
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, přeskakující 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, brzděny 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 jakýmiś „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 spím! / 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 rytmičtější než významovém. 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 nejpresnější 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 Holíšové 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 Holíšová prožijí cosi jako milostný románek. Během něj je Holíšová 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 mínění 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 Tvarož, 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/psychiatřička/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 jakémisi 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 sítě, 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/mezi-radky-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).