

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
Katedra bohemistiky

**Nové prozaičky – nová perspektiva české  
literatury?**

Debuting Female Novel Writers – a New Perspective on Czech Literature?

Magisterská diplomová práce

**Bc. Tereza Roháčová**  
Česká filologie

Vedoucí práce: prof. PhDr. Lubomír Machala, CSc.

Olomouc 2020

### **Prohlášení o autorství**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s využitím literatury uvedené v seznamu.

.....

V Olomouci dne 17. 8. 2020

## **Poděkování**

Mé poděkování patří prof. PhDr. Lubomíru Machalovi, CSc., za odborné vedení práce, podnětné připomínky, vstřícnost a trpělivost.

# Obsah

Úvod	5
1. Vývojové tendence v próze polistopadových autorek	7
1.1 Próza spisovatelek první polistopadové dekády	7
1.2 Nové prozaičky nového tisíciletí	10
1.2.1 „Malé“ příběhy na pozadí „velkých“ dějin	11
1.2.2 Generace „útěkářů“	16
1.2.3 Prózy soukromých dramát a tematizace každodennosti	19
2. Reflexe postavení spisovatelek v současné české literatuře	24
2.1 <i>Pavoučí ženy</i> Jiřího Peňáse	24
2.2 „Ženská“ vs. „mužská“ literatura?	29
2.3 „Hostovská škola“	32
3. Vybrané debuty posledních let	34
3.1 Vladimíra Valová: <i>Do vnitrozemí</i>	34
3.2 Lucie Faulerová: <i>Lapači prachu</i>	41
3.3 Anna Cima: <i>Probudím se na Šibuji</i>	47
3.4 Pavla Horáková: <i>Teorie Podivnosti</i>	54
3.5 Tereza Semotamová: <i>Ve skříni</i>	62
Závěr	68
Anotace	74
Resumé	75
Seznam použité literatury	76

## Úvod

Za posledních třicet let do české literatury vstoupilo nesčítelně nových autorů. Někteří z nich ihned upoutali pozornost odborné či laické čtenářské veřejnosti a jejich jména rezonují v literatuře i v současnosti, najdeme však řadu spisovatelů, jejichž jména postupem času zapadla. Jednou z literárněhistorických badatelských výzev může být otázka, či soubor otázek, jak se tito noví autoři a autorky zapsali do české literatury, jak se podíleli na jejím formování, co přinesli nového, jakými hodnotami ji případně obohatili. Vzhledem k tomu, že jde o vsutku velmi rozsáhlý osobnostní i textový segment a že v dané souvislosti máme k dispozici rámec diplomové práce, jsme nuceni zvolit si užší zadání. Využijeme přitom fakt, že jedním z obecně přijímaných závěrů při charakterizaci a hodnocení polistopadové etapy v české literatuře je tvůrčí ofenzíva spisovatelek, a to v oblasti dramatické, básnické i prozaické (viz např. Machala 2001: 81, Novotný 1996: 122, Studený 2015: 9 ad.). V předkládané práci se zaměříme na tvůrčí výsledky začínajících prozaiček, a to zejména v nejméně zmapovaném a zhodnoceném období posledních několika let. Pokusíme se přitom mj. postihnout, zda lze v této oblasti identifikovat společné rysy (témata, motivy) či jiná sdílená specifika.

První kapitola bude věnována zmapování vývojových tendencí a tematických okruhů v próze spisovatelek od 90. let do současnosti. Jsme si vědomi, že poslední dekáda minulého století již byla v literárněhistorických kompendiích poměrně hojně reflektována, pro komplexnost práce ale považujeme za potřebné alespoň stručně popsat i toto období. Větší pozornost bude poté soustředěna na autorky vstoupivší do literatury až ve třetím tisíciletí, zejména na ty, které debutovaly až po roce 2010 a získaly si pozornost odborné i laické čtenářské veřejnosti, do jisté míry pak budeme zohledňovat i vlastní čtenářskou zkušenost. Vzniklá báze by nám měla pomoci zasadit analyzované texty do kontextu současné české literatury.

Ve druhé části diplomové práce poukážeme na kritickou reflexi tvorby autorek, kterou i v současnosti mnozí literární kritici předsudečně označují za literaturu pro ženy či ženské psaní a v rámci celkového kontextu české literatury jí vyčleňují méně významné místo (srov. Kožušníková 2018). Zaměříme se zejména na diskuzi, již v roce 2012 vyvolala esej Jiřího Peňáse *Pavoučí ženy a ubohá tlustá moucha*, v níž autor velmi vágně použil stereotypy o citovosti „ženského psaní“ a racionalitě „psaní mužského“.

Dále přiblížíme názory Petry Kožušníkové, jež dlouhodobě upozorňuje na problematiku hodnocení literatury v genderově vyhraněném rámci, a Andrey Králíkové, která ve sféře nejnovější české literatury uvažuje o rozmachu tzv. „hostovské školy“.

Vybranými prozaickými prvotinami autorek, jejichž díla v předchozích dvou letech (2018, 2019) upoutala pozornost v prestižních literárních cenách a vyvolala řadu kritických ohlasů, se budeme zabývat ve třetí, analyticko-interpretaci části diplomové práce. Konkrétně se zaměříme na romány *Probudím se na Šibuji* Anny Cimy, *Lapači prachu* Lucie Faulerové, *Teorie podivnosti* Pavly Horákové, *Ve skříni* Terezy Semotamové a povídkový soubor *Do vnitrozemí* Vladimíry Valové. U analýzy vybraných próz se budeme soustředit především na samotný text díla, jeho strukturu, interpretaci a pokusíme se postihnout specifika daných textů, popřípadě upozorníme na jejich problematické rysy. Výsledky našich analýz budeme konfrontovat s dosavadními kritickými ohlasy a pokusíme se vyvodit, zda získaná pozornost byla opodstatněná, tudíž zda lze tato díla, respektive jejich autorky považovat za relevantní příslib nové a perspektivní linie české literatury.

# 1. Vývojové tendence v próze polistopadových autorek

## 1.1 Próza spisovatelek první polistopadové dekády

Nejpodstatnější změnou, kterou přinesl listopadový převrat v roce 1989, bylo nastolení svobody slova, díky níž v literárním prostředí došlo k propojení tří komunikačních okruhů – literatury oficiální, exilové a samizdatové. Spisovatelé po téměř čtyřiceti letech přestali být omezováni politickou mocí a knižní trh byl okamžitě zaplaven desetitisíčovými náklady nedávno ještě proskribovaných autorů, tzv. „druhými debuty“ prozaiků disentu a exilu. Pozornost přitahovaly též nové knihy autorů 60. let, silné autorské generace (Josef Škvorecký, Milan Kundera, Bohumil Hrabal, Pavel Kohout, Eva Kantůrková ad.), která se pokusila navázat na svou dřívější poetiku a zároveň se ve svých knihách snažila postihnout aktuální společenská témata (Fialová 2015: 2–3). Nápor této ediční vlny byl natolik silný, že debutující autoři neměli zpočátku šanci se prosadit, během několika měsíců však došlo k nasycení čtenářského zájmu a poptávka po dříve nedostupných knihách rychle opadla. Výzvou pro nastupující spisovatelskou generaci se stalo hledání nových, atraktivních témat schopných reflektovat společenské hodnoty, pojmenovat novou politickou a společenskou funkci literatury. Vedle literatury tematizující proměnu společnosti, politiky a životního stylu se do popředí prozaické produkce postupně začínaly dostávat témata spojená s rodinnými a milostnými problémy protagonistů. Tato tematika se častěji objevovala právě v prózách psaných ženami, konstitujících během 90. let zřetelné tematické či žánrové okruhy – feministickou literaturu a reflexi problematiky ženského vnímání světa, postmoderní experimentální prózu a texty balancující na hraně umělecké tvorby a kýče, které již řadíme mezi žánry populární literatury (srov. Fialová 2015: 3–10).

Jedním z hlavních společenských fenoménů počátku 90. let se stal feminismus, jenž nahradil dosavadní emancipační snahy žen. Téma mužské nadřazenosti, ze které pramení veškeré zlo na světě, v české literatuře jako první uchopila Carola Biedermannová v románu *Mstivá kantiléna aneb rigor magoris aneb feministický nářez* (1992). Poněkud umírněnější formu feminismu zvolila Eva Hauserová, která své povídky se sci-fi tematikou, tzv. biopunkem, začala publikovat již v druhé polovině 80. let<sup>1</sup>, knižně vyšly pod názvem *Hostina mutagenů* (1992). První polistopadová próza, novela

---

<sup>1</sup> Připomeňme, že i Carola Biedermannová první povídky v žánru sci-fi začala též publikovat už v 80. letech, vycházely však pouze časopisecky a knižního vydání se nedočkaly.

*Cvokyně* (1992), v záplavě vydávaných titulů poněkud zapadla, větší pozornosti se jí dostalo až při druhém vydání v roce 2009. Netradiční sci-fi zápleтка *Cvokyně*, založená na následcích užití stroje času, se soustředí na kritiku zažitých genderových rolí v období, kdy se život žen začíná „genderově“ komplikovat, ať už se jedná o znevýhodnění v zaměstnání, nerovnoměrné rozložení v péči o dítě či boj o ženskou identitu v očích známých (Klíčová 2009: 20). Charakteristickým rysem obou zmiňovaných autorek je propojení sci-fi tematiky s feministickými a autobiografickými prvky.

Feministická literatura poutá pozornost především svými ideologickými požadavky, většinou nezaujme uměleckou hodnotou, jelikož ve své podstatě se jedná primárně o tvorbu tendenční. Najdeme ale i prozaičky, které problematiku ženského vnímání světa dovedly poutavě zpracovat nejen po stránce příběhové, ale vzbudily pozornost i tvarovou a jazykovou vynalézavostí (Machala 2001: 89) – konkrétně máme na mysli Alexandru Berkovou (*Temná láska*, 2000) a Zuzanu Brabcovou (*Rok perel*, 2000). Feministická skepse zaznívá i v tvorbě Terezy Boučkové, nevyznačuje se ale tak výraznou protimužskou útočností, jako tomu bylo u próz Biedermannové a Hauserové. Boučková hojně čerpá z autentických osobních zážitků a s časovým odstupem se vrací ke zlomkům soukromých, většinou rodinných událostí, jež formují osobnost člověka. Za svou prvotinu *Indiánský běh* (1988 samizdat, 1991) v roce 1990 obdržela Cenu Jiřího Ortena. V příběhu se vyrovnává s traumaty svého dospívání, kdy vyrůstala v neúplné rodině opuštěné otcem, v dalších prózách předkládá čtenáři barvitou mozaiku témat zachycující hledání citového zázemí žen (*Křepelice*, 1993), téměř idylickou partnerskou podporu v době režimních represí (*Když milujete muže*, 1995), problémy biologického i adoptivního rodičovství (*Rok kohouta*, 2008) ad. (Brožová 2008) Příběhy partnerských nedorozumění, odluk a jejich vlivu na děti zachycují též autobiograficky laděné prózy Ireny Douskové. Z její tvorby 90. let připomeňme alespoň prozaickou prvotinu *Goldstein píše dceři* (1997), soustředící se na obnovu vztahu mezi otcem žijícím v emigraci a dcerou dospívající v socialistickém Československu, či čtenářsky úspěšný a kritikou oceňovaný román *Hrdý Budžes* (1998), ve kterém je z perspektivy osmileté Helenky Součkové tragikomicky líčen život herecké rodiny obtížně přežívající první léta normalizace.

„Ženské téma“ ve svých knihách vykreslila i Daniela Hodrová, pro jejíž tvorbu je příznačné prostupování vlastní literárněvědné činnosti s tvorbou beletristickou.



Na počátku 90. let byla poprvé oficiálně vydána tzv. pražská trilogie *Trýznivé město – Podobojí* (1991), *Kukly* (1991), *Théta* (1992) – a autorka díky ní získala značné spisovatelské renomé. Prostředí Prahy je zde pojímáno jako živý organismus sestávající z nepřerušitelné kontinuity dějů a kaleidoskopu živých i mrtvých postav. Mnohvrstevnatost postmodernistických textů Hodrové, aluze na její vlastní i cizí texty, citace a symboly, ustupování dějové roviny do pozadí, sémantická překódovanost vytvářených fikčních světů atd. z jejích próz na první pohled dělají kompozičně nesoudržný text mnohokrát spojený pouze toposem města (Krupová 2008: 319). Ono zmiňované „ženské téma“, které v případě Hodrové neplní funkci sociálně programovou, ale předkládá „výraz osobního vidění světa“ (Machala 2008: 303), je nejvíce rozvedeno v románech *Perunův den* (1994) a *Ztracené děti* (1997).

Postavení české polistopadové prózy s uměleckými ambicemi proměnilo otevření prostoru pro vydávání komerčně úspěšné literatury (Tamtéž: 279) a čtenářsky oblíbenou se stala především literatura autorek balancující na tenké hranici mezi uměleckou tvorbou a kýčem. Prózy Haliny Pawlowské, Simony Monyové, Ireny Obermannové, Barbary Nesvadbové, Ivanky Deváté a mnoha dalších jsou založené na „opakujících se stereotypních příběhových a charakterových vzorcích“ (Fialová 2015: 10) a nejčastěji vykreslují soukromé milostné či manželské problémy.<sup>2</sup> Po celou dobu se v práci budeme snažit nediskvalifikovat literaturu psanou ženami jakožto „ženské čtení“, v této chvíli ale nejsme schopni se této banální hierarchizaci vyhnout. Uvedené prozaičky totiž skutečně cílí primárně na ženské publikum, dle slov Drahomíry Vlašínové se jedná o prózu „od žen, o ženách a pro ženy“ (Vlašínová 2000: 59), některé z knih autorek pak ale z hlediska hodnotového, uměleckého měřítko stojí výše, a to zejména první prózy Haliny Pawlowské a Ivy Pekárkové. V povídkové tvorbě Haliny Pawlowské, která si popularitu získala vypravěčským temperamentem, můžeme vysledovat podobná témata jako v prózách Terezy Boučkové či Ireny Douskové. V tragikomické až groteskní poloze vyprávění variuje „ženská témata“ od dívčího věku po rodičovství a „klade důraz na odlišnost ženské perspektivy ve světě mužů“ (Novotný – Kudlová 2007), zároveň díky svým ukrajinským rodinným kořenům dokáže glosovat rozdíly mezi „západním“ a „východním“ myšlením a relativizovat řadu předsudků a povýšených postojů typických

---

<sup>2</sup> Drahomíra Vlašínová spatřuje v tvorbě jmenovaných autorek neustále se opakující tematický půdorys: „hrdinka, intelektuálka, mezi třicítkou a čtyřicítkou, po rozvodu sama se dvěma dětmi, obklopená stejně postiženými kamarádkami, zběsile touží znovu navázat milostný vztah. A z této sverpé umanutosti pak pramení řada trapasů a různých citových úrazů“ (Vlašínová 2000: 60–61).

pro českou společnost (Machala 2001: 96). Prózy exulantky Ivy Pekárkové kolovaly v samizdatu již v 80. letech (*Heslo double-sex*, 1981), nakladatelským knižním debutem se stal až román *Péra a perutě* (1989 exil, 1992). Pekárková se snaží překračovat nejrůznější tabu (zejména erotická) a její tvorba v mnohém souzní s feministickou literaturou, zároveň ji však přesahuje pro ni typickou tematikou zachycující situaci cizince, jenž opustil svůj domov a snaží se porozumět neznámé kultuře, náboženství a společnosti (Tamtéž: 101).

Cílem předešlého výčtu (i když zdaleka neuvádíme všechny pozoruhodné prozaičky sledovaného období) a stručných charakteristik poetik bylo poukázat na skutečnost, že právě v 90. letech dochází k nárůstu nejrůznějších aktivit českých spisovatelek, na což již při bilancování dané dekády upozorňoval Lubomír Machala (viz Machala 2001: 83). V 90. letech byla ale sledovaná tendence vnímána daleko výrazněji jako společenský fenomén než jako legitimní součást literární tvorby v obecném smyslu, proto se próze autorek nevěnovalo dostatek pozornosti a interpretována byla především na stránkách „aktuální publicistiky“, kde se redukoval prostor pro analýzu vývojových souvislostí prozaických děl (Novotný 2003: 19–20). Nepopíráme, že se nejedná o nárůst patrný pouze v literatuře a že knih po listopadu 1989 přibylo obecně díky svobodným, neomezeným publikačním možnostem, zároveň se ale jedná o jev, který se v současné české literatuře nedá ignorovat.

## 1.2 Nové prozaičky nového tisíciletí

V prvních letech nového milénia začíná být v české literatuře stále zřetelnější nástup nových, mladých prozaiček, jejichž tvorba se od umělecké produkce renomovaných autorek 90. let značně liší. Místo feministického lynčování mužů jako nepřátel lidstva a pronásledovatelů ženského pohlaví jsou muži povětšinou zobrazováni bez angažované nenávisti, často v příbězích zcela absentují nebo ze života hrdinek odcházejí. Protagonistky nebývají konfrontovány s patriarchálními společenskými strukturami, ale s nepochopitelnými mechanismy světa či s vlastním „mikrosvětem“, ve kterém prožívají trápení samy se sebou. Místo snah o konstrukci fiktivních, vícevrstevnatých, postmoderních světů je pro mladé autorky typický „obrat k příběhu“<sup>3</sup>, kvůli kterému se do popředí dostává „příběh, případně situace, povšechně veškerý život i všechny

---

<sup>3</sup> K němu dochází i z důvodu celkové změny knižního trhu, kdy se po počátečním chaosu let 90. na přelomu století „již plně projevila proměna významu a nová role ‚vysoké‘ literatury, respektive odliv jejich čtenářů i ztráta její dřívější společenské prestiže“ (Fialová 2014: 341).

dějiny; vesměs dějiny komorní, ale nekomorně brutální“ (Novotný 2008: 11). I když žádná z nastupujících prozaiček neprosazuje čistě postmoderní poetiku, jejich postupy výrazně ovlivnily převážnou část nově vznikající produkce, a díky tomu i prózy bez dominantních postmoderních prvků posloužily „k prezentaci široké škály různorodých látek“ (Fialová 2014: 347). Obdobně jako v tvorbě prozaiček 90. let jsme pak schopni v prvních dvou desetiletích vysledovat tematické trendy, přičemž mezi ty nejvýraznější patří prózy s tematikou soukromých dramát soustředící se na mezilidské vztahy, příběhy odehrávající se ve vzdálenějším či exotickém kulturním prostředí a obrat do období 40. – 80. let minulého století (srov. Tamtéž 2014: 351–364).<sup>4</sup>

### 1.2.1 „Malé“ příběhy na pozadí „velkých“ dějin

Reflektovat novou politicko-společenskou situaci nebylo snadné jak v 90. letech, tak ani na počátku nového tisíciletí, kdy se jako mnohem aktuálnější a beletristicky nosnější ukázala předtím jen střídavě reflektovaná témata „velkých dějin“, spoluutvářející národní mentalitu. Návrat k soudobé historii poté tvoří celkový námět díla, nebo pouze jednu dějovou linii. „Nedávná minulost jako by umožňovala lépe promlouvat k dnešku: kontrast minulého a přítomného se zdál být výstižnějším zachycením aktuální skutečnosti, společenských traumat i složitosti individuálních lidských osudů“ (Fialová 2014: 355).

Výrazný proud polistopadové české prózy se navrácí ke vztahům mezi Čechy a Němci, a to nejen v letech druhé světové války, respektive v letech těsně před a po ní. Konjunkturální vzestup zažívá především tematizace poválečného odsunu Němců a reflexe problému kolektivní viny. Třebaže díla inspirovaná zmíněným látkovým okruhem psali i autoři (např. Jaroslav Rudiš, Josef Urban či Stanislav Beran), kvalitativně v dané souvislosti dominují autorky. Spisovatelé tematizující válečné události v české poválečné próze válku zažili a ve své tvorbě tak často vycházeli z osobních, traumatických zážitků. Na rozdíl od nich autorky vracející se k danému období až v novém tisíciletí kladou důraz na práci s faktografickými prameny, jež jim slouží jako inspirace pro navození atmosféry doby, kterou samy nezažily. Výjimku tvoří Květa Legátová, v jejíchž prózách sledovaná tematika ožívá jako první. Legátová, vl. jm. Věra Hofmannová, se narodila v roce 1919 a rozhlasové hry a povídky publikovala už

---

<sup>4</sup> Dále uváděné prózy zcela nepochybně nepředstavují monotematicky uzavřené celky a vzpomínaná témata se v nich navzájem prostupují, většinou ale jedna tematická vrstva nad ostatními převažuje.

ve 40. letech pod pseudonymem Věra Podhorná. Prosadila se však až téměř o 60 let později povídkovým souborem *Želary* (2001), za nějž byla vyznamenána Státní cenou za literaturu a začala být vnímána jako mimořádný prozaický objev (Trávníček 2001: 20, Holmanová 2001: 16, Kaprálová 2002: 12 ad.), přestože se jednalo o vyzrálou autorku s nezanedbatelnou publikační aktivitou. Cyklus osmi povídek, téměř až baladického rázu, postupně konstruuje velmi pozoruhodný mikrosvět fikční vesnice Želary, ve které se osudy postav dílčích příběhů navzájem proplétají, jsou vykreslovány z různých úhlů a v delším časovém horizontu. Ačkoli povídky nejsou blíže časově určeny, z celkové atmosféry cyklu je možno vydedukovat, že se pravděpodobně odehrávají ve 40. a 50. letech 20. století. Želary se stávají dějištěm i v následující autorčině knize, novele *Jozova Hanule* (2003), bezčasí je ale tentokrát vystřídáno konkrétním ukotvením příběhu v období protektorátu. Mladá lékařka Eliška je kvůli ilegální činnosti nucena odejít z Prahy a skrývat se pod novým jménem v cizím horském vesnickém prostředí, se kterým se postupně snaží sžít. Události odehrávající se ve vesnici jsou oproti předešlé próze nahlíženy očima postavy přicházející zvenčí a Legátová si tak vytváří prostor vhodný k tematizaci střetu malých, obyčejných lidských osudů s velkými dějinami.

Odlisný pohled na období druhé světové války přináší Hana Andronikova v románové prvotině *Zvuk slunečních hodin* (2001). Kniha, oceněná Literární cenou Knižního klubu a Magnesíí Literou za objev roku, přináší více prolínajících se narativních rovin, žánrů a časoprostorových pásem, které sledují osud tří generací rodiny Kepplerových, přičemž v centru stojí životní úděl Tomáše Kepplera a jeho židovské manželky Ráchel. Andronikova se snaží komplexně tematizovat svět postižený druhou světovou válkou, naraci prokládá mnoha nastudovanými historickými fakty a prostřednictvím několika perspektiv nahlíží utrpení Židů. I Radka Denemarková se tematice traumatizujících moderních českých dějin věnovala již ve své prvotině *A já pořád kdo to tluče* (2005), kde se na pozadí příběhu o osobních traumatech proplétají osudy Čechů, Němců a Židů, podrobněji pak dané téma rozvedla v románu *Peníze od Hitlera* (2006). Jádrem vyprávění tvoří pokusy o návrat protagonistky Gity do rodné sudetské vesnice Puklice – o první z nich se pokouší těsně po konci války, kdy se vrací z koncentračního tábora, avšak místo očekávaného přivítání se potýká s nenávisí místních obyvatel a jen těsně unikne smrti. Podruhé se do vesnice vrací přesně o šedesát let později, aby se pokusila rehabilitovat rodné jméno, opět však naráží na odpor a xenofobii. Tím, že Denemarková příběh vystavěla ve dvou časových rovinách, otevřela

prostor pro tematizaci nepotrestaných vin, závěrem příběhu navíc poukázala na jejich relativnost a nespolehlivost lidské paměti (Fialová 2006: 2). Román v roce 2007 získal Magnesii Literu v kategorii próza a porota vyzdvihovala jeho „[v]elké, temné, aktuální téma hloubky antického dramatu“.

Aktuální rezonance česko-německé tematiky nalezneme i v dalších prózách vydaných v první dekádě nového tisíciletí (Anna Zonová: *Za trest a za odměnu*, 2004; Magdalena Platzová: *Aaronův skok*, 2006; Evita Naušová: *Jizvy*, 2007 ad.), v krátkosti zde ještě zmíníme román Kateřiny Tučkové *Vyhnání Gerty Schnirch* (2009). Próza, primárně připomínající odsun brněnských Němců k rakouským hranicím v noci z 30. na 31. května 1945, vzbudila obdiv čtenářské veřejnosti, odbornou kritikou však byla přijata velmi rozporuplně. Gerta Schnirch – po otci Němka, po matce Češka – je kvůli poválečnému principu kolektivní viny trestána za události, od kterých se celý život snaží distancovat. Tučková si vybrala silné historické téma a předem si připravila podrobnou rešeršní práci, dokázala tak podat působivý obraz konfrontace života jednotlivce s dějinami, což bylo kritikou nejednou oceněno (Gilk 2009: 23; Janoušek 2009: 62; Zlámalová 2009). Kladné přijetí poté zpochybňovaly ohlasy upozorňující např. na stylistické nedostatky, kvůli kterým dialogy postav nabývají až groteskního rázu (Staněk 2010: 7), na monotónnost a zdouhavost textu (Peňás 2010: 29, Hrtánek 2010) či na fakt, že Gerta podobně jako Gita z *Peněz od Hitlera* zažívá tolik brutality (týrání a zneužívání ze strany otce, poválečný odsun, ponižování, znásilňování), až příběh místy ztrácí na věrohodnosti. „Co obraz, to typizovaná představa utrpení malého člověka drceného dějinami, populární postpubertální zesměšňování Hitlera a implicitně neustálý údiv nad tím, jak je všechno kruté a nepochopitelné“ (Šimák 2011: 231).

Dějinné milníky 20. století se jeví jako velmi atraktivní látka i po roce 2010. Ke vztahům mezi Čechy a Němci se vrací Jakuba Katalpa v románu oceněném Cenou Josefa Škvoreckého *Němci* (2012). Již z podtitulu knihy *Geografie ztráty* je patrné, že dominujícím tématem celého příběhu je ztráta a vykořenění. Hlavní hrdinka se po smrti otce rozhodne vypátrat, proč ho jeho skutečná matka odložila a proč mu (a později i jeho vlastní rodině) až do konce 80. let posílala balíčky z Německa. Životní příběh její babičky Kláry Rissmannové, Němky soužené událostmi první a druhé světové války, je postupně zprostředkováván v četných retrospektivních pasážích, které otvírají otázku, zda je možné po tolika letech najít pravdivé odpovědi, když jsou lidé v rámci vlastní

rodiny vůči sobě němí. Titul románu tedy neodkazuje pouze k rodinným kořenům protagonistky, ale i k oné němosti, jež příběhu dodává na aktuálnosti (srov. Lollok 2012).

Jako poměrně nová tendence se ukazuje letmé odkazování k událostem spojeným s druhou světovou válkou na pozadí příběhů zaměřených na každodenní život protagonistů. Příkladem může být zasazení děje novely *Vytěženej kraj* (2019) Veroniky Bendové do severočeských Sudet, kde nedávná minulost slouží pro navození tajemné atmosféry, či novela *Evička* (2018) Zuzany Říhové, jež je situována do 30. let 20. století a v níž mnohem důležitější než vyobrazení daného období představuje kompoziční experiment autorky rozbíjející linearitu vyprávění o každodennosti maloměstského života.

Trendem soudobých prozaiček se stávají i návraty k letům normalizačním, která bývají zobrazována tragicky, humorně i groteskně, častokrát pak z pohledu dítěte či dospívajícího jedince<sup>5</sup>. Tragicko-groteskně je laděn román Petry Hůlové *Strážci občanského dobra* (2010) odehrávající se převážně v normalizačních letech v imaginárním socialistickém městě Krakov. Nevšední společensko-kritická satira sleduje z pohledu dospívající dívky rozpad rodiny na pozadí velkých dějin, jež zachycují pád komunistického režimu ústící až v devastaci celého města. Na žánr sociálně-dystopického románu aspiruje i existenciální román Hany Lundiakové *Imago. Ty trubko!* (2014), jehož děj, sledující osudy rodiny žijící na periferii společnosti, začíná v 70. letech 20. století v Sudetech a končí v dystopické budoucnosti 21. století v Praze. Vážnou formu pro vyobrazení dané doby volí Kateřina Tučková v románu *Žitkovské bohyně* (2012), tematizující osudy léčitelek žijících v Bílých Karpatech. Fiktivní příběh Dory Idesové, jež při svém etnologickém výzkumu objeví spis StB vedený proti její tetě, poslední z rodu žitkovských bohyní, Tučková obdobně jako román předchozí vystavěla na autentickém materiálu dobových dokumentů.<sup>6</sup> Závažně stylizována je i debutová próza *Koho vypijou lišky* (2013) Lidmily Kábrtové sledující dětství a dospívání hrdinky El (Elišky) v letech 1970–1983. Mikrokapitoly příběhu jsou vždy sestaveny pouze z padesáti slov a jsou chronologicky řazeny do oddílů dle jednotlivých let, přičemž každý oddíl je uveden koláží titulků politických, kulturních a společenských zpráv z Rudého

<sup>5</sup> Sledovaný postup byl přitom velmi oblíbený už v 90. letech 20. století (Michal Viewegh: *Báječná léta pod psa*, Irena Dousková: *Hrdý Budžes*, Jaroslav Formánek: *Dlouhá kakaová řasa* ad.).

<sup>6</sup> Román byl opět úspěšný zejména u čtenářů (Český bestseller 2012, Magnesia Litera 2013 – Kosmas cena čtenářů, Cena čtenářů České knihy 2013), pozornost si ale vysloužil i u odborné poroty (Cena Josefa Škvoreckého 2012).

práva odkazujících k absurditě a banalitě bývalého politického systému. Kábrtová tak přichází s experimentální, nikoli však novátorskou, prózou, která je pozoruhodná především úderností osekaneho jazyka, jež místy podtrhává surovost tragických rodinných událostí, místy dokáže umocnit humorné zážitky. K zamyšlení vede epilog uvozený titulky novinových článků z roku 2011, které vyznívají téměř totožně s těmi z let normalizačních. Do 70. a 80. let jsou dále zasazeny např. i autobiografické příběhy Simony Bohaté zprostředkované v novele *Máňa a ti druzí* (2017) a v románu *Všichni jsou trapní* (2019), popisující s ironickým nadhledem neharmonické dětství a dospívání na pražském Žižkově.

Při prezentaci próz reflektujících osudy rodin na pozadí velkých, československých dějin nesmíme opomenout tvorbu Aleny Mornštajnové, která debutovala v roce 2013 románem *Slepa mapa*, po němž následoval *Hotýlek* (2014) a komerčně nejuspěšnější *Hana* (2017). U knih Mornštajnové je silně patrná schematičnost – každý příběh je koncipován jako „kronika“ tří generací jedné rodiny, odehrávající se na půdorysu téměř celého 20. století. Autorka sází na osvědčené, srozumitelné vypravěčské postupy, neexperimentuje jazykově ani tvarově a postavy jejích příběhů neprochází žádným vnitřním vývojem, místy „působí až příliš loutkovitě“ (Portl 2013: 65). Po řemeslné stránce vyprávění zvládá obstojně a je schopna vystavět složitou kompozici, dle nás se ale až přespříliš snaží vyhovět čtenáři a v textech nenechává žádná místa nedourčenosti nutící k hlubšímu zamyšlení. Lehký odklon od dosavadní poetiky představila v románu *Tiché roky* (2019), oceněném v anketě Lidových novin Kniha roku (3. místo), kde velké dějiny slouží pouze jako kulisa pro intimní rodinné drama mezi otcem a dcerou a ústředním tématem se stává neschopnost komunikace.

Současná česká próza často čerpá i ze starších historických námětů, pravdou ovšem zůstává, že tento trend je patrný především v tvorbě autorů.<sup>7</sup> Výjimku představuje debut Zuzany Kultánové *Augustin Zimmermann* (2016), baladická novela inspirovaná skutečným osudem Augustina Zimmermanna a jeho rodiny. Příběh odehrávající se v 60. letech 19. století v prostředí pražských periferií (Karlín, Žižkov a Josefov) realisticky, místy až naturalisticky, vykresluje postupnou proměnu alkoholika, násilníka a sukničkáře

---

<sup>7</sup> Miloš Urban: *Lord Mord* (2008), Petr Stančík: *Mlýn na mumie* (2013), Jakub Dotlačil: *Jiné životy Hynka Harra* (2014), Marek Toman: *Veliká novina o hrozném mordu Šimona Abelese* (2014), Václav Vokolek: *Dominový efekt* (2018) ad.

Augustina Zimmermanna z člověka ve zvíře – protagonista je přirovnáván k vlkovi, psovi či šimpanzovi, čímž autorka poukazuje na jeho nevladatelnost a nelidskost pramenící především z jeho pocitu životního ztroskotání, tedy z pocitu univerzálního, aktuálního i v 21. století. Sestup do stále nižších společenských vrstev a chudoby vrcholí tragicky ve chvíli, kdy se Augustin (přirovnáván ke krysaři) rozhodne pro vraždu vlastních dětí a následnou sebevraždu. Vedle samotného příběhu je třeba vyzdvihnout barvitý jazyk novely a volbu vševědoucího vypravěče, jež autorce umožnil objektivní vhléd do psychických pochodů všech postav. Kultánová se tak uvedla nevšedním debutem, který zcela zaslouženě obdržel Cenu Jiřího Ortena.

### 1.2.2 Generace „útěkářů“

Tematika, která se do poválečné literatury i literatury let 90. dostávala jen sporadicky a s nástupem nového tisíciletí zažívá doslova boom, je vyprávění odehrávající se ve vzdáleném, častokrát exotickém prostředí. Mladá generace autorů<sup>8</sup> a auterek má čím dál více možností k vycestování do zahraničí, ať už při studiu na střední či vysoké škole, nebo díky svému zaměstnání, a spousta z nich nabízenou možnost začíná chápat jako jakousi iniciační cestu. Není tedy překvapující, že se jejich zážitky z neznámého, cizího kulturního prostředí začaly promítat i do jejich próz, každý autor však danou tematiku pojímá trochu odlišně a exotické, respektive zahraniční prostředí v prózách plní rozdílnou funkci. Knihy mohou být koncipovány jako zpráva o dané zemi sloužící k poznání tamní kultury, cizí prostředí může ale také fungovat pouze jako atraktivní vnějšková kulisa vícevrstevnatého vyprávění či kontrastní prvek k dobře známému prostředí českému. Charakteristice trendu výprav za exotikou se v roce 2009 věnovala Markéta Pilátová (Pilátová 2009: 36–41), která příslušnou generaci literátů (včetně sebe samé) nazvala jako „generaci útěkářů“.<sup>9</sup> Pilátová upozornila na již zmiňovanou odlišnost zpracování exotické látky a prostřednictvím rozhovorů s jednotlivými autory došla k jedinému pojítku jejich textů, kterým je „předpoklad, že psát o Česku je ta největší a nejtěžší výzva“ (Tamtéž: 41). Tento společný postoj „útěkářů“ si vysloužil nejednu

---

<sup>8</sup> Jaroslav Rudiš: *Nebe pod Berlínem* (2002), Tomáš Kolský: *Ruthie a barevnost světa* (2003), Šimon Šafránek: *23* (2005), Martin Ryšavý: *Cesty na Sibiř* (2008) ad.

<sup>9</sup> Obdobný trend je patrný i ve slovenské (Marek Vadas: *Léčitel* [2007], Zuzka Kepplová: *57 km od Taškentu* [2013], Alena Sabuchová: *Šeptuchy* [2019] ad.) a polské (Ziemowit Szczerek: *Přijde Mordor a sežere nás aneb Tajná historie Slovanů* [2013], Andrzej Stasiuk: *Východ* [2014] ad.) literatuře.



výtku ze strany literární kritiky, která jim vyčítala útek od problémů české společnosti, o kterých by mělo smysl psát.<sup>10</sup>

Již ve zmiňovaném debutu Hany Andronikové *Zvuk slunečních hodin* (2001) je rozvedena narativní linie odehrávající se v exotické Indii. Kritické ohlasy vyzdvihovaly především skutečnost, že autorka dokázala brilantně zprostředkovat tamní atmosféru, společenské poměry, mýty a prastaré tradice, kontrastně k dobovým poměrům v Československu (Rulf 2002: 58, Kittlová 2012: 2, Machala 2015: 15), přestože v Indii nikdy nebyla. Do exotického prostředí jsou situovány i části jejího druhého románu *Nebe nemá dno* (2010), konkrétně do peruánského pralesa a nevadské poušti, kde se protagonistka Ama snaží pomocí tradičních detoxikačních indiánských kúr porazit rakovinu. Dílem se tedy jedná o román autobiografický, zároveň jej můžeme zařadit i k linii iniciačních próz, jelikož Ama se cestováním nesnaží pouze porazit zákeřnou nemoc, blouděním po exotických krajinách se zároveň snaží nalézt svou ztracenou identitu a znovuobjevit pocit domova.

Studijním pobytem v Mongolsku je inspirován debutový román Petry Hůlové *Paměť mojí babičce* (2002), jenž se stal Knihou roku Lidových novin a získal Magnesii Literu v kategorii objev roku. Autorka z perspektivy čtyř vypravěček konstituuje několik verzí téhož příběhu o pastevecké rodině, v níž dojde hned k několika vzpourám proti očekáváním běžně kladených na mongolskou dospívající dívku. Poutavost narace je umocněna příběhy z mongolské mytologie a naléhavostí sdělení o mongolské společnosti, v níž jako protiklad mezi dobrem a zlem stále funguje princip v západní kultuře už dávno překonaný, protiklad mezi vesnicí, jakožto nositelkou morálky, a destruktivním, nemravným městem (Gregorová 2003). Hůlová debutem otevřela linii své románové tvorby odehrávající se v kulturně vzdáleném prostředí, následoval „asijsko-newyorský“ *Cirkus les mémoires* (2005), zpochybňující schéma amerického snu, a „sibiřsko-dánská“ *Stanice Tajga* (2008), propojující hned tři myšlenkové světy: západní Evropu, postsovětské Rusko a původní, sibiřské kmeny.

---

<sup>10</sup> Ondřej Horák trend mladých autorů „někam vyjedu a pak o tom napíšu“ nazval jako návod, který se „doma bude líbit“ (Horák 2007: 18), Jáchym Topol naopak konstatoval, že mladí spisovatelé z Čech sice prchají, píšou ale česky, bez rizika, bez hysterie a na literaturu mají „velice střízlivý a skeptický pohled. A lidé je čtou. Střízlivost, to je ta česká literární revoluce 21. století. Vůbec to nechápu, ale mám radost“ (Topol 2004: 5).

Z pohledu více žen je generován text prozaického debutu hispanistky Markéty Pilátové *Žluté oči vedou domů* (2007), střídání perspektiv ale nepřináší natolik odlišný pohled na reflektovaný svět, jako tomu bylo v *Paměti mojí babičce* Hůlové (Přeček 2008: 56). Pilátová proti sobě kontrastně staví zmatek evropského města a divokost brazilské pastviny ohraničené džunglí, otevírá otázku důležitosti rodinného zázemí jakožto prostoru pro ukotvení, a to jak v dnešním roztěkaném světě, tak i v době poválečného exilu. Znalost reálií Latinské Ameriky či prvky magického realismu Pilátová využívá i v následujících románech (*Má nejmilejší kniha*, 2009; *Tsunami blues*, 2014; *S Baťou v džungli*, 2017).

Jako internetový blog popisující zážitky ze studijního pobytu v Kyrgyzstánu byl původně koncipován debut Báry Gregorové *Kámen – hora – papír* (2008). Experimentální novela tvořená webovými zápisky přibližuje asijské reálie a prostředí autorčina milovaného horolezectví. Kvůli zvolené formě sice jako celek nedrží příliš pohromadě, zaujme však suverénním jazykovým projevem plným novotvarů, slangových či cizích slov.

Tematizace cizích krajů je v próze prvního desetiletí přítomna i v dalších dílech českých prozaiček, např. povídková sbírka Magdaleny Platzové *Sůl, ovce a kamení* je zasazena na Balkánský poloostrov, Kateřina Rudčenkova povídkový cyklus *Noci, noci* částečně situuje do Rumunska a jedna z linií novely *Hruškadóttir* Jany Šrámkové se odehrává v Polsku.

Vnímala-li Markéta Pilátová v roce 2009 „útěkáře“ jakožto generační fenomén, o deset let později docházíme k závěru, že se jedná o trend mezigenerační, daný stále gradující nabídkou zahraničních pobytů při studiu, práci či získáním literárního grantu. Podobně jako v předchozím desetiletí je tato tendence zastoupena i v řadě děl autorů<sup>11</sup> a jednotlivé prózy jsou zasazeny do prostředí evropského i vzdálenějšího. Fabule oceňovaného románu<sup>12</sup> Bianky Bellové *Jezero* (2016) je exponována do blíže nespécifikovaného fikčního post-socialistického prostoru, jenž nesčetnými náznaky odkazuje k postupné devastaci Aralského jezera a dodává tak příběhu na naléhavosti. Z osobní, existenciální zkušenosti vychází Radka Denemarková při konstituování čínské

---

<sup>11</sup> Matěj Hořava: *Pálenka* (2014), Josef Pánek: *Láska v době globálních klimatických změn* (2017), A. Gravensteen: *Pohyby ledu* (2019) ad.

<sup>12</sup> Román obdržel Magnesii Literu v kategorii Kniha roku, Cenu Evropské unie a Studentskou cenu České knihy 2017.

linie mnohovrstevnatého románu *Hodiny z olova* (2019). Povídková sbírka Sárky Vybíralové *Spoušť* (2015) je poté příkladem díla, které atmosféru cizokrajného francouzského prostředí sice navozuje popisem reálií či volbou jmen postav, situovanost do něj ale nikde není explicitně vyřčena a pro dění jednotlivých povídek nemá ani zásadní význam. Postavy se nacházejí v životních situacích, kdy jsou donuceny přehodnotit svůj dosavadní život a dochází u nich ke katarzi a spuštění zásadních změn, Vybíralová pak změnu jejich chování vystihuje velmi suverénně a volí „originální vypravěčský typ, který překračuje hranice současné české prózy“<sup>13</sup>, za což jí byla udělena Cena Jiřího Ortena.

### 1.2.3 Prózy soukromých dramát a tematizace každodennosti

Ústředním tématem majoritní části prozaické šrodukcce spisovatelek se v novém tisíciletí stávají tzv. prózy soukromých dramát (Fialová 2014: 347) zachycující problematiku mezilidských vztahů, variace příběhů o hledání sebe sama a další závažné náměty ze sféry každodenního života. Záslouhou prozaiček se dle Vladimíra Novotného po roce 2000 do české literatury vrací „minuciózní povahokresba“, která autorkám slouží jako základ pro tvarování pocitů jednotlivých fiktivních postav, jejichž předobraz často nacházíme v reálném světě lidí – právě tímto atributem se jejich tvorba nejvíce liší (pokaždé pouze do určité míry) od paralelní tvorby spisovatelů (Novotný 2008: 11).

Trend „rodinných mozaik“ v roce 2004 odstartovala Petra Hůlová novelou *Přes matný sklo*. Podobně jako v *Paměti mojí babičce* je příběh nazírán z více perspektiv jedné rodiny, konkrétně pohledem stárnoucí matky a jejího syna stojícího na prahu středního věku. Roviny monologů tentokrát nejsou jasně odděleny, řeč obou postav je po jazykové stránce téměř totožná a postupně splývá, o to tragičtěji vyznívá vzájemné neporozumění. Leitmotiv matného skla prostupuje celým příběhem a představuje bariéru mezi lidskými vztahy, kromě odkazů k odcizení v rodině slouží také jako metafora láhvi od alkoholu (kupících se v synově bytě), špinavých oken v matčině práci (symbolizujících neperspektivní profesní dráhu) či výplň zavřených dveří v bytě (odkazujících k odcizení v manželství).

Rodinná dramata zachycující nemožnost vzájemné plnohodnotné komunikace mezi rodiči a dětmi, popřípadě partnery, ve svých prózách rozehrává Petra Soukupová,

---

<sup>13</sup> Vyjádření poroty Ceny Jiřího Ortena pro rok 2016, *lidovky.cz*, [https://www.lidovky.cz/kultura/cenu-jiriho-ortena-ziskala-sara-vybiralova.A160513\\_132209\\_in\\_kultura\\_hep](https://www.lidovky.cz/kultura/cenu-jiriho-ortena-ziskala-sara-vybiralova.A160513_132209_in_kultura_hep) [přístup 27. 2. 2020]

jedna z „nejvýraznějších debutantek nového milénia“ (Fialová 2014: 348). Autorka zaujala již prvotinou *K moři* (2007), za kterou obdržela Cenu Jiřího Ortena, úspěch měl i následující soubor tří próz *Zmizet* (2009), oceněný Magnesii Literou v kategorii kniha roku. Jádrem textů Soukupové tvoří pošramocené vztahy postav, jež jsou čtenáři podávány bez extrémně přehnané citovosti a většinou zůstávají nedopovězeny (Matějková 2008: 20). Příznačným rysem próz je nepoetický, strohý jazyk vyprávění osekáný na dřevě, představující tok dialogů sloužící zejména k artikulaci dění okolo postav.

Podobný styl narace volí i Petra Batók v debutu *A pak už jen tma* (2008), v němž prostřednictvím čtyř perspektiv – matky, jejího syna a dcery a babičky – vykresluje téměř až modelový příběh o postupném pádu rodiny, jehož příčinou je „démon alkohol“. Na rozdíl od Soukupové se Batók snaží mnohem intenzivněji zachytit psychické pochody protagonistů, jejich emocionální rozkolísanost a zvyšující se nenávisť mezi jednotlivými aktéry, což celému vyprávění udává svižný spád a předzvěst špatného konce.

Tradiční příběh o hledání lásky, vlastní identity a o vypořádávání se se smrtí nejbližší přítelkyně variuje v novele *Hruškadóttir* (2008) Jana Šrámková. Vyprávění balancuje mezi retrospektivní rovinou milostného příběhu mladé ženy a staršího muže a rovinou narativní přítomnosti, nesoucí těžké, pro příběh zcela zásadní, filozofické motivy smrti, plné aluzí na biblické příběhy. Šrámkové se podařilo vystavět silný, melancholický text a za svou subtilní výpověď obdržela Cenu Jiřího Ortena. Ve stejném nostalgickém duchu, tedy z pohledu mladé ženy vyrovnávající se se smrtí rodinného člena, se nese její druhá próza *Zázemí* (2013).

Tragická smrt je ústředním tématem v *Sentimentálním románu* (2009) Bianky Bellové, novele vystavěné na prolínání dvou vypravěčských linií, ženské a mužské, z jejichž úhlů pohledu je s odstupem patnácti let postupně odkrývána sebevražda talentované mladé umělkyně. Soukromá dramata sleduje i Petra Dvořáková v Magnesii Literou oceněné knize rozhovorů *Proměněné sny* (2006) tematicky zaměřených na deziluze přinášené vírou. V následující biograficky laděné próze *Já jsem hlad* (2009) v jedné z promlouvajících postav odkryla svou identitu a příběh rozvedla v niterné svědectví o boji s mentální anorexií a uvědomováním si vlastního ženství. *Proměněnými sny* jako by se o několik let později nechala inspirovat Veronika Bendová v novele *Nonstop Eufkrat* (2012), kde vsadila na klasický milostný syžet obohacený o propracovanou psychologii postav. Protagonista Tomáš prožívá krizi kněžské identity

a po dlouhém vnitřním boji se rozhodne opustit řád a založit rodinu. Dosavadní problémy duchovní střídají dosud neznámé problémy partnerské a ty postupně vytvářejí krizi další, až hrdina začíná pochybovat, zda laicizace byla správným krokem.

Ve sledovaném období se v tvorbě spisovatelek začíná pozvolna prosazovat i mimořádná otevřenost v erotice. Některé autorky „jako by se předháněly, která napíše prózu s co největší erotickou až pornografickou perverzní otevřeností“ (Nechvílová 2008: 179), přičemž právě texty s touto tematikou nejvíce balancují na tenké hranici umělecké tvorby a kýče. Za umělecky nejhodnotnější prózy s danou tendencí považujeme *Umělohmotný třípokoj* (2006) Petry Hůlové, koncipovaný jako monolog stárnoucí prostitutky čekající na skutečnou lásku, jež byl díky své jazykové hravosti a imaginárnosti oceněn Cenou Jiřího Ortena, prvotinu<sup>14</sup> Jakuby Katalpy *Je hlína k snědku?* (2006), líčící hledání sebenaplnění protagonistky Niny prostřednictvím několika paralelních sexuálních vztahů, a erotickou novelu (či spíše dvě delší povídky) Hany Lundiakové *Černý Klarus* (2012), sledující erotické představy hlavní hrdinky Cley, hraničící až se surrealistickými obrazy.

Tematizace každodennosti zůstává nejvýraznějším jevem řady knih autorek i po roce 2010, nesnaží se ji však banalizovat, ale naopak skrze ni výrazněji než kdy dříve odkazují k aktuálním tématům rezonujícím ve společnosti: k problematice adopce a mateřství, domácímu násilí, nevyjasněným vraždám či pocitu odcizení vedoucího postupně k asocializaci postav. Ve většině próz nadále přetrvává i problematické postavení mužů, kteří ve fikčním světě častokrát zcela absentují, ze života hlavních hrdinek odcházejí nebo jsou vyobrazeni jako příliš slabí na to, aby byli schopni dění příběhu nějak ovlivnit. Protagonistky textů se musí spolehnout především samy na sebe, otázkou je, zdali je daný obraz mužů v textech deklamován záměrně s cílem podtrhnout obraz moderní nezávislé ženy, nebo se spisovatelky pouze snaží reflektovat rodinné a partnerské rozvraty, které samy sledují či zažívají.

Problematiku adopce dlouhodobě zpracovává Tereza Boučková, která vychází z vlastní zkušenosti matky dvou adoptovaných romských synů. Nejvýrazněji se danému tématu věnovala v již zmiňovaném románu *Rok kohouta* (2008), kde vykreslila složitou rodinnou krizi vypravěčky a jejího manžela pramenící právě z nepřizpůsobivosti

---

<sup>14</sup> Pod svým občanským jménem Tereza Jandová publikovala už dříve (*Krásné bolesti* [2000], *Povídka beze jména* [2003]), od roku 2006 používá pseudonym.

adoptovaných synů, přičemž jádro příběhu je koncipováno jako tísnivé svědectví o vnitřním zápase ženy, která touží po lásce a uznání vlastních dětí, místo toho ale zažívá nevděk a zklamání. Komplikovaným vztahem mezi matkou a adoptivní romskou dcerou, problematikou odkládaného rodičovství a kritikou xenofobní české společnosti se ve svém románovém debutu *Anežka* (2015) zabývá i Viktorie Hanišová. Boučková i Hanišová příběhy zprostředkovávají z pohledu adoptivní matky, Dita Táborská naopak v prvotině *Malinka* (2017) volí perspektivu osvojené dcery, která se ve chvíli, kdy sama otěhotní, rozhodne najít svou biologickou matku a zjistit, co ji vedlo k opuštění dcery, na což se autorka snaží podat odpověď v navazujícím románu *Běsa* (2018).

Sondy do rodinných traumat a pnutí, primárně zachycující pocit deziluze a odcizení, jsou i nadále příznačné pro knihy Petry Soukupové, autorky, která ponurou atmosféru rodinných neporozumění nejčastěji zprostředkovává prostřednictvím tří perspektiv (*Pod sněhem*, 2015), mnohdy i generačně odlišných (*Nejlepší pro všechny*, 2017), stejně působivá je pak i stylizace výpovědi do fiktivního deníku dospívající dívky (*Marta v roce vetřelce*, 2011). Snahu vymanit se ze šlépějí vlastních rodičů, kteří se i v dospělosti snaží koordinovat životy svých dětí, a otázku společenských očekávání tematizuje debut Ivany Myškové *Nícení* (2012). Novela, stylizovaná do podoby monologu hlavní hrdinky, jež je místy prokládán dopisy adresovanými dvěma blízkým osobám, zaujme zejména jazykovou vytríbeností, nespoutaností, téměř až snovostí. Osobitou práci s jazykem Myšková prokázala i v povídkové sbírce *Bílá zvířata jsou velmi často hluchá* (2017), kde zachycuje tragikomické, absurdní situace každodenní reality, se kterými se postavy snaží vypořádat.

V prózách velké části současných autorek pramení rodinná dramata z domácího násilí, nevyjasněné vraždy či znovuotevření traumatické minulosti. Protagonistky próz s danou tematikou jsou pak povětšinou vyobrazovány jakožto asociální podivínky. Asociálnost a podivínství je charakteristická pro postavy próz Hany Lundiakové, jejíž tvorba (*Vrhnout*, 2010; *Černý Klarus*, 2012; *Imago. Ty trubko!*, 2014) je prosycena motivy zoufalství, bloudění, halucinací a erotiky, které dokáže bravurně snoubit s jazykovým experimentováním. Sociálně vyloučenou hrdinku maniakálně se věnující sběru léčivých bylin sledujeme v románu Anny Bolavé<sup>15</sup> *Do tmy* (2015), obdobnou tematiku volí i Viktorie Hanišová v románu *Houbařka* (2018), ve kterém je životní

---

<sup>15</sup> Vl. jm. Anna Bartáková. Pseudonym Bolavá poněkud prvoplánově volí jakožto autostylizační gesto, přibližující ji k bolavým prožitkům vlastních postav (Bolavá 2016).

trajektorie hrdinky určována sběrem hub. Protagonistky obou textů pojí traumatická rodinná minulost, touha po útěku z civilizace, snaha sžít se s přírodou a sebezničující tempo sběru vedoucí až k pozvolnému rozpadu jejich osobnosti, rozdíl mezi motivicky podobnými prózami poté spatřujeme zejména v jazykové stylizaci a kompozici.<sup>16</sup> Variace témat spjatých s domácím násilím a neobjasněnou minulostí v posledních letech tvoří vskutku rozsáhlou linii české prózy, ze které alespoň jmenovitě připomeňme ještě *Rekonstrukci* (2019) Viktorie Hanišové a *Vrány* (2020) Petry Dvořákové.

---

<sup>16</sup> Obě autorky užívají věcný jazykový styl, zastáváme však názor, že u prózy Bolavé je volba bezpříznakových, někdy až triviálních jazykových prostředků záměrnou stylizací, která má vést k bližší charakteristice podivínské vypravěčky. Určitou jazykovou hravost naopak autorka prokazuje v úsecích popisujících sběr rostlin, čímž podtrhuje protagonističinu posedlost. Rozdíl kompoziční spočívá primárně v objasnění rodinné minulosti hrdinek – zatímco Hanišová trauma hrdinky osvětluje v četných retrospektivních pasážích, Bolavá, jež za svou prvotinu obdržela Magnesii Literu v kategorii Litera za prózu, má kompozici příběhu promyšlenou důkladněji a k minulosti se vrací jen v náznacích (srov. Králíková 2019: 7).

## 2. Reflexe postavení spisovatelek v současné české literatuře

Předchozím výkladem jsme se snažili poukázat na (nejen) tematickou pestrost a zvyšující se podíl spisovatelek v polistopadové české literatuře, který dle Josefa Chuchmy začíná být zcela nepřehlédnutelný během let 2007–2008 (Chuchma 2008: 6). Vladimír Novotný v téže době přichází s tvrzením, že „novodobá česká próza psaná ženami představuje určitou zásobárnu talentů“ (Novotný 2008: 13), což nepochybně platí i v současnosti. Zájem odborné i čtenářské veřejnosti o mladé české prozaičky neustále roste, a dle Chuchmy se v posledních letech dá dokonce uvažovat o určitém „úpadku českého mužského prozaického psaní“ (Chuchma 2018b). V následující kapitole se pokusíme na vybraných esejistických a kritických člancích demonstrovat, jak tuto sledovanou femininní ofenzivu reflektují literární kritici a vědci. Pro popsání sledované problematiky nám nejlépe poslouží diskuze podnícená esejí Jiřího Peňáse *Pavoučí ženy a ubohá tlustá moucha*, v níž se autor opovržlivě vymezil proti současným českým autorkám a k charakteristice současné české literární scény velmi vágně použil stereotypy o „ženské citovosti“ a „mužské racionalitě“. Vyvolal tak celou řadu negativních reakcí, a to nejen ze strany samotných autorek, ale i z řad literárních kritiků. Vedle Peňásova pohledu představíme i názory Petry Kožušníkové a Andrey Králíkové – Kožušníková na zvyšující se podíl spisovatelek upozorňuje dlouhodobě a kritizuje upozaďování tohoto prokazatelného nárůstu literární vědou, Králíková poté poukázala na formování tzv. „hostovské školy“.

### 2.1 *Pavoučí ženy* Jiřího Peňáse

Zdlouhavou diskuzi o rozdělování literatury na mužskou a ženskou aktualizovala na konci roku 2012 ofenzivní esej Jiřího Peňáse s poetickým názvem *Pavoučí ženy a ubohá tlustá moucha: literární recenzent o svých rozpacích z tvorby současných českých spisovatelek*, publikovaná v *Orientaci Lidových novin*. Dle Peňásových slov se mělo jednat o formu pomsty za to, že ho současná próza psaná ženami nudí, nerozumí jí a je z ní otrávený (Peňás 2014: 9). Již z tohoto konstatování je patrná vágnost jeho argumentace, za kterou byl následně kritizován nejen samotnými autorkami, ale postupně se k ní vyjádřili (většinou negativně) i další literární kritici.

„Bez žen by současná česká beletrie byla pouhým torzem, prořídilým houfcem posledních mohykánů, pár klasiků ze spolku podivínů, kteří to ještě nevzdali, i když k tomu mají dost důvodů. To s ženami je to jiné. Ty píší, píší a píší...“ (Peňás 2012: 21)



Už jen z úvodních slov je zřejmé, že si je Peňás nárůstu ženské prozaické produkce vědom, v množství vydávaných knih ale nedokáže najít kvalitní díla. Spisovatelky se dle něj snaží prostřednictvím literární tvorby zachytit především daný cit, který lze vyčíst z jejich způsobu nakládání s jazykem, z důrazu kladeného na intuici, iracionalitu, vnitřní instinktivní hlasy postav atd. Ženy píší, „proto, že to tak cítí“ (Tamtéž), „nepíší něco, ale píší ‚se‘“ (Tamtéž: 22), psaní je pro ně pouze určitým způsobem sebevyjádření. Oproti tomu muže ke psaní něco nutí, literárními texty chtějí něco vyjádřit, někoho pobavit, zaujmout, vydělat peníze či získat sexuální výhody (sic!). Peňás sice připouští, že psaní autorů může být „dobré, nebo úplně idiotské“ (Tamtéž: 21), jejich knihy mohou být „blbě a nudné“ (Tamtéž), vždy ale závisí pouze na intelektuálních kvalitách spisovatele a na jeho talentu. Naopak u žen je kvalita psaní dána citovými dispozicemi a aktuálním citovým rozpoložením, své texty staví na jakési intuitivní energii.

Za jeden z největších problémů Peňás považuje nepropojenost próz spisovatelek vědomě sdílenou ideologií, každá z autorek údajně vychází čistě ze své vlastní životní zkušenosti. Svět, který ve svých textech vytváří a „snovou do elastických pavučin“, se navíc vyznačuje nápadnou vážností, absencí ironického odstupu a humoru, chybí v něm psychologická kresba charakteru a líčení prostředí. Autorky, na rozdíl od autorů, nezajímá kauzalita, proč se věci staly daným způsobem a co z toho plyne, pouze zaznamenávají, co se kolem nich děje, nikoli však rozumem. „Jsou to texty tvořené ‚jinými bytostmi‘ pro ‚jiné bytosti‘. Postavy a příběhy, kterými je autorky vedou, jsou literárními a umělými kreacemi, které nemají předlohu v reálném životě a fyzickém světě, ale jsou výtvorem fantazijního snění, smyslů a touhy“ (Tamtéž). Způsob jejich tvorby se snaží konfrontovat s „kauzálním“ a „realistickým“ psaním mužů, příklady autorů ze současné české literatury ale už neuvádí. Otázkou tak zůstává, zda v mladé literární generaci nastoupivší po roce 2000 autor či autorka odpovídající jeho požadavkům vůbec existuje.

V závěru eseje alibisticky konstatuje, že ačkoliv uvedená tvrzení neplatí o všech současných prozaicích (pro žádnou z kritizovaných autorek pak ani nikdy neplatí stoprocentně), a přestože je jakákoli kategorizace literatury zjednodušující, „z něčeho se vyjít musí. Tak tedy muži a ženy“ (Tamtéž: 22). Pozorný čtenář většinou stejně ihned pozná, zda předkládaný text napsala žena či muž, paradoxně ovšem dodává, že jím uváděné „ženské rysy“ psaní nemusí být patrné pouze v literatuře autorek „a stejně to platí nejspíš naopak“ (Tamtéž). Hlavní „ženské rysy“ prózy Peňás spatřuje zejména

v beletrizaci osobních vztahů, rodinných témat, citlivosti, samomluvě protagonistů, intuici, iracionalitě či ve vyvázanosti z literární tradice. Dle nás je téměř nemožné v současné próze najít autora, jenž by definovanou „ženskost“ alespoň z části nenaplnoval – zmiňme alespoň Jiřího Hájíčka (*Rybí krev, Dešťová hůl*), Jana Němce (*Možnosti milostného románu*) či Marka Šindelku (*Mapa Anny*). Poněkud úsměvné nám naopak připadá ztotožnění Bohumila Hrabala s „machisticky stylizovanými autory chlapského typu“ (Tamtéž: 21),<sup>17</sup> jelikož právě v jeho díle jsme schopni rýsy „ženského psaní“ vyzorovat, jak ostatně dokázal Jan Matonoha<sup>18</sup>. Tvrzení, která Peňás o próze současných autorek pronáší, jsou velmi často nesrozumitelná, předkládají zobecňující soudy bez konkrétních doložení a několikrát si protiřečí.<sup>19</sup> Ve výsledku předkládá esej téměř s arogantním podtónem, dle níž je současná próza spisovatelek k „neučtení“ z důvodů její genderové zatíženosti, nikoli kvůli úrovni literárních hodnot.

Vedle Petra A. Bílka, Josefa Chuchmy a Pavla Janouška je Jiří Peňás jeden z nejvýraznějších literárních kritiků, kteří soustavně sledují a recenzují vycházející literaturu již od roku 1989, proto nepřekvapuje, že kontroverzně laděná esej neprodleně po svém publikování vyvolala rozsáhlou diskuzi. Z femininní linie současné české literatury, ze které Peňás v eseji jmenovitě kritizoval 14 autorek dvou generací<sup>20</sup>, se postupně začaly ozývat odmítavé reakce – nikoli však emotivní, jak by bylo lze na základě kritikova mínění o ženské citovosti očekávat, ale reakce obzvláště ironické a racionální. Petra Hůlová, označena Peňásem za nejvýraznější a nejproblematictější představitelku této ženské vlny,<sup>21</sup> oceňuje jeho snahu vyvolat diskuzi o současné české beletrii, odsuzuje ale způsob, jakým to udělal. Fakt, že její prózy charakterizuje jako umělé světy tvořené chemickou laboratoří slov, s lehkou nadsázkou přijímá pozitivně. „Pokud tím chtěl říci, že realitu ‚nefotím‘, měl pravdu. Samozřejmě že literární svět je

<sup>17</sup> Na neadekvátní charakteristiku „ženských rysů“ upozornila již Eva Klíčová (Klíčová 2013: 49), Jiří Guth (Guth 2012) či Tomáš Pospiszyl (Pospiszyl 2012: 11).

<sup>18</sup> Dle Matonohy Bohumila Hrabala k „ženskému psaní“ řadí zejména „dimenze jeho literární promluvy, rukopisu, stylu, jeho způsob nakládání jazykem, způsobem pořádání zobrazené reality, práce s (inter)textovostí“ (Matonoha 2009: 259).

<sup>19</sup> Např. přestože v článku autorkám vyčítá intuitivnost jejich psaní, později v rozhovoru s Miroslavem Balaštíkem přiznává, že se intuici sám nechává vést: „Vlastně jsem nikdy neměl představu o tom, jak má literatura vypadat, vždycky jsem k tomu přistupoval intuitivně, bez předem daných měřítek“ (Peňás 2014: 11).

<sup>20</sup> Hana Andronikova, Bianca Bellová, Radka Denemarková, Bára Gregorová, Petra Hůlová, Františka Jirousová, Jakuba Katalpa, Natálie Kocábová, Marie Michlová, Markéta Pilátová, Magdalena Platzová, Petra Soukupová, Jana Šrámková a Kateřina Tučková.

<sup>21</sup> „Její texty jsou umělým světem, chemickou laboratoří slov, která vznikají štěpnou reakcí v nepřetržitém molekulárním bujení, jež nemá konec ani začátek: dejte mi jen pevný bod a já z něj budu schopna vysoukat pavučinu, jíž obepnu svět“ (Peňás 2012: 22).

umělý. Pokud je navíc laboratoří slov, tím lépe“ (Hůlová 2012: 26). Na Peňásovo vágní zacházení s pojmem „ženské psaní“ poukazuje Jana Šrámková, dle níž některé z vlastností, které autor „ženskému psaní“ přisuzuje, opisují definici postmoderního textu, vyzdvihovaný mužský přístup k textům hájí modernu (Šrámková 2012: 6). Literární kritička Markéta Kittlová upozorňuje už na samotné problematické vymezení kritizovaných „ženských rysů“, jež se dají vysledovat i v beletrii autorů – např. na příměru neustále se rozšiřující pavoučí sítě je vystavena *Cesta na jih* Michala Ajvaze, tradiční realistické a dokumentární postupy se sklonem k melodramatičnosti, které Peňás vyčítá Kateřině Tučkové, se dle Kittlové objevují i v *Rybí krvi* Jiřího Hájíčka (Hůlová 2012: 26). Podobně jako Kittlová se též domníváme, že Peňás se pravděpodobně chtěl „pouze“ kriticky vyjádřit k tvorbě současných autorek, která mu kvůli určitým rysům vadí (viz dále), kritiku ale zcela nadbytečně vystavěl na problematice ženského psaní a z toho důvodu zcela vágně určil specifické rysy „ženského psaní“.

Bylo-li Peňásovým cílem vyvolat diskuzi o stavu současné české literatury, nezbyvá nám než konstatovat, že se mu to podařilo znamenitě. Ponecháme-li stranou formu, kterou jí bylo dosaženo, můžeme z eseje i následujících reakcí vyvodit několik zásadních zjištění:

1. Jiří Peňás není jediný kritik stěžující si na současný stav české literatury, k jeho lamentaci se postupně připojili i Josef Chuchma<sup>22</sup> a Jiří Trávníček<sup>23</sup> – ti však nekritizovali pouze současnou podobu femininní linie literatury, nýbrž i tvorbu mladých autorů mužů. Pramen této nespokojenosti se nejlépe podařilo popsat Miroslavu Balaščíkovi, který vysledoval příčinu těchto neporozumění v generační a genetické proměně literatury. Většina literárních textů „kratochvilské generace“<sup>24</sup>, na niž zmiňovaní kritici často odkazují a k níž vzhlížejí s obdivem, „je charakteristická tím, že vyprávění rozbíjí konzistentnost příběhu tak, aby mohlo zrcadlit samo sebe i svého tvůrce. Takový koncept literatury klade velké nároky na čtenáře a na jeho literární zkušenost. Nedostával totiž

---

<sup>22</sup> „Peňás se pokusil – neříkám, že úplně šťastně – vyslovit určitý dojem, který nad současnou českou prózou rovněž zakouším poměrně často, respektive stále častěji. Pravda, zažívám jej nad díly napsanými jak ženami, tak muži a moc bych v tom nerozlišoval“ (Hůlová 2012: 26).

<sup>23</sup> „Také je v tom únava ze současné prózy, zejména z toho, že čím méně toho má autor co říct, tím se to snaží sdělit „umělečtěji“. A kdo to má pořád snášet? Snad jen čtenářský masochista“ (Trávníček 2014: 85).

<sup>24</sup> Aleš Haman uvedenou generaci autorů, narozených ve 40. letech 20. století (Jiří Kratochvíl, Daniela Hodrová, Michal Ajvaz, Sylvie Richterová ad.), označil jako generaci „ukradeného příběhu“. Daným pojmem jednak vystihl skutečnost, která uvedeným autorům kvůli společenským podmínkám minulého režimu nedovolovala svobodně žít a publikovat, zároveň naznačil i skutečnost, že se daná generace musela vypořádávat s vyčerpáním možností tradičního příběhu (Haman 2001: 25).

oporu v podobě lineárně vyprávěného děje, ale smysl textů vyvstával až v konfrontaci s předchozí literární tradicí a filozofickými tezemi postmoderny“ (Balašík 2013: 53). Většina literátů z generace nastupující kolem přelomu tisíciletí mění styl svého vyprávění, na čtenáře neklade příliš vysoké nároky, ale snaží se s ním domluvit skrz lineárně vyprávěný příběh. „Faktem nicméně je, že tato generace získává zpět čtenáře, o které předchozí generace svým vypjatým estetismem přišla, současně však přestává být srozumitelná z hlediska literární tradice a „institucionální“ literárnosti“ (Tamtéž). Genetickým problémem Balašík myslí nedorozumění, které nevychází přímo z textu, ale souvisí s tím, co od literatury očekáváme. Před pádem komunistického režimu měla literatura dané hodnoty, funkce a společenský status, jež se postupně vytratily, a společně s nimi jako by zmizelo i něco z podstaty samotné literatury. Příběhy současných próz už nenutí čtenáře hledat a nalézat něco, co je skryto mezi řádky, existenciální otázky vztahující se ke vztahu mezi člověkem a světem. Psaní i čtení se tak stává pouhým vyprázdněným rituálem a do literární kritiky se začíná vtírat otázka: „Proč vyprávět a proč poslouchat?“ (Tamtéž: 54)

2. Peňásem pranýřované autorky označení „ženská próza“ považují za pejorativní a dehonestující, neboť se dá snadno zaměnit s nelichotivým pojmem „literatura pro ženy“ označující romány „psané ženami pro ženy“, proto se proti tomuto tvrzení vymezují. Argumentují tím, že jejich knihy, i když kolikrát obsahují ženskou tematiku a protagonistkami příběhů bývají povětšinou ženy, čtou i muži. Většina literárních kritiků se ovšem v diskuzích shodla, že rozdíly mezi „mužským“ a „ženským“ psaním existují<sup>25</sup>, o kvalitě díla však nic nevypovídají, proto toto dělení povětšinou v recenzích a kritikách odmítají užívat.<sup>26</sup> Beletrie spisovatelek je navíc po stránce tematické, kompoziční i jazykové velmi různorodá a nedá se stanovit žádný výrazný rys, jedna společná ideologie, jež by byla specifická či dokonce předpisová pro všechny spisovatelky, jak požaduje Peňás.

---

<sup>25</sup> Výjimku tvoří názor Miroslava Balašíka, dle něhož je současná mužská a ženská próza textově natolik podobná, že dané dělení naprosto postrádá smysl (Balašík 2013: 53), s čímž nesouhlasíme.

<sup>26</sup> „Rozdíly mezi mužským a ženským psaním existují, stejně jako mezi mužským a ženským přemýšlením. Stejně jako mezi způsobem myšlení člověka, kterému je dvacet, a tím, jak přemýšlí starý člověk. Stejně jako třeba mezi jednotlivými národními literaturami. Ale o kvalitě díla tyto informace – a v tom vidím nejvýraznější Peňásův omyl – neříkají vůbec nic“ (Kittlová in Hůlová 2012: 26).

3. Z Peňasových tvrzení i z reakcí dalších literárních kritiků (Evy Klíčové, Miroslava Balaštica, Markéty Kittlové, Josefa Chuchmy ad.) je zřejmé, že od počátku nového tisíciletí je tendence nárůstu prózy psané ženami zcela nezpochybnitelná, dokonce si troufáme tvrdit, že v posledních letech je česká próza převážně femininní (srov. Chuchma 2018b). Námi sledovaná teze o zvyšujícím se podílu českých literátek je doložitelná již z této diskuze, a jak už ostatně upozornil Josef Chuchma, je zřejmé, že „výrazně zvýšená přítomnost tvůrkyň nemůže neproměňovat celou scénu jak na její autorské, tak čtenářské a tak i kritické části“ (Hůlová 2012: 26). Je ale třeba brát v potaz, že se nejedná o ofenzivu patrnou pouze v literatuře, ale i v dalších uměleckých sférách – filmografii, výtvarném umění, písňové tvorbě atd.

## 2.2 „Ženská“ vs. „mužská“ literatura?

Literaturu lze zcela nepochybně třídit dle různých kritérií (národnost autora, jazyk díla, čtenářský ohlas, doba vzniku atd.), jedním z nich je i skutečnost, zda je autorem díla žena, nebo muž. Možnost dělit literaturu na „mužskou“ a „ženskou“ linii v předkládané práci ostatně využíváme i my, když si ke svému bádání volíme pouze díla současných prozaiček, respektive některé tituly z této rozsáhlé množiny. Činíme tak ale z důvodů uvedených výše (omezený rozsah diplomové práce, obsáhlost osobnostního i textového segmentu polistopadové prózy) nikoli proto, že bychom genderovou příslušnost chápali jako hodnotící hledisko. V českém literárněvědném prostředí se navíc jedná o diferenciaci tradiční, sahající až do doby národního obrození. Na počátku 19. století obrozenečtí vzdělanci vycítili, že bez spisovatelek by rodící se novočeská literatura nebyla kompletní, a tak jejich snahu psát podporovali a konstruovali autorské mystifikace (např. F. L. Čelakovský vydává některé své básně jako Žofie Jandová). (Fischerová 2010: 70). Ve 20. století se otázkou, zda přisuzovat literatuře psané ženami specifické kvality, jako jeden z prvních českých literárních kritiků zabýval F. X. Šalda v eseji *Žena v poesii a literatuře (Boje o zítřek, 1905)*.<sup>27</sup> Na přelomu 19. a 20. století užívání sledovaného hlediska souviselo především s rodící se emancipací žen a ženská otázka se stala jedním z klíčových sociálních a kulturních témat. „Myslím, že hypertrofované odlišení ‚ženské literatury‘ od literatury bez přívlastku, je fenomén v podstatě historický:

---

<sup>27</sup> Dle Šaldy tvůrčí nadání sice není vázáno na pohlaví, ale literární prvky jako „vášnivost a sensitivnost, gracie i dar fabulační až po tu trochu zlomyslnosti, mstivosti a ukrutnosti“ vyskytující se i v díle Shakespeara, Goetha, Dostojevského či Nietzscheho jsou dle něj ryze ženské (Šalda, 1948: 64). Rozdíly mezi psaním žen a mužů spatřoval především v užívání jazyka – ženy by v sobě dle něj neměly potlačovat ženskost přizpůsobováním jazyka a stylu psaní mužskému.

je vázán na emancipační hnutí, na snahu žen získat rovnoprávné postavení ve společnosti“ (Moldanová 1994: 60). K oživení daného fenoménu došlo v 90. letech 20. století s postupným prosazováním feministické literární vědy, která se začala soustředit na zobrazování žen v klasických literárních textech, podobu ženské literární produkce a její recepci, a asi není překvapující, že právě v souvislosti s ní se problematika spojená s dělením literatury na „mužskou“ a „ženskou“ ještě více vyostřila.<sup>28</sup>

Petra Kožušníková zastává názor, že právě rodové hledisko zůstává nejdůležitějším hodnotícím kritériem pořadajícím českou literaturu i v současnosti (Kožušníková 2016: 15). Literatura spisovatelek proto často není posuzována podle svých kvalit, ale na základě genderových stereotypů, navíc je na ni nahlíženo jako na cosi menšinového. „Pokud budeme nadále tvorbu autorek uzavírat do izolovaných kontextů a zhodnocovat ji na základě kritérií rodových, a nikoli literárních, pak pouze zastíráme její různost. Takový způsob vede k výslednému zkreslujícímu hodnocení stavu současné literatury“ (Tamtéž). Tohoto přestupku se nedopustil pouze Peňás, dle slov Kožušníkové lze jako zkreslující označit i většinu v současnosti vycházejících literárněhistorických kompendií, jmenovitě pak zejména *V souřadnicích mnohosti*, jehož autoři si vzali za úkol reflektovat literaturu předchozího desetiletí (2000–2010). Tvorba autorek je v něm výrazně marginalizována a v interpretačních oddílech reprezentována pouze osmnáctiprocentním zastoupením – nikoli však z důvodu, že by nedosahovala určitých literárních kvalit (Kožušníková 2015: 89). Podíváme-li se např. na poměr ocenění v literárních soutěžích<sup>29</sup>, zjistíme, že podíl oceněných autorek a autorů je ve sledovaném období vyrovnaný. Jak je tedy možné, že i přes statistické údaje jsou i dnes v akademických příručkách autorky

---

<sup>28</sup> Přestože se problematikou spojenou s feministickým „ženským psaním“ v předkládané práci nezabýváme (jelikož na prozaické texty autorek v analytické části práce nebudeme nahlížet prizmatem genderu, ale v centru našeho zájmu bude jejich svébytné fungování a kritické přijetí), za nejrepresentativnější popis jeho znaků považujeme práci Jana Matonohy *Psaní vně logocentrismu: diskurz, gender, text* (2009). Právě Matonoha upozornil na fakt, že sledovaný pojem je v českém literárněvědném prostředí od 90. let užíván velmi nesourodě a vágně, a vytyčil jej na základě „genderově konstituované a zkoušené subjektivity a způsobu zacházení jazyka s narací“. Podobně jako francouzské feministické literární teoretičky jej tedy nechápe jako označení pro psaní autorek, ale jako určitý typ textovosti bojující proti převládající diskurzivní falogocentrické praxi, který můžeme vyzorovat i u autorů a nemůžeme jej ztotožňovat pouze s biologickou daností autora či autorky. (Matonoha 2009: 11–13).

<sup>29</sup> Literární ocenění jsou u všech interpretovaných děl *V souřadnicích mnohosti* vyzdvihována, dokonce jim je věnována krátká kapitola v přehledové části příručky. Bylo-li tedy literární ocenění vnímáno jako prvořadé kritérium úspěšnosti děl, je pro nás naprosto nepochopitelná absence knih Hany Andronikové, Svatavy Antošové či Jakuby Katalpy (Kožušníková 2015: 89).

zastoupeny nedostatečně? Kožušníková tento fakt klade za vinu stále převládajícímu přesvědčení o „nedostatečných kvalitách literatury psané ženami“ (Tamtéž).

Přestože se vůči femininní ofenzivě stále objevují negativní hlasy a tvorba autorek není v literárněhistorických příručkách stále dostatečně reflektována, zvyšující se podíl spisovatelek v české literatuře dnes již chápeme jako poměrně stabilní tendenci, jež je prokazatelná i exaktně, např. využitím záznamů České národní knihovny. „Zatímco počátkem devadesátých let vstupovalo do české literatury statistických 24,5 nových spisovatelek ročně, po roce 2010, tedy po dalším čtrnáctiletém vývoji, je jejich každoroční počet šestinásobný“ (Kožušníková 2018: 21). V současnosti se pak prozaická produkce autorek „přibližuje padesáti procentům celkové produkce literárních textů“ (Tamtéž: 23), což je výrazně více než v desetiletích předchozích. V první části práce jsme se u reflektovaných knih snažili poukazovat na literární ocenění obdržená v předních literárních soutěžích (Cena Jiřího Ortena, Cena Josefa Škvoreckého, Magnesia Litera a Státní cena za literaturu), která by měla dokazovat určitý kvalitativní status próz. Z našeho pozorování vyplývá, že počet oceněných beletristických próz autorek v letech 1990–2019 v uváděných literárních soutěžích (přičemž u Magnésie Litery bereme v potaz pouze kategorie Litera za objev roku, Litera za prózu, Litera za poezii a kniha roku) představuje 34 cen ze 121, tedy něco přes jednu třetinu, zároveň v nich autorky ve vzájemném poměru dosahují vyrovnané, ne-li dokonce vyšší úspěšnosti (srov. Kožušníková 2018: 23). Kvantitativní i kvalitativní nárůst spisovatelek by dle našeho názoru měl být nakonec dokazatelný i ze samotných nominací na literární ceny – vezmeme-li v potaz např. Magnesii Literu, údajně si zakládající na propagaci „kvalitní literatury a dobrých knih“, kde v letech 2002–2006 byla ve sledovaných kategoriích vždy nominována pouze jedna autorka, v ročnících následujících se počet nominací postupně zvyšoval.<sup>30</sup> V analyticko-interpretaci části předkládané práce se proto pokusíme poukázat na literární hodnoty prozaických debutů autorek nominovaných na literární ceny v předchozích dvou letech (2018 a 2019), kdy zájem

---

<sup>30</sup> Je zcela nepřehlédnutelné, že nominace autorek na Literu v posledních letech strmě stoupaly, poněkud překvapující poté bylo odhalení nominací letošních, kde jsou v námi sledovaných kategoriích nominovány pouze autorky dvě. Vůči této skutečnosti se již kriticky vyjádřila Barbora Baranová, která v komentáři pro H70 prohlásila, že se jedná o genderovou diskriminaci, jelikož v roce 2020 v jednotlivých komisích Magnésie Litery „zasedá dohromady pětadvacet mužů a jenom deset žen“ (Baranová 2020) a tímhle nerovným zastoupením žen se tak „utvrzuje dominance mužských preferencí a vkusu“ (Tamtéž). Určitě se jedná o událost pro autorky nepříznivou, zároveň ale zastáváme názor, že v minulém roce celkově nevyšlo tolik pozoruhodných próz, jako třeba v letech 2016 či 2017. Zároveň by bylo značně zavádějící činit takové závěry na základě jednoho ročníku.

o nové prozaičky vygradoval, což se odrazilo nejen v nominacích na zmiňované literární ceny, ale i v četnosti (i rozporuplnosti) kritických ohlasů.

### 2.3 „Hostovská škola“

Rádi bychom upozornili ještě na jednu výraznou tendenci současné české literatury. Vydávání knih českých prozaiček je v posledním desetiletí hojně podporováno nakladatelskými strategiemi, zejména pak dramaturgií nakladatelství Host,<sup>31</sup> kde vychází knihy již renomovaných autorek (Radka Denemarková, Jakuba Katalpa, Petra Dvořáková, Petra Soukupová, Kateřina Tučková) i spisovatelek debutujících po roce 2010 (Alena Mornštajnová, Viktorie Hanišová, Lidmila Kábrtová, Dita Táborská ad.). Řada pozoruhodných a čtenářsky úspěšných spisovatelek se bezpochyby obdobně dostává do popředí i v nakladatelstvích dalších, právě v Hostu je ale tato tendence nejzřetelnější a tvorba „hostovských“ autorek naprosto bez diskuze tvoří nepřehlédnutelný a specifický tok české beletristické produkce, který oslovuje stále více čtenářů. Andrea Králíková je přesvědčena, že vzniká jakási „hostovská škola“ a psaní jejích autorek přitahuje především volbou poutavých příběhů, v jejichž popředí stojí témata rodinných dramát, citových problémů a hledání sebe sama (Králíková 2019: 7).

Autorky se povětšinou nesnaží experimentovat s formou ani zaujmout výrazným jazykovým gestem, sází na klasické lineární vyprávění a střídmy sdělovací jazyk (srov. Balašík 2013: 53). Hlavní motivací jejich próz je vyprávět, sdělit určitý konkrétní příběh, který prostřednictvím popisu každodenních událostí života alespoň v některých momentech nabízí čtenářům (a zejména čtenářkám) identifikaci s protagonistkami a snaží se tak vyvolat intenzivní čtenářský zážitek. Jejich texty přitom nelze ztotožnit s proudem populární literatury, představují jakýsi tok „rozumného mainstreamu“. Naprostou většinu nových autorek<sup>32</sup> „hostovských“ i „nehostovských“ poté spojuje zaměřenost na zmiňovaná témata každodennosti a určité charakteristické rysy protagonistek, jako jsou neschopnost vlastního ukotvení ve společnosti, asociálnost až podivnost, jež je povětšinou a priori dána rodinným, zázemím, v němž byla psychika postav formována. „Nehostovské“ autorky, např. Lucie Faulerová či Anna Bolavá, se pak nezaměřují pouze

---

<sup>31</sup> V Hostu si povšimli trendu posledních let, kdy začal stoupat zájem čtenářů o české autory, což je dokazatelné např. z prodejů knih či zájmu o autorská čtení. Ze strany nakladatelství se tedy jedná o marketingovou strategii, přestože šéfredaktor Miroslav Balašík dlouhodobě prohlašuje, že nevydávají literaturu cílenou primárně na zisk a při výběru titulů si zakládají především na umělecké kvalitě rukopisů (Balašík 2017).

<sup>32</sup> Tzn. debutujících po roce 2010.



na aktuální témata a rozvedení psychologie postav, ale snaží obohatit konstrukci vyprávění (rozbití linearity, nespolehlivé vyprávění ad.) a jde jim především o to, „vyjádřit se literárně svébytně“ (Králíková 2020).

### 3. Vybrané debuty posledních let

V následující analyticko-interpretální části práce se zaměříme na vybrané prozaické debuty spisovatelek, které v předchozích dvou letech (2018, 2019) upoutaly pozornost odborné poroty v literárních cenách Magnesia Litera a Cena Jiřího Ortena, konkrétně na povídkový soubor *Do vnitrozemí* (2017) Vladimíry Valové a romány *Lapači prachu* (2017) Lucie Faulerové, *Probudím se na Šibuji* (2018) Anny Cimy, *Teorie podivnosti* (2018) Pavly Horákové a *Ve skříni* (2018) Terezy Semotamové. Jsme si vědomi faktu, že Pavla Horáková, Tereza Semotamová i Lucie Faulerová publikovaly v autorském tandemu již dříve, naše pozornost ale bude soustředěna na jejich samostatné debuty. Jak jsme předznamenalí v úvodu práce, prostřednictvím analýz a interpretací sledovaných próz se vynasnažíme postihnout jejich specifika, popřípadě upozornit na problematické rysy, a následně vyvodit, zdali získaná pozornost literárních kritiků a porot byla opodstatněná. Výsledky naší práce budeme konfrontovat s dosavadními kritickými ohlasy a na základě báze, kterou jsme si vytvořili v první kapitole, se v závěru pokusíme sledované prózy zařadit do kontextu nejnovější české literatury.

#### 3.1 Vladimíra Valová: Do vnitrozemí

Povídkový soubor Vladimíry Valové *Do vnitrozemí* obsahuje osmnáct ostře vypointovaných krátkých próz, jejichž stěžejním tématem je pnutí v mezilidských vztazích. Autorka ve své knižní prvotině vytváří pestrý kaleidoskop osudů životních outsiderů: setkáváme se s alkoholiky, bývalými narkomany a prostitutkami, nezaměstnanými, podváděnými manželkami, s postavami bojujícími s nemocí či jiným tělesným anebo psychickým hendikepem. Všechny jmenované pak pojí neschopnost mezilidské komunikace, která pramení z traumat z dětství, pocitu samoty, méněcennosti a strachu ze smrti. Hrdinové, či spíše antihrdinové jednotlivých povídek se ocitají v mezních situacích, v nichž se z každodenních banalit znenadání stávají katalyzátory pro přehodnocení dosavadních životních postojů, a protagonistům se tak otevírá strastiplná cesta do vlastního nitra – „do vnitrozemí“, jakési vnitřní krajiny sebe sama (Valová 2017a).

Ač je Valová autorkou spíše monotematickou (srov. Janoušek 2018b), její debutová sbírka rozhodně není jednotvárná. Jednotlivé prózy sice dodržují obdobné kompoziční schéma, každá z nich ale předkládá rozličný a velmi nápaditý příběh. Kostru povídek tvoří vhléd do okamžiku, ve kterém příhoda či sled událostí způsobuje zlom

v životě postav, jež do té doby pouze proplouvaly vlastním životem s vědomím, že všechno, co kdy udělaly, mělo „být jinak, úplně jinak“ (Valová 2017: 122). Pozornost je soustředěna na jejich počínání ve chvíli, kdy dochází ke zhroucení dosavadního vidění světa, postavy prochází katarzí a vymaňují se ze své dosavadní role. „Síla této změny nespočívá v tom, že by hrdina začal žít lépe (toto optimistické vyústění má jen několik příběhů), ale v osvobozující síle skutečnosti, že bylo učiněno rozhodnutí na základě svobodného aktu“ (Chrobáková-Lněníčková 2018: 30). Bod zlomu přitom ve většině případů nastává téměř nenápadně, bez jakýchkoli dřívějších náznaků a odehrává se příznačně v době, která k bilancování života přímo svádí: o listopadových Dušičkách (*Duše*), předvánočním adventu (*Přeúvěrovat to*), v průběhu babího léta (*Love story*) či se začínajícím podzimem (*Kaštanové ledy*); prozření postav poté zpravidla nastává v noci.

V povídkách dochází ke střídání vyprávěcích poloh; jednou je narace konstituována z pohledu homodiegetického vypravěče, jindy je zprostředkována vypravěčem heterodiegetickým, obměňují se v ní ženské a mužské promluvy. Autorka přechází od próz reflexivního rázu k prózám více zaměřeným na dějovost, dynamičnost a dialogičnost (srov. Čepicová 2018: 5). Právě povídky reflexivního typu detailně odkrývají „vnitrozemí“ protagonistů, odhalují, odkud pramení jejich životní tápání a komunikační bariéra: mladá žena v retrospektivních pasážích odkrývá, že její strach z ticha vyrůstá z narušení komunikace rodičů v jejím dětství (*Do vnitrozemí*); podváděná manželka raději bude žít ve lži, než aby dětem kazila vzpomínky na dětství, každý večer se však obrazně přibíjí na kříž (*Jeden den*); novinář frustrovaný profesním vyhořením a podobností s nenáviděným otcem se najednou rozhodne odejít z práce – v opozici k danému genetickému dědictví tak činí naprosto svobodnou volbu, díky které ve svém životě opět nachází klid (*Skákat axely*). I povídky zaměřené především na dějovou linii příběhu dávají nahlédnout do psychických pochodů postav, v popředí ale stojí civilní a dynamické dialogy, které udávají rychlý spád textu: náhodné večerní setkání matky a dcery v zatopeném lomu vede k opětovnému navázání upřímné komunikace (*Kaštanové ledy*); jízlivý učitel v penzi nevítané návštěvě jako jediné osobě odhalí, proč jeho manželka spáchala sebevraždu (*Přeúvěrovat to*); setkání bratranců po letech vybičuje jednoho z nich k vzepření se proti všem starým odmítnutím a výsměchu kvůli jeho sexuální orientaci (*Love story*). Jak reflexivní, tak i dějovější povídky jsou vystavěny

na explicitním popisu zmiňovaného bodu zlomu a jsou reflektovány z pohledu jedné či dvou postav.

Postavy maloměstského panoptika Valová vykresluje s citem, daří se jí bravurně popsat charakter lidských typů na okraji společnosti. Protagonisté povídek jsou traumatizováni vlastní minulostí do takové míry, že nejsou schopni žít běžným způsobem a navazovat rodinné, partnerské, kamarádské či sexuální vztahy. „V mnoha povídkách je tato neschopnost násobena také vnějšími okolnostmi, například když jsou představeny rozpaky ženy umírající na rakovinu, pocity mladého muže, který je od pasu dolů ochrnutý, anebo smutek člověka, který přes veškerou snahu nemůže najít práci“ (Janoušek 2018b: 2). Postavy jsou si svého hendikepu vědomy, nechtějí si však přiznat vlastní pochybení, mělkost a pasivitu svého života, bloudí v něm a realitu se raději snaží všelijak zamlžit. „Beru gumu, zmizík, odlakovač a ředidlo a jasné kontury dvou postav, které náhle opanují mou duši, posedle mažu. Dokážu toho tolik!“ (Valová 2017: 83) Minulost jejich jednání do jisté míry determinuje, v průběhu vyprávění je však nastíněna pouze v několika krátkých větách vytvářejících „o to hutnější retrospektivu“ (Smítalová 2017). Osobitost každé postavy dotváří i volba „adekvátních scén, nočních barů, bytů páchnoucích kyselostí chudoby, ztracených horkých odpolední“ (Šidák 2018: 21). Autorka se soustředí především na emoce a na proměnu psychiky v již avizovaných kritických situacích, kdy si postavy uvědomí sebezničující způsob vlastního žití. Citová pohnutí jsou přitom „mnohdy potlačovaná, jen na okamžik projevená, jakoby prosvítající za běžnými skutky, činy a myšlenkami“ (Janoušek 2018b: 2).

Životnost a uvěřitelnost protagonistů a situací umocňuje jazyková stránka povídek. Strohost a civilnost dialogů, které dodávají vyprávění spád, jsme již vzpomínali, jazyková úspornost je ale místy střídána téměř až básnickými obrazy asociativního rázu a neotřelými metaforami opisujícími všední detaily (srov. Faulerová 2018: 5). „Půda čpí tak, že venčící se psi zůstávají mimo sebe. Vzdálené ohně a tlející zem požírají zbytky a pracují na obrodě. Letošní listopad jako by vykradl vůně několika listopadů příštích. Je čas navštívit mrtvé“ (Valová 2017: 9). Valová text obohacuje i prolínáním jazykových vrstev, promluvy protagonistů přizpůsobuje jejich sociálnímu postavení. Často tak dochází ke vzniku komunikačního šumu a dialogy místy vyznívají až tragikomicky (např.

dialog učitele v penzi s Vietnamcem<sup>33</sup> nebo směšnost vyvolaná slovy kosmetičky z Moravy<sup>34</sup>).

Leitmotivem povídkového souboru je strach z ticha a smrti. Melancholickou atmosféru nastiňuje už samotné motto knihy, v němž je citován písňový text Vladimíra Václavka: „Na břehu jezera / stojí bílý vlk / a pije moji smrt“ (Tamtéž: 7). Příznačné je i pokračování Václavkova textu vystihující proměnu postav, jež však Valová v mottu neuvádí: „pustím se po větru jako vlk.“ Motiv ticha je v povídkách rozvíjen ve dvou podobách. Ticho, do kterého je postava nechtěně zatlačena, dusí se jím a snaží se mu neúspěšně vzdorovat, je nejvýrazněji demonstrováno v titulní povídce *Do vnitrozemí*. Žena je v příběhu potrestána za svou nevěru tím, že každý týden musí trávit hodinu s manželem v naprostém tichu. „Mlčením v ní udržoval pocit viny a doma dusné napětí. Ticho úlisně prorůstalo do našeho života, bujelo skrz všední dny i sváteční obědy“ (Tamtéž: 20–21). Psychické trauma rodiče přenáší na dceru, v níž postupně roste spasitelský komplex a snaží se jejich rozpadající vztah opět stmelit vlastním utrpením. „V hlavě se mi usadila jednoduchá rovnice. Moje nemoc a bolest rovná se konec mlčení. Šance na návrat do vnitrozemí“ (Tamtéž: 22). Její snaha však přichází vniveč a ticho pro ni po celý život zůstává primárním zdrojem strachu z rozpadu rodiny a pocitu osamocení. „Jedna věc se nezměnila a nejspíš ani nezmění. Stále nenávidím ticho. [...] Protože to jediné můj muž, můj milovaný muž nedokázal. I když se tak snažil a já jsem díky němu našla cestu do svého vnitrozemí, nikdy mi neuměl vysvětlit, že ticho může být krásné“ (Tamtéž: 24).<sup>35</sup> Druhá podoba sledovaného motivu je tichem dočasným,

---

<sup>33</sup> „Blzy Vánoce. Vy těšíte?’

„Ne.’

„A paní? Vaše paní?’

„Co?’

„Ona těší?’“

„Mltvá.’

„Ách!’ hlesl Vietnamec nešťastně“ (Valová 2017: 52).

<sup>34</sup> „Co ta nová kosmetička, zkusilas ji?’

„Jo.’

„A?’

„Jsem podle ní odkvétající růža.’

„Cože?!’ vykřikla Julka a smát se začala i šmírující prodavačka.

„Odkvétající růža jsem, holčičko. Růža. To je asi moravsky“ (Tamtéž: 36).

<sup>35</sup> Sledované ticho je sice nejvýznačnější pro povídku *Do vnitrozemí*, v obdobných podobách je ale přítomné i v povídkách *Jeden den* a *O panence*, jež zachycují počínání podváděných žen. Protagonistka *Jednoho dne* ticho v partnerském vztahu přijímá, i když ji vnitřně ničí, byla však vychovaná v přesvědčení, že celý život je jakousi „hrou na zásluhu“ a lásku si zaslouží pouze ten, kdo má rád sám sebe. „Ráda bych byla sama sebou, našla své já a sílu, ráda bych milovala sebe a své tělo, ale proboha, vždyť mě to nikdo nenaučil“ (Valová 2017: 86). Žena v povídce *O panence* se naopak vlastní pasivitě

kontemplativním, které se stává jakýmsi oddechovým časem pro překonání životních selhání a strachů protagonistů, a je patrné např. v povídkách *Kaštanové ledy*, *Záznam* anebo *Když fouká*. Mlčení mezi postavami lze chápat i jako obžalobu mělkosti jazyka, jehož prostřednictvím se jim nedaří popsat složité rozpoložení vlastního nitra. Zároveň jsou si ale vědomy skutečnosti, že se jedná o primární prostředek mezilidské komunikace a mají strach, že by o něj mohly přijít. „Nemůžu ztratit slova. Chyť je, jinak mi nic nezůstane“ (Tamtéž: 138).

Druhým motivickým celkem prolínajícím se povídkovým souborem je motiv smrti, s nímž jsou postavy buďto přímo konfrontovány, nebo se jedná o pouhé memento mori. Valová strach postav z umírání jednou vyslovuje explicitně (*Kaštanové ledy*), jindy je k němu pouze symbolicky odkazováno (*Duše*, *Skákat axely*). V *Kaštanových ledech* návraty matky a dcery k zatopenému lomu, u kterého zemřel jejich manžel/otec, postupně zvyšují dceřin strach ze smrti: „Ale když ona je pořád tak blízko!“ vykřikla dcera. „Jako co? Ta ryba?“ „Do háje, ne! Smrt, mami! Jsem z ní posraná strachy. Přichází, odchází... zase přijde, já to vím“ (Tamtéž: 35). Návštěva hřbitova za účelem připálit si cigaretu od hořící svíce protagonistku povídky *Duše* přivádí k ospravedlňující se promluvě k Ježíši na kamenném kříži: „Potřebovala jsem jen oheň, vysvětluje Elen jemu, sobě i mrtvému páru. Nebudu tady postávat a přemýšlet o Bohu, lásce a smrti, to po mně teď nemůžete chtít. Díky za ten plamen, ale už zase půjdu. Stavím se jindy, Josefe, Julie a Kriste, až se to nebude tak nabízet, až zmizí sváteční, mystická a taky pomíjivá atmosféra [...]“ (Tamtéž: 10–11). V povídce *Skákat axely* se úklid mrtvých těl hmyzu z parapetu stává novinářovou každodenní rutinou a násobí u něj pocit uvěznění v nenaplňující práci: „Všechno jsem měl orámované vedrem a obrázkem k smrti vyčerpaných much a komárů, který mi zrovna včera, nevím proč, nešel z hlavy. [...] Potřebuju proskočit tím kruhem a roztrhnout ho“ (Tamtéž: 154). Nejprecizněji je na základě motivů a načrtnutých drobných výjevů vystavěna povídka *Olga*, ve které se navíc symbolické náznaky pojí i s přímou konfrontací se smrtí blízkého člověka – opakující se vytí psa v povídce symbolicky upomíná na nedávnou smrt matky dospívající dívky: „Pšššt!“ syčí na něj s hlavou vykloněnou z okna. Už zase vyje. „Slyšíš ho, táto? Nelíbí se mi to“ (Tamtéž: 190).

---

vzpírá ve chvíli, kdy se komunikační bariéru mezi ní a manželem snaží „překřičet“ pokusem o sebevraždu.

Ačkoli je z uvedených příkladů patrné, že atmosféra povídkové sbírky je převážně tíživá, Valová nelehká témata rozhodně nevolí prvoplánově z důvodu, aby popisováním utrpení a zmaru životů postav (tedy témat, která jsou v současné době atraktivní) oslovila co nejvíc čtenářů. Pravdou je, že se jako její postavy snaží „vykřesat něco z toho pekla“ (Valová 2017: 181), ale jak v recenzi knihy zmiňoval Pavel Janoušek, daří se jí to bez zbytečného patosu a snaží se především o nastínění témat, o kterých se často bojíme mluvit (Janoušek 2018b: 2). Vedle nelehkých situací dokáže velmi přesvědčivě vykreslit i absurdní scény prosycené sarkasmem a specifickým posmutnělým humorem, které naopak tíhu odlehčují: syn výsměšně komentuje počínání matky posedlé nakupováním v akci (*Ve třech*)<sup>36</sup>; nemocná žena si neodpustí sarkastický komentář sloganu kadeřnictví nacházejícího se vedle onkologické kliniky (*Záznam*)<sup>37</sup>; humorné odlehčení nastává i ve chvíli, kdy na pohřbu začne místo vážné hudby z reproduktoru znít píseň Jiřího Korna *Když Lola pila pátý drink (Pohřeb)*<sup>38</sup>. Příběhy v sobě tedy vedle vážných námětů „skrývají až jakousi rozjařenost a opojení ze života, ač se tak na první pohled nezdá“ (Chrobáková-Lněničková 2018: 31).

V kritických ohlasech byla otevřena otázka týkající se míst nedourčenosti. Dle Lukáše Malého se čtenář musí snažit, aby postihl „významovou hutnost povídek“ (Malý 2018) a místa nedourčenosti rozšifroval. Pavel Šidák zastává opačný názor a tvrdí, že místo, které by si „čtenář rád spíše domýšlel či čemu by rád ponechal vzrušivou nejednoznačnost“, podává autorka „významově zjednodušené a zafixované“ (Šidák 2018). Přikláníme se k názoru Malého – Valová sice do textů vkládá výjevy pomáhající místa nedourčenosti symbolicky osvětlovat či zrcadlit, rozhodně jimi ale neartikuluje jejich jednoznačný význam. Jsme si vědomi i skutečnosti, že „[t]yto metafory a symboly nejsou vždy stejně zdařilé a originální, ale vždy text sémanticky obohacují“ (Malý 2018), jak je tomu např. v povídce *Na vozejku*. Autorka zde rozvíjí symboliku hnízda, prostředí,

---

<sup>36</sup> „Štěpánovi to nedalo a po očku pozoroval ten trapný výjev. Matka brala do ruky další a další párátko s napíchnutými čtverečky sýrů s tvrzením, že se nemůže rozhodnout, který je lepší. Kdyby ji teď někdo vyfotil, komentář by nejspíš zněl: *Jak trocha žrádla zdarma připraví člověka o zbytky sebeúcty*. Nebo ještě jinak: *Jak ochotně ztrácíme sebeúctu pro trochu žrádla zdarma*“ (Valová 2017: 103).

<sup>37</sup> „Na první chemoterapii přicházím vybavená dekou, čepicí a teplými ponožkami. Zjišťuji, že vedle onkologie otevřeli kadeřnický salon. No proč ne, jen ať máme pocit, že život jde normálně dál. Na místo mě přiková až plakát s dlouhovlasou krasavicí a reklamním výkřikem: **TAKÉ CHCETE NÁDHERNÉ VLASY?** Cloumá mnou pokušení vyrvat slovo nádherné a ponechat jen torzo. Chci vlasy“ (Tamtéž: 44).

<sup>38</sup> „V tu chvíli farář domluvil. Za pár vteřin se z reproduktoru ozvalo jasně a nahlas: ‚Když Lola pila pátý drink a k ránu hudba hrála swing, tak muži byli galantní a krabi obzvlášť pikantní...‘ [...] Když písnička konečně dohrála, Viktorův smích se ještě pořád rozléhal smuteční síní. Rakev začala couvat, mechanika jemně hučela. Všichni povstali. ‚Nazdar!‘ rozloučil se Viktor pobaveně se svou matkou“ (Tamtéž: 177).

jež dle Gastona Bachelarda vyvolává fyzický pocit útočiště, bezpečí a klidu. „Již ve světě nehybných předmětů je hnízdo předmětem mimořádné valorizace. Chceme, aby bylo dokonalé, aby neslo známku velmi jistého instinktu“ (Bachelard 2009: 106), zároveň jsme si ihned vědomi faktu, že se jedná o prostor nejistý, „a přesto v nás spouští *snění o bezpečí*“ (Tamtéž: 116). Toto snění je v povídce destruováno ve chvíli, kdy sledované hnízdo ničí bouřka a postavy příběhu, paralyzované výjevem hrdličky hledající své mladé, této zkáze pouze nečinně přihlížejí. Destrukce hnízda neodkazuje jen k následující dehonestaci ochrnutého protagonisty mladou ženou, ale symbolizuje i opakující se ztrátu pocitu bezpečí a připomene nešťastnou událost, která k ochrnutí protagonisty vedla.

Pavel Šidák vůči knize Valové vznáší i další výhrady. Autorka dle něj přecenila nosnost žánru povídky, jelikož má „tendenci líčené události v rámci jednoho textu kumulovat [...], a povídky tak připomínají spíše dějovou synopsi románu“ (Šidák 2018: 21). Dále kritizuje, že se na prostoru deseti stran nesoustředí pouze na jednu událost, jednu postavu, a povídky jsou tak zahlceny událostmi, které čtenáři nedávají „možnost plně je prožít, nedovolí, aby v něm rezonovaly, rozeznávajíce veškerý svůj, i symbolický, potenciál“ (Tamtéž). Dovolíme si s jeho názorem nesouhlasit. Valová sice vedle hlavní linie příběhu rozvíjí i události vedlejší, ale pouze v náznacích či krátkých retrospektivách, které čtenáři slouží jako (více či méně skryté) indicie k přesnějšímu pochopení primárně sledované situace. Souhlasíme však s výtkou Venduly Čepicové upozorňující na fakt, že snaha o to, aby se v povídkách „nakonec ukázala provázanost všech událostí, někdy může působit poněkud křečovitě“ (Čepicová 2018: 5) a ne všechny povídky tak vyznívají přesvědčivě (*Rozeznává se, Děda*).

I přes zmíněnou výtku jsme přesvědčeni, že *Do vnitrozemí* Vladimíry Valové je zdařilým a nevšedním debutem, po zásluze nominovaným na Magnesii Literu v kategorii Litera pro objev roku a na Cenu Česká kniha a pozitivně oceňovaným v řadě recenzních ohlasů, označujících povídkovou sbírku např. za „jedno z největších překvapení roku 2017“ (Malý 2018), „vnitrozemské“ povídky za „dobře napsané povídky [...] se smyslem pro vybroušený tvar a pro přesně načasovanou nenásilnou pointu“ (Janoušek 2018b: 2) a jejich autorku za „obrovský objev“ (Topol 2018: 4), „talentovanou, zralou prozaičku“ (Chrobáková-Lněničková 2018: 30). Valová promýšlí textovou konstrukci jednotlivých próz, velmi precizně pracuje s jazykem a pomocí rozličných metafor a symbolů dokáže osobitě popsat pozvolný sestup do vlastního nitra.



### 3.2 Lucie Faulerová: Lapači prachu<sup>39</sup>

Románový debut Lucie Faulerové *Lapači prachu* vyšel na konci roku 2017 a vzápětí vzbudil řadu pozitivních recenzních ohlasů, vyzdvihujících zejména autorčinu práci s kategorií vypravěče (Janoušek 2018a: 2, Klímová 2018, Šplíchal 2018), volbu výrazného a nosného tématu (Bílek 2017: 18) a funkčnost a promyšlenost kompozice (Juříková<sup>40</sup> 2018: 57). Následující rok byl román nominován na Magnesii Literu v kategorii Litera za prózu a na Cenu Jiřího Ortena, ani jednu z uvedených cen však neobdržel. Faulerová však již jedno literární ocenění získala, konkrétně Literu za publicistiku díky knize *Brnox: Průvodce brněnským Bronxem* (2016), na které pod vedením Kateřiny Šedé spolupracovala s Alešem Palánem, Kristínou Drinkovou ad. V následující analýze se budeme snažit dokázat, že zmiňovaná pozornost byla zcela zasloužená, jelikož *Lapači prachu* nejsou pouze vyzrálým literárním debutem. Faulerová se jím uvedla jako autorka s neotřelým, nezaměnitelným stylem<sup>41</sup> a pro současnou českou literaturu reaktivovala fenomén nespolehlivého vyprávění.

Autodiegetickou vypravěčkou románu<sup>42</sup> je osmadvacetiletá Anna Kaplanová, která sama sebe charakterizuje jako malého ufnukánka, trosku a parodii (Faulerová 2017: 64). Na její nihilistický životní postoj odkazuje motto románu,<sup>43</sup> její příjmení ironicky podtrhující averzi ke všemu božskému i název úvodní kapitoly „nula“, vystihující hrdinčinu permanentní osobní krizi, depresi a sebezničující životní tempo. Anna lže, holduje alkoholu, vzpírá se společenským konvencím a stereotypům, není schopna navázat fungující sociální vztahy. Kontakt s lidmi eliminuje na pravidelná setkání se svou starší sestrou Danou a nezávazné sexuální známosti na jednu noc, volný čas raději tráví ve svém bytě obklopena lapači prachu, cetkami, jež představují „metaforu její snahy zúčtovat s minulostí, neboť pohlcují a do svých skulin uzavírají zrnka prachu“ (Gilk 2018: 22). „Měla jsem výhled na svou výstavku zbytečností na poličkách a ve vitrínách a na stěně a na zemi, zírali přímo na mě, moji lapači prachu, moji kamarádi, moje zrcadlo“ (Faulerová 2017: 52). Zpočátku se zdá, že si své samotářství volí

---

<sup>39</sup> V následující analýze budeme částečně vycházet z našeho příspěvku, jenž byl na jaře 2019 prezentován na studentské literárněvědné konferenci pod názvem *Idealizace v Lapačích prachu* Lucie Faulerové.

<sup>40</sup> Pseudonym Pavla Janouška.

<sup>41</sup> „A propos, dá se u debutu už mluvit o autorském stylu? V případě Lucie Faulerové určitě“ (Šanda 2017: 5).

<sup>42</sup> Či spíše jednou z vypravěček, jak postupně odkrývá rafinovaná narativní struktura.

<sup>43</sup> „Včera jsem umřel / dneska už zase / sedím v práci // Vždycky jsem tužil / že to tak bude // že umřu / a hovno se stane“ Milan Ohnisko, *Milancolia* (Faulerová 2017: 8)

dobrovolně, ba že si v něm přímo libuje, v průběhu vyprávění ale v retrospektivních pasážích postupně začíná odhalovat zamlčovanou traumatickou minulost, která její chování mohla do jisté míry determinovat. Její mizantropii a sarkastické komentování mezilidských vztahů tak můžeme považovat za vědomou volbu, anebo prostředek vědomé autosugesce, jejímž cílem je vytěsnit vzpomínky z dětství. „Je mi sedm a sleduju stínohru velký stín versus malý za skleněnou výplní dveří dětského pokoje, výplní s vybroušeným vzorem čtyřlístků. Větší stín obříma všemocnými rukama svírá titěrný krk toho malého. Pu-chššš. Držíme se s Danou za ruce, klečíme v rohu u botníku. On před námi vláčí její tělo po podlaze jen za vlasy, pračlověk v jeskyni, a Dana vyskakuje ze země a vrhá se bez rozmyslu mezi ně, dostává ránu zprava zleva zprava zleva, aha!, tak odtud to její věčný kroucení hlavou, a nakonec ji otec, tak automaticky a aniž by vynaložil jakoukoli námahu, odmrští zpět ke mně do rohu mezi polobotky a holínky“ (Tamtéž: 74–75).

V průběhu protagonistčina vyprávění se postupně začínají objevovat výrazné nesrovnalosti v hodnocení, vnímání a podávání informací o fikčním světě. Několikrát např. přepisuje místo prvního setkání se svým bývalým partnerem: jednou vzpomíná na seznámení ve frontě u kasy (Tamtéž: 45), jindy na zastávce (Tamtéž: 89) či v kině (Tamtéž: 133). Změnami se údajně snaží demonstrovat, že na místě setkání vůbec nesešlo, a poprvé se „setkali několikrát. Na několika místech a v několika časech“ (Tamtéž: 198). Zcela bez emocí se přiznává, že byla těhotná, ale rozhodla se jít na potrat („I já na tu tyčinku močila i já tam měla dvě čárky i já jsem slzela. A pak nás bylo o dva míň [Tamtéž: 152].), své tvrzení ale následně vyvrací („Nepotratila jsem‘ ,Cože?‘ ,Nikdy jsem nebyla těhotná“ [Tamtéž: 213]) a přiznává, že „občas“ lže. Lživými výpověďmi své protagonistky Faulerová odráží tendence lidského individua k sebeklamu a klamání okolí a tematizuje nespolehlivost lidské paměti; mimoto se jedná o znak nespolehlivého vyprávění. V tuto chvíli si musíme uvědomit významovou nestabilitu sledované naratologické kategorie i fakt, že mnozí naratologové ji dodnes neuznávají.<sup>44</sup> V naší práci budeme vycházet ze znaků konstatovaných Bruno Zerweckem (Zerweck 2009: 40–59) a Jiřím Hrabalem (Hrabal 2013: 117–123), dle kterých je nespolehlivé

---

<sup>44</sup> Kategorii nespolehlivého vyprávění v 60. letech 20. století zavedl Wayne C. Booth, jenž nazývá vypravěče spolehlivým ve chvíli, kdy „mluví nebo jedná v souladu s normami díla (tzn. v souladu s normami implikovaného autora), a nespolehlivým, když tak nečiní“ (Booth 2007: 47). Někteří literární teoretici Boothovu koncepci převzali (Franz Stanzel, Gerald Prince) či redefinovali (James Phelan, Bruno Zerweck), jiní daný termín odmítli jako zbytečný a nejasně definovaný (Ansgar Nünning) (Fonioková 2012: 102).

vyprávění nutno chápat jako určitý interpretační rámec, jenž je dobově a kulturně podmíněný a musí splňovat určité předpoklady – nejdůležitějšími podmínkami je přítomnost výrazně personalizovaného vypravěče, jenž čtenáři zprostředkovává fikční svět, v jeho výpovědi se často objevují nesrovnalosti a postupně se tak ve své nespolehlivosti nezáměrně sebe-uvědomuje.<sup>45</sup> Vzhledem ke skutečnosti, že vyprávění Anny všechny tyto základní podmínky splňuje, můžeme jej za nespolehlivé označit.

Do Annina autodiegetického vyprávění po celou dobu vstupuje i druhý vypravěčský hlas, jeden z „nejpozoruhodnějších prvků celého románu“ (Šplíchal 2018), který se hrdinčin život snaží zachycovat (na první pohled) objektivně. Upozorňuje čtenáře na její nespolehlivé reference o fikčním světě a vyzývá jej, aby informace podávané protagonistkou pouze slepě nepřijímal, ale snažil se je kriticky přehodnocovat. „Ale tak já vám to řeknu. Ne, neřeknu. Řeknu. Neřeknu. Jediné, co si neodpustím je nevinná poznámka, že to všechno mohlo být trochu jinak. Znáte Annu, ne?“ (Faulerová 2017: 217). Hrdinka s „metavypravěčem“<sup>46</sup> často promlouvá, okřikuje jej, vědomě přerušuje a místy jejich pře přechází v dialogy. „Dana je ztracený případ. Můj vypravěč má ruce v bok a zmateně kroutí hlavou, co mi to tu nalháváš, co mi mateš čtenáře, teď si budou klást otázku, která ze sester je teda zatraceně ten ztracený případ [...] Sklapni, říkám já a ženu ho z hlavy ven, ven, ven“ (Tamtéž: 23). Anna se snaží mít nad sdělovaným příběhem kontrolu a metavypravěče výrazně upozaduje, nadvládu prakticky přebírá už ve druhé větě kapitoly „nula“: „Byla to ta nejhorší chvíle jejího života, tedy kromě všech ostatních. Byla to ta nejhorší chvíle mého života, tedy kromě všech ostatních“ (Tamtéž: 9). Metavypravěč, jemuž je „odebráno vyprávěcí právo, získává obrysy postavy“ (Klímová 2018), zhmotňuje se Anně před očima – vídává ho stát v rohu kuchyně, opírat se o kapotu auta, sedět v křesle v obývacím pokoji. Faulerová tak rozehrává originální literární hru, ve které se vypravěč stává „personifikovaným protivníkem v souboji s klasickým vyprávěním, to znamená někým, kdo ve fikčním světě tradičně vládne mocí zorganizovat chaos“ (Tamtéž). Větší prostor pro vlastní referování dostává metavypravěč pouze na třech snově laděných místech románu: v první kapitole sleduje, jak Anna vchází do silnice a sráží ji auto; zhruba v polovině textu nechává Annu

---

<sup>45</sup> Zerweck i Hrabal jednotlivá tvrzení samozřejmě dále rozvádí (a Hrabal ne se všemi Zerweckovými tvrzeními souhlasí), pro naši práci ale poslouží zmíněné, a dle nás nejzásadnější znaky, na kterých se shodují.

<sup>46</sup> O tomto druhém vyprávěcím hlase budeme dále pracovně referovat jako o „metavypravěči“, jelikož svými výpověďmi přesahuje možnosti Annina vyprávění a jeho funkcí je mj. i odkazovat k metafikčnosti příběhu.

ubodat nožem; v závěru románu dochází k repetici první kapitoly, metavypravěč ale tentokrát nechává vyprávění otevřené a krok směrem do vozovky se stává symbolickým krokem do budoucnosti. Ve dvou ze tří případů ji tedy nechává zemřít, aby zvítězila jeho verze příběhu. Potřetí vede dlouhý monolog, v němž na Annině jednání demonstruje relativnost lidského vnímání a nespolehlivost lidské paměti, po jehož skončení zastavuje poslední ze tří hodin v Annině bytě, které symbolicky odměřovaly čas vyprávění. „Podívejte se na ni, ach, pochoval bych ji, kdybych byl z masa a kostí, nebo kdyby ona byla. No nic, plácnu se do kolen a namáhavě se zvednu z křesla, abych přešel k Annině vitrině a sáhl do police, protože nastal čas, abych zastavil poslední hodiny“ (Faulerová 2017: 218). Metavypravěč má dle nás symbolizovat Annino alter ego, je imaginárním konstruktem, prostřednictvím něhož se hrdinka jednak postupně usvědčuje ze své nespolehlivosti, jednak se jedná o vnitřní hlas nabádající k nalezení vzpomínky, kterou se po celý život snažila vytěsnit. „Anebo to možná bylo úplně jinak, možná se [metavypravěč, pozn. tr] objevil, protože jsem ho přivolala. Možná jsem to byla já, kdo si myslel, že když můj život bude někdo vyprávět, bude mít větší cenu. Bude něco vážit. Bude mít smysl. Anebo to bylo úplně jinak. Už si to nepamatuju. Sedl na to prach“ (Faulerová 2017: 46–47).

Debut Faulerové není pozoruhodný pouze originálním využitím kategorie vypravěče, ale i svou dynamičností, kterou umocňuje hned několik kompozičních postupů a motivů. Rytmus a tempo textu udávají rychle plynoucí dialogy, četná jazyková ozvláštňení, repetice větných spojení, refrénů a využití filmových postupů. Dialogy vedené Annou a metavypravěčem či dalšími postavami příběhu jsou bezprostřední, úderné a trefně vykreslují charakter postav. Protagonistka jednotlivé promluvy v průběhu sarkasticky a (sebe)ironicky glosuje ve vnitřních monolozích, její jazyk je přitom „nápaditý a hravý (v metaforách nebo ve vtipných parafrázích lidových písní či popkulturních odkazech)“ (Smítalová 2018: 50). Výrazným strukturujícím prvkem jsou citoslovce, jimiž Faulerová odděluje jednotlivé části textu od sebe, upozorňuje na důležitost jednotlivých sdělení a mistrovsky zachycuje zvuk v jeho reálné podobě. „Můj vypravěč slyší ohlušující tikot hodin, který vyplnil celý prostor mého obývacího pokoje, já slyším graduující bu-bu-bu-bu-bubnování. Tikot utichne stejně jako bubny a já se napiju z láhve. C je správně. Vypravěč znechuceně mávne rukou a na chvíli se zase odklidí, já slyším ba-dam tss, džingl, co na komorních vystoupeních laciných bavičů doprovází vydařený skeč“ (Faulerová 2017: 14). Naraci důmyslně rytmičují opakující se větná

spojení, k jejichž repetici dochází v rámci jednoho odstavce, stránky, kapitoly i celého románu. Daná fráze poté v odlišném kontextu dostává zcela jiný význam ironizující své předchozí znění a Faulerová tak umocňuje naléhavost vyprávění „za pomoci velmi účinného a v próze nebývalého uměleckého postupu, který lze pojmenovat jako cyklickou gradaci“ (Gilk 2018: 22). Jako příklad uveďme repetici věty „[b]yla to ta nejhorší chvíle mého života, tedy kromě všech ostatních“, jež se refrénovitě prolíná celým Anniným vyprávěním, a prostřednictvím metody postupného odkrývání temné minulosti dochází k amplifikaci jejího významu. Faulerová klade mimořádný důraz i na zvukovou stránku textu a na „vizuálnost projektovaných scén a situací“ (Janoušek 2018a: 2), hojně užívá termíny a postupy převzaté z filmové (stmívačky, techniku stříhu, montáže) a divadelní (scéna, záře reflektorů, inscenace, jeviště) rétoriky. Anna o svém životě vypovídá jako o divadelní inscenaci či televizní výstupu pravděpodobně kvůli vědomí, že každý člověk si v rámci sociální percepce volí určitý způsob sebe prezentace, určitou „divadelní roli“. „[T]ěžko bych věděla o lepší slasti po tom několikahodinovém úmorném pachtění se na prknech mojí práce mezi nadřízenými kolegy a zákazníky [...] než si po tomhle dni, po dni jako každém jiném, kdy už od vteřiny probuzení odpočítávám jeho konec, skopnout boty z nohou a zahrát si své komorní vystoupení. Takže se dostavím do záře reflektorů, do kruhu ozářeného kuželem světla, kde se obklopím rekvizitami, které se po poslední inscenaci nikdo neobtěžoval odklízet. Jdu si sem předvést svou vlastní one woman show, tentokrát na prknech mého mikrosvěta“ (Faulerová 2017: 12–13).

Osu románu tvoří pravidelné Anniny schůzky se sestrou Danou, které pro protagonistku „představují znechucující dotek konvenčního života, ale fungují také jako nenápadný organizační rámec celé knihy“ (Klímová 2018). Eliška Juříková v recenzi zmiňuje, že rozdíl mezi sestrami „je naznačen již jediným písmenkem na začátku jména: iniciálou D, která by mohla odkazovat – ať již to tak autorka zamýšlela, anebo ne – ke slovu „domov“ a k hodnotám, které se nám s ním asociují“ (Juříková, 2018: 56). Dana je hrdinčiným protipólem, lpí na sociálních vazbách, na manželovi, na dětech a snaží se naplnit stereotypní vzorec, jenž společnost od ženy očekává (věrná manželka, dobrá matka, laskavá sestra atd.), Anninu neukotvenost nedokáže pochopit a neustále ji kritizuje. Ačkoli se Danin život na první pohled jeví jako ideální, z dialogů sester doplňovaných vnitřními monology Anny postupně vyznívá, že pro Danu je pasivní podřízení se dětem a násilnickému manželovi sebezničující a že její křečovitě vypjatý

vztah k blízkým je též reakcí na společnou traumatickou minulost. Faulerová se soustředí primárně na vykreslení psychologického portrétu sester, do příběhu ale vstupují i další postavy naznačující protagonistce, že „odpověď“ na doposud vyvolané záhady a otázky se skrývá kdesi v minulosti obou sester a je spojena s jejich rodinou, s matkou a otcem“ (Janoušek 2018a: 2). Některé z postav se vyjevují jako pouhé obrazy v Anniných vzpomínkách (Jakub, Mercedes, Ondřej), jiné jsou důležitými aktéry v narativní přítomnosti – v tomhle směru má enormní vliv postava Viktora Kaviho, psychologa, jenž Anně její příběh z dětství pomáhá dešifrovat nejvýrazněji, zároveň je ale jeho postava (nejen dle našeho mínění) největší slabinou románu. Kavi se v Annině traumatické minulosti vyzná, jelikož na ní svým způsobem participoval (Gilk 2018: 22), a tak ji skrze dialogy nabádá k tomu, aby si uvědomila souvislosti mezi svým současným psychickým rozpoložením a zlomovou událostí jejího dětství. Postava psychologa v příběhu vyvolává akci a prostřednictvím slovních přestřelek Annu nutí k postupnému odhalování lží, kterými obklopila svou existenci (srov. Klímová 2018). „Musíte s tím přestat“ „S tím věčným lhaním? Už to ani jinak neumím. Vždyť já už ani nevím, co jsem, doktore. Radši jsem to zapoměla. To už taky víte“ (Faulerová 2017: 213). Problematická je jejich vzájemná interakce, která nepůsobí přirozeně, ale spíše nuceně, a Kavi se tak „jeví jako Annin další imaginární, neživotný konstrukt s nálepkou ‚pro potřeby vyprávění‘: je totiž evidentní, že Anna svůj příběh sama rozplést nedokáže, klíčové informace tudíž musí vytanout v dialozích s jinou postavou (sestře se Anna nesevěruje a nikoho dalšího momentálně nemá)“ (Šplíchal 2018). „[L]íčení pavztahu s doktorem Viktorem Kavim (už to jméno!)“ (Chuchma 2018a: 57) označuje za nejproblematictější prvek románu i Josef Chuchma, přestože další jeho zaujaté soudy o psychologické schematičnosti a nevýraznosti příběhu jsou předchozími odstavci snadno zpochybnitelné.

Lucie Faulerová pro svůj románový debut zvolila naléhavé téma domácího násilí a ohledávání rodinné minulosti, na které se v posledních letech ve svých dílech zaměřuje např. i Viktorie Hanišová, Petra Dvořáková či Dita Táborská (viz kapitola 1.2.3). Na rozdíl od zmiňovaných autorek se Faulerové podařilo příběh obohatit neotřelými vypravěčskými postupy a jazykovými prostředky, jimiž vytváří téměř až vizuální obrazy a román si tak po celou dobu udržuje svižné tempo. *Lapači prachu* jsou jazykovou i literární hrou mj. vyzdvihující relativitu vnímání, nespolehlivost lidské paměti a v jejím důsledku i nespolehlivost jakékoli literární interpretace. Zcela zásadní je autorčina práce s místy nedourčenosti, díky nimž se dílčí prvky ve vyprávění „skládají a rozplétají velmi

pozvolně a zlomkovitě (jména postav, hra s jejich identitami; rozchod s přítelem a jeho příčiny; rozpad přátelství; traumata z dětství), některé čtenářem očekávané informace budou dokonce zamlčeny úplně (příčina vyhazovu z práce, částečně i výše uvedené)“ (Šplíchal 2018) a záleží pouze na něm, pro jakou interpretaci celého příběhu se nakonec rozhodne. „Třeba to bylo takhle, ale třeba ne, a vy jste se nechali zmást stejně jako ona, vždyť co jsem vlastně já, abyste mi věřili“ (Faulerová 2017: 2018).

V průběhu vzniku naší práce Faulerové jako jediné ze sledovaných debutantek vyšel druhý román s názvem *Smrtholka*. Protagonistkou je opět žena-podivínka zhruba v autorčině věku, Mária, která se do značné míry překrývá s Annou – pojí je zejména pocit osamělosti, gradující sebedestrukce a traumatická rodinná minulost. Rámec příběhu tentokrát tvoří cesta vlakem (může představovat metaforu životní cesty či cesty na onen svět), během níž si „Mária“ vybavuje útržky ze svého života. Linearita textu je destruována, vyprávění tvoří nekontrolovaný proud vědomí, asociace snových a retrospektivních obrazů, jenž jsou rytmizovány vycizelovanou prací s citoslovci tvořící paralelu ke zvukům (drncání, hučení) jedoucího vlaku. Leitmotivem se stává všudypřítomná, tragická, odpudivá a zároveň fascinující smrt, k níž odkazuje již titulní smrtholka postupně se stávající protagonistčinou průvodkyní životem, jakousi její vnitřní bohyní. Pasáže prosycené smrtí a statistikami o sebevraždách jsou vyvažovány dávkou černého humoru, jež opět pramení ze sebeironie a sarkasmu hrdinky. I ve *Smrtholce* Faulerová využívá filmových postupů a metodu cyklické gradace, jež vede k odhalení protagonistčina tajemství, oslabena je však práce s místy nedourčenosti, jež byla u debutu stěžejní. Přesto si trůfáme tvrdit, že Lucie Faulerová i druhým románem potvrdila, že je jednou z nejtalentovanějších mladých českých autorek se suverénním, svébytným autorským stylem.

### 3.3 Anna Cima: Probudím se na Šibuji

V roce 2018 vyvolal nebývalou pozornost debut Anny Cimy, román *Probudím se na Šibuji*, kterému se ihned po vydání dostalo kladného přijetí ze strany literární kritiky i čtenářské veřejnosti a v roce 2019 obdržel tři literární ocenění – Cenu Jiřího Ortena, Magnesii Literu v kategorii Objev roku a cenu Česká kniha. Porota Magnesie Litery knihu označila za „[v]ypravěčsky velmi zralý a kompozičně pozoruhodný románový

debut“<sup>47</sup>, Petr A. Bílek v „ortenovském“ laudatiu ocenění odůvodňoval tvrzením, že z autorčina živého a intuitivního psaní vzešel „radostný hravý a lehkostí čiší román“ (Bílek 2019a) a většina dalších recenzních ohlasů vyzdvihovala především multižánrovost románu, autorčin výjimečný cit pro kompozici či leitmotiv rozdvojení (Čopjaková 2018: 56, Vostrá 2018, Zezuláková Schormová 2019b: 3, Zizler 2019: 3 ad.). Skeptičtějších recenzí se objevilo pouze několik a vesměs upozorňovaly na banální milostnou linii příběhu (Marina 2018, Bělíček 2019: 5), „průměrný studentský humor“ (Bělíček 2019: 5) a nevěrohodnost závěrečných kapitol (Bělíček 2019: 5, Marina 2018, Vostrá 2018).

Hlavní linie příběhu zachycuje vyprávění čtyřadvacetileté studentky pražské japanologie Jany Kupkové, která pracuje na diplomové práci věnované japonské detektivní próze a usiluje o získání stipendia na tokijské univerzitě. Během brigády v knihovně objeví povídku *Rozdvojení* téměř neznámého spisovatele Kijomaruy Kawašity, jež ji zaujme natolik, že začne pátrat i po jeho dalších prózách, aby shromáždila dostatek materiálu a mohla se jeho dílu věnovat v doktorandském studiu. S pomocí staršího kolegy, doktoranda Viktora Klímy, Kawašitovy texty překládá do češtiny a snaží se rekonstruovat jeho životní osud. Mezi Janou a Klímou postupně vzniká milostný vztah, jenž je však narušen Klímovým odjezdem na studijní pobyt do Tokia. Druhá narativní linie sleduje sedmnáctileté Janino mladší já, které při protagonistčině návštěvě Japonska zůstalo uvězněné v tokijské čtvrti Šibuja v jakési časoprostorové smyčce. „A pak mě to napadlo. Jestli já náhodou nejsem *myšlenka*. Zní to divně, ale jeví se to čím dál tím logičtější. Ať přemýšlím sebevíc, vybavuju si hlavně, jak sedíme s Bárrou u Hačikó a já si ze všech sil přeju zůstat v Japonsku. Doslova jsem se v duchu modlila, jenom ať nemusím domů, ať tady můžu zůstat. Co když se mi to přání vyplnilo? Co když ta myšlenka byla tak silná, že se zhmotnila? Co když *já jsem ta myšlenka*? Dávalo by to smysl“ (Cima 2018: 98). Neviditelná Jana-myšlenka oprostěna od veškerých fyziologických potřeb tak přes sedm let bloudí po Šibuji, pozoruje kulturní odlišnosti a učí se japonsky. Vlastní odtrženost od světa prolamuje ve chvíli, kdy z uzamčeného sklepa zachraňuje chlapce Akiru, který později sehraje zásadní roli v obou časoprostorových rovinách. Při každém pokusu dostat se za hranice čtvrti se Jana-myšlenka ocitne u sochy psa Hačikó, který na svého pána na Šibuji čekal

---

<sup>47</sup> Anotace z webu Magnesia Litera, *magnesia-litera.cz*, <https://www.magnesia-litera.cz/kniha/probudim-se-na-sibuji/> [přístup 29. 7. 2020]



přes devět let – stává se tedy symbolem oddanosti, ale i Janina čekání na vysvobození. Jediný, kdo ji vidí a může s ní komunikovat, je Klíma, přijíždějící do Tokia odhodlaný zjistit co nejvíce informací o Kawašitovi a poslat je do Prahy Janě, aby byla schopná napsat nosný doktorandský projekt a získat tak vytoužené stipendium pro studium v Japonsku. Třetí narativní linii tvoří úryvky z Kawašitova díla vkládané do textu, zakládající fikční svět ve fikčním světě, jež postupně odkrývají jeho tajemný život a vedou k protnutí obou předchozích rovin.

Z hlediska kompozice Cima zdařile rozpracovala tři paralelně se odehrávající narativní linie a příběh rozdělila do deseti částí, v nichž dochází ke střídání časoprostorových rovin (Praha v roce 2017, Tokio v roce 2010 a Kawagoe v první třetině 20. století). Stylově je text obohacen pasážemi smyšleného díla Kijomaruy Kawašity, které svým modernistickým laděním a spisovným jazykem kontrastují s vyprávěním Jany (srov. Zezuláková Schormová 2019b: 3) (viz dále). Konstituováním jednotlivých rovin vzniklo pozoruhodné mnohvrstevnaté dílo, v němž se dynamicky propojují prvky několika literárních žánrů. Narativní linie sledující Janu-myšlenku umožňuje román řadit k žánru mysteriózního dramatu s fantaskními prvky, pátrání po osudu spisovatele Kawašity rozšiřuje žánrový rejstřík až k detektivce a milostný vztah mezi Janou a Klímou předkládá i prvky milostné romace. Do značné míry se beze sporu jedná o román autobiografický a Jana Kupková je autorčíným alter egem. Anna Cima, stejně jako její hrdinka, vystudovala japanologii, psala diplomovou práci o japonském poválečném žánru mystery a určitá spojitost se dá vysledovat i v jejím rodinném zázemí.<sup>48</sup> Denisa Vostrá v recenzi románu ve spojení s autobiografickými prvky upozorňuje na podobnost s žánrem „introspektivní beletrie“, který byl v Japonsku na počátku 20. století chápán jako jeden z nejčistších typů umělecké literatury zachycující realistické události z autorova života. Tento typ románu přináší „v zásadě realistický pohled na svět (opět samozřejmě v poněkud specifickém japonském chápání realismu), v románu Anny Cimy se však objevuje v kombinaci s prvky fantasy“ (Vostrá 2018). Pozoruhodné je i uplatnění v české literatuře ne příliš běžného žánru univerzitního románu, k němuž odkazuje humorné, místy ironické líčení poměrů na katedře japanologie. Podstatná část prózy se v univerzitním prostředí odehrává a autorka se snaží o realistické zachycení prostředí budov Filozofické fakulty Karlovy univerzity. *Probudím*

---

<sup>48</sup> Např. ve vztahu s otcem, který protagonistku od malička vzdělává v literatuře a vyučuje psaní na vysoké škole obdobně jako otec Anny Cimy Petr Jarchovský.

*se na Šibuji* na rozdíl od tradiční formy britského univerzitního románu neuplatňuje tak výrazné sarkastické a parodizující ražení, tematizací obhajoby existence humanitních oborů pak navíc autorka žánru dodala určitou specifickou podobu. „O oborech, který nejsou na první pohled praktický, mají lidi tendenci si myslet, že jsou úplně zbytečný. K čemu jsou japanologové nebo sinologové? Vždyť stejně jenom věčně překládají, jsou zalezlí v kabinetech a práší se na ně. Jenomže lidi si neuvědomují, že všechny obory vznikly z nějakého důvodu. A že tyhle důvody většinou vyplavou na povrch, když se svět ocitne v krizi. Myslím si, že humanitní obory by měly být podporovanější. A odměnou za podporu musí zase tyhle obory společnost udržovat na úrovni a nenechat ji padnout. A tak mě mrzí, když vidím, že lidi, který se na vysokou dostávají, si hledí jenom toho, jak rychle dostudovat a pokud možno se nezúčastnit voleb do akademického senátu, protože by je to nutilo přemýšlet anebo dělat cokoli nad rámec jejich studijních povinností“ (Cima 2018: 34).

Z uvedených příkladů je patrná žánrová pestrost románu, jež na první pohled může působit značně nesourodě. Prolínáním jednotlivých žánrových rovin vznikl neotřele vystavěný příběh, který však má dle literárních kritiků značně problematické zakončení. Ve snaze o propojení všech tří narativních linií a žánrů v posledních dvou kapitolách románu vyprávění „kvapí do cíle bez přesahů, se kterými jsme se setkávali na jeho začátku, a nezůstává v něm nic kromě překvapivě fádního vyřešení detektivní zápletky“ (Bělíček 2019: 5), dle Vostré „kompozice získává navrch nad nápadem, a konečný sled událostí tak působí na některých místech poněkud nevěrohodně“ (Vostrá 2019). Souhlasíme s tvrzením, že Cima se zejména v závěrečných dvou kapitolách soustředí primárně na propracování fabule a propojení všech narativních rovin, opouští tak poutavé rozvíjení zmiňovaných tematických i motivických celků. Konečný sled událostí, kdy Klíma s Akadaiem přijímají existenci Jany-myšlenky a pátrají po Kawašitově románu, na nás ale nepůsobí neuvěřitelně, vnímáme jej spíše jako příznačný projev fantaskního mysteriózního dramatu, stejně tak jako výsledné prolnutí narativních rovin.

Podstatnou tematickou složkou textu jsou pasáže zachycující japonské reálie a kulturu, prostřednictvím nichž se Cima snaží vyvracet zažité představy o současném Japonsku a vysmívá se bizarní subkultuře považující sledovanou zemi pouze za domovinu Harukiho Murakamiho, anime a počítačových her (srov. Bělíček 2019: 5). Kontrast mezi povrchním a reálným, akademickým zájmem o japonskou kulturu je ilustrován rozdílem v uvažování sedmnáctileté Jany-myšlenky a čtyřiařicetileté Jany-

vysokoškolačky. Jana-myšlenka si představy o Japonsku idealizuje a obdivuje zejména japonskou popkulturu – pravděpodobně proto autorka velmi příhodně volí za místo jejího uvěznění Šibuju, která je díky množství zábavních klubů, restaurací a obchodních center jejím symbolem. Stereotypy spjaté s exotickou zemí se poté snaží vyvracet primárně prostřednictvím vnitřních monologů Jany-vysokoškolačky. „Polovinu uchazečů evidentně tvořili uprchlíci z psychiatrický léčebny. Podle všeho si spletli přijímací řízení na vysokou školu s maškarním plesem. Přijít na přijímací zkoušky převlečená za Pikachu, to by mě teda ani ve snu nenapadlo. Mým budoucím spolužákům to nicméně nečinilo potíže. V přední lavici seděli nindžové. Za nima si nějaký kluk vyskládal na lavici celej arzenál pokeballů. A v poslední lavici sedělo pět holek v nakasanejch sukničích v lolita stylu s nesmyslně maličkejma kloboučkama na hlavách. Připomínaly pět obrovskejch svatebních dortů“ (Cima 2018: 32). Janino opovrhování spolužáky a její sebevědomí mohou působit poněkud sebestředně, autorka ale v její postavě nejen těmito vlastnostmi „výtečně zachycuje, jak vzniká zanícení pro obor a sebenalézání v novém a stále se rozšiřujícím životním prostoru“ (Zízler 2019: 3), a její přesvědčení o vlastní inteligenci ironizuje konfrontací se vzdělaností Viktora Klímy.<sup>49</sup> Zmínky o japonských reáliích a literatuře moderního japonského písemnictví Cima umně včleňuje do textu společně s výklady nejnovějších popkulturních fenoménů (*anime*, *manga visual-kei* a další pojmy jsou osvětleny jak v textu, tak i v připojeném slovníčku pojmů). Nesnaží se postihnout pouze kulturní jinakost, ale upozorňuje i na kontroverznější tendence japonské společnosti, na její patriarchální hierarchii či workoholismus, o nichž Janě referuje její japonská kamarádka Mačiko. „Maminka Mačiko je učitelka hudební výchovy na základní škole a její táta pracuje ve firmě na žárovky v pobočce na Hokkaidu. ,Vůbec jsme ho s bráchou jako děti nevídali. Máma na nás byla v podstatě sama, táta jenom posílal peníze a jednou za čas se ukázal. To je v Japonsku docela běžný. Převelí tě do jinýho města a ty prostě jedeš. Nikdo se tě neptá, jestli máš rodinu. Prostě tě někam pošlou. Je to vcelku normální praxe““ (Cima 2018: 66). Právě kvůli těmto pasážím byl román v recenzích několikrát přirovnán k *Paměti mojí babičce* Petry Hůlové

---

<sup>49</sup> „Hele, znáš ty vůbec Barthese?“ zeptá se.

Nevím, co odpovědět. To jméno mi něco říká. Možná jsem ho už někde zaslechla. Může to bejt třeba starší spolužák. Nebo nějaký profesor. Nevím, co říct, abych se úplně nezemožnila.

„Jo, tak trochu,“ pokrčím rameny.

„A tos nenarazila na jeho esej *Smrt autora*?“ zeptá se Klíma, „je strašně slavná. Referuje v ní o vztahu autora a textu, jak by měl bejt text po vydání interpretovanej nezávisle na autorovi a tak podobně.“

Au. Málem prokouknul, že o nějakym Barthesovi nemám ani páru“ (Cima 2018: 87).

(Ljubková 2019: 161, Marina 2018, Vaníček 2018), nutno však poznamenat, že Hůlová sociální problematiku mongolské společnosti vykresluje mnohem podrobněji.

Vedle fascinace japonskou kulturou prostupují románem dvě stěžejní témata, otázka vlastní identity a fenomén odcizení, a leitmotiv rozdvojení, který je zásadní pro odvíjení zápletky. Mysteriózní rozdvojení dospívající Jany má symbolicky odkazovat ke skutečnosti, že se při hledání sebe sama častokrát upínáme k idejím, jež nás vnitřně rozštěpí. Dle Lubomíra Doležela<sup>50</sup> pak „operace rozštěpení obyčejně odděluje takovou vlastnost lidské postavy, která je neoddelitelnou součástí její struktury (nos, stín) a za přirozených okolností nemůže vést vlastní existenci“ (Doležel 2008: 285). V případě *Probudím se na Šibuji* se od protagonistky odděluje myšlenka generovaná z přání zůstat v Japonsku, která o sedm let později brání Janě-vysokoškolačce se do Tokia vrátit a zároveň demonstruje proměnu mezi její minulou a současnou totožností. „Já například už několik let toužím odjet studovat do Japonska a moje myšlenky tak už docela dlouho bloumají mezi Prahou a Tokiem [...] Mám pocit, že je ve mně obrovská trhlina, a čím víc se o Japonsku dozvídám, čím víc tam toužím jet, tím je tahle trhlina větší, až si doopravdy připadám jako dva různý lidi“ (Cima 2018: 36). Rozdvojený stav mysli zažívá nejen Jana, ale i sledovaný Kijomaru Kawašita a další postavy románu, jejichž osudy se vzájemně zrcadlí. Upnutí se k určité ideji je následně spjato s odcizením, jehož negativní dopad Cima nejvýstižněji manifestuje na otci Janiny kamarádky Kristýny identifikujícího se s buddhistickou naukou. Náboženská doktrína jej však neosvobozuje, nýbrž zatlačuje „do hermeticky uzavřené klece“ (Zizler 2019: 3) a proměňuje jej v „chladného robota odcizeného přirozeným citům“ (Tamtéž). V duchu odcizení je dále reflektován vztah Mačiko k její rodné zemi<sup>51</sup>, čímž je nabourávána její kulturní totožnost, ale i vztah Jany a Viktora, jejichž identita je japonskou kulturou ovlivňovaná do takové míry, že se dlouhou dobu nejsou schopni sblížit.

S pochybnostmi o vlastní identitě souvisí i jazyková nejistota vycházející z Janina tápání ve studovaném jazyce a kritika užívání znaků bez znalosti jejich původního významu. „Je fajn, že když si tu [na Šibuji, pozn. tr] někdo oblíkne tričko se znakem

---

<sup>50</sup> Lubomír Doležel se tematice dvojnickví rozsáhle věnuje ve studii *Strukturální tematologie a sémantika možných světů: případ dvojníka*, kde identifikuje tři variace sledovaného tématu na základě způsobu jeho generování. Rozdvojení Jany odpovídá typu, kdy je dvojník „generován tím, že jedna postava s jedinou identitou se rozštěpí ve dvě manifestace“ (Doležel 2008: 285).

<sup>51</sup> „Já se, jakmile mi někdo řekne, že mám něco dělat takhle, protože se to má, okamžitě postavím na hlavu a udělám to přesně obráceně. Proto v Japonsku nemůžu žít. Dokud jsem tam žila, měla jsem pocit, že jsem nějaké brouk nebo tak. Něco na konci potravního řetězce“ (Cima 2018: 162).

na prsou, tak zároveň ví, co ten nápis znamená. Na rozdíl od všech západ'áků, co na oblečení hrdě nosí znaky, kterejm nerozumí. To prostě nepochopíte, že někdo s vážným výrazem na tváři nosí na oblečení napsaný takový kraviny, jako nouzový východ nebo parkoviště. Jasný, že když se napíše kaligraficky, má i nouzovej východ něco do sebe, ale já si prostě myslím, že lidi, co neumí znaky, by se od nich měli držet dál. A už vůbec si je nenechat tetovat“ (Cima 2018: 100). Cima tím vyzdvihuje důležitost propojení významu a vizuality v japonské společnosti, díky kterému tamější obyvatelé na rozdíl od západního světa dokážou rozšifrovat skutečný význam pozorovaného. Odkazy k národní identitě je možné vypožorovat střídáním obecné češtiny ve vypravování Jany a kultivovaného spisovného jazyka vysoké japonské literatury v podobě Kawašitových povídek. Užívání obecné češtiny promlouvám dodává lehkost a samozřejmost (srov. Göth 2018: 17), zároveň ale může vycházet z autorčiných znalostí japonské literatury, v níž se od konce 19. století vedly diskuze o sjednocení mluveného a psaného jazyka do té doby vysoce stylizované literatury.<sup>52</sup> Prolínání těchto dvou jazykových rovin je rozhodně pozoruhodné a „podtrhuje delikátnost a specifičnost určitého typu vyjadřování emocí“ (Vaniček 2018), Vostrá ale upozorňuje i na problematický rys jejich využití. Obecná čeština na rozdíl od obecné japonštiny „v písemné podobě neexistuje a navíc jde do značné míry o (inter)dialekt – například koncovka -ej místo -ý se používá spíše jen v Čechách. Použití tohoto jazyka v celém textu (autorka se nevyhýbá ani vulgarismům, spisovnou podobu má pouze text vložené povídky japonského spisovatele) je proto poněkud problematické“ (Vostrá 2018).

Anna Cima je talentovaná stylistka, která ve svém románovém debutu dokázala propojit několik literárních žánrů a rozličných jazykových forem. Podařilo se jí napsat pozoruhodný mnohovrstevnatý román<sup>53</sup> vnášející do české literatury netypické motivy a témata, čímž obohatila spektrum současné české literatury. V popředí románu *Probudím se na Šibuji* stojí výše analyzovaná témata přibližující prostor a mentalitu exotického Japonska, otázku vlastní identity a odcizení. V neposlední řadě připomeňme, že využití rámcování příběhu pracovním či studijním výzkumem hlavní hrdinky není v současné české próze ojedinělým vyprávěcím postupem – jak upomínala Zezuláková Schormová, „takto jej používá namátkou i Kateřina Tučková v *Žitkovských bohyních*

---

<sup>52</sup> Prvky obecné japonštiny do literárních textů začaly pozvolna pronikat až ve 20. letech 20. století, prvně v dialogických pasážích (Vostrá 2018).

<sup>53</sup> Konstituující dva oddělené fikční světy – pražský a tokijský – a navíc i fikční svět ve fikčním světě – texty Kawašity.

nebo Markéta Lukášková v *Pandě v nesnázích*“ (Zezuláková Schormová 201b9: 3).<sup>54</sup> Címě se ale postupným odhalováním Kawašitových povídek a skutečností z jeho života, jež záhadně souvisí s událostmi v životě protagonistky, daří dosáhnout postupné gradace textu a mnohem intenzivnějšího napětí, než zmiňovaným autorkám. Ačkoli některé kritické ohlasy byly poněkud nadsazené,<sup>55</sup> pozornost věnovaná autorčině debutu byla dle nás zcela na místě, a to i přes kritiky zmiňovanou problematičnost závěrečných pasáží.

### 3.4 Pavla Horáková: Teorie Podivnosti

Pavla Horáková se do české literatury uvedla jako autorka knih pro děti v roce 2010, kdy se podílela na přípravě sbírky veršovaného folkloru *Kecy v kleci* a vydala první díl detektivní trilogie pro mládež o pětičlenném bratrstvu Hrobaříků (*Tajemství Hrobaříků: bratrstvo odhaluje zločin [2010]*, *Hrobaříci v podzámčí [2011]*, *Hrobaříci a Hrobaři [2013]*). Jako redaktorka Českého rozhlasu v letech 2013–2018 ve spolupráci s Jiřím Kamenem připravovala pořad *Polní pošta* sestavený z deníků, dopisů a pamětí českých vojáků z první světové války, shromážděný materiál poté společně publikovali v dvojdílné knižní publikaci *Přišel befel od císaře pána* (2015) a *Zum Befehl, pane lajtnant aneb Poslušně hlásím, že byla jednou jedna veliká bitva* (2018). Za jakýsi první krok k vydání vlastního románu pro dospělé můžeme považovat štafetový román *Johana* (2018), který vzešel z tvůrčí kooperace se Zuzanou Dostálovou a Alenou Scheinostovou; autorky v něm postupně přebíraly vyprávění životního příběhu eponymní hrdinky. Z uvedených příkladů je patrné, že Horáková má s literární tvorbou poměrně pestré zkušenosti, kvůli překladatelské práci ale údajně dlouho potlačovala vlastní spisovatelské ambice (Horáková 2019),<sup>56</sup> její samostatná románová prvotina *Teorie podivnosti* tak vyšla až na podzim roku 2018. Román vyvolal nadmíru pochvalných recenzních ohlasů, v nichž byla vyzdvižována zejména jeho kompozice, hrdinčin intelekt, práce s jazykem a multižánrovost (Barrett 2019: 3, Jančík 2018, Klíčová – Lollok – Kučera 2019: 59, Nagy 2019 ad.), a následující rok obdržel ocenění Magnesie Litery v kategorii Literatura za prózu (2019).

<sup>54</sup> Na podobném postupu je vystavěna např. i *Teorie podivnosti* Pavly Horákové či *Evička* Zuzany Říhové.

<sup>55</sup> Pro ilustraci připomeňme tvrzení Ivy Procházkové, propagované na stránkách nakladatelství Paseka, dle něhož Anna Cima „[v] mnohém ohledu navázala na dílo Ladislava Klímy“ (Procházková 2018).

<sup>56</sup> Přiznává však, že právě překladatelství ve spojení s prací v rozhlasu měly výrazný vliv na třibení jejich jazykových dovedností a naučila se „psát srozumitelně, dodržovat rozsah, strukturovat a pointovat“ (Horáková 2018a).

Protagonistkou *Teorie podivnosti* je pětatřicetiletá Ada Sabová, vědecká pracovnice v Ústavu mezioborových studií člověka, která se aktuálně zabývá výzkumem ke své habilitační práci – zkoumá subjektivní percepci vzájemné vizuální kompatibility, tzn. to, do jaké míry si jsou dva lidé při prvním setkání sympatičtí (či antipatičtí) na základě vnějších rysů. Hrdinka je po vzoru své jmenovkyně, programátorky Ady Lovelaceové (Horáková 2019a), prezentována jako kriticky uvažující mladá žena s nadmíru vyvinutým citem pro popisování, hodnocení a analyzování podivností a lidí okolo sebe. „Mezi moje vlastnosti patří, že překypuju nápady a na všechno mám teorie. Nápady na vědecké studie, filmové scénáře, povídky, sociálně inženýrské zlepšovací návrhy a podobně“ (Horáková 2018: 22). Prostřednictvím autodiegetického vyprávění Ada reflektuje své běžné každodenní úkony od ranního probuzení až po večerní usínání a snění: popisuje rozmluvy s kolegy v práci, návštěvy matky v rozhlase, schůzky s přítelkyní Norou, návštěvy babičky v domově důchodců a výlety za otcem, který svůj volný čas tráví zvelebováním skalního obydlí v severočeských Sudetech, kde v archivech bádá po svých německých předcích. Popis každodenních rutinních událostí Ada prokládá glosami a komentáři náhodných synchronicit a koincidencí, které ovlivňují její život. Dějovost je do příběhu vnášena především postavou zmizelého Kaspara Hausera, syna Adiny kolegyně Valerie, na jehož jméno hrdinka shodou náhod stále častěji naráží. Vzhledem k tomu, že dle jejího výzkumu o vzájemné kompatibilitě by pro ni byl ideálním životním partnerem, se rozhodne po něm pátrat. Ve chvíli, kdy už se veškerých nadějí na vzájemné setkání vzdá, jej zázrakem nachází ležícího v bezvědomí na Karlově náměstí, pouze několik desítek metrů od svého bytu. Stráví spolu několik týdnů, během nichž Ada prožívá zvláštní pocit epochální naplněnosti – Kaspar jí pomůže osvětlit záhady z jeho minulosti, ale částečně i z paralelně rozvíjených mikropříběhů (utvrdí ji např. v myšlence, že svět je počítačová hra, ve které minulost, přítomnost a budoucnost existují současně), a přestože poté opět mizí, hrdinka je odhodlaná pustit se do nové životní etapy, kterou je mateřství.

Stěžejní není předestřená dějová linie, ale (pseudo)esejistické pasáže vycházející z Adiných postřehů a impresí, na jejichž repetitivnosti, variování a vrstvení je román vystavěn. Hrdinčino bytí jako by bylo založeno na obsedantním pozorování a teoretizování všeho možného i nemožného, na snaze najít pro jakoukoli podivnost světa řád a racionálně ji objasnit. Iracionalita a nelogičnost v ní vzbuzují strach a úzkost, proto zastává názor, že vědecky vysvětlitelné jsou i veškeré mystické, ezoterické

a nadpřirozené prvky – „pověry a zlá znamení, kletby, klepy, mystika, konspirační teorie a sny mají podobnou výpovědní a pravděpodobnostní hodnotu jako pravověrný experimentální výzkum, který se jim mnohdy blíží, tudíž si lze z obou utahovat rovnoměrně“ (Stehlíková 2019). Adina snaha racionálně osvětlit všechny (dle ní) fascinující podivnosti je dle našeho názoru místy značně problematická. Horáková svou hrdinku-badatelku prezentuje jako intelektuálku a bystrou pozorovatelku, což jsou vlastnosti, které oceňovala i řada recenzentů (Barrett 2019: 3, Jančík 2018, Kouba 2019: 5, Lollok 2019: 54). Její intelektuální nadřazenost by mělo nejvíce demonstrovat právě ono neustálé hodnocení světa<sup>57</sup>, jež je však často nepodložené fakty a působí křečovitě. Ada předkládá pouze svůj vlastní pohled a výpovědní hodnota jejich komentářů se pak často blíží spíše plytkým facebookovým statusům, blogerským glosám či výroky na pochybných diskusních fórech. „Zákony mezilidského soužití sepsali v průběhu dějin muži. Schválili si je, aby se navzájem nepovraždili. Ze složení osazenstva nápravných zařízení je ale zjevné, že ty jejich zákony nakonec dodržují hlavně ženy. Jenže právě porušováním statu quo, nikoliv jeho dodržováním se svět posouvá dopředu. Kam jsme to dopracovaly my, vzorné holčičky, chválené učitelkami za docházku, vypracované úkoly a dobré chování? Můžeme leda tak smutně vzhlížet k rebelům a stěžovat si na dvoutřetinové platy. Svět je podivný“ (Horáková 2018: 129). Výsledná próza pak působí jako umělecky povýšený „[s]eriál blogersky stylizovaných ‚nápadů‘ věnovaných souvislostem našich všednodenních trápeníček s teorií všeho“ (Vajchr 2019: 199). Přes zmiňovanou kritiku však *Teorie podivnosti* v současné české próze vyniká propojováním exaktních vědeckých termínů s pestrými metaforami<sup>58</sup> a variováním témat a motivů, na které v analýze upozorníme dále.

Pozoruhodným tématem románu (srov. Chuchma 2019, Heller 2019b) je otevřený přístup k tělesnosti, jež je dle kritiků v současné české literatuře naprosto ojedinělý. Horáková bez jakýchkoli příkras, avšak se sebeironickým a sebezálibným nadhledem, popisuje veškeré tělní tekutiny, které z hrdinky vycházejí, ať už se jedná o „průsvitný

---

<sup>57</sup> Adinu vzdělanost mají dále podtrhovat především její (pop)kulturní znalosti literatury (demonstrována citacemi z děl Umberta Eca, Gustava Flauberta, Daniely Hodrové či Roberta Musila), filmových postav a herců (Morticia Addams, Věra Křesadlová) a výtvarných umělců (František Kupka, Olbram Zoubek).

<sup>58</sup> „Od běžných knih založených na blogerských postupech a stylizacích se *Teorie podivnosti* nicméně liší, a to především jazykem, který víceméně splňuje stylistické nároky, jež by měly být samozřejmě kladeny na oddechové čtivo středního proudu. V kontextu současné české prózy, v němž jsou jako výsostně umělecké počiny nezřídka prezentovány a přijímány i výtvoři vyznačující se výrazovou ležérností na pomezí gramotnosti, ovšem *Teorie podivnosti* může být vnímána jako jazykově a stylisticky nadprůměrný výkon“ (Vajchr 2019: 198).



řídský hlen“ (Horáková 2018: 33), nitku „krve z prasklé nosní kapiláry“ (Tamtéž), „čůrek čiré žluté tekutiny“ (Tamtéž: 172), „radioaktivní zeleň soplů“ (Tamtéž: 193) či vzhled jejích fekálií, jenž blíže specifikuje za pomoci Bristolské tabulky stolice. „Číslo jedna v tabulce jsou oschlé černé kašánky. Dvojka bobky slisované do slepence jako podlouhlá ostružina. Trojka pevné, mírně zvrásněné, netřísňivé enóno. Čtyřka kluzké, proudnicově tvarované lejno. Pětka mazlavá hovínka, šestka kašovité trhance a konečně sedmička, sračka jako bič“ (Tamtéž: 59).<sup>59</sup> Ada velmi otevřeně, sebestředně a narcisticky nahlíží i svou péči o zevnějšek, prozrazuje, že si vždy přála být krásná, ale vzhledem k její tělesným dispozicím „výška metr pětasedesát, šedesát kilo, košíčky céčka“ (Tamtéž: 55) spadá do kategorie boubelka. „Ale ošklivá taky nejsem [...] Prohlížela jsem si faldy v pase a záhyby na stehnech. Vypadalo to trochu, jako když stéká vosk po svíčce. Pětatřicet let gravitace. Udělala jsem si tělový peeling a promazala boky a stehna olejem proti celulitidě. Pod oči vklepala sérum, obličej natřela nočním krémem“ (Tamtéž 55–56). Z uvedených příkladů je zřejmé, že Adin charakter se výrazně odlišuje od charakteru „většiny protagonistek současné prózy psané ženami. Mnohdy jde o společenské vydědence s nízkou sociální adaptabilitou (Bolavá, Hanišová) nebo o mladé rebelky opovrhující vším kolem sebe (Faulerová), případně o ženy, které pozdě litují svého nepovedeného života (Soukupová); za vším přitom často stojí rodinné trauma“ (Gilk 2019: 3). Idylické rodinné zázemí nemá ani hrdinka *Teorie podivnosti*, trápí ji zejména nevyrovnaný vztah s rodiči, který se však v průběhu příběhu upevňuje, a závist vůči (dle ní) talentovanějším sourozencům. Určitá vztahová deziluze u ní pak vyrůstá primárně z negativních milostných zkušeností, po kterých upřednostňuje krátkodobé nezávazné vztahy. Na rozdíl od hrdinek zmiňovaných autorek se ale ze své životní situace psychicky nehroučí, naopak ji dokáže přijmout, ironizovat a sarkasticky komentovat.

Nevšedním prvkem je i vyobrazovaná nechuť k akademickému prostředí (srov. např. Gilk 2019: 3, Heller 2019b: 10, Chuchma 2019: 56), pramenící z Adina syndromu vyhoření vzniknuvšího stagnací jejího habilitačního výzkumu. „Blížila jsem se k ústavu a překonávala jeho odpudivou sílu. Banda lidí, co odmítají dospět, se tu babrá v bizarních tématech a přežívá v prostředí jakési chráněné dílny, kde je nejdůležitější vykazovat aktivitu v rámci přiděleného grantu“ (Horáková 2018: 121). V rozpoložení způsobeném

---

<sup>59</sup> Ač byl hrdinčin otevřený popis všemožných tělních tekutin literárními recenzenty označován za jev v české literatuře ojedinělý, připomeňme, že obdobně upřímná je i protagonistka *Lapačů prachu* Lucie Faulerové a z obsahu záchodové mísy věštil už protagonista *Putování mořského koně* Petra Šabacha.

intelektuální frustrací je schopna satiricky popsat nesmyslnost aktuálního fungování akademického provozu i vztahy mezi zaměstnanci, které panují snad ve všech vědeckých institucích. Adini kolegové z fiktivního Ústavu mezioborových studií člověka tvoří ukázkové panoptikum akademických pracovníků: Ivan Mrázek představuje typ zaměstnance využívajícího veškerých výhod svého pracoviště; Patriku Sváčkovi je kvůli ukázkovému šplhounství přezdíváno Muž bez vlastností; doktora Mikeše přivádí výzkum podmíněnosti vnímání chuti do psychiatrické léčebny; nechybí ani nepříjemná sekretářka Boháčková či všímavý jednoruký vrátný Kožnar, přezdíváný Bezruč. Nesmíme ovšem zapomenout, že součástí onoho panoptika je i sama protagonistka, jež ironicky nekomentuje pouze výzkumy svých kolegů, ale i svůj vlastní projekt a prakticky tak posiluje Horákové sdělení o zbytečnosti antropologických oborů. S ironizací a vulgarizací humanitní pseudovědecké sféry se poté pojí ještě jeden repetitivní motiv textu. Většina z jednačtyřiceti kapitol *Teorie podivnosti* začíná popisem Adiných snů, v nichž její nevědomí produkuje vizionářské kreace zatím neexistujících technických vymožeností. Několikrát týdně proto dochází do spánkové laboratoře DreamFactory s.r.o. provozované jejím bývalým přítelem, inženýrem Alešem Drlíkem, jenž dokáže její barvitou snovou aktivitu zpeněžit. Ke své práci akademičky si tak výsměšně přivydělává prodáváním výstředních myšlenek na výrobu zatím neexistujících přístrojů a pomůcek. „Asi před dvěma lety se mi zdálo, že mám ve staniolovém lékovém platíčku okrové tablety s pivním koncentrátem, které stačí zalít hodně sycenou studenou sodovkou a získáte chmelový nápoj. Ta idea se zalíbila jednomu pivovaru a nápad od nás koupili jako takovou reklamní legráčku“ (Horáková 2018: 102).

Problematictější působí bizarní variace zpráv o „paranormálních jevech“ ze Šumperska, Broumova a Jesenicka, jež se k Adě dostávají skrz rozličné mediální kanály. Zpočátku se v textu objevují nahodile a nenesou žádný hlubší smysl, souběžně s jejich zvyšující se četností ale postupně dochází k letmému kontextovému propojení s událostmi z hrdinčina života: zmizení Valerie Hauserové je následně ilustrováno zprávou o zmizení invalidní důchodkyně z Rovenska na Šumpersku (Horáková 2018: 233–234); po popisu fekální hromádky u stromu v zahradě následují televizní zprávy oznamující otravu ryb fekáliemi v potoce v obci Bohdíkov na Šumpersku (Tamtéž: 247–248); reportáž o vyhoštění občana Břidličné na Bruntálsku vyvolává vzpomínku na Kasparovo vyhoštění z Anglie (Tamtéž: 271–272) atd. Ada sledovaný region sarkasticky přejmenovává na „šumperský trojúhelník“, zároveň je však jeho četnými

anomáliemi přitahována. Horáková variováním „fantas-komických“ zpráv z vybraného regionu vytvořila mozaiku, pomocí níž chce zřejmě upozornit na četnost bizarních informací, jež se k nám každodenně dostávají a jimiž jsme přesyceni do takové míry, že z nich nejsme schopni filtrovat důležitá sdělení. Způsob, jakým se kýženého výsledku snaží dosáhnout, je ovšem velmi nepovedený. Šumperské zprávy sice zapadají do rámcového kontextu podivností, po x-tém variování se z nich ale stává textový stereotyp (srov. Lollok 2019: 55), který text nejenže nerozvíjí, ale především začíná iritovat; Josef Chuchma sledovaný leitmotiv dokonce považuje za „zduřelý a postupně otravný“ (Chuchma 2019: 56).

O něco umněji Horáková variuje motiv snů (jenž se ale postupně též stává značně stereotypním), metaforický popis noční oblohy propojený s mysteriózním časovým údajem a pražský genius loci. Uvedené leitmotivy slouží k rytmizaci textu a ohraničují jednotlivé kapitoly, jež zpravidla začínají Adiným výčtem snů po probuzení a končí jejím pozorováním fáze měsíce. Jejich prostřednictvím se do textu dostávají odkazy k ezoterickým tajemstvím stojícím v opozici ke zmiňované racionalitě, nutí hrdinku překračovat její exaktní myšlení a utváří jakýsi můstek k mystickému vyvrcholení románu. Každodenní nevysvětlitelnou abnormalitou dráždící Adu již od pubertálních let je časový údaj 22:23. „Bylo 22:23, když jsem se podívala v taxíku na telefon. Takový nesmyslný časový údaj. Od té doby, co jsme měli doma první videopřehrávač s digitálními hodinami, pokaždé mi na ně padlo oko v tuhle dobu. Kdyby aspoň 22:22, chápala bych to jako roztomilou kuriozitu. Ale tohle je jenom podivné. Venku visel měsíc jako prsní implantát“ (Horáková 2018: 125). „Podivný“ časový údaj doprovází popis fáze měsíce nad Prahou, který couvá „jako sešlápnutý balón“ (Tamtéž: 12), vypadá jako „poťouchlý úsměv“ (Tamtéž: 58), skomírá „jako spadlá řasa“ (Tamtéž: 94), dorůstá na obdélníku nebe jako banánek (Tamtéž: 111), shlíží na město „jako kontaktní čočka“ (Tamtéž: 190), svítí na nebi „jako rozpůlený tenisák“ (Tamtéž: 320) atd. Během dne Ada pozoruje konkrétní pražské lokality, které „jako by přitahovaly jistý typ jevů. Chudobu, pokleslé mravy, mučení a destrukci“ (Horáková 2018: 153). Centrální ústavní dějiště románu se proto nachází v budově bývalého Borůvkova sanatoria, místě, kde se za druhé světové války léčily nemocné německé děti, v roce 1950 zde byl umučen páter Toufar a o devatenáct let později v ní na následky popálenin zemřel Jan Palach. Se sledovaným prostředím je tedy od nepaměti spojeno utrpení a Ada o lokaci svého pracoviště trefně poznamenává, že „[k]dyby někdo hledal výstižný symbol pro moderní dějiny téhle země“

(Tamtéž: 34), lepší místo by nenašel. Stejné rozrušení jí působí i pozorování ulic se svažujícím se terénem, v nichž se sdružují tzv. „zóny zla“ pochybných podniků (večerky, bary, bazary či půjčovny svatebních šatů) či zaniklá pražská čtvrť Chudobice, v jejíž lokalitě se to dodnes „hemží těmi nejchudšími z nejchudších“ (Tamtéž 67). Pozorované kuriozity postupně přestává spojovat s působením genia loci a začíná si je vykládat jako jakousi „paměť míst“, v níž se drží a donekonečna opakuje rozličná neblahá minulost. „Má se to tak, že ty pradávne děje na těch místech neustále probíhají a donekonečna se opakují. Žebráci pořád posedávají u městských bran, opevnění Nového Města stále stojí, v Chudobicích se poflakuje chátra, v Bartolomějské není rozdíl mezi středověkou flundrou a estébáckou kurvou a v tomhle baráku, který je mi tak protivný, znovu a znovu v agonii umírají Palach s Toufarem“ (Tamtéž: 304). Referováním o dějinných událostech, legendách i současně podobě popisovaného území se dle Josefa Chuchmy Horákové daří vylíčit atmosféru Nového města „s obdobnou citlivostí a sugestivností, s nimiž dokázal Holešovice přiblížit Václav Kahuda, Letnou Emil Hakl nebo Nové Město Miloš Urban“ (Chuchma 2019: 56), výsledný efekt je ale ve skutečnosti mnohem méně přesvědčivý než u zmiňovaných autorů.

Způsob rozvíjení všech výše zmiňovaných motivů a situací prostřednictvím opakování, variací a gradací představuje pro autorku metodu, pomocí které se snaží co nejpřesněji postihnout rychlost a těkavost doby. Fraktální způsob výstavby textu byl v recenzních ohlasech přijat pozitivně (Barrett 2019: 3, Kouba 2019: 5, Nagy 2019), objevovaly se ale i záporné hlasy upozorňující na postupnou předvídatelnost (Janoušek 2019: 29, Lollok 2019: 55, Vajchr 2019: 199), jež dle nás ubírá na dynamice Adina vyprávění. Na čem se však literární kritici shodli, je skutečnost, že zakončení linie sledující mizení a objevování se Kaspara Hausera je značně přemrštěné, „žánrově trochu překvapivé a působí přece jen násilně“ (Nagy 2019), přestože si Horáková k fantastickému vyústění stírajícímu hranice mezi fyzikálními dimenzemi a časovými rovinami „připravuje půdu“ po celou dobu vyprávění. Předzvěst můžeme vysledovat např. z nepatrných náznaků v promluvách Valerie Hauserové<sup>60</sup>, Adiných snech<sup>61</sup>, z jejího postupného smířování se se skutečností, že ne všechny události v lidském životě jsou

---

<sup>60</sup> „Všechno, co se ti teď děje, je jen prolog zážraků, které budou odhaleny až časem“ (Horáková 2018: 9); „Milá zlatá, už by sis měla zvyknout na to, že jedinou jistotou v životě je neustálá změna“ (Tamtéž: 71); „Jde sice zhmotňovat myšlenky bez práce, ale člověk potřebuje mít pocit, že si něco zasloužil“ (Tamtéž: 101).

<sup>61</sup> „Věci povstávají z představ“ (Tamtéž: 11); „Není nic, co by nemohlo být“ (Tamtéž: 176).

exaktně ověřitelné<sup>62</sup>, ze samotného Kasparova jména<sup>63</sup> či ze zasazení děje do roku 2012<sup>64</sup>. Řečeno terminologií Daniely Hodrové je Kaspar postavou-hypotézou, pouhým torzem bez pevných kontur, vstupujícím do díla fragmentárně (srov. Hodrová 2001b: 556–558). Pátrání po něm Adu postupně nutí odklonit se od logického myšlení a začít uvažovat abstraktně, což nás nakonec přivádí až k úvahám o tom, zdali setkání s Kasparem nebylo pouhým schizofrenním preludem. „Ale pokud je pravda, že se Kaspar naučil v Indii levitovat, proč by nemohl umět cestovat v čase? Nakonec podle řady teorií čas není lineární, či dokonce vůbec neexistuje, tak co by ho nešlo nějak obejít. Čas je tu proto, aby se všechno nedělo zároveň, zní často citovaná myšlenka. Přijít času na kloub — zastavit, zvrátit nebo naopak urychlit jeho běh — se přece lidstvo snaží od svého počátku“ (Horáková 2018: 303). Finální pointou příběhu je pro Adu překvapivé zjištění, že jedinou jistotou života jsou neustálé a neočekávané změny a lidem nezbyvá nic jiného, než se s touto skutečností smířit (srov. Vajchr 2019: 199), stejně jako ona se musí vyrovnat s nechtěným těhotenstvím.<sup>65</sup>

Závěrem lze konstatovat, že *Teorie Podivnosti* Pavly Horákové vyniká satirickým vyobrazením akademického prostředí, otevřeným popisem tělesnosti a poměrně solidní prací s jazykem. Román se snaží o překračování žánrových hranic – dílem je satirický, dílem milostný a společensko-kritický, objevují se v něm rysy detektivní a mysteriózní – ve finále ale nedochází k žánrové syntéze a nejen dle nás navíc bezradné vyústění příběhu „definitivně devaluje celek díla“ (Chuchma 2019: 56). Předkládaným rozborem jsme poukázali na klady prózy i na problematiku nejvýraznějších témat a motivů, které mezi sebou rezonují a snaží se vytvořit pestrou postmoderní interpretační hru, ve výsledku ale působí, „jako by se jinak příliš banální rovina osobních vztahů

---

<sup>62</sup> „Začínám se smiřovat s tím, že svět nelze vysvětlit slovy, protože slova jsou lineární. Svět lineární není. Proto jsou symboly a metafory tak důležité, protože dokážou sdělit víc věcí najednou. Pod vlivem drog dokážu myslet nelineárně, ale slovy ten okamžitý vhled do vrstev a větvení zprostředkovat nelze“ (Horáková 2018: 185).

<sup>63</sup> „Dlouho jsem netušila, k čemu to jméno odkazuje. Internet nebyl, neměla jsem kde to najít. O vlčím dítěti z Norimberka jsem se dozvěděla, až když jsem si Kaspara googlovala. Dala mu Valerie to jméno trochu počůchle kvůli jeho původu? Za otce norimberského naleznice z roku 1828 byli totiž označováni nejrůznější šlechtici, včetně Napoleona Bonaparta. S kým vlastně měla Valerie nemanželského syna?“ (Tamtéž: 50).

<sup>64</sup> K setkání Ady a Kaspara poté symbolicky dochází 21. prosince. „Včera tedy měl skončit svět. Alespoň tak, jak ho známe. Pro mě to rozhodně platí. Nevím, co bude dál, ale posledních čtyřadvacet hodin představuje asi největší zlom v mém životě“ (Tamtéž: 342).

<sup>65</sup> „Možná už mi na mozek působí hormony. Říká se, že ženě s mateřstvím spadne IQ a nikdy se nevrátí na původní úroveň, ani po odstavení dítěte. Tak se holt budu věnovat aplikované biologii“ (Tamtéž: 355).

výstředními tématy spíše jen tak na efekt zpestřila než nějak zásadně prohloubila“ (Jančík 2018). *Teorie podivnosti* z proudu současné české prózy sice mnohými zmíněnými prvky vybočuje, adorace porotou Magnesie Litery nám ale připadá poněkud neadekvátní, na což v recenzních ohlasech upozornili pouze Josef Chuchma a Marek Vajchr. „Nekritické vyzdvižení veskrze konvenčního, byť v žánrovém rámci docela zručně napsaného románu na piedestal nevšední umělecké prózy podává o současném stavu české literatury a její reflexe svědectví, které se do dějinné paměti zapíše nesmazatelným písmem“ (Vajchr 2019: 199).

### 3.5 Tereza Semotamová: Ve skříni

Tereza Semotamová se na tuzemské literární scéně poprvé objevila v roce 2007, kdy společně s dalšími třemi autorkami (Steffi Mold, Markéta Fiedlerová, Magda Wdowyczynová) vydala knihu *Čtyřikrát jinak*, která zvoleným názvem odkazuje nejen ke čtveřici rozdílných pohledů na běžné momenty všedního života, ale i ke čtyřem literárním žánrům, jež jsou v ní zastoupeny: filmovému scénáři, povídce, eseji a divadelní hře. Semotamová se zde (jakožto vystudovaná scenáristka) uvedla právě filmovým scénářem *Život je boj* zachycujícím problematiku spolubydlení čtyř vysokoškolských studentek. Druhá autorčina próza z roku 2016 *Počong aneb O pinoživosti lidské existence* vzešla též z autorské spolupráce, konkrétně z autorského tandemu s dramaturgem a režisérem Jakubem Vítkem. Experimentální román přináší pohled do každodenního života postavy, jež je ráno ženou a odpoledne prochází podivuhodnou tělesnou proměnou v muže. Text oběma autorům posloužil především jako „dílna tvůrčího psaní“ (Semotamová 2019) a zaujme fantaskními výjevy, asociativní hrou a jazykovou barvitostí. Téma pinoživosti lidské existence si Semotamová přenesla i do své první samostatné prózy, románu *Ve skříni*, který vyšel v roce 2018 a byl nominován na Magnesii Literu v kategorii Litera za prózu.

Zápletka románu je poměrně bizarní, avšak nepříliš komplikovaná. Protagonistka se po letech strávených v Německu vrací do Prahy a kvůli předraženým nájům a pocitu, že známým by byla na obtíž, se dočasně rozhodne zabydlet ve vyřazené skříni značky Ikea. Rodině tvrdí, že si našla práci v bance a dočasně bydlí na ubytovně, ve skutečnosti je však nezaměstnaná a schovává se ve skříni umístěné ve vnitrobloku domu, v němž má byt její sestra. Hrdinčin život se mění v pouhou hibernaci, která je rytmizována střídáním dne a noci – dny tráví občůzkami po okolí, kde se postupně

seznamuje s laskavým prodavačem vietnamské večerky, panem Taem, či chovatelem holubů Novákem, noci prožívá schoulená v rozpadající se skříni zahřívajíc se usrkáváním kradené pálenky. Skříň se pro ni stává prostorem, ve kterém se může oprostít od veškerých vnějších vlivů, uzavřít se sama do sebe a ohledávat vlastní minulost, aby mohla odložit tíživé vzpomínky na tragicky ukončený vztah a pochybovat o dosavadních životních rozhodnutích i nejasné budoucnosti. Prostřednictvím četných analepsí autodiegetická vypravěčka postupně odkrývá události prožité v Německu a zlomovou vzpomínku sděluje ve chvíli, kdy se blíží podzim a do skříně začíná zatékat – je tedy nejvyšší čas poohlédnout se po skutečném bydlení.

Semotamová pro svou první samostatnou prózu zvolila název, který do značné míry koresponduje se zápletkou, nejedná se však pouze o lacinou prvoplánovou „vábníčku“ k přilákání co nejvíce čtenářů (srov. Faulerová 2019). Titulní skříň v příběhu figuruje jakožto prostor, ve kterém se protagonistka snaží bytovat, primárně se však stává symbolem pro hledání životní cesty a motivem rámuujícím text, jehož kompozice se postupně rozpadá v mozaikovitě, nesouvislé vyprávění, jednotlivé epizody by mohly fungovat i jako samostatné povídky. Dochází k destrukci linearity a časové následnosti, k oscilaci mezi realitou a surreálem, přičemž přechody mezi jednotlivými časovými a snovými rovinami nejsou jasně ohraničené, čímž autorka umocňuje protagonistčin pocit bezprizornosti. Právě ona skříň se stává i orientačním bodem odkazujícím k rovině narativní přítomnosti. „Vstupuju do neznáma, propadám se mezi těmi provazy, letuška mě nestihne zachytit. Jsem fuč. Ne: Jsem ve skříni. Je noc. Zjistím, že je hluboká noc a já svírám placatku“ (Semotamová 2018: 28). Mozaikovitost a nepropojenost jednotlivých kapitol byla Semotamové v recenzních ohlasech nejednou vyčtena (Bílek 2019b: 57, Heller 2018, Martinová 2019: 4), dle nás se však jednalo o autorský záměr, jenž měl zvýraznit rozervanost protagonistčina nitra.

Hrdinčin pobyt ve skříni můžeme vnímat jako jakousi fázi ticha nutnou k utřídění a vytěsnění dosavadních životních rozhodnutí, kvůli kterým mezi sebou a okolím staví komunikační bariéru. Zároveň se jedná o metaforický čas „dospívání, které se posunulo ke třicítce (a za ni), s pocitem, že je potřeba se konečně rozhodnout, co s člověkem bude“ (Zezuláková Schormová 2019a: 3). Řada recenzí román dokonce označovala za generační výpověď dnešních pětaticátníků (Ficová 2019, Heller 2019a, Mukner 2019), od kterých společnost očekává založení rodiny, stabilní zaměstnání a vyřešenou bytovou situaci, dle nás se ale jedná o lehkou nadinterpretaci, jelikož protagonistčinu

existenciální neukotvenost stejně tak zažívají jedinci generací mladších i starších. Ostatní ženské postavy románu (sestra, Jana, Xiao, Lale) životní nejistotu řeší mateřstvím, díky kterému jejich život dostává onen společensky očekávaný, konvenční řád, a pravdou je, že i sama protagonistka se snaží najít způsob, jak „žít normálně“, což se jí zejména kvůli všudypřítomnému pocitu bezdomovectví nedaří. „Den strávím hibernací v houpacím křesle, kde maluju různé polohy hodinek, tučňáků, slunce, a přemýšlím, nad čím bych měla přemýšlet, nad čím tak přemýšlí normální člověk, respektive normální člověk v mé situaci. Zase ty normy!“ (Semotamová 2018: 15)

Ze vzpomínkových, snových i fantaskních rovin vyprávění lze vyvodit dvě hlavní tematické linie díla, které jsou propojeny leitmotivem lidského bytí v prostoru. První z linií glosuje technickou vyspělost a povrchnost západní společnosti – posedlost ekologičností<sup>66</sup>, svět konzumu<sup>67</sup> či systém rekreačního cestování<sup>68</sup>. Druhá se zaměřuje na reflexi rodinných dramát a vztahů – zachycuje vzpomínky na soužití s partnerem v Německu<sup>69</sup>, na protagonistčiny prarodiče a nedělní odpoledne strávená v rodinném kruhu<sup>70</sup> i aktuální neschopnost upřímné komunikace s matkou a sestrou<sup>71, 72</sup>. Obě zmiňované linie jsou protkány četnými intertextovými odkazy, které pravděpodobně nemají za úkol zachytit příslovečný tep doby, ale mají čtenáře přesvědčit o tom, „že svět vypravěčky, která je na první pohled odtržená od reality, není tak docela vzdálený od toho, jenž nás obklopuje“ (Mukner 2019). Vedle odkazů k současným reáliím (televizní reality show, internetový chat, sociální sítě) je text prosycen odkazy na literární díla: „Dívej se do tmy, je tak barevná“ (Semotamová 2018: 29), „Zde lze napsat knihu

---

<sup>66</sup> „Lale posedlá environmentalistikou pořád dokola opakuje, že lednice je extrémně ekologická a nežere skoro žádný proud. ‚Tak ji vyndej z elektriky, když žádný nepotřebuje,‘ říkám jí“ (Semotamová 2018: 48).

<sup>67</sup> „Procházím kolem drahých, hluboce zmrazených, vysoce kvalitních německých produktů, mražený svatební dort, staročeský švestkový koláč (!), všemožné druhy zeleniny, jelení maso, až narazím na takový ty mrňavý rybky“ (Tamtéž: 42).

<sup>68</sup> „Převéde te cestovce několik tisíc, nasednete do mašiny, která vás přenese někam, kde vás to nezajímá. Jen si tam lehnete na pláž, najíte se, do postele, večerní promenáda, ouzo, a takhle pořád dokola“ (Tamtéž: 62).

<sup>69</sup> „A ty stejně ne a ne přestat. A já se urážím. A ty křičíš, že si přece můžeš kdykoliv říkat a dělat cokoli, že ti nemám co nařizovat. A já pípnu a ty zařveš, že nemám povoleno mluvit“ (Tamtéž: 55).

<sup>70</sup> „Pak slyším šlehaní šlehačky, činnost zřejmě simultánně vykonávaná ve všech českých domácnostech zhruba mezi půl druhou a druhou v neděli odpoledne“ (Tamtéž: 108).

<sup>71</sup> „Zvoní telefon. Nadechnu se. Co jí říct pravdu? Že je mrtvej a že do ciziny se už nevrátím... ‚Ahoj mami, je to skvělý, jo, mám skvělou náladu a našla jsem si práci v bance, za přepážkou...‘“ (Tamtéž 2018: 8).

<sup>72</sup> Tematické linie prózy obdobně pojmenoval i Vít Kremlička, který v naraci rozlišil linii modernity, starosvětských dramát v rodině a vztazích a proud hrdinčiných myšlenek. „Jedná zcela v legitimní intenci romantismu – jde o právo na vzpouru proti společenským omezením svobodného rozvoje osobnosti“ (Kremlička 2019).



lesů, vod a strání“ (Tamtéž: 84), „já ve své perličce na dně“ (Tamtéž: 89); písňové texty: „koukám na krajinu, která bude brzy posedlá tmou“ (Tamtéž: 118), „tys byl pro mě báječnej chlap. Châteauneuf du Pape.“ (Tamtéž: 137), „Ten dělá to a ten zas tohle“ (Tamtéž: 176); filmy a televizní relace: „Do noci jsem se dívala na film Příběhy obyčejného šílenství.“ (Tamtéž: 83), „A možná přijde i kouzelník.“ (Tamtéž: 140), „Kde udělali soudruzi z IKEA chybu?“ (Tamtéž: 175); i aktuální politickou atmosféru: „Míjíme billboard, ze kterého se směje Japončík: *Migranty k nám nepustíme! Chraňme národ!*“ (Tamtéž: 67), „Nebo možná to chce referendum, no ne? Úsvit líné demokracie.“ (Tamtéž: 102), „týpek, co v rámci volební kampaně rozdává perník a říká, že bude líp“ (Tamtéž: 103).

Vedle práce s intertextuálními odkazy je pozoruhodné především autorčino experimentování s jazykovou rovinou románu. Semotamová často využívá zvukových asociací: „Sednu si do houpahoupacího křesla. Houpu se, houpu.“ (Semotamová 2018: 9), „pod touhle střechou, sprchou či jinou -chou“ (Tamtéž 2018: 100); a jazykových her, které vedou ke spřáhování slov a dodávají tak textu na dynamičnosti: „Skočímkbotníku, sundámbačkory, vklouznudotenisek, z poličky u dveří беру klíčeatašku, otvírámdveře a pelášímchodbou.“ (Semotamová 2018: 174). Bohatost slovní zásoby dokládají synonymické výčty: dělníci si mezi prací často dávají „kuřpauzu, brotpauzu, kecpauzu, čumpauzu a tak dál“ (Semotamová 2018: 40), některé vztahové situace se musí „prožít, přežít, přejít, přejít“ (Tamtéž: 171), občasné přechody do cizích jazyků, které se do vyprávění dostávají díky vzpomínkám na pobyt v Německu a výlet do Londýna: „Muss es sein? Ja, es muss sein.“ (Tamtéž: 168), „What are you waiting for?“ (Tamtéž: 143) i používání ne příliš běžných slov (počong, chrouny, pinožení). Spád vyprávění udávají i velmi svižné a humorné dialogy, jejichž lehkost, přirozenost a občasný sarkastický tón jsou patrně kontrastem k absurdní životní situaci protagonistky.<sup>73</sup> Na několika místech textu dochází k formální proměně, jedna kapitola je např. psána jako konverzace na internetovém chatu a této formě je přizpůsoben i jazyk, ignorující pravopisnou normu.

---

<sup>73</sup> „Myslíš, že to pomůže,‘ podává mi Jana půlku citronu.

„Zkazit tím nic nemůžem.‘

„To je pravda. Budeš mi to mačkat rovnou na hlavu?‘

„Já nevím, mám to jako předmačkat, nebo co?‘

„Není to jedno?‘

„No, asi je.‘

„Tak mačkej.‘

Tak mačkám citron nad Janinýma modrýma vlasama, čechrám je, aby se citronová šťáva dostala ke všem buňkám od kořínků až po špičku vlasů“ (Semotamová 2018: 36–37).

Zcela přirozeně se nabízí otázka, zdali se jazykovými asociacemi přesycený text v kombinaci s neustálým odkazováním k popkulturním fenoménům nestává příliš zbytnělým. Semotamové líčení je ale neotřelé a originální, problematické jsou dle nás některé pasáže, jež se neubránily „příliš doslovnému pojmenovávání pocitů, vztahů a situací“ (Ficová 2019: 3). Na zmiňovaný problém upozorňovala Sylva Ficová a Františka Zezuláková Schormová, stejně jako ony však zastáváme názor, že tyto na první pohled banální pasáže v neotřelém vypravování zaniknou, zároveň se dle nás může jednat i o autorskou intenci, která má jazykovou banalitu každodenních lidských rozhovorů ironizovat.

Vraťme se ale zpět ke kategorii prostoru. Leitmotivem narace je fenomén bydlení, zabydlování se a již zmiňovaná lidská existence ve fyzickém prostředí. „Prožívání prostoru jakožto domova či bezdomoví patří k základním modalitám, v nichž se svět před námi otevírá – domov tak můžeme chápat jako jeden z klíčových existenciálů našeho přirozeného světa (či našeho ‚žitého prostoru‘)“ (Tlustý 2012: 57). Prostor, který literární postavy obývají, dle Daniely Hodrové vypovídá o jejich vztahu ke světu stejně významně jako způsob, „jakým se subjekt pohybuje třeba v krajině nebo ve městě“ (Hodrová 1997: 217). Domov pak bývá chápán jakožto symbol „zakotvenosti v bytí, sepětí s bytím“ (Hodrová 2001a: 667), jako místo či komplex sociálních vztahů, jež v nás vyvolává pocit bezpečí a umožňuje naše každodenní, neproblematické fungování (Tlustý 2012: 58). Pro protagonistku románu *Ve skříni* je příznačný již několikrát zmiňovaný pocit bezdomovectví, který se v ní rodí už při pobytu v Německu<sup>74</sup> a sílí kvůli neúnosné bytové situaci po návratu do Čech. „Žiješ jako bezdomovec, šeptám. Ne, kotě, nalijme si čistého krabicového vína, ty seš bezdomovec!“ (Semotamová 2018: 27) Semotamová pocit bezdomoví a odcizení se vnějšímu světu umocňuje i skutečností, že o protagonistce pojednává převážně jako o bezejmenné postavě. S jejím jménem Hana se v celém románu setkáváme pouze třikrát, jedenkrát je pak letmo zmíněno i její příjmení „Kolatschkowa“, na které reaguje při vyvolávání pacientů u zubaře.

Volba skříně, jakožto provizorního místa k přežívání, je na jedné straně symbolickým gestem svobodné volby protagonistky, zároveň zrcadlí její výše popisované vnitřní rozpoložení. „Prší. Už pár dnů. Co si budem namlouvat, dvoukřídla

---

<sup>74</sup> „Prostor, to je základ. Já o tom něco vím“ (Semotamová 2018: 47), „Pocit domova mi tam, kde platím nájem, dává pouze vaření a požívání čaje“ (Tamtéž: 52).

skříň z masivního dřeva není dělaná na celoroční venkovní využití. Je to ve mně. A asi i v těch prknech. Nepřiléhají. Zatéká mi do pocitu domova. Přestože vrstvím igelity. Dřevo plesniví, černá“ (Semotamová 2018: 220). Uzavřením se v temném, stísněném prostoru se protagonistka stává jakýmsi tulákem po vlastní minulosti a snovém podvědomí a jedině sdělením vlastního příběhu může proměnit svou rezignovanost k vlastnímu bytí. Náhodou nejspíš nebude ani fakt, že titulní skříň je výrobkem značky Ikea, nábytkářské firmy, jež je v dnešním světě jedním z nejvýraznějších symbolů konzumu. Protagonistka krčící se v jejích útrobach tedy může představovat podprahovou metaforu vlivu konzumní společnosti na odcizování se sama sobě. Skříň je ideálním rámcovým prostředím narace i z důvodů, které vyzdvihuje Gaston Bachelard v *Poetice prostoru*. Dle Bachelarda se jedná o kus nábytku, jenž je jedním z orgánů tajného psychologického života, prostorem intimity plným němého shonu vzpomínek (Bachelard 2009: 94–95).

Román *Ve skříni* Terezy Semotamové se soustředí převážně na témata, která u současných českých prozaiček nejsou ojedinělá (vykořeněnost, osamění, mezilidské nepochopení, traumatická minulost), autorka ale tematickou škálu rozvádí o problematiku bytí ve fyzickém prostoru, k němuž odkazuje už jen zasazením příběhu do neotřelých kulis titulní skříně. Sledované existenciální téma rozvíjí v proudu hrdinčiných myšlenek, kde se do „vláken naší existence v prostoru a soužití s jinými lidmi“ (Zezuláková Schormová 2019a: 3) pouští vskutku intenzivně, výsledný text je o to tíživější a také autentičtější. Semotamová současnou českou prózu obohatila románem, který je vedle výše zmíněného pozoruhodný zejména jazykovou hrou s asociativními obrazy, synonymickými výčty, neotřelými přirovnáními a metaforami či narušováním pravopisných norem. „Město je rozpůlenou švestkou v cukrovém nálevu, jejíž dužina je dobře prokrvená, hojně obhospodařovaná živinami. Je sladkým plodem lákajícím k nakousnutí. Já se cítím jako hořký plod, který láká k zahoení. Jenže já sama sebe můžu jen těžko zahodit. Padavé ovoce“ (Semotamová 2018: 7).

## Závěr

Primárním cílem diplomové práce bylo zhodnotit tvůrčí výsledky začínajících prozaiček, jejichž díla v letech 2018 a 2019 upoutala pozornost porot nejsledovanějších českých literárních soutěží (Magnesia Litera, Cena Jiřího Ortena) a vyvolala řadu převážně pozitivních recenzních ohlasů. V teoretické části práce jsme poukázali na skutečnost, že tvorba autorek se prokazatelně stává stále produktivnější linií české literatury zakládající mnoho badatelských výzev. Zásadní pro nás bylo nastínit vývojové tendence polistopadových prozaiček a vysledovat, jak se podílely na formování české literatury. Pozornost v analyticko-interpretačních kapitolách jsme poté vzhledem k omezenému rozsahu diplomové práce soustředili pouze na prozaické debuty autorek vydané v posledních dvou letech, tedy v období, jež je literární vědou zatím zmapované nejméně.

Náš zájem o české prozaičky podnítila esej Jiřího Peňáse *Pavoučí ženy a ubohá tlustá moucha*, kterou jsme podrobně přiblížili ve druhé části práce. Autor v ní ofenzivou českých spisovatelek kritizoval na základě neadekvátně vymezené koncepce ženského psaní a vyvolal tak vlnu kontroverzních reakcí. Ačkoli Jiřího Peňáse uznáváme jako jednoho z nejvýznamnějších literárních kritiků, jenž soustavně sleduje a podnětně hodnotí českou literaturu již téměř třicet let, zmiňovaná esej v nás svou pofiderní argumentací navodila dojem určité autorovy předpojatosti vůči současným spisovatelkám (jako by nechtěl či nedokázal v záplavě vydávaných titulů najít kvalitní texty), jelikož rysy, které spojil primárně s psaním autorek, jsou snadno vysledovatelné i v próze autorů (viz kapitola 2.1). Textem chtěl pravděpodobně vyvolat diskuzi o podobě současné české literatury, což se mu nepochybně povedlo, své teze odsuzující tvorbu prozaiček ale vystavěl na pouhém pamfletickém formulování vlastního dojmu. Reakce, které vzbudil, upozorňovaly zejména na skutečnost, že literatura spisovatelek a spisovatelů v českém prostředí stále není nahlížena prizmatem neměnných kritérií a hlavním hodnotícím měřítkem často zůstává rodové hledisko, od něhož bychom se při vynášení kritických soudů měli distancovat.

Zhruba od přelomu století dochází v české literatuře k proměně, kdy většina nastupujících spisovatelů i spisovatelek mění styl psaní a soustředí se především na vyprávění lineárně vystavěného příběhu (tzv. „obrat k příběhu“), který neklade příliš vysoké nároky na čtenáře. Literární tvorba této generace je pro neerudovaného čtenáře přijatelnější a srozumitelnější než tvorba generace předchozí (Jiří Kratochvíl, Michal

Ajvaz, Daniela Hodrová, Sylvie Richterová aj.), jež byla založena na experimentální, postmoderní hře a vypjatém estetismu. Specifický a nepřehlédnutelný proud této prózy poté tvoří produkce nakladatelství Host. Většinu tvorby hostovských autorek (Petra Dvořáková, Petra Soukupová, Kateřina Tučková, Bianca Bellová, Alena Mornštajnová, Dita Táborská aj.) spojuje výrazný příběh, v jehož popředí stojí témata rodinných dramát, citových problémů a hledání sebe sama, případně témata historické paměti zachycovaná prostřednictvím konkrétních lidských příběhů (srov. Králíková 2019: 7). Pověštinou se nesnaží experimentovat s formou ani zaujmout výrazným jazykovým gestem, sází na střídmy sdělovací jazyk bez symbolických přesahů a při soustavném pozorování jejich tvorba začíná působit značně monotónně. Nepopíráme, že hostovská produkce představuje proud určitého „rozumného“ mainstreamu, který nemůžeme prvoplánově ztotožňovat s populární literaturou (Radka Třeštíková, Patrik Hartl), každopádně k němu musíme přistupovat kriticky.

Mainstreamovou linii literatury (a to nejen hostovskou) stále více kritiků a recenzentů nadhodnocuje na základě prodejnosti, zájmu o autorská čtení či propagace influencery na sociálních sítích (např. Balašík 2019, Němec 2019: 6). Enormní problém poté nastává ve chvíli, kdy jsou (nejen) v literárních soutěžích na úkor kvalitních textů vyzdvihována díla, která jsou schematická, kompozičně i jazykově neinvenční.<sup>75</sup> Na tento proces „plíživé infiltrace vysoké literatury tituly spotřebními“ v poslední době upozornil zejména Ondřej Horák (Horák 2019: 22), ale diskutovalo se o něm i na První bilanci 2019 pořádané AV ČR (Klíčová 2020: 26). Přihlédneme-li navíc k faktu, že členy literárních porot jsou často vlivné nakladatelské osobnosti či samotní literáti, je zcela na místě přemýšlet i o vlivu<sup>76</sup>, který mají porotci při volbě laureáta či užších nominací. Ve třetí části práce jsme se tedy pomocí analýz a jejich konfrontací s kritickou reflexí oceněných a nominovaných próz debutantek snažili zhodnotit, zda byla získaná pozornost opodstatněná. Následně shrneme nejvýraznější specifika každé z próz a pokusíme se vyvodit, zda jejich autorky můžeme považovat za relevantní příslib současné české literatury.

---

<sup>75</sup> Nejvýstižnějším příkladem je dle nás *Jezero* (2016) Bianky Bellové, jemuž porota Magnesie Litery udělila nejvyšší ocenění Kniha roku 2017. Román je příliš teozovitý, eklektický, jazykově neinvenční a celkově předkládá příběh sestavený z klišé.

<sup>76</sup> „Kupříkladu tlak nakladatelů na porotce, protože ocenění je samozřejmě propagační nástroj, jenž je zadarmo. Nebo jde o snahu pořadatelů, aby vyhráli autor a kniha, jež široké čtenářstvo zná – opět tak jde o snahu dorozumět se...“ (Horák 2019: 22)

Stěžejním tématem povídkové sbírky *Do vnitrozemí* Vladimíry Valové je komunikační pnutí v každodenních mezilidských vztazích. V krátkých, ostře vypointovaných textech se autorce podařilo přesvědčivě vykreslit charaktery outsiderů maloměstského panoptika, ocitajících se v mezních situacích, kdy jsou nuceni přehodnotit dosavadní životní postoje a sestoupit „do vlastního nitra“. Dynamičnost a spád sbírky je umocňován střídáním próz reflexivního rázu a próz zaměřených na dialogičnost a dějovost. Vytríbeností jazyka a neotřelým užíváním symbolů a metafor, rozvíjejících leitmotiv strachu z ticha a smrti, převyšuje debut Valové současnou mainstreamovou produkci a zcela bez diskuzí si tak pozornost literární poroty zasloužil.

Lucie Faulerová v debutovém románu *Lapači prachu* zvolila aktuální, naléhavé téma domácího násilí a ohledávání rodinné minulosti, které v současné české próze psané ženami zažívá nebývalého rozmachu.<sup>77</sup> Faulerová ale na rozdíl od ostatních autorek, soustředících se zejména na sdělení konkrétního příběhu s co nejvěrohodnějším vykreslením různorodých emocí protagonistek, velice rafinovaně využila narativní hry několika vypravěčů a pro českou literaturu reaktivovala fenomén nespolehlivého vyprávění. Klamnými výpověďmi hrdinky odráží tendence lidského individua k sebeklamu i klamání ostatních a tematizuje nespolehlivost lidské paměti a smyslového vnímání, jež ve výsledku vede i k nespolehlivosti jakékoli literární interpretace. Rytmus a tempo textu udávají zejména repetice větných spojení a citoslovcí, jejichž nadměrné užívání strukturuje text a zároveň představuje inovativní jazykovou hru. Pozoruhodné je i využívání filmových postupů, metody cyklické gradace, postupně odhalující hrdinčino tajemství z dětství, či práce s místy nedourčenosti. Suverénní, svébytný autorský styl Faulerová potvrdila i v letos vydaném románu *Smrtholka* a utvrdila nás tak v přesvědčení, že je jednou z nejtalentovanějších mladých českých spisovatelek snažících se o inovativní přístup k tématům rezonujícím současnou českou literaturou.

Značný kritický ohlas vzbudil román *Probudím se na Šibuji* Anny Cimy, jenž byl následně oceněn Magnesií Literou v kategorii Objev roku a Cenou Jiřího Ortena. Mnohohrstevnatý román konstituuje dva oddělené fikční světy (pražský a tokijský), i fikční svět ve fikčním světě, reprezentovaný úryvky z povídek fiktivního japonského prozaika. Autorce se daří dynamicky propojit několik literárních žánrů (milostná próza,

---

<sup>77</sup> Připomeňme knihy Petry Dvořákové (*Já jsem hlad, Síť, Vrány*) či Dity Táborské (*Malinka, Běsa*), nejvíce se ale nabízí (avšak pouze tematické) srovnání s románem *Rekonstrukce* Viktorie Hanišové, v němž je jednání protagonistky též determinováno vraždou v rodině.

univerzitní román, mysteriózní drama, detektivka, autobiografický román) s pasážími zachycujícími tokijské reálie a japonské kulturní i společenské fenomény. Prolínáním narativních rovin vznikl neotřeले vystavěný příběh, jehož stěžejním tématem je odcizení a hledání vlastní identity symbolizované motivem rozdvojení. Vrstvením jednotlivých narativních linií a jejich postupným propojováním se Anna Cima uvedla jako talentovaná stylistka, schopná napsat pozoruhodnou, postmoderně laděnou mnohvrstevnatou prózu.

Nejproblematičtěji se nám jeví pozitivní literárně-kritické přijetí románu *Teorie podivnosti* Pavly Horákové oceněné Magnesií Literou v kategorii Litera za prózu. V analýze jsme se snažili objektivně nahlédnout především nejčastěji vyzdvihované prvky románu, konkrétně hrdinčin intelekt, multižánrovost a autorčinu metodu rekurentního rozvíjení motivů. Protagonistčino neustálé pozorování a hodnocení absurdit z každodenního života bylo v recenzních ohlasech vnímáno jako projev intelektu (např. Barrett 2019: 3, Jančík 2018, Kouba 2019: 5), ve skutečnosti ale její komentáře nenesou žádnou hlubší výpovědní hodnotu a často se tak blíží plytkým statusům na sociálních sítích či glosám na pochybných diskusních fórech. Horáková uplatňuje kompoziční metodu variování, opakování a gradace jednotlivých motivů a situací, na jejímž principu je schematicky vystavěna každá z jednačtyřiceti kapitol románu – užitá fraktální metoda ale naraci neobohacuje ani nerozvíjí, a text tak postupně ztrácí dynamiku a začíná být předvídatelný. Snaha o syntézu satirických, milostných, společensko-kritických, mysteriózních či detektivních žánrových rysů ve výsledku vytváří jakýsi žánrový hybrid, který měl pravděpodobně zachytit těkavost dnešní doby, rozhodně jej ale nepovažujeme za zdařilý pokus o vytvoření díla v modu multižánrové postmoderní literatury. *Teorie podivnosti* z kontextu současné prózy vybočuje satirickým vyobrazením akademického prostředí, nezvykle otevřeným popisem tělesnosti a vyznačuje se také poměrně solidní prací s jazykem, nenabízí ale nosný syžet ani pointu, existenciální či estetický přesah – především z toho důvodu je pro nás nekritické vyzdvižení románu „na piedestal nevšední umělecké prózy“ (Vajchr 2019: 199) značně nadsazené.

Pro román *Ve skříni* Terezy Semotamové je zásadní tematika bytí ve fyzickém prostoru, soustředí se ale i na tematizaci vykořenění, lidské osamělosti a mezilidského nepochopení. Skrz četné retrospektivní pasáže, odehrávající se v Německu, protagonistka okrajově naznačuje rozdíly mezi českou a německou mentalitou a postupně odkrývá a vytěšňuje vzpomínku na tragicky ukončený vztah. Ze všech analyzovaných textů se Semotamová pouští nejhluběji „do vláken naší existence v prostoru a soužití s jinými

lidmi. Výsledek je o to tíživější a také aktuálnější“ (Zezuláková Schormová 2019a: 3). Kompozice románu je založená na destrukci textové linearity a časové následnosti, jež vede až k oscilaci mezi realitou a surreálem. Asociativní obrazy, neotřelé metafory, synonymické výčty či sarkastické dialogy postav zakládají pozoruhodný, jazykově pestrý text, jemuž se ale v důsledku nekritického vyzdvihování *Teorie podivnosti* Pavly Horákové dostalo mnohem méně pozornosti, než si dle nás zasloužil (právě kvůli existenciálnímu přesahu a jazykové inovaci).

V závěru nám zbývá odpovědět na otázku, do jaké míry analyzované prózy korespondují s tematickými tendencemi polistopadových prozaiček (či z nich naopak vybočují), jež jsme předestřeli v první části práce. Každá z nich zcela bez pochyby sleduje témata každodennosti a soukromá dramata protagonistek (popř. protagonistů v povídkách V. Valové), debuty Anny Cimy a Terezy Semotamové pak částečným zasazením do vzdáleného, v případě Cimy exotického prostředí náleží i k linii „útěkářské“. K událostem spojeným s poválečnou situací letmo odkazuje pouze Pavla Horáková pátráním otce hlavní hrdinky po odsunutých německých předcích. Ve sledovaných prózách jsme ve výsledku schopni vypořádat dvě společné tendence – soustavnou konfrontaci protagonistek (popř. protagonistů) s událostmi z jejich dětství či nedávné minulosti a tematizaci osamělosti. Značně podobný je zejména životní pocit protagonistek románů *Lapači prachu* a *Ve skříni*. Obě ironicky komentují svou aktuální bizarní životní situaci i vlastní minulost, snaží se samy sebe přesvědčit, že se nad ni dokážou povznést a vytěsnit tím životní trauma, které se jim v myšlenkách neustále vrací; Hana z románu *Ve skříni* se ale na rozdíl od Anny z *Lapačů prachu* nesnaží o sebedestrukci, ale přijímá nastalou situaci jako možnost k přehodnocení rezignovanosti k vlastnímu bytí. Adu z *Teorie podivnosti* Pavly Horákové se zmiňovanými hrdinkami pojí cynické hodnocení okolního světa, na rozdíl od nich se z těžkých životních situací nehroučí a neuzavírá do sebe, ale přijímá je optimisticky a s nadhledem. Adina osamělost pramení zejména z pocitu intelektuální nadřazenosti a její jednání je určováno pátráním po zmizelém synovi její kamarádky. Protagonistka románu Anny Cimy je rozdvojením konfrontována se svou sedmnáctiletou podobou a téma osamělosti je poté spjata primárně s pochybnostmi o vlastní identitě a odcizení sama sobě. Minulostí je do značné míry determinováno i jednání většiny postav povídek Vladimíry Valové, jež kvůli dávným traumatům nejsou schopny navázat společenské vztahy a jsou tak předurčeny k životu v osamění.



Předkládanou prací jsme poukázali nejen na kvantitativní nárůst prozaické tvorby autorek, ale rovněž na kvalitativní rozrůzněnost jejich tvůrčího příspěvku do současné české literatury. V analytické části jsme prokázali, že vedle próz náležících k dominantní linii mainstreamové populární literatury, jež je řadou literárních kritiků nadhodnocována (viz analýza Teorie Podivnosti Pavly Horákové), vznikají i díla svěbytná a invenční, ideově i tvárně obohacující současnou prózu. Minimálně čtyři z pěti sledovaných debutantek tak můžeme do budoucna považovat za relevantní příslib perspektivní linie současné české literatury.

## Anotace

**Jméno a příjmení:** Tereza Roháčová

**Název katedry a fakulty:** Katedra bohemistiky, Filozofická fakulta UP

**Název diplomové práce:** Nové prozaičky – nová perspektiva české literatury?

**Vedoucí práce:** prof. PhDr. Lubomír Machala, CSc.

**Počet znaků:** 179 616

**Počet příloh:** 0

**Počet titulů použité literatury:** 129

**Klíčová slova:** debuty, české prozaičky, Anna Cima, Lucie Faulerová, Pavla Horáková, Tereza Semotamová, Vladimíra Valová, současná česká literatura

**Anotace:** Diplomová práce se zaměřuje na prozaické prvotiny autorek (Anna Cima: *Probudím se na Šibuji*, Lucie Faulerová: *Lapači prachu*, Pavla Horáková: *Teorie podivnosti*, Vladimíra Valová: *Do vnitrozemí*, Tereza Semotamová: *Ve skříni*), které v posledních dvou letech upoutaly pozornost nejsledovanějších literárních soutěží (Magnesia Litera, Cena Jiřího Ortena) a vyvolaly řadu převážně pozitivních recenzních ohlasů. Snaží se postihnout jejich specifika i přínos, popř. problematické rysy, a vyvodit, zdali získaná pozornost byla opodstatněná, či nepodložená. Vedlejším cílem je ověření teze (skutečnosti?) o zvyšujícím se podílu českých literátek, a to jak v kvantitativním, tak i kvalitativním měřítku, na podobě a proměnách české literatury, který se projevuje od počátku 21. století.

**Anotace v angličtině:** This diploma thesis is focused on debut novels and short stories of female writers (Anna Cima: *I Wake Up at Šibuji*, Lucie Faulerová: *Dust Catchers*, Pavla Horáková: *Theory of Weirdness*, Tereza Semotamová: *In the Closet*, Vladimíra Valová: *To Inland*) which attracted the attention of many readers and literary critics in the past two years. The primary aim was to capture the specifics of these novels, their contribution and problematic features and analyze if the attention the authors received was indeed justified or not. A secondary goal of this thesis was to verify a phenomenon of the increasing number of Czech female prose writers who influence the form and specific changes of Czech literature (in both qualitative and quantitative measures) since the beginning of the 21<sup>st</sup> century.

## Resumé

The primary aim of this diploma theses was to assess the creative results of beginning female prose writers, whose works in 2018 and 2019 attracted the attention of the juries of the most watched Czech literary competitions (Magnesia Litera, Cena Jiřího Ortena) and elicited many mostly positive reviews.

In the theoretical part of the work we pointed on the fact, that the prosaic work of female writers is becoming more and more productive line of Czech literature and brings many of the research challenges. In the first chapter we sketched the developmental tendencies and thematic topics in the prose of female writers from the 1990s to the present. The resulting database helped us set the further analysed texts in the context of contemporary Czech literature. The second chapter was focused on a critical reflection of the work of the female writers.

Due to limited scope of the diploma thesis, the third part was focused only on the prose debuts of female writers, which were published in the last two years, so on the period, which is not mapped by literary science so far. We specifically focused on the novels *I Wake Up at Šibuji* by Anna Cima, *Dust Catchers* by Lucie Faulerová, *Theory of Weirdness* by Pavla Horáková, *In the Closet* by Tereza Semotamová and on the short story collection *To Inland* by Vladimíra Valová. In the analysis of selected prose, we mainly focused on the text of the work itself, its structure, interpretation and we tried to capture the specifics of the texts and on the problematic elements. The results of our analyses were confronted with previous critical reception published in literary periodicals and we tried to decide whether the given attention was well-founded.

During the work on the diploma task, not only the ever-increasing quantity of creative contribution of prose writers to contemporary Czech literature was proved, but also the qualitative diversity of their work. Besides mainstream popular literature, which is overestimated by some critics (eg *Theory of Weirdness* by Pavla Horáková) there are also original and inventive works that ideologically and formally enrich contemporary Czech literature and their authors can thus be understood as a promise for the literary future.

## Seznam použité literatury

### Primární literatura

CIMA, Anna  
2018 *Probudím se na Šibuji* (Praha: Paseka)

FAULEROVÁ, Lucie  
2017 *Lapači prachu* (Praha: Torst)

HORÁKOVÁ, Pavla  
2018 *Teorie podivnosti* (Praha: Argo)

SEMOTAMOVÁ, Tereza  
2018 *Ve skříni* (Praha: Argo)

VALOVÁ, Vladimíra  
2017 *Do vnitrozemí* (Brno: Host)

### Sekundární literatura

BACHELARD, Gaston  
2009 [1957] *Poetika prostoru* (Praha: Malvern)

BALAŠTÍK, Miroslav  
2013 „Tisící a druhá noc Šahrazády: generační a genetická proměna české literatury“, *Host* 29, č. 2, s. 52–55  
2017 „My nechceme vydávat osloviny“, [rozmlouval Tomáš Kubíček], *duha.mkz.cz*, <https://duha.mzk.cz/clanky/my-nehceme-vydavat-osloviny-rozhovor-s-miroslavem-balastikem> [přístup 1. 3. 2020]  
2019 „Česká próza táhne. I díky jasnému příběhu a reáliím, které čtenář zná.“, *vltava.rozhlas.cz*, <https://vltava.rozhlas.cz/ceska-proza-tahne-i-diky-jasnemu-pribehu-a-realiim-ktere-ctenar-zna-8113466> [přístup 27. 2. 2020]

BARANOVÁ, Barbora  
2020 „Magnesie Liteře chybí ženská perspektiva“, *h7o.cz*, <http://www.h7o.cz/magnesii-litere-chybi-zenska-perspektiva/> [přístup 20. 3. 2020]

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

BĚLÍČEK, Jan  
2019 „Vystřízlivění ze snů o Japonsku. Nad debutem Anny Cimy“, *A2* 15, č. 8, s. 5

BÍLEK, Petr A.

2017 „Spisovatelka Faulerová napsala překvapivě zralý debut“, *archiv.ihned.cz*, <https://archiv.ihned.cz/c1-65948690-lucie-faulerova-lapaci-prachu-torst-kniha-recenze-knihovna-vaclava-havla> [přístup 30. 7. 2019]

2019a „Laudatio na knihu Anna Cima: Probudím se na Šibuji, přednesené při předání Ceny Jiřího Ortena 2019“, *cenajirihoortena.cz*, <https://www.cenajirihoortena.cz/article/detail/42/> [přístup 29. 7. 2020]

2019b „Zaklapnout dveře před světem“, *Respekt* 30, č. 8, s. 57

BOLAVÁ, Anna

2016 „ROZHOVOR: Do tmy s Annou Bolavou aneb Další čtení u Emy“, [rozmlouvala Anna Malimánková], *kulturio.cz*, <https://kulturio.cz/rozhovor-autorske-cteni-anna-bolava/> [přístup 22. 3. 2020]

BOOTH, Wayne C.

2007 [1961] „Typy vyprávění“, *Aluze* 11, č. 2, s. 42–51

BROŽOVÁ, Věra

2008 „Tereza Boučková“, *slovníkceskeliteratury.cz*, <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=677&hl=tereza+bou%C4%8Dkov%C3%A1> [přístup 15. 2. 2020]

ČEPICOVÁ, Vendula

2018 „Všeřtět v němotě: povídkový debut Vladimíry Valové“, *A2* 14, č. 12, s. 5

ČOPJAKOVÁ, Kateřina

2018 „Nakažlivý posedlost. Debut, který aspiruje na objev roku, skládá příběh z Prahy i Tokia“, *Respekt* 29, č. 45, s. 56

DOLEŽEL, Lubomír

2008 [1991] „Strukturální tematologie a sémantika možných světů. Případ dvojníka“, in: *týž: Studie z české literatury a poetiky* (Praha: Torst), s. 271–287

FAULEROVÁ, Lucie

2018 „Vladimíra Valová: Do vnitrozemí“, *Právo* 28, č. 51, příl. *Salon*, č. 1062, s. 5

2019 „Nesnesitelná lehkost pinožení“, *Právo* 29, č. 38, příl. *Salon*, č. 111, s. 16

FIALOVÁ, Alena

2006 „Méně by bylo více“, *Tvar* 17, č. 18, s. 2

2014 „Próza“, in: A. Fialová ed.: *V souřadnicích mnohosti: česká literatura první dekády jednadvacátého století v souřadnicích a interpretacích* (Praha: Academia), s. 341–364

2015 *Česká próza po roce 1989* (Praha: Středisko společných činností AV ČR)

FICOVÁ, Sylva

2019 „Vkliň a sviň se v skříň“, *Tvar* 30, č. 10, s. 3

FISCHEROVÁ, Andrea

2010 „Ženská literatura a teorie genderu v první polovině 19. století“, in: J. Matonoha ed.: *Česká literatura v perspektivách genderu: IV. kongres světové literárněvědné bohemistiky* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 67–77

FONIOKOVÁ, Zuzana

2012 „Hranice nespolehlivého vyprávění“, *Bohemica litteraria* 15, č. 1, s. 101–119

GILK, Erik

2009 „Velký příběh odsunuté Němky“, *Tvar* 20, č. 20, s. 23

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

2019 „Zjitřená vnímatelka“, *Tvar* 30, č. 11, s. 3

GÖTH, Jindřich

2018 „Polapená Japonskem“, *Právo* 28, č. 182, s. 17

GREGOROVÁ, Bára

2003 „Hůlová Petra: Paměť mojí babičce“, *iLiteratura.cz*,  
<http://www.iliteratura.cz/Clanek/10817/hulova-petra-pamet-moji-babicce> [přístup 6. 2. 2020]

GUTH, Jiří

2012 „Antipeňás“, *denikreferendum.cz*, <https://denikreferendum.cz/clanek/14476-antipenas> [přístup 21. 2. 2020]

HAMAN, Aleš

2001 „Fikce a imaginace v prózách 90. let“, in: M. Bauer ed.: *Česká próza 90. let 20. století* (České Budějovice: Jihočeská univerzita), s. 20–28

HELLER, Jan. M

2019a „Monology ze skříňe“, *iLiteratura.cz*,  
<http://www.iliteratura.cz/Clanek/40971/semotamova-tereza-ve-skrini> [přístup 28. 5. 2020]

2019b „Nesnesitelná setrvačnost slov“, *Tvar* 30, č. 14, s. 10

HODROVÁ, Daniela

1997 „Smysl pokoje“, in: D. Hodrová et al.: *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie* (Jinočany: H&H), s. 217–238

2001a „Postava a bytí“, in: *...na okraji chaosu...: Poetika literárního díla 20. století* (Praha: Torst), s. 664–695

2001b „Postava-definice a postava-hypotéza“, tamtéž, s. 544–570

HOLMANOVÁ, Marie

2001 „Želary aneb Návrat příběhu: fascinující prvotina dvaosmdesátileté autorky“, *Lidové noviny* 14, č. 301, příl. *Orientace*, s. 16

HORÁK, Ondřej

2007 „O mně v tvém příběhu není nic“, *Lidové noviny* 20, č. 228, s. 18

2019 „Má česká literatura už nějaká čísla?“, *Lidové noviny* 32, č. 299, příl. *Orientace*, s. 22

HORÁKOVÁ, Pavla

2019 „Držitelka Litery za prózu Pavla Horáková: Fascinují mě profesionalismy“, [rozmlouval Petr Nagy], *literarky.cz*, <http://archiv.literarky.cz/literatura/222-literatura/28084-dritelka-litery-za-prozu-pavla-horakova-fascinuji-m-profesionalismy> [přístup 30. 6. 2020]

HRABAL, Jiří

2013 „Nespolehlivost jako klamavá narativní strategie“, *World Literature Studies* 22, č. 5, s. 117–123

HRTÁNEK, Petr

2009 „Román přetěžovaného času“, *iLiteratura.cz*, <http://www.iliteratura.cz/Clanek/25541/tuckova-katerina-vyhnaní-gerty-schnirch-2> [přístup 3. 8. 2020]

HŮLOVÁ, Petra et al.

2012 „Autorky vytáhly nože aneb Krutá poprava kritikova“, [debatu řídil Petr Kamberský], *Lidové noviny* 25, č. 287, příl. *Orientace*, s. 26

CHUCHMA, Josef

2008 „Rodiny, lásky, alkohol, rozvraty“, *Mladá fronta Dnes* 19, č. 86, s. 6

2018a „Hra na závažnost“, *Respekt* 29, č. 7, s. 57

2018b „Reflexe: Literatura!“, *vltava.rozhlas.cz*, <https://prehravac.rozhlas.cz/audio/3966513> [přístup 20. 2. 2020]

2019 „Teorie nedospělosti“, *Respekt* 30, č. 12, s. 56

CHROBÁKOVÁ-LNĚNÍČKOVÁ, Andrea

2018 „Až na dřeň bytí“, *Texty* 22, č. 77, s. 29–31

JANČÍK, Marek

2018 „Náš podivný vesmír“, *iLiteratura.cz*, <http://www.iliteratura.cz/Clanek/40877/horakova-pavla-teorie-podivnosti> [přístup 4. 7. 2020]

JANOUŠEK, Pavel

2009 „Svědectví nejen o Gertě Schnirch aneb Takoví jsme byli“, *Host* 25, č. 9, s. 61–62

2018a „Lucie Faulerová: Lapači prachu“, *Tvar* 29, č. 4, s. 2

2018b „Vladimíra Valová: Do vnitrozemí“, *Tvar* 29, č. 8, s. 2

JUŘÍKOVÁ, Eliška F.

2018 „Vyprávění jako nástroj k uchopení rozporuplnosti ženského světa“, *Host* 34, č. 4, s. 56–57

KAPRÁLOVÁ, Dora

2002 „Dobře zabydlené bludiště“, *Host* 18, č. 1, s. 12–15

KITTLOVÁ, Markéta

2012 „Osvobozující moc mýtu“, *Lidové noviny* 25, č. 12, příl. *Relax*, s. 2

KLÍČOVÁ, Eva

2009 „Cvokyně, tchyňucha, fág kší beta a ostatní“, *Tvar* 20, č. 21, s. 20

2013 „K případu literární arachnofobie: Existuje genderově odlišné čtení a psaní?“, *Host* 29, č. 2, s. 49–51

2020 „Kritika v osamění: první bilance české literatury 2019“, *Host* 36, č. 1, s. 20–26

KLÍČOVÁ, Eva – LOLLOK, Marek – KUČERA, Štěpán

2019 „Neobvykle bezstarostná hrdinka“, *Host* 35, č. 3, s. 56–59

KLÍMOVÁ, Kamila

2018 „Vyčpělá noční můra pokrytá prachem“, *iLiteratura.cz*,  
<http://www.iliteratura.cz/Clanek/39673/faulerova-lucie-lapaci-prachu> [přístup 30. 7. 2019]

KOUBA, Karel

2019 „Svět je podivný. Nad románem Pavly Horákové“, *A2* 15, č. 2, s. 5

KOŽUŠNÍKOVÁ, Petra

2015 „Prvotřídní stereotypy“, *Host* 31, č. 4, s. 88–89

2016 „Ženský, ženská, ženské... v literárněvědné praxi“, *Tvar* 27, č. 1, s. 15

2018 „Marš do červené knihovny!“, *Host* 34, č. 10, s. 20–23

KRÁLÍKOVÁ, Andrea

2019 „Bolavá myšlení románem“, *A2* 15, č. 2, s. 6–7

2020 „Mornštajnová je součástí vlny autorek, s nimiž se mohou čtenářky identifikovat“, *respekt.cz*, <https://www.respekt.cz/kultura/mornstajnova-nabizi-velky-pribeh-v-kole-dejin-a-neklade-ctenari-prekazky> [přístup 3. 4. 2020]



KREMLIČKA, Vít

2019 „Poustevnícký život ve skříni od firmy IKEA okořeňují hrdince slivovice i komplikované rodinné vztahy“, *reflex.cz*,  
<https://www.reflex.cz/clanek/kultura/92432/poustevnicky-zivot-ve-skrini-od-firmy-ikea-okorenuji-hrdince-slivovice-i-komplikovane-rodinne-vztahy.html> [přístup 29. 5. 2020]

KRUPOVÁ, Pavlína

2008 „Daniela Hodrová: Théta“ in: P. Hruška ed.: *V souřadnicích volnosti: česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích* (Praha: Academia), s. 318–326

LJUBKOVÁ, Marta

2019 „Svěže, ambiciózně a nadějně“, *Souvislosti* 30, č. 2, s. 161–163

LOLLOK, Marek

2012 „Němci včera a dnes“, *iLiteratura.cz*,  
<http://www.iliteratura.cz/Clanek/30909/katalpa-jakuba-nemci> [přístup 1. 3. 2020]  
2019 „Ada v říši podivů“, *Host* 35, č. 3, s. 54–55

MACHALA, Lubomír

2001 „Ženy v literatuře“, in: *Literární bludiště: bilance polistopadové prózy* (Praha: Brána), s. 81–101  
2008 „Próza“, in: P. Hruška ed.: *V souřadnicích volnosti: česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích* (Praha: Academia), s. 277–311  
2015 „Oceňovaná, ale nedocenená“, *Tvar* 26, č. 15, s. 15

MALÝ, Lukáš

2018 „Vykřesat něco z toho pekla!“, *iLiteratura.cz*,  
<http://www.iliteratura.cz/Clanek/39743/valova-vladimira-do-vnitrozemi> [přístup 21. 6. 2020]

MATĚJKOVÁ, Jana

2008 „Jaký otec, jaká dcera“, *Tvar* 19, č. 4, s. 20

MATONOHA, Jan

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

MARINA, Luděk

2018 „Anna Cima: Probudím se na Šibuji“, *literarni.cz*,  
[https://www.literarni.cz/rubriky/recenze/proza/anna-cima-probudim-se-na-sibuji\\_11656.html#.XyiHtigzY2z](https://www.literarni.cz/rubriky/recenze/proza/anna-cima-probudim-se-na-sibuji_11656.html#.XyiHtigzY2z) [přístup 30. 7. 2020]

MARTINOVÁ, Marta

2019 „Zvýznamňování banality“, *A2* 15, č. 4, s. 4

MOLDANOVÁ, Dobrava

1994 „Nesoustavná poetika“, *Iniciály* 5, č. 37, s. 60–63

MUKNER, Daniel

2019 „Ve skříní číhá (nejen) Okamura“, *iLiteratura.cz*,

<http://www.iliteratura.cz/Clanek/41151/semotamova-tereza-ve-skrini> [přístup 28. 5. 2020]

NAGY, Ladislav

2019 „Jak popsat, co nepopsali vědci? Román Pavly Horákové nadchne jazykem i postřehy“, *aktualne.cz*, <https://magazin.aktualne.cz/kultura/literatura/pavla-horakova-teorie-podivnosti-argo-kniha-recenze/> [přístup 4. 7. 2020]

NECHVÍLOVÁ, Tereza

2008 „Vývojové tendence v nejmladší české próze“, *Český jazyk a literatura* 58, č. 4, s. 177–183

NĚMEC, Jan

2019 „Boom české literatury“, *Host* 35, č. 10, s. 6

NOVOTNÝ, Vladimír

1996 „Nemysteriózní téma ženské literatury“, in: D. Moldanová ed.: *Žena – jazyk – literatura : sborník z mezinárodní konference* (Ústí nad Labem: Univerzita Jana Evangelisty Purkyně), s. 122–125

2003 „Spisovatelky našinky k roku 2000 – téma pro... Pro koho vlastně?“, *Intelektuál* 2, č. 1, s. 19–23

2008 „Pěťadvacetkrát svět žen: každý jiný, každá jiná“, in R. Kopáč ed.: *Ty, která píšeš* (Praha: Artes liberales), s. 7–13

NOVOTNÝ, Vladimír – KUDLOVÁ, Klára

1998, 2007 „Halina Pawłowska“, *slovníkceskeliteratury.cz*,

<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=835&hl=halina+pawlowsk%C3%A1+> [přístup 10. 2. 2020]

PEŇÁS, Jiří

2010 „Mladá žena a tzv. odsun“, *Lidové noviny* 23, č. 25, příl. *Orientace*, s. 29

2012 „Pavoučí ženy a ubohá tlustá moucha: literární recenzent o svých rozpacích z tvorby současných českých spisovatelek“, *Lidové noviny* 25, č. 281, příl. *Orientace*, s. 21–22

2014 „Recenze byla forma pomsty: S Jiřím Peňásem o únavě z literatury, ženském psaní, Vieweghovi a touze stát se cestopiscem.“, [rozmlouval Miroslav Balašík], *Host* 30, č. 10, s. 9–16

PILÁTOVÁ, Markéta

2009 „Spisovatelé na útěku“, *Respekt* 20, č. 18, s. 36–41

PORTL, Pavel

2013 „Rychlý běh dvacátým stoletím“, *Host* 29, č. 9, s. 64–65

POSPISZYL, Tomáš

2012 „Ženy a muži na planetě umění“, *Lidové noviny* 25, č. 286, s. 11

PROCHÁZKOVÁ, Iva

2018 „Anna Cima: Probudím se na Šibuji“, *paseka.cz*, <https://www.paseka.cz/anna-cima-probudim-se-na-sibuji/produkt-4683/> [přístup 1. 8. 2020]

PŘEČEK, Lukáš

2008 „Kam vedete, žluté oči?“, *Host* 24, č. 4, s. 56

RULF, Jiří

2002 „Čas tiká neslyšně“, *Reflex* 13, č. 22, s. 58

SEMOTAMOVÁ, Tereza

2019 „Psala jsem knihu o pocitu nezabydlenosti, říká o svém románu *Ve skříni* Tereza Semotamová“, [rozmlouvala Alena Blažejovská], *brno.rozhlas.cz*, <https://brno.rozhlas.cz/psala-jsem-knihu-o-pocitu-nezabydlenosti-rika-o-svem-romanu-ve-skrini-tereza-8035822> [přístup 25. 5. 2020]

SMÍTALOVÁ, Petra

2017 „Do vnitrozemí. Body zlomu jsou častokrát úplně nenápadné“, *lidovky.cz*, [https://www.lidovky.cz/kultura/recenze-do-vnitrozemi-body-zlomu-jsou-castokrat-uplne-nenapadne.A171027\\_115137\\_in\\_kultura\\_jto](https://www.lidovky.cz/kultura/recenze-do-vnitrozemi-body-zlomu-jsou-castokrat-uplne-nenapadne.A171027_115137_in_kultura_jto) [přístup 20. 6. 2020]

2018 „Když na duši sedá prach“, *Instinkt* 17, č. 7, s. 50

STANĚK, Vojtěch

2010 „Dějiny vs. román – 1:0. Vyhnání Gerty Schnirch Kateřiny Tučkové“, *A2* 6, č. 5, s. 7

STEHLÍKOVÁ, Olga

2019 „Pavla Horáková: Teorie podivnosti. Soft sci-fi řešící vztahová témata i podstatu vesmíru“, [diskuze O. Stehlíkové s J. Chuchmou a E. Klíčovou], *vltava.rozhlas.cz*, <https://vltava.rozhlas.cz/pavla-horakova-teorie-podivnosti-soft-sci-fi-resici-vztahova-temata-i-podstatu-8091940> [přístup 2. 7. 2020]

STUDENÝ, Jiří

2015 „Úvodem“, in: J. Studený – I. Říha ed.: *Sedm statečných a spol.: próza psaná ženami v kontextu současné české literární kultury* (Pardubice: Univerzita Pardubice), s. 9–15

ŠALDA, F. X

1948 [1905] „Žena v poesii a literatuře“, in: *Boje o zítřek: meditace a rapsodie* (Praha: Melantrich), s. 53–68

ŠANDA, Michal

2017 „A kostlivcem ve skříni je...“, *Právo* 27, č. 260, příl. *Salon*, č. 1046, s. 5

ŠIDÁK, Pavel

2018 „Poněkud explicitní povídky“, *Tvar* 29, č. 7, s. 21

ŠIMÁK, Petr

2011 „Úspěch románu Vyhnání Gerty Schnirch“, *Revolver Revue* 26, č. 84, s. 230–234

ŠPLÍCHAL, Martin

2018 „Lucie Faulerová: Lapači prachu“, *iliterarni.cz*,  
[https://www.literarni.cz/rubriky/recenze/proza/lucie-faulerova-lapaci-prachu\\_11528.html#.XxS-JJ4zY2w](https://www.literarni.cz/rubriky/recenze/proza/lucie-faulerova-lapaci-prachu_11528.html#.XxS-JJ4zY2w) [přístup 30. 7. 2019]

ŠRÁMKOVÁ, Jana

2012 „Knihy současných českých autorek postrádají ironii, ba i humor, tvrdí ve svém eseji v LN Jiří Peňás. Na rozdíl od mužů nepíší z vnitřní potřeby, ale protože ‚to tak cítí‘, nectí jako oni logiku příběhu a smysl slov. Dotklo se vás to?“, [anketa pro J. Šrámkovou, K. Tučkovou, M. Platzovou a J. Katalpu], *Respekt* 23, č. 50, s. 6

TLUSTÝ, Jan

2012 „Hermeneutika literárního prostoru“; in P. Komenda, L. Malinová, R. Změlík eds.: *Místo – prostor – krajina v literatuře a kultuře* (Olomouc: Univerzita Palackého), s. 55–62

TOPOL, Jáchym

2004 „Česká literární revoluce“, *Babylon* 14, č. 2, s. 5

2018 „Tohle taky zvládnem: s Jáchymem Topolem o jeho románu Citlivý člověk, zaprodaných gerontech a naději lidstva“, [ptali se Milan Ohnisko a Vojtěch Němec], *Tvar* 29, č. 7, s. 4–5

TRÁVNÍČEK, Jiří

2014 „Život v díle jednoho malíře“, *Host* 30, č. 7, s. 85

TRÁVNÍČEK, Mojmír

2001 „Pozoruhodná prvotina“, *Tvar* 12, č. 20, s. 20

VAJCHR, Marek

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

VALOVÁ, Vladimíra

2017a „Vyhod'te ‚v‘, a máte nitrozemí“, [rozmlouvala redakce Hostu], *kavarna.hostbrno.cz*, <http://kavarna.hostbrno.cz/clanky/vyhodjte-v-a-mate-nitrozemi> [přístup 23. 6. 2020]

VANÍČEK, Jakub

2018 „Z Prahy do Japonska a zpět“, *denikreferendum.cz*, <https://denikreferendum.cz/clanek/28702-z-prahy-do-japonska-a-zpet> [přístup 29. 7. 2020]

VLÁŠÍNOVÁ, Drahomíra

2000 „Tzv. ženská próza deset let poté (od žen, o ženách, pro ženy)“, in.: M. Jareš ed.: *Deset let poté: česká a slovenská literatura po roce 1989* (Praha: UČL AVČR), s. 59–63

VOSTRÁ, Denisa

2018 „Probudím se na Šibuji“, *iLiteratura.cz*, <http://www.iliteratura.cz/Clanek/40679/cima-anna-probudim-se-na-sibuji> [přístup 30. 7. 2020]

ZERWECK, Bruno

2009 „Nespolehlivé vyprávění v dějinném kontextu: Nespolehlivost a kulturní diskurz v narativní fikci“, *Aluze* 13, č. 3, s. 40–59

ZEZULÁKOVÁ SCHORMOVÁ, Františka

2019a „Mít kam jít“, *Tvar* 30, č. 10, s. 3

2019b „Tak daleko, tak blízko“, *Tvar* 30, č. 12, s. 3

ZÍZLER, Jiří

2019 „Prožít všechno, co se nestalo“, *Tvar* 30, č. 12, s. 3

ZLÁMALOVÁ, Erika

2009 „Kateřina Tučková: Vyhnání Gerty Schnirch“, *literarni.cz*, [http://www.literarni.cz/rubriky/recenze/proza/katerina-tuckova-vyhnnani-gerty-schnirch\\_7890.html](http://www.literarni.cz/rubriky/recenze/proza/katerina-tuckova-vyhnnani-gerty-schnirch_7890.html) [přístup 3. 2. 2020]

---

Při vyhledávání recenzí a kritik byla využita databáze <http://biblio.ucl.cas.cz/> UČL AV ČR.