v knize průběžně dosaženo i onoho skutečného „přivlastnění si“ cizího životního příběhu – který pak ve výsledku může sloužit jako paralela k vypravěččinu vlastnímu příběhu.

3 OSLAVA LITERATURY I LITERÁRNOSTI

Z původního objektivního vyprávění o „životě po životě“ Heleny Frischerové se tak kniha postupně stává subjektivní (sebe)reflexí vypravěčky, která se zamýšlí nad výše uvedenými tématy. Z Helly se pozornost čím dál více přesouvá spíše na vypravěčku samu, čehož si všímá i Irena Hejdová:

Často píše [vypravěčka – pozn. JZ] také o sobě, o své práci a svých překladech. Ale nepůsobí to nijak sebestředně, spíše jako další způsob, jak ohledat Hellin osud, jak se přiblížit své hrdince a snažit se ji poznat a pochopit (HEJDOVÁ 2023).

Od literatury a jí zprostředkovávaného svědectví se tím přesouváme k mimoliterárnímu, aktuálně prožívanému světu, z ruštiny a ruských dějin se přesouváme k světovému či evropskému kontextu, ale též k českým reáliím včetně jazykových diferencí, z minulosti do současnosti. Protagonistka Hella však přitom není nikdy zcela upozaděna – text se k ní vždy vrátí.

Je zřejmé, že rekonstrukce neznámého životního osudu Heleny Frischerové není primárním, ba dle vypravěčky snad ani možným cílem knihy:

Samozřejmě že byla. Jiná. Úplně jiná. A mně zároveň dochází, že Hella, po které bezmála deset let obsedantně pátrám, kterou si skládám z drobků, smetí a prachu, má s tou skutečnou, s Helenou Frischerovou, jen pramálo společného. Má Hella je postavou z textů té nejrůznější povahy – od fikce přes vlastní i cizí vzpomínky po úřední dokumenty. [...] Hella je pro mě všemi těmi knihami, které kvůli ní čtu, o které cestou k ní klopýtám, na které se tu odvolávám (MACHONINOVÁ 2023, 246).

V citované ukázce mimo jiné rezonuje v knize již dříve zmiňovaný citát Jana Zábrany, který kdysi poznamenal: „Klopýtat o knihy, které neleží na cestě k životu, ale k jiným knihám“ (MACHONINOVÁ 2023, 231–232). Uvedené tvrzení tak nenaplnuje jen postava Helly, ale i vypravěčka sama, která se v knihách snaží nalézt, co nenachází ve (svém) životě. A přestože značnou část potřebných informací objeví, nakonec seznává, že kompletní příběh o Helliině životním období od propuštění z gulagu po její smrt vytvořit nemůže.

Ostatně totéž uvádí také autorka v jednom z rozhovorů: „Jediné, co můžu, je nabídnout představu, kterou jsem si o něm na základě všech těch pramenů udělala. [...] Kdo čeká, že se v knize dočte o životě a díle Heleny Frischerové, bude zklamán. Není to její biografie“ (NĚMEC 2024). V jiném rozhovoru pak Machoninová dodává, že se nejedná o „příběh o živé osobě“, ale o „příběh o literatuře“ (ZBOŘIL

2024). S právě řečeným se dá bez výhrad souhlasit, próza *Hella* je poctou literatuře jako takové. Literatura je zde pojímána jako forma autoterapie, podle Bělunkové je v próze „hybnou silou, záchranou, marným útekem, způsobem odporu“ (BĚLUNKOVÁ 2024), současně je však také zdrojem informací, kolektivním vědomím, způsobem mezilidského kontaktu. Postava Helly ve vypjatých chvílích vždy sahá po knihách či sama píše, například v gulagu skládá básně:

To bylo ještě v lágru. Tehdy si na všemožné útržky papírů zapisovala básně. Ve volném verši, německy. A pro ten materiál, který nedržel pohromadě, který se rozlétal do všech stran, jim říkala nevážně lístky – německy lose Blätter, volné lístky (MACHONINOVÁ 2023, 47).

Následně, již na „svobodě“ Hella sepisuje paměti, píše a posílá spoustu dopisů – vytváří se tím živá korespondence o „mrtvém“ životě. Snaží se stále číst, a to i v případech, kdy zrovna není k dispozici dobrá literatura nebo jí selhává zdraví. Všimá si toho také Magdaléna Platzová: „Vedle přátelství udržuje Hellu nad hladinou v jejím ‚životě po smrti‘ ještě četba. ‚Jestli přestanu číst, utopím se v moři hoře,‘ píše Tamaře“ (PLATZOVÁ 2023, 86–87). A obdobně jako protagonistka, tedy na esenciální, bytostní úrovni, vnímá literaturu i sama vypravěčka. Ta v příbězích, svědectvích či různorodých dokumentech o Helle často implicitně hledá vztah k vlastnímu životu a odpovědi nejen ohledně osudu Helly, ale i své vlastní budoucnosti:

I já [stejně jako Hella – pozn. JZ] dávno žiju mezi dvěma jazyky a přestávám si být jistá, ve kterém se mi zdají sny. A i když píšu v rodném, jako bych věčně překládala – přebírám slova a varianty jejich možných významů. Překlad přestal být cestou k pochopení, tím spíš kratochvílí, stal se trpěným způsobem existence (MACHONINOVÁ 2023, 172).

Vypravěčka i postava Helly z prostředí, která musejí obývat, opakovaně utíkají, tu na chvíli, tu na delší dobu, ale nikdy je nedokáží opustit. Hella v dopise Tamaře ze dne 21. dubna 1973 píše:

Řadu dní jsem se přistihovala, jak po ulicích, v dopravě, zkrátka všude hledám jednu ztracenou kopějku [...]. O co jde? Chvíli mi trvalo, než mi to došlo: nechtěla jsem vidět, nechtěla jsem se dívat na to, co je kolem, a tak jsem se dívala na kopějku, která není. Rozumíš? (MACHONINOVÁ 2023, 252).

A podobně jako Hella i vypravěčka hledá raději všude jednu ztracenou kopějku (viz závěrečný dopis určený Helle). Pojímá to však zároveň jinak – hledá konkrétní odpovědi na otázky, které si sama pokládá, přestože jsou mnohdy velmi specifické a prakticky nezodpověditelné, např. věděla Hella, že byla Weilovi předobrazem pro postavu jménem Ri? A zmiňovala Weila či *Moskvu-hranici* ve svých dopisech? Tyto otázky přitom nejsou tolik zásadní pro rekonstrukční linku knihy – odpovědi na ně se stávají spíše onou pomyslnou kopějkou, rozptylují vypravěčku od zásadnějších otázek, které si musí položit nejen ve vztahu k Helle, ale i sama k sobě, ve světě, který se „znovu ostře rozdělil“, a ona se ocitla na jeho špatné straně: „Vím to, mám z toho strach, a přece zůstávám – v naději, že na rozdíl od Helly stačím odejít včas“ (MACHONINOVÁ 2023, 247). Se svou protagonistkou se v závěrečném dopise rozloučí, její vlastní budoucí směřování však není jednoznačné, natož uzavřené.

Hella Aleny Machoninové je v kontextu současné české literatury výjimečnou prózou pro svou erudici a pro to, jak přirozeně, nesamoučelně jsou poznatky do příběhu zakomponovány. Vzhledem k značné míře detailů – jak na rovině motivicko-tematické, tak i jazykové, stylistické či obecně formální – vyžaduje pozorné, pomalé čtení a postupné rozkrývání. Vedle práce s motivy tím na povrch vyvstanou i nuance vyprávěcích způsobů a zvoleného stylu, které se v knize různě obměňují a jako mimikry přebírají prvky z citovaných pasáží či

Hellina života. Výsledkem je vsutku pozoruhodné, mnohovrstevné dílo o existenci člověka v mezních situacích, který se soustavně, neoblomně snaží znovu nabýt vlastní identitu – a skrze ni i možnost svobodné volby.



Mgr. et Mgr. Jakub Záhora, Ph.D.
Ústav české literatury
Filozofická fakulta
Masarykova univerzita v Brně
Arna Nováka 1
602 00 Brno
333224@mail.muni.cz

Při vzniku práce studie byly využity zdroje výzkumné infrastruktury
Česká literární bibliografie – clb.ucl.cas.cz (kód ORJ: 90243).

LITERATURA

BĚLUNKOVÁ, Libuše. 2024. „A. a H.“ www.advojka.cz, <https://www.advojka.cz/archiv/2024/3/a-a-h> (přístup 27. 2. 2025).

BÍLEK, Petr A. 2024. „Levicová intelektuálka v říši komunismu. Kniha odkrývá tragický osud zapomenuté ženy.“ magazin.aktualne.cz, 22.03.2024, <https://magazin.aktualne.cz/kultura/alena-machoninova-hella-recenze/r~b8a-dabo6e81911ee80bfac1f6b220ee8/> (přístup 27. 2. 2025).

ČTK. 2024. „Hlavním vítězem cen Magnesia Litera se stal román Hella Aleny Machoninové.“ www.irozhlas.cz, 18.04.2024, https://www.irozhlas.cz/kultura/literatura/v-zanrovych-kategoriich-cen-magnesia-litera-byli-oceneni-jana-jasova-jan-kozak-a_2404182115_kma (přístup 27. 2. 2025).

FONIOKOVÁ, Zuzana. 2024. *Od autobiografie k autofikci*. Brno: Host.

HEJDOVÁ, Irena. 2023. „Zapomenutá Češka a vězeňkyně stalinských lágrů. Droby, smetí a prach nešťastného osudu stvořily silný debut Hella.“ *Deník N*, 12. 11. 2023, https://www.emaraton.cz/wp-content/uploads/2023/11/Hella_recenze_DenikN_IrenaHejdova_12_11_23.pdf (přístup 27. 2. 2025).

HEJDOVÁ, Irena. 2024. „Pět dobrých zpráv o vítězích Magnesie Litery. A proč je tentokrát rozhodně musíte číst.“ *Deník N*, 18. 4. 2024, <https://denikn.cz/1405446/pet-dobrych-zprav-o-vitezich-magnesie-litery-a-proc-je-tento-krat-rozhodne-musite-cist/> (přístup 27. 2. 2025).

CHUCHMA, Josef. 2023. „Dovnitř se nedostaneš. Kniha Aleny Machoninové je ojedinělým zjevem.“ *Respekt*, 25. 11. 2023, https://www.respekt.cz/tydenik/2023/48/dovnitř-se-nedostanes?srsId=AfmBOoo6DNfLzg1aYeYZh1TI3_QD-p-EggKvZZ2OM3AZdkViTJZviUOX.

KOPÁČ, Radim. 2024. „Magnesia Litera 2024: Vítězná prvotina Aleny Machoninové Hella je provokativní a rezonuje s dneškem.“ www.lidovky.cz, 18. 4. 2024, https://www.lidovky.cz/orientace/kultura/literatura-ceny-magnesia-litera-2024-kniha-roku-alena-machoninova-hella.A240418_170420_in_kultura_hma (přístup 27. 2. 2025).

LIŠKA, Martin. 2023. „Osud ve skrytu románových kulís.“ www.iliteratura.cz, 21. 12. 2023, <https://www.iliteratura.cz/clanek/46727-machoninova-alena-hella> (přístup 27. 2. 2025).

MACHONINOVÁ, Alena. 2023. *Hella*. Praha: Maraton.

MERENUS, Aleš. 2024. „Výlety do postsovětského prostoru v české polistopadové próze.“ In *V míru i konfliktu. Češi a svět v polistopadové české literatuře*. Ed. Alena Šidáková Fialová. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, s. 21–33.

NAGY, Petr. 2024. „Hella vyrůstá z mé předchozí práce s jazykem a literaturou (rozhovor s Alenou Machoninovou).“ *www.h7o.cz*, 1. 7. 2024, <https://www.h7o.cz/clanky/13953-hella-vyrusta-z-me-predchozi-prace-s-jazykem-a-literaturou> (přístup 27. 2. 2025).

NĚMEC, Jan. 2024. „Moskva je složitý organismus.“ *www.h7o.cz*, 8. 1. 2024, <https://www.h7o.cz/clanky/13805-moskva-je-slozity-organismus> (přístup 27. 2. 2025).

PLATZOVÁ, Magdaléna. 2023. „Uhranula ji očima.“ *Host* 39(9), s. 86–87.

TOMAN, Marek. 2024. „Alena Machoninová: Próza žije z nedořečeností.“ *Magazín Uni* 34(3), 8. 3. 2024, s. 42–45.

ZBOŘIL, Jonáš. 2024. „Vítězka Magnesia Litera: Neměla jsem v plánu stát se spisovatelkou.“ *Seznam Zprávy*, 22. 4. 2024, <https://www.seznamzpravy.cz/clanek/kultura-literatura-je-prostor-svobody-rika-autorka-knihy-roku-machoninova-250287> (přístup 27. 2. 2025).

ROZLOŽÍŠ PAMĚŤ MARKA TORČÍKA V KONTEXTU SOUČASNÝCH ANGAŽOVANÝCH „AUTOFIKCÍ“

KAREL STŘELEČ

ROZLOŽÍŠ PAMĚŤ (MEMORY BURN) BY MAREK TORČÍK IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY COMMITTED "AUTOFICTIONS"

Autofiction could be perceived as a specific poetic expression symptomatic for the first quarter of the 21st century, reflecting the place of an individual in present complex world. Authors react through their texts by opening personal questions and themes in individualized post-industrial society, literary searching for one's identity, sometimes overlapping to committed poetic expression based on personal story with ambition to create a manifesto or became an actant of social and cultural debate. This text deals with Marek Torčík's *Rozložíš paměť* (Memory Burn) which received positive critical responses of Czech literary critics, also won domestic literary awards, and belongs to the committed line of autofiction. The study focuses mainly on the thematic analysis and interpretation of the reflection of social phenomena (minority, identity, poverty, peripheral social classes). Furthermore, interpretation is focused on – in existing literary criticism neglected – character of narrator's mother who mirrors precarity of the labour market persisting in Czech society. The study also compares motifs of Torčík's prose with canonical work of French writer Édouard Louise with whom is Torčík often compared.

Keywords: contemporary Czech prose; autofiction; literary criticism; literary awards

ÚVOD

Hojně recenzovaný, diskutovaný a v neposlední řadě Magnesií Literou a Cenou Jiřího Ortena za rok 2024 oceněný román Marka Torčíka (narozen 1993) *Rozložíš paměť*, který zároveň představuje autorův prozaický debut, není v nejnovější domácí literární tvorbě beze všech pochybností solitérním jevem, a to ani v rovině námětu a tematického zaměření, ani v rovině žánrového východiska. Prvním hlediskem se

tak zařazuje po bok četných recentních povídkových, novelistických i románových reflexí individuální identity a sebepojetí minorit (především genderových, sexuálních), druhým zapadá do souběžného inflačního proudu tzv. autofikčních děl.⁽¹⁾ Kniha se v měsících po vydání setkávala s pozitivními ohlasy; při potenciální snaze vytvořit frekvenční slovník publikovaných recenzí by na prvních příčkách dominovaly výrazy jako beznaděj, ponurost, toxicita či odpuštění. Tento literárněkritický příspěvek proto v návaznosti ohledává několik okruhů a otázek – zejména se otevírá obligátní tázání, zda *Rozložíš paměť* koresponduje s citovanými oceněními i všeobecně kladným recenzním přijetím; v rámci analyticko-interpretací reflexe se mimo to také zabývá dvojí tematickou rovinou knihy a sleduje genologickou linii, jež je zřetelně inspirována a ovlivněna zahraničními literárními předchůdci.

MEZI LGBT A CHUDOBOU, MALOMĚSTEM A RODINOU
Z textu samého, ale ve stejné míře i z rozhovorů a dalších mediálních výstupů autora logicky plyne, že *Rozložíš paměť* nemá být počinem autonomním, odtrženým od aktuálního světa. Naopak je – snad kromě určitého inherentního sebeterapeutického účinku, jakkoliv v rozhovoru pro *Deník N* autor o svém psaní uvádí, že „[p]ro mě to určité terapeutické není“ (KOZÁKOVÁ 2024) – koncipován jako apel, manifest, který by skrze emocionální příběh a esejistické vstupy aktivizoval, upevňoval nebo modifikoval čtenářský postoj a světonázor. Intencí autora, na niž na jiném místě rozhovoru nepřímo upozornil, bylo také ukázat, že protagonista může být takřka modelovým reprezentantem širších skupin: „A podobnou zkušenost má tisíce dalších

1 Je přitom zřetelné, že tento pojem se v posledních letech etabloval spíše coby široké, nekonkrétní a mnohdy marketingové, resp. z pohledu literární vědy problematické označení, na což ještě dále poukážeme v závěrečných částech naší studie. V tuto chvíli jen podtrhneme dvě konstatování – první z pera Hany Blažkové: „Označení autofikce se v posledních letech v rámci knižního trhu stalo výraznou marketingovou kategorií“ (BLAŽKOVÁ 2024). A následně druhé, s obrazností uváděné Zuzanou Foniokovou: „Autofikce je koncept kluzký jako úhoř, kterého je obtížné chytit do jednoznačné definice“ (FONIOKOVÁ 2024, 177).

lidí“ (KOZÁKOVÁ 2024). Přístupme na tuto koncepci i v počátku následujícího interpretačního čtení.

Expozice Torčíkovy prózy se odvíjí od retrospektiv, které poměrně rychlým tempem odhalují či poodhalují její základní konstanty – recipient se tak ostrým řezem seznamuje s intimním světem příběhu. Vstup je blízký Camusově *Cizinci*: suchá zpráva o úmrtí příbuzného má telegrafický charakter, na rozdíl od Mersaultova příběhu je však katalyzátorem empatického zabřednutí do minulosti blízkých i do vlastní paměti. Rodina, pro kterou by bylo snad přiléhavější označení ne-rodina, je v Torčíkově případě složena ze vzájemně výrazně nekompatibilních a téměř výhradně desperátních figur. V nejstarší generaci prarodiče, žijící od určitého okamžiku vypravěčova⁽²⁾ dětství odděleně: postava dědečka, spolu s matkou nejvýraznější charakter románu, beze zbytku naplňuje definici etylika s rozvinutou patologií v chování; představuje současně archetyp naturalistické dědičnosti rodinné zátěže. Oba potenciální a potřebné mužské vzory v jeho životě selhávají hned v počátku (dědeček a nepřítomný otec). Ambivalentní postava matky, vnitřně stále napjaté až přepjaté feminní a mateřské síly, je svorníkem, respektive uzlem rodinné sítě a spíše pandán tvoří její rozpadlé sourozenecké vztahy a chvilková přítomnost partnera.

Kromě bezútešné rodinné anamnézy je druhým elementem doléhajícím na dospívajícího Marka iniciační milieu Přerova: konkrétně školy, města, čtvrti; toto sociální prostředí, které protagonistu obklopuje, bývá v anotacích a recenzích zpravidla titulováno jako maloměsto. I přes svébytnost a dlouhodobé objektivní vylidňování moravského sídla považujeme jeho označování zmíněným přívlastkem za minimálně problematické – zvláště uvážíme-li, že v kontextu české literatury 20. století je archetyp tzv. maloměsta velmi frekventovaný, ovšem pojí se s obcemi typu Rychnova nad Kněžnou, Benešova, Náchoda či Klimkovic, jejichž poetika a charakteristické

2 Zde se nabízí terminologická poznámka, přiléhající k mnohotvárné podstatě tzv. autofikce – lze v analýzách a interpretacích takového díla hovořit spíše o Markovi coby vypravěči, protagonistovi, či dokonce přímo autorovi?

vlasnosti jsou z podstaty odlišné od statutárního města s populací v době vyprávění oscilující okolo 45 tisíc obyvatel (srov. např. GILK 2001, s. 151–163; synteticky – za využití východisek literární vědy, ale také prostorových studií a sociální geografie – zpracovala ve své graduační práci problematiku též ODRIHOČKÁ 2024, 13–25). Vyobrazena je navíc selektivně toliko vrstva města zahrnující periferie, továrnu, ubytovnu, k asanaci určenou vybydlenou čtvrť s romskou komunitou a podobné lokality – úhrnem tedy svět na okrajích. Identita a paměť fiktivního města tak kopíruje pouze ty polohy, které tvoří prostorovou paralelu k vypravěčově životnímu pocitu.

Základní kostra románového příběhu nepostrádá znaky efektnosti a dojmavosti, ve své podstatě je však převážně prostá, schematická a repetitivní. Dospívající chlapec a následně mladík je protagonistou stojícím v mnoha posloupných situacích „proti všem“ – aspekt nedůvěry a ohrožení prostupuje jeho vazby k téměř každému a čemukoliv. Klíčová peripetie, která souvisí s uvědomováním si vlastní minoritní sexuální orientace, se rozvíjí na základní škole, ve třídě ovládané šikanou umožněnou až absurdní lhostejností či slepotou pedagogů. Moc a síla představují vlastnosti, které vypravěč postrádá, aktivně o ně neusiluje a volí rezistenci a přijetí role oběti. Přesto je těmito motivy vnitřně fascinován: „Tak dlouho je člověk na spodních příčkách společnosti, tak dlouho do tebe někdo kope, přechází tě, až pro tebe těla lidí, co jsou ještě o kus pod tebou, zůstanou tím posledním, na čem dokážeš uplatnit alespoň nějaký náznak moci“ (TORČÍK 2023, 140). Slovní i fyzické ponižování se opakuje v dílčích nuancích, ovšem jak u vypravěče (a jeho ostrakizovaného romského kamaráda a přítele Mariána), tak čtenáře vyvolává v důsledku stálého a protrahovaného dávkování v průběhu děje spíše otupělost a automatizaci – jakmile Torčík inscenuje setkání s agresorem a jeho druhy, lze v následujících řádcích bezpochyby čekat střet, ponížení, bití.

Vypravěč všeobecně staví vůči své (hyperbolizované) citlivosti a odlišnosti téměř absolutní protipóly – podobně jako vybírá z charakteru města emblémy nízkého (viz výše), taktéž dětský kolektiv je

zcela podřízený symbolu zla, spolužáku Filipovi. Fikční svět je rozdělen poměrně nerealisticky či neuvěřitelně na osy – černého a bílého, dobra a zla, přítele a nepřítele. Vůči toleranci k odlišnosti stojí lidé redukování na primitivní bytosti; extrémů prosté děti nebo dospělí autorovi do koncepce románu nezapadají. Plastickou a uvěřitelnou neepizodní figurou příběhu je tak zejména protagonistova matka. Slovy z recenze na portálu ČT art: „Příběh hrdinčiny matky by vystačil na samostatnou knihu“ (PÝCHOVÁ 2024).

ANGAŽOVANÁ VÝPOVĚĎ

V tomto punktu lze sledovat pozoruhodnější, silně pronikavou linii Torčíkova vyprávění – okolnosti jejího života. Tato hrdinka, v mnohém tuctová žena středního věku a po většinu času samoživitelka, je reprezentativním příkladem fenoménů pracující chudoby a prekarizace práce. Opět, vztahujeme-li čtení textu coby angažovaného k aktuálnímu světu, můžeme konstatovat, že jde o téma dotýkající se nepoměrně větší části současné společnosti na přechodu mezi industriální a postindustriální epochou. Postava se tak nachází na stálé hraně propadu sociálními sítmi – špatně ohodnocené mechanické zaměstnání zatěžuje její fyzický stav, vědomí nejistoty stav psychický:

Podobně jako během krize mezi lety 2008 a 2009 i letos na jaře v továrně propustili přes čtyři sta lidí. Během první vlny pandemie museli dál chodit do práce, továrna si na ně hromadně požádala o peníze od státu, část z nich se v práci nakazila, ale když bylo jasné, že si firma pravidelný růst neudrží, bez váhání začala propouštět. Ani máma si práci nemohla být jistá. „Musíme teď všichni šetřit.“ Kdosi z vedení před ní stojí a opakuje tu větu pořád dokola. [...] „Každá smrt je hrozná, ale krach firmy také,“ uzavře rozhovor člověk, který mluví o konci rozežranosti, „ekonomika se nesmí zastavit.“ Pro někoho, kdo

přijde o práci, ovšem znamená i druhá možnost jistý druh smrti (TORČÍK 2023, 150).

Citovaný motiv továrny na optické výrobky je pro matku (ale v širší míře dříve i její matku) místem fatálním, předurčeným – práce v ní je považována za automatickou, bez alternativ. Jedná se o literární obraz dědění chudoby, což dává pochopit matčin názor v době výběru střední školy – nedokáže si představit jinou synovu vzdělávací perspektivu a pracovní uplatnění:

„Je to sice trochu otrava, makat vestoje, ale dá se to vydržet.“ Z téhle konkrétní představy se zdála nadšená. „Po škole bys mohl rovnou nastoupit na lepší místo – aji by ti myslím dali víc peněz, než mám já.“ Nebylo by na tom vlastně nic tak zvláštního. Kromě dědy v továrně pracovali alespoň chvíli všichni z rodiny (IBID., 145–146).

Tematické pole ohledávající sociálněekonomické podmínky a chudobu pracujících samoživitelů v percepci valné části kritiků a recenzentů zůstávalo neviditelné, nebo přinejmenším upozaděné – což lze též chápat jako svědectví o mainstreamu současné literární kritiky samé, který akcentuje oblíbené liberální téma angažovanosti vůči menšinám. Těžiště románu, zřejmě nezamýšlené, lze ovšem skutečně hledat (a nacházet) v reprezentaci estetiky neuhlazenosti života takto pracujícího člověka; v naléhavosti kombinované se skromností bez patosu. Torčík skrze postavu matky (v mnohém ne nepodobné Zolově Gervaise) vytváří značný interpretační přesah k aktuálním otázkám; poodkrývá stálá (a pozapomenutá) levicová témata, která byla v posledních letech mitigována genderovým, identitárním a dalším aktivismem. Politické čtení románu může být ve výsledku čtením dvou koncepcí – tradiční (tzv. staré) levice, jejíž programy směřovaly k zajištění základní ekonomické, materiální a sociální rovnosti vyplývající primárně ze situace masových vrstev pracujících v době

industriálních změn 19. a počátku 20. století; a nové levice, jejíž témata se rozšířila o politiku identit či téma široké emancipace menšin (BAYER 2020).⁽³⁾

KONTEXT ČI EPIGONSTVÍ

Torčíkovo autorské gesto, jak jsme připomínali v úvodu, může čerpat a čerpat z již silného evropského vzednutí obdobných tvůrčích metod a postupů. Je zřetelné, že k tomuto obratu k vážnému angažovanému tónu, popisnosti a věcnosti, syrovosti zobrazovaného a neustálému inscenování autenticity osobních traumat přispěla mimo jiné aktuální francouzská vlna, v tuzemském bohemistickém, ale i laickém prostoru patrně nejhojněji (a snad i výlučně) spojovaná s pracemi Édouarda Louise, které jsou do češtiny překládány od roku 2018.⁽⁴⁾ Právě prizmatem knižní série francouzského bestselleristy byl román vykládán a srovnáván s ní; včetně pro spisovatele užité zkratky, resp. perifráze „český Édouard Louis Marek Torčík“ (JANČÍKOVÁ 2024). Z kritického pohledu skutečně vyplývají poměrně detailní paralely: existence mladých homosexuálních protagonistů na konzervativní, obhrouble působící periferii obou zemí, komplikované rodinné zázemí i prožitek násilí a šikany a následné vymaňování se, emancipace, rekonciliace se svou identitou.

Jindy se (ne)chtěné epigonství manifestuje i v konkrétních analogických pasážích – příkladem mohou být reflexe politických elit

3 Ilustrativním příkladem může být i úryvek z recenze Elišky Kaplan, v jejím textu se objevuje touha hledat feminismus či maskulinní útlak tam, kde jsou přehlíženy základní příčiny neštěstí vypravěčovy matky, tedy socioekonomické: „Ta si je svého útluaku – především ze stran násilnických mužů, ale částečně i útluaku systémového – do jisté míry vědoma, pojmenovává jej v rozhovoru s kamarádkou, ale nezajde tak daleko, aby se, jak nakonec poznamená, považovala za feministku. Otevřeně politická témata ostatně stojí spíše na okraji románu. Jistě, jsou součástí příběhů jednotlivců, postavy reflektují zásahy konkrétních politiků či politických uspořádání do vlastních životů, vypravěč jim však věnuje pozornost spíše v náznacích, elipticky a je na čtenáři, aby si nedořečené domyslel nebo do něj vsadil vlastní agendu“ (KAPLAN 2024).

4 Případně též s díly Annie Ernauxové, jejíž prózy jsou do češtiny šířeji překládány od počátku 20. let našeho století v souvislosti s udělením Nobelovy ceny a následným mediálním zájmem. Jde ovšem o autorku jiné generace (ročník 1940).

a jejich pocíťované asociálnosti, které jsou vedeny ve formě obžaloby i lamentu. Pro ilustraci uveďme pasáž z Louisovy novely *Kdo zabil mého otce* v překladu Sáry Vybíralové:

V březnu roku 2006 oznámila vláda Jacquesa Chiraca, jenž vládl Francii dvanáct let, a jeho ministr zdravotnictví Xavier Bertrand, že stát přestane proplácet desítky léků; většinou šlo o léky na trávicí obtíže. Protože jsi od nehody musel celé dny ležet a špatně ses stravoval, neustále jsi měl s trávením problémy. Kupovat si léky k utlumení svých obtíží bylo stále složitější. Jacques Chirac a Xavier Bertrand ti ničili střeva. V roce 2009 nahradí vláda Nicolase Sarkozyho a její komplic Martin Hirsch dávku RMI, minimální dávku vyplácenou francouzským státem osobám bez práce, dávkou RSA. RMI jsi dostával od té doby, co jsi nemohl pracovat. Přejít od RMI k RSA cílil na „podporu návratu do zaměstnání“, jak říkala vláda. [...] Pokud jsi nepřijal práci, kterou ti nabízel, nebo spíš vnucovali, ztratil jsi na sociální podporu nárok. Navrhovali ti jen vyčerpávající fyzické práce na poloviční úvazek ve velkém městě čtyřicet kilometrů od nás. Kdybys měl každodenně dojíždět, stál by tě benzín tři sta eur za měsíc. Po čase jsi přece jen musel přijmout práci metaře v jiném městě za sedm set eur měsíčně, celý den se sklánět a sbírat cizí špínu, sklánět se, i když jsi měl zničená záda. Nicolas Sarkozy a Martin Hirsch ti drtili záda (LOUIS 2021, 64–66).

U Torčíka pak čteme:

Máma ti později přiznala: „To sem věděla už tehdy, že se mi za Klause dobře žít nebude. [...] Matka a stejně tak kdysi děda se nikdy nenaučili přehlížet opovržení, s jakým média mluví o lidech, ke kterým se sami zařadili. V roce 2010 tehdejší předseda ODS Mirek Topolánek na otázku, jak by popsal voliče svého opo-
nenta Jiřího Paroubka, odpověděl: „No to je přece vepřo, knedlo,

zelo a v podstatě je třeba všechny zavřít, nakopat do prdele.“ Při posledních prezidentských volbách se pak ze všech stran ozývalo něco podobného (TORČÍK 2023, 153–154).

Kronikální, enumerační charakter poukazuje na další specifikum díla: nejde nutně o prověřování funkcí a vlasností individuální nebo kolektivní paměti a opačně zapomnění, jak by evokoval použitý titul, spíše naopak převažující systematické (letopočty 2021 a 2007 ukotvené), až mechanické a lineární vyprávění prožitého. Z tohoto přerývaného proudu vybočuje teprve až poslední desítka stran, v níž se paměť mění v hlavní motiv:

Netušíš, jestli existuje nějaká paměť města, nebo si jen promítáš vlastní zkušenost do jeho ulic. Dřív ti přišlo, že Přerov nemá žádné kouzlo. [...] Zbořená Komuna, domy na Škodově ulici a teď konečně i Chemik. Co se dalo zapomenout či opustit, nechalo zchátrat, aby na místě mohlo postavit něco jiného, pro jiné, lepší lidi; už se tolik nestaralo o vystěhované rodiny, o to, co zůstane, protože někdy je přece lepší, když věci sejdou z očí a tím zdánlivě přestanou existovat. Každý šrám je nutné srovnat se zemí nebo alespoň zaplácat reklamou, dokud nezbude jen místo, jen další bod v paměti, který se člověk marně snaží přepsat něčím jiným, chodí kolem a předstírá, že tu není (IBID., 248–249).

Takto se uzavírá přibližně 250 stran textu – návratem, nepřekvapivým zjištěním, že paměť je vždy zatížena stupněm nejistoty. S mizním hmoty města a nálezem dědova deníku mizí či otupuje i dřívější bolest – než o usmíření však lze spíše hovořit o smíření.

Výhradní odlišnost Torčíkova stylu od autofikčních vyprávění jeho generační skupiny spočívá v jisté mnohomluvnosti, snaze sdělit vše namísto tíhnutí k výběrovosti, sevřenějšímu a kondenzovanějšímu výrazu, který dokáže podtrhnout záměrnou syrovost obsahu. Formální aspekty románu *Rozložíš paměť* nicméně nelze úhrnem označit za

svébytné nebo originálně nápadité; jistým zajímavým atypem je použít narativní du-forma. Navzdory tomu, že se ve srovnání s rozšířenou ich- a er-formou empiricky jedná o výrazně méně frekventovanou osobu, jak si už v roce 2017 ve své studii všímá Jana Hoffmannová (HOFFMANNOVÁ 2017, 28), případů jeho využití v románové a povídkové tvorbě přibývá. Zejména v případě kohorty spisovatelů dnes přibližně lemované třiceti a čtyřiceti lety věku jde o zaznamenanelný trend – patřil by k němu např. taktéž na Literu za prózu 2024 nominovaný titul *Vyhoření* Petra Šestáka nebo *Pacanka* Kláry Elšíkové, s níž Torčíkův text spojuje rovněž stylová vrstevnatost a příležitostně zakomponované prvky středo- a východomoravského nářečí.

ZÁVĚRY A DISKUSE

V závěru našich úvah nad Torčíkovou knihou jsme se přiblížili dalším domácím prózám vydaným v letech 2023 a 2024 a titulovaným coby autofikční; jen v nedávné knižní produkci by mezi dalšími šlo o svazky *Druhé Německo* Ondřeje Škrabala, *Hellu* Aleny Machoninové či *Radikální potřeby* Terezy Semotamové. Je proto pochopitelné, že se k tomuto pojetí literární tvorby s prvky autenticity i fiktivnosti nedávno vyslovilo několik statí. Jde kupříkladu o článek „Make it new“ Jana Němce (NĚMEC 2024) na stránkách *Hostu* a polemický text Zuzany Kultánové (KULTÁNOVÁ 2024) ve *Tvaru* s titulkem „Autofikce jako licence na život? Těžko“. Za stěžejní považujeme právě autorčino konstatování, které připomíná, že autofikce je pouze momentálně propagovaným pojmem, zastřešujícím rozličné tendence; přičemž jak Kultánová uvádí, samotná pravda či Pravda není klíčová. Čtenářský úspěch autofikčních literárních textů je založen daleko více na pocitu čtení pravdivého a reálného, což je limitováno pouze mírou toho, jak narativní dílo zapadá do aktuální zkušenosti každého jednoho člověka, čtenáře, recipienta.

Stejně tak doplňme, že autofikce je literárním fenoménem, který přitahuje momentální pozornost i mimo pole literární kritiky a vstu-

puje do mediálního diskurzu – a to i inklinací k bulvarizaci a odhalování intimních témat souvisejících se samotnou osobností autora či autorky. Vysvětlující je i postřeh již citované Zuzany Foniokové, která se v českém literárněvědném okruhu věnovala „psaní o sobě“ v poslední době patrně nejsystematičtěji: „Na oblibě pojmu autofikce se však podílí nejen samotná tvorba, ale také recepce. [...] Mění se totiž nejen metody vyprávění o sobě, nýbrž i způsoby jeho čtení“ (FONIOKOVÁ 2024, 185). Posuny jsou, jak precizně dokládá autorka ve své monografii *Od autobiografie k autofikci*, korelující s celospolečenskou subjektivizací vlastního „Já“ ve vztahu k sobě samému i k aktuálnímu světu, což platí o straně autora i příjemce umělecké výpovědi (IBID., 184–192).⁵ Román *Rozložíš paměť* je nicméně i bez moderního, přesněji módního genologického označení řemeslně precizním, fungujícím celkem. Kromě reflexe genderového sebepojetí či sexuální orientace, kteréžto jsou ovšem v české literatuře již provařenými, a autopsie svého bývalého já je, jak se domníváme, realistickou sondou do dnešní i nedávné socioekonomické periferie.



Mgr. Karel Střelec, Ph.D.

Katedra české literatury a literární vědy

Filozofická fakulta Ostravské univerzity

Havlíčkovu nábřeží 3120/38a

702 00 Ostrava

karel.strelec@osu.cz

5 Hypoteticky se domníváme, že jde – zejména v posledních dvou až třech desetiletích – o jeden z důsledků prolínání reality žitého světa a virtuálního prostoru na mnoha kognitivních, emočních či praktických relativizujících škálách, srov. např. anglický termín *blurred lines*.

LITERATURA

- BAYER, Ivo. 2020. „Nová levice.“ *www.encyklopedie.soc.cas.cz*, https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/%E2%80%9Enov%C3%A1_levice%E2%80%9C (přístup 30. 5 2024).
- BLAŽKOVÁ, Hana. 2024. „Univerzální individualismus. O politických limitech současných autofikcí.“ A2, <https://www.advojka.cz/archiv/2024/17/univerzalni-individualismus> (přístup 8. 7. 2025).
- FONIOKOVÁ, Zuzana. 2024. *Od autobiografie k autofikci: narativní strategie vyprávění o vlastním životě*. Brno: Host.
- GILK, Erik. 2001. „Trojí maloměsto před první světovou válkou.“ *Česká literatura* 49(2), s. 151–163.
- HOFFMANNOVÁ, Jana. 2017. „Vnitřní monology a vnitřní dialogy, ich-forma, du-forma a er-forma (ve vztahu k teorii subjektů a perspektivizačních center Aleny Macurové).“ *Studie z aplikované lingvistiky – Studies in Applied Linguistics* 8(1), s. 21–31.
- JANČÍKOVÁ, Šárka. 2024. „Pro některé lidi může být moje kniha traumatizující, říká o svém románu Rozložíš paměť český Édouard Louis Marek Torčík.“ *www.mujrozhlaz.cz*, <https://www.mujrozhlaz.cz/mozaika/pro-nektere-lidi-muze-byt-moje-kniha-traumatizujici-rika-o-svem-romanu-rozlozis-pamet-cesky> (přístup 5. 4. 2024).
- KAPLAN, Eliška. 2024. „Mozaika života z útržků paměti.“ *iLiteratura.cz*, <https://www.iliteratura.cz/clanek/46912-torcik-marek-rozlozis-pamet> (přístup 15. 8. 2024).
- KOZÁKOVÁ, Ivana. 2024. „Mých blízkých se to příliš dotklo, dnes bych to napsal jinak, říká Marek Torčík o autofikčním románu Rozložíš paměť.“ *www.denikn.cz*, <https://denikn.cz/1355461/mych-blizkych-se-to-prilis-dotklo-dnes-bych-to-napsal-jinak-rika-marek-torcik-o-autofikcnim-romanu-rozlozis-pamet/> (přístup 5. 4. 2024).
- KULTÁNOVÁ, Zuzana. 2024. „Autofikce jako licence na život? Těžko.“ *www.itvar.cz*, <https://itvar.cz/autofikce-jako-licence-na-zivot-tezko> (přístup 5. 4. 2024).
- LOUIS, Édouard. 2021. *Kdo zabil mého otce*. Přel. Sára Vybíralová. Praha: Paseka.
- NĚMEC, Jan. 2024. „Make it new.“ *www.h7o.cz*, <https://www.h7o.cz/clanky/13829-make-it-new> (přístup 3. 3. 2024).

ODRIHOCKÁ, Aneta. 2024. *Topos (malo)města v nejnovější české próze*; bakalářská práce (Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity).

PÝCHOVÁ, Anna. 2024. „Torčíkova autofikční cesta k sobě.“ ČT art, <https://art.ceskatelevize.cz/inside/torcikova-autofikcni-cesta-k-sobe-ivKnB> (přístup 5. 4. 2024).

TORČÍK, Marek. 2023. *Rozložíš paměť*. Praha: Paseka.

CANTO OSTINATO A BRATŘI BIGLINOVÉ NA DVOJSKIFU – DVA TEXTY S UMĚLECKÝMI AMBICEMI A ZCELA ODLIŠNOU RECEPCÍ

JAKUB CHROBÁK

CANTO OSTINATO AND BIGLIN BROTHERS ON DOUBLE SKIFF – TWO TEXTS WITH ARTISTIC AMBITIONS AND COMPLETELY DIFFERENT RECEPTION

The study aims to analyse two prose texts. The lyrical-epic ballabile *Bratři Biglinové na dvojskifu* (The Biglin Brothers on a double skiff) by J. A. Pitínský and the novel *Canto ostinato* by Pavel Kolmačka. These are texts by authors who do not focus solely on writing fiction. J. A. Pitínský is known primarily as a playwright and theater director. Pavel Kolmačka is a respected and acclaimed poet. Both texts are connected by the emphasis on the method of processing. Both focus on writing. Pitínský's text even has writing as its main theme. Kolmačka's novel analyses several themes. But the most important is the searching for one's place in the world in relation to the family in the broadest sense. The second aim is to show how different the reception of these two texts was, and to characterize the reasons. These lie in the fact that in many critical texts the basis for aesthetic judgment is not the form of the book but its subject matter. Such a state of affairs does not allow a full-fledged debate on the principles of evaluating literary works.

Keywords: novel; lyrical-epic ballabile; literary criticism; to analyse; to rate; Pavel Kolmačka; Jan Antonín Pitínský

Tato studie si klade za cíl poukázat na dva texty, které spojuje důraz na jazyk a především vztahy mezi epickým a lyrickým živlem v celku prozaického textu. Jde o román *Canto ostinato* (2023) Pavla Kolmačky a text Jana Antonína Pitínského *Bratři Biglinové na dvojskifu* (2023). Oba texty mají také rozdílnou recepční historii i historii ocenění. Zatímco román P. Kolmačky sice zcela minul porotce Magnesie

Litery, zato ale získal dle mého o literárních kvalitách nejvíce vypovídající Cenu Jaroslava Seiferta a návdavkem její autor obdržel i Státní cenu za literaturu, druhý text de facto prošuměl kritickým prostorem (na několik výjimek) a téměř zapadl. Tento markantní rozdíl ovšem dle mého mínění není způsoben rozdílnou estetickou kvalitou obou textů, ale dobovými čtenářsko-kritickými principy, což se také pokusím ukázat.

Začnu textem *Bratři Biglinové na dvojskifu*, jehož kritická recepce byla a je minimální. Jan A. Pitínský rezonuje v českém kulturním prostředí spíše jako dramatik a režisér se zcela neotřelou a jedinečnou poetikou v obou oblastech divadelní práce. Stále častěji jej ale lze sledovat a číst jako beletristu, jak o sobě ostatně sám v medailonku píše. Právě rozporuplnost vnímání Pitínského literárních textů ve vztahu k divadelním produkcím pojmenovává autor jediné rozsáhlejší, o to ale přesnější kritické reflexe, Pavel Janoušek:

Maximálně se objeví v životopise autora, který je širší veřejnosti znám především jako pozoruhodný režisér, přestože se v posledních letech prezentuje především jako „českomoravský spisovatel, původním povoláním knihovník a divadelník“, jak je napsáno na zadní straně přítomné knížky. A pokud se to tam objeví, tak nejspíše ale jen v závěrečné poznámce, zmiňující se, že Pitínský kromě přehršle tvorby režijní a pozoruhodných her divadelních tu a tam psal i poezii (např. sbírka *T.MA*, 2020) či lyrickoepické prózy (JANOUSHEK 2024, 22).

Podobně přesné a zároveň i obecně platné je i Janouškovo vysvětlení, proč se mu daný text líbí:

Proč ale mě tato... „textová férie na pomezí hájemství poezie a prózy“ baví? Možná proto, že jsem přesycen nadprodukcí slov a příběhů schopných cokoli zmustrovat do předem daných hodnotových a narativních vzorců. Neboli že mě těší, když je pro

někoho radostí samo psaní, a přitom dokáže sebevyjevování se skrze slova povýšit na akt a proces zakoušení individuálního i sociálního bytí (JANOUSEK 2024, 22).

Myslím si, že tu Pavel Janoušek nepojmenoval jen svůj osobní čtenářský dojem, ale mimochodem i hlavní kostru jedné podoby současného kriticko-čtenářského diskurzu. Jinak řečeno: jeden z důvodů, proč tato kniha nefigurovala mezi oceněnými, ba ani zaznamenání-hodnými tituly nejrůznějších cen a anket, je dán především tím, že čtenářské percepci nenadbíhá, spíše ji činí komplikovanou.⁽¹⁾

Janoušek svou formulací popisuje i cosi obecnějšího v kritické praxi: ani tam totiž text nerezonoval, protože pro popsání jeho kvalit je třeba zaměřit se především na tělo prozaického textu, na způsob komponování. Jinak řečeno: tento text ani v kritické reflexi nelze převést na nějaké jednoduché co a vést s ním kritickou diskusi, je celý založen na svém *jak*, čímž uniká jak širší čtenářské percepci, která už si příliš navykla na to, že její vkus budou autoři a autorky brát na zřetel, ale jak se ukazuje z množství reflexí, uniká i kritické praxi, protože vyžaduje poněkud subtilnější nástroje analýzy.

O co tedy v tomto textu jde?

Začněme u žánru, který tvoří první komplikovaný bod čtení i analýzy. V tomto případě nejde jen o stanovení „škatulky“, ale právě porozumění samotnému principu autorského záměru, jak se projevuje v žánrové rozkročenosti. Jinak řečeno: pokud si neujasníme, jak s textem pracovat, co od něj čekat, můžeme se s ním také fatálně minout. Zdenko Pavelka k tomu poznamenává:

1 Zde jen zdůrazňuji, že totéž platí i pro román Pavla Kolmačky, jinak řečeno – důvody pro tak rozdílný způsob přijetí textu se nenacházejí v rovině jejich struktury tematické, stylové či jiné. Jde spíše o souběh okolností. Co ale podle mého platí, je skutečnost, že oba texty směřují k méně početnému publiku spatřujícím v literatuře především texty umělecké, od kterých mají svá očekávání, ale zároveň jsou také ochotni investovat i jiné nasazení do jejich četby.

Pokud bych měl volit žánr nebo škatulku, k deklarované féerii bych ještě přidal básnickou prózu. Jenže rozměr Pitínského básnivosti tohle zařazení překračuje, ocitáme se zároveň někde za Alenčíným zrcadlem a také v detektivce. Pitínského fantazie a jazyková hravost jako kdyby neznaly hranice. Od počátku se střídají vypravěčské roviny a scénky v ostrých střizích. Pitínský začíná jemně ironickým hledáním první věty, ale vzápětí se ocitáme ve vlaku, do něhož přistupují staříci, kteří si jedou zatan- covat (PAVELKA 2024).

Nakladatelská anotace mluví o „textové feerii na pomezí hájemství poezie a prózy“. Toto označení zpočátku cituje i Pavel Janoušek v již zmiňovaném textu, aby jej ale v další části rozvinul:

autor vědomě volí formu kaleidoskopu různorodých myšlenek a vět, jež se míhají na hranici mezi lyrickou explikací a epickým prozkoumáváním těch druhých. Jeho vícenásobné vyprávění tak zrcadlí jen zlomky reality, přičemž je bez ohledu na konvenční logiku neustále svévolně přeskupuje, přeskakuje od postavy k postavě, od situace k situaci, od nápadu k nápadu. Výsledkem je, budu-li citovat autora, „čirá jakoby od vši tíže osvobozená, lentilkově rozsypaná imprese“. –

Či spíše exprese, která je schopna dát jednotlivým lentilkám nový tvar a významový rozměr a současně, opakuji, s nadhledem sebe sama v každém okamžiku shazovat (JANOUSEK 2024, 23).

Již z tohoto výčtu je patrné, že máme co do činění s textem, který se typizovaným formám literárních děl brání, nebo ještě lépe je překračuje jiným směrem než tradiční lyricko-epické texty. Myslím si, že toto je první podstatný klíč k Pitínského textu. Nepokouší se totiž podat zprávu o nějakém vypravovatelném výseku světa, nesnaží se ani v lyrickém bezčase zastavit emoci, obraz, vizi a lyricky ji vyjevit, spíše se i ve struktuře tohoto textu chová jako dramatik: předvádí nám

jednotlivé epické složky (chcete-li, jednotlivé dějové linie) jako svého druhu postavy, které vystupují na pomyslné textové jeviště a mísí se s jinými.⁽²⁾ Tedy nejspíše jakési lyricko-epické ballabile.

Že jde o text, který si je své udělanosti vědom, se čtenář přesvědčí na samém začátku:

Všechno, co bylo na Božence milé, odehrávalo se ráno.

Tolik jsem očekával od této věty... Ale je to skoro nejhorší věta, kterou jsem četl, je to věta horší nežli věta kupříkladu: Byla jedna babka, ba ne, je to horší věta nežli věta: přišlo jaro, slunce ohřálo vodu v potocích, ano, tato věta se nepovedla, zasmála se a zmizela pod hladinou. Nebo si vemte jinou, ještě daleko horší větu: Milan vstoupil, a když viděl, že si nemá kam sednout, obrátil se a vyrazil na tramvajovou zastávku. Tam se posadil na volnou lavičku, vytáhl rozečtenou knížku a četl: Na začátku nebylo nic, možná jen trochu světla v nekonečné tmě (PITÍNSKÝ 2023, 11).

Zprvė sledujeme uhranutí samým principem psaní – v malém odstavci se osmkrát zopakuje slovo věta, jako by se tu simuloval hovor, umanutá řeč, která krouží kolem jednoho pojmu a nedbá pravidel stylistiky. Na straně druhé i na tak malém prostoru je čtenář hned několikrát znejistěn. Nejprve úplným odklonem od epičnosti oně kurzívou psané věty. Míháním kontextů od lidové písně (Byla jedna babka) přes krajinomalebné obrázky (přišlo jaro...) až po formálně realistický er-formový vyprávěcí princip (Milan vstoupil...). V neposlední řadě pak je tu sama kniha, kterou má Milan rozečtenou, a pře-

2 Abych psal srozumitelně, pokud jde o jednotlivé literární druhy a žánry – epický živel je nositelem jednotlivých dějových linek, ovšem ty jsou nabourávány, bržděny nebo rovnou zastavovány živlem lyrickým, který se projevuje jak vloženými básnickými texty, tak proměnou epického pohybu v lyrické zastavení. A tyto linie se skutečně stávají jakýmiśi „postavami“, protože vstupují do textového pole neočekávaně, náhle, bez zřetelných předělů a nesou s sebou celou svou historii. Jde tedy o určité dramatické mnohohlasí, což se projevuje třeba i tím, že jednotlivé promluvy (ať už postav, či vyprávěče) mohou být v určité chvíli čtení přisuzovány i hrdinům z různých dějových linek.

ce úryvek z ní odkazuje k prvním slovům Bible. Celé entrée působí jako jakási forbína či dramaturgický úvod.

Následující pasáže pak spouštějí jízdu epizodických situací, v nichž opět nejde o to, co se říká, ale jak se to říká, celá úvodní scénérie vyvrcholí písní/básní, ve které se pravidelný rytmus střetává se střídáním různých jazykových plánů. Na jedné straně novotvar směřující k lidovosti: „Ptáček praví: Já bych si spí! / Och, a hned by bylo líp...“ (PITÍNSKÝ 2023, 13), potom akcentace adverbiálnosti, opět svojsky užité: „Já bych si zazpíval zápalně, / já bych si zazpíval nestorně –“ (IBID.). A končí prvním (snad) skutečným prohlášením, které se také stává jakousi definicí údělu tvůrce: „Jsem společností tenký člen, / list, větývka, šťovík, nezájem... / A podstata má člověka / je ptáčka zlatá paleta, / vždyť – pohled – taky polétá, / polétavý / ... do léta!“ (IBID.). Tato úvodní scéna nás pomalu přemístí k plánům dalším, už vyprávěcím... Tak tedy dostává čtenář úvodní návod, jak s textem pracovat, nebo ještě lépe – varování, co od něj neočekávat.

Nyní se podívejme alespoň ve stručnosti na ono co? Realizuje se, jak už bylo řečeno, náhlými přechody, jako by si herci skákali do replik na principu spíše tanečním a rytmičtím než významovým. Na jedné straně je tu „detektivní příběh“. Uvozovky jsou tu nutné, protože z detektivního zůstávají jen kulisy a postavy: mrtvá dívka, pokus o vyřešení vraždy (nebo čeho), lyrizující a filozofující detektiv Chleborád, rádoby detektivní řád naplňující a pravidel vyšetřování se držící nadporučice Holišová, nález jakýchsi důkazů (např. náhrada oka v podobě cukrové koule) apod. Nikde se nic nevyřeší, v závěrečném finále tohoto hlasu se zjevuje mytická postava, která může být stejně přeludem jako alter egem Chleboráda, nebo prostě jen fantomem podobným tomu z opery atd.

Dalším hlasem-dějovou linkou je pak přízračná cesta polidštěných zvířat s tu zřetelnějšími, tu méně viditelnými nebo zastřenými odkazy k naší historii. Tato zvířata tematizují naše traumata minulosti, čímž se zařazují vedle próz Jáchyma Topola k nejpresnějšími analýzám toho, jak na nás kolektivní (ne)vina fantasmagoricky působí i dnes.

Tedy tato zvířata pochodují na cestě života někam ke Lvovu, sledujeme – a zde by se hodila připomínka *Modlitby pro Kateřinu Horovitzovou* –, jak se zvířata pomalu probírají ze svého snu o novém možném světě, mezitím neustále testují svou důstojnost, ovšem nakonec ji nacházejí v přimknutí se k sobě navzájem, byť si to také může vypadat jako tupý pochod.

Tyto dvě linky bývají také nejčastěji zmiňovány i v reflexích tohoto lyricko-epického ballabile. Ale jsou tu i hlasy další, které se naší pozornosti dožadují stejně intenzivně, ale ne v tak pravidelných intervalech – jedním je divadelní praxe. Vypravěč občas vypadne z role vančurovského slovního požitkáře³⁾ a posune nás ke každodennímu divadelnímu světu kostýmů, návrhů, ale i starých divadelních bufetů. V neposlední řadě je zde pak příběh samotného místa v širším slova smyslu. Nejlépe snad kraje. Textem neustále hrčí kárka, a čas od času je i popráno sluchu jejímu tvůrci. Mluvčímu ji připravuje starý příslušník zdejšího rodu. Ten zvláštní stroj, kterým se převáží všechno, od dětí po kořalku, tu stále jede, aby připomínal, že také někam patří píšíci subjekt. Zapomínat bych neměl ani na zdánlivě miniaturní, ale stále se vracějící linku psaní kroniky – nešťastná kronikářka nejprve poctivě „dodržuje“ žánr, klade si obecné otázky po tom, co v kronice být má, co ne, ale v konfrontacích se svým nadřízeným, starostou, se stále víc osamostatňuje, vzdaluje se původnímu záměru, až se i ona stává svébytným tvůrcem, nikoli služebníkem svého žánru a zadání.

A právě těchto pět postav-„dějových“ linií nejenže vystupuje na pomyslné pódium, ale pokouší se spolu dokonce i mluvit, takže je občas obtížné, ne-li nemožné určit, ke kterému plánu, do jakých úst patří ta která promluva. Dobře je to vidět na těch místech, kde se témata jednotlivých plánů propojují jako v případě Chleborádovy úvahy o budoucnosti, kterou vytvoří jakýsi univerzální člověk v milionech ko-

3 Na tomto místě jen drobné zpřesnění, které by si zasloužilo samostatnou studii: vyšetřování jako důvod k nespoutané slovní ekvilibristice a radosti, hodnota plnosti životního prožitku jako rozhodující a základní faktor určující charakter postavy, důraz na rytmus a intonační kvalitu výpovědi, to jsou jen některé znaky, které spojují Pitínského text zeměna s Vančurovým textem *Hrdelní pře anebo Přísluví* (1930).

pií, který bude „ovládat asi 400 slov, jež se zde zachovají proto, aby se mohl domluvit s druhým takovým šťastlivcem“ (PITÍNSKÝ 2023, 67–68). A tato deziulze, daná ztrátou slov, přesahuje i do oblasti milostné. Jako by tu Pitínský znova zdůrazňoval, že jazyk je daleko víc než jen dorozumívací prostředek: „Jeho kopulační pohyby budou však stále velmi ostré, dokonce vydatnější, než jsou dnes. Ale i zde bude po vteřinách bujet šťastnost únavy, různé pletichy s orgasmy, šťávy budou vytékat jaksi méně dobrovolně než dřív“ (PITÍNSKÝ 2023, 68). Celý tento monolog je pak zakončen větou, která je jakousi elegií za osobnostmi, místo nichž zůstaly celebrity: „Budeme umírat a v televizi poběží Vlasta Burian, již sice mrtvý, ale nezapomenutelný, a náš smutek z vlastního skonávání ještě zesílí,“ řekl Holišové Chleborád, řekl zajíc Krušelnicý jednou v noci Bendovi“ (PITÍNSKÝ 2023, 68).

Tento mix by sám o sobě stačil k evokaci, domnívám se, základní teze textu: totiž že život jako divadlo a drama se děje každodenně a pořád. Myslím si, že *Bratři Biglinové* jsou také svébytnou reakcí na trend v současné próze, který přestává důvěřovat každodenním situacím a příběhům a uchyluje se k situacím výjimečným, extrémním, vyhoceným. V tom je Pitínský pokračovatelem spíše Hrabalovým než Vančurovým. Ovšem jméno Vladislava Vančury, které zmiňuje Pavelka v souvislosti s jazykovou hravostí textu (PAVELKA 2024), by zde nemělo zapadnout. Právě k němu se podle mého text hlásí nejvýrazněji onou detektivní linií, i užíváním nomen omen v pásmu zvířecím. V *Hrdelní při* se také řeší zločin a nakonec je daleko důležitější to, že Chleborád a Holišová prožijí cosi jako milostný románek. Během něj je Holišová zasvěcena do světa pomalosti, chaosu a též (z policejné úřednického hlediska i paradoxně) klidu z neproduktivity.

Ale především – Pitínský je po vančurovsku jazykový obžerník. Tady je, myslím, hlavní kostra celého textu. Jazyková opulentnost, která vyvolává nejružnější situace spíš na principu asociace než kauzálních souvislostí, je velmi dobře vidět v onom plánu divadelním, kde se také užívá nejprve ich-formy. Kromě ní se tu – podobně jako v Červenkově definici sebeoslovení v lyrice (srov. ČERVENKA 1996) –

pracuje i s určitým „vy“. Tím se ukazuje na subjekt tvůrce celého díla. Když se totiž tento subjekt setkává s kostýmní návrhářkou Kateřinou, která dokáže být podrážděná z každé věty, text se náhle zlomí a je oslavou půvabu který se vynořuje v obraze rtů:

[K]dyž jste obešel nebezpečná místa psychologických nástrah a hvízdaje si kolem tůní vypustil jste stříbrné holuby, kteří zobáčkovitými větami, v nichž ani jedno slovo neznamenal nic víc, než že se mu chtělo strefit se do Kateřinina rozmaru a podle slinivého prahu rtů, jež se zableskly vždy při náhlém Kateřině úsměvu, jenž byl v tu chvíli Ázerbajdžánem spokojenosti a mazlil se dobyv si sluneční svit z pohádkových slují nečekané a zproblematizované současnosti (ach, ty hrozné třetí nebo šesté, šestnácté věty!) a podle toho třpytu na dolním rtu jste i vy s Kateřinou náhle rád a chcete s ní ještě malou chvíli setrvat (PITÍNSKÝ 2023, 23).

Tady je, myslím, dobře vidět sám vnitřní mechanismus textu založený na větě-obrazu. (Není náhodou, že věta je jedním z nejčastěji se opakujících slov textu. Připomínám zamyšlení o jejím mystériu vytvářející úvod.) Každé vyprávění, v kterémkoliv plánu, právě jako ono ballabile je kdykoliv ochotno a schopno podlehnout vnitřnímu rytmu konkrétní věty nebo obrazu a sunout se zcela neočekávaným směrem. To je v důsledku důvod neustálého rozrušování chronologických a kauzálních souvislostí. A je to i důvod, proč může text vypadat jako improvizací a chaotický. Je totiž veden spíše apollinairovským principem pásma, je to jistá asociativnost, kterou ovšem tentokrát nevede pouze obraz, ale spíše dikce věty, která tento obraz vytváří.

Co se ale tímto způsobem vyjevuje? Především zkušenost, že svět lze pořád ještě zakoušet. Je možné o něm vzrušujícím způsobem podávat zprávu, nebo ještě jinak: že každodennost je stále ještě těhotná významy, které jsou s to rozpumpovat krevní oběh psaní. A toto

je, domnívám se, onen vančurovsko-hrabalovský odkaz, který v sobě *Bratři Biglinové*, kromě řady asociací stylistických, nesou. A také, že se tento obraz světa vynořuje v souvztažnosti s traumaty, o kterých už tu byla řeč. To je vidět v dikci některých zvířat, v nichž se znova opakuje Hrabalovo tázání po principu existence v bodě zlomu. Tak jako pábitelé křičí, protože je nad nimi už rozšklebená dopadající bota nové éry (komunistické), křičí své (třeba fotbalové) vzpomínky i zvířata (a velmi se i jazykově podobají mudrcům povídek Hrabala), ve chvíli, kdy vystoupí z vlaku a nastupují svůj pochod života, o kterém už ale začínají tušit, že bude pravým opakem:

„Spartak Trnava,“ řekl zajíc Jiří Rys, „bylo ve své době magické mužstvo, zrovna jako Dukla Praha za Rudolfa Kučery. Když si člověk v představách, třeba když šel zrovna na zápas, vyjevil dlouhána Laco Kunu, jak vzosně, královsky pomalý krokem, pomalým, ale hbitým rozhlížením (ano, když si člověk představil, jak se Laco Kuna rozhlíží, poznal, aniž by si toho dřív všiml, jak je takové rozhlížení základním pojmem fotbalové matematiky, a napadlo ho, že je dokonce dost dobře možné, že celý fotbal – za nás se ještě říkalo kopaná – je postavený na rozhlížení, na řekněme rozhlížecích schopnostech, které ale bohužel skončily s pohledem na Laco Kunu, neboť pak se už nikdo takový neobjevil, a jestli myslíte Štrunce z Bohemky, pak jste neviděl, jak chodí, myslí a rozhlíží se Laco Kuna!), a postavil si vedle něho Marcela Kabáta, který hrál křídlo, a hrotového Jožu Adamce, u něhož jste nikdy nevěděli, co provede, a zdrojem nekonečných debat před utkáním byla jeho nálada – jakou má dnes Jožo náladu? Sázelo se na divokou, ale častokrát býval zcela lhostejný a dával obecenstvu najevo, že by chtěl být u frajerky nebo s kamarády v hospodě“ (PITÍNSKÝ 2023, 19–20).

Nabízí se ovšem otázka – jaká síla vede tato homoidní zvířata na bizarní a tragický pochod? Dost možná jde o obraz celé společnosti

(proto jsou tu figury od podivného kápa ježka Bendy až po mrože Lumíra Satoranského, a ovšem další a další společensko-historicko-umělecké aluze), kterou k bizarním výsledkům a smrti směřuje neznámá síla, která může být stejně iracionální vizí jako i myslí ovládnutou totalitou fake news a důvěry ve vlastní výše pravdy.

Jak pomalu „příběhem“ postupujeme, stále častěji se hlasy prolétají, zintenzivňuje se skutečnost, že to, na čem této knize skutečně záleží, je slovo a obraz. O detailu rtu už jsem mluvil, podobně je to s lýtlem, se zvuky, slovy i s nejrůznějšími emocionálně vyhocenými situacemi, které se vždy podávají jaksi nepatříčně.

Příběh kárky nakonec končí tím, že pozoruhodný stroj je předán do rukou nového majitele a ten děkuje, divadelní hlas, jako snad jediný zástupce čitelné autobiografické linie, mizí poměrně rychle, a tak se do centra tlačí tři závěry.

Zvířata v době, kdy začínají být vyslýchána v blízkosti města Lvov, prohlédnou svou situaci a začínají se prosazovat – jak jinak než řečí. Rozehrává se tu opět symfonie jazykových plánů od vulgarit až po novotvary. Dobře to vykresluje ukázka, kdy se střetávají polohy v reprezentacích jednotlivých zvířat. Pinčl, když evokuje slovní (sic!) reakci pokoje na skutečnost, že v něm dítě pohnulo křeslem:

„I ta malá kniha, kterou už šest roků nikdo nečetl, má mít svůj úhel uložení, svůj stín v celkové kompozici stínů, předmětů, ležícího muže a světla spíše nepostřehnutelný a vzhledem k energii dítěte malicherný a směšný,“ vzpomínal pinčl Emil Dyduňk, třesa se zimou na kavalci č. 123. „Pinčlové mluvívají komplikovaně?“ zajektala zuby bobřice Semerádová na č. 124. „My všechno řekneme hned. Nejlépe je všechnu tu hrůzu vyslovit zpříma. A dobré je taky občas říct nějaké to ostřejší slovo, rozumíte.“ Její hlas se jako hnědá bublina nesl ubikací. „Jako třeba Lvov?“ zeptal se pinčl. „Lvov nebo hovno, prašť jako uhod“ (PITÍNSKÝ 2023, 88).

I v rovině „zvířecí“ je patrný důraz na magickou sílu slov, jejich udělání, zvuk a struktura jsou přímo součástí jejich duševních i svého druhu materiálních kvalit. Závěr je pak potvrzením základní teze – když padli všichni hrdinové, zůstává tvor nejméně pravděpodobný, který o svém údělu netuší vůbec nic: „Slůně, jehož jméno nějak nevy-svitlo z rozvleklých jmenných možností [...]. Kráčí se zlomeným cho-bůtkem – a nic. Némé, kvokavě batožinové, v čepici malichernosti – duté, barokní“ (PITÍNSKÝ 2023, 131).

Z detektivního příběhu stojí za zmínku rozpor mezi láskou a logi-kou, který se svým způsobem stává erbovním tématem knihy, jeli-kož jde o spor produktivity s neproduktivitou, rychlosti s pomalostí a na nejobecnější rovině, domnívám se, i spor mezi výrobou knih a psaním:

„Doposud nám unikal [vrah – pozn. J. Ch.]; ale není to taky pro-to, že byla láska a vše, co ji má provázet? [...] klín v klíně, ústa v ústech, ruce v klíně, ústa v ruce, klín v ústech, ruce v ústech [...]. Avšak nyní... je nyní. Bojovná přítomnost nutí být vyhra-něnou, sklíčka důkazů naleznou slovo konstelace! Ne Bakchova zkučeravělá moudří, logika seká latinu. [...] Trhavě krátké větné vazby. Jako v kronikách malých měst!“ tak vyzpíval Chleborád své proměnění a některé čtenářky byly rády (PITÍNSKÝ 2023, 128).

Pozoruhodný je i příběh kronikářky, který nakonec získává i pro-stor v epilogu. Postupně sledujeme, jak se kronikářka osměluje, zís-kává odvahu, postupně do zápisů míchá i vzkazy starostovi, až po samotný závěr, kdy se nadechne ke svému velkolepému přebásně-ní výstupu jejich slavného rodáka, kterým nahradí to, co asi chtějí všichni (a zde se dle mého už otevřeně míří právě do onoho kriticko-čtenářského diskurzu tzv. mainstreamu). Kronikářka obhajuje svůj obraz celé události tváří v tvář očekáváním:

neboť podrobný zápis kázání – jak myslím zdařilý – nahradil úspěšně všechny ty nudné věci, které jsem se pak dozvěděla při rozhovoru s ním (kde nyní žije, co bylo příčinou jeho téměř předčasného skonu, jak vypadala jeho africká cesta nebo jaké bylo setkání s Papežem, atd.)

(„Já čtu vlastně jenom tuhle kroniku našeho města a víc už nic. Ale jedno ti mohu říci určitě: *takhle* se městské kroniky nepíší,“ řekla starostovi o jedněch Vánocích manželka.) (PITÍNSKÝ 2023, 137).

Tato obsáhlejší analýza chtěla poukázat především na kvality analyzovaného textu, zároveň ale směřuje i k obecnějším otázkám. Čím je způsobeno, že se potvrdila obava Janouška z úvodu, že tento text nejenže nebude oceňován, ale ani kriticky přijímán? Domnívám se, že odpověď má několik poloh. Jedna je dána tím, že je kritika stále nedoceňovanou složkou myšlení o literatuře, druhá je ale, obávám se, závažnější. S touto absencí prestiže mizí i jeden podstatný kritický rozměr, který by mohl, pokud by býval častěji využíván, právě na kvality takovýchto textů upozornit. A to je rozměr kontextový. Jinak řečeno, řada kritických textů dneška nemá ambici vřazovat hodnocené dílo do souvztažnosti s vývojem alespoň české, nebo světové literární produkce.⁴ Tato srovnání by, domnívám se, poněkud potočila nastavením současných principů hodnocení a oceňování literárních děl. S tím souvisí i další aspekt, o kterém už byla řeč – v současné kritické produkci nedomnuje relevantní zájem o „tělo“ literárního textu. Jeho udělanost, stavební principy, žánrové usazení se stávají

4 Citovaný text Pavla Janouška, ale také kritiky, které budu citovat v souvislosti s druhou sledovanou knihou, ukazují, že kritický soud založený na kontextu a souvislostech přináší zcela odlišná hodnocení než texty vztahující svá hodnocení výhradně k současné době a kritizované texty vnímající jako jedinečné výsledky úsilí autorů. Jinak řečeno, podrobnější analýza jednotlivých kritických metodologických východisek by, domnívám se, mohla konkretizovat a snad i přesněji popsat důvody, proč se určitá část kritické praxe shoduje s čtenářskými očekáváními současné obce konzumentů literatury a jiná nikoli. Taková analýza ovšem hluboce přesahuje zaměření této práce.

atributy, které jsou sice pojmenovány, nebo alespoň zmiňovány, ale spíše jako doprovod dějových zvratů a konkrétních témat.⁽⁵⁾

Není náhodou, že kritické texty, které o *Bratrech Biglinových* mluví, zmiňují jako souputníky či předchůdce Vančuru a Balabána, já tedy dodávám ještě Bohumila Hrabala. Právě v kontaminaci těchto tří poetik je síla a kouzlo tohoto lyricko-epického ballabile, a nechť je mně dobře rozuměno, nemyslím to jako postmoderní tyglík forem a obrazů, ale myslím to jako jakési umělecké východisko, a použijeme-li v textu zmiňovanou rétoriku fotbalovou, přihlášení se ke stejnému družstvu: tento text je tedy zprávou o tom, že psaní ještě pořád je a může být rozkoší z nalézání plnohodnotných slov pro plnohodnotné detaily, a obecně, že život je dostatečně nabitý významy, které stačí jen opatrně vyprostit z kolejí zaběhaných forem, a vyroste před námi možná trochu bizarní, jistě dost děsivý, ale přece jen náš svět, ve kterém se dá aspoň trochu smysluplně být. Ale nezapomínejme na to, co několikrát zmiňuje Janoušek – veliká míra sebeironie nabízí i možnost, že je to všechno úplně jinak.

Druhým textem, který prošel pozoruhodnou kritickou reflexí s veletočí, je román Pavla Kolmačky *Canto ostinato*. A pokud jsem v souvislosti s předchozím textem zvolil v žánrovém označení hudební termín ballabile, v tomto případě hudebně, konkrétně názvem hudební skladby, autor svůj román rovnou pojmenoval.

Začněme nejprve u onoho kritického přijetí.⁽⁶⁾ Reflexí Kolmačkova románu se objevilo velké množství, zejména poté, co získal cenu

5 Což je ostatně velmi dobře vidět na principech, podle nichž jsou vybírány prozaické texty Magnesie Litery. Velmi často je tu dominantním principem ojedinelé, neotřelé a svým způsobem v českém prostředí nové téma, jako tomu bylo i v roce 2023. Jistě, udělanost románu Marka Torčíka *Rozložíš paměť* se v hodnoceních často připomínala, ale domnívám se, že ve srovnání s *Bratry Biglinovými*, ale i dalšími prozaickými texty sledovaného období, by vypadal charakter Torčíkova románu poněkud jinak. Ovšem opět mohu pouze konstatovat, že jde o téma přesahující rámec této studie.

6 Poněkolkáté si musím povzdechnout, že zde není prostor na komplexnější analýzu principů, podle nichž se rozhodují porotci Magnesie Litery, proto jen drobný komentář. Skutečnost, že se tento román neobjevil ani na onom širším nominačním long listu, lze, doufám, přisoudit pouze regulím; jediným logickým vysvětlením zdá se mně být, že na-

Cenu Jaroslava Seiferta. Několik textů přibýlo i poté, co obdržel také Státní cenu za literaturu. Zdůrazňuji, že oba texty pokládám za stejně podstatné, pokud jde o jejich estetické či umělecké kvality, a domnívám se, že jeden z důvodů tak rozdílného přijetí je i status obou tvůrců. Pavel Kolmačka jako uznávaný básník a spíše respektovaný než oceňovaný prozaik, J. A. Pitínský jako dramatik a režisér se sklony ke psaní. Tento princip jeví se mně pro principy kritické praxe (zejména pokud jde o rozsah kritického přijetí) signifikantní.⁽⁷⁾

Kolmačkův román v jistém ohledu představuje téma, které se zdá být čtenářsky přitažlivé – smrt vlastního otce, poslední dny s ním, otázka mezilidských vztahů v širší i užší rodině a mezi přáteli, to jsou témata, která mají schopnost rezonovat. Ovšem v Kolmačkově případě, stejně jako v případě Pitínského, je tento text především událostí jazykovou, duchovní či myšlenkovou. Téma poměrně rychle ustupuje do pozadí. Stává se výchozí situací či momentem, který startuje otázky, jež jsou nakonec tím rozhodujícím hybatelem románu. Znějí zhruba takto: Jak a čím je dána schopnost zakoušet sounáležitost s druhým člověkem, a to i v jeho posledních chvílích? Jak a kde hledat adekvátní tvar pro podání zprávy o tomto soubytí? Co rozhoduje o tom, kým se stáváme? A řada dalších. Je tedy téma (v Kolmačkově případě otcova odchodu, v případě Pitínského třeba téma vraždy) katalyzátorem určitého účtování s vlastním životem a hledání jeho konstant. A je jedno, jestli je dominantním principem hledání tvůrčí svobody a nevázanosti (Pitínský), nebo snaha postihnout místo člověka uprostřed sítě rodinných, přátelských a mileneckých vztahů, jejichž historie se táhne hluboko do minulosti (Kolmačka).

kladatelství Triáda román do této soutěže nepřihlásila. Což mě vede ještě k jedné drobné poznámce: možná by řadu otázek osvětlil poměrně jednoduchý princip, který se objevil v souboru textů *Nejlepší české básně*, kde arbitři a editoři zkrátka uvedli seznam textů, z nichž vybírali. Myslím, že takový soupis by byl cenným výstupem.

7 Odkazuji tu na svou předchozí studii pro tato setkání, kde jsem sledoval kritickou reflexi próz Boženy Správcové a mohl konstatovat totéž – první kniha si ještě vysloužila poměrně dost reflexí, jelikož šlo o uznávanou básničku a ještě nedávno významnou osobnost časopisu *Tvar*, druhého románu už si téměř nikdo nevšímal (CHROBÁK 2022).

Jak tedy charakterizují *Canto ostinato* kritické texty? Pokud jde o téma, v zásadě se shodují na tom, že starost hlavního z vypravěčů o otce v posledních dnech jeho života je spouštěčem dílčích příběhů celé rodiny. Tak uvažuje Jiří Zizler:

Alexej pečuje o svého starého, nemocného a již dementního otce, který umírá a je třeba se postarat o poslední věci. Přitom se konfrontuje s nejbližšími a jejich světem. Kateřina a František prožívají zmizení dcery Julie, Ingrid vede svůj zápas o autenticitu terapeutické praxe. Všichni se střetávají s realitou lidské konečnosti, s níž se musí vyrovnávat. Odehrává se to v rámci všedního života, takového, jaký je, plného událostí, jejichž význam se často ozřejmuje až mnohem později (ZIZLER 2024).

Ondřej Horák připomíná také podstatné téma, nebo spíše dichotomii mezi osamělostí a samotou:

Pavel Kolmačka v románu s názvem *Canto ostinato* vypráví roztržitý příběh jedné rodiny, která drží pohromadě. Románovou formu si básník vybral proto, aby mohl ukázat všechny vztahy, všechny souvislosti a zároveň veškeré míjení jednotlivých příbuzných. Nikdo tu není sám, ale to neznamená, že není osamělý (HORÁK 2023).

Perspektivu hledání vztahů s těmi, kdo formují moje DNA, pokládá za podstatnou také Marek Vajchr:

Mnohem důležitější jsou pro Alexeje otázky po smyslu vztahů s nejbližšími lidmi, které zpravidla procházejí složitým vývojem a někdy bývají těžce poznamenány bolestnými zkušenostmi. Významné party tu sehrávají nejenom oba Alexejovi rodiče a sestra Kateřina, ale i řada vzdálenějších příbuzných a předků, jejichž určující „přítomnost“ ve vlastním životě si Alexej uvědomuje i přesto – a paradoxně tím naléhavěji –, že je poznává jen

zprostředkovaně ze střípků tradovaných vzpomínek, náhrobních nápisů a dochovaných dokumentů (VAJCHR 2023).

Vajchr se také pokouší charakterizovat základní vzkaz románu, když píše:

Román je nesen představou, opakovaně různými slovy artikulovanou, že interakce lidí osudově propojených pokrevními, přátelskými či partnerskými pouty směřuje přese všechny možné disonance a „interpretační lupy“ k ideálnímu – a na tomto světě ovšem nejspíš nedosažitelnému – horizontu jakési polyfonní harmonie (VAJCHR 2023).

Sledované kritické texty reflektují kompozici románu, její soustřednou rozbíhavost, často ji interpretují v souvislosti s názvem a spojením s hudební skladbou Simeona ten Holta, která je založena na variování a opakování, a to je právě onen „genetický kód“ nebo síť vzájemných vztahů, které nás určují a svazují s předky (ŠUBRTOVÁ 2024; VAJCHR 2023; VIZINA 2024a; 2024b; ZIZLER 2024 ad.); ale prakticky nevěnují pozornost principu vyprávění, přesněji střídání vyprávěcích perspektiv. Toto doplnění, domnívám se, je pro román podstatné, protože do jisté míry distribuuje nejen různorodost pohledů na svět, ale zároveň i význam takových pohledů. Pokusím se to nyní prokázat a vysvětlit.

Základním mechanismem vyprávění je dvojité členění. Kapitoly jsou spojovány na principu konkrétního dne a určující metaforou pro danou pasáž a zároveň i elementární chronologii v rámci základního příběhu starosti o otce, jeho smrti a následným úkonům.⁽⁸⁾ V každém dni je pak různý počet kapitol, v jejichž názvech většinou vševědoucí vypravěč v er-formě prostě oznámí čtenáři následující dějovou sentenci. V této

8 Např. „Neděle: první záchvěv – Pondělí: druhý záchvěv; Středa: jinam – Čtvrtek: na cestu; Úterý: Před rozloučením – Středa: rozloučení“ atd. (KOLMAČKA 2023, 351).

úvodní formuli-názvu kapitoly se zároveň většinou objeví jméno toho, kdo bude právě vyprávět v pozici subjektu. Myslím, že Kolmačka tak udržel věcnou souvislost s ústředním tématem a osobou, kterou je, a zde souhlasím s předchozími interprety, Alexej. Zároveň tím vytváří jakési zlomy či náhlé přechody, které nás buďto posouvají v prostoru, v čase, nebo nasvěcují velmi podobnou situaci z několika vyprávěcích perspektiv. Pevné usazení ve dvou týdnech a dvou dnech se tak posouvá jak po čase minulost–přítomnost (od dětství hlavních hrdinů až k závěrečné vizi navracející Alexeje až někam ke břehům řeky Driny, kde za první světové války zemřel jeden z jeho prastrýců), tak i po čase geografické (od maringotky, v níž otec dokonává a dokoná, přes různá místa spojená s pohřbem až po cesty do Itálie a jinde v hledání Kateřiny dcery Julie a řady dalších mikropříběhů).

Kolmačka tak modeluje několik základních vyprávěčů. Kromě Alexeje, kterému je věnován největší prostor, je tu také jeho sestra Kateřina a její muž František. První výjimkou je Alexejova přítelkyně Ingrid, ta nikdy nevypráví jako vyprávěčka, komunikuje buď skrze dopisy, nebo jako postava ve vyprávění někoho jiného. Zatímco figura z nejbližšího rodinného kruhu vyprávějí vlastními ústy a ze své perspektivy, Ingrid je natolik tajemná, jedinečná a výjimečná (nebo také tolik milovaná), že zůstává „pouze“ v pozici mluvčí, i když mluvčí často velmi intimní.

Svůj part nedostala ani matka, o které se také dost mluví. Zde se domnívám, že je motivace poněkud odlišná. Perspektivu zapšklé staré ženy, které se spolu s pádem komunismu rozpadl svět, která je stále plná románu *Jak se kalila ocel*, a když se pokouší o vlastní verše, připomínají agitky z 50. let 20. století, je komplikované sdílet. Nikoli ve smyslu odsouzení, ale kvůli vnitřní uzavřenosti samé postavy, jinými slovy, že se tato sdílení vlastní identity brání. Což ale neznamená, že nemá být zas a znova učiněn pokus jí porozumět a smířit se s ní.⁽⁹⁾

9 Jen připomínám, že Alexej kvůli své lásce k hudbě a avantgardě vede s matkou i otcem v dospívání vleklé spory, které nakonec vyvrcholí jeho emigrací, takže je potom po roce

A ještě jeden význam, domnívám se, neobsazení tohoto partu má – totiž když se o charakteru a způsobech matky dozvídáme (především) z vyprávění Kateřiny, je potom o dost intenzivnější její vlastní zjištění, že se matce podobá, že je jí podobnější, než by si dokázala připustit. Tím se opět ozývá jeden valér základního tématu románu: síť předků a blízkých, rodina v širším slova smyslu, je něco, co nelze v životě bez následků obejít, ale čeho se také nelze zbavit, chceme-li zůstat alespoň trochu integrální.

Podobně nemá svůj part ani otec, ovšem zde je to nejspíše tím, že jeho stařecká demence či Alzheimerova choroba jej v přítomných chvílích zastihují natolik, že jeho vyprávění by jednak nejspíše nedávalo smysl, anebo by bylo zcela nefunkční. I jeho projevy se po smrti navracejí formou dopisů, které ale působí v porovnání s Ingrid velmi stroze. Tento rozměr ohledu se asi strukturně nejsilněji projevuje v malé kapitolce, která je první přípravou na otcův odchod. Jde o dramatický soubor dialogů, kdy se Alexej pokouší porozumět otcovým výkřikům vyvolávaným bez hlubších logických důvodů nemocí, anebo duší:

„Alexeji, proboha, oni ho sundali! Sestřelili!“

„Koho sundali?“

„Toho průzkumníka. To letadlo. Před chvilkou jsem viděl, jak hoří. Zablejsklo se to a chvíli jasně svítilo. Viděl jsem, že to padá. Jako hvězda“ (KOLMAČKA 2023, 27).

Tato drobná ukázka je důležitým katalyzátorem hned z několika důvodů – objevuje se v otcově mysli obraz světla, to je ono předznamenání smrti, protože světlo těchto několik dnů do jeho smrti a několik dní po ní rámuje. Dalším významným momentem je, že racionalista otce se utíká hned do dvojího typu obraznosti. Jednak sám

1989 pro změnu vystavován neustálým výčitkám za to, co rodině provedl; jeho zájem o hudbu matku ostentativně nezajímá natolik, že si ani nepustí CD s Alexejovou hudbou.

obraz padající hvězdy, který se přičí vědeckému poznání o chování předmětů a jevů ve vesmíru, na které je otec jinak velmi hrdý. Jednak závěrečné přirovnání, dokonce formulované jako samostatná věta. Tato drobná dramatická pasáž (a proto se také domnívám, že bylo nezbytné formulovat ji právě nezprostředkovaným způsobem, tedy bez vypravěče) však předznamenává ještě velmi podstatné téma, které se v plné nahotě otevře až později.

Totíž představu Ingrid, která neustále mluví o duši jako o studni, z níž tryskají vize a myšlenky, které není potřeba krotit a hlídat, čímž se dostává na hranici toho, co respektuje tradiční medicína v oblasti psychologie, zároveň se ovšem tento obraz stává klíčovým na cestě poznání Alexeje, který skrze něj nakonec získá přístup i ke svým dáv-
ným předkům.

Co se tedy vlastně v rámci jednotlivých vypravěčských hlasů dozvídáme? Především je tu Alexej, nejčastěji užívaný vypravěč a jakýsi střed, ze kterého vystřelují nitky příběhu. Velmi často, zejména v reminiscencích na dětství, Kolmačka předává vyprávění mezi Alexejem a jeho sestrou Kateřinou, takže některé situace můžeme sledovat ze dvou zcela odlišných perspektiv. A opět se to projevuje i v náhledu na samotnou hudbu, která je dle mého vedle smrti a rodiny dalším z ústředních témat.⁽¹⁰⁾ Alexej se tedy ve světle potýká s otcem, který je uvězněn v představách, které se navracejí k jeho minulosti úspěšného akademika v oblasti přírodních věd.

Otcova smrt je podána velmi klidně, ale s přesností až diagnostickou, tedy ještě jeden podstatný rys Kolmačkova psaní – dramata se dějí ve světě každodennosti, vyvěrají z ní, a jako takové si také vyžadují jakýsi klidný, faktografický popis, který ovšem ani zdaleka nepůsobí chladně nebo lhostejně. Tak je tomu i se smrtí otce, které předchází scéna s otevřením okna, a popleteným závěrečným poselstvím, což jsou atributy poměrně obvyklé. Neobvyklá je ovšem jazy-

10 Tomuto tématu se zde budu věnovat jen okrajově, protože jeho obraz je dobře patrný ze zmiňovaných a citovaných reflexí.

ková realizace těchto témat a závěrečné zobecnění vztažené k osudu vypravěče:

Hned jsem pochopil, že je mrtvý. A že je to moje vina. Ochromila mě panika. Musím to asi někam oznámit. Šel jsem k telefonu, ale nevěděl jsem, komu mám telefonovat. Kateřině? Ruka se mi třásla.

A tu se mi vybavilo jeho poslední slovo „padá“ a uvědomil jsem si, že ve skutečnosti znělo trochu jinak. Nebylo to „padá“, nýbrž „pápá“. Když jsem byl malý a otec se se mnou loučil ve školce, říkával to. Byl vždycky takový rozněžený. Jako by se omlouval, že mě tam nechává.

Celá dlouhá namáhavá lopota našeho společného života mi připadala nehotová, otevřená a neukončená. Začínal jsem však připouštět, že mám otcův odchod přijmout jako jeho svobodný krok a že si možná nemám nic vyčítat. Takhle to chtěl! (KOL-MAČKA 2023, 54).

Alexej po otcově smrti vyřizuje veškeré formality, během pohřbu se může opírat o svou přítelkyni Ingrid, je konfrontován s matčíným hulvátstvím, navštíví i původní domov otce, obec Tvarocho, kde se seznamuje s útržky životů svých předků, kteří měli v otcově plánu zůstat němí. Nakonec se chystá opustit i místo, které otec koupil a pokládal za jediné svoje hájemství, v němž chtěl i zemřít.

V rámci Alexejovy linie má významnou roli Ingrid – svébytná psycholožka/psychiatricka/léčitelka, která pracuje zejména s nemocnými v sociálních zařízeních a nemocnicích. Její vize světa (už o tom byla řeč) je formulována metaforicky. Alexej je evidentně touto vizí i její nositelkou uchvácen a působí ve vztahu k ní jako žák. Ovšem rozhodující obrat ve své minulosti Ingrid líčí jako postava Kateřinina vyprávění. Opět je nejspíše důvodem snaha o co největší přesnost. Ingrid líčí příběh o vlastním otci, kterého dlouho neznala, který se

pokládal za zázračného léčitele, což bylo zcela nepřijatelné v době, kdy neurověda a její teorie propojení mozku a těla působila hrůzu a děs. Ingrid se z otcových dopisů dozvěděla víc o něm i o sobě, což znamená její obrat od světa ryze vědecko-materiálního:

„Na vteřinu jsem viděla, vážně jsem to zřetelně viděla, jak ty dvě vize spolu bojujou.

Já sama jsem se vůbec neúčastnila [...]. V den, kdy jsem složila zkoušku z neurologie na výbornou, jsem s nikým neslavila. Šla jsem domů, zapálila jsem za tatínka svíčku a postavila ji do okna. Tři hodiny jsem se modlila. Za to, aby došel lidu [...]. Sama za sebe jsem mu odpustila. Když jsem se ráno vzbudila, svíčka byla celá vyhořelá. Utrpení z rozlomenosti pominulo“ (KOLMAČKA 2023, 293–294).

A toto je, domnívám se, klíčové místo obratu a také katarze celého románu: právě schopnost porozumět druhému, přijmout jeho slabosti především proto, že není mým úkolem soudit cizí osudy, ale porozumět jim, najít v nich vazby podstatné pro osobní život, to je hlavní zpráva románu.

Druhým intenzivním příběhem je sága Kateřininy rodiny: Kateřina žije sama, protože ji manžel opustil, když nemohl vydržet, jak se stará o svou nemocnou matku, která si ji uzurpuje jako otroka. Dcera Julie, která se zdá být pro ni jediným světlem, uteče z domu a nenechá na sebe žádný kontakt. Její telefon mlčí. Kateřinin manžel František se dceru vydává hledat, absolvuje anabázi po plantážích jižní Evropy a nakonec na cestě onemocní tak vážně, že za ním Kateřina a její přátelé Sam a Diana musejí přijet, aby jej odvezli domů.⁽¹¹⁾

11 Mimochodem, zejména Sam a jeho rodina, včetně tradicionalistického evangelického kazatele, Samova otce Jeronýma, jsou důležitými průvodci pro mladé sourozence v době jejich dospívání. Zároveň je tato linka plná ironických komentářů ke stavu dnešní společnosti a zasloužila by si svěbytnou pozornost, kterou jí ovšem na tomto místě nemohu poskytnout.

Kateřina je učitelka. Kolmačka čtenáře přivádí i do prostředí školy a není to obraz právě lichotivý. Zde se projevuje další rys románu: Kolmačkův text je téměř na každém místě schopen proměnit se v drobné epizodě v diagnózu stavu společnosti a především jejích institucí. V tomto případě je marnost školy viděna v diskusi Kateřiny s kolegy po oznámení smrti Karla Gotta. Tato scéna navíc ukazuje ještě jednu ne tak často zmiňovanou věc – že totiž čas od času se v tomto románu najde i skrytá či zjevná ironie, sarkasmus a vtip, zde směřující k obecně sdílenému přijímání celebrit. Smrt mistra působí ještě děsivěji a komičtěji v podání na lůžko upoutané matky. Dokud se nevyjeví osten v podobě neschopnosti přijmout rezervovanost k smrti „krále“:

„Cos mi to provedla? Proč jsi mi to, Káťo, neřekla? To od tebe vůbec nebylo hezký. Jak to, žes mi to zatajila? Jak jsi mohla?“
Nechápala jsem, co jsem provedla.

„To jsi mi neměla udělat! Každěj to tu ví, každěj, a já vím hovoň! Nikdo ani nepíp! A tys mi to taky zatajila!“

„Mami, co? Co jsem ti zatajila?“ panikařím a je mi na nic.

„No přece smrt Karla Gotta!“

Na chvíli se mi ulevilo, že mi nevyčítá nic horšího, jenže jsem podcenila sílu jejího vzteku, a tak jsem podotkla, že Gott se sice jmenoval Gott, ale bůh nebyl, a že umřít musí každý, čistič stok stejně jako prezident, umírají zkrátka i dělníci zábavy.

„Cožěeee? Cos to řekla? Dělník zábavy?“

Už jsem viděla, jak hroznou věc jsem právě pronesla (KOLMAČKA 2023, 43).

Pro celý román je charakteristické ještě jedno důležité rámování. Román začíná motivem světla a jeho dvojedinosti. Světlo jako výsledek atmosférických dějů a světlo, snad, vnitřní. Světlo je několikrát zmiňováno, je atributem, který probydluje celý fikční svět. Na počátku:

V pondělí ráno jsme se probudili a bylo bílo. A z toho bíla jiskřilo nezvyklé světlo.

Nebyla ještě opravdická zima, jenom její první záchvěv (KOLMAČKA 2023, 7).

V samotném závěru, když už jsou všechny věci související s odchodem otce vykonány, světlo mizí:

Jasnost, barva a zářivost denního světla, v posledních dvou týdnech tak nápadná zvláště ráno a večer, jsou ty tam.

Všechno je jako obyčejně. Podle meteorologů nastává zima. Změna světla pravděpodobně souvisí s tím, jak se změnil atmosférický tlak (KOLMAČKA 2023, 350).

Co se propojením těchto dvou obrazů na exponovaných místech románu říká? Možná toto: že v určitých chvílích jsme doslova nuceni přijmout rozhršení, podílet se také jednou my sami na spáse světa, vstupovat se vši účastí do ledví svých blízkých, a tehdy se nacházíme v jakémsi světle. Možná je to hájemství, možná upomínka na zázvěti, možná jen možnost, jak přesněji, protože lépe, vidět na svůj život. A možná jsou to jen lhostejné fyzikálně kosmické jevy. V každém případě se světlo variuje v mnoha polohách a kromě jiného i tehdy, když Alexej vzpomíná na své netradiční ilegální setkání při čtení zakázané knihy, která se týkala osudů lidí, kteří zakusili vlastní smrt. Tady se opět vynořuje ono světlo. Ingrid ve svých promluvách doplňuje i další možnou motivaci: mrtví, než odejdou, jsou tu ještě chvíli s námi, i proto jim možná svítí dané světlo, na odchod.

Nyní bych se zastavil alespoň u dvou pro mě zcela klíčových protikladů. Tím prvním je protiklad civilizace × moudrost přírodních národů. Projevuje se v několika rovinách a ozývá se průběžně, ale také vytrvale. Je to dichotomie, která především napadá perspektivu vědy. Jiří Zizler (viz ZIZLER 2023) ji sice označuje za poněkud pře-

hnanou. Mně se naopak, zejména tam, kde se dostává do souvislosti s polohou uvažování, která se ptá po ekologickém a duchovním stavu tohoto světa, jeví jako drsná sice, ale přesná. V zásadě jde o to, že proti mechanickému obrazu světa jako specifického soustrojí stojí hodnoty lidství, účasti, pokory a také vytrvalého hledání naší pozice na tomto světě. To se asi nejvýrazněji projevuje ve chvíli, kdy na otcovu minulost padne stín jeho kolegy Hrzána, který byl po roce 1968 z politických důvodů odstraněn a prodělal životní zlom, který je náhlý, intenzivní a neslučitelný nejen s diskurzem dobové vědy, ale ani s tehdejší představou duševního zdraví – a znovu se tu ukazuje Kolmačkova schopnost diagnózy vyrostlé z mikropříběhu. Jakmile tedy Hrzán prozře, odchází na fakultu:

Soustředil se, hodlal se omezit na základní teze.

Už je měl, jejich formulace zněla:

„Tak za první: Vesmír je tvořivá síla. Za druhý: Na počátku bylo slovo a to slovo bylo u Boha a to slovo bylo Bůh. Za třetí: My všichni, co tu jsme, máme kosmické význam.“

To už ho prý drželi a vedli od pultíku, venku čekala sanitka (KOLMAČKA 2023, 262).

Není teď vůbec podstatné, kdo stojí na čí straně. Jde spíše o to, že tyto konfrontace se dějí zdánlivě mimo dosah hlavních vypravěčů, v tomto případě v podobě četby Hrzánovy knihy. Tedy: spor zůstává vážný a otevřený, jeho rozřešení už není věcí tohoto románu.

Druhým určujícím tématem, o kterém ostatně mluví i všechny kritické reflexe, je ono sepětí s rodinou, přesněji, navázání kontaktu s čímsi, co by se dalo označit jako rodový genetický kód (zde se asi nejvýrazněji projevuje podobnost s variacemi už vzpomínané titulní hudební skladby). I to se děje na několika rovinách. Jednak je to opakování osudů či chyb (Kateřina je také učitelka, je sama – matku jejich otec také opustil a i ona se snaží žít tak, aby ji někdo potřeboval), jednak na širší rovině čtenář až v závěru zjišťuje, že hudební nadání

Alexejovo může mít také rodinnou vazbu, totiž na prastrýce, který zmizel během první světové války.

Nejintenzivněji se téma vyjevuje těsně před samotným závěrem, kdy Alexej čte nejrůznější texty a prohlíží si stará rodinná alba, a jakmile se dostává do místa, kde právě jeho prastrýc umírá (jde o bitvu u řeky Drina), roztáčí se před čtenářem skutečně mohutný proud jednotlivých postav. Jde o autentické líčení katastrofického válečného neúspěchu. Celý text tu nabírá na plynulosti až tekutosti, takže skutečně máme pocit, jako kdyby vypravěč Alexej byl omýván jakousi genetickou vodou, ve které se mísí utrpení s úkolem dostat všem těmto smrtím svým osobním životem a ručením za něj. To vše graduje v magickorealistické scéně, nejprve konec líčení o záhubě jeho předka:

Nebylo mnoho raněných.

Ti zůstalo většinou za řekou.

Leopolda Vachu z Brodku přivezli na člunu s dírou v břiše, za chvíli dodýchal. Poručík Hartl měl rozervanou nohu.

Helbich ze Znojma s pěti průstřely se pral o život až do rána. Hrozně křičel. Volal maminku a syna. Pak volal na nás: „Vidíte je? Jak se tam řadí? Jak jsou klidní, ukáznění, jak jdou jeden za druhým?“ (KOLMAČKA 2023, 345).

V následující podkapitole, asi nejpregnantněji pojmenované „Alexej není sám“, se objevuje marquésovská scéna:

Otevřu oči, na kraji lůžka sedí žena, Ingrid to není, ale trochu je jí podobná. Má jemné vrásky a vlasy uprostřed rozdělené pěšinkou, vzadu svázané do uzlu. [...] Když vidí, že jsem se probudil a dívám se na ni, položí si loket na koleno a dlaní si podepírá bradu. Chci se zeptat, proč je tady. S námahou vyluzuji „o-a-aa“, jak to dělají hluchoněmí. [...] Kolem chaty se tísni zástup. Všude postávají skupinky a hloučky. [...] Je patrné, že všichni hledí k chatě. Všichni se upínají ke mně. Když se moje oči setkají

s jejich očima, rovněž souhlasně pokyvují hlavami (KOLMAČKA 2023, 345–346).

Nezáleží na tom, že se Alexej ze snu probudí. Stal se součástí „sítě“ svých předků a blízkých. Našel pojivo pro další život, ať už jej povede kamkoliv. A to je rozhodující zpráva celého románu. I proto také Kateřině zavolá dcera. O závěrečném obraze už byla řeč. Tedy katarze či závěr se de facto vůbec neděje narativně, ale lyricky, souborem obrazů, v nichž se mísí světlo, hudba, zástupy zemřelých i prostý tón telefonního vyzvánění. Není nám dáno vykoupení, ale možnost.

Na základě analýz dvou prozaických děl a poznámek k jejich reflexi si dovolím jednu otázku a možná i metodologický návrh. Zdá se mi teď zjevné (a Pavel Janoušek to ve svém textu říká také, když mluví o obavě, že Pitínského text se událostí nestane, protože není komfortní jak pro určitý typ čtenářů, tak také určitý typ kritiky – Janoušek 2024), že tak jako má nejrůznější valéry současná česká próza, má je i literární kritika. Že by bylo namístě pokusit se ji definovat a rozlišit. Pracovně se domnívám, že základní dělicí čarou je tu (ne)zájem o tělo literárního textu, jeho strukturu. Ale myslím tím zájem hluboký, který pouze nepřidává pár vět k formálním aspektům hodnoceného textu, aby bylo učiněno zadost formulce, že obsah i forma jedno jsou. Mám na mysli hluboké přesvědčení, že právě z oné udělanosti se teprve rodí a formuje smysl a že právě toto *jak* je klíčové pro estetický soud, jinak řečeno, že jej zakládá. Dalším kritériem je pak schopnost hodnocené dílo kontextualizovat, jinak řečeno, zahlednout jej v konfrontaci s jinými díly své doby.

V našem případě jsme svědky dvou principů. Pavel Kolmačka skrze udělanost svého textu odsunul lákavé téma na vedlejší kolej a udělal ze svého románu jedinečný soubor východisek a možností, J. A. Pitínský dokonce samo psaní postavil do středu svého zájmu, když mezi

nejčastěji se opakující slovo vložil do svého textu pojem „věta“; nabídl desítky příslovečných variant nejen této věty, ale vůbec našeho prožívání světa, samo toto uvědomování udělal tématem na několika rovinách. Pitínského text se tak dočkal ocenění jen u několika autorů, Kolmačkův pronikl do širšího povědomí především díky dalším oceněním. Oba ale ke své čtenářské existenci potřebovali a potřebují kritiku, která umí tělo literárního textu zkoumat, popsat a vyvodit z toho estetický soud.

Na druhém pólu pak leží ty texty, které se koncentrují kolem témat a na základě jejich analýzy se také pokoušejí o hodnocení, které často bývá v nějakém vztahu k čtenářskému (ne)úspěchu.

A tento poslední bod, domnívám se, má ještě jeden důsledek. Jsem totiž přesvědčen, podobně jako účastníci *První bilance* roku 2024, že na základě této kritické praxe se ustavil i zvláštní fenomén čtenářského nároku i diskurzu. Jistěže se přesunul téměř výhradně na sociální síť, to ale neznamená, že tam není funkční a že se tam nějakým způsobem nepodílí na vnímání a přijímání literárních textů. Tento diskurz-nárok by se zjednodušeně dal nazvat požadavkem přípustnosti jistého typu textů do oblasti umění literárního, což je celkem pochopitelné. A dalo by se extrakcí z textů především z Facebooku charakterizovat takto: když už přeci jako čtenáři čteme knihy, o kterých literární kritika nebo i to, co se za ni vydává, mluví, musí to být literatura, protože my jako čtenáři se taky přece chceme podílet na kultuře, tak nám teď nevyprávějte něco o tom, že toto do umění literárního nepatří. A s tím souvisí i poslední poznámka.

Dnes se zdá už více než zřetelné, že kromě struktury kritických reflexí samotných stojíme ještě před jedním úkolem, totiž formulovat i skutečnost, že kritickým výkonem je už i to, o jakých knihách mluvíme, o jakých knihách mlčíme. V tomto smyslu se domnívám, že právě setkávání Cenová bilance je jedním z míst, kde se tento fenomén vnímá a na jeho uvědomění do jisté míry stojí i étos řady zde publikovaných textů. Zkrátka: texty Cenových bilancí jeví se jako možnost, kde tento rozpor/rozkol/dichotomie zůstává otevřený a re-

flektovaný, což mě vede k naději, že může být i místem, ze kterého se pojmy jako literární kritika, literární umění, kýč, literární událost mohou redefinovat.



Mgr. Jakub Chrobák, Ph.D.

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

LITERATURA

- ČERVENKA, Miloslav. 1996. „Sebeoslovení v lyrice.“ In *Obléhání zevnitř*. Miloslav Červenka. Praha: Torst, s. 149–186.
- HOFMANOVÁ, Jana. 2024. „Canto ostinato: Listopad, prožitky blízké zimy.“ *Český bratr* 100(11), s. 50.
- HORÁK, Ondřej. 2023. „Nešťastná snaha o rodinné štěstí.“ *Lidové noviny* 36(192), příloha *Orientace*, s. 19.
- CHROBÁK, Jakub. 2022. „Ne(d)oceňovaná básnířka Božena Správcová.“ *Bohemica Olomucensia* 14(3), s. 272–294.
- JANOUSHK, Pavel. 2024. „Odpoledne dělo si tiše to slovo‘ čili ‚mým osobním smutkem se moje psaní nikdy nezrosí!‘“ *Tvar* 35(5), s. 22–23.
- KOLMAČKA, Pavel. 2023. *Canto ostinato*. Praha: Triáda.
- PAVELKA, Zdenko. 2024. „Meziřádky Zdenko Pavelky – Hesse, Meyrink, Pitínský.“ www.kosmas.cz; <https://www.kosmas.cz/oko/recenze/609983/meziradky-zdenko-pavelky-hesse-meyrink-pitinsky> (přístup 11. 3. 2024).
- PITÍNSKÝ, Jan Antonín. 2023. *Bratři Biglinové na dvojskifu*. Praha: Dauphin.
- ŠOFAR, Jakub. 2024. „J. A. Pitínský: Bratři Biglinové na dvojskifu.“ *Právo* 34(9), příloha *Salon* (1360), s. 12.
- ŠUBRTOVÁ, Milena. 2024. „Den s literaturou.“ *Respekt* 35(49), s. 77.
- VAJCHR, Marek. 2023. „Ars moriendi: Kolmačkův román-terapie.“ *Revolver Revue* 38(133), s. 219–221.
- VIZINA, Petr. 2024a. „Román jako hudební skladba o duši: knižní tip Petra Vizi-ny.“ *Katolický týdeník* 35(41), příloha *Perspektivy*, s. 9.
- VIZINA, Petr. 2024b. „Postavit si svoje stáří jinak. Kolmačkův román mnoho žádá, ještě víc ale dává.“ www.aktualne.cz; <https://magazin.aktualne.cz/kultura/pavel-kolmacka-canto-ostinato-recenze/r~5e768978dd2911eea26cac1f6b220ee8> (přístup 8. 3. 2024).
- VITVAR, Jan H. 2024. „Cenu Jaroslava Seiferta letos získal Pavel Kolmačka...“ *Respekt* 35(40), s. 61.
- ZIZLER, Jiří. 2024. „Laudatio při udělení Ceny Jaroslava Seiferta Pavlu Kolmačkovi.“ www.bubinekrevolveru.cz; <https://www.bubinekrevolveru.cz/laudatio-pri-udeleni-ceny-jaroslava-seiferta-pavlu-kolmackovi> (přístup 26. 9. 2024).

STÁLE VÍCE LITERÁRNÍ STÁLE MÉNĚ DENÍKY V PODÁNÍ VLADIMÍRA NOVOTNÉHO

IVO HARÁK

MORE AND MORE LITERARY, LESS AND LESS DIARIES AS PRESENTED BY VLADIMÍR NOVOTNÝ

This study follows previous systematic interest in (not only) literary diaries of Vladimír Novotný, however, concerning literary diaries, also authors as: Rudolf Suchý, Zdeněk Kožmín, Petr Kukal, or from foreign literary production for example Rudolf Dilong. The text is concerned with the last two diaristic books of Vladimír Novotný – *Týdny v tusculu* (Weeks in Tusculum) and *Týdny a dny* (Weeks and Days). It draws on previously acquired knowledge utilized in reviews concerning Novotný's work, the study focusing on fictional/literary ego-document, and additional (unfortunately not extensive) critical response to Novotný's literary diaries. This study offers views on Novotný's work distinct from M. Šedivý's and J. Lukavec's with whose critical responses does not correlate. The analysis and the interpretation of Weeks in Tusculum and Weeks and Days focus on artistic qualities, including dissimilarities with previously written literary diaries of Novotný (which could be, considering author's views and narrative tectonics, divided into Little Lines and Post-little Lines). The aim of this study is to express disagreement with contemporary literary criticism concerning quality of Novotný's work.

Keywords: Artistic literature; factual literature; literary diary; contemporary Czech literary criticism; artistic qualities

Hned na začátek naší studie podotýkáme, že pokud v případě námi zvolených textů nepoužíváme nyní velmi aktuálního termínu *autofikce*, není to proto, že bychom se jej báli nebo jej – pojmenováváme-li jím *literární deník* – považovali za nepřipadný. Tento totiž představuje sám krajní výhonek diaristického žánru: jdoucího po ose *deník* –

otevřený deník⁽¹⁾ – *literární deník*⁽²⁾ až směrem ke specifické podobě románového či novelistického psaní (jež představuje například Vaculíkův *Český snář*; stojící na samém pomezí mezi literaturou jen uměleckou, tj. románem psaným deníkovou formou, a literaturou také ještě věcnou, tj. literárním deníkem). Domníváme se nicméně, že bychom se užitím výše uvedeného termínu až příliš přiklonili k názoru, že poslední diaristické práce Vladimíra Novotného mají být vnímány a interpretovány jako literatura čistě umělecká (neboť si současná literární kritika – E. Klíčová, Z. Fonioková, Z. Kultánová, O. Słowik – přece onen termín vyhradila pro texty románového či novelistického tvaru).⁽³⁾ Uvědomujeme si také, že bychom tím Novotného psaní, které se v obdobném modu před našimi zraky (ba k jejich potěše) odehrává již několik let, nepatřičně vřazovali mezi jednu z aktuálních (možná dokonce módních) tendencí. Tedy mezi texty, jichž úspěch je u čtenářů či porotců literárních soutěží (jako v případě Torčíkovy knihy *Rozložíš paměť*) vedle nesporných uměleckých kvalit garantován nejen pozitivním, nýbrž i snadno zapamatovatelné slogany obsahujícím kritickým ohlasem.

V autorském paratextu k první ze dvou zkoumaných knih nalezneme navíc – s vědomím, že právě takto dochází k *rozhojnění autenticilních žánrů* (NOVOTNÝ 2023, 11) – performovanou zmínku interního autora, v níž vyjadřuje své přesvědčení o tom, že se – a nejen v jeho případě, ale vůbec u naprosté většiny literárních či básnických dení-

1 Jež představují soubory diaristických záznamů počítajících s pozdějším zveřejněním tiskem (*Otevřený deník* Jana Vladislava) nebo – například u nás v raném novověku – rukopisné texty sloužící k prezentaci autorových kompetencí případnému (čtoucímu) zájemci.

2 Psaný už s vědomím svého příštího zveřejnění a v rámci svých kvalit (orientujících se na *implicitního čtenáře*) záměrně využívající prostředků umělecké literatury. Takové deníky velmi často vznikají ve dvoji fázi: nejdříve jako prosté diaristické záznamy; u nichž dochází později – před jejich vydáním – k takovým úpravám, které zvýrazňují jejich kvality estetické: úpravám patrným z přítomnosti textové sebereflexivnosti – tedy z explicitního odkazování se jednotlivých textových pasáží k údajům jinde v témže textu uvedeným (a to nejen, jak je obvyklé, ve smyslu analeptickém, leč také v onom proleptickém: za vyzrazení toho, co bude čtenáře čekat na následujících stránkách). A také z přítomnosti *autorských komentářů*: tedy znaků explicitní přítomnosti interního autora textu; již můžeme – ve shodě s Jiřím Kotenem (KOTEN 2013, 60–61) – vnímat jako jeden ze znaků jejich literárnosti.

3 K tomu viz např. Fonioková (2024, 26) a Kultánová (2024, 21).

ků – jedná daleko spíše o souladné prolínání autenticilních postupů vlastních deníkovému psaní (kótujičích v něm přítomné /quasi/objekty jako indexy objektů předmětného světa) s postupy typickými pro literaturu uměleckou (v níž je vztah mezi /quasi/objekty a objekty předmětného světa metaforický; a jednotlivé /quasi/objekty navíc nabývají platnosti symbolů).⁽⁴⁾ Přičemž deníkový tvar je tu základnou, nad níž pak vyrůstají kvality literární, umělecké. Zatímco u žánru (či žánrů: mezi autofikční texty můžeme koneckonců počítat také *Ztracený povídky* nedávného sedmdesátníka, básníka, publicisty, editora a vydavatele Ondřeje Fibicha) autofikce se jedná o performanci autentičnosti (většinou tedy toho, že interní autor/vypravěč čerpá z osudů autora externího) na bázi umělecké (a nikoliv věcné; do níž patří *bezpřívlastkový* deník) prózy. Performanci, jež může být podpořena přítomností textových pasáží, které jsou stylizovány přímo do podoby literatury věcné, povětšinou ego-dokumentární povahy: jako jsou například úryvky z deníků, pamětí, ukázky z korespondence (tak je tomu ve Vaculíkově románu *Loučení k panně*); někdy to dokonce mohou být i rozličné úřední záznamy nebo (jako v Przewczkové *Hudbě z nebe*) kulinářské recepty.

Mohlo by se zdát, že problém s vnímáním kvalit *literárních* deníků je už jednou provždy v české literatuře vyřešen, že tedy naprosto dominuje pohled inspirovaný na jedné straně například Jakubem Demlem a jeho dílem *Domů* (poprvé vydaným v roce 1912: totiž jedním z prvních deníků vědomě *literárních*), na druhé straně studií Jana Mukařovského *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*.⁽⁵⁾ To se nakonec zdá potvrzovat také hlas interního autora,

4 Pravidelné autorovy zářijové cesty do Rovinje můžeme tudíž vnímat i posuzovat jak s ohledem na množství a přesnost podávaných faktů, tak také z hlediska umělecké úrovně jejich podání; leč i jako zrcadlo nastavené ryze domácím idylám (v tusculu chodouňském) i kolbištím (na poli vysokoškolském či literárním; ovšem také v rámci všelijak zapeklitých mezilidských vztahů).

5 Ve které Mukařovský uznává, že hranice jevů, u nichž předpokládáme přítomnost estetické funkce co dominující a působení ostatních funkcí organizujících, a těch, u nichž je tato jakousi *zbytkovou hodnotou*, není jednou provždy pevně dána; ba že se může její místo a míra přítomnosti proměňovat také v synchronním pohledu v závislosti na sociálních

který v předmluvách k oběma námi zkoumaným dílům⁶⁾ (tedy v autorských paratextech, které jsou zároveň žánrově určujícími a přiřazujícími architekty) performuje jejich literárnost (již následně ve vlastním textu stvrzuje – většinou vzhledem k opusu předešle vydanému, v čase psaní dalšího deníku však teprve k vydání připravovanému – přiznáním, že výsledný tvar vzniká po pečlivém opracování původní látky s jistým, zpravidla ročním, časovým odstupem).

Autor studie však byl svědkem toho, kterak se do klání o Cenu Bohumila Polana on sám – jako předseda její poroty – marně snažil přihlásit Novotného *Postřádečky* (jež představují literární deník tvarově a časově předcházející *Týdnům...*); byv přehlasován zbylými členy poroty se zdůvodněním, že se jedná o deníky, tedy literaturu věcnou, a nikoli o beletrii. Také jeden z jejich recenzentů se pozastavuje (vedle chyb tiskových) zejména nad skutečnými nebo domnělými věcnými chybami Novotného textu, kdyžť jen minimální pozornost věnuje jeho uměleckým kvalitám (ŠEDIVÝ 2020, 20). Takový přístup se blíží stanoviskům (současnika Jana Mukařovského) literárního historika Arna Nováka, jemuž jsou v *Přehledných dějinách literatury české* dokonce ještě i Demlovy *Šlépěje* toliko „hlavním pramenem k poznání jeho osobnosti“ (NOVÁK 1995, 1367).⁷⁾

Možná nás nakonec i toto vede k přesvědčení, že nebude od věci, budeme-li se v naší studii věnovat také tomu, zda, proč a nakolik považujeme námi analyzované *literární deníky* Vladimíra Novotného (*Týdny v tusculu*; *Týdny a dny*) za literaturu uměleckou. Samozřejmě vedle toho, že se budeme věnovat uměleckým prostředkům, jichž bylo při jejich výstavbě využito, stejně jako jejich žánrovým/tvarovým

faktorech (hovoří například o estetické funkci jídla u Francouzů – zatímco u nás takovou roli nemá), tedy na samotném recipientovi. Což se samozřejmě týká také vnímání určitých literárních žánrů či textů. „Při rozhraničování oblasti estetické od mimoestetické je tedy třeba mít vždy na mysli, že nejde o oblasti přesně oddělené a navzájem nesouvislé. Obě jsou ve stálém dynamickém vztahu, který lze charakterizovat jako dialektickou antinomii“ (MUKAŘOVSKÝ 2000, 86).

6 Viz Novotný (2023, 11–12): „Literární rozpravy v deníkových úvahách“; Novotný (2024, 5): „Dny a týdny s literárním deníkem“.

7 K čemuž dále viz Harák (2019a, 21).

danostem (včetně otázky jejich kompoziční a tektonické výstavby; včetně přítomnosti narativní složky: a tedy nutnosti se zamyslet nad tím, jaké že příběhy a jak se v Novotného textech vyjevují). Víme-li, že se u Vladimíra Novotného jedná už o celkově třetí variantu literárního deníku, pokládáme za nezbytné se zamyslet nad tím, nakolik a čím se tato odlišuje od těch předchozích (*Řádečků* a *Postřádečků*) – a k čemu to vede zejména z hlediska uměleckých kvalit Novotného psaní. Přičemž si dovoluujeme už dopředu vyzradit (nepíšeme přece detektivku), že – podle našeho mínění – V. Novotný stále zřetelněji (explicitně a implicitně) deklaruje přítomnost svých deníkových záznamů v rámci literatury umělecké (a budeme se usilovat náš názor podpořit také analýzou obou výše uvedených knih).

V duchu Novotného úsilí o snad až paradoxní směřování protikladů („Pro všechny snahy bylo příznačné [...] spojovat *sacrum et profanum* a souběžně směřovat k prolínání pozemsky osobního s nadčasově nadosobním“ – NOVOTNÝ 2024, 5) přiznáváme, že se také my pokusíme spojit omegu s alfou, tedy nahlédnout odlišnosti, jichž Novotného literární diaristika doznala (zejména) od *Postřádečků* ke dvěma námi zkoumaným knihám, jako cestu dalšího zumělečtění výše uvedeného způsobu psaní (a to v několika ohledech, jež dále představíme). Čímž však nechceme říci, že by to znamenalo oslabení složky takřikajíc věcné – provázené rezignací na správnost performovaných faktů (tedy na jejich *ověřitelnost* v předmětném světě); nicméně můžeme potvrdit, že – s ohledem na tvarové danosti posledních dvou opusů – spolu s prostorem umožňujícím zevrubnější představení jednotlivých faktů dochází také ku zřetelnějšímu vymezení souvztažností mezi nimi (a to i tehdy, pokud se zdánlivě jedná o fakta přínáležející rozličným paradigmatům). V souladu s výše uvedeným *spojováním protikladů* je navíc možno říci i to, že se v ní setrvalé (dokonce několikerým způsobem) prolíná s proměnlivým: jakož i v předchozích *Řádečkách* a *Postřádečkách* je také v námi sledovaných knihách Novotný rozkročen „mezi podobou aktuálního literárního glosáře, spontánních impresivních kreací, hledačských filozofických rozjímání, nočních i ranních snových výje-

vů, inspirativního duchovního usebrání i častého soukromého vzpomínání“ (NOVOTNÝ 2023, text na přední klopě přebalu). Také zde nalézáme tematické rozkročení mezi cestovními záznamy tu- i cizozemskými, glosami aktuálně spatřených uměleckých snah (ukotvující tyto v širším duchovním kontextu), filozofujícím rozjímáním interního autora – i ono jím citované (a komentované), reflexemi rozličných výšin či nížin soudobého intelektuálního dění (s velkými dějinami v jejich pozadí) prokládané, a to včetně akademického i literárního prostředí (jehož je autor činnou součástí), v rámci explicitních analepsí podávajících anamnézu rodinnou i (občas v implicitních prolepsích) reflektované vlastní snažení literární a literárněvědné – a to vše na tu méně, tam více (nejmě tenkrát, je-li vše patřeno v usebrání *domácího* tuscula chodouňského) prosvítajícím palimpsestu proměn přírody a zvyků během roku (v *Řádečcích* to byl vždy, s výjimkou posledního *torzovitého* svazku, kalendářní rok od 1. ledna, „posléze s pojmenováním *Postřádečky*“ a následně také ve dvou námi zkoumaných knihách se jedná o diaristické psaní „reflektující období od srpna do srpna daného kalendářního roku“ – NOVOTNÝ 2023, 11). Přičemž tematické zacílení jednotlivých svazků i četnost výskytu určitých motivů indexují aktuální zájmy vypovídajícího subjektu/mluvčího textu/interního autora (včetně jeho spíše duchovního než fyzického pohybu v prostoru a čase).

K setrvalému sluší se nyní dodatí proměnlivé. Pokud jsme kdysi hovořili o *klipovité* podobě Novotného psaní, jež je – v *Postřádečcích* – členěno do krátkých,⁽⁸⁾ tematicky uzavřených odstavců, které jsou s těmi sousedními spjaty dosti volně, zatímco je jimi nastolené téma velmi často (byť nikoli pokaždé; jak nás o tom přesvědčují například cestopisné záznamy z istrijské Rovinje) předznačeno či rozvíjeno v dosti jim vzdálených textových pasážích, takže celek tvoří nakonec jakási značně torzovitá mozaika, již si navíc z autorem

8 Tvořících osm a půl řádku tištěného textu.

dodaných surovin musí sestavit sám čtenář⁽⁹⁾ (k čemuž viz HARÁK 2019b, 317–318); znamenáme, že u *Týdnů v tusculu* či *Týdnů a dnů* je tomu jinak. Pokud jsou *Řádečky* či *Postřádečky* členěny do kapitol podle jednotlivých měsíců a tyto pak do kratičkových záznamů (vlastně odstavců), které simulují aktuálně probíhající diaristické zápisy (přestože se zpravidla v následujícím svazku můžeme dočíst, že tomu bylo jinak: a výsledný tvar vzniká pozdějším výběrem a stylizací původních zápisů s asi ročním odstupem), jež navíc nelze – pro nedostatek místa – výrazněji v rámci téže ucelené textové pasáže (tedy jednoho odstavce) rozvést (včetně diachronního rozměru podáváných faktů), tvoří obě následující knihy vždy čtyři rozsáhlé kapitoly (jejichž názvy vymezují v prvním plánu roční období, jež je v nich zachyceno, v tom druhém – skrytějším – pak jak intertextové vazby, tak i interním autorem performovanou interpretační mřížku, skrze niž má příslušná kapitola být vnímána).⁽¹⁰⁾ *Týdny v tusculu* a ještě zřetelněji pak následující *Týdny a dny*⁽¹¹⁾ vypovídají o rozvolňování vazeb k aktuálnímu dění v předmětném světě ovšem nejen tímto a vnějškově (k čemuž můžeme přiřadit performanci jejich *naddeníkového* rázu zdůrazněním týdenního rámce – vymezujícího rozměr jednotlivých podkapitol –, velmi často určujícího dominující téma a topos zápisů: také skrze volbu názvu té či oné podkapitoly),⁽¹²⁾ nýbrž i svojí větší tematickou sevřeností, možností jednotlivá témata rozvést a zasadit do širšího (tolikéž diachronního) kontextu. Zejména tehdy, pokud se

9 Což nás přivedlo k tvrzení o rigidní tektonické výstavbě Novotného opusu – a fluidní kompoziční výstavbě téhož.

10 Pouti dávající název jednotlivým kapitolám *Týdnů v tusculu* upomenou na *Plížení a pouti* Durychovy (a přítomnost cestopisných momentů v Novotného psaní), ale také na (například v literatuře českého baroka) přítomný protiklad mezi cestou a poutí (tedy cestou vědomou si svého cíle a smyslu). Vzhledem k jejich časovému (*Pouť do podzimu, ... do zimy, ... do jara, ... do léta*), a nikoli prostorovému určení je navíc můžeme vnímat jako literární, symbolické předpokladní pouti životní (anebo její obraz ve vypouklém zrcadle): „neboť stejnou měrou šlo o cestu života i o pouť ke smrti“ (NOVOTNÝ 2023, 79).

11 Jejichž (typo)grafická úprava vytváří – také kratším odsazením odstavců (které mají zde mezi devatenácti až dvaceti řádky, zatímco v *Týdnech v tusculu* necelých jednadvacet) a jejich (oproti *Postřádečkám*) zřetelně větším rozsahem – dojem silnější textové koherence.

12 Mnohé z nich v nás – arci právem – probouzejí konotace také literární; například *Srpnové světlo?* nebo *Bez Kafky na pobřeží*.

Novotný soustřeďuje na problematiku takříkajíc duchovní (kulturní dění, problémy filozofické a teologické, aktuální politické dění vnímané prizmatem recepce literárních textů a v průsečíku národních mentalit, existenciální pozadí fází lidského života a lidských aktivit), nabývají jeho texty podoby i povahy mikroesejů. To, že jednotlivé podkapitoly představují časové rozpětí jednoho týdne, umožňuje navíc jejich tematické a žánrové sevření – zejména v případě pasáží líčících cesty po cizích zemích či domácích krajích, přičemž se tyto – nakolik se Novotný nechává inspirovat například Jaroslavem Durychem – stávají nejen sumářem zážitků performovaných jako osobní zkušenost,⁽¹³⁾ ale také hlubším poučením z historie, kulturních a politických dějin poznávaných míst (takže se pisatel zejména při oněch *domácích cestách* stává jakýmsi post-barokním polyhistorem a jeho zápisky jsou vyladěny do podoby vlastivědných spisků):⁽¹⁴⁾ Novotný dává ve svých soudech Durychovým cestopisům před Čapkovými přednost možná také proto, že mluvčí jeho textů tam, kde podává záznamy z jednotlivých svých cest, nevystupuje jako objektivní, heterodiegetický posuzovatel dění a (quasi)objektů, dávající své zaujetí znát toliko skrze jejich literární podání, ale jako homodiegetický, subjektivně zaujatý a poznávaným zasažený účastník dění (do něž patří také jeho – v průběhu cesty se odehrávající – proměny).

13 U nichž se navíc počítá se čtenářskou zkušeností s obdobně temperovanými zápisky v předchozích Novotného opusech: umožňující zjistit nejen to, kam, z jakých příčin a s jakým výsledkem se jejich pisatel vypravuje či vrací, ale například také odlišit někdejší postřádekové opojení Istrií (a Rovinji) od otevřeně manifestovaného rozladění (v *Týdnech a dnech*) nad změnou majitele penzionu, v němž Novotný (s chotí) v Rovinji pobývá (tím je, na rozdíl od let předchozích, nyní Němec, který „vytrvale kalil ovzduší v duchu protivně německé letory“ – NOVOTNÝ 2024, 29). – Ono cizí a jiné je zároveň zrcadlem nastaveným uzavřeným prostorům vesnického mikrosvěta chodouňského; aktuálně poznávaný a prožívaný svět na jih a západ od našich hranic kontrastním příměrem k analepticky podávaným pisatelovým zážitkům odehrávajícím se (kdysi dávno za jeho studijních pobytů) na východ od nich.

14 Což, jak autor prozrazuje, poněkud irituje jeho staršího kolegu a přítele i soustavného soukromého posuzovatele diaristických zápisků: „Aleš Haman mi totiž měl notně za zlé, že do záznamů tohoto ražení a ladění prý neúměrně nechávám vstupovat cosi jako literární vlastivědu, popřípadě i kulturní vlastivědu“ (NOVOTNÝ 2024, 206).

Takovéto zaujetí není ovšem bezesbytku přijímáno tehdy, vystupuje-li Novotný jako účastník a soudce akademického a literárního provozu (viz LUKAVEC 2023, 13); a to přesto, že se – zejména akademickému životu – věnuje méně než v předchozích svazcích svých deníkových záznamů: tak, jak to ostatně odpovídá jeho postupnému odchodu z plného akademického provozu do postavení *vesnického profesora* čili *literárního badatele v činné penzi*⁽¹⁵⁾ (NOVOTNÝ 2024, 132). Sílí zároveň kryptičnost Novotného podání;⁽¹⁶⁾ ne u každého z výroků či skutků osob z akademického nebo literárního prostředí (anebo soudů adresovaných těmto pisatelem deníků) je plným jménem představen předobraz dané bytosti v předmětném světě. Domníváme se, že se tak děje také proto, aby mohly být Novotného formulace snáze vnímány jako nadosobně platné: reprezentující opakující se vzorce, problémy, nešvary akademického či literárního provozu. Z úst nejmenovaného postaršího autora přítele se tedy dozvídáme, „nakolik prožluklé a pořouchlé osobní intriky se nikoli nečekaně spřádají skoro před každým udělováním [...] literárních cen“ (NOVOTNÝ 2024, 217). A z autora pera pak hodnocení *férovosti* jednání některých tituly pomazaných jedinců: „A univerzitní habilitace? Vědecký verdikt: docentů máte dost, stačí“ (NOVOTNÝ 2023, 117).

Delší rozsah jednotlivých odstavců a těsnější tematické sepětí mezi nimi více přeje výstavbě ucelených příběhů, jejichž protagonistou je ve většině případů sám interní autor (v těch zbylých je tím, skrze jehož ústa – vlastně pero – se o nich dozvídáme). Z oblastí jeho zájmů, o nichž jsme hovořili výše, lze vysledovat, že půjde o příběhy literáta, vysokoškolského pedagoga, putujícího světem i životem, prodlévajícího nad četbou, přemýšlením o stavu věcí veřejných (i těch soukromých) a za dialogů s přáteli (často profesí i generačně mu vzdálenými), někdejšího rusisty (aktuálně se vracějícího k dřev-

15 Čili toho, který se z vysokoškolského pedagoga na plný a posléze na částečný úvazek proměnil v pedagoga toliko externího.

16 Přítomná však už i v předchozích, obdobně laděných opusech tohoto autora.

nímu předmětu svých hlavních profesních zájmů;¹⁷⁾ a vědoucně dávno před únorem 2022 předjímacího možný pozdější vývoj), vnuka, syna, manžela, otce i dědečka (vzpomínajícího, ale také promýšlejšího, zda a jak psát případné vzpomínky co ucelený knižní soubor), muže stárnoucího a nemocného (opouštěného někdejšími známými na věčnost – ale také na druhou stranu barikády),¹⁸⁾ usilujícího se nicméně (přes překážky) zůstat nadále duchem tvůrčím a podstatně přítomným ve světě a dění, jež jej obklopují.

Objektivizaci stejně jako literarizaci podání napomáhají jednak právě širší prostor, který umožňuje vyjít vstříc požadavku *audiat et altera pars*. Buď tak, že vypravěč/pisatel/interní autor do zmínky o negativních vlastnostech zahrne také pozitivní hodnocení zmíněného dotčeného a vice versa (o jindy Novotným vysoce ceněném Janu Zábranovi se tudíž dozvídáme: „z překladatelova komentáře čísi cosi jako neblahé nepochopení nejen konkrétních próz, ale i spisovatelovy poetiky“ – NOVOTNÝ 2023, 80. Jinde zase můžeme číst: „Zklamal mě doslov Františka Fröhliche, asi nejslabší ze skandinavistova poučeného pera“ – IBID., 145). Nebo tak, že je – prostřednictvím perzifláží, parafrází či citátů cizích textů a názorů – posílena dialogičnost textu; v němž mají *ti druzí* najednou dostatek prostoru na to, aby se proměnili na skutečné postavy z masa, kostí a řeči¹⁹⁾ – a nezůstávali jen objekty výpovědi interního autora. Řekněme, že zřetelnějším vstupem cizích názorů a textů, nad nimiž (jejich umístěním a funkcí) však co demiurg bdí onen interní autor, a také rozsahem jednotlivých ucelených textových pasáží se poslední dvě Novotného knihy

17 Vzpomínajícího si například na tříměsíční rusistickou stáž na podzim 1972 v Moskvě: „Nikdy předtím ani poté jsem nepronikl tak hluboko do ruské kultury a mentality jako tenkrát“ (NOVOTNÝ 2023, 113).

18 Zmiňme diskrepanci mezi ním a jeho někdejším diplomantem i pozdějším kritikem, básníkem Milanem Šedivým; nebo rozladění, jež vzniklo také mezi ním a kdysi mu blízkou skupinou plzeňských slovesných tvůrců (nyní středogeneračních), jimž dříve pomáhal při vstupu na literární kolbiště.

19 Tak je tomu například za *hovorů K* s filozofujícím básníkem a lékařem, Novotného přítelem Bohumilem (Ždichyncem) – anebo při opakovaně se objevujících (pisatelem dále rozvíjených) teologických rozpravách Jáchyma Gondáše.

přibližují někdejší Demlovým⁽²⁰⁾ *Šlépějím* (tedy spíše *autorskému časopisu* než *pouhé diaristice*); a to zejména tehdy, pokud ve způsobu pojednání *toho, co přinesl čas*, převáží hledisko nadčasové nad soudem jen aktuálně platným.

K literární diaristice přerůstající až někam ku tvaru románovému se pak Novotný hlásí v závěru své zatím poslední (deníkové) knihy *Týdny a dny*: „Zkrátka a dobře, někdy se bezradně a bezmocně propadám do situace, na niž se vztahuje klasické doporučení, které praví, že nemáš-li o čem psát, piš co nejvíce právě o tom, že nemáš o čem psát. To je ovšem ochranné zbarvení svého druhu, jež bývá v podloží různých literárních deníků“ (NOVOTNÝ 2024, 298). Novotným zmíněná rada Václava Černého stála totiž kdysi v pozadí vzniku Vaculíkova *Českého snáře*.

Umělecké podání poznáváme z textové sebereflexivnosti⁽²¹⁾ (včetně přítomnosti autorských komentářů), intertextových vazeb či autorských paratextů, které jsou zároveň také architekty (přiřazujícími Novotného psaní k žánru *literárního deníku*),⁽²²⁾ z přítomnosti ucelených příběhů a především také z toho, že a jak jsou informace o osudech pojednávaných postav v textu *dávkovány*; že tedy Novotný například osud svých předků z východní Evropy nepodává najednou a v kuse, ale vždy s ohledem na další informace (v jejich textovém okolí), jichž je tento (respektive jeho výsek) doplněním nebo přesahem. Stejně se i *stýkání a potýkání* s názory Milana Šedivého proměňuje v reflexi

20 Jakub Deml mohl Novotného inspirovat také k přítomnosti snových záznamů; které se objevují už v předchozích formátech jeho diaristiky. Ve většině případů se jedná o chaotické cesty (nikoli tedy pouti) ve zužujících se exteriérových či interiérových prostorách, o cesty naplněné více úzkostí než úlevným spočinutím.

21 Zřetelné také z jen zdánlivě nezávazných slovních hříček, v nichž je ovšem prověřován význam slov a hledáno (rytmicky i sémanticky) co možná nejpřesnější znění promluvy: „Žiji na malé vsi nebo v malé vsi a rozličná kulturní a literární dějství ve velkém světě jsou mi už velice vzdálena, nicméně bývám někdy překvapen, někdy udiven“ (NOVOTNÝ 2023, 323).

22 Ono *přiřazování* však najdeme také uvnitř vlastního deníkového textu – právě v rámci výše uvedených *autorských komentářů*: „někdejší kratší klipovité záznamy s aforistickým podložím nyní ustoupily literárním miniaturám svého druhu. Též vnitřní kompozice svazku má být nemálo odlišná a o poznání beletrističtější“ (NOVOTNÝ 2024, 224–225). – Dozvídáme se z *Týdnů a dnů* o *Týdnech v tusculu*.

vlastního Novotného psaní či úvah o našem často nevědoucně přehlíživém přístupu k takzvané literární tradici. Budeme-li přítomnost básnické obraznosti při líčení (proměn) přírodních krás v okolí Chodouně nebo při podání cestopisných zážitků pokládat za věc sui generis již (například předchozími Novotného deníky) konvencionalizovanou, přece nás nově překvapí autorova snaha rytmovat text už nejen refrénovitými návraty určitých motivů, ale i slov – zapojených do obdobně znějících i gramaticky vystavěných textových pasáží: *Mystika (měst a míst)* tedy může být *melancholická, manetovská, mortuální, maloská ergo majestátní, mysteriózní, menhirová, minimalistická, mezimořská, monumentálních mračen, medievální, monster, mysů a marnotratného míjení* (NOVOTNÝ 2024, 277–284). To vše se objevuje v záznamech inspirovaných pobytem na severozápadě Francie.

Přestože výše uvedené svědčí o uměleckých kvalitách Novotného diaristických zápisů, které se v posledních dvou knihách přibližují autenticilnímu psaní rozměru románového (ve formě pořád ještě vnějškově deníkové; jako tomu bylo v případě Vaculíkova *Českého snáře*)²³ nebo těm tematicky i tvarově sevřenějším z Demlových *Šlěpějů*, nedočkaly se obě zde analyzované knihy Vladimíra Novotného výraznější kritické reflexe. Na *Týdny v tusculu* vyšly celkem dvě recenze (HARÁK 2024; LUKAVEC 2023); z nichž se však druhá jen málo věnuje uměleckým kvalitám knihy (a zaobírá se zejména Novotného kritickým přístupem k intelektuálním selháním jeho kolegů). Na *Týdny a dny* nevyšla zatím recenze žádná. Pokud je nám známo, nebyla také žádná z těchto knih nominována na některou z regionálních (v úvahu by připadala Cena Bohumila Polana) nebo celostátních literárních cen. Soudíme nicméně, že bude-li se někdo chtít dozvědět více o tom, kterak se český intelektuál od počátku druhého desetiletí nového tisíciletí vyrovnával s problematikou malých i velkých dějin (včetně dějin literatury nejen české) a svého místa v nich, měl by

23 Využívajícího ostatně také – jako už předtím Deml – záznamů snů; na rozdíl od Novotného je jim však poskytnuta menší autonomie: stávají se buď dozvukem, jakousi implicitní pointou předchozího dění – anebo předznamenáním toho budoucího.

sáhnout (také) po *Řádečcích*, *Postřádečcích* a *Týdnech* Vladimíra Novotného. Už jenom proto, že se při jejich četbě nebude nudit – nebo ošívat nad nízkou kvalitou uměleckého zpracování textu. A to i přesto, že je nenazýváme *autofikcí*.



PaedDr. Ivo Harák, Ph.D.
Katedra českého jazyka a literatury
Pedagogická fakulta Univerzity Hradec Králové
Rokitanského 62
500 03 Hradec Králové
ivo.harak@uhk.cz

LITERATURA

- FONIOKOVÁ, Zuzana. 2024. „Manuál autenticity.“ *Host* 40(2), s. 26.
- HARÁK, Ivo. 2019a. „Ego-dokument v současné české (umělecké) literatuře.“
In *Výzvy současnosti: Nová témata české a slovenské literatury (2000–2017)*.
Ed. Ivo Pospíšil. Brno: Jan Sojnek – GALIUM, s. 17–24.
- HARÁK, Ivo. 2019b. „Kameny v tekuté době.“ In *Postřádečky. Literární deník*.
Vladimír Novotný. Jindřichův Hradec: Stefanos, s. 317–318.
- HARÁK, Ivo. 2024. „Rozhojnění autentičních žánrů.“ *Tvar* 35(6), s. 21.
- KOTEN, Jiří. 2013. *Jak se fikce dělá slovy*. Brno: Host.
- KULTÁNOVÁ, Zuzana. 2024. „Autofikce jako licence na život? Těžko.“ *Tvar*
35(6), s. 21.
- LUKAVEC, Jan. 2023. „Příkré deníky z Chodouně.“ *Právo* 33(271), příloha *Salon*,
s. 13.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 2000. „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální
fakty.“ In *Studie I*. Jan Mukařovský. Eds. Miroslav Červenka a Milan Jankovič.
Brno: Host, s. 81–148.
- NOVÁK, Arne – NOVÁK, Jan V. 1995. *Přehledné dějiny literatury české*. Brno:
Atlantis.
- NOVOTNÝ, Vladimír. 2024. *Týdny a dny. Z literárního deníku 2022–2023*. Plzeň:
ArtKrist.
- NOVOTNÝ, Vladimír. 2023. *Týdny v tussculu. Rok života (i s literaturou)*
2021–2022. Jindřichův Hradec: Stefanos.
- ŠEDIVÝ, Milan. 2020. „Minimální program: psát postřádečky.“ *Tvar* 31(6), s. 20.

DVA Z ORTENKY: NAD SBÍRKAMI ELENY PECENOVÉ A ONDŘEJE KRYSTYNÍKA

JAN M. HELLER

TWO FROM ORTEN AWARD: REFLECTION OF POETRY COLLECTIONS OF ELENA PECENOVÁ AND ONDŘEJ KRYSTYNÍK

The study deals with analysis of two contemporary Czech collections of poems – *Na cestu zpět si zapínám skryté titulky* (For the return trip I am turning on the hidden subtitles) by Elena Pecenová and Ondřej Krystyník's *Dům U Orobinců* (House by Typha). Both authors representing distinct but noticeable poetic approaches were nominated for The Jiří Orten Award in 2024. Pecenová connects her work with visual art and digital aesthetic, her poetry reflects identity in the digital environment and simulacra. On the other hand, Krystyník uses motifs of path, new ruralism, and spiritual reflection while fusing existential searching with humorous self-reflection. The comparison of those two poetics' shows distinct approaches to imaginative exploration of present-day reality. While Pecenová deconstructs boundaries between image and language, Krystyník is concerned with introspective and symbolic expression.

Keywords: The Jiří Orten Award; contemporary Czech poetry; digital aesthetic; simulacrum; new ruralism; visual poetry; experimental poetry; poetics of image; identity; deconstruction; introspection

V letošním ročníku Ceny Jiřího Ortena získala nominaci sbírka Ondřeje Krystyníka (1993) *Dům U Orobinců* a na longlistu se objevila mj. sbírka Eleny Pecenové (1994) *Na cestu zpět si zapínám skryté titulky*. U Pecenové jde o druhou básnickou sbírku, u Ondřeje Krystyníka o debut. Jsou to sbírky představující originální poetiky, třebaže v mnohém protichůdné.

U Eleny Pecenové je třeba se na prvním místě zastavit u autonomie grafického výrazu. Kniha totiž, jakkoli by to mohlo ležet už

mimo zájem textocentrické interpretace, působí volbou typů písma, barvou papíru i rozložením stránky jako výtvarný artefakt. I z hlediska více literárního však musíme konstatovat podstatný význam vizuální složky pro celkovou výpověď; autorka ostatně je absolventkou ateliéru intermédií na Akademii výtvarných umění v Praze. Připomeňme, že autorem grafické podoby knihy není sama básnířka, ale Vojtěch Novák; kde přesně leží hranice mezi autorským podílem tohoto a oné, nelze však nijak stanovit. Součástí textů básní jsou totiž neliterní grafické prvky z fontu textového editoru, „flipnutý“ neboli vertikálně zrcadlově převrácený text či prolnutí textu v jednom případě s ilustrací, v druhém přímo s materií tištěné knihy – s okrajem stránky. K tomu můžeme připojit ještě několik literárních „zcižovacích efektů“, jako je jedna jediná poznámka pod čarou nebo sestupné číslování jednotlivých básní v prvním oddíle. Texty se tak blíží obrazovým básním, třebaže nemůžeme bezvýhradně tvrdit, že jimi jsou.

Poetika obrazu by mohla být jedním z možných klíčů ke čtení sbírky. Obrácení čtenářské (či divácké) pozornosti na spojitost slova a obrazu autorce neslouží jako nějaký neoavantgardní kapric, ale jako svébytné tvůrčí vyjádření, jehož funkcí je vyjádřit ne snad nevyjádřitelné, ale v jistém smyslu plynulé, pohyblivé. Od čistě vizuální poezie se totiž liší v jednom velmi podstatném aspektu: na rozdíl od ní, jež antropologicky zdůrazňovala způsob vnímání zrakem, tedy měřítko a spektrum percepce lidského oka a možnosti jejich deformací a nalézání nových, iluzivních vyjadřovacích možností, poezie Eleny Pecenové představují pokus nalézt totéž v prostoru digitálním. Vizuálně má sice privilegované postavení, ale je zpochybňováno – zejména synestéziemi, reduplikacemi a dekonstrukcí subjekt-objektového vztahu. Pro takto vzniklý iluzivní prostor platí analogicky citace Marie Langerové z pojednání o obrazové poezii: „Ocitáme se tu v registrovaném pásmu nových evidencí, hýbajících s hranicemi vnitřních dimenzí a pohyblivých dálek, s neustále znovuutvářeným horizontem“ (LANGEROVÁ 2002, 385).

V prvním z oddílů, na něž se sbírka kompozičně rozpadá, nazvaném „Cesta vede na předem určené místo“ lyrická mluvčí vystupuje většinou jako součást párového *my* a jako taková vyjadřuje potřebu komunikace či šířeji orientace. Subjekty jako by se nacházely na bezcíl-
né titulní cestě prostorem, v němž jsou rozvrženy v hermeneutickém významu tohoto slova; prostorem, který určuje jejich vlastní hranice i nabízí možnost překročit tyto hranice směrem ven: „cesta z mapy je ale ještě poměrně dlouhá“ (báseň č. 11). Pasivní participium „rozvrženy“ není náhodné, analogii k němu nacházíme hned v první básni celé sbírky: „vrženi k opotřeбенí / tlačeni k setrvačnosti“ (báseň č. 14).

To, co se tu pojmenovává, jsou rozpaky z nemožnosti činu. Navzdory mnoha slovesům v první gramatické osobě (obojího čísla, neboť lyrická mluvčí se často dovolává přítomnosti druhého, pravděpodobně milované osoby) je existence subjektu pasivní. V první části sbírky pozoruje účinky okolního prostoru na tříštěnou a přerušovanou komunikaci či vůbec vůli k životu: „život se propadl / do několika verzí / nerealizovaného obsahu / který jenom sledujeme / a místo abychom pokračovali dál / díváme se dovnitř“ (báseň č. 9). Prostor způsobuje izolovanost subjektů: to prostor, nikoli subjekt, je agentem. Příčina tohoto zpasivnění spočívá v zákonitostech digitálního univerza, které Pecenová důkladně ohledává. To se zdaleka nevyčerpává jen přítomností motivů spojených s tímto univerzem, jako jsou avataři, rozhraní, programy jako internetový prohlížeč, chat, videozáznam. Dokonce ani ne zmíněnými synestéziemi vznikajícími na švu obou světů, když se vizuální vnímání propojuje s hlasem, stránka se načítá „nejprve jako vlnění / poté jako zdroj vlhkosti“ (báseň „stránka se načetla“), lyrická mluvčí se dotýká světla (báseň „nastavuji smyčku“). Právě na tomto švu vzniká mimo jiné originální reverzní metaforika, založená na konfrontaci technologického a živého, organického světa: i lyrická mluvčí o sobě může říct: „mám plnou paměť“ (báseň „kde jsem byla přesně před 22 lety?“).

Která zákonitost stojí tedy ve středu pozornosti? Obraznost básní Pecenové je důležitá v tom smyslu, že autorka chce vizuálně fixovat

jedinečný okamžik. To je v digitální sféře, která se tak jako tak vyznačuje tekutostí a dynamičností, ozvláštňující prvek. Zřetelné je to u básní, v nichž se objevuje motiv rozfázovaného pohybu: „pokud by sis mě teď zobrazil / viděl bys mé tělo jako zmnožení“ (báseň č. 7), „pohnu se, nalomím odraz / který se kaskádovitě rozevře“ (báseň č. 6). Ale zdaleka nejen on, motiv zastaveného pohybu či zmrazeného času se navrácí opakovaně. Klíčová otázka pak padne ve druhém oddíle s názvem „Když si zapínám prohlížeč, dlouho se nic neděje“. Zní: „Jaká z kopií je ta pravá?“

Nekonečná reduplikace subjektu v digitálních procesech, které máme zautomatizované, ale zde, v lyrickém prostoru, jsou pociťovány jako příznakové, odkazuje – s vysokou pravděpodobností – k teorii simulakra, jak ji rozpracoval Jean Baudrillard (BAUDRILLARD 1981). Podle ní je ve třetím historickém typu imitací setřen rozdíl mezi realitou a její reprezentací. V digitálním prostoru, kde je možné reduplikovat jakoukoli entitu v nekonečném množství kopií, to má hluboké implikace, které se Elena Pecenová pokouší ve svých básních pojmenovat. Dochází k odhmotnění, entropii subjektu, katabasi, dokonce ke „stvoření člověka 2.0“ (báseň č. 3).

V tomto ohledu autorka rozpracovává základy, jež položila ve své předchozí sbírce *Jako bych očima fotografovala stále ty stejné snímky* (2023): už v ní najdeme synestézie, znejistění, subjektivní bezprostřednost záznamu. Zatímco v ní však stálo v centru pozornosti ono napětí mezi procesualitou a staticností obrazu – vyjádřenou titulním fotografickým procesem –, aktuálně se pokouší prozkoumávat další způsoby rozrušování vztahu mezi skutečností a obrazem. Zvláštní případ iluzivního převrácení perspektivy představuje přesmyk mezi pozorujícím subjektem a budovou, rozvíjený v první básni třetího oddílu s názvem stejným, jaký nese celá sbírka, tedy „na cestu zpět si zapínám skryté titulky“. Budova se v básni stává liminální entitou, stojící na pomezí mezi objektem, na nějž „všichni [...] upínají své pohledy“, ale zároveň „stojí na prahu / jen ji překlopit ven“. Totéž, ale v jiných kulisách se odehraje v následující básni mezi lyrickou mluvčí

a prostorem pokoje, kde mluvčí simultánně zrakem registruje procesuální změny, jejími slovy řečeno: „takhle jednoduše uklízím pokoj rukama / předchozí majitelky“.

Z toho je vidno, že takové nekonečné rozeběhnutí sekvencí označujících a označovaných, pro oko identických – abychom se vrátili k již též zmíněné antropologické perspektivě –, zasahuje i samotný subjekt. „[T]ak tě opět hledám / dívám se do odrazu“, vyznává se lyrická mluvčí v básni č. 2, aby v básni č. 8 (která jí ovšem kvůli sestupnému číslování předchází) už jen suše konstatovala: „Už dávno žijeme vlastní avatary / kteří si diktují vlastní podmínky“. Pak však může dojít i k její identifikaci s její myšlenkou (autorce ovšem usnadňuje situaci metajazykově fakt, že substantivum *myšlenka* je rovněž ženského rodu): „jako otisk se ke mně vrací / v druhé fázi ověření identity // kód pro vstup je zmatený / vibruje ze strany na stranu // porovnává mě s fotografií / kterou jsem před chvílí vyfotila // už nás nedělí prostor / obě nehybně ležíme / na něco čekáme“ (báseň „zadávám / jaká z kopií je ta pravá“). Ačkoli se sbírka nese až na výjimky v neurčitém prezentu, místy se objeví i přesah do blížící se budoucnosti: „už brzy budeme zanechávat obrazy v objetí / ve stisku ruky jako zprávy“ (báseň „stáčíme ta kola...“).

Ve druhém oddíle, nazvaném „Když si zapínám prohlížeč, dlouho se nic neděje“, se nacházejí básně uspořádané do volného cyklu, postupně na sebe navazující. Právě zadávání dotazů, v případě básní Pecenové však skutečných otázek, do prohlížeče má – jak by předpokládalo naše předporozumění, formované zkušeností s tím, jak funguje jazyk – přinášet odpovědi. Právě zde však dochází k vrcholu gradovaného pohybu ke zhroucení kódu: objevují se motivy postupné smrti splynutím s nikoli již digitální, ale výsostně analogovou pralátkou, „křížení zvuků“, mluvení pozpátku. S tím je nakonec v souladu i ona subjektová pasivita. Subjekt, který se stal kopií sebe sama s pořadovým číslem nekonečno, už nedefinuje svůj vztah k bytí činem, ale neustálým pohybem mezi znakovými diferencemi: „pronikám bytím rozeznáním hranice / ploch, které už od sebe nejsme schopni oddělit“

(báseň „co když tu fotografii vymažu?“). Závěr je tedy ještě poněkud dystopičtější, než tomu bylo v případě autorčina debutu.

Básně ve sbírce *Dům U Orobinců* Ondřeje Krystyníka jsou oproti těkavým záznamům dění na švu dvou světů osobně laděné výpovědi, jejichž ucelenost je zřejmá na rovině syntaktické i argumentační či dramaturgické – častěji to první, protože spíše než k epice tíhnou k úvahám. Přesto jsou částečně dějové, rozumíme-li ději velmi obecně jako orientovanému pohybu, směřujícímu odněkud někam. Skutečně je ve většině básní silnou stránkou autorského gesta pointa, která má většinou podobu syntézy, ale také inverze či subverze. Lyrický mluvčí v nich popisuje v první gramatické osobě své prožívání postupu vpřed, a to včetně slepých uliček, překonávání překážek a případně ostrých, abruptních konců.

Dějovost ve smyslu nikoli pouhé procesuality, ale přímo cesty se odráží i v kompozici celé sbírky, konkrétně námořní metaforice titulů jednotlivých oddílů. Zde je zároveň přítomná gradace od názvu „Lom vln, slabý vítr“ přes „Přepadající hřebenatky; plný víchr“ a „Vlnobití, pěna ve vzduchu; orkán“ až po závěrečné „Zrcadlo; bezvětrí“. Současně postupuje od „Epilogu“ k „Prologu“ (paralela k sestupnému číslování básní v prvním oddíle sbírky Pecenové je bezpochyby čistě náhodná), v němž lyrický mluvčí sám sebe označuje jako „černého pasažéra“.

To je jeden z obrazů, který dobře ilustruje výrazný rys sbírky: sebe-romantizaci subjektu. Jako někdo, jehož vztah ke světu je určen zejména tím, jak mu s větší či menší úspěšností čelí, je Krystyníkův hrdina roztržštěný mezi – místy sebedojímavé – představy o zmíněné vlastní cestě, jejích zákrutách a koncích, reflektuje a analyzuje svoje pocity, nespavost, nesoulad okolního světa s vlastní představou o něm, duchovní meditace, reflexe vlastních uměleckých aspirací, sebevýmluvy a mlčení. Je tím, kterému postaví sochu, až „šikovně umře“ (báseň „V divadle“), ten, jenž potřebuje zájem a starost („Ani tentokrát / jsem neměl Billa kartičku, // ale paní u pokladny / se zeptá i příště. / Pořád se zajímá, / pořád má o mě starost“ – báseň „Kartička“), tím, kdo po

pozdním příchodu k lékaři zůstává „neobjednaný / od hlavy až k patě“ (báseň „Čekárna“). Je tím, kdo čelí světu, můžeme zopakovat ještě jednou, nebo precizovat, že spíše světům, v plurálu: ubíjen prací v administrativě snaží se najít refugium alespoň v aktu rukopisného psaní; je to právě odlišnost a nekompatibilita, která klade odpor a způsobuje neschůdnost a slepost cest a v subjektu vzbuzuje nakonec eskapistické, delimitační tendence: „Pouze si nárokují: / Opláchnout, oškrábat, / udusit; podávat“ (báseň „Otázka lovu a sběru“). Zároveň ovšem mu nečiní potíží tuto svou autostylizaci shodit: představuje si, jak po jeho smrti čerti „vytrhají papíry / z vši té dokumentace, // a složice je ve vlašťovky, / pošlou je naklást vajíčka“ (báseň „Fejír a brimštejn“). Jak vidno, je to hrdina, máme-li se držet romantického vokabuláře, spíše pečorinského než titánského typu. I on je subjektem bez činu. I on podléhá světu a svému sebepocitu z něj.

Přitom však nelze říct, že by byl subjekt znejišťován absencí struktury v tekutém prostoru, ke kterému se blíží Pecenová. Naopak má minimálně dvě tematicko-motivické kotvy, k nimž se uchyluje. To není pouhá fráze, protože v básních, v nichž k tomu dochází, se proměňuje i ono seberomantizování subjektu. Mluvím o sklonu k poetice, kterou bychom mohli nazvat „neoruralistickou“ a jež rozvíjí motiviku přírody jakožto útěšného místa i místa hledání kořenů v cyklických procesech, jak napovídají motivy až poněkud naivně idealizovaného dětství nebo stáří. Tuto poetiku Krystyník nachází také na intertextuální rovině, v inspiracích pohádkou, vyprávěnkou, dětskou literaturou: oddíl nazvaný „Interlog“, v němž tato intence nalezla vyjádření zřejmě nejdoslovnější, věnuje autorce knih pro děti Phoebe Erickson (1907–2006) a zakončí jej slovy „ukryté psaní; / ratolest kultury / svící a tkanin“ (báseň „Phoebe Erickson“).

Motiv sepětí domova s půdou a rodnou hroudou, motiv řekněme zahradnickovský, však Krystyník nevariuje mechanicky, ale tvůrčím způsobem upozorňuje na jeho paradoxní povahu. Tomu napomáhá i fakt, že jedním z principů neoruralismu bývá ožívování nebo oduchovňování každodenních objektů, zatímco zde jako by tomu bylo naopak:

vzhledem k víceméně civilnímu stylu jsou tu právě ony pociťovány jako příznakové. Subjekt se neobává metafory sestupu ke spodním, mytickým vrstvám, ale nachází v nich věci obtížně zařaditelné do jemu známého řádu: „Hrab chvíli, nalezněš střepiny / hrab déle, přetrhneš marš“ (báseň „Vodní plochy“). Báseň tak může skončit ve stylu deklamativním, pábitelském až blábolivém. Možná proto, že co to je vlastně za půdu? Krystyník se navrácí do svého rodného pohraničí, k němuž má ambivalentní vztah podobně jako vítězný držitel Ortenovy ceny za rok 2024 Marek Torčík ke svému rodnému Přerovu: „nešlo tu vyrůst / a zůstat příčetný. // Dnes už na tom nesejde. / S tou krajinou / jsme léta v tiché shodě / jako muž a žena, // kteří se stýkají ve vědomí, / že si k sobě kdysi / mohli najít cestu“ (báseň „Po návštěvě“).

„Ta pravá teologie, / teologie krev a mlíko, začíná až poté, / co padne gramatika na kámen“ (báseň „Střih“), říká subjekt v jedné ze závěrečných básní. Obzvláště v poslední třetině sbírky se dostává ke slovu druhý z „kotevních“ tematických komplexů, o kterých jsme mluvili výše a který v neoruralistickém gestu může s tím prvním souviset: tematika duchovní. Distribuce duchovních motivů probíhá ovšem již v dřívějších číslech, předtím než lyrický mluvčí, opět sebeironicky, pronese: „Mám tu smůlu, že jsem / duchovně založený člověk“ (báseň „Druhý pokus“).

I tato duchovní rovina je subjektem problematizována. U dílčích motivů, z nichž mnohé stojí na pomezí oné archaicky zemité a explicitně duchovní sféry, je toho dosahováno zejména jejich zapojováním do sémantických struktur odlišného významu, čímž vzniká efekt parodický, banalizující či přímo blasfemický. I zde je základní metodou pozorování, tentokrát nikoli obrácené k sobě samému, a mikroskopická úvaha, jako např. v básni „Absence“: „Buddhistické / modlitební korálky / přijdou draže / nežli růženec. // Vždycky platíš navíc / za absenci Krista.“ Duchovno křesťanského typu se prolíná se životní realitou subjektu, který tak např. přirovnává svoje balení věcí před pobytem v psychiatrické léčebně k balení dárků na sklonku adventního období (báseň „Předvečer nástupu“).

Jak řečeno, má Ondřej Krystyník občas náběhy propůjčit lyrickému mluvčímu exaltovanou gestaci. Bolestinství a sebelítost se místy vymknou kontrole a zasáhnou i subjekt v jeho tvůrčí roli: „každé jedno slovo / které má ruka kdy zaznamenala, / přitěžuje každým jedním plicím / a každému jednomu žaludku. [...] A vůbec, komu není shůry dáno, / naloží mu Krystyník – / tu máš hrb a tu máš vředy, číst básně se nevyplácí“ (báseň „Druhý pokus“). Přesto mu ji věříme, neboť: „Je mnoho možných odpovědí, / jen jedna ovšem léčivá: // vyčistit uši, / zchladit čelo, / zatáhnout břicho / a napsat je znovu“ (IBID.). Jak si povšimla Olga Stehlíková spolu s Ondřejem Mazurou v doprovodném textu ke Krystyníkově básni v pořadu „Jedna báseň“ na ČT Art: „Po chvíli hledání čtenář pravděpodobně sezná, že Krystyník je – vši tou kombinací – jen jeden“ (STEHLÍKOVÁ A MAZURA 2024).

Na základě komparace obou natolik odlišných poetik se zřejmě nedobereme žádného obzvláště vypovídajícího závěru. Tam, kde Ondřej Krystyník sestupuje k vrstvám nevědomí krajiny, zbožnosti a lidské duše, Elena Pecenová hledá ve vrstvách, jež zkoumá archeologie médií, struktury jazyka a vědění. Tam, kde Ondřej Krystyník romantickým gestem zahrnujícím pluralitu diskursů i sebeironii zkoumá možnosti vyjádření, jazyka i sebe sama, Elena Pecenová se ve světě, v němž je skutečnost přítomná jen jako nekonečná řada kopií, musí spokojit jen se zachycováním křížení diskursů, zhroucení subjekt-objektové difference a jazykové entropie. Oběma autorům nicméně jde o příbuznou podobu imaginativního hledačství – u Pecenové archimedovského pevného bodu, u Krystyníka bych se nebál ani pojmu „vznešena“. Oba stojí, chceme-li znát aktuální směr současné poezie, za další zkoumání.



Mgr. et Mgr. Jan M. Heller, Ph.D.
Akademie múzických umění v Praze
Malostranské náměstí 259/12
118 00 Praha 1
janm.heller@gmail.com

LITERATURA

BAUDRILLARD, Jean. 1981. *Simulacres et Simulation*. Paris: Éditions Galilée.

KRYSTYNÍK, Ondřej. 2023. *Dům U Orobinců*. Brno: Větrné mlýny.

LANGEROVÁ, Marie. 2002. „Vizuální aspekty básnického díla.“ In *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz: Poetika literárního díla 20. století*. Miroslav Červenka, Milan Jankovič, Marie Kubínová a Marie Langerová. Praha: Torst.

PECENOVÁ, Elena. 2023. *Na cestu zpět si zapínám skryté titulky*. [Jihlava]: Adolescent.

STEHLÍKOVÁ, Olga a MAZURA, Ondřej. 2024. „Jedna báseň. Autoři čtou: Ondřej Krystyník.“ <https://art.ceskatelevize.cz/inside/jedna-basen-autori-ctou-ondrej-krystynik-4zxM9> (přístup 10. 6. 2024).

RŮZNÉ

BOHEMICA

OLOMUCENSIA

3/2025

SUPPLEMENTA

CENOVÁ BILANCE 2023

TORČÍKŮV ZLATÝ DOUBLE

JAKUB SOUČEK

Marek Torčík je český básník, spisovatel a publicista, pocházející z Přerova, který v roce 2016 knižně debutoval básnickou sbírkou *Rhizomy* a v roce 2023 představil svou prozaickou prvotinu román *Rozložíš paměť*. Ten byl nominován v rámci komplexu literárních cen Magnesia Litera 2024 na ocenění v kategorii próza – tuto nominaci posléze proměnil ve vítězství. A zhruba o měsíc později získal i Cenu Jiřího Ortena.

Vypravěčem Torčíkova románu je protagonista, který se jmenuje stejně jako autor – Marek Torčík. Celý jeho román je napsán – jak už název naznačuje – v méně frekventované du-formě, která textu dodává na sugestivitě a přispívá ke vtažení percipienta do děje, byť může být pro některé čtenáře poněkud obtížnější si na tuto vypravěčskou strategii zvyknout.

Děj je zasazen převážně do kulís moravského města Přerova a čas se zde střídá ve dvou rovinách: rok 2021 (protagonistova současnost), která slouží vypravěči jako platforma pro vzpomínání a komparování, a pak rok 2007 (protagonistova minulost), v němž se odehrály děje a události, na které hlavní postava vzpomíná. V této době je mu zhruba čtrnáct let, navštěvuje druhý stupeň základní školy a hlásí se na školu střední.

Úvodní textové pasáže patří telefonátu z roku 2021, ve kterém matka protagonistovi oznamuje, že právě zemřel jeho dědeček – alkoholik, misogyn a tyran. Dotyčné sdělení spustí asociační proud vzpomínek, které se postupně zřetěžují a zvolna odhalují protagonistovo dětství, které nebylo – jak postupem času vyjde najevo – vůbec šťastné.

Zásadní roli v této souvislosti sehrála protagonistova homosexualita. Marek si ke své identitě a sebeurčení teprve hledá cestu, ovšem homosexualita je aspekt, který se v prostředí základní školy postsocialistického industriálního města netoleruje. Protagonista je prostě jiný, a proto nepřetržitě dostává rány od svých spolužáků (ty bývají fyzického rázu) a potom také od rodiny, hlavně od svého dědy, ale i matky (ty jsou rázu psychického, neútočí primárně na Markovu sexualitu, ale spíše na jeho maskulinitu, nicméně nelze přejít fakt, že v něm budují trauma, které se mu v budoucnosti bude ještě vracet).

Jedinou oporou je pro něj jeho spolužák a nejlepší přítel Marián – Rom, homosexuál s poruchou pigmentace a zálibou v kreslení. Když Marián přijde na stejnou školu jako Marek, tak zprvu nahradí Markovu roli třídního terče, protože Rom-homosexuál je optikou spolužáků horší než běloch-homosexuál, a tak Marek na jistý čas přestává být středem (negativní) pozornosti. Marek a Marián se však brzy sblíží (nejdříve kamarádsky, pak i sexuálně), takže je spolužáci posléze šikanují oba současně. Příběh dále přináší několik nehezských vzpomínkových etud s dědečkem a končí tam, kde začal – jeho smrtí a pohřbem.

V Torčíkově románu jsou postupně představovány jednotlivé postavy, které mají buď vyloženě negativní charakter, anebo neutrální. Mezi výrazně negativní se řadí postava dědy, který terorizoval svoji manželku (ta před ním utekla), tudíž se objektem jeho hněvu stala vlastní dcera, která přese všechny strasti a utrpení nedokázala od stárnoucího otce odejít a ponechat jej vlastnímu osudu.

Hlavním tématem knihy je bezpochyby paměť a to, jak v průběhu času dochází k její transformaci a selektivnosti. Proto je příběh zprostředkován právě pomocí vzpomínek. S hlavním tématem je pak provázána řada dílčích motivů, které dotváří celý děj.

Protagonista je tedy uvězněn v tragické minulosti, ve víru vlastních vzpomínek. Při srovnání s tituly jako *Fosilie* (2023) od Michala Kašpárka či *Vyhoření* (2023) Petra Šestáka si můžeme uvědomit, že toto uvěznění protagonisty v tragickém čase není v současné české literární produkci neobvyklým jevem. Torčík uvěžňuje v minulosti,

Kašpárek v budoucnosti a Šesták v současnosti. Postavám těchto děl pak nezbyvá než „utíkat“ (například u Kašpárka je tímto prostředkem útěku jízda na kole a u Šestáka odjezd z rušného města do přírody). Princip útěku praktikuje takřka každá z výraznějších postav Torčíkova textu. Marek utíká za město k Bečvě, babička utíká na zahradu, kde tráví většinu času, děda se oddává alkoholu, máma prací v továrně na optické potřeby a Marián kreslí komiksy. Postavy se tak snaží alespoň o částečný únik z monotónnosti svých dní a o pomyslný únik z neutěšeného městského prostředí.

Protagonista je v Torčíkově románu pouhým rezonérem, postavou, které se v ději dostává největšího prostoru, je Markova matka. O této postavě se dozvídáme mnohem více než o samotném protagonistovi. Jak již bylo výše zmíněno, celý příběh je čtenáři podáván formou osobních vzpomínek samotného Marka, který funguje jako tzv. přímý vypravěč. Zvolený vypravěčský postup je v románu uplatňován kompaktně a funkčně, až na jednu výjimku, kdy Marek předává vzpomínky své matky, aniž by tato pasáž byla uvozena například větou: „Jak ti máma kdysi říkala...“ (což je typický obrat pro Torčíkův román). Není sice divu, že takovéto uvození absentuje, protože jde o vzpomínky na znásilnění nějakým cizím mužem, kterého do bytu pozval její vlastní otec. V beletrii je samozřejmě možné měnit vypravěčské polohy a strategie, ale v tomto případě působí dané řešení neorganicky a samoúčelně. Vyústěním inkriminované situace (TORČÍK 2023, 190–195) je pouze vsazení dalšího traumatického dílku do již tak pestré mozaiky traumat obsažených v knize. Tímto krokem se fabule románu ještě více zhušťuje, ale nedochází k žádné katarzi.

Na přebalu knihy je Torčík přirovnáván mimo jiné k francouzskému spisovateli Édouardu Louisovi, který v roce 2014 debutoval svým románem *Skoncovat s Eddym B.* (čes. 2017, přel. Sára Vybíralová). Společných prvků bychom našli v obou románech poměrně dost (viz níže), což poněkud zpochybňuje originalitu Torčíkova textu. Je velmi pravděpodobné, že Paseka, která vydala jak Torčíkův debut, tak český překlad Louisova debutového románu, se rozhodla příbuznost obou

textů využít marketingově, což je vcelku pochopitelný obchodnický postup. Z hlediska literárního je však důležitější otázka, zda a nakolik se Louisovým příkladem inspiroval Torčík. Pro posouzení uvedu několik příkladů: Obě knihy jsou vystavěny na principu vzpomínek na dětství, v obou románech máme v protagonistovi snahu o syntézu autor – vypravěč – protagonista, v *Rozložiš paměť* vystupuje Marek Torčík a v *Skoncovat s Eddym B.* zase Eddy Belleguele, což bylo Louisovo občanské jméno, které si nechal ještě před vydáním románu změnit. Dále tu pak máme postavu matky – přepisovatelky paměti, která protagonistovi vsugerovává, jak se věci „doopravdy odehrály“ (samozřejmě tedy spíše „podle ní“), snaží se špatné vzpomínky „vyžehlit“ a poukázat na protagonistův sklon k dramatickému prožívání všeho, hraničícímu až s neurotičností. Shodu můžeme nalézt i v záporných postavách obou textů. U Torčíka je to postava dědy, u Louise postava otce. Oba alkoholici, násilníci a machisté, tělesně postižení letitou prací v továrnách, kteří rezignovali na život a chtějí hlavně v klidu dožít ve svém kokonu s televizí.

Zatímco u Louise postavy působí plasticky a rovněž společensko-politický apel je naléhavý, u Torčíka bohužel postavy, snad kromě matky, působí neživotně (hlavně kvůli příliš schematickému rozdělení na dobré a špatné postavy bez jejich výraznějšího charakterového vykreslení). Kvůli tezovitosti společenského apelu se z Torčíkova sdělení stává jakýsi stín, který se současným společenským diskurzem nijak nepohne a ani ho neovlivní, alespoň však propůjčuje hlas nejmladší generaci queer⁽¹⁾ lidí v Česku a poukazuje na jejich problémy.

Rozložiš paměť je pozoruhodným dílem, převážně pak kvůli svému tematickému plánu. Po stránce formálního zpracování ho ovšem za dílo až tak výjimečné nepovažuji. Marek Torčík je spíše básníkem než spisovatelem delších prozaických útvarů, což se projevuje nejen na jazykové složce románu. Hojně je užité přirovnání „čas je protipohyb“

1 Původní významem slova v angličtině bylo adjektivum „podivný“. Dnes se tento široký pojem používá pro označení lidí s jinou než heterosexuální orientací.

(TORČÍK 2023, 28), jež plyne z jednoho autorem v poděkování přiznaného⁽²⁾ inspiračního zdroje, konkrétně z básně Violy Fischerové. Dále autor uvádí, že báseň stála i za původním námětem samotného románu.

Na trhu, který je přesycený přesycenými⁽³⁾ texty (viz *Těla* Kláry Vlasákové, 2023, *Fosilie* Michala Kašpárka) mohl Torčík zůstat zcela bez povšimnutí, ovšem nestalo se tak, protože je pro čtenáře důležitý především kvůli své tematice, která otevírá mnoho palčivých otázek dneška, například život queer mladistvých, přepisování paměti (s tím související tzv. gaslighting),⁽⁴⁾ rasismus a domácí násilí. Právě důsledkem toho se z Torčíkova románu stává nejen dílo, ke kterému se můžou vztáhnout čeští příslušníci queer komunity, ale i – jak napsala Valentýna Žišková – „první literární výpověď dnešní mladé levicové generace v Česku“ (ŽIŠKOVÁ 2024, 9).

Upozornit na celospolečenské problémy je cíl chvályhodný, ovšem k zamyšlení je, jestli by takovéto upozornění mělo být hlavním důvodem k udělení prestižního literárního ocenění, který zastíňuje výše zmíněné nedostatky a problémy díla.

Další proměněnou nominací Marka Torčíka je pak Cena Jiřího Ortena (dále CJO) za rok 2023. Tato cena je každoročně udělována autorům, kterým je v době vydání nominovaného titulu třicet (a méně) let. Porota CJO má ve zvyku vytvářet trojlístek autorů, ze kterých poté vybere jednoho oceněného. Za poslední dva roky bylo pět ze šesti autorů narozeno v roce, který byl na hraně věkového vymezení, uvedeného ve stanovách ceny. Letošní nominant Vasilios Chaleplis měl dokonce na předávání této ceny již třicet jedna let. V dané souvislosti se tedy můžeme tázat, jestli CJO slouží opravdu jako propaga-

2 Za nepřiznanou inspiraci pokládám knihu Édouarda Louise.

3 „Přesycenými“ texty myslím knihy, které mají spoustu rozpracovaných témat, ale tato témata nejsou završena žádnou katarzí či vyústěním. Z těchto (mnohdy závažných témat) poté vznikne něco jako „slepé rameno“ díla a čtenář pak po právu může přijít s obligátní otázkou „proč“.

4 Forma manipulace, při níž jsou oběti do hlavy vkládány situace z jejího života, které se ale nestaly, nebo se nestaly tak, jak je útočník podává.

ce nejmladší generace autorů a autorek. Mohli bychom se také ptát, jestli by nebylo záhodno volit členy poroty do třiceti let věku (tj. nastavit věkovou hranici pro nominanty a porotce stejně).⁽⁵⁾ Domnívám se, že by to bylo nosné nejen pro mladé spisovatelky/spisovatele, ale také pro začínající literární kritičky a kritiky (vědkyně a vědce). Tento návrh rozhodně nemá být ageistický a jsem si vědom možnosti námitky, že mladší lidé mají méně zkušeností (to ale neznamená, že jsou méně kompetentní) a že mají méně tzv. „načteno“ (to ovšem nelze soudit podle věku). Předpokládám, že přijetím této stanovy předsednictvem CJO by došlo jednak k vzrůstu popularity samotné ceny, jednak k podpoře a motivaci mladých literárních odborníků.

V této stati jsem se pokusil formulovat a zdůvodnit pochyby, které vyvolává nedostatečně náročná kritická reflexe prvního románu Marka Torčíka a z ní plynoucí udělení dokonce dvou literárních ocenění tomuto dílu. Z dosud napsaného vyplývá, že důvodem k tomu udělení nebyly podle mne umělecké kvality textu, ale především rezonance se společenskou objednávkou, přičemž zůstala opomenuta i sporná originalita díla. Vydání románu *Rozložíš paměť* vyvolalo velkou vlnu zájmu především u generace Z,⁽⁶⁾ pro kterou jsou témata coming-outu,⁽⁷⁾ hledání vlastní identity a boje proti rasismu problémy zásadními. Není to poprvé ani naposled, kdy naplnění společenského „apetitu“ (očekávání) převážilo ostatní prvky a kritéria umělecké kvality díla, ale je nezbytné a prospěšné mít tento aspekt na vědomí, otevřeně na něj poukázat a přiznat ho.

5 K zamyšlení je také fakt, že členkou obou porot (ML a CJO), které ocenily Torčíkův román, byla Alena Šidáková Fialová.

6 Generace lidí narozených přibližně mezi lety 1995–2005.

7 Explicitní vyjádření své sexuální orientace svému okolí. Primárně se o coming-outu hovoří u příslušníků jiné než heterosexuální orientace.

LITERATURA

KAŠPÁREK, Michal. 2023. *Fosilie*. Praha: Paseka.

LOUIS, Édouard. 2017. *Skoncovat s Eddym B.: román*. Přel. Sára Vybíralová. Praha: Paseka.

MAGNESIA LITERA. 2023. „Statut výročních knižních cen Magnesia Litera (za rok 2023).“ *magnesia-litera.cz*, <https://www.magnesia-litera.cz/wp-content/uploads/2023/09/Statut-ML-2024.pdf> (přístup 9. 1. 2025).

SŁOWIK, Olga. 2024. „Jak jsem byla v porotě Magnesia Litery za poezii.“ *Tvar* 35(10), s. 16.

ŠESTÁK, Petr. 2023. *Vyhoření: pamflet, román, alegorie*. Brno: Host.

TORČÍK, Marek. 2023. *Rozložíš paměť*. Praha: Paseka.

VLASÁKOVÁ, Klára. 2023. *Těla*. Praha: Euromedia Group.

ŽIŠKOVÁ, Valentýna. 2024. „Slovo je křivé zrcadlo: románová mozaika Marka Torčíka.“ *A2* 20(3), s. 9.

NAŠLA SE CENA

(NAD KNIHOU DUŠA MARTINČOKA *NIEKTO SA NÁJDE*)

LUBOMÍR MACHALA

Cenu čtenářů v rámci slovenské Anasoft litery získal v roce 2023 knižní debut Duša Martinčoka (narozen 1975) nazvaný *Niekto sa nájde* a vydaný bratislavským nakladatelstvím Zrejme v roce 2022. Jedná se o povídkový cyklus složený z deseti povídek věnovaných obyvatelům bytového domu z 50. let 20. století, modernizovaném nesouladnou nadstavbou, který je situován na pomyslné adrese Kalinová 1, přičemž jeho okolí věrně koresponduje se skutečným bratislavským Starým Mestem.

Cyklus má rámcovou kompozici, která je realizována skrze postavu Olivera, jemuž je v úvodní povídce sedm let, v závěrečné má pak let šestnáct. Oliver se objevuje na pomyslné scéně i ve chvílích, kdy je tato vyhrazena některému z ostatních obyvatelů domu a efektivně tak stmeluje jednotlivá tematicky i tvárně různorodá vyprávění životních příběhů.

Těch je ale víc než deset, jak by se možná nabízelo odvodit z předešlých sdělení, v nichž figurovala tato číslovka. Mimochodem, využívání momentu zklamaného očekávání, respektive nevyužívání něčeho, co Kamila Stříteská označila jako tematická či vypravěčská „lákadla“ (STŘÍTESKÁ 2024, 180) typická pro konvenční literaturu, je jednou ze základních autorských strategií Duša Martinčoka. Ačkoliv si tento autor dává velmi záležet na tom, aby se jednotlivé linie průběžně, a hlavně potom v závěru vzájemně proplétaly, doplňovaly a umocňovaly, ponechává v duchu výše popsané střídmdé narace některé otázky nezodpovězeny, popř. některé příběhy bez doslovného

dotažení či vysvětlení (viz důvod, proč se Oliver se svým otcem z Kálinové 1 nakonec neodstěhoval, popřípadě osudy nájemníků Milana Kováče nebo Horáka atp.).

Při charakteristice Martinčokovy autorské poetiky si pomohu ještě citáty z recenze Patrika Miskovicse:

Rozprávania sa vyznačuje pevným úmyslom neodsudzovať, pričom aj na ťažko spracovateľnú individuálnu excentrickosť sa nahliada cez tento kontext“, [...] u Martinčoka, [...] prevláda snaha o priblíženie sa bez toho, aby bola inakosť toho druhého nejakým spôsobom znetvorená, zredukovaná či zosmiešnená. V knihe badať úsilie dať každej z ústredných postáv šancu legitimizovať vlastný pohľad a vlastné rozhodnutia; poviedka Knižný klub realizuje dve protichodné, navzájom sa relativizujúce perspektívy, pričom záver neuprednostní ani jednu z nich (MISKOVICS 2023, 32).

Autor důsledně uplatňuje respekt vůči neredukovatelné subjektivitě, je citlivý, důsledný a pozorný, přičemž neupadá do sentimentality ani příliš těžkopádné apelativnosti (srov. MISKOVICS 2023, 32).

Funkčnost i adekvátnost zmíněných aspektů a rysů Martinčokova vypravování vychází plně najevo při výčtu hlavních témat a problémů, které přibližuje a reflektuje. Patří k nim lidská zranitelnost exponovaná například rozpadem vztahu, rozvodem rodičů, neopětováním milostných citů, nesouladem vlastního konání s očekáváním okolí, generačními rozpory, stárnutím. U dvou tematických fenoménů bych pak Martinčokovo pojetí ocenil mimořádně, konkrétně mám na mysli queer tematiku a soudobou politickou situaci.

Vrátím se ještě k problematice generačních rozporů, což je téma věčné a v současných poměrech snad ještě více rozdmýchávané a podněcované. Martinčokův cyklus soužití lidí různého věku a rozdílných zkušeností podává nekonfrontačně, s porozuměním pro oba generační póly a s poukazem na možnost vzájemně prospěšné spolu-

-existence. Nutno zdůraznit, že autor tak činí bez idylizace a sentimentu. Pomáhá si přitom devizou rozprostřenou v celém díle, nenápadným, laskavým (byť někdy potemnělým) humorem.

Viz třeba pasáže věnované potýkání se Oliverova otce s postarší dámou, kterou otec podezíral, že na balkóně přes ulici pobývá s cílem pozorovat ho při a po cvičení. Následující citát přiblíží, jak Zita (toť jméno dotyčné postavy) zareagovala, když se o této otcově obsesi od Olivera dozvěděla. Nutno dodat, že její počínání směřovalo k tomu, aby otec poskytl špatně se pohybující její a Oliverově kamarádce čip od privátního výtahu:

Na d'alší deň po návrate z práce vyslal otec Olivera preskúmať, či je ich neželaná spoločníčka na balkóne. „Vzduch čistý!“ zakričal Oliver. Otec si dal svojich zvyčajných štyridsať minút s činkami a s pasiou sa ponoril do vírivky. Oči mu neustále odbiehali na balkón oproti. Zdalo sa, že byt je prázdny a ich čaká pokojný podvečer. Otec sa zahĺbil do práce. No v tej chvíli Zita vyšla na balkón v sprievode ďalšej ženy v približne rovnakom veku. Tiež bola oblečená v športovom oblečení, len bola ešte viac pri tele ako jej kamarátka. Obe sa dívali na otca, a keď upútali jeho pozornosť, zamávali mu. Zladene ako mažoretky si pomalými pohybmi vyzliekli tričká, a potom aj šortky a spodné nohavičky. Opreli sa o zábradlie, nahými prsami sa dotýkali hrdzavej balkónovej žrde. Nenútene sa pritom zhovárali, zvesela gestikulovali rukami, mohutné telá sa im natriasali.

„Akože čo mám robiť?“ Otec zúrive mával rukami a pobehoval medzi kuchynskou linkou a rohovou sedačkou. „No, podľa mňa prídu ďalšie holé ženy, ak jej nedáme ten čip,“ lakonicky zhodnotil situáciu Oliver. Otec zastal, zdesene sa pozrel na syna, a zrazu len schytil zväzok kľúčov a vybehol na schodisko (MARTINČOK 2022, 31–32).

V kritických ohlasech byla v souvislosti s Martinčokovou prvotinou připomenuta Tamarou Janecovou tvorba Jany Juráňové (*Naničhodnica*, 2020), a to kvůli tematizaci života důchodců, Moniky Kompaníkové (*Miesto pre samotu*, 2003) kvůli důrazu na vizuální detaily a specifickou atmosféru s prvky tajemství a také Jany Micenkové (*Krv je len voda*, 2021) kvůli nahlížení jedné situace z pohledu více postav.

Osobně bych ale při kontextualizaci Martinčokovy prózy *Niekto sa nájde* připomněl české paralely, a sice jednu z Nerudových *Malostranských povídek*, tedy „Týden v tichém domě“, a také skvělý televizní seriál *Byl jednou jeden dům* (1975), k němuž napsali scénář Jan Otčenášek s Oldřichem Daňkem a který režíroval František Filip.

Podle několikrát citované Kataríny Stríteské (2024) se ale sám Martinčok hlásí k inspiraci dílem nazvaným *Olive Kitteridgeová* (2019) od americké spisovatelky Elizabeth Stroutové, podle jejíž protagonistky Martinčok dokonce pojmenoval svou hlavní postavu.

Podstatnější než výčet paralel či možných inspiračních zdrojů je závěr recenze Kataríny Stríteské, v němž stojí:

Niekto sa nájde je mimoriadne citlivá kniha vnímavá k problémom dnešnej doby. Martinčok však prvoplánovo neakcentuje módné témy ani z nich neťaží – o svete a ľuďoch píše prirodzene a s porozumením (STRÍTESKÁ 2024, 180).

Tamara Janecová pak svůj ohlas uzavírá konstatováním:

Kniha je [...] vo svojom celkovom vyznení čitateľsky atraktívna. Autor túto kvalitu nedosiahol úpornou snahou vyhovieť čitateľským očakávaniam, ale sympatickou neokázalosťou a civilnosťou (JANECOVÁ 2023).

Pro všechno právě sdělené upřímně kvituji, že se pro Martinčkovu knihu našla cena, dokonce dvě. A obě jí přidělili čtenáři.⁽¹⁾ Kéž bychom se podobné čtenářské volby mohli nadít i v českém prostředí.

LITERATURA

JANECOVÁ, Tamara. 2023. „Patchwork každodennosti.“ *Platforma pre literatúru a výskum*, www.plav.sk/node/305 (přístup 12. 5. 2025).

MARTINČOK, Dušo. 2022. *Nie kto sa nájde*. Bratislava: Zrejme.

MISKOVICS, Patrik. 2023. „Tvar, ktorý sa nevnučuje.“ *Knižná Revue* 33(5), s. 32.

STRÍTESKÁ, Katarína. 2024. „Oliver Kitteridge.“ *Fraktál* 7(1), s. 178–180.

1 Martinčok za knihu *Nie kto sa nájde* získal v roce 2023 Cenu čtenářů a čtenářek Anasoft litera a stal se rovněž laureátem Ceny René, kterou udělují slovenští středoškoláci.

Bohemica Olomucensia
Časopis pro bohemistická a mezioborová studia
Ročník 17 (2025)
Číslo 3 – Supplementa / Cenová bilance 2023

Redakce:

prof. PhDr. Lubomír Machala, CSc. (vedoucí redaktor)
Mgr. Darina Hradilová, Ph.D.
Mgr. Jana Kolářová, Ph.D. (tajemnice redakce)

Redakční příprava a korektury:

Mgr. Jana Kolářová, Ph.D.
Mgr. Natálie Trojková
Mgr. Jindřiška Svobodová, Ph.D. (Linguistica)
Bc. Veronika Horáčková (anglické korektury)

Technická redakce, sazba:

Mgr. Tomáš Franta

Příspěvky prošly dvojím anonymním recenzním řízením.

Vydala Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
Křížkovského 512/10
771 80 Olomouc

Adresa redakce:

Katedra bohemistiky Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci
Křížkovského 512/10, 771 80 Olomouc
e-mail: jana.kolarova@upol.cz

Olomouc 2025

MK ČR E 18600
ISSN 1803-876X
e-ISSN 2788-2632

Vychází dvakrát až třikrát ročně.

Časopis je zařazen do databází DOAJ, CEEOL a EBSCO.
Digitální varianta je volně přístupná (open access).

www.bohemica.upol.cz