

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Katedra bohemistiky

Prózy a dramata Aleny Vostré z 60. let

The Proses and Dramas by Alena Vostrá from the 1960s

Magisterská diplomová práce

Aneta Damborská

Česká filologie

Vedoucí práce: Mgr. Zuzana Zemanová, Ph.D.

Olomouc 2014

Prohlašuji, že jsem tuto magisterskou diplomovou práci vypracovala samostatně pod vedením Mgr. Zuzany Zemanové, Ph.D., s využitím uvedené literatury a dalších zdrojů uvedených na konci práce.

V Olomouci 28. dubna 2013

.....

Aneta Damborská

Srdečně děkuji Mgr. Zuzaně Zemanové, Ph.D., za vedení práce, za podnětné připomínky, cenné rady, vstřícný přístup a trpělivost. Děkuji Petrovi za podporu a porozumění. Děkuji Denise Vostré za přiblížení osobnosti Aleny Vostré a za informace o jejím díle, Petře Honsové z archivu Činoherního klubu za interní materiály týkající se divadelních her Aleny Vostré, Dr Rajendru Chitnisovi a profesoru Davidu Shortovi za poskytnutí svých studií.

Obsah

Úvod.....	6
1 Spisovatelka Alena Vostrá	9
1.1 Život.....	9
1.2 Dílo	10
2 Prozaická tvorba 60. let.....	16
2.1 Tendence francouzského nového románu?	20
3 Bůh z reklamy.....	23
3.1 Elegie.....	27
3.2 Bůh z reklamy.....	32
3.3 Dobové ohlasy <i>Boba z reklamy</i> v tisku	39
3.4 <i>Elegie</i> a <i>Bůh z reklamy</i> . Dvě novely o touze dorozumět se	42
4 Vlažná vlna. Odkrývat povahu reality mžikovou konfrontací.....	44
4.1 Dobové ohlasy <i>Vlažné vlny</i> v tisku.....	62
4.2 <i>Vlažná vlna</i> a francouzský nový román	64
5 Poetika Činoherního klubu v kontextu divadel malých forem v 60. letech	67
5.1 Divadla malých forem	67
5.2 Činoherní klub.....	69
6 Na koho to slovo padne. „Co nechceš, aby ti činili jiní, čiň ty jim.“	73
6.1 Dobové ohlasy hry <i>Na koho to slovo padne</i> v tisku.....	85
7 Na ostří nože	88
7.1 Dobové ohlasy hry <i>Na ostří nože</i> v tisku.....	99

Závěr. Determinace jedinečností	102
Anotace.....	110
Literatura	111
Přílohy.....	118

Úvod

Alena Vostrá vstoupila do kulturního života u nás – rozhlasového, literárního a divadelního – v 60. letech 20. století. Celé desetileté období se vyznačovalo rozkvětem ve všech uměleckých odvětvích – zvláště v literatuře, divadle, filmu a výtvarném umění. Debutující umělce nespojovala hlediska generační, neměli jednotný program ani netvořili vyhraněná hnutí. Šlo o velmi osobité individuality s vlastním pohledem na svět i na uměleckou tvorbu.

Nesmazatelnou uměleckou stopu zanechala po sobě i Alena Vostrá. Její autorský záběr sahá od prózy pro dospělé, přes divadelní a rozhlasová dramata, autorské pohádky a dětské říkanky až po filmové scénáře. Zůstaneme-li v oblasti tvorby pro dospělé, každá její nová kniha či jevištní počín vzbudily ohlas – převážně velmi kladný, někdy rozporuplný. Svěráznost autorčiny osobnosti se projevila v jejím díle. Vytvořila si originální poetiku jen těžko zařaditelnou do jednoho proudu. Možná právě nesnadná uchopitelnost jejího díla a solitérnost v kontextu české literatury je důvodem, proč bývá jméno Aleny Vostřé ve studiích a statích věnovaných literatuře druhé poloviny 20. století mnohdy opomíjeno.¹ Zmiňována bývá převážně ve spojitosti s tendencí francouzského nového románu. Jediná větší studie, která se zabývá charakteristikou autorčina díla komplexně, pochází od anglického bohemisty Rajendry Chitnise.² Čeští bohemisté jí věnovali pouze několik studií o dílčích aspektech její tvorby.

Většina děl Aleny Vostřé vyšla pouze jednou, nejvýše dvakrát. Běžným čtenářům se autorčino jméno z povědomí pomalu vytrácí. Výjimku tvoří její tvorba pro děti ze 70. a 80. let, jež vychází od nového tisíciletí znovu a zájemci se s ní mohou setkat běžně na knihkupeckých pultech.³

Ve své magisterské diplomové práci jsem se rozhodla věnovat prvnímu tvůrčímu období Aleny Vostřé – 60. létům, ale také bych chtěla autorku představit po tvůrčí stránce celkově. Osobnost a dílo spisovatelky mne zaujalo svou originalitou,

¹ Chybí i ve výčtu monografie Heleny Koskové, která se věnuje generaci 60. let *Hledání ztracené generace*. Její jméno neuvádí ani přehledová příručka dějin české literatury *Česká literatura od počátků k dnešku* (2. vyd. 2008).

² Chitnis, Rajendra A.: 'Water Flows even under Ice': The Fiction and Drama of Alena Vostrá. In: *Central Europe*, 1, 2007, s. 89–109.

³ Knižky vychází postupně v nakladatelství Artur od roku 2000 v jednotné úpravě s ilustracemi Heleny Zmatlíkové.

experimentem v oblasti formální i jazykové, nevšedním pojetím témat a jejich výběrem a neprogramovým směřováním k vyhraněnému tvůrčímu individualismu. Myslím, že dílo Aleny Vostré je stále živé, nadčasové, že si zaslouží pozornost literárních historiků, vědců i čtenářů a že klade otázky, které jsou aktuální i dnes.

Nejprve představím osobnost Aleny Vostré, poté se budu věnovat charakteristice jejího díla a pokusím se vymezit jednotlivá tvůrčí období. V obou částech budu vycházet z podkladů dostupné literatury o autorce. V biografické části bych chtěla doplnit méně známá fakta týkající se její literární dráhy a upřesnit anebo revidovat údaje z literárněhistorických a slovníkových příruček.⁴ Pro jednotlivá tvůrčí období vymezím obecné znaky.

Těžiště práce tvoří kapitoly s analyticko-interpretací výklady děl z 60. let – *Boba z reklamy*, *Vlašské vlny*, dramatu *Na koho to slovo padne* a *Na ostří nože*. Výkladům próz *Bůh z reklamy* a *Vlašská vlna* předchází kapitola o dobovém literárním kontextu s důrazem na prozaickou linii tzv. generace 60. let, do níž Alena Vostrá náleží. Větší pozornost věnuji české době francouzského nového románu, se kterou je spisovatelka spojována. Před výklady divadelních her *Na koho to slovo padne* a *Na ostří nože* zařazuji stručné pojednání o studiovém divadle Činoherní klub, pro které byly hry napsány. Jednotlivá díla podrobuji analýze z hlediska obsahového a formálního. Mým cílem je najít a popsat charakteristické rysy tvorby Aleny Vostré v 60. letech, na něž navazovala a jež rozvíjela i v dílech pozdějších. Zaměřím se na vypravěčské a kompoziční postupy, motivy, postavy a jazykovou stránku děl. Součástí práce je nástin dobových kritických reflexí. V závěrečném shrnutí se pokusím vyložit obecné rysy poetiky Aleny Vostré a zasadit ji do tzv. generace 60. let. Stranou výkladů zůstanou autorčiny práce pro děti, kterým se naplno věnovala až od 70. let, a dramaturgie děl klasiků, na nichž se podílela.

Jako podklad k bádání využívám především recenze a kritiky z dobového tisku (například od Milana Suchomela, Milana Jungmanna, Zdeňka Hořínka, Sergeje Machonina) a literárněhistorické studie, jež se vážou k 60. létům v české literatuře. Za zásadní považuji výše zmiňovanou studii Rajendry Chitnise postihující stručně celé dílo Aleny Vostré. Z literatury zaměřené souhrnně na dané období je to zejména monografie

⁴ Např. Věra Brožová, autorka hesla „Alena Vostrá“ ve *Slovníku českých spisovatelů od roku 1945*. 2. M–Ž (1998) chybně uvádí, že Alena Vostrá absolvovala studium dramaturgie prací – autorskou divadelní hrou *Na ostří nože*; byla to však hra *Na koho to slovo padne*; toto mylné konstatování se promítlo i do aktualizovaného on-line *Slovníku české literatury po roce 1945* (<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/>).

Heleny Koskové *Hledání ztracené generace* (2. vyd. 1996) a sborník *Zlatá šedesátá: Česká literatura a společnost v letech táni, kolotání a zklamání* (2000). Velkým přínosem pro mne jsou informace, které jsem obdržela prostřednictvím individuální korespondence s Denisou Vostrou, dcerou autorky, díky níž jsem poznala lépe osobnost Aleny Vostřé a především souvislosti týkající se její tvorby. Hodnotný pramen ke studiu tvoří také interní materiály o obou analyzovaných divadelních hrách, které mi poskytla Petra Honsová z archivu Činoherního klubu.

1 Spisovatelka Alena Vostrá

1.1 Život

„Soustředím se a snažím se co nejušporněji a přitom s maximálním počtem významů vylíčit slovy to, co před svým vnitřním zrakem vidím a svým vnitřním sluchem slyším, a pochopit v tomto fiktivním dění jeho podstatu.“⁵

Takto charakterizovala Alena Vostrá své psaní v roce 1988 v rozhovoru pro *Pionýr*. Po letech nuceného publikačního odmlčení bylo tento časopis pro mládež třetím periodikem, který si na spisovatelku od 60. let, kdy vydala svou poslední prózu pro dospělé, vzpomněl a pořídil s ní rozhovor. Alena Vostrá nebyla jen prozaičkou pro dospělé. Její literární tvorba zahrnovala kromě novel a románů také divadelní a rozhlasové hry, moderní autorské pohádky, prózy s dětským hrdinou a básničky pro děti a filmové a televizní scénáře. Jejím mužem (1963–1988) byl divadelní teoretik, historik a kritik a autor divadelních her, dramatizací a adaptací Jaroslav Vostrý (*1931). Dcera Denisa Vostrá (*1966) je japanoložkou.

Spisovatelka Alena Vostrá, rozená Obdržálková, se narodila 17. května 1938 v Praze do rodiny strojního inženýra. Vzpomínkovou prózou *Bylo...* přispěla její matka Božena Obdržálková (1903–1989) do souboru o staré Praze *Růžička z pražských trbů* (1981),⁶ s jejímž koncipováním jí dcera pomohla. V Praze také Alena Vostrá navštěvovala jedenáctiletou střední školu, na niž po maturitě (1956) navázala, ve stopách otce, studiem zeměměřičství na ČVUT. Po dvou semestrech školu opustila – více ji přitahovaly umělecké obory. Obdivovatelka loutkových filmů Jiřího Trnky se rozhodla pro loutkářství na DAMU (1958).⁷ Po dvou letech však byla vyloučena pro „individualismus“. „Nerada jsem cloumala javajkou a říkala příslušné povinné texty. Scénky pro svá studijní vystoupení jsem si psala sama, což zprvu vadilo spolužákům a nakonec i pedagogům. (...) Po různých nedorozuměních mě po dvou letech studia

⁵ Košnarová, Viktorie: K tabuli půjde... spisovatelka a dramatička Alena Vostrá. In: *Pionýr*, 3, 1988, s. 12–13.

⁶ Roku 1999 vyšly vzpomínky samostatně pod názvem *Bylo...* Součástí druhého vydání byla i předmluva Jaroslava Seiferta – přítele Boženy Obdržálkové i Aleny Vostřé, která za normalizace vyjít nemohla.

⁷ Kohn, Pavel: Slovo padlo na Alenu Vostrou. In: *Student*, 47, 1966, s. 6.

vyhodili. Odvolala jsem se, nebylo to spravedlivé.“⁸ V době, kdy nemohla studovat, pracovala v Československém rozhlasu. Odpovídala dětem za rozhlasového skřítku pohádek Hajaju a také pro děti několik autorských pohádek napsala. Kromě toho si přivydělávala i výrobou loutek pro Ústředí lidové umělecké výroby.⁹ Za dva roky byla rehabilitována a bylo jí umožněno studium dokončit. Návrat na stejný obor jí však doporučen nebyl, a tak se rozhodla pro dramaturgii. Obor úspěšně zakončila. Jako diplomovou práci napsala divadelní hru *Na koho to slovo padne*, doprovázenou dramaturgickým rozbohem dramatu.¹⁰ Hra byla následně s velkým úspěchem uvedena v Činoherním klubu. Poté se Alena Vostrá rozhodla pro svobodné povolání spisovatelky. Zemřela náhle 15. dubna roku 1992 v Praze.

1.2 Dílo

Spolupráce s časopisy, rozhlasem a filmem

Již od svých literárních počátků spolupracovala Alena Vostrá s literárními a divadelními časopisy, avšak nepravidelně. V 60. letech přispívala do *Literárních novin*, *Tváře*, *Plamene*, *Hosta do domu*, *Orientace* či *Divadla*. Násilné literární odmlčení v době tzv. normalizace znamenalo pro autorku dobrovolný odchod do ústraní.¹¹ Odmítla se podřídit dobovému literárnímu diskursu a volila únik do literatury pro děti a mládež. Začala psát pro *Mateřídoušku*, *Sluníčko* a *Obníček*.¹² Zkušenost s psaním autorských pohádek pro Hajaju doplnila v dětských časopisech krátkými prózami a říkankami o pěti verších – limeriky¹³.

V 80. letech zahrnuje do své spisovatelské činnosti také psaní filmových a televizních scénářů. V roce 1984 byl natočen pro Filmové studio Gottwaldov film pro děti podle jejího scénáře *Výbuch bude v pět* v režii Josefa Pinkavy. Na něj navázala dva roky nato jeho literární podobou.¹⁴ Pro stejné studio vytvořila náměty a následně scénáře pro několik animovaných a loutkových filmů pro děti – například *Konec kouzelníka Uhabuly*

⁸ Kohn, Pavel: Slovo padlo na Alenu Vostrou. In: *Student*, 47, 1966, s. 6.

⁹ Brožová, Věra (autorka hesla): Vostrá, Alena. In: Janoušek, Pavel a kol.: *Slovník českých spisovatelů od roku 1945*. 2. M–Ž. Brána, Praha 1998, s. 654–656.

¹⁰ Tognerová, Rajka: Médium Aleny Vostré. In: *Vlasta*, 25, 1992, s. 57.

¹¹ Po roce 1970 nově vzniknuvší Svaz československých spisovatelů jí již nenabídl členství.

¹² Kubíková, Alena: Časopisy pro děti v období tzv. normalizace [online]. [cit. 14.11.2013]. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta. Vedoucí práce Naděžda Siegllová. Dostupné z: <http://is.muni.cz/th/350380/pedf_b/>

¹³ Žáček, Jiří: Limerik je když... In: *týž: 99 dědečeků a 1 babička*. Šulc a spol., Praha 2001, s. 71–77.

¹⁴ Vostrá, Alena: *Výbuch bude v šest*. Albatros, Praha 1986.

(1981, v režii Hermíny Týrlové), *Bububu* (1982, v režii Ludvíka Kadlečka), *Rusalka Hupsalka* (1983, v režii Bohumila Šejdy), *Nezbedníci* (1985, opět v režii Ludvíka Kadlečka) či *Třetí hrb* (1987, v režii Jana Dudeška). Scénář napsala také pro pohádkovou televizní inscenaci Československé televize *Krejčí Závěšek a bradatý kámen* (1977), natočenou v režii Milana Pelouška.¹⁵

Po celá 80. léta až do své předčasné smrti spolupracovala s Československým rozhlasem. Psala pro něj jak původní rozhlasové autorské pohádky¹⁶, hry a povídky,¹⁷ tak dramatinizace děl světových autorů¹⁸. Rozhlasovými hrami, stejně tak i společenskými romány, navázala od poloviny 80. let na násilně přerušenu linii tvorby pro dospělé. V roce 1985 měl premiéru rozhlasový přepis komedie, původně určené pro divadlo, *Prosím, jen vážně* (režie Jana Bezdíčková). Následovalo monodrama *S ženami je kříž* (1991, režie Josef Červinka). Podle prózy pro mládež *Benedikt sluhou barona Prášila* připravil Český rozhlas v roce 1999 třináctidílnou četbu na pokračování v režii Vladimíra Gromova. Román *Tanec na ledě* dostal svou rozhlasovou podobu v roce 2005 pod vedením režiséra Dimitrije Dudíka. Zdramatizovala jej Šárka Kosková.

Od konce 80. let se Alena Vostrá mohla vrátit také k psaní pro dospělé a publikování v literárních periodikách. Její články a úryvky děl otiskly v *Tvorbě*, *Přítomnosti* a *Literárních novinách*.

Literární a dramatická tvorba

„Dobře. – Hrajem. – Ale nesmíte zapomínat, že i ta nejbujnější fantazie musí z něčeho vyjít. Má-li se výsledná výpověď alespoň částečně blížit pravdě. Jinými slovy, musíme se domluvit na **pravidlech hry**.“¹⁹ Vypůjčují si slova jedné z postav románu Aleny Vostré

¹⁵ Alena Vostrá je také autorkou jednoho scénáře filmu pro dospělé – *Á quelques jours près...* (1969). Film byl natočen v koprodukcii Československa a Francie, režíroval jej Yves Ciampi. Příběh se točí okolo sovětské okupace Československa v roce 1968. K psaní tohoto scénáře se spisovatelka dostala přes Ladislava Fikara, šéfa jedné z dramaturgických skupin v tehdejší Československé televizi, který chtěl využít zájmu o Československo v Evropě. Tvůrci filmu scénář bohužel výrazně přetvořili a přizpůsobili svým potřebám, takže konečné vyznění natočeného filmu se téměř v ničem neshodovalo s autorčím původním záměrem.

¹⁶ Např. dvanáctidílný pohádkový seriál *Kouzelná chobotnice Krejžy* (1989).

¹⁷ Např. *Každý svého strýjce štěstím* (1990) či *Dámy* (1991).

¹⁸ Např. hru pro mládež *Na shledanou na severu* (premiéra 1982) podle Alexandra Marjamova nebo povídku *Markheim* (premiéra 2001) podle Roberta Louise Stevensonova.

¹⁹ Vostrá, Alena: *Vlažná vlna*. Československý spisovatel, Praha 1966, s. 169.

Vlažná vlna a také úvodní slova, kterými Jan Lukeš započal spisovatelčin nekrolog.²⁰ V oněch slovech je představeno hlavní téma literárního díla Aleny Vostřé. Pojetí života jako hry. Hry, která je s člověkem hrána bez jeho svolení. Nemůže se z jejích spárů vymanit. Jediným, částečným únikem je začít hrát hru s druhými také. Hraní produkuje přetvářku, která dává vzniknout pózám a maskám, jež je člověk nucen nasazovat. Na světě už přestalo být místo pro skutečné city a spontánní jednání. Druhou možností je nechat se hrou vláčet a strhnout až k apatii. Hrdinové (a někdy též „antihrdinové všedního dne“²¹) próz Aleny Vostřé si vybrali možnost první: Začít hrát s okolní masou hru (ať už vědomě či nevědomě) a snažit se uhájit svou individualitu.

Václav Königsmark Alenu Vostrou označil za autorku „tématu hledání vnitřní životní orientace, hledání, jehož odvrácenou stranou je pocit palčivé absence hodnot, ať už si to hrdinové uvědomují, nebo to prožívají podvědomě“²². Postavy v jejích dílech jsou výraznými individualitami, vědí, že nechtějí „jít s davem“, ale netuší, kam by mělo jejich další jednání směřovat. Tápou a hledají se. Jejich charakter dotváří bujná fantazie a snění (i za bílého dne). Sen patří mezi nejdůležitější leitmotivy autorčiny tvorby. Především pak textům 60. let je vlastní výrazná autentičnost spojená „s úsilím postihnout subtilní, nejednoznačný, ‚hladovějící‘ vnitřní svět soudobých mladých lidí“²³.

Příběhy prostupuje vždy prvek tajemství, které zpravidla nebývá odhaleno, pouze se k němu vztahují všemožně roztroušené indicie. Každá postava má své tajemství a nechce, aby bylo prozrazeno. Uchovává si jej jako jednu ze známek své jedinečnosti.

Vlastní příběh je upozaděn ve prospěch jeho zpracování.²⁴ Vnější svět, plný každodenních úkonů, banalit a maličností je předstupněm k hledání hlubších souvislostí dění; tam se nachází jejich pravý smysl. Výstavba textu působí zdánlivě roztráštěně, epizodicky. Děj posouvá vpřed vysoce stylizovaný dialog jako jeho základní stavební kámen. Mezilidská komunikace – dialog se řadí mezi další témata autorčina díla. Zkoumá možnosti hovoru, jakým způsobem se v něm (a vůbec v celém lidském počínání) uplatňuje moment náhody, jaký má na člověka vliv a kam vede. Náhoda a nahodilost tvoří přirozenou součást lidského života a tato a další přirozenosti ovlivňují

²⁰ Lukeš, Jan: Pravidla hry. In: *Lidové noviny*, 118, 1992, Národní, 21, s. 2.

²¹ Königsmark, Václav: Autorka tématu hledání. In: *Literární měsíčník*, 5, 1988, s. 136.

²² Tamtéž, s. 136.

²³ Tamtéž, s. 136.

²⁴ Důraz na příběh je pak nejzřetelnější v posledních třech románech pro dospělé.

náš pobyt ve světě. Závěrečné pasáže svou vypointovaností někdy míří až ke „groteskní absurdnosti“²⁵. Jazyk próz se nese ve velmi kultivovaném duchu, prostoupeném situačním i jazykovým humorem a jazykovou hrou s jemnou ironií v pozadí.

Literární a dramatické dílo Aleny Vostré jsem se rozhodla rozčlenit do tří hlavních tvůrčích období – 60. léta, 70. léta a 80. léta zasahující na počátek 90. let.

První tvůrčí období – 60. léta minulého století – je spjato se třemi okruhy. Již v literárním debutu *Bůh z reklamy*²⁶ (1964) se zračí osobitá autorčina poetika a vynořují se hlavní témata psaní. Zajímá ji všednodennost a všechny milé i nemilé starosti s ní spojené, mladí lidé, kteří se jí vymykají, a mezilidská komunikace. Často je tato část její tvorby přirovnávána k francouzskému „novému románu“. Naznačené motivy rozvinula o dva roky později v prvním románu *Vlažná vlna* (1966). Současně s psaním prózy se věnovala i dramatu, jehož tematika je totožná. Stala se jedním z kmenových autorů nově vzniklého Činoherního klubu. V roce 1966 v něm měla premiéru hra *Na koho to slovo padne*, následována o dva roky později hrou *Na ostří nože*. Pro Činoherní klub zdramatizovala také s Jaroslavem Vostrým *Zločin a trest* podle Dostojevského (premiéra 1966) a společně s Jaroslavem Vostrým a Janem Czivišem *Voltaireova Candida aneb Optimismus* (premiéra 1971). Počátkem 60. let si začala přivydělávat psaním pohádek pro rozhlasový večerníček *Hajaja*, z čehož posléze vzešel knižní výbor *Laris Ridibundus* (1965)²⁷. Předcházely mu domalovánky pro děti s říkankovým pásmem *Zpívající pastelky* (1963). Knižka *Bůh z reklamy* byla odměněna cenou nakladatelství Československý spisovatel za nejlepší prvotinu roku 1963.²⁸ Odměněna byla i hra *Na koho to slovo padne* – vyhrála anketu divadelních kritiků a teoretiků jako nejlepší původní hra sezóny.²⁹

70. léta, tzv. období normalizace, a nechuť přizpůsobit se dobovému kánonu znamenaly pro Alenu Vostrou odchod do ústraní. Od počátku 70. let byly z divadelního programu Činoherního klubu postupně stahovány jak její dvě autorské hry, tak i dramaturgie klasických her.³⁰ Mohla zúročit své zkušenosti s psaním autorských pohádek a začít opět psát (mnohdy na zakázku) rozverně příběhy a autorské pohádky pro děti. Postupně

²⁵ Königsmark, Václav: Autorka tématu hledání. In: *Literární měsíčník*, 5, 1988, s. 136.

²⁶ Sestává ze dvou novel – *Elegie* a *Bůh z reklamy*.

²⁷ Jde o slovní hříčku – *Larus* (Vostrá použila *Laris*) *Ridibundus* znamená v překladu z latiny racek chechtavý.

²⁸ Tognerová, Rajka: Médium Aleny Vostré. In: *Vlasta*, 25, 1992, s. 57.

²⁹ Nepodepsáno: Alena Vostrá. In: *Albatros*, 10, 1990, s. 6.

³⁰ Tognerová, Rajka: Médium Aleny Vostré. In: *Vlasta*, 25, 1992, s. 57.

vycházela leporela a ilustrované sešity: *Učený Jáchym a jiné pohádky* (1977), *Pokřikovánky* (1978), *Kdo nevěří, ať tam jede* (1978)³¹, *Obláček pro radost* (1978), *Jedna paní povídala* (1979), *Posli to dál* (1979), *Co dělá vítr, když nefouká* (1979) a *Co mně ryba vyprávěla* (1981)³². K dramatu se vrátila pouze adaptací pohádkové tragikomedie Carla Gozziho *Zobeide* pod názvem *Být královnou v Samandalu* (premiéra 1977), napsanou s Jaroslavem Vostrým.

Třetí tvůrčí období, zabírající celá 80. léta a počátek 90. let, tvoří výrazný předěl po spisovatelsky „hubených“ 70. letech. Znamenalo pro Alenu Vostrou nové tvůrčí nadechnutí; bylo jí opět dovoleno publikovat pro dospělé.³³ V roce 1983 mělo v Divadle v Řeznické premiéru monodrama *S ženami je kříž* (režie Jaroslav Vostrý), jímž navázala na přerušovanou linii autorské tvorby pro dospělé. Zůstala však i nadále věrná próze pro děti. Vyšly autorské pohádky *Vodník bubláček Tarabka* (1983), *Kouzelná chobotnice Krejzry* (1985)³⁴, *Pepibubu* (1986), *Švandaluzie* (1988)³⁵ a obrázková knížka říkanek *Zvířátka z pohádek Boženy Němcové* (1991). Po mnoha vrácených rukopisech a zamítavých posudcích bylo dovoleno vydat vynikající romány pro mládež *Všema čtyřma očima* (1982) a *Výbuch bude v šest* (1986), plné situačního i jazykového humoru s hrdiny, kteří vybočují z řad svých vrstevníků. Krátce po sobě byly publikovány tři společenské romány, částečně navazující na autorčinu poetiku z 60. let v oblasti motivů a témat: *Než dojde k vraždě* (1985), *Tanec na ledě* (1988) a *Médium* (1991). Formálně už nejde o experiment sestávající z útržků reality, ale o komplexně pojatý celek, který si klade za cíl co nejpečlivější psychologickou kresbu lidského nitra. Vymykají se striktnímu žánrovému zařazení, lze je společně zařadit pod román s tajemstvím.³⁶

Již posmrtně byla vydána připravená parafráze pro mládež na příběhy o baronu Prášilovi *Benedikt sluhou barona Prášila* (1997).³⁷ V roce 2013 vyšel výběr limeriků *Kdo nevěří, ať tam jede*.³⁸ Limeriky vycházely v 60. a 70. letech v literárních a dětských časopisech.

³¹ Výbor z mnoha autorčiných limeriků.

³² Za Alenu Vostrou podepsala knížku Eva Šmídová.

³³ I když opět se zpožděním – první román po dlouhé odmlce *Než dojde k vraždě* čekal u nakladatele několik let. srov. Vostrá, Alena: *Než dojde k vraždě*. Československý spisovatel, Praha 1990.

³⁴ Původně vycházela na pokračování v *Mateřídoušce* v letech 1983–1984.

³⁵ Původně vycházela na pokračování v *Mateřídoušce* v letech 1986–1987.

³⁶ Brožová, Věra (autorka hesla) – Kudlová, Klára (aktualizace hesla a bibliografie): Alena Vostrá [onlIne]. [cit. 11.7.2011] Slovník české literatury po roce 1945. Dostupné z:

<<http://www.slovnikeskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=901&hl=vostr%C3%A1+>>

³⁷ Text byl připraven pravděpodobně již od roku 1992 – Alena Vostrá o něm hovoří v interview s Rajkou Tognerovou – srov. Tognerová, Rajka: *Médium Aleny Vostré*. In: *Vlasta*, 25, 1992, s. 57.

³⁸ Toto vydání vychází z první edice z roku 1978.

Několikrát se dostalo textům Aleny Vostré zařazení do antologií. Do slovenského souboru *Nikto sa nebude smiat': Päť súčasných českých noviel* (1965) byl vybrán *Báb z reklamy*. Po roce 1989 zařadila stejnou novelu Dana Zemanová do čítanky *Čtení bez cenzury (nejen) pro žáky 8. a 9. tříd základních škol* (1990), v níž seznámila čtenáře s tvorbou spisovatelů, kteří oficiálně nemohli za normalizace publikovat. *Elegii* si pro překlad do výboru povídek českých autorek *Povídky: Short stories by Czech women* (2006) vybrala anglická editorka Nancy Hawker. Naposledy se ukázka tvorby Aleny Vostré v podobě pohádky *Hroch a žirafa* objevila v edici Václavy Ledvinkové *To nejlepší z Hajaji* (2006), vydané u příležitosti kulatého výročí rozhlasového večerníčku.

Překlady se dočkaly například novely souboru *Báb z reklamy* (do maďarštiny a dánštiny)³⁹, hry *Na koho to slovo padne* (do maďarštiny a do němčiny, oba 1968) a *Candide aneb Optimismus* (do slovenštiny, 1982), dětské prózy *Kdo nevěří, at' tam jede* (do slovenštiny – přetlumočila Oľga Feldeková, 1978) a *Co dělá vítr, když nefouká* (do slovenštiny, 1983), román pro mládež *Všema čtyřma očima* (do polštiny 1987) a román *Než dojde k vraždě* (do polštiny 1990).⁴⁰

³⁹ Vostrá Alena (heslo). In: Brabec, Jirí (ed.): *Slovník českých spisovatelů. Pokus o rekonstrukci české literatury 1948–1979*. Sixty-Eight Publishers, Toronto 1982, s. 508–509.

⁴⁰ Výčty zastoupení v antologiích a překlady jsou neúplné, informativní – zpracovány dle České národní bibliografie.

2 Prozaická tvorba 60. let

Po tuhých a svobodnému projevu nepřejících 50. letech nastalo pro českou literaturu v 60. letech nebyvale uvolněné pole působnosti. V poezii, próze, dramatu, ale i v umění vizuálním, a ve filmu. Kulturně-společenský život v Československu začal pulsovát všemi směry a dychtivě nasávat všechny inspirativní podněty ze zahraničí. Ačkoli i v literatuře stále platila oficiálně estetická norma socialistického realismu, propagující žánr budovatelského románu, v praxi se díky demokratizačním principům ze strany KSČ a chuti umělců samotných vzpírat se rozbíhalo kulturní směřování do mnoha rozličných větví. V tomto necelém desetiletí relativní svobody „sledovala [nastupující literární generace] obdobný vývoj jako současná světová literatura, pro kterou bylo základní tematikou odcizení, osamocení, zklamání jazyka jako komunikačního prostředku, krize lidské identity ve světě bez Boha a krize románu jako literární formy“⁴¹. 60. léta se stala specifickým fenoménem, ohraničeným z obou stran nesvobodou totalitního režimu, v němž vynikla jeho sociální výjimečnost zahrnující i aktivní roli literatury ve společenském a politickém dění. Někdy bývají nazývány „zlatými šedesátými“. Jestliže se zdá být toto vzepětí umění ve vztahu k předchozímu desetiletí až překvapující, není tomu tak. 60. léta spíše rozvinula tendence rodící se již v druhé polovině 50. let, literatura a umění vůbec navíc spontánně navázaly na základy vybudované už v době před únorem 1948 a pokračovaly ve své (přerušené) kontinuitě. Spojitost se odehrávala také mimo oficiální literární proud (tzv. ineditní literatura). Velkou roli sehrály i osobní styky výrazných osobností předchozích dekád nepoplatných režimu (Kolář, Werich, Grossman, Černý) s debutujícími autory.

Nástup generace 60. let lze datovat rokem 1963, kdy vstoupilo do literatury mnoho debutantů, kteří poté utvářeli a (někteří stále) utvářejí podobu české literatury. Ale již od přelomu 50. a 60. let začala vycházet díla autorů, která lze také zařadit do generace let 60. (Michal, Bělohradská, Klíma).⁴² Stejně tak by do „generace“ mohli patřit i autoři, kterým stihla vyjít prvotina ještě v roce 1969⁴³ (Chudožilov, Stránský, Mertl), nebo autoři, kteří se v 60. letech představili jen časopisecky a oficiálně směli debutovat až po roce 1989 (Kratochvíl, Milota). S nárůstem knižní produkce přirozeně souvisel

⁴¹ Kosková, Helena: *Hledání ztracené generace*. H & H, Jinočany 1996, s. 13.

⁴² Košnarová, Veronika: Opomíjené, či opomenuté hodné? In: *Tvar*, 13, 2007, s. 12–13.

⁴³ Za konec dekády je považován rok 1968 spojený se sovětskou invazí do ČSSR. Srov. Kosková, Helena: *Hledání ztracené generace*. H & H, Jinočany 1996 nebo Janoušek, Pavel a kol.: *Dějiny české literatury 1945–1989*. III. 1958–1969. Academia, Praha 2008.

i rozmach nových literárních časopisů (*Tvář, Sešity, Orientace*) a reorganizace stávajících (*Literární noviny, Host do domu, Červený květ*), v nichž mohly vycházet ukázky z tvorby začínajících spisovatelů. Narostl také počet nových edičních řad – pro prózu například *Život kolem nás* (malá a velká řada) a *Žatva* (resp. *Nová próza*) v Československém spisovateli, *Mladé cesty* v *Mladé frontě* a též možnost publikovat současnou literaturu v krajských nakladatelstvích (*Blok, Růže, Kruh, Profil*).⁴⁴ K rozmanitosti tvorby přispěl fakt, že se ke čtenářům dostala také díla spisovatelů, která byla napsána v 50. letech a měla status tzv. ineditní literatury (Hrabal, Linhartová, Jedlička). Jako prvotina tak mnohdy vyšlo dílo vyzrálého autora, jež reálně nemuselo být jeho prvním tvůrčím počinem.

Pod zastřešující pojem generace 60. let jsou zahrnováni autoři různého věku (Bohumil Hrabal *1914 – Ludvík Vaculík *1926 – Věra Linhartová *1938 – Karol Sidon *1942), různých poetik i politických názorů.⁴⁵ Spojovalo je však to, „že se všichni aktivně podíleli na obrodě české literatury, která byla důležitou součástí celého kulturně politického kontextu doby, reakcí na dehumanizaci jedince v totalitní společnosti, kolektivním úsilím o dobytí většího prostoru pro svobodu“ a „zároveň s tím, jak se hranice tohoto prostoru rozšiřovaly, obraceli svůj zájem od dobově politických problémů své země k obecně lidským otázkám, k boji s lidskou hloupostí a předsudky“⁴⁶. Všechny zasáhl „hluboký osobní prožitek krize lidské identity vyvolaný zážitkem druhé světové války a totalitního režimu padesátých let“⁴⁷ a tyto pocity se odrážejí v jejich dílech. Spojení autorů bylo tedy dosti volné, neutvořilo se žádné hmatatelné skupinové směřování. Tito spisovatelé byli a jsou autorskými individualitami s osobitou a vyhraněnou poetikou.

Kořeny jejich autorské řeči však vyrůstají ze společného podhoubí: Z Franze Kafky, Jaroslava Haška, Vladislava Vančury a Karla Čapka.⁴⁸ „Franz Kafka a celá pražská židovská literatura je součástí duchovního klimatu tisícileté historie Prahy a celé střední

⁴⁴ Srov. Košnarová, Veronika: Prozaické debuty let šedesátých. In: *Moravica*, 6, 2008, s. 177–184.

⁴⁵ Kromě výše jmenovaných se řadí do generace z prozaiků (nebo spisovatelů, kteří mimo jiné psali i prózu) též: Jan Beneš, Hana Bělohradská, Karel Eichler, Jiří Fried, Martin Friš, Ladislav Fuks, Josef Jedlička, Věra Kalábová, Eva Kantůrková, Alexandr Kliment, Ivan Klíma, Milan Kundera, Vladimír Körner, Arnošt Lustig, Emanuel Mandler, Karel Michal, Vladimír Páral, Karel Pecka, Růžena Preisner, Hana Prošková, Petr Pujman, Jaroslav Putík, Vladimír Přibský, Zdena Salivarová, Věra Sládková, Miroslav Stoniš, Josef Škvorecký, Jan Trefulka, Ludmila Vachková, Josef Vohryzek, Alena Vostrá, Ivan Vyskočil,...

⁴⁶ Kosková, Helena: *Hledání ztracené generace*. H & H, Jinočany 1996, s. 22.

⁴⁷ Tamtéž, s. 23.

⁴⁸ Srov. tamtéž.

Evropy.“⁴⁹ Od Haška převzali rozvracení ideologických a společenských mechanismů staré doby, jejichž důsledky vnímali on i nové generace obdobně. Blízký jim byl i jeho „programově antipatetický přístup k životu, plynoucí z nenávisti k zneužití slov, jazyka a ideologie“⁵⁰. Vančura se kriticky stavěl k tradičnímu realistickému románu devatenáctého století, v mnohém anticipoval krizi románu i krizi jazyka. Vysvobození z krize nacházel v uměleckém experimentu. Čapkův přínos generaci spočívá v „silném prožitku mystifikační role jazyka, jehož mechanismy se stávají spíše překážkou než prostředkem komunikace“⁵¹.

Podle Heleny Koskové lze u generace 60. let najít tyto společné obecné rysy: Vedle společenských témat rozšířili autoři svůj zájem „o existenciální otázky a problémy osobního života“⁵² (Kliment, Kundera, Stoniš). Socialistickorealistický optimismus ustupoval pocitům „bezvýchodnosti, temné stránky lidských osudů“. Hojně se objevovala témata „oběti a zla, často spojená s židovskou tematikou“ (tzv. druhá vlna válečné prózy – Lustig, Kaláblová, Fuks) nebo témata „obětí komunistických koncentráků“ (Pecka, Stránský, Beneš). Jedinec byl zachycován v mezní situaci. Historický román v novém pojetí „demytizoval oficiální pojetí dějin a stavěl se skepticky k možnostem člověka smysluplně zasahovat do historie“ (Körner, Michal). Tradiční vševědoucí vypravěč ustoupil bohatší škále vypravěčských technik, „jejichž společným jmenovatelem bylo narušit dojem, že vyprávění je obrazem skutečnosti“⁵³ (ich-forma, potlačení fabulace či úplná rezignace na ni, nebo deskripce; dále zdvojení, zrcadlení a znásobení vypravěčského subjektu). Vypravěč začal používat hru, jež se stala prostředkem rozrušení ustálených norem a způsobem, kterým lze rozkrýt smysl díla. „Jazyk literárního díla nebyl chápán jako prostředek ‚vyjádření‘, ale jako ‚materiál románu‘“⁵⁴ (Páral, Linhartová, Friš). Obnoven byl také zájem o dílo Franze Kafky;⁵⁵ porozumění probíhalo v rovině silně prožívaného pocitu „odcizení, krize jazyka a lidské identity,“ doprovázené intenzivní složkou etickou. Rozdíl mezi Kafkou a nastupující generací byl v tom, koho považovali za strůjce sil, které neočekávaně zasahovaly do života lidského jedince. Pro Kafku to byla vyšší moc, aparát, zákon. Soudobí autoři tyto

⁴⁹ Kosková, Helena: *Hledání ztracené generace*. H & H, Jinočany 1996, s. 13.

⁵⁰ Tamtéž, s. 16.

⁵¹ Tamtéž, s. 21.

⁵² Kosková, Helena: Šedesátá léta – zlatý věk české prózy? In: Denemarková, Radka (ed.): *Zlatá šedesátá: Česká literatura a společnost v letech táni, kolotání a zklamání*. ÚČL AV ČR, Praha 2000, s. 19–30.

⁵³ Tamtéž, s. 22.

⁵⁴ Tamtéž, s. 23.

⁵⁵ Viz např. mezinárodní konference o Franzi Kafkovi v Liblicích v květnu 1963.

síly považovali za absurditu, kterou si vytvořili lidé samotní (Klíma, Putík, Vyskočil). „Vědomí absurdity světa a krize lidské identity byly u generace šedesátých let nerozlučně spojeny se společenskou realitou jejich života, vycházely častěji z přímého osobního zážitku než z filozofické reflexe.“⁵⁶

Za specifické rysy české prózy této literární periody označila Helena Kosková zejména tyto: „Mezižánrová otevřenost, rozrušování ustálených kánonů a hranic, pohyblivost žánrových konstant,“⁵⁷ postupné zneprůhledňování a zmnohoznačňování významů v díle, které dříve bývaly transparentní a jednoznačné. Jazyk se proměnil z nástroje dorozumění na nástroj nedorozumění, odcizení. Nastala „krize jazyka“. Mnozí spisovatelé na ni reagovali důrazem na přímou řeč, využívali ve velké míře řeči hovorové, jazykových klíše či politických frázi. Krize jazyka byla provázána s „krizí románu“, jehož soudržnost se rozpadala. Ne náhodou stoupl počet vydávaných kratších žánrů – povídek a novel. Avšak paradoxem je, že se stal román ve sledovaném období zásadním žánrem české literatury.⁵⁸ Hranice „mezi vysokým a nízkým“ se začaly stírat stejně jako „mezi racionálním a iracionálním, realitou jevového světa a fantazií, vědomím a podvědomím“⁵⁹. Na čtenáře začaly být kladeny vyšší nároky – je vyžadována jeho participace na textu, při interpretaci díla i při hledání významových souvislostí.

Próza vstoupila do těsného kontaktu s filosofií a strukturální lingvistikou na jedné straně a s poezií a divadly malých forem na straně druhé. Pro 60. léta je typické také propojení literatury s dalšími druhy umění – především s uměním výtvarným, s československou novou vlnou ve filmu a již zmiňovanou filosofií (Patočka, Hejdránek). Ze zahraničních podnětů k autorům nejvýrazněji promlouvaly filosofie existencialismu a absurdní drama.⁶⁰

Atmosféra výjimečného tvůrčího rozmachu kultury byla násilně přerušena roku 1968 sovětskou okupací. Tento rok je především politickým milníkem, nebývalé důsledky měl bohužel i na celou oblast kulturní. Česká literatura se začala opět pomalu vnitřně rozštěpovat. Spisovatelé, kteří byli ochotni se přizpůsobit další formě nesvobody,

⁵⁶ Kosková, Helena: *Hledání ztracené generace*. H & H, Jinočany 1996, s. 27.

⁵⁷ Kosková, Helena: Šedesátá léta – zlatý věk české prózy? In: Denemarková, Radka (ed.): *Zlatá šedesátá: Česká literatura a společnost v letech táni, kolotání a zklamání*. ÚČL AV ČR, Praha 2000, s. 25.

⁵⁸ Srov. citaci E. HarkInse: Kosková, Helena: *Hledání ztracené generace*. H & H, Jinočany 1996, s. 12.

⁵⁹ Kosková, Helena: Šedesátá léta – zlatý věk české prózy? In: Denemarková, Radka (ed.): *Zlatá šedesátá: Česká literatura a společnost v letech táni, kolotání a zklamání*. ÚČL AV ČR, Praha 2000, s. 25.

⁶⁰ Srov. Kosková, Helena: *Hledání ztracené generace*. H & H, Jinočany 1996.

označované jako normalizace, zůstali v domácí, veřejné literatuře. Ti, kteří byli buď zbaveni publikačních možností, nebo kteří se odmítli smířit s nastalou situací, odešli do exilu – vnitřního (samizdat), nebo zahraničního. Různorodé uskupení autorů označovaných jako generace 60. let se rozštěpilo ještě více a jednotliví autoři se vydali rozličnými literárními cestami.

2.1 Tendence francouzského nového románu?

Nebudu se podrobně věnovat všem tématům a stylistickým prostředkům, k jakým směřovali jednotliví spisovatelé. Pro téma této práce je důležitá právě jedna linie tvorby – česká podoba francouzského nového románu. Pod tuto kategorii je Alena Vostrá v odborné literatuře většinou zařazována.⁶¹

Spisovatelé se mohli se směrem, jenž bývá nazýván nový román – *nouveau roman* –, setkat prostřednictvím překladů teoretických statí, českých souhrnných studií a článků a primárních děl autorů, kteří jsou pod něj zahrnováni (Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarrautová, Michel Butor, Robert Pinget, Claude Simon, Claude Mauriac, Claude Ollier,...). Stati se objevovaly spolu s přeloženými ukázkami v revue *Světová literatura*. Zprostředkování základních tezí nového románu a jeho reflexi se v českém prostředí věnovali Petr Pujman a Jiří Pechar⁶². Čeští autoři se nechali inspirovat především po formální stránce díla. Upozaďovala se fabule ve prospěch „království popisu“, postavy byly depsychologizovány a anonymizovány a tradiční vyprávěcí postupy byly odmítnuty. Vyprávěcí subjekt (často vypravěč personální nebo vypravěč totožný s postavou) byl degradován na pouhého pozorovatele, „oko kamery“, který zaujímá od skutečnosti odstup, nehodnotí ji. Právě odosobněnost lze vnímat jako rys velmi blízký českým autorům, kteří v něm nacházeli paralelu k soudobé situaci, v níž se nacházeli (na jedné straně politická totalita, na straně druhé umělecká svoboda slova a neustálá oscilace mezi těmito dvěma póly). Experiment s formou souvisel úzce s experimentem jazykovým, jehož důsledkem byly zvýšené nároky na čtenáře, na jeho účast při četbě a interpretaci textu. V české literatuře se téma citového odcizení a krize mezilidských vztahů

⁶¹ Srov. např. Janoušek, Pavel a kol.: *Dějiny české literatury 1945–1989*. III. 1958–1969. Academia, Praha 2008, Haman, Aleš: Literární struktura a její proměny v letech 1950–1970. In: *týž: Literatura v průsečíku pohledů*. ARSCI, Praha 2003, s. 105–115, Fišer, Zbyněk (autor hesla): Alena Vostrá: Vlažná vlna. In: Dokoupil, Blahoslav (ed.) a kol.: *Slovník české prózy: 1945–1994*. Sféra, Ostrava 1994, s. 415–416.

⁶² Své poznatky shrnul v monografii: Pechar, Jiří: *Francouzský „nový román“*. Československý spisovatel, Praha 1968.

propojovalo se zvýrazněním banality každodenních činností, myšlenek a frází, nesmyslného a stereotypního opakování a variování téhož. „Oproti vzoru však typickým znakem českých próz zpravidla byla taková distance vypravěčského subjektu od zobrazovaného subjektu od zobrazované ‚reality‘, která ponechala nemalý prostor pro nadhled tvůrčího subjektu, pro permutační hru s významy a fakty nebo groteskní stylizaci všednosti.“⁶³

Podle Veroniky Košnarové se k metodě nového románu téměř explicitně přihlásil Alexandr Kliment svou novelou *Setkání před odjezdem* (1963).⁶⁴ Nejvýrazněji se to projevilo v rovině formální – v detailně popisných pasážích bez osobní zainteresovanosti vypravěče. Košnarová také podotkla, že mu chybí pro antiromán typický „pocit odcizení člověka a světa, mezilidského odcizení, nepoznatelnost a nerozpoznatelnost člověka, mezilidských vztahů a složitých vazeb člověka a skutečnosti, snaha osvobodit se od poznávacích a zobrazovacích schémat“⁶⁵. Jediné beletristické dílo Josefa Vohryzka, novela *Chodec* (1964), je také založena na podrobném popisu, jenž nahrazuje děj, a také na tematizaci existenciálního pocitu odcizení. Hana Prošková se v souboru povídek *Mořeplavba* (1964) také pokoušela o nestranný záznam všednosti. V další sbírce povídek *Obrova zadržka* (1968) se rozpadla i fabule a na významu nabyla existenciální úzkost postav.

Alena Vostrá bývá řazena do linie české podoby francouzského nového románu především románem *Vlažná vlna* (1966). Tematizuje v něm „pocit odcizenosti, ale také zmechanizování a zbanalizování lidské existence, lidského pobytu ve světě a spolužití,“⁶⁶ jež jsou zprostředkovány vnějším „okem kamery“. Vedle Alexandra Klimenta se metodě nového románu na formální rovině nejvíce přiblížil Jiří Fried. Pro jeho novelu *Abel* (1966) je charakteristická detailní deskripce, k níž odkazuje již její podtitul *Pohyby jednoho rána*. Popis je jedním z výchozích atributů pro upozornění na problematičnost lidské existence a rozkladu životních hodnot. V další novele *Hobby* (1966) jsou na příkladu vášnivého grafomana demonstrovány otázky samoúčelnosti tvorby a smyslu života. Pavel Švanda v *Anonymních povídkách* (1967) prostřednictvím ich-formového vypravěče poukazuje na problematiku lidské komunikace a nepochopení. V novele Jana Otčenáška *Mladík z povolání* (1968) se spojuje několik vypravěčských technik

⁶³ Janoušek, Pavel a kol.: *Dějiny české literatury 1945–1989*. III. 1958–1969. Academia, Praha 2008, s. 321.

⁶⁴ Srov. Košnarová, Veronika: Opomíjené, či opomenuté hodné? In: *Tvar*, 13, 2007, s. 12–13.

⁶⁵ Tamtéž, s. 12.

⁶⁶ Tamtéž, s. 12.

moderní prózy, dílo je pokusem zkombinovat „objektivní popisy se záznamem asociativního proudu vědomí, prudkými filmovými stříhy i metodou volně rozváděných úvah“⁶⁷. Z propojení několika vypravěčských technik těží také groteskní próza *Previt a zvířátka* (1969) Petra Pujmana. V ní i v předchozím *Jeronýmovi na pouti* (1968) se nechal inspirovat francouzským novým románem i absurdním divadlem. Jiří Pechar zařadil do linie českého nového románu i dílo Věry Linhartové, Vladimíra Párala a poslední prózy Karla Michala před odchodem do exilu.⁶⁸

⁶⁷ Janoušek, Pavel a kol.: *Dějiny české literatury 1945–1989*. III. 1958–1969. Academia, Praha 2008, s. 323.

⁶⁸ Pechar, Jiří: *Francouzský „nový román“*. Československý spisovatel, Praha 1968.

3 Bůh z reklamy

Prozaický diptych *Bůh z reklamy* (1964) znamenal pro Alenu Vostrou oficiální vstup na českou literární scénu. Vyšel jako 6. svazek malé řady edice Československého spisovatele *Život kolem nás*⁶⁹. V malé řadě této knihovny, vzniklé na počátku 60. let 20. století, vycházela především díla tehdejších prozaických debutantů české literatury a vyznačovala se příklonem k malým či menším žánrovým formám (povídka, novela, reportáž), které se ukázaly být aktuálními k vyjádření životní zkušenosti nastupující generace a bezprostředně zobrazovaly život ve všech jeho podobách.

Bohu z reklamy ještě předcházela autorská pohádka pro nejmenší *Zpívající pastelky* (1963). Čtyřveršové říkanky, ač tvořily pouze pandán či návod pro děti, kterak obrázky dokreslit, byly hodny pochvalné poznámky za svou poetickou atmosféru a příběh propojující jednotlivé kresby.⁷⁰ Veršovaný příběh lze zařadit do období, kdy si Alena Vostrá během vyloučení ze školy zároveň přivydělávala psaním pohádek pro rozhlasového Hajaju. *Zpívající pastelky* tak nelze označit za prvotinu v pravém slova smyslu.

Elegie, první novela diptychu, byla otištěna již o rok dříve v časopise *Plamen*.⁷¹ Nebývá zvykem psát recenze na časopisecky otištěné texty. A přece se tak stalo. *Elegie* natolik zaujala Bohuše Balajku, že jí věnoval několik řádek v *Literárních novinách*.⁷² Vyznívaly velmi pochvalně: Poselstvím příběhu Vostré je podle něj „obrana čehosi úžasné lidského, křehkého, chvěje se tu teplé srdce, strachující se právě onoho zvěcnění lásky“⁷³. Dále vyzdvihl, že autentičnost prózy tkví ve „smyslu pro detail, pro šedivou poezii všedního dne, která umocněna básnivým jazykem nabývá nových neotřelých estetických kvalit, v přesvědčivém záznamu automatického přediva myšlenek, uspěchaně zpřeházených i ve věrném vystižení psychologických stavů“⁷⁴. *Bůh z reklamy* vyšel v *Plameni* rok nato.⁷⁵

⁶⁹ Edice vycházela mezi lety 1963–1970.

⁷⁰ Holešovský, František: Poznávám, poznáváš, poznává. In: *Zlatý máj*, 6/7, 1964, s. 314–315.

⁷¹ Vyšla pod jménem Alena Králová. Srov. Králová, Alena: *Elegie*. In: *Plamen*, 7, 1963, s. 62–77. Ve stejném roce vyšel v *Literárních novinách* úryvek z *Boha z reklamy* pod titulem Slunce ze šmolky (Králová, Alena: Slunce ze šmolky. In: *Literární noviny*, 8, 1963, s. 7).

⁷² Balajka, Bohuš: Elegický zpěv o lásce. In: *Literární noviny*, 34, 1963, s. 5.

⁷³ Tamtéž.

⁷⁴ Tamtéž.

⁷⁵ Vostrá, Alena: *Bůh z reklamy*. In: *Plamen*, 1, 1964, s. 18–36.

Elegie je příběhem mladé dívky, která se snaží za maskou sebevědomé mladé ženy s ironickým pohledem na život ukrýt svou citovou bezradnost. Nedokáže nalézt cestu k sobě samé ani projevit navenek své city k studentovi medicíny. Bezvýchodnost svého citového rozpoložení řeší sebevraždou – skokem do řeky (za předpokladu, že skok nebyl jen sen; viz dále). Podíváme-li se na časopiseckou verzi *Elegie* a její definitivní knižní znění z roku 1964, zjistíme, že autorka při ediční přípravě škrtila, snažila se o co nejúspornější styl sdělení a o to naléhavější vyznění.⁷⁶ Textologické srovnání však není předmětem této analýzy.

Druhá novela, která dala název celé knize, nese titul *Bůh z reklamy*. Oním Bohem je pro žáčka první třídy Vašíka Příkazského Maggi. Těchto pět písmen uviděl napsaných na zdi a z nich si ve své fantazii stvořil svého zpovědníka. Maggi je ve skutečnosti reklamní značkou polévkového koření, jak se posléze dozví od babičky. Vašík ale nemá nikoho, komu by se mohl svěřit; nikdo nedokáže proniknout do jeho myšlenkového světa plného imaginace, pro pomalé chápání světa vnějšího se mu naopak všichni posmívají. A tak píše dopisy svému kamarádu Maggimu.

Prostřednictvím kontrastního pohledu dívky a chlapce „z druhé strany“ na šedou všednodennost se jí Vostrá snaží ve své prvotně čelit. Pohled odjinud, „jinými očima“ člověka odlišného od masy, který se postavil do opozice vůči stereotypní každodenní realitě, je jedním z pojících motivů obou novel. Oba hrdinové jsou originálními individualitami bránícími se – vědomě či nevědomě – zařazení do prostřední úzké uličky jednotvárnosti. Svou zvýšenou přemýšlivostí a obrazotvorností a snahou dělat věci jinak, po svém, chtějí čelit lhostejnosti každodenního života. Spojuje je snaha vymanit se z uniformity předepsané konvencemi doby a nalézt ve světě svou vlastní řeč. Dívka z *Elegie* tak činí vědomě, z nechuti k současnému naladění světa a možná i s jistou dávkou protestu; chlapec z *Boba z reklamy* teprve kráčí vstříc poznávání světa okolo sebe a neví si s ním rady, z čehož pramení jeho osamělost v něm.

Novely z *Boba z reklamy* jsou „příběhem citové deprivace,⁷⁷ z níž hlavní postavy nenacházejí východiska. Oba hrdinové, dívka ani Vašek, nenalézají v tomto světě

⁷⁶ Srov. verze Králová, Alena: *Elegie*. In: *Plamen*, 7, 1963, s. 62–77 a Vostrá, Alena: *Elegie*. In: *táž: Bůh z reklamy*. Československý spisovatel, Praha 1964. s. 5–49.

⁷⁷ Zemanová, Zuzana: *Svět očima Aleny Vostré*. In: *Bohemica Olomucensia*, 1, 2010, s. 199–202.

hodnoty, ke kterým by se mohli upnout. Jsou vláčeni životem a možnost zachytit se pevného bodu je v nedohlednu. „Mají pocit, že stojí před zavřenými dveřmi, ale nezdá se jim, že si je sami zavřeli, snad dokonce z programu. Chtějí za ně.“⁷⁸ Situace, v níž se nacházejí, se pro ně jeví bezvýchodnou. „Zavřené dveře“ Milana Suchomela symbolizují předěl mezi současnou bezradností a tušenou opravdovostí. Obava z toho, co by se mohlo stát, kdyby opustili realitu, která je svazuje, je větší, než touha podívat se za dveře a vejít do neznáma, které by mohlo zbořit dosavadní jistoty.

Rajendra Chitnis charakterizuje toto pobývání před neotevřenými dveřmi jako „**náhradní verzi života**“⁷⁹. Dospělí si vytvořili svou náhradní verzi života, která jim pomáhá svět pochopit. Avšak také jej zjednodušuje. Je z ní vyloučeno vše, čemu lidský rozum nemůže porozumět a co zavání oparem tajemna. Všechna tajemství jsou vyloučena. Lidské činy mohou být páčány pouze v mezích pravidel chování, které si společnost pro tyto účely vytvořila.⁸⁰ Vybočení z mantinelů není dovoleno. Aleně Vostré se podařilo již ve své prvotině načrtnout tento, zdá se, nepřeklenutelný, pás mezi dětmi a dospělými. Dětským hrdinům ponechává bohatou fantazii, již se brání dospělé náhradě za život a která ústí v paradoxní situace při setkáních s dospělými. Takové privilegium je vlastní také hlavním postavám, které již vykročily směrem k dospělosti. Jejich zvýšená obrazotvornost jim v dospělém věku činí překážky v kontaktu s ostatními. Distance od zbytku společnosti je záměrná a připravuje jim nové a nové překážky.

Náhradní verze života, jak poznamenává Chitnis, pramení z autorčina pojetí lidského života jako situace.⁸¹ V samotném díle Aleny Vostré najdeme i její definici. V podání dětského vypravěče v próze pro mládež *Výbuch bude v šest* „**situace** znamená, když se děje hodně věcí najednou a nečekaně“⁸². Dospělí se pokoušejí dát situaci řád, systematizovat ji, čímž se náhradní verze života vytváří. Dílo Aleny Vostré se snaží o to, aby byl svět nahlížen očima dítěte, bez předsudků. Jen tak je možné se vymanit z područí systematizované situace.

⁷⁸ Suchomel, Milan: O potřebě mýtů. In: *Plamen*, 1, 1965, s. 67.

⁷⁹ Chitnis, Rajendra A.: Život a jeho náhrady v próze Aleny Vostré pro dospělé. In: Vojtěch, Daniel (ed.): *Česká literatura na konci tisíciletí*. 2. ÚČL AV ČR, Praha 2001, s. 567.

⁸⁰ Tamtéž, s. 567.

⁸¹ Tamtéž, s. 567.

⁸² Vostrá, Alena: *Výbuch bude v šest*. Československý spisovatel, Praha 1986, s. 51.

Propojenost novel netkví jen ve společných tématech a motivech. Je tu ještě jeden detail – zdánlivě totožný: Opakování jedné scény. V *Elegii* čteme: „Skútr zděšeně vyjel a jen tak tak zabrzdil. Opilec hrozil trhavými gesty za obalem štiplavého dýmu. ‚Dávej pozor, ty stará infekce! Abych tě nedal do polepčovny! Jako tchýni.‘ /⁸³ ‚Ten chlap to přehnal.‘ / Zakřiknutý prvňáček s aktovkou na zádech se potácivé postavě opatrně vyhnul velkým obloukem. Pak se otočil a z dálky s otevřenou pusou muže pozoroval. / ‚Co čumíš, imbecile!‘ (...) Chlapec se váhavě obrátil a neochotně pokračoval v cestě. V ruce napřážené před sebou nesl pozorně pytlík na cvičky. Šlápl na něj a upadl.“⁸⁴ *Bůh z reklamy* začíná takto: „Skútr zděšeně vyjel a jen tak tak zabrzdil. / Opilec hrozil tápavými gesty za oblakem štiplavého dýmu. ‚Abych tě nedal do polepčovny! Jako tchýni!‘ / Kluk z dálky s otevřenou pusou muže pozoroval. / ‚Co čumíš, imbecile!‘ / Prvňáček se váhavě obrátil a neochotně pokračoval v cestě. V ruce napřážené před sebou nesl pozorně pytlík na cvičky. Zamyslel se a upadl.“⁸⁵ Bez drobných detailů stejná událost. Nemůže však jít o totožné epizody už proto, že každý z příběhů se odehrává v jiném ročním období (*Elegie* v babím létě, *Bůh* těsně před Vánoci). Zde je možné uplatnit výše zmiňovanou Chitnisovu paralelu. Vlivem systematizace situace se lidský život také zjednodušuje. Jednotlivé události situace se jedna druhé začínají podobat. Lidský život se pohybuje pouze v zajetých kolejích určených pravidly chování dospělých. Mohou tak nastávat analogické události, ve kterých se shoduje stejné schéma lidského jednání. Prvňáček v *Elegii* nemusel být jeden a ten samý jako v *Bobu z reklamy*. Mohl to být úplně jiný chlapec z jiného města; navíc, jak už bylo poznamenáno výše, událost se odehrála v jiném ročním období.

Základním kompozičním prvkem prvotiny Aleny Vostré je nekonvenční užití dialogu. Dialogičnost textů se stala ústředním prvkem nejen *Boha z reklamy*, nýbrž i jedním z leitmotivů celého autorčina díla. Dialogy těží z významové hry se slovy a z absurdního prolínání kontextů promluv jednotlivých postav. Prostřednictvím dialogu je děj posouván dál a řetězí na sebe další a další události. Je také nedílnou součástí při vytváření charakteristik postav.

Popisné pasáže mnohdy ustupují do pozadí před dialogy. Přesto jsou i popisy důležitým článkem textů. Důraz je kladen na detail a zkratku, na postihnutí zdánlivě nedůležitých

⁸³ Lomítka jsou v ukázkách z knih v celé práci užívána, podobně jako v prepisech básní pro oddělení jednotlivých veršů, k simulaci odstavců.

⁸⁴ Vostrá, Alena: *Elegie*. In: táž: *Bůh z reklamy*. Československý spisovatel, Praha 1964, s. 18–19.

⁸⁵ Vostrá, Alena: *Bůh z reklamy*. In: táž: *Bůh z reklamy*. Československý spisovatel, Praha 1964, s. 51.

a nepatrných drobností. Tím je docíleno velmi sugestivních evokací nálady a atmosféry daného místa, v němž se událost odehrává, a podrobné líčení také (společně s dialogem) postihuje současný psychický stav postav. Účelem střídání promluv postav s deskripcí a jejich vzájemné prolínání je vystihnout těkavost lidského nitra, které se nachází pod povrchem, onou náhradní verzí života – teprve tady se setkáváme s životem opravdovým.

Tolik k několika společným elementům, které spojují novely *Elegie* a *Bůh z reklamy*. Specifická charakteristika každé zvláště bude podána v následujících analýzách.

3.1 Elegie

Novela *Elegie* prostřednictvím čtyř vstupů do deštivých dnů babího léta zachycuje příběh, který se odvíjí od náhodného setkání dvou mladých lidí v tramvaji – dívky, pracující v knihkupectví, a studenta stomatologie. Čtyři vstupy, či přesněji čtyři kapitoly působí jako více či méně náhodné výjevy z příběhu obou hrdinů. Přesto jsou logicky seřazeny za sebe a dohromady tvoří jednotlý celek.

Názory na žánr obou částí diptychu se liší. Buď jsou považovány za povídky⁸⁶ nebo za novely,⁸⁷ obecněji za prózy.⁸⁸ Ačkoli *Dějiny české literatury 1945–1989*. III. 1958–1969 uvádějí označení povídka, přikláním se k žánru novely, jehož znaky podle *Encyklopedie literárních žánrů*⁸⁹, včetně tzv. bodu obratu, *Elegie* a *Bůh z reklamy* splňují.

Příběh je zprostředkován er-formovým, „vševědoucím“ vypravěčem, jenž podává popis vnějšího světa v jakýchsi nespojitých útržcích. Ty jsou pak přerušovány zlomky

⁸⁶ Např. v: Janoušek, Pavel a kol.: *Dějiny české literatury 1945–1989*. III. 1958–1969. Academia, Praha 2008, s. 321–322., Chitnis, Rajendra A.: Život a jeho náhrady v próze Aleny Vostré pro dospělé. In: Vojtěch, Daniel (ed.): *Česká literatura na konci tisíciletí*. 2. ÚČL AV ČR, Praha 2001, s. 567–573, Lopatka, Jan: Tolik knih o životě. In: Špirit, Michael (ed.): *Tvář*. Torst, Praha 1995, s. 220–227 (přetištěno z: *Tvář*, 1, 1965, s. 11–15).

⁸⁷ Např. v anotaci na přebalu samotné knihy, Prokeš, Josef: Osamocený dětský svět Aleny Vostré. In: *Dětský svět v české próze 60. let XX. století*. Masarykova univerzita, Brno 2003, s. 76–87, Zemanová, Zuzana: Svět očima Aleny Vostré. In: *Bobemica Olomucensia*, 1, 2010, s. 199–202, M. Š.: Kniha na čítanie. In: *Slovenské pohľady*, 7, 1964, s. 135.

⁸⁸ Věra Burešová v recenzi Život kolem nás očima ženy v *Zemědělských novinách* s oběma termíny zachází volně, bere je jako synonyma. Srov. Burešová, Věra: Život kolem nás očima ženy. In: *Zemědělské noviny*, 117, 1964, s. 4.

⁸⁹ Srov. Kupcová, Helena (autorka hesla): Novela. In: Mocná, Dagmar – Peterka, Josef a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Paseka, Praha – Litomyšl 2004, s. 417–422.

vnitřních monologů dívčiných. Vypravěč je zcela nezaujatý, „bez těla“, nijak události nehodnotí, pouze kreslí podrobný portrét toho, co lze vidět navenek. Popisy jsou krátké, stručné, prostupují dialogy mezi dívkou a studentem, jsou zaměřeny na detail, přispívají k vizualizaci scén:

„Přistoupil dlouhán v šustivém ocelovém plášti. Otočil mezi prsty legitimací a složil se vedle stařenky. – ‚Vemte si, mladej pane, je dopoledne trhanej.‘ Povytáhla zpod lavice košík. – Motýlky na plošině do sebe šťouchly, průvodčí si připlácla kudrnu na čele a železničář sebou trhl. Škvírkami očí rozeznal obrysy ulice a se zaklením vystoupil. – ‚Nevypadá špatně,‘ usoudil dlouhán a kostrbatě hrábl do košíku.“⁹⁰ Jako by promluvy vypravěče tvořily pouze doplněk, pandán k dialogům (a monologům, resp. vnitřnímu monologu) postav. Popisují pouze to, co je nezbytně nutné (a někdy ani to ne) – povrch; co je pod ním, zůstává skryto, nedořčeno. Pouze ze zaměření na maličkosti se lze přiblížit rozklíčování.

Popisné pasáže událostí je možné podle Rajendry Chitnise přirovnat k povrchu. Tento povrch je metaforou „systémů, pod kterými lidé skrývají záhady světa“⁹¹. Člověk současné doby (ať už 60. let 20. století nebo začátku nového tisíciletí – a tím je dílo Aleny Vostré aktuální i dnes) se zdráhá ukázat své slabosti a vůbec city, protože se bojí, jak by na ně okolí reagovalo. Stejně tak v dialozích postavy záměrně mlží, představí se ne svými, ale jmény herců („Dana Medřická.“ – „Jmenuji se Štěpánek. Zdeněk Štěpánek.“)⁹², aby náhodou nemusely po jménech zodpovídat i další, osobnější podrobnosti o svém životě.

Anebo naopak lze říct, že vnitřní monolog dívky je narušován nezaujatými popisy „zvenčí“ er-formového vypravěče. Části dívčiných vnitřních monologů jsou na rozdíl od bezemocionálních vypravěčových popisů jediným možným vstupem do nitra postavy. Pouze jedné – dívky. Jsou vždy graficky odděleny: Mají samostatný odstavec a jsou psány kurzívou. A ani dívčiny promluvy nedávají jasné informace o jejím prožívání. Absence „vnitřní“ interpunkce (tj. mezi jednotlivými větami) a sugerování proudu myšlenek na základě asociací slouží umocnění představy hrdinčina „chaosu v hlavě“. Myšlenky skáčou od jednoho tématu k druhému (většinou spolu vůbec nesouvisí).

⁹⁰ Vostrá, Alena: Elegie. In: táž: *Bůh z reklamy*. Československý spisovatel, Praha 1964, s. 9.

⁹¹ Chitnis, Rajendra A.: Život a jeho náhrady v próze Aleny Vostré pro dospělé. In: Vojtěch, Daniel (ed.): *Česká literatura na konci tisíciletí*. 2. ÚČL AV ČR, Praha 2001, s. 569.

⁹² Vostrá, Alena: Elegie. In: táž: *Bůh z reklamy*. Československý spisovatel, Praha 1964, s. 12.

Svědčí pouze o tom, co se v danou chvíli honí dívce v hlavě: „*Ty boty nejsou špatný budu tu hned jen mu to dám at' tam děláš co děláš dělej mám s tebou ještě moc co mluvit a modrám.*“⁹³ Vnitřní pochody jsou jen ukazatelem toho, že ne vše, co se děje navenek, jak se člověk v dané situaci chová, odráží jeho vlastní postoj ke skutečnosti a že jeho slova pronášena nahlas nemusí korespondovat s jeho nejvlastnějším míněním.

Tento kontrast dává vyniknout dalšímu z hlavních motivů díla Aleny Vostré vůbec: Nasazování masek. Student svou nedůvěru k počínání dívky dokonce explicitně formuluje: „Dlouhán se na dívku důkladně zadíval. „Jste opravdu taková, nebo to je maska?“ / „Jsem opravdu taková.““⁹⁴ A pak, když se znají déle: „„Obrazy nevyšíváš. Neumíš navlíkat. – Já bych moc rád věděl, co to pořád ze sebe děláš. Úporně stylizuješ a kombinuješ. Nebylo by jednodušší mluvit tak, jak myslíš?““⁹⁵ On sám city či postoj, který k dívce zaujímá, také nikdy nevysloví přímo. „Jdou vedle sebe, drží se za ruku a jsou přitom každý sám.“⁹⁶ Póza je tlačí do postavení, kam možná ani sami nechtějí, stala se „zástupnou obranou před zvěčněním lásky“⁹⁷.

V *Elegii* téměř absentují vlastní jména. Nepoužívá je ani vypravěč, ani hlavní postavy v promluvách mezi sebou. Oslovení hrdinů, dívky a chlapce, uslyšíme pouze dvakrát: Při představování studenta dívce (nejprve oba použijí jména herců; dívka nakonec prozradí i jméno pravé, s. 12–13) a při naléhavém oslovení studenta dívkou (s. 31). Hrdinka řekne své jméno jen jednou, zdánlivě mimochodem – zašeptá jej. Jako by ani nezáleželo na konkrétních lidských bytostech v dnešním odlidštěném světě. Nikdo netouží projevit své emoce navenek, vládne individualismus a anonymita se stala běžnou součástí lidského bytí ve společnosti. Vnímá se povrch, tělesná schránka, nikoli to, co je pod ním. Od tohoto se odvíjí všechna nedorozumění mezi lidmi a další leitmotiv próz Aleny Vostré: Nemožnost komunikace. Slova se stávají vyprázdněnými nádobami, které tvoří pouze vatu, vycpávku mezi lidmi za přímá vyjádření opravdových citů. Místo dorozumívání se jazyk stal prostředkem hry. Hry s adresátem i hry jazykové.

⁹³ Vostrá, Alena: *Elegie*. In: táž: *Bůh z reklamy*. Československý spisovatel, Praha 1964, s. 27.

⁹⁴ Tamtéž, s. 16.

⁹⁵ Tamtéž, s. 35.

⁹⁶ Prokeš, Josef: *Osamocení dětský svět Aleny Vostré*. In: *Dětský svět v české próze 60. let XX. století*. Masarykova univerzita, Brno 2003, s. 76.

⁹⁷ Tamtéž, s. 76.

Dívka, jejíž jméno snad zní Lída Potůčková⁹⁸, je ústřední postavou příběhu. O mnoho více o ní kromě jména, stejně jako o ostatních postavách, nevíme. Snaží se schovat za slova, která pronáší rádoby s nadhledem a jemnou ironií v hlase. Ale uvnitř, soudě podle útržků z jejích vnitřních monologů, se ke svému okolí projevuje nedůvěřivě a úzkostně. Má strach z neznámého, něco ji vevnitř svírá a možná ani ona sama nedokáže důvod pojmenovat („*Jde za mnou? Jde. Pomoc, co mám dělat. Utíkat. Toho psa jsem měla vzít kdyby aspoň jelo něco zpátky vracet se dvě stanice s takovým chlapem v zádech.*“)⁹⁹. Nelze popřít její pozorovací talent, je vnímavá – například když jede tramvají a pozoruje spolucestující a následně nově přistoupivšího „dlouhána“. V konverzaci nerada plýtvá slovy, není jí však vzdálená jazyková komika: „*Já bych ten klíč měla nosit na krku ani neví jak ráda vidím tvá záda ráda záda ráda záda ráda záda odkráčel jako kružítko. Vy nesnášíte pravdu? Salinger Steinbeck výstavy ta barva vám nesluší rád bych se s vámi vyspal mohu hned ne až za měsíc počkám. Tak.*“¹⁰⁰

Charakteristika postav je podána nepřímou, je potřeba ji vyčíst z chování, mluvy či zevnějšku. Velmi často se vylíčení postavy zužuje na jeden dominantní vnější rys, odkazující k tělesné dispozici, uplatňuje se přitom nejčastěji synekdocha. Dívka se „ukrývá“ za označeními „nakrátko ostříhaná hlava“, „poplašené podpatky“ či „ostře červený chlupatý svetr“. Student vyhlíží jako „dlouhán v šustivém ocelovém plášti“, „dlouhán naproti“ nebo „vytáhlý muž“. Dívka si jej pro sebe nazve „čahoun, tyčka neboli čára“. Nejen hlavní postavy mají svá přízviska, motivovaná synekdochicky. Chlapci, kteří jedou tramvají do tanečních, jsou „motýlky“, průvodčí v tramvaji „náušnice“, dívčina kamarádka Marta „světlá hlava“, malý kluk v papírnictví „štítek“, fronta lidí vyhlíží jako „schlíplé brašny“.

Jako postavy ožívají i zvířata, příroda a předměty, hrající v příběhu důležitější roli – jsou personifikovány; je slyšet, jak si povídají, nebo na sebe vážou činnosti typické pro lidskou společnost. Například foxteriér je „ustaraný“ a v jednu chvíli se „urazil“. Zatoulanému psu je věnováno několik odstavců, ve kterých (neznačenou přímou řečí) posuzuje svůj stav a snaží se s dívkou navázat kontakt. Včetně toho se „unavené“ javory „klimbaly“, knihu „spolkla“ aktovka, řeka „uskakovala“, „mléčné koule lamp přihlížely“ či vítr „hledal“.

⁹⁸ Své jméno chlapci řekne jen jednou, nezatelně zašeptá; navzájem se neoslovují (s. 13).

⁹⁹ Vostrá, Alena: Elegie. In: táž: *Bůh z reklamy*. Československý spisovatel, Praha 1964, s. 12.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 17.

Odcizení mezi dívkou a chlapcem se prohloubí poté, co se ona jemu nepodvolí a zařekne se s ním nemilovat. Ono křehké pouto, které na jednu stranu toužili (každý jinak) upevňovat a na stranu druhou stále potřebovali cítit vlastní svobodu a udržet si tajemství, začalo pomalu pukat. Možná ze strachu, možná dívka konečně mluvila „Pravdu. Dobře. Jsem v jiném stavu.“¹⁰¹ V rozrušení, snad i v horečce (promáčená od hlavy až k patě), ocitla se dívka v útrokách kostela. Počíná se její „očistný“, „gotický horor“¹⁰². Z kůru k ní sestoupil průvod děsivě vyhlížejících mnichů a obcházel křížovou cestu, vyobrazenou po stěnách. Kněží ji pomalu obstoupili, neměla možnosti úniku. Vykřikovala hrůzou to, co od ní chtěl student slyšet a co mu nikdy nechtěla povědět. Nebo jen ne hned: „NEJSEM VDANÁ.“ – „MÁM MALÁ ŇADRA.“¹⁰³ – RÁDA SE LÍBÁM.“ – JSEM RÁDA SAMA.“¹⁰⁴ Moment pravdy dosáhl nejvyššího stupně a vtom přišel zlom, rozhostilo se ticho. „Všecko zmizelo a stála na břehu řeky. Bylo dusno a žlutá tma.“¹⁰⁵ Skočila nakonec do řeky? Opravdu se scéna v kostele udála, nebo to byl jen sen? Celý výjev se mohl odehrát v dívčině hlavě. Otázka zůstává nezodpovězena. Sen se prolнул se skutečností.

Druhý den šel chlapec dívku hledat do domu, k němuž ji prvně doprovodil. Podle nájemnice zde nikdo takový – podle popisu – nikdy nebydlel. Co se událo pouze ve snové rovině a co se ve skutečnosti stalo? Příběh nedošel rozuzlení. Otevřený konec odkazuje podle Rajendry Chitnise na „umělost samotného příběhu, pochopeného jako řetěz, který systematizuje a vysvětluje události.“¹⁰⁶ Příběh dvou mladých lidí končí nelogicky, a proto jej nelze systematizovat v rámci pravidel chování dospělých a vykresat z něj náhradní verzi života. Uhájil si, prostřednictvím svých hrdinů, vidění světa bez předsudků, jako dítě. Ztotožňuji se s konstatováním recenzenta/recenzentky M.Š. ve *Slovenských pohľadoch*, který/která *Elegii* označil/označila za „obranu čistých vzťahov medzi ľuďmi“¹⁰⁷ a Josefa Vohryzka v *Hostu do domu*, pro nějž je poselstvím novely „svědectví o nejistotách života v nás“¹⁰⁸.

¹⁰¹ Vostrá, Alena: Elegie. In: *táž: Báb z reklamy*. Československý spisovatel, Praha 1964, s. 41.

¹⁰² Chitnis, Rajendra A.: Život a jeho náhrady v próze Aleny Vostré pro dospělé. In: *Česká literatura na konci tisíciletí*. 2. ÚČL AV ČR, Praha 2001, s. 569.

¹⁰³ Vostrá, Alena: Elegie. In: *táž: Báb z reklamy*. Československý spisovatel, Praha 1964, s. 46.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 47.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 47.

¹⁰⁶ Chitnis, Rajendra A.: Život a jeho náhrady v próze Aleny Vostré pro dospělé. In: Vojtěch, Daniel (ed.): *Česká literatura na konci tisíciletí*. 2. ÚČL AV ČR, Praha 2001, s. 569.

¹⁰⁷ M. Š.: Kniha na čítanie. In: *Slovenské pohľady*, 7, 1964, s. 135.

¹⁰⁸ Vohryzek, Josef: Život kolem (v) nás. In: *Host do domu*, 7, 1964, s. 74.

K čemu pak odkazuje název novely? Elegie neboli žalozpěv. Žalozpěv nad možným utonutím dívky v řece? Nad bezvýchodností jejího citového rozpoložení? Nebo obecněji stesk za „smrt mladistvých iluzí“¹⁰⁹?

Jazyková preciznost textu tkví především v kultivovanosti výrazu. Převážně jednoduché věty s minimem souvětí, často s větami neslovesnými („Neúprosně a hustě. Krácející zповědník.“)¹¹⁰. V přímé řeči je patrná snaha přiblížit se běžné neregulované mluvě. Nejde však o odposlouchaný jazyk z ulice, ale o velice stylizovaný projev. Jazyková komika je umně zakomponována do textu a spolu s prodchnutím jemnou ironií vytváří nezaměnitelný rukopis projevu autorky. Stejně tak neobvyklé slovní obraty a přirovnání. „*Bud' vítán chrabrý jonáku nezškrotná ozdobo lechů aspoň dva metry pět vid' jen si sedni no vidíš jako skládací deštník libo angrišteky vem si po angreštu se neroste tyhle pláště jsou už uniforma že se v tom nenpěče.*“¹¹¹

3.2 Bůh z reklamy

„Vykřikl a ukázal prstem nahoru. ‚Tam!‘

‚Zatrápený hochu, to jsi mě polekal! Copak tam vidíš?‘

Couvl a uhodil se do hlavy. ‚Tam! Ta láhva! Ta černá láhva!‘

Kroutila hlavou. ‚Polévkové koření, ovečko. Maggi. S Maggi všechno lépe chutná, víš?‘

Upustil aktovku. Jak polkl, vyklouzla mu z oka kapka a zastavila se na bradě. ‚Ne! Ne!‘¹¹²

Takto je vylíčena jedna z posledních scén novely *Bůh z reklamy* a pro malého Vašíka asi ta citově nejvypjatější. Zjistil, že Maggi není jeho nadpřirozeným přítelem a zповědníkem, ale že jde o značku potravinářského výrobku. Prožije náhle šok. Nenadále prozření jej vrátí zpět do kruté reality, ve které nemá nikoho, kdo mu rozumí a s kým by ho pojal vzácný vztah přátelství.

¹⁰⁹ Chitnis, Rajendra A.: Život a jeho náhrady v próze Aleny Vostré pro dospělé. In: Vojtěch, Daniel (ed.): *Česká literatura na konci tisíciletí. 2.* ÚČL AV ČR, Praha 2001, s. 569.

¹¹⁰ Vostrá, Alena: Elegie. In: táž: *Bůh z reklamy*. Československý spisovatel, Praha 1964, s. 14.

¹¹¹ Tamtéž, s. 11.

¹¹² Vostrá, Alena: Bůh z reklamy. In: táž: *Bůh z reklamy*. Československý spisovatel, Praha 1964, s. 103.

Prvňáček Vašek Příkazský se jeví rodičům, třídní učitelce a vůbec všem dospělým v okolí jako zamlklý, nekomunikativní a obtížně zvladatelný uličník.¹¹³ Těžko zapadá také do třídního kolektivu. Matka si s ním neví rady a jediné řešení vidí v tom, poslat chlapce „do-po-lep-šov-ny“¹¹⁴. Vašík přitom nechápe, co po něm dospělí neustále chtějí. Cítí se sám, a tak se začne se svými bolístkami svěřovat mag(g)ickému příteli. Píše mu dopisy:

„MILÍ MAGGI!!!

OZNAMUJITI ŽESEM STÁLE VJETČÍ A VJETČÍ ŘÍKALA TO ŘEDITELKA DOSTALISME NOVĚ KNÍŠKY NESMÍME JE ZMAZAT BARBORA CIGÁNKOVÁ UŠ JE ZMAZALA NA VISVJETČENÍ BUDU MÍT 13323 ALE JÁ SE POLECHČÍM BABIČKA ŘÍKÁ ŽE SEM NEŘEST RODU PROSÍMTĚ JÁ NECHCI (...) DO JISTRÍČEK JAK TO MÁM UĎĚLAT NEVÝŠ JAK SE SPÝVÁ DÁL CODON CHUANSE BOHA PUSŤTE CHVÁSTA TATÍNEK NEMÁ NOTU?? KDYBISIMI CHTĚL ODEPSAT TAK TO DEJ DO ŠKVÝRY F ALTÁNĚ ALE KDYBISI NE TAK NEMUSÍŠ ALE AŤ NEMUSÍM DO JISTRÍČEK MY ZÝTRA (...) ... PROTOŽE NEUMÍM MALOVAT A VISTRÍHOVAT NA STROMEČEK A TEN ŘETĚS NENÍ ŘETĚS BUDU ŤI PSÁT DOKAVAT NEUMŘEŠ PŘÍKAZSKÝ VÁCLAV 1.C √ AŤ DANA NEJEZDÍ!!!!!!“¹¹⁵

Neuměle, spontánně psané Vašíkovy dopisy tvoří součást příběhu o deseti kapitolách – výřezů událostí z prostředí, ve kterých se pohybuje každé dítě: S dětmi venku, na cestě do školy a ze školy, ve škole, u babičky, na hodině houslí, doma. Formální stránkou se novela podobá *Elegii*. Vyprávění er-formového vypravěče doprovázejí zmiňované dopisy hlavní postavy podobně jako vnitřní monology dívčiny v *Elegii*. Popisných pasáží v něm není nazbyt. Představují pouze prostředek k přechodu k další události, líčí jednání postav v době promluvy, nebo vykreslují prostředí, do něhož Vašek přišel. Střídmě, bez zbytečného plýtvání slovy, se zaměřením na zdánlivě nepatrné detaily. Daleko více prostoru je věnováno dialogům. Posouvají děj kupředu a poodhalují charaktery postav. Zrcadlí se v nich zřetelná propast mezi světem malého prvňáčka a světem dospělých.

¹¹³ Zemanová, Zuzana: Svět očima Aleny Vostré. In: *Bohemica Olomucensia*, 1, 2010, s. 199–202.

¹¹⁴ Vostrá, Alena: Bůh z reklamy. In: táž: *Bůh z reklamy*. Československý spisovatel, Praha 1964, s. 101.

¹¹⁵ Tamtéž, s. 57, 58, 61.

Pro Vaška se komunikace s dospělými stává takřka nemožnou. Nedokáže v jejich přítomnosti přesně vyjádřit to, nač se jej ptají. Jejich naléhání vyžadující okamžitou odpověď zahání chlapce do úzkých. Nemá čas si svou reakci promyslet a z úst se mu vždy vyderou pouze jednotlivá slova, jakoby zachycená ve změti myšlenek v jeho hlavě. „Já jsem inkoust,“¹¹⁶ zní jeho odpověď na učitelčin dotaz, proč neodevzdal v hodině školní sešit. Nedokáže zformulovat slovy to, co se opravdu stalo. Že si polil dvojstránku v sešitě inkoustem, a proto jej sbalil a odnesl domů; inkoust chtěl zkusit vygumovat. Že ho přistihla maminka, dvoustranu vytrhla a vlepila místo ní čistou. Vaškova řeč zůstává pozadu za myšlenkovými pochody. V učitelčiných očích se zařadí do kategorie „problémový žák“ a před spolužáky ve třídě je veřejně zesměšněn.

Odpověď, která však neodpovídá na danou otázku, či například použití na daném místě nemístného slova, analogické záměny,¹¹⁷ nazval Milan Suchomel jako **blábol**. „Blábol je stavba z nadbytečností a v nesouladu, rozlučuje, co k sobě patřilo, svádí dohromady, co se k sobě nehodí, nerespektuje proporce a zaměňuje kontexty, pitvoří vztahy, odvádí od hmatatelného k nereálnému. Zbavuje jistoty, vyvolává zmatek, porušuje smysl.“¹¹⁸ Dialog mezi Vaškem a třídní učitelkou blábol připomíná. Skryté souvislosti zná jen Vašek. Učitelka ne a to ji vyvádí z míry. Dožaduje se racionálního vysvětlení v rámci konvenčních pravidel lidského poznávání. „Ale poznání, které nechce vědět o tajemství, je kusé, a skutečnost bez tajemství je znehodnocena.“¹¹⁹ V blábolu je skrytá ona hra, motiv prostupující napříč tvorbou Aleny Vostré. Hra, která představuje možnost svobody, volnosti, ale také mající svá skrytá pravidla.

Rozmluvy mezi Vaškem a dospělými se vyostřují do protikladu on a oni, jednotlivec versus masa. „Dospělá“ logika před dětskou fantazií ztrácí pevnou půdu pod nohama a nabývá na vratkosti. „Prohnaný a bezmezně drzý. Ten kluk je prostě individualista.“¹²⁰ Když se jeden žák liší od zbytku třídy jako Vašek, je viděn v tom nejhorším světle. Dospělí (v citovaném úryvku učitelka) už si nevzpomínají (nebo si nechtějí vzpomenout) na své dětství se vši bohatou obrazotvorností a touhou si všechno osahat. Brání se přiblížit vidění světa skrz oči malého žáčka a snažit se pochopit jeho

¹¹⁶ Vostrá, Alena: *Bůh z reklamy*. In: *táž: Bůh z reklamy*. Československý spisovatel, Praha 1964, s. 86.

¹¹⁷ Např. spojení „mimořádně běžný talent“ či „maturitu taky šťastně a vegetativně složil“ nebo „prohýřil se slečnou Jájou koně naděl s madly a bradla o vysoké žerďi“. In: Suchomel, Milan: *Hráči*. In: *táž: Literatura z času krize*. Atlantis, Brno 1992, s. 82–83.

¹¹⁸ Suchomel, Milan: *Hráči*. In: *táž: Literatura z času krize*. Atlantis, Brno 1992, s. 82.

¹¹⁹ *Tamtéž*, s. 83.

¹²⁰ Vostrá, Alena: *Bůh z reklamy*. In: *táž: Bůh z reklamy*. Československý spisovatel, Praha 1964, s. 79.

individualismus. Komunikační spojení dospějí až k vyprázdněnosti: „Učitelka se zastavila u zadní lavice. ‚Kde jsi byl v úterý odpoledne?‘ / Zavřel čítanku. ‚Mluví s tebou.‘ / Tálo a rozmrzlými okny bylo zase vidět ven. / ‚Probud’ se!‘ / Copy se s chutí zadávaly na souseda. / Postavil se. ‚Rybník se teď rozpustí.‘ / Děti se chichtaly. Copy se přidaly. / ‚Na co jsem se tě ptala, Příkazský?‘ / Zamyslel se. ‚Na jestli byly Jistříčky.‘ / ‚Jiskříčky.‘ / ‚Mně se ten řetěz nechce slepit. Pořád se to odděluje.‘ / ‚Jaký řetěz?‘ / ‚Ten řetěz.‘ / ‚A proto jsi nepřišel?‘ / ‚Mně se ten řetěz nelíbí.‘ / ‚Jak to, že se ti nelíbí?‘¹²¹

Motiv řetězu z výše citované ukázky lze vnímat doslovně i v přeneseném významu slova. Jako symbol něčeho, co spoutává. V příběhu svazují Vaška pravidla chování dospělých, v nichž není místa pro dětskou imaginaci. „Můžeš si dělat, co chceš, jsi svobodný člověk, ale za podmínky, že se připoutáš, že svou svobodu rozumně omezíš.“¹²² „Vaškova neschopnost slepit řetěz pro vánoční stromek symbolizuje jeho neochotu uzavřít se do systému, který mu doslova nejde dohromady.“¹²³

Dopisy, které píše Vašík Maggimu, mají charakter důvěrné zповědi. Působí velmi spontánním dojmem, především díky specifickému způsobu psaní. Chlapec zaznamenává své zповědi fonetickým pravopisem – chodí do první třídy, ještě nezná odchylky mezi mluveným a psaným jazykem a zdaleka ne všechna slova, která slyší, správně dešifruje (například „Jistříčky“ místo Jiskříčky – viz ukázka výše). Stejně tak syntax dopisů je typická pro dětské vyjadřování. Od ostatního textu se dopisy liší striktním užíváním majuskulí a nahodilou a řídkou interpunkcí. Naléhavost projevu umocňuje nadbytečné používání vykřičníků. I když si žáček uchovává svůj vlastní, nezkreslený pohled na svět, derou se mu do něj pravidla chování ze světa dospělých. Naučený ze školy, podepisuje každý dopis poctivě jménem, příjmením a třídou („PŘÍKAZSKÝ V. 1. C“¹²⁴).

Celým příběhem prochází několik leitmotivů. Jednotlivé motivy mají pokaždé jiný význam a zdánlivě spolu nesouvisejí. Například motiv lišky: Babička nazve Vaška liškou mazanou, on vidí lišky za sklem v příborníku, nakonec se jej babička zeptá, zda půjde s tátou v létě na lišky. Motiv řetězu lze vidět v babiččiných korálech, v provázku na klíč,

¹²¹ Vostrá, Alena: *Bůh z reklamy*. In: táž: *Bůh z reklamy*. Československý spisovatel, Praha 1964, s. 70.

¹²² Suchomel, Milan: *Umění konverzace, obtíž komunikace*. In: *Přítomnost*, 4, 1991, s. 28.

¹²³ Chitnis, Rajendra A.: *Život a jeho náhrady v próze Aleny Vostré pro dospělé*. In: Vojtěch, Daniel (ed.): *Česká literatura na konci tisíciletí. 2*. ÚČL AV ČR, Praha 2001, s. 568.

¹²⁴ Vostrá, Alena: *Bůh z reklamy*. In: táž: *Bůh z reklamy*. Československý spisovatel, Praha 1964, s. 92.

který nosí na krku Vaškova spolužačka Iva, explicitně pak v papírovém řetězu, který má chlapec vyrobit v Jiskříčkách. Do školy a ze školy s sebou Vašek neustále tahá pytlík na cvičky, jako by to bylo nějaké břemeno, kterého se nemůže zbavit. Most jako symbol překonání nějaké překážky figuruje v doslovném smyslu – Vašek přes něj přechází, když jde Maggimu „poslat“ dopis do starého altánu, pod vánočním stromečkem na něj čeká železniční souprava včetně mostu, na mostu se prvnáčkův příběh uzavírá.

Vždy, když Vaška něco fascinuje, věnuje tomu větší pozornost, například na úkor zadané práce nebo hovoru. Většinou jde o obyčejné věci, drobnosti, nad nimiž se nepozastaví nikdo jiný než zvědavé dítě. Knoflíčky na učitelčině šmolkovém svetru, znaménko pro odmocňování v sešitě z vyšší třídy, velké bílé korále na babiččině krku, dlouhé copy spolužačky Ivy či klíč na jejím krku jej zaujmou natolik, že nevnímá nic jiného a předmět hovoru stočí k objektu svého zkoumání.

V leitmotivech příběhu lze najít paralelu s chováním dospělých k dětem. Pokud rodiče nebo učitelé chtějí po dětech, aby si něco zapamatovaly, opakují jednu a tutéž větu několikrát dokola. Například když děti učí mluvit a poznávat okolní svět, nebo když ve škole vštěpuje učitel dětem nějakou poučku (zejména na prvním stupni základní školy). Podobně Vašek pronese své přání v téměř totožné podobě: „Babi, já tady budu.“¹²⁵ Tam, kde se cítí bezpečně, kde dostane teplé kakao a kam na něj nemohou nenávidní spolužáci a neustále se vyptávající učitelé. Ani babička, ani přívětivý učitel z houslí však nevyslyší jeho naléhavé volání.¹²⁶

Důležité postavy příběhu dostaly své jméno, převažuje však – pro Vostrou typické – vystižení charakterů prostřednictvím synekdochických pojmenování. Dle Milana Suchomela dostávají postavy „slovní nálepky“¹²⁷. Popsány jsou opět na základě svých význačných vnějších znaků. Na začátku příběhu vystupuje Vašek pouze jako „prvnáček“, „kluk se cvičkami“. Na saních se vozí „kulich“ (Vaškův spolužák) a „modrá kapucka“ (jeho sestra). Třídní učitelka je prezentována jako „šmolkový svetr“, nová žákyně Iva Kolenatá jako „klíč“ a „copy“ a jiná spolužačka jako „bílý motýl“, ve sborově sedí „tucet unavených loktů“. Vaškova neoblíbená sestřenice Dana vyhlíží na Štědrý den jako „nadýchané volánky“.

¹²⁵ Vostrá, Alena: *Bůh z reklamy*. In: *táž: Bůh z reklamy*. Československý spisovatel, Praha 1964, s. 60.

¹²⁶ Podobnou prosbu vysloví Vašek pětkrát – s. 58 (dvakrát), s. 60, s. 61 a s. 73.

¹²⁷ Suchomel, Milan: *Umění konverzace, obtíž komunikace*. In: *Přítomnost*, 4, 1991, s. 28.

V postavě Vaška Příkazského se zrcadlí typický případ „outsidera“. Není ve třídě oblíbený, nemá si s kým hrát. Chování spolužáků k němu přechází občas až v náznaky šikany („Prosím, tady je smrad. Okolo Příkazského.“¹²⁸). Ve škole mu učení nejde, a proto je často terčem učitelčiny kritiky. Doma mu rodiče i babička dávají neustále za příklad sestřenicí Danu, v jejich očích bezchybné a nezpůsobnější děvčátko na světě. Chlapcovo okolí nedokáže akceptovat jeho osobnost, která v mnohém vybočuje od tzv. normálu či průměru. Vašek je obdařen zvenčí dosud neomezenou mírou fantazie až bájivosti. Všimá si věcí úplně obyčejných (například babiččiných korálů nebo sněhu), zkoumá je, potřebuje si je ohmatat, aby uvěřil. Ještě ho neopustila touha odhalovat všechny záhady světa. Jeho logice není proti mysli namalovat modré slunce (a třeba rovnou dvě), protože proč by to tak nemohlo být? Usuzuje na základě dosud poznané skutečnosti, která není úplná: „Vy to jedno ucho nepotřebujete.“ (...) / „Protože máte u brejlí jen jednu nožičku.“ / „Ano, to máš pravdu. Položil jsem na ně houslový koncert.“ / „Je houslový koncert těžký?“¹²⁹ Snaží se najít společné znaky se stejně starými dětmi, přiblížit se jim a najít v nich kamarády, ale ony ho odmítají: „Máš na bradě znamínko. Já mám na čele.“ / „To není. To jsem upadla na bruslení.“ / „Ale je to jako znamínko.“¹³⁰ Osamocenosť je hlavní příčinou toho, proč si Vašek vytvoří imaginárního přítele.

Rajendra Chitnis vidí v postavě osamělého prvňáčka dva přístupy pohledu na život. „Jeden se objevuje v tom, jak se Vašek odděluje od světa lidí a nesměle zkoumá jevy přírody. V celé próze A. Vostřé svědčí pokorné sledování okolního světa o tom, že postava přijala svůj lidský úděl. Druhý, náboženský přístup se objevuje ve Vaškových dopisech, ve kterých prosí „božského kouzelníka“ Maggi o záchranu před světem lidí.“¹³¹ Beznaděj, bezmoc a úzkost ze sociálního okolí, kterou pocítuje, se nejvýrazněji odráží ve scéně s novou spolužačkou a spolusedící Ivou Kolenatou. Poté, co si je spolužáci dobírají, protože spolu mluví „holka s klukem“, vytratí se Iva na záchodky. Vašek si chce s Ivou dál povídat – konečně jej někdo skutečně poslouchá – a následuje ji. Učitelka, která má dozor na chodbě, jej těsně u dívčích záchodků přesměruje na chlapecké.

¹²⁸ Vostřá, Alena: Bůh z reklamy. In: táž: *Bůh z reklamy*. Československý spisovatel, Praha 1964, s. 54.

¹²⁹ Tamtéž, s. 74.

¹³⁰ Tamtéž, s. 68.

¹³¹ Chitnis, Rajendra A.: Život a jeho náhrady v próze Aleny Vostřé pro dospělé. In: Vojtěch, Daniel (ed.): *Česká literatura na konci tisíciletí. 2*. ÚČL AV ČR, Praha 2001, s. 568.

A žáček poslušně jde, i když měl úplně jiný záměr. Nemá sílu vzdorovat. „Postavil se nad kanálek a počůral si kravatu.“¹³²

Příběh nešťastného prvňáčka, jenž se cítí být na tomto světě omylem, neústí do žádného rozuzlení. Vašík se ocitá v bezvýhodné situaci. Rodiče si s ním neví rady a v zoufalství jej chtějí poslat do polepšovny a sen o příteli, kterému se může se vším svěřit, se zhortil. Stejně jako zeď hospody, na níž byl vymalován nápis MAGGI: „U horní silnice se rozbila další motorka.“ / (...) „Kde?“ / „U starý hospody za mostem. V tý zatáčce.“ (...) / „Nejvyšší čas ten barák zbourat. Co už se kvůli němu stalo malérů.“¹³³ Utíkal na most a vyklonil se skrz zábradlí. „A pak si všiml, že voda teče i pod ledem.“¹³⁴ Dokázal by šestiletý klouček spáchat sebevraždu? Nebo jej „pouze“ fascinoval přírodní jev – tekoucí voda pod zmrzlou krustou? Podařilo se mu rozkrýt tajemství, které „v metafoře ledu a řeky hledá možnost ‚outsiderova‘ přežití pod mylným společenským řádem“¹³⁵? Odhalil „manýru“ dospělých v nasazování masek? Stejně jako v případě předchozí novely prozaického diptychu zůstává konec otevřený.

Název novely – *Bůh z reklamy* – zdá se takřka všeříkající. Adresát Maggi, kterému jsou dopisy určeny, představuje pro Vaška zbožštěnou bytost, která mu může kdykoli pomoci. Chlapec ho nikdy neviděl a nemluvil s ním, v jeho představách nabývá všech ušlechtilých vlastností a nadpozemské moci vyřešit všechna jeho trápení. Rajendra Chitnis přirovnává Maggiho k deus ex machina.¹³⁶ Bohu, který však v příběhu prvňáčka nikdy shůry nezasáhne.

Jazyková stránka textu si drží vysokou úroveň. Alena Vostrá neplýtvá slovy. Každé slovo a slovní spojení má své opodstatnění a drží celek pevně pohromadě. V popisech je trefná, nehýří adjektivy, ale nechává je zaznít tam, kde jejich potřeba. Věty jsou spíše kratšího rozsahu, úsečnější, souvětí se vyskytují výjimečně. Napětí zvyšují časté odstavce, tvořící jen jednu větu. Detailně propracované jsou především dopisy Maggimu a promluvy dětských postav. Respektují neumělou, bezprostřední syntax dětské výpovědi, charakterizovanou především zpřeházeným slovosledem: „Měla jsi taky copy

¹³² Vostrá, Alena: *Bůh z reklamy*. In: táž: *Bůh z reklamy*. Československý spisovatel, Praha 1964, s. 67.

¹³³ Vostrá, Alena: *Bůh z reklamy*. In: táž: *Bůh z reklamy*. Československý spisovatel, Praha 1964, s. 85.

¹³⁴ Tamtéž, s. 104.

¹³⁵ Chitnis, Rajendra A.: *Život a jeho náhrady v próze Aleny Vostré pro dospělé*. In: Vojtěch, Daniel (ed.): *Česká literatura na konci tisíciletí. 2*. ÚČL AV ČR, Praha 2001, s. 568.

¹³⁶ Tamtéž, s. 567–573.

malá když jsi byla mami?“¹³⁷ Jazyková komika, prostupující napříč celým textem, nadlehčuje vážnější místa děje: „Ty jsi zkrátka liška všemi mastmi mazaná.“ / Srdečně se rozchechtal. / „To není k smíchu, Vášo.“ / „To je naše soudružka.“ / „Jaká soudružka?“ / „Soudružka Mazaná.“¹³⁸

3.3 Dobové ohlasy *Boha z reklamy* v tisku

Prvotinu Aleny Vostré přijala kritika kladně a nebojím se říci, že nadšeně. V záplavě knih pojednávajících o „životě kolem nás“ si cenila jejího originálního pohledu na soudobou skutečnost. Viděla v ní svěží hlas nastupující generace.

V sumě recenzí a kritik, které *Bůh z reklamy* sklídil, nelze najít žádnou, která knihu úplně zamítla. Přesto se objevilo několik výtek. Přehledová recenze Miloše Pohorského v *Rudém právu* se zabývala několika knihami-prvotinami, včetně té Aleny Vostré, vyšlých po sobě v krátkém časovém rozmezí.¹³⁹ Souhrnně se o nich Pohorský nevyjádřil právě pozitivně: „Avšak jejich úhrnný obzor (...) je neradostný. Poskytuje četbu řídkou, málo vzrušující a málo významnou, bez prudkého náboje potřebné tvůrčí a myšlenkové fantazie. Žádnou duhou naděje v budoucnost nelze zastřít vtíravý dojem, že se většinou setkáváme spíše s dobrou vůlí než se skutečnou tvorbou, jež předpokládá schopnost přidat něco svého k tomu, co už se ví a zná, aspoň poodkrýt záhyb dnešních pocitů a myšlení a pokusit se je formovat a dát jim skutečnou humanistickou náplň.“¹⁴⁰ Nejslibněji hodnotí Pekárkovu *Pasáž Luna* a Misařovy povídky *U nás je klid*. Konkrétní soud o debutu Aleny Vostré vyznívá nejednoznačně: „Má nejvíce vyhraněný rukopis. (...) Ale neobvyklost asociativního sledu představ rozkládajících skutečnost do nezřetelných a nesouvislých bodů se brzy zautomatizuje a manýra synekdochických pojmenování osvětluje jenom mlhavý opar kolem skutečnosti.“¹⁴¹ Na obranu *Boha z reklamy* lze uvést vyjádření Vladimíra Nováka v *Kulturní tvorbě*, pro nějž je text oním ztvárněním současného pocitu mladých lidí: „Domnívám se, že dosud nikdo z mladých

¹³⁷ Vostrá, Alena: *Bůh z reklamy*. In: táž: *Bůh z reklamy*. Československý spisovatel, Praha 1964, s. 83.

¹³⁸ Tamtéž, s. 59.

¹³⁹ Eva Jílková: *Dědictví z Lichtensteinu*, 1964; Bohumíra Psychlová: *Třinohý kůň*, 1964; Věra Stiborová: *Modré lásky*, 1963; Alena Vostrá: *Bůh z reklamy*, 1964; Jana Černá: *Hrdinství je povinné*, 1964; Vlastimil Šubrt: *Nedůvěra*, 1963; Zdeněk Pochop: *Mizerné probuzení*, 1964; Jarmila Mourková: *Lbostejnost*, 1963, Vladimír Körner: *Střepiny v trávě*, 1964; Josef Vohryzek: *Chodec*, 1964; Bohumil Žlab: *Prostor*, 1963; Filip Jánský: *Nebeští jezdci*, 1964; Miroslav Stoniš: *Povídky pod polštář*, 1963; Svatopluk Pekárek: *Pasáž Luna*, 1964; Karel Misař: *U nás je klid*, 1964.

¹⁴⁰ Pohorský, Miloš: První prózy. In: *Rudé právo*, 7, 1964, s. 2.

¹⁴¹ Tamtéž.

autorů nedokázal vyslovit tak přesně disparátnost citového života určitého typu mladého člověka, jako to udělala ona [tj. Alena Vostrá] v *Elegii*, a že nikdo druhý z nich nepronikl tak hluboko do psychologie dítěte, které je jiné než ostatní a které je tím neustále vyřazováno z normální citové komunikativnosti (...).“¹⁴²

Jemnou výtkou působí i recenze Zdenka Heřmana. Referuje o knihách *Třetí rychlost* (1964) Evy Jelínkové, *Modré lásky* Věry Stiborové, *Bůh z reklamy* Aleny Vostré a *Třínobý kůň* Bohumíry Psychlové. Recenzent se pozastavil nad rysem spojujícím tato díla: „Běžný stylistický postup, záměna části za celek se u nich nápadně často realizuje ve zcela určité podobě. Člověk bývá zastoupen součástí garderoby nebo aspoň znakem účesu (...).“¹⁴³ Ale vzápětí dodal: „Ten, kdo četl čtyři komentované knížky, okamžitě protestuje. (...) Vždyť každá z autorek užívá takového prvku jinak.“¹⁴⁴ Z recenzovaných knih vychází ta Aleny Vostré nejlépe: „Vostrá suverénně zvládla principy moderní prózy. (...) Citová naléhavost obou próz je značná, tvar tedy netřeba cítit jako pouhou demonstraci dovednosti.“¹⁴⁵

Poslední přehledovou recenzí, v níž je *Bůh z reklamy* zmíněn, napsal Jan Lopatka do časopisu *Tvář*. Zaměřil se na třináct knih z velké i malé řady edice *Život kolem nás* nakladatelství Československý spisovatel.¹⁴⁶ Díla Klímy, Körnera, Trefulky, Uhdeho a Vostré zařadil pod hlavičku „skoroliteratura, která se na první pohled jeví jako prolomení krizové etapy literárního procesu“¹⁴⁷. Charakterizoval ji „jako plod vědomé snahy po sblížení čtiva (...) a společensky angažované literatury, která reaguje na proměny společenské problematiky (...)“¹⁴⁸. Nad ostatní díla z této kategorie *Boba z reklamy* vyzdvihl: „(...) beze sporu ovšem je, že ze svěžích momentů, jaké jsme u předchozích našli tu a tam, je doslova udělána.“¹⁴⁹ Závěrečný verdikt Jana Lopatky zařadil debut Aleny Vostré mezi nejlepší díla uplynulého roku: „Z naší řádky v loňském roce vydaných knih by po přísné lektorské proceduře vyšel asi jen Hrabal, Nesvadba,

¹⁴² Novák, Vladimír: Etudy dobré a méně dobré. In: *Kulturní tvorba*, 25, 1964, s. 13.

¹⁴³ Heřman, Zdeněk: Bezbrannost a nesetkání. In: *Literární noviny*, 32, 1964, s. 4.

¹⁴⁴ Tamtéž, s. 4.

¹⁴⁵ Tamtéž, s. 4.

¹⁴⁶ Bohumil Hrabal: *Taneční hodiny pro starší a pokročilé*, 1964; Josef Nesvadba: *Dialog s doktorem Dongem*, 1964; Svatopluk Pekárek: *Pasáž Luna*; Bohumíra Psychlová: *Třínobý kůň*; Zdenka Redlová: *Příběh z lékárny*, 1964; Olga Bojarová: *Čtvrté, páté ráno*, 1964; Jana Černá: *Hrdinství je povlnné*; Zdeněk Pochop: *Mizerné probuzení*, 1964; Ivan Klíma: *Milenci na jednu noc*, 1964; Vladimír Körner: *Střepiny v trávě*; Jan Trefulka: *Třiatřicet stříbrných křepelék*, 1963; Milan Uhde: *Hrách na stěnu*, 1964; Alena Vostrá: *Bůh z reklamy*.

¹⁴⁷ Lopatka, Jan: Tolik knih o životě. In: Špirit, Michael (ed.): *Tvář*. Torst, Praha 1995, s. 224.

¹⁴⁸ Tamtéž, s. 224.

¹⁴⁹ Tamtéž, s. 225.

Pekárek a Vostrá.“¹⁵⁰ Ve stejném roce jako *Bůh z reklamy* vyšla i prvotina Bohumíry Psychlové *Třínobý koní*.¹⁵¹ V recenzích se několikrát ocitly pospolu a Alena Vostrá z nich vždy vyšla zaslouženě lépe: „Je to odvar z pozdního českého neorealismu a Saganové s příměsí plytkého žargonu, který chce zapůsobit těmi nejpovrchnějšími efekty,“¹⁵² napsal o *Třínobém koni* Josef Vohryzek v *Hostu do domu*.

Kritika se také zmínila o možné „typové blízkosti“ prvotiny Aleny Vostřé s jiným titulem jiné debutující autorky – s *Nylonovým mesiacom* slovenské prozaičky Jaroslavy Blažkové.¹⁵³ Podobnost se týkala především první novely diptychu – *Elegie*. „(...) disponuje podobnou bravurou portrétu a lehkostí projevu, upíná se k stejné problematice – k nalezení kauzálních spojnic mezi ukryvanou podstatou niterného života mladých lidí a jeho jevovou vnější podobou.“¹⁵⁴

Čím tedy okouzila Alena Vostrá – prostřednictvím svého první knížky – velkou část kritiky 60. let? Za vystihující považují soudy Suchomelovy, Lopatkovy a Vohryzkovy. Milan Suchomel v *Plamenu* vyzdvihl, že „hbitě zastřihuje, aniž zdůrazňuje, dokazuje, vyvrací a vytyčuje. Analytická břitva sluší prozaičce, mírný cynismus je potřebou jejím mladým lidem.“¹⁵⁵ O titulní novele diptychu Jan Lopatka napsal, že „je trochu malý zázrak, jehož autentičnost a svěžest oceníme tím víc, že je o dětech“¹⁵⁶. Josef Vohryzek se připojil: „(...) využívá všech možností, které námět nabízí, aby rozehrála barvy dětské fantazie a vnímavosti uprostřed bezbarvosti světa, jenž samou lhostejností nic nechápe.“¹⁵⁷ A na závěr by mohl být zopakován být názor Vladimíra Nováka z *Kulturní tvorby* (viz výše), shrnující hlavní téma obou novel. Alena Vostrá si svým textem otevřela bránu do světa literatury sebevědomě a osobitě.

¹⁵⁰ Lopatka, Jan: Tolik knih o životě. In: Špirit, Michael (ed.): *Tvář*. Torst, Praha 1995, s. 227.

¹⁵¹ Několik poznámek k *Třínobému koni* již viz výše v přehledových recenzích.

¹⁵² Vohryzek, Josef: Život kolem (v) nás. In: *Host do domu*, 7, 1964, s. 74.

¹⁵³ Novela vyšla současně ve slovenštině i v českém překladu v roce 1961.

¹⁵⁴ Novák, Vladimír: Etudy dobré a méně dobré. In: *Kulturní tvorba*, 25, 1964, s. 13. To samé vesměs konstatuje recenzent/recenzentka M.Š. ve *Slovenských pobladoch* (M. Š.: Kniha na čítanie. In: *Slovenské poblady*, 7, 1964, s. 135.)

¹⁵⁵ Suchomel, Milan: O potřebě mýtů. In: *Plamen*, 1, 1965, s. 67.

¹⁵⁶ Lopatka, Jan: Tolik knih o životě. In: Špirit, Michael (ed.): *Tvář*. Torst, Praha 1995, s. 220–227.

¹⁵⁷ Vohryzek, Josef: Život kolem (v) nás. In: *Host do domu*, 7, 1964, s. 74.

3.4 *Elegie a Bůh z reklamy. Dvě novely o touze dorozumět se*

Zařazení dvou zmiňovaných novel do jednoho souboru má své opodstatnění. Ač by se mohlo zdát, že jde o dva samostatné příběhy, spojuje je jak hlavní téma, tak řada motivů a kompozičních a jazykových postupů (některé zmíněny již výše v úvodu k souboru próz).

Některé ze společných rysů jsou naznačeny již v úvodu podkapitoly o *Bobu z reklamy*. V obou případech je vypravěč neosobní, zprostředkovává příběhy nezaujatě. Citově zabarvené pasáže, které předkládají určitý vhled do nitra postav, představují jednak vnitřní monology dívčiny, jednak chlapcovy dopisy imaginárnímu příteli. Vnitřní monology naznačují daleko více než dopisy. Hlavní postava *Elegie* je obdařena skvělým pozorovacím talentem a bryskním úsudkem, mapuje svět kolem sebe, ale do svého nitra nahlédnout nenechá. Možná ani sama netuší, co v nejhlubším skrytu své duše tají, bojí se podívat na svou situaci přímo. Chlapec ve svém zoufalství je daleko přímočařejší ve vyjádření svých emocí (v mezích slovní zásoby prvňáčka). Nebojí se vyslovit, že potřebuje od Maggiho pomoc. Avšak pravdou zůstává, že důvody svého počínání nevyšvětlí ani v dopise.

Obě novely dále spojují motivy více či méně explicitně zdůrazňované. Je to především motiv hry, kterou (alespoň navenek) hraje dívka se studentem, ve snaze zahalit svým postojem „nad věci“ pravé city. Hra v *Bobu z reklamy* může mít dvě odůvodnění: Jednak to, že si Vašík vlastně s nikým nemůže hrát. Hra je pro děti činností, která jim naplňuje den a která je rozvíjí, a on je teprve v první třídě, ještě neodrostl zvědavosti, kterou může hrou ukojit a která mu může poskytnout odpovědi na mnohé otázky týkající se jeho života. Hra je mu násilně odňata, svou odlišností od sebe ostatní vrstevníky odrazuje. Ve smyslu manipulace lze chápat hru ve vztahu dospělých k Vaškovi. Rodiče, babička i třídní učitelka se snaží Vaškem manipulovat, přizpůsobit ho standardním pravidlům chování. On se však vzpírá, takové počínání mu není vlastní.

Hlavní postavy příběhů se odlišují od okolí svou svéráznou povahou. Příčí se jim dogmatická pravidla světa dospělých, a tak se bouří. Jejich současný stav je netěší, nenacházejí v něm klid a jistotu, ale změny se bojí. Jejich situaci lze zobecnit na opozici

individualista versus masa. Postavy postrádají vlastní jména. A když už je mají, tak je buď používají v nejmenší možné míře (především v *Bobu z reklamy*) nebo vůbec (až na výjimky v *Elegii*). Anonymita je prvořadá, nikdo nechce, aby se jiní dozvěděli o tajemství toho druhého. A tak jsou jména a vůbec označení postav redukována na charakteristiku dle dominantního vnějšího rysu, pomocí synekdochy.

Dalším prvkem spojujícím texty je motiv tajemství. Dívka jej dusí v sobě, skrývá ho před ostatními, nikomu se nechce či nemůže svěřit. Za tajemství považují dospělí v *Bobu z reklamy* Vaškovy dopisy adresované Maggimu. Nikomu je nechce ukázat; když náhle do pokoje vstoupí někdo z dospělých, ihned psaní skryje. Ale to dospělí nechtějí: „To není pěkné, Vašulko. Co to přede mnou schováváš? Pojď sem. Ukaž ruku.“¹⁵⁸

Motiv řeky se v obou příbězích pojí s motivem smrti. Příběh dívky na břehu řeky končí. Ocitne se tam po snové sekvenci v kostele. Vyčerpaná a možná i na pokraji nervového zhroucení. Řeka pro ni může v nastalé situaci symbolizovat to, že život dál plyne, i když s sebou přináší spoustu překážek a nechtěných úhybných manévřů. Může jí poskytnout pomoc při rozhodování, zda ukončit svůj život nebo se s nenadálým trápením vyrovnat. Vašek také po prozření z klamu o Maggim utíká k řece. Pozoruje její proud plynoucí i pod vrstvou ledu a diví se, nepateticky, s dětskou dychtivostí. Ani v jednom případě se nedozvíme, zda se naplnila hrozba smrti, která nad hrdiny stála. Jejich rozhodnutí není zodpovězeno.

Z hlediska jazykového a formálního se také novely (už svým žánrem) podobají. Obě jsou vystavěny na jazykové a stylové preciznosti. Text je ozvláštněn neobvyklými slovními obraty a přirovnáními. Celé vyprávění je založeno na jazykové a situační komice a prodchnuto jemnou ironií. V popředí je dialog, posouvající děj, popis je potlačen na nejnutnější vyobrazení. Přitom se uplatňuje zkratka a zaměření na detail. Příběh postrádá vyvrcholení, konec se jeví jako otevřený.

¹⁵⁸ Vostrá, Alena: *Bůh z reklamy*. In: táž: *Bůh z reklamy*. Československý spisovatel, Praha 1964, s. 58.

4 Vlažná vlna. Odkrývat povahu reality mžikovou konfrontací¹⁵⁹

Dva roky po debutu, v roce 1966, vyšel Aleně Vostré druhý prozaický text – román *Vlažná vlna*. V témže roce měla premiéru v pražském Činoherním klubu její první autorská divadelní hra *Na koho to slovo padne*. *Vlažnou vlnu* vydal Československý spisovatel v knižnici *Žatva* (jako 322. svazek), která se stala v 60. letech jednou z nejvýznamnějších edic pro soudobou mladou prózu. Kladné přijetí u kritiky a především u čtenářů přispělo k druhému vydání knihy v roce 1970 v nové typografické úpravě.¹⁶⁰ *Vlažnou vlnou* se Alena Vostrá trvale zapsala mezi výrazné osobnosti soudobé literární scény.

Vlažná vlna zaznamenává třináct dnů v životě mladičky kadeřnice Emilie Jezdinské. Útržky jednotlivých částí dne zachycují dívku v každodenních situacích, které prožívá v práci v kadeřnictví, se svým chlapcem – studentem Vítem – a doma s dědečkem. Vymanění ze stereotypu oněch dní se pro dívku stávají dědečkův pobyt v nemocnici a následná oslava jeho narozenin po návratu domů, pokusy o dvoření ze strany obstarožních seladonů – Emiliina nadřízeného (a ženatého) Josefa Taifla a lékaře Ivana Prince – a dědečkovy přání zajistit si místo na hřbitově v jeho rodných Trápenicích.

Daleko větší dobrodružství zažívá ve své fantazii Taiflova dcerka Bibka, jež svou bujnou představivostí sytí toaletářku Plačkovou. Dny na malém městě plynou pomalu, unyle, táhnou se jako med (motiv medu se objevuje na několika místech příběhu jako přirovnání doprovázející často nějaký pohyb). Vytržením z všednodennosti a důvodem k vzruchu se nestane ani náhlá smrt Taiflovy manželky Naděždy, ani nečekaný rozchod Víta s Emilií.

Román uvozuje citát francouzského myslitele a kněze Dominique Dubarleho, ukrývající v sobě vodítko pro pochopení textu. Dubarle zahrnuje lidský život pod obecnější kategorii hry. Toto pojetí tematizuje ve svém díle i Vostrá – stalo se jedním ze stěžejních v její tvorbě. Tato hra, upozorňuje Dubarle, má svá pravidla, jež jsou však nestálá.

¹⁵⁹ Suchomel, Milan: *Čas románu*. In: *týž: Literatura z času krize*. Atlantis, Brno 1992, s. 119.

¹⁶⁰ Do prvního vydání (1966) navrhl obálku, vazbu a předsádku Libor Fára, do vydání druhého (1970) navrhl obálku a vazbu Antonín Dvořák s použitím kreseb Richarda Fremunda.

Mohou se z ničeho nic změnit.¹⁶¹ Život je nepřetržitou hrou, kterou hrají lidé mezi sebou, hrají ji, aby se nestali sami pouze loutkami ve hře druhých. Hra nemá začátku ani konce, pouze se v průběhu lidského věku, dle dané doby, mění její pravidla, náhodně a nečekaně.

Kulisy českého maloměsta, několik do popředí vystupujících postav a opakující se motivy zpřítomněné v událostech, které spolu na první pohled nemají nic společného, skládají dohromady text rozčleněný do třinácti kapitol. Kapitoly nesou názvy dnů v týdnu, řazeny jsou chronologicky (od Středy přes Neděli až k Pondělí následujícímu po další Neděli) a pouze takto se lze dobrat následnosti jednotlivých událostí. Kapitoly na sebe dějově nenavazují, někdy v nich ani nevystupují stejné postavy a děj se odehrává na úplně jiném místě. Nesourodý dojem vyvolává především několik prvních kapitol (Středa, Čtvrtek a Pátek); poté na sebe jednotlivé části začnou navazovat, doplňovat se a prolínat se – v navracejících se motivech a v postavách. Pocit fragmentárnosti však zůstává. Každá kapitola by obstála i jako samostatná povídka s uzavřeným dějem.

Devátá kapitola – Čtvrtek – se dočkala i samostatného zpracování v podobě rozhlasové povídky. Pod názvem *Každý svého strůjce štěstím* ji vysílal Československý rozhlas premiérově roku 1990 v režii Aleny Adamové.¹⁶² Titul je překrouceným spojením známého (původně latinského) výroku „každý jest svého štěstí strůjcem“¹⁶³. Nejde zde o přeroknutí, zkomolení je záměrné. Týká se paradoxního příběhu, který vyslechne skupinka lidí na školení protiletectvé obrany. V rámci lekce o chemických zbraních a prostředcích protichemické obrany a o bojových prostředcích biologických přivede přednášející „živý důkaz“ důsledků zasažení chemickou zbraní. „Soudruh“ Macků se účastnil letního výcvikového kursu obrany. Během simulace výbuchu chemické zbraně si nestačil včas nasadit ochrannou masku, a přišel tak o porost na hlavě. Paradoxem je, že „pak mi to najednou začalo růst – a dost rychle, až jsem se divil“. A své povídání zakončil slovy: „A – můžu říct, že mám teď daleko lepší vlasy než předtím. Daleko tvrdší a hustější.“ Hlasitě se zasmál. „Takže – mně to bylo vlastně užitečný.“¹⁶⁴

¹⁶¹ „Lidské procesy lze totiž srovnat s hrou, jejíž pravidla nejsou úplně vymezena, a co navíc, tato pravidla jsou funkcí času. P. Dubarle“ Vostrá, Alena: *Vlažná vlna*. Československý spisovatel, Praha 1966, s. 7.

¹⁶² Martin: Povídky: Každý svého strůjce štěstím (1990) [online]. [cit. 11.6.2012]. Dostupné z: <<http://mluveny.panacek.com/povidky/54040-kazdy-sveho-strujce-stestim-1990.html>>

¹⁶³ Plachetka, Jiří: *Velká encyklopedie citátů a přísloví*. Ilustroval Zdeněk Mézl. Academia, Praha 1999.

¹⁶⁴ Vostrá, Alena: *Vlažná vlna*. Československý spisovatel, Praha 1966, s. 192.

Postavu Emilie Jezdinské nelze označit za hlavní, i když vystupuje v devíti kapitolách ze třinácti.¹⁶⁵ Emilie se dostává do popředí nenápadně, „aniž si však činí nárok, aby čtenář přijal její způsob vidění za svůj, aby vše ostatní nazíral z jejího hlediska“¹⁶⁶. V záznamu několika všedních dní se ani tato postava, ani postavy další, nevyvíjí jako v tradičním pojetí románu. „Jednotlivá fakta a události z různých kapitol spolu navzájem korespondují, zachycují své odlesky, prozařují se,“¹⁶⁷ spojnice je třeba hledat v detailu, v němž se roztržštěné, zdánlivě nahodilé motivy skládají v soudržný celek. Milan Suchomel vyzdvihl formální metodu Aleny Vostřé a konstatoval, že jejím prostřednictvím je „usnadňován přístup iracionalitě, nesmyslnosti“, že „logická sřetžení ustupují asociativním spojením, která se tematizují ve snových, ‚magických‘, čarodějnických vizích“¹⁶⁸. Josef Šubrt našel propojení autorčiny tvůrčí metody s jejím „přirozeným odporem k vynášení jednoznačných soudů a k hodnocení situace“¹⁶⁹. František Všeticka shledal souvislost mezi zlomkovitou podobou románu a naladěním postav, jehož podstatu předkládá již název díla. Vztah mezi postavami je rozvolněný, *vlažný*, nedostatečně upřímný, což koresponduje s rozvolněností románové formy. Dále Všeticka ve své studii našel paralely mezi kapitolou třetí (Pátek) a sedmou (Úterý), stejně jako mezi osmou (Středa) a jedenáctou (Sobota).¹⁷⁰

Již v bezprostředních recenzích románu z 60. let oceňovala kritika osobitý experimentální ráz *Vlažné vlny* a vyzdvihla jej jako význačný rys tvorby Aleny Vostřé vůbec.¹⁷¹ Kde je vidět onen experiment? Podle Františka Všeticky se autorka navrátila k prvotní podobě románu. Žánr románu se zrodil ze spojení povídek, jimiž prostupovala stejná hlavní postava. Charakter hrdiny se v průběhu celého románu

¹⁶⁵ Někdy je její přítomnost v ději sporná – např. ve třetí kapitole Pátek (s. 62–63): Dívku, která si odskočila na veřejné toalety, lze považovat za Emilii pouze na základě dvou detailů, jež charakterizují její zevnějšek – nepromluví totiž ani slovo: pro Emilii je charakteristická proutěná kabelka, kterou s sebou všude vláčí, a stejně tak ozdoby z přírodních materiálů (zde pouze jako „harašivý náramek“).

¹⁶⁶ Suchomel, Milan: Integrace rozkladem a hrou. In: *týž: Co zbylo z recenzenta*. Vetus Via, Brno 1995, s. 144–145.

¹⁶⁷ Benhart, František: Alena Vostrá aneb Odvaha být mimo. In: *týž: Jedna a jedna*. H & H, JIHočany 1999, s. 74.

¹⁶⁸ Suchomel, Milan: Labyrint komunikace a nedorozumění. In: *Bohemica litteraria*, 4, 2001, s. 156.

¹⁶⁹ Šubrt, Josef: Svědectví o čase a lidech. In: *Lidová demokracie*, 270, 1966, s. 3.

¹⁷⁰ Srov. Všeticka, František: Kompozice Vlažné vlny Aleny Vostřé. In: *Česká literatura*, 5/6, 1970, s. 399–408.

¹⁷¹ Např. Šubrt, Josef: Svědectví o čase a lidech. In: *Lidová demokracie*, 270, 1966, s. 3, Vlašín, Štěpán: Vlažná vlna. In: *Rudé právo*, 316, 1966, s. 2, Dostál, Vladimír: Scénický román. In: *Kulturní tvorba*, 8, 1967, s. 12, Suchomel, Milan: Integrace rozkladem a hrou. In: *týž: Co zbylo z recenzenta*. Vetus Via, Brno 1995, s. 143–148 (pův. *Literární noviny*, 44, 1966, s. 5), Benhart, František: Alena Vostrá aneb Odvaha být mimo. In: *týž: Jedna a jedna*. H & H, JIHočany 1999, s. 73–79 (pův. *Plamen*, 10, 1966, s. 145–147). Arno Linke dokonce přirovnává metodu Aleny Vostřé k francouzskému novému románu (Linke, Arno: Vlažná vlna. In: *Nové knihy*, 33, 1966, s. 1).

neměnil¹⁷² (a ani postava Emilie neprojde ve sledovaném období žádnou závratnou proměnou). Stejný názor na tvar románu Aleny Vostřé měl i Milan Suchomel. Podle něj lze ve *Vlažné vlně* vysledovat „opětovný vývoj od povídky k románu“ či naopak „rozklad románu v části“¹⁷³. Tato dvě tvrzení si neodporují, záleží na tom, z kterého konce se na vývoj žánru nahlíží – jestli od počátku směrem k současnosti, nebo naopak.

Rajendra Chitnis označil ve svém referátu *Vlažnou vlnu* za parodický román zasvěcení. K názoru dospěl na podkladě zřetelně se jevícího protikladu postavy nedávno dospělé Emilie a školačky Bibky Taiflové. Barborka ještě není zasažena náhradním světem lidí¹⁷⁴ a vtažena do něj, Emilie právě prožívá proces zasvěcení do onoho světa dospělých.¹⁷⁵

Dalším rysem, který ozvláštňuje formu *Vlažné vlny*, je její dramatický ráz.¹⁷⁶ „Román Aleny Vostřé není vyprávěn, ale odehrává se. Každá kapitola zhruba odpovídá jednomu jednání dramatického kusu, které se také může rozpadat do dvou tří scén. (...) Děj chce být viděn a slyšen. Jako na divadelní scéně.“¹⁷⁷ Jednotlivé kapitoly tvoří jednotlivá dějství, v nichž se střídají kulisy i postavy. Někdy mohou výjevy tohoto „dramatu“ působit jako „panoptikální davové scény plné vzruchu, zvuků, křiku a pohybu“¹⁷⁸. Uvedení do děje přichází často in medias res, doprostřed rozhovoru nebo již započatého jednání postav/y. A končí jejich odchodem ze scény, případně příchodem postav nových.

Rozrušení ustálené podoby románu dále zahrnuje přesunutí jeho těžiště z událostí v souvislém a přehledném popisu děje do přímé řeči. „Místo vypravěčského kontinua nastupuje přetržitost dialogů.“¹⁷⁹ Dialog tu představuje základní, hybnou sílu děje, vše podstatné se odehrává v řeči postav. Dynamika textu spočívá ve zvratech, které jsou v rozhovorech postav proneseny. Sled dialogů je občas narušován pouze drobnými „scénickými poznámkami“, jako v textu divadelní hry. Rozmluvy mezi dvěma postavami

¹⁷² Srov. Všetická, František: Kompozice *Vlažné vlny* Aleny Vostřé. In: *Česká literatura*, 5/6, 1970, s. 399–408.

¹⁷³ Srov. Suchomel, Milan: Integrace rozkladem a hrou. In: *týž: Co zbylo z recenzenta*. Vetus Via, Brno 1995, s. 147.

¹⁷⁴ Srov. kap. Bůh z reklamy a Chitnisovo pojetí náhradní verze života.

¹⁷⁵ Srov. Chitnis, Rajendra A.: Život a jeho náhrady v próze Aleny Vostřé pro dospělé. In: Vojtěch, Daniel (ed.): *Česká literatura na konci tisíciletí*. 2. ÚČL AV ČR, Praha 2001, s. 567–573.

¹⁷⁶ Jiří Opelík nebo František Všetická upozornili na spojení Aleny Vostřé s pražským Činoherním klubem, jehož byla kmenovou autorkou; dramatická tvorba tvoří další část díla Aleny Vostřé.

¹⁷⁷ Dostál, Vladimír: Scénický román. In: *Kulturní tvorba*, 8, 1967, s. 12.

¹⁷⁸ Opelík, Jiří: Hromádka nových českých románů. In: *týž: Nenáviděné řemeslo*. Československý spisovatel, Praha 1969, s. 181.

¹⁷⁹ Suchomel, Milan: Čas románu. In: *týž: Literatura z času krize*. Atlantis, Brno 1992, s. 116.

se míjejí, i když by na sebe měly navazovat. Jako by se každá promluva pohybovala v jiném kontextu, který není totožný s kontextem druhého účastníka hovoru. Místo vzájemné domluvy nastupuje nedorozumění. „Protože to bereš za špatnej konec,“¹⁸⁰ odůvodňuje Emiliiin kolega Padáček, proč se dívka nemůže naučit strategii ve hře mikádo. Kadeřníkovu promluvu lze vztáhnout nejen na systém společenské hry, ale v přeneseném smyslu i na hru, na niž byl přeměněn u Aleny Vostřé život. Obsahy sdělení jsou všední, banální, dle Milana Suchomela tvoří jádro dialogů Aleny Vostřé blábol (viz kap. Bůh z reklamy). „(...) namísto vkládání smyslu nastupuje konstatování nesmyslu.“¹⁸¹ To, co postavy říkají, není nikterak důležité, smysl výpovědi se skrývá za těmito bláboly. Dešifrovat je vyžaduje účast v komunikaci, ale o tu nemají postavy zájem. Udržují si od sebe navzájem odstup. Podílet se na konverzaci by pro ně znamenalo dát nahlédnout pod svou masku, dát najevo pravé emoce.

Dialogy, ač vysoce stylizované a důmyslně promyšlené, působí velmi bezprostředním dojmem. Postavy mluví hovorovou podobou jazyka, místy inklinující až k obecné češtině.¹⁸² Nejpropracovanější se zdají promluvy Bibčiny. Holčička se při vyprávění snů nechává unášet svou obrazotvorností. Dokáže vzbudit dojem, že se před očima formuje její imaginární svět a jeví se téměř jako živý: „A pak ten prst upadnul na zem a rozbil se. A vevnitř byla panna, moje panna a měla ruce dopředu a šla našikmo kolem mě a já jsem se bála, že mně něco udělá, protože měla obě oči zavřené. A teďka – pak jsem najednou měla v ruce hrníček a zvracela jsem do něho samé malé pulce. A potom tam byl táta a říkal mi, že ty pulci jsou moje děti a že se o ně musím starat. A já jsem šla do koupelny a vylila jsem to do vany a když jsem se chtěla podívat, jestli to už odteklo, tak z té díry zase vylezl ten prst.“¹⁸³ Stylistická příznakovost navozuje dojem autenticity mluveného. Jednotlivé výpovědi jsou zaznamenány se všemi svými stylistickými prohrěšky, jež vypočítal Josef Prokeš: Parazitní a kontaktní výrazy, vyštinutí z větné vazby, narušený pořádek slov ve větě, přerušování výpovědi, vypouštění interpunkce a splývání slov¹⁸⁴ a opakování ustálených formulací ve funkci refrénů¹⁸⁵, František

¹⁸⁰ Vostrá, Alena: *Vlažná vlna*. Československý spisovatel, Praha 1966, s. 89.

¹⁸¹ Suchomel, Milan: Čas románu. In: *týž: Literatura z času krize*. Atlantis, Brno 1992, s. 121.

¹⁸² Viz např. protetické „v“, které je nejcharakterističtější pro postavu Emilie, ale užívají jej v hojně míře i další postavy („vod vás“, „von šel“, „vopravdu“,...).

¹⁸³ Vostrá, Alena: *Vlažná vlna*. Československý spisovatel, Praha 1966, s. 57.

¹⁸⁴ „Astou

Johankouse snáhodou vstoletí z bodnul proto že tone by lo patnáct set třicet jedna lečtrnáct st třicet jedna když chce ešně covědětafurt se jen vytahovat!“ Vostrá, Alena: *Vlažná vlna*. Československý spisovatel, Praha 1966, s. 107.

Benhart přidal neobvyklou kadenci a návraty ex post k napovězenému.¹⁸⁶ Lze připojit ještě překotnost řeči a nedořečené výpovědi. Ozvláštnění je dosaženo také pomocí ironie (někdy přecházející až v černý humor), paradoxu a jazykového humoru.

Oživením v ústech některých postav, jejichž promluvy spolu vůbec nesouvisí a objevují se roztroušeny po celém textu, jsou citace z Erbenova *Vodníka*.¹⁸⁷ Souvislost s příběhem je možné hledat v rovině leitmotivů: Motiv smrti prochází celou *Vlažnou vlnou* stejně jako *Vodníkem*.

Za specifickou formu dialogu lze označit pomluvy, drby. Těmi se to na malém městě jen hemží. Osoba, která nějakou „novinu“ sděluje, vede spíše dlouhý monolog, příjemce pouze poslušně poslouchá, přitakává gestem anebo verbálně: „Helejte. Že jsem ji ale zavolala. Dou sem. Už jej jim vidět hlava. Znáte ji? To je ta jak jsme vo ní mluvily předtím, když jsem přesazovala nebožtíka. Máma umřela hned jak se narodila, táta si do roka namluvil jinou a holka teďko bydlí s tím potrhlym dědkem v tom samým baráku co my. Von je toho jejího táty otec. A jeho bratr, jako toho dědka, zašel v koncentráku. To je pěkná famílije.“¹⁸⁸

Jazyk ve *Vlažné vlně* není jen kódem zprostředkovávajícím vyprávění. Postavy jsou pomocí své řeči charakterizovány, podávají o sobě určité informace. Jazyk se v některých případech může stát nástrojem manipulace s jinými lidmi. Taifl svou zdatností v komunikaci donutil Emilii, aby se s ním několikrát sešla. Princ držel Emilii v kanceláři proti její vůli. Vědomě či nevědomě si s jazykem zahrávají všechny postavy vystupující do popředí.¹⁸⁹ Do absurdních situací jsou vtaženy nikoli svým jednáním, ale použitím jazykového obratu v nevšedním kontextu.

Zdánlivě nepatrnými aktualizacemi se zdají přechktnutí různých postav na různých místech textu: „Taifelka“ místo „Ajfelka“, „Naděnka“ místo „Vladěnka“, „šelmička“

¹⁸⁵ Srov. Prokeš, Josef: Osamocený dětský svět Aleny Vostré. In: týž: *Dětský svět v české próze 60. let XX. století*. Masarykova univerzita, Brno 2003, s. 83.

¹⁸⁶ Srov. Benhart, František: Alena Vostrá aneb Odvaha být mimo. In: týž: *Jedna a jedna*. H & H, Jinočany 1999, s. 76.

¹⁸⁷ „Pátek, nešťastný je den“ (s. 98), „ani raničko, ani panna, ani nevstala“ (s. 188), „pátek nešťastný je den“ (s. 202), „dítě pláče, dej mu jíst“ (s. 241).

¹⁸⁸ Vostrá, Alena: *Vlažná vlna*. Československý spisovatel, Praha 1966, s. 101.

¹⁸⁹ Emilie se učí cizí jazyky a naučené fráze používá v nejrůznějších situacích: „A jaké patro? / Jaké patro?! Říkal jsem snad něco o nějakém patru? To mám s vámi mluvit turecky? / Tutmak tahtabiti šaráby.“ / „Štítek černé služební čepice se povysunul. „Prosím?“ / „To je trurecky.““ Vostrá, Alena: *Vlažná vlna*. Československý spisovatel, Praha 1966, s. 45.

místo „šlupička,“ „namátkový“ místo „památkový,“ „Gomoroka“ místo „Sodomka,“ „neporaž“ místo „nepokaž,“ „nejhroznější“ místo „nejhoroucnější,“ „Vlažej“ místo „Blažej“. Někdy jde pouze a humorné odlehčení, někdy je souvislost slov patrná na základě kontextu. Například záměna oslovení, které použije Emilie. Sousedčinu vnučku osloví Naděnko, aniž si uvědomí, že se jmenuje Vladěnka. Naďa, Naděžda je jméno Taiflovy manželky.

Popisy událostí a drobné „scénické poznámky“ mezi promluvami zůstávají na úkor dialogů upozaděny. Vypravěčův jazyk kontrastuje s hovorovým tónem řeči postav. Jeho projev je spisovný, kultivovaný, ozvláštněný pouze místy – obrazným pojmenováním či jemnou ironií: „Ulička mezi čerstvě napjatými ubrusy byla neobyčejně křivolaká. Ubíhala zleva doprava nízkou podzemní místností a větvila se do výklenků. V každém z nich byl vměstnán dubový stůl a čtyři těžká sedadla. / Hrubě opracované zdivo přerušovaly duté oblouky s hranatými zamřížovanými lucernami na kývavých řetězech. Osvětlení bylo mdlé, střídme a důsledně rudé. / Na skobě visel matný cínový korbel. Kamenná podlaha byla plná nerovností. Černá špičatá okna nikam nevedla. Barpult měl podobu protáhlého cihlového krbu. Soudě podle stropní klenby, vznikl noční podnik adaptací členitých sklepních prostor staletého domu.“¹⁹⁰ Personifikace je – oproti novelám v *Bobu z reklamy* – přítomna jen ojediněle. Líčení jsou nezaujatá, objektivní, velmi detailní. Často působí až chladným dojmem. Vztahují se jen na prostor, ve kterém se postavy pohybují, a na vnější vzhled postav. Emocionální náboj mezilidských vztahů zůstává už „mimo objektiv“ vypravěčovy působnosti. I k postavám se vypravěč chová s odstupem: Nepojmenovává je, nazývá je obecnými jmény; individualizace je oslabena, stávají se zaměnitelnými. Emilie je označena pouze jako „dívka,“ Taifl jako „hubený muž,“ Bibka je nazývána „holčičkou,“ Vít „mladíkem,“ dědeček Jezdinský „starým pánem,“ kadeřník přezdívaný Padáček „holohlavým mužem,“...

Alena Vostrá ve svém druhém díle rozvíjí motivy a témata načrtnutá v prvotině, stejně jako kompoziční postupy, o nichž je pojednáno výše.

Motiv hry se nachází již v mottu, uvozujícím román. Mezilidské vztahy byly degradovány na pouhou hru, kterou člověk hraje s druhým člověkem. Hrát s ostatními začne člověk buď cíleně, za účelem dosažení nějakého výsledku, či proto, že nechce, aby

¹⁹⁰ Vostrá, Alena: *Vlažná vlna*. Československý spisovatel, Praha 1966, s. 158.

byl hrou vláčen jako loutka a mohl se tak svým hraním bránit. Nebo se do hry dostane náhodou. A pak záleží na něm, zda bude vzdorovat, nebo hrát začne. Často stojí za účelným hraním postav strach. Strach, že jinak budou muset dát ostatním nehlédnout do svého niterného rozpoložení, odkrýt své emoce a narušit svou osobní zónu. Intimní zónu si však chtějí nechat jako tajemství, jež má zůstat skryto. Do širšího kontextu uvedl román Rajendra Chitnis. Paralelu motivů ve *Vlažná vlně* shledal v díle Gogolově: „Ve *Vlažné vlně* Vostrá podobně jako Gogol ve svých příbězích naznačuje, že nezbyvá nic jiného než hrát ďáblova advokáta, odhalovat čtenářovu vnímavost k ďábelským lstem neboli, jak poznamenává Suchomel, ‚hrát nebo být hrán‘, a snažit se zůstat před hrou napřed.“¹⁹¹

Ve *Vlažné vlně* spolu hrají hru téměř všechny postavy vystupující do popředí: Taifl s Emilií (obratnou konverzační dovedností ji donutí k několika schůzkám), Bibka s toaletářkou (každý den si vymyslí jiné jméno), lékař Princ s Emilií (nedobrovolně ji svou „výřečností“ zadrží ve své kanceláři), Taifl si „hraje“ před svou ženou na svatouška (tají své nevěry), Vít „hraje“ Emilii na city, když ji přemlouvá k sexu, Bibka skrývá žakovskou knížku, „hraje“ před otcem nevědoucí, nechce mu ukázat poznámku, protože se ho bojí (její hra není cílená, je nechtěná, nezáměrná), studenti na večírku „si hrají“ na drsnáky, Naděžda si zahrává s manželem (tváří se, že neví o jeho nevěrách).

Emilie je jedinou postavou, která je vždy pouze „obětí“ hry. Sama se nesnaží do žádné hry zaplést ani ji s někým hrát. To platí i o pomlouvání. V kadeřnictví propírají zaměstnanci mezi sebou i se zákazníky nejnovější aféry, ale ona je stranou. Ona nikdy na povídání nenaváže. Jako jediný náznak hry u Emilie lze shledat možnost změny barvy vlasů poté, kdy se s ní Vít rozejde. Dívka se ptá kolegy Padáčka, zda by jí slušela blond barva vlasů; jako by změna barvy vlasů mohla změnit člověka, jako by si tak mohl nasadit jinou masku a „hrát“ před lidmi zase někoho jiného. Padáček jí však radí, ať proměnu nezkouší, že by jí neslušela, „nikdy“¹⁹².

Falešnost mezilidských her shrnuje výstižně epizodní postava Hanky na studentském večírku. (Všichni, včetně ní samotné, jsou již v lehce opilém stavu.) „Že my jsme

¹⁹¹ Chitnis, Rajendra A.: ‚Water Flows even under Ice‘: The Fiction and Drama of Alena Vostrá. In: *Central Europe*, 1, 2007, s. 104. Pro tuto MDP přeložil Petr Slíž.

¹⁹² Vostrá, Alena: *Vlažná vlna*. Československý spisovatel, Praha 1966, s. 284.

vlastně jenom takový tvorové na pokusy, čoveče. (...) Hraje se s náma loutkový divadlo.“¹⁹³

Postavy také hrají hry ve smyslu zábavné činnosti. V kadeřnictví se baví o pauzách mikádem. Emilii se v něm nedaří: „Máš mi ukázat jedinou špejli, jedinou pitomou špejli, Mílinko, na který není nic závislý.“¹⁹⁴ Studenti na večírku provozují „hru na pravdu“, pravidelnou zábavu pro ukrácení dlouhé chvíle. Emilie chce hrát hru s Taiflem, když mají schůzku v baru: „Počkej, víš co, zahrajeme si takovou hru, jo?“ / (...) „(...) to je prostě – já ti prostě něco řeknu a ty musíš zjistit to všechno předtím, a musíš se právě ptát, ale musíš mi dávat takový otázky, aby se na ně dalo říct buď jenom ano anebo ne, chápeš to?“¹⁹⁵

S motivem hry úzce souvisí i motiv další – maska. Postavy si nasazují masky za svou pravou tvář a je těžké určit, která jedná nezištně a která už ne. Tento motiv je obsažen v textu implicitně a není tolik tematizován jako v autorčině předchozím díle – *Bobu z reklamy*. Emilie je několikrát oslovena „masko“¹⁹⁶, avšak tím je míněno patrně její zarudlé opálení. Myšlenka masky jako přetvářky se objevuje v přednášce o protichemické obraně, které se účastní i Emiliiin dědeček: „Toto je ochranná maska, soudruzi, která nám bude chránit oči, dýchací a zažívací cesty a část pokožky obličeje. Případně i hlavy.“¹⁹⁷ Událost je dovedena ad absurdum, když účinek chemické zbraně paradoxně zlepšil stav jednoho z účastníků přednášky (viz výše odstavec o deváté kapitole).

Náhoda, další klíčový leitmotiv díla, zde zastává úlohu základního prvku lidské existence, základního prvku poznávání světa. Je na člověku nezávislá. Ale naopak člověk je závislý na ní – je hybnou silou jeho života. Postavy ve *Vlažné vlně* se do obvyklých i méně obvyklých situací dostanou jakoby náhodou. Příběh sám jí začíná: Emilie se náhodně potká s Taiflem v nemocnici na schodech. Samotné slovo „náhoda“ se vynořuje na různých místech textu, je vloženo do úst rozličným postavám – hlavním i epizodním. Taifl rozvíjí hovor s Emilií na téma náhody, chce, aby odpověděla na to, co náhoda vůbec znamená. Vlastní jména, o nichž bude pojednáno níže, jsou lidem

¹⁹³ Vostrá, Alena: *Vlažná vlna*. Československý spisovatel, Praha 1966, s. 236.

¹⁹⁴ Tamtéž, s. 90.

¹⁹⁵ Tamtéž, s. 171.

¹⁹⁶ Tamtéž, s. 126 a s. 185.

¹⁹⁷ Tamtéž, s. 198.

udělována na základě náhody: „Všecko je totiž náhoda. Ty seš náhoda. – A že jsem tady je taky náhoda. A jméno je taky náhoda. Vrazej ti ho, dokavad' seš pětikilovej úrvanéj uzlík nebo co to váží, a co. Nad tím bych se teda nepo – – nepoza – –“¹⁹⁸ A úvahy o náhodě pokračují: „Já myslím Evi, že – všecko zlý, co se člověku stane, tak že to je náhoda. A co se mu stane dobrýho, tak to si musí zařídit sám.“ (...) „Když se nad tím tak trochu zamyslíš, tak si uvědomíš, že náhoda hraje v životě lidským první part. A řekla bych – že i poslední. (...) Nic neprobíhá tak náhodně a na tvý vůli tak dokonale nezávisle jako navazování vztahů mezi lidma. (...) – Náhoda je konečně všecko.“¹⁹⁹ Svá mínění o náhodě, ač velmi trefná a zásadní, vynáší „nedůvěryhodné“, epizodní postavy – opilá studentka na večírku a jedna ze závistivých Taiflových sekretářek, drben.

Další dílek, ze kterého se mozaika příběhu skládá, tvoří jméno. Je vlastní jméno důležité? Podává o člověku či pojmenované věci nějakou další charakteristiku? Jméno je přeci na pojmenovaném nezávislé; novorozeně si nemůže vybrat, jak se bude jmenovat, aby korespondoval význam jména s jeho vlastnostmi. „Jméno je jenom jméno. Jméno označuje osobu, ale nic o ní nevypráví. Fakt.“²⁰⁰ Vypravěči na jméno, jako individuálním rysu postavy, který jej odlišuje od jiných, nezáleží. Postavy označuje obecnými jmény. Ve *Vlažné vlně* jsou tematizovány dva typy jmen – vlastní jména osob a názvy účesů.

Jméno Emilie, jak jeho nositelka sama poznamenává, má mnoho podob. Každá postava, se kterou se dívka dostane do kontaktu, jí oslovuje jinou podobou jejího jména: Taifl plným tvarem „Emilie“, ale v opilosti také „Emí“ a „Míli“, Vít ji oslovuje „Emko“, pro dědečka („dědýnka“) je „Linečkou“, v kadeřnictví jí kolega Padáček říká „Mílinko“, kolegyně Ajfelka „Míliho“, pracovník v čistírně „Miluško“, sousedka „Emánku“. Emilie vede s Vítem na téma svého jména diskusi: „Ty máš stejně jméno. Kde to vyhrabali? – Emilie.“ Vztyčil se a udělal dřep. „Emílie. Emílie.“ / (...) Dívka přivřela oči. „Jestli se ti to nelíbí, tak se mnou nemusíš chodit, já se kvůli tobě nebudu dávat přejmenovávat, já jsem na to zvyklá a jestli ti to vadí, tak to. Buď tak hodnej.“ Klekla si a sbírala věci po zemi. „Mně to dali po mojí babičce, protože se tak jmenovala i máma, jako by někdo moh za to jak se jmenuje prosím tě. Kdybych si tenkrát mohla vybrat sama tak si vezmu díář a mezi Novým rokem a Silvestrem přeče najdu jméno který má slušnej svátek, teda

¹⁹⁸ Vostrá, Alena: *Vlažná vlna*. Československý spisovatel, Praha 1966, s. 227.

¹⁹⁹ Tamtéž, s. 269.

²⁰⁰ Tamtéž, s. 227.

slušný jméno.‘ / ‚Já si nestěžuju. Ale Emilie – vymřely.‘²⁰¹ Narozdíl od Emilie nemá jméno Vít, náležití dívčinu milému, mnoho variací: ‚A řeknu ti, že se mi to docela líbí náhodou [jméno Emilie, pozn. aut. MDP²⁰²] jestli tě to zajímá, protože od toho jde všelijak dělat různý, ale co se dá dělat s Vítem?‘²⁰³ Barborka, krátce Bibka, si vymýšlí, jak se bude jmenovat, každý den. Pro toaletářku Plačkovou je každý den holčičkou s jiným jménem (Klaudinkou, Brigitkou,...). Taifla oslovuje manželka ‚Josko‘, ale jeho sekretářky (a opilá Emilie v baru) jej titulují ‚Pepičku‘, ‚Pepí‘. Některá vlastní jména korespondují se zaměstnáním jejich nositelů (nejde však vždy o nomen omen): Hrobník Jáma, kadeřník Obstoupil, lékař Princ (tj. ‚vysvoboditel‘). Což koresponduje s Vítovým výrokem: ‚(..) každému jeho jméno z nějakýho podivnýho důvodu patří. Přísahám, že se vždycky na tom člověku něco najde, proč se jmenuje zrovna tak. Jestli ovšem nekecám.‘²⁰⁴ Pro běžnou, každodenní neformální komunikaci jsou typické zkráceniny, domácí podoby jmen (‚Evi,‘ ‚Pepí,‘ ‚Nad’o,‘ ‚Haničko,‘ ‚Raduno,‘ ‚Valino,‘ ‚Vladěno,‘ ‚Bibko,‘...), případně přezdívky (‚Padáčku,‘ ‚Garante,‘ ‚Šterne,‘ ‚Číňanko,‘...). Jméno je nakonec důvodem k oslavě. 17. září má svátek Naděžda a manžel Taifl, stejně jako proutník, lékař Princ, se jej rozhodnou s nositelkou jména oslavit.

Vlastní jméno slouží ve společnosti především jako identifikační prvek jedince. Ve třídě, do které chodí Bibka, si každý žáček pěstuje vlastní bylinu; květináč je označený cedulkou se jménem a příjmením vlastníka a rodovým a druhovým jménem pěstované byliny: ‚Barbora Taiřlová – Máčka polní (mužská láska).‘²⁰⁵ Na školení civilní obrany jsou účastníci vyvoláváni jmény kvůli docházce. Neznalost jména, neidentifikovatelnost jeho nositele, může vyvolat nedorozumění. Dopis spatřený u Taiřla v kanceláři je omylem přisuzován jemu jako adresátovi. Avšak patří Vítovi. Taiřl ho sebral Emilií, slíbil, že jej doručí, ale neudělal to. Pravého příjemce prozradí oslovení ‚krtečku‘, které použije Emilie nejprve na koupališti (barva a struktura Vítových vlasů jí ho připomíná) a následně v dopise. Kadeřnice přezdívaná Ajfelka čeká dítě a ještě není rozhodnutá, jaké jméno mu vybere: ‚A dyť to máš jedno, jaký tomu dáš jméno. (...) Jana, Anna, Hana – a je s tím jenom trápení.‘²⁰⁶

²⁰¹ Vostrá, Alena: *Vlažná vlna*. Československý spisovatel, Praha 1966, s. 95–96.

²⁰² MDP: Magisterská diplomová práce.

²⁰³ Vostrá, Alena: *Vlažná vlna*. Československý spisovatel, Praha 1966, s. 96. – Další varianty jména Vít, které během děje zazní, jsou pouze ‚Vít’a‘ a ‚Vitoušek‘.

²⁰⁴ Tamtéž, Praha 1966, s. 227.

²⁰⁵ Tamtéž, s. 187.

²⁰⁶ Tamtéž, s. 284.

Důležitost pojmenování je diskutována i v souvislosti s názvy účesů. Taiflovy sekretářky dostaly za úkol roztrdit fotografie s novými účesy tak, aby se s nimi mohlo dál pracovat. Jedna ze sekretárek je pro označení názvy, druhá pro systematictější a jednodušší číslování. „A myslíš, že je to tak důležitý? Představit si něco pod nějakým jménem?“ / „No musí bejt výstižný, rozumíš! Aby když se řekne – já teď zrovna nevím co, ale když se to řekne, tak aby to něco znamenalo, no!“²⁰⁷ Na druhou stranu: „Neutrální název je totiž k nezaplacení. A nejlepší je takový, pod kterým si naprosto nic nepředstavíš.“²⁰⁸ Nakonec roztrdí fotografie různých úprav vlasů podle kadeřníka, který účes vytvořil, na dvě hromádky. Jedna fotografie jim zbudě: „Co s tím chceš dělat“ (...) / „Nevím. Ta se nehodí ani sem ani tam.“ Žena se pousmála a položila ruce na dvě neuspořádané kupky fotografií. „To je samostatná rubrika. Neboli kapitola sama pro sebe.“²⁰⁹ Účes, který zhotovil Obstoupil čili Padáček ze stejného kadeřnictví jako Emilie, může být projevem nestádnosti, chuti vymanit se z masové jednodušlosti.

Vlažná vlna. Titul knihy a zároveň motiv, jenž doslovně i přeneseně prostupuje celým textem. Všechny dospělé postavy příběhu jako by byly zasaženy vlažnou vlnou – nedokáží k druhým zahořet opravdovými city, ani je zavrhnout, když o ně nestojí.²¹⁰ Stojí jaksi mezi „mimo“²¹¹ a neví kudy dál. A tak sestávají stále ve stejném vztahu (k druhým postavám) a stavu kapitulace, odevzdání se – ve stavu vlažnosti k druhým, ale také k sobě samým. Vlažnost mezilidských stavů představuje jeden ze základních rysů soudobé (a i té dnešní) společnosti.

Vlažná vlna je mimo jiné typ úpravy vlasů. „(...) taky bys moh vědět že vlažná vlna už neexistuje, to bylo dřív, eště tak před dvaceti lety a jenom někde, to bylo jak se připínaly natáčky na hlavě na ty šňůry a vedlo to všechno nahoru a člověk si připadal jako šílený padák, a páliło to na pokožku a to už je dávno zrušený, to se dělá jenom někde soukromě nebo v těch největších zapadákovech kde nic nevědějí (...).“²¹² Tento účes se, jak vysvětluje Emilie Vítovi, už několik let nečeše. Zastaralost účesu by mohla

²⁰⁷ Vostrá, Alena: *Vlažná vlna*. Československý spisovatel, Praha 1966, s. 30.

²⁰⁸ Tamtéž, s. 34.

²⁰⁹ Tamtéž, s. 35–36.

²¹⁰ Srov. Všeticka, František: Kompozice Vlažné vlny Aleny Vostré. In: *Česká literatura*, 5/6, 1970, s. 399–408.

²¹¹ Srov. Benhart, František: Alena Vostrá aneb Odvaha být mimo. In: *týž: Jedna a jedna*. H & H, Jinočany 1999, s. 73–79.

²¹² Vostrá, Alena: *Vlažná vlna*. Československý spisovatel, Praha 1966, s. 107.

symbolizovat paralelu s lidským životem: Postavy *Vlažné vlny* (zvláště Emilie) se snaží vymanit ze zajetí vlažné vlny, ale ta je ve společnosti stále přítomná, zakořeněná příliš hluboko. I přesto si v kadeřnictví připomínají vlažnou vlnu jako zvláštnost a přežitek: „,Tohleto mi dala jedna venkovská bába, to je tuzexový. Bába z Trápenic! Vidíte to, kdo nemá bóny. Česal jsem ji, prej udělejte mně vlažnou vlnu. Představte si – vlažnou vlnu!“²¹³

Motiv vlažnosti je zmiňován i na jiných místech v různých kontextech: Emilie měla sen, ve kterém ji vložili do rakve – vany plné vlažné vlny. Opilý Taifl pronese k Emilii v baru: „,Tvá hrdost, paní, jakož i vlažnost, s jakou opětuješ mé nejhoršnější – nejhoroucnější vlastně city, krutě drásají mé bolavé srdce zbrocené krví.“²¹⁴ Ve stejný večer dojde i k přerěknutí: „Vlažej“ místo „Blažej“. Na školení protiletecké obrany přednášející zdůrazňuje: „,Nejhorší je, soudruzi a soudružky, vlažnost. Vlažnost, s jakou mnozí z nás přijímáme fakt možnosti světové války, soudruzi.“²¹⁵

Sen může znamenat možnost úniku z reálného světa do světa fantazie. Sen přichází nečekaně, nebo jej lze částečně ovládnout. Mnohé postavy ve *Vlažné vlně* rády mluví o svých snech. Nejbujnější obrazotvorností oplývá Bibka. Ráda si vymýšlí, protože chce uniknout od reálného světa, který ji nedovede přijmout. Věrnou posluchačkou školaččiných snů se stane toaletárka Plačková. V jejích příhodách se mísí skutečnost s imaginativními představami a nelze je od sebe rozlišit. Děvčátko bájí i svému otci, ale ten před jejími smyšlenkami jen nevěřicně kroučí hlavou a nechce v nich hledat hlubší smysl. Taiflova manželka Naděžda měla vždy se sny potíže. Její spánek nikdy neprovázely. Až za pobytu v nemocnici se jí zdá sen takřka jako živý. Zato Emilie má snový život bohatý. Jeden z výjevů – kdy chodila nahá po ulicích – vyprávěla v opilosti i Taiflovi na schůzce v baru. Sny jsou také jedním z témat nezávazné konverzace (při čekání na přednášku protiletecké obrany, v kadeřnictví o pauze). Taifl vypráví manželce o setkání s Emilií v baru. Naděžda, v touze nepřipustit další mužovu nevěru, považuje jeho vyprávění za sen. Důležité je si uvědomit, že „,sny jsou různé. Důležitý je umět se včas probudit.“²¹⁶

²¹³ Vostrá, Alena: *Vlažná vlna*. Československý spisovatel, Praha 1966, s. 284.

²¹⁴ Tamtéž, s. 174.

²¹⁵ Tamtéž, s. 195.

²¹⁶ Tamtéž, s. 207.

Časové ukotvení představuje další z důležitých pilířů, jež společně příběh kolem Emilie utvářejí. Motiv času je často zobrazen v podobě hodin ukazujících danou dobu, kdy se vyprávěná událost odehrává. Čas člověk nemůže ovlivnit ani úplně zastavit. Je na člověku nezávislý. Avšak pro lidi je zásadním údajem, plánují si podle něj život. Smluvení přesného času je podstatné při domluvě schůzek, pro vymezení pracovní doby a doby volna, konkrétně pro Emilii pro vymezení času, který může trávit s Vítem (pouze neděle); po smrti Naděždy nemůže Taifl nechat dceru „ani minutu samotnou“²¹⁷.

Pravidelné intervaly tikání a odbíjení hodin tvoří kontrast k unyle se táhnoucím dnům dospělých („Von je ten tejden aspoň kratčí. V pondělí se to vsadí a do neděle se čeká. Aspoň je co dělat. Celejch sedum dní. Člověk je furt jako – japak – furt má na co čekat, no!“²¹⁸). Někdy je znázornění času věnována lakonická poznámka (například. „Bylo několik minut po osmé hodině.“²¹⁹), jindy jsou hodiny a pohyb ručičky popisovány zvláště detailně (například: „V zaskleném kotouči s dvanácti černými body na obvodu rytmicky cvaklo a dvojice ručiček sevřela úhel, který znamenal rovných osm hodin.“²²⁰), což se shoduje nebo naopak kontrastuje s „rytmem“ pohybu a jednáním postav. Jen jednou jako by se čas zastavil. Když Emilie spěchala na poslední schůzku s Vítem („Hodiny na křižovatce nešly.“²²¹). Rozchod nemohlo setkání už nikterak napravit. Vít se s dívkou rozloučil již v posledním dopise. Ani zjištění, že dopis, který Emilie studentovi opravdu poslala, avšak k adresátovi se nedostal, nezmění mladíkovo stanovisko.

Kontrast doprovází i motiv ticha. Neobjevuje se příliš často, slouží k navození atmosféry („ticha před bouří“), někdy doplněn o symbol něčeho *medového*, táhnoucího se pomalu a sladce. Naladění ticha v sobě nese představu neslyšného pohybu, který se děje někde za plexisklem. Rozbití křehkého ticha nastává prudkým nárazem. Emilie touží po tichu jako symbolu porozumění: „To si nemůžeme chvíli jenom povídat? (...) ,Anebo bejt chvíli ticho?“²²²

²¹⁷ Vostrá, Alena: *Vlažná vlna*. Československý spisovatel, Praha 1966, s. 270.

²¹⁸ Tamtéž, s. 66.

²¹⁹ Tamtéž, s. 223.

²²⁰ Tamtéž, s. 186.

²²¹ Tamtéž, s. 271.

²²² Tamtéž, s. 92.

Další motiv románu, smrt, vystupuje napovrch jen v náznacích. A na rozdíl od novel z *Boha z reklamy*, v nichž není jisté, zda hlavní postavy zemřely, jedna smrt ve *Vlažné vlně* nepochybně nastala. Náhle, na embolii, zemře Taiflova manželka Naděžda, která byla hospitalizována kvůli méně závažné chorobě. Se smrtí je konfrontována Emilie, když potřebuje zařídit dědečkovi místo na starém hřbitově v Trápenicích, kde jsou pochováni i její maminka a babička. Vít, v souvislosti s dívčíným „zastaralým“ jménem konstatuje, že Emilie již vymřely.

Kromě výše zmíněných motivů, které již byly přítomny v předcházejícím diptychu novel a které jsou ve *Vlažné vlně* plně rozvinuty, objevují se v románu také drobné odkazy na *Boha z reklamy*: Je to Bibkou vybájený kanár – stejné zvíře chová údajně i dívka z *Elegie*; je to liška, která se v různých situacích s různým významem objevuje v obou dílech. A nakonec postava žáčka Václava Příkazského, s nímž chodí Bibka do 3. B (v *Bobu z reklamy* však navštěvuje 1. C).

Postavy *Vlažné vlny* není možné striktně rozdělit na hlavní a vedlejší, případně epizodní. Spíše určití protagonisté vystupují do popředí a objevují se ve více událostech a vypravěč jim vymezil větší prostor pro (sebe)vyjádření. Jako takové se projevují především postavy Emilie, Taifla a malé Bibky.

Mladičkou kadeřnicí Emilií Jezdinskou lze považovat za hlavní postavu románu snad jen proto, že vystupuje v devíti kapitolách ze třinácti, jak už bylo výše zmíněno. Závistivým pohledům se jeví jako „nic netušící bezbranný sirotek, mírně pošukaný, avšak poměrně pohledný, byť téměř dohola ostríhaný,“²²³ nebo jako „ubohý nezkušený brabeček“. Zaujetí tohoto stanoviska způsobuje především její přitažlivý zevnějšek a z něj vyplývající náklonnost mužských pohledů, v jejichž blízkosti se mnohdy ocitne. Citovaná charakteristika neplatí pro dívku doslova. Emilie se odlišuje a tím na sebe, ač nezáměrně a nechtěně, upozorňuje. Už svým jménem, které soudobá společnost včetně jejího mládence považuje za zastaralé. Nežije v tradičním rodinném uspořádání – po smrti matky a otcově odchodu za druhou ženou zůstala sama s dědečkem. Nepochybně je velmi půvabná, soudě podle, třebaže strohých, vypravěčových poznámek. Nosí módní krátký francouzský sestřih.²²⁴ Neustále s sebou tahá velkou proutěnou tašku s dlouhým

²²³ Vostrá, Alena: *Vlažná vlna*. Československý spisovatel, Praha 1966, s. 39.

²²⁴ Rajendra Chitnis shledal paralelu mezi EmiliíIným krátkým účesem a v románu několikrát zmíněným účesu à la Johanka z Arku. Motiv samostatné, „moderní“ dívky s krátkým sestřihem vkládá do evropského

uchem. Krk a zápěstí jí zdobí netradiční „šperky“ z přírodních materiálů (ze slunečnicových, kukuřičných či melounových zrněk). Nikdy se nezapojuje do „drbání“ se zákazníky ani se spolupracovníky v kadeřnictví. Drží se stranou. Společenskou hru mikádo, kterou o přestávkách hrají kolegové, nikdy nevyhraje. Nedokáže vyhmátnout jen jednu špejli, aniž by neporušila postavení těch ostatních. Tato nemožnost může symbolizovat Emiliinu skrytou nechuť se podrobit společenským pravidlům dospělých. Ona sama do dospělého světa vstoupila nedávno (vždyť je jí teprve osmnáct), její snový život (který už na odívání jako Bibka jen tak neukazuje) je stále bohatý. Ale každodenní mašinerie už jí začíná semřít, nedokáže se jí bránit. Pomalu i do ní proniká zlověstná vlážnost. Rozchod se studentem Vítem si snad ani nedokáže plně uvědomit vtom zmatku, který zrovna kvůli malování v kadeřnictví kolem ní panuje. Vítem, který „(...) je nehezčí kluk, jakýho znám“²²⁵, ale který přemýšlivou a snad i vnímavou a citlivou Emiliu nedokázal pochopit. Ani když ve chvílkových záchvěvech rozrušení dokázala dát průchod vlastnímu hlasu: „(...) já ti řeknu co mě na tom nejvíc štve – protože – prostě – pořád meješ, natáčíš, lakuješ a furt a – za tejdén se vtevřou dveře, ty se podíváš a – je to ta samá ženská a já mám z toho vobčas takovej divnej pocit že – víš – jak se jmenoval ten řeckej s tím kamenem – nějak Sofokles nebo – jak ho kutálel do kopce – “²²⁶ A: „Každej jenom poučuje co můžu a co nemůžu a že to dělám špatně – a jestli ti to vadí tak si najdi někoho jinýho, já se bez tebe vobejdu a takovou školu jako ty bych udělala taky, to co máš v tom sešitu není nic bůhvíjakýho, a kór když nad tím každej den sedíš a dřeš to všecko zpaměti jen abys to uměl doslova, když chceš teda vědět co si vo tom vo všem myslím!“²²⁷ Dívka má spoustu zájmů – pěstovaných ať už za přispění dědečkova nebo z Iniciativy vlastní. Hodně čte, učí se jazyky, taky těsnopis a cokoli, co jí zajímá a na co nezná odpověď, si na dědečkův popud vyhledává v encyklopediích a jiných chytrých knížkách. Dokáže se těšit z maličkostí: „To mě strašně baví totiž, protože – já vám to vysvětlím, mě baví když se ví konec a neví se co bylo předtím, a teď se to hádá.“²²⁸ Žije v panelákovém bytě pouze s dědečkem, kterého něžně oslovuje „dědýnku“. Matka jí zemřela při porodu, otec si za krátký čas našel jinou ženu

kulturního kontextu 60. let vůbec: V roce 1957 natočil Otto Preminger film *Saint Joan* o Johance z Arku s Jean Seberg v hlavní roli; herečka samozřejmě měla krátký sestřih. Jean-Luc Godard obsadil tutíž herečku do filmu *A bout de souffle* (1960); Jean Seberg v něm nosila opět módní krátké vlasy. Tento film se řadí do proudu francouzské nové vlny, těsně spjaté s novým románem v literatuře. První tvůrčí období Aleny Vostré bývá řazeno, spolu s dalšími díly autorů ze 60. let, k českému pojetí *nouveau roman*. Srov. Chitnis, Rajendra A.: ‚Water Flows Even Under Ice‘. In: *Central Europe*, 1, 2007, s. 89–109.

²²⁵ Vostrá, Alena: *Vlážná vlna*. Československý spisovatel, Praha 1966, s. 128.

²²⁶ Tamtéž, s. 92.

²²⁷ Tamtéž, s. 107.

²²⁸ Tamtéž, s. 169.

a vybudoval si novou rodinu. Nabízí se možné srovnání Emilie s dívkou z předchozího díla Aleny Vostré, z novely *Elegie*. Obě jsou mladinké, na prahu dospělosti, půvabné, nosí krátký sestřih, již pracují. Obě se potýkají s muži/mužem. Snaží se vyrovnat se světem dospělých a zkusit mu i částečně vzdorovat. Ve vnějších výbojích je dívka z *Elegie* razantnější; co se odehrává v nitru obou postav, není známo ani u jedné.

Postava malé Bibky,²²⁹ Barborčiny, Taiflovy dcery, je vystavěna dle Josefa Prokeše na paralele s postavou Emilie.²³⁰ Obě stále ještě sní, nechtějí být pohlceny náhradní verzí dospělého života a odlišují se od beztvare masy lidí, s níž se dostávají do styku. Snaží se jí vzdorovat. „Čtenář je nejprve prostřednictvím dívky Emilie seznámen s popisem fotografie ležící na psacím stole referenta Taifla. Pravděpodobně mu při čtení unikne detail brýlí, dvou nápadně silných stromů, houpačky a kočky (...).“²³¹ Každá z oněch maličností, které na fotografii Bibku obklopují a které jsou na ní trvale upevněny, provází děvčátko i ve světě „vně obrazu“. A především ve spojitosti s motivem kočky může Bibčín svět upomínat na postavu a svět Carrollovy *Alenky v kraji divů a za zrcadlem*. Školačka, navštěvující třetí třídu, ráda sní. Sní, aby utekla od reality, ze které byla svými vrstevníky vyloučena, už kvůli nevýhodě brýlí na nose. „A také jsem jí říkala, jak jsme měli jet s třídou na Křivoklát a jak se hlasovalo, jestli já pojedou taky, protože v tom autokaru nebylo dost místa.“²³² Otec nedokáže porozumět dětské duši, maminka je v nemocnici. Ve snu je možné cokoli, i to neuvěřitelné a kouzelné, kdežto v šedivé skutečnosti se musí podřídit „pravidlům hry“ dospělých. Na veřejné toalety, nacházející se pod úrovní „zemského povrchu“, sestupuje za svou důvěrníci Plačkovou jako do tajemného podzemí, jiného světa, kouzelného. Stará toaletárka jako vůbec jediná se zájmem naslouchá bájným historkám, které se děvčátku mísí s reálnými událostmi. Jen před ní se může vydávat za kohokoli, ne za Bibku, ale jeden den třeba za Brigitku, druhý za Klaudinku. Ale sny jí nepomohou změnit svět kolem ní k lepšímu. Stále v něm zůstává sama a tápe. Jediným vzdorem jí zůstává vlastní fantazie. Poté, co její maminka musí do nemocnice, vkládá veškeré své úsilí do vidiny krásných elegantních lodiček,

²²⁹ Barborčín hlas využila Alena Vostrá pro odpověď na depeši v *Literárních novinách*. Každoroční anketa, částečně recesistická, s tématem „Věc Mesiáš“ vyšla v posledním čísle v prosinci 1966 – v roce 1. vydání *Vlažné vlny*. Ústy děvčátka podala spisovatelka svou odezvu na postavení Mesiáše v soudobé společnosti. – Alena Vostrá. Věc Mesiáš. *Literární noviny*, 52, 1966, s. 1–2.

²³⁰ Srov. Prokeš, Josef: Osamocený dětský svět Aleny Vostré. In: týž: *Dětský svět v české próze 60. let XX. století*. Masarykova univerzita, Brno 2003. Naopak František Všeticka vidí v postavě Bibky Emiliin protipól. Srov. Všeticka, František: Kompozice Vlažné vlny Aleny Vostré. In: *Česká literatura*, 5/6, 1970, s. 399–408.

²³¹ Prokeš, Josef: Osamocený dětský svět Aleny Vostré. In: týž: *Dětský svět v české próze 60. let XX. století*. Masarykova univerzita, Brno 2003, s. 82.

²³² Vostrá, Alena: *Vlažná vlna*. Československý spisovatel, Praha 1966, s. 155.

keré chce mamince za ušetřené peníze koupit. A neváhá se pro vidinu radosti z dárku v maminciných očích snížit k zoufalému činu – posledních pár korun ukradne spolužákovi. Poté, co by boty koupila a našetřila sebraný zbytek, je chtěla vrátit. Avšak čin se prozradí a otci je tak těžké vysvětlit svůj nezištný úmysl potěšit maminku. Stejně jako lze Emilií přirovnat k dívce z *Elegie*, může Bibka připomenout Vaška z *Boba z reklamy*.²³³ Oba jsou asociálními typy, které mezi sebe kolektiv nepřijme. Nerozumí jim ani rodiče. Na ulici je lze vždy zastihnout s aktovkou na zádech, která je pro ně těžkým břemenem: „Červená aktovka, kterou nesla na zádech, jí sjela až ke krku.“²³⁴ Vašek má svého důvěrníka v imaginárním Maggim, Bibka v staré Plačkové. Oba dětské světy vyznívají neutěšeně.

Taifl, poslední z trojice nejvýraznějších postav příběhu. O tomto muži je známo jen to, že působí na ústředí, pod které spadá též kadeřnictví, v němž pracuje i Emilie, že je ženatý, je otcem a nevěra mu není cizí. Emilie mu náhodou padla do oka, když listoval v kartotéce zaměstnanců, spadajících pod jeho správu. K Emilií je dotěrný, dovede ji zahnat do úzkých a ona mu na jeho nabídky setkání nakonec vždy kývne. Chce ji ohromit svou finanční zajištěností, když jí zaplatí dárek pro dědečka a když spolu mají schůzku v baru. Dívka jej velmi přitahuje, v opilém stavu si k ní dovolí i něžná slova (která z jeho úst zní spíše lascivně), avšak i kdyby náklonnost byla vzájemná, on je ženatý a nezdá se, že by chtěl v nejbližší době od ženy a dcery odejít. Jeho vinou se dopis od Emilie adresovaný Vítovi nedostane včas do rukou adresáta. Svými podřízenými je Taifl respektován (jeho sekretářky k němu vzhlíží a důvěrně, mezi sebou, mu říkají „Pepičku“). S manželkou jsou si rovnocennými partnery, ale možná se manžel někdy cítí v její společnosti nesvůj, upozaděný (žena mu říká nevábně „Josko“). Veškeré jeho úmysly zůstávají skryty, chce tahat neviditelně za nitky, snad se tím i baví, hraje s ostatními kolem sebe hru, protože se bojí, že by byla hrána s ním.

Ostatní postavy už jen dotváří celek příběhu, vystupují většinou jen epizodně, avšak nikoli nedůležitě pro vývoj příběhu.

Emiliin příběh není poslední (pondělní) kapitolou nijak dovršen. Tak jako vstoupila dívka „na scénu“ první kapitolou odehrávající se ve středu, jakoby náhodou, tak také

²³³ Jistý „Příkazský Václav III. B“ navštěvuje stejnou třídu jako Bibka. Vašek z *Boba z reklamy* navštěvoval 1. C. Nemůžeme však s určitostí tvdit, že jde o stejného žáčka.

²³⁴ Vostrá, Alena: *Vlažná vlna*. Československý spisovatel, Praha 1966, s. 51.

příběh končí. Je pondělí, v kadeřnictví konečně vymalováno, Vít se s Emilií rozešel a dívka ještě musí s kolegy salon douklízet. V mezičase uklízení je Emilie na tahu v mikádu. Stále se jí nedaří táhnout špejli, se kterou by nestrhla i ty ostatní. Divadelní opona se nezatahuje, ale znovu roztahuje: „Paní vedoucí rozhrnula oponu na dvě strany (...).“²³⁵ Děj pokračuje, po Pondělí (název poslední kapitoly) bude následovat úterý. „A zejtra může ten kolotoč začít znova.“²³⁶ Jen za dalším dnem je udělána čára: „Mílíno, běž, už ty dveře můžeš zavřít.“²³⁷ Vypravěč dal nahlédnout pouze do určité výšece, vlastně nijak významné, ze života jedné dívky na jednom maloměstě. Během sledovaných několika dní se odehrálo pár více či méně důležitých událostí, jež odchýlily její každodenní jednání od stereotypu. „Proběhla vlna, která by měla leccos rozbít a z hloubky zvednout kal, ale nic se nezvířilo, nevyčistilo a neskácelo, jenom si každý dál ponese několik titěrných střeptů svých vymezených představ.“²³⁸ Nad činnostmi a obvyklými událostmi dne je třeba se zamýšlet. V nich je smysl života člověka a jeho zranitelnost. A to je poselstvím *Vlažné vlny* Aleny Vostré.

4.1 Dobové ohlasy *Vlažné vlny* v tisku

Alena Vostrá se svým druhým dílem opakovala, ba možná překonala vřelé přijetí románu kritikou. Recenze vyzněly pochvalně ve prospěch „experimentální“ autorské metody, jazykové vytríbenosti i aktuálního tématu.

Hana Hrzalová viděla dominantu románu „v umělecké konkretizaci slovem jen stěží zachytitelných kategorií, jako je dívčí bezprostřednost, sugestivní mladé kouzlo, čistota až průhledná“²³⁹. A dále poznamenala, že „postavička Barborky je úspěchem Vostré – prozaičky, v tomto směru je Vostrá totiž značně suverénní“²⁴⁰. Josef Šubrt ocenil fragmentární charakter textu, „v němž atomizovaná skutečnost dostává nový smysl a jenž se mění v neobyčejně působivou výpověď o dnešním člověku“²⁴¹ a také charakterizaci postav pomocí dialogu. Možnou spojitost s tendencí *nouveau roman* vyslovil Arno Linke: „Kniha Aleny Vostré je osobitá studie diskontinuity dnešního

²³⁵ Vostrá, Alena: *Vlažná vlna*. Československý spisovatel, Praha 1966, s. 286.

²³⁶ Tamtéž.

²³⁷ Tamtéž.

²³⁸ Linke, Arno: *Vlažná vlna*. In: *Nové knihy*, 33, 1966, s. 1.

²³⁹ Hrzalová, Hana: *Vlažná vlna*. In: *Věčerní Praha*, 244, 1966, s. 3.

²⁴⁰ Tamtéž.

²⁴¹ Šubrt, Josef: *Svědectví o čase a lidech*. In: *Lidová demokracie*, 270, 1966, s. 3.

světa, provedená adekvátní metodou, která v mnohém připomene francouzský nový román.“²⁴² Dialogický charakter textu vyzdvihl Vladimír Dostál: „(...) daří se jí stylizovat prázdnotu, bezobsažnost hovorů, ukracujících chvilí, klopýtání a neodpovídání, jež se spoléhá na doplnění gestem. I zamlouvání věcí podstatných mlácením prázdné slámy. S kouzelnou zlomyslností dovede parodovat řečňování, opájení se proudem vlastních slov.“²⁴³ Pro Milana Suchomela „podstatným půvabem této autorky je dar kritického vnímání“²⁴⁴. Podle Jiřího Opelíka „má šestý smysl pro živé jádro skryté ve starých nebo nijak nových hodnotách. Tak patří k autorům, kteří v české literatuře vybrakovanému pojmu aktuálnost vracejí jeho dobrý a patřičný obsah – to jistě není málo.“²⁴⁵

Jedinou významnější výtku dílu vyslovil Štěpán Vlašín. *Vlažnou vlnu* označil za „osobitý experiment“, který vnesl nové možnosti žánru románu. Ale varoval před charakteristickým ztvárněním dialogu: „Ustavičný výšin z vazby a nedokončování myšlenek a vět však hrozí stát se manýrou. (»Proč jste to to? Zavřel?« Tento typ Emiliiných otázek, podtrhující nervozitu a roztržitost mluvčího, nadměrným užitím v textu se zautomatizoval a málem ztrácí svou funkci).“²⁴⁶ Zde by bylo možno s Vlašínem polemizovat. Přímá řeč, vysoce stylizovaná a navozující pocit autentické výpovědi, má v textu svou funkci. Specifický typ mluvy jednak charakterizuje jednotlivé postavy a také je jedním z nositelů leitmotivu románu: Neschopnosti dorozumět se. Svéráznost *Vlažné vlny* se projevuje v mnoha výše zmíněných aspektech v analýze a byla reflektována v následných ohlasech v recenzích a kritikách. Osobitost autorského stylu Aleny Vostré vyzdvihl František Benhart již v názvu recenze románu: „Odvaha být mimo“²⁴⁷. Míněno samozřejmě v kladném smyslu slova.

Příznivou odezvu na román už jen potvrdil Zdeněk Kutina. Pochvalné řádky věnoval druhému vydání *Vlažné vlny*. A jak sám poznamenal, není to běžná praxe recenzovat druhá vydání knih, ale dané dílo si to zasloužilo. Text Aleny Vostré zde byl srovnán s novinkou roku 1970, novelou Věry Kalábové *Přítomný čas věcí minulých*. „Hlavní hrdinky

²⁴² Linke, Arno: Vlažná vlna. In: *Nové knihy*, 33, 1966, s. 1.

²⁴³ Dostál, Vladimír: Scénický román. In: *Kulturní tvorba*, 8, 1967, s. 12.

²⁴⁴ Suchomel, Milan: Integrace rozkladem a hrou. In: *týž: Co zbylo z recenzenta*. Vetus Via, Brno 1995, s.147.

²⁴⁵ Opelík, Jiří: Hromádka nových českých románů. In: *týž: Nenáviděné řemeslo*. Československý spisovatel, Praha 1969, s. 180.

²⁴⁶ Vlašín, Štěpán: Vlažná vlna. In: *Rudé právo*, 316, 1966, s. 2.

²⁴⁷ Benhart, František: Alena Vostrá aneb odvaha být mimo. In: *týž: Jedna a jedna*. H & H, Jinočany 1999, s. 73.

obou knih jsou osobami s nedostatkem vůle a energie, s neschopností čelit nepříjemnostem, odrážet útoky. Jejich slabost a zranitelnost je vydána všanc zjevné cílevědomosti lidí stojících mravně níže.“²⁴⁸

4.2 *Vlažná vlna* a francouzský nový román

Ač ve své době patřila *Vlažná vlna* k pozoruhodným, formálně i jazykově experimentálním textům, ve spojitosti s francouzským novým románem začala být nahlížena až zpětně, v autoritativních literárních příručkách a studiích věnovaných literatuře 60. let.²⁴⁹ Co vedlo k možnému zařazení románu (a někdy i diptychu *Báň z reklamy*) do linie české odnože *nouveau roman*?

Francouzský nový román se spíše vymezoval proti pocitovanému přetrvávání tradičního románu „balzakovského“ typu, než že by jeho představitelé definovali svůj program a charakteristické rysy tvorby. Čelný představitel tohoto pohledu na literaturu – francouzský literát Alain Robbe-Grillet – zformuloval některé hlavní znaky ve svých esejích, shrnutých pod titulem *Pour un Nouveau roman* (1963).²⁵⁰ Se statěmi, které o novém románu psal například Petr Pujman, se Alena Vostrá jistě setkat mohla. Stejně tak přímo s díly autorů k této „škole“ řazených, prostřednictvím překladů.

Mezi typické rysy školy pohledu, jak směr bývá nazýván, též patří zejména důraz na popisnost (jež má v tomto případě tvůrčí funkci), hojné používání adjektiv optických – popisných, zobrazení předmětů každodenního života prostřednictvím subjektivního lidského zraku (tj. úsilí o „totální“ subjektivitu), na formu díla (a vzájemnou závislost obsahu a formy), pojetí času pouze v jeho přítomnosti oznamovacího způsobu (tj. splývání času vyprávění a času vyprávěného), použití nového vypravěče, který „je

²⁴⁸ Kutina, Zdeněk: Přítomný čas věcí minulých. In: *Předvoj*, 13, 1970, s. 6.

²⁴⁹ Na možnou blízkost rysů upozornil v době prvního vydání pouze Arno Linke. Srov. Linke, Arno: *Vlažná vlna*. In: *Nové knihy*, 33, 1966, s. 1. – Jméno Aleny Vostré je zmíněno v části inspirace „novým románem“, počátky literárního experimentu. In: Janoušek, Pavel a kol.: *Dějiny české literatury 1945–1989*. III. 1958–1969. Academia, Praha 2008. Další práce, v nichž je uvedena souvislost autorky s novým románem – např.: Haman, Aleš: Proměny strukturálních dominant v próze 60. let 20. století. In: týž: *Literatura v průsečíku pohledů*. ARSCI, Praha 2003, s. 116–123, Zemanová, Zuzana: Svět očima Aleny Vostré. In: *Bohemica Olomucensia*, 1, 2010, s. 199–202, Košnarová, Veronika: Prozaické debuty let šedesátých. In: *Moravica*, 6, 2008, s. 177–184 či Košnarová, Veronika: Opomíjené, či opomenuté hodné? In: *Tvar*, 13, 2007, s. 12–13.

²⁵⁰ Česky Robbe-Grillet, Alain: *Za nový román*. Odeon, Praha 1970. Přeložil Petr Pujman. Přeložené úryvky se objevily např. již In: Pujman, Petr: Alain Robbe-Grillet, teoretik „nového románu“. In: *Světová literatura*, 4, 1965, s. 209–217.

současně i člověkem, který věci kolem sebe vymýšlí a který vidí věci, jež vymýšlí,²⁵¹ odpsychologizované vykreslení postav či participace čtenáře na textu. Velkou inspirací autorům spřízněným s novým románem byl film a fotografie. Svě předchůdce viděli ve Flaubertovi, Dostojevském, Proustovi, Kafkovi, Joyceovi, Faulknerovi či Beckettovi.²⁵² Ani sám Robbe-Grillet, ani další autoři, blízcí jeho způsobu vidění literární tvorby, nebrali teoreticky formulované „předpisy“ pro psaní doslovně. Také proto se jednotlivé poetiky těchto autorů od sebe lišily.

S tvorbou Alaina Robbe-Grilleta pojí Alenu Vostrou nahlížení vnějšího světa fragmentárním způsobem, jako by skrze žaluzii, jak výstižně poznamenala Zuzana Zemanová,²⁵³ jež předěl mezi skutečným a snovým oslabuje. Dále zmiňuje motiv tajemství, způsob ztvárnění napodobující či parodující detektivku, opakování a navrácení motivů, hru se čtenářem.²⁵⁴ S Nathalie Sarrautovou, další klíčovou autorkou nového románu, ji zase spojuje důraz na dialog. „Slovo je bezprostřednější než čin,²⁵⁵ což koresponduje se zaměřením obou autorek na přímou řeč, v níž se odehrává ono dynamické v ději. Jak Alena Vostrá, tak Nathalie Sarrautová byla též uznávaná dramatická.²⁵⁶ Veronika Košnarová shrnula inklinaci prozaičky k tendencím školy z Minuit na „pocit odcizenosti, ale také zmechanizování a zbanalizování lidské existence, lidského pobytu ve světě a spolu-žití“²⁵⁷.

S uvedenými spojovacími znaky lze souhlasit. Na základě výše zmíněného výčtu rysů, které zmínil v esejích sám Robbe-Grillet, může být ještě doplněno: Důkladná popisnost vnějšího světa a postav, nezasahující již jejich nitro, splývání času vyprávění a času vyprávěného (každá kapitola *Vlažné vlny* popisuje vždy určitý výsek dne „teď a tady“), důraz na formu, inspiraci filmovým uměním (popisy působí jako obrazy snímané kamerou a přechody mezi kapitolami-dny jako filmové stříhy) či netradiční pojetí postav – jejich odpsychologizované vidění.

²⁵¹ Robbe-Grillet, Alain: *Za nový román*. Odeon, Praha 1970. Přeložil Petr Pujman, s. 144.

²⁵² Srov. tamtéž.

²⁵³ Zemanová, Zuzana: Svět očima Aleny Vostré. In: *Bobemica Olomucensia*, 1, 2010, s. 199–202. Název Robbe-Grilletova románu *La Jalousie* (1957) lze přeložit buď jako žárlivost, nebo právě jako žaluzie. Česky vyšel pod titulem *Žárlivost* (1965).

²⁵⁴ Tyto styčné motivy vycházejí již primárně z díla Robbe-Grilleta.

²⁵⁵ Zemanová, Zuzana: Svět očima Aleny Vostré. In: *Bobemica Olomucensia*, 1, 2010, s. 200.

²⁵⁶ Srov. tamtéž, s. 199–202.

²⁵⁷ Košnarová, Veronika: Prozaické debuty let šedesátých. In: *Moravica*, 6, 2008, s. 179.

Alena Vostrá však nepoužívá „subjektivního“ vypravěče. Je stále objektivní, ale už ne zcela „vševědoucí“.²⁵⁸ Hraje si občas se čtenářem a neukazuje mu vše. S předmětností až studenou a odosobněnou se snaží vylíčit prostředí a popsat postavy. „Objektivita je stavěna na odiv, ale vztah mezi popisovaným a popisovatelem je stále patrný,“²⁵⁹ upozornil Milan Suchomel. Ale ne v pojetí robbe-grilletovském. Nelze také ztotožnit omezení psychologického vykreslení postav v novém románu a u Aleny Vostré. Například v novele *Elegie* je částečně naznačen vnitřní svět dívky prostřednictvím jejích vnitřních monologů, ve *Vlažné vlně* nitro Bibky skrz její sny. Popisy netvoří po vzoru Robbe-Grilleta převážnou část děje, často jen dokreslují atmosféru prostředí. Dynamika je tak (oproti statickým popisům) udržována v dialogích. *Vlažná vlna* je více než možnostmi filmových technik ovlivněna prostředky divadelního umění (viz studium Aleny Vostré a výše zmíněná část o kompozici románu).

Sama autorka se v žádném rozhovoru o inspiraci francouzským novým románem nezmínila. Znáť jej však mohla, jak už bylo zmíněno výše, buď přímo z konkrétních děl, nebo z časopisecky publikovaných studií. O žádném výslovném přihlášení se k metodě nového románu však nemůže být řeč. „Alena Vostrá se však cizím vlivům vzpírala, a to jak v životních postojích (za údajný ‚individualismus‘ byla dokonce vyloučena z DAMU), tak i ve vlastní tvůrčí práci.“²⁶⁰ V jednom rozhovoru se přiznala, že současnou literaturu téměř nečte. A dodala, že mezi její oblíbené autory patří zejména Dostojevskij.²⁶¹ Ostatně, dramatické jeho *Zločinu a trestu* (premiéra 1966) se společně s Jaroslavem Vostrým uvedli jako dramatici v Činoherním klubu. Dostojevského považovali autoři nového románu za jednoho ze svých předchůdců. Zde je možné shledat podobnost mezi dílem Aleny Vostré a metodou *nouveau roman*. Přikláním se tedy k názoru Zuzany Zemanové, že „styčné plochy s poetikou nového románu (...) nevznikaly programově, spíše bezděky. Vostrá si nenechala nikým ukazovat, jak psát či nepsat; spojoval ji s autory nového románu zkrátka jen podobný náhled na život a na možnosti, jak vyjádřit chaos světa v literárním procesu.“²⁶²

²⁵⁸ Např.: „Zavírací mechanismus vrat měl **odnepaměti** prasklé pero a dutá klika, vytepaná do podoby do podoby lví hlavy s vyplazeným jazykem, přiklopila otvor, do kterého **navždy** zarezavěl klíč.“ Vostrá, Alena: *Vlažná vlna*. Československý spisovatel, Praha 1966, s. 100. Tučně zvýraznila autorka MDP.

²⁵⁹ Suchomel, Milan: Integrace rozkladem a hrou. In: *týž: Co zbylo z recenzenta*. Vetus Via, Brno 1995, s.146.

²⁶⁰ Zemanová, Zuzana: Svět očima Aleny Vostré. In: *Bohemica Olomucensia*, 1, 2010, s. 200.

²⁶¹ Kohn, Pavel: Slovo padlo na Alenu Vostrou. In: *Student*, 47, 1966, s. 6.

²⁶² Zemanová, Zuzana: Svět očima Aleny Vostré. In: *Bohemica Olomucensia*, 1, 2010, s. 200–201.

5 Poetika Činoherního klubu v kontextu divadel malých forem v 60. letech

5.1 Divadla malých forem

Obě divadelní hry Aleny Vostré, které v 60. letech napsala (včetně adaptací-dramatizací), byly hrány v Činoherním klubu v Praze a jednotlivé postavy her byly psány přímo pro konkrétní herce jeho ansámblu. Poetika tohoto divadla-klubu se v mnohých rysech podobá pojetí divadel, kterým se říkalo divadla malých forem či dokonce s nimi souzní.

Malá autorská divadla začala vznikat na konci 50. let jako amatérská seskupení a měla tendenci se vymezit vůči velkým „kamenným“ divadlům. Na začátku stál experiment, „snaha najít nekonvenční prostředky, které by byly schopny nově oslovit diváka a jinak pojmenovat složitost žité reality“²⁶³. Přídomek autorská dostala proto, že se na výsledném představení nepodíleli jen dramatik a režisér, ale i dramaturg, scénograf, kostýmní výtvarník a herci samotní. Až jejich tvůrčím vkladem nabyl text dramatu konkrétní podoby a v jednotlivých představeních mohl být v menší či větší míře ještě modifikován. Prívlastek malý zase odkazuje k omezenému prostoru, jež měli divadelníci vymezený pro svá představení. Ta se často odehrávala v místech, která nebyla původně pro jakékoli umělecké aktivity určena (sklep, bar, klub, půda, výstavní síň), předěl mezi jevištěm a hledištěm byl velmi úzký nebo žádný. Blízkost prostoru pro herce a prostoru pro diváka přímo vybízela k zapojení publika do inscenace, k aktivní účasti na tvorbě jednotlivých představení.

Podstatným znakem těchto malých scén bylo také a především využití malých jevištních forem,²⁶⁴ jejich syntéza v jedno představení, které spojovala stejná idea. Jaroslav Vostrý si pro pojmenování tohoto divadelního tvaru převzal termín Sergeje Ejzenštejna **montáž atrakcí**.²⁶⁵ Divadlo bylo pojímáno jako tvůrčí dílna, kladl se důraz na neuzavřenost divadelního textu, do něhož mohli vložit herci své nápady. Hlavní složku

²⁶³ Janoušek, Pavel a kol.: *Dějiny české literatury 1945–1989*. III. 1958–1969. Academia, Praha 2008, s. 419.

²⁶⁴ Recitace poezie, jazzové Instrumentální skladby, filmové dotáčky, tanec, výtvarné umění, hudební komedie, loutky, pantomima, šanson, přednáška, aforismy, epigramy, anekdoty, konference, předčítaná a komentovaná povídka, revue, kabaret, černé divadlo, parodický popěvek, skeč, aktovka, literárně-výtvarná koláž, vyprávění, forbína, klauniáda,...

²⁶⁵ Srov. Vostrý, Jaroslav: *Činoherní klub 1965–1972*. Divadelní ústav, Praha 1996. Termínem montáž atrakcí myslel Ejzenštejn poetiku revue, music-hallu, varieté a cirkusu.

tvorilo mluvené slovo, jež doprovázely další výstupy – malé formy. Nejednou byly funkční součástí představení písně soudobé populární hudby (jazz, swing, šanson, big beat, rock-and-roll). Zájem divadel o „nižší“ žánry, tedy ty komické, jak je v minulosti chápala literární teorie, zajišťoval divadlům stálý zájem publika.²⁶⁶

Divadla malých forem zdůrazňovala svou antiiluzivnost a antidivadelnost čili že představení je dramatický útvar a nikoli simulace opravdového života. Některé úseky divadelních produkcí sázely na improvizaci a ne na předlohu v napsaném textu. Byla tím posílena autentičnost a bezprostřednost konkrétních uvedení her. Ansámbl nezřídka tvořili vedle herců i neherci či umělci s jinou než hereckou přípravou. Humorné vyznění her vyvěralo z hry se slovy, jejíž funkcí byla sémantická kritika, stávající se „jedním z prostředků k navazování bezprostředního kontaktu se skutečností, které je stále nesnadnější“²⁶⁷. V původních dramatických textech tak mohli dramatici a jejich prostřednictvím herci bezprostředně reagovat na aktuální společenské dění.

Hnutí malých divadel bylo inspirováno kabarety a šantány v Paříži a ve Vídni konce 19. století. Konkrétně v českém prostředí lze za předchůdce malých forem považovat jevištní scény meziválečné – Červenou sedmu, Osvobozené divadlo nebo D₃₄. V 60. letech se divadla malých forem, přirozeně tíhnoucí k inovativnosti, stala vhodnou platformou pro absurdní dramaturgii. Hrála se i díla spadající do divadelní klasiky; divadelníci se je však snažili uchopit po svém, vidět je v nové perspektivě a nově je interpretovat.

Za první jevištní produkci poválečného hnutí malých forem jsou považována pásma text-apelů Ivana Vyskočila a Jiřího Suchého v pražské Redutě – v suterénním sálku podniku Propagační tvorba.²⁶⁸ Již v roce 1958 vzniká Divadlo Na zábradlí, v roce 1959 Semafor a Večerní Brno a během dalších let stovky souborů a divadel po celé zemi.²⁶⁹ V roce 1962 vzniklo Státní divadelní studio, které mělo divadla malých forem sdružovat a poskytnout jim „organizačně-hospodářský rámec“²⁷⁰. Zároveň pod něj spadala i nově

²⁶⁶ Janoušek, Pavel a kol.: *Dějiny české literatury 1945–1989*. III. 1958–1969. Academia, Praha 2008.

²⁶⁷ Vostrý, Jaroslav: *Činoborní klub 1965–1972*. Divadelní ústav, Praha 1996, s. 20.

²⁶⁸ Předváděny byly mezi 15. lednem a 30. červnem 1958.

²⁶⁹ Rokoko, Nedivadlo, Paravan, Tzv. malé divadlo, Divadlo Jára Cimrmana, Činoborní klub, Viola, Divadlo na okraji, Černé divadlo, Studio balet, MarIngotka (všechna Praha), Kladivadlo (Broumov → Kadaň → Ústí nad Labem), Studio Y (Liberec → Praha), Divadlo X, Husa na provázku (obojí Brno), Docela malé divadlo (Litvínov), Skumafka (Olomouc), Divadelní klub Waterloo (Ostrava), Ha-Divadlo (Prostějov), Yorickova pantomima (Pardubice),...

²⁷⁰ Vostrý, Jaroslav: *Činoborní klub 1965–1972*. Divadelní ústav, Praha 1996, s. 17.

vzniklá divadélka. V 80. letech byla instituce zrušena a většina malých scén byla nucena se profesionalizovat nebo přidružit k velkým divadlům „kamenným“. Část z nich se také v 70. a 80. letech transformovala do podoby divadel studiových. Tiskovou platformu malých autorských divadel tvořil časopis *Repertoár malé scény*²⁷¹. Přehlídkou každoroční divadelní produkce se stal festival Šrámkův Písek.

5.2 Činoherní klub

„Objevování hereckých možností je podle našeho názoru objevováním ‚možností‘ člověka. A o ně přece v divadelním umění jde.“²⁷²

Jaroslav Vostrý

Na pomezí divadel malých forem a tradičních divadel kamenných bývá zařazováno především Divadlo Na zábradlí (Jan Grossman, Václav Havel), Činoherní klub a Divadlo za branou (Otomar Krejča, Karel Kraus, Josef Topol). V širším kontextu se však tato divadla chápou jako organická část malých forem. Dostalo se jim označení malá, studiová divadla. Svým repertoárem „usilovala nově pojmout a interpretovat ‚tradičnější‘ činoherní podoby divadla a pevného dramatického textu“²⁷³. Jejich inscenace byly také založeny na montáži i hře, ale stále měly pevnou formu divadelní hry. Dramata pro tato divadla psali jejich kmenoví dramatici. Zároveň se hrála také díla klasiků, buď v nezměněné podobě, nebo přepracovaná anebo dramaturgizace prozaických děl klasiků. Poetika studiových divadel našla kořeny v absurdním (Ionesco, Mrozek, Albee, Beckett) a modelovém dramatu (Dürrenmatt). Navazovala i na českou verzi absurdity – například ve 40. letech inscenovaný Kainarův text *Ubu se vrací aneb Drší'ky nebudou* (1949).²⁷⁴ Charakteristickým rysem těchto divadel je „chápání dramatu nikoli jako výseku reality, ale jako projektu svébytné jevištní skutečnosti, která není verifikovatelná realistickými kritérii pravděpodobnosti a k realitě za hranicemi jeviště se vyjadřuje prostřednictvím hyperbolizované analogie a metafory“²⁷⁵.

²⁷¹ Vycházel v letech 1963–1969.

²⁷² Honsová, Petra: Archiv Činoherního klubu v Praze, Sibmas Mníchov 2010 [online]. [cit. 11. 7. 2011]. Dostupné z: <<http://host.divadlo.cz/sibmas/clanek.asp?id=22012%27>>

²⁷³ Janoušek, Pavel a kol.: *Dějiny české literatury 1945–1989*. III. 1958–1969. Academia, Praha 2008, s. 439.

²⁷⁴ Variace *Krále Ubu* Alfreda Jarryho.

²⁷⁵ Janoušek, Pavel a kol.: *Dějiny české literatury 1945–1989*. III. 1958–1969. Academia, Praha 2008, s. 440.

Českou modelovou dramatikou tvořily dva proudy, které se navzájem prostupovaly. První linií charakterizovaly „pocity životní absurdity, objevu smyslu, kterého může nabýt nesmysl“, a obnažení „fráze a jazykového stereotypu, který nejenže ničí možnost mezilidského dorozumívání, ale utváří také svébytné mechanismy ovládající lidské osudy“²⁷⁶ (divadelní hry Václava Havla). Druhá linie aplikovala modelovost „divadelní hry k nastolování dramatických problémů a utváření podobností vyjadřujících se k žité přítomnosti dramatiků a jejich adresátů“²⁷⁷ (divadelní hry Ladislava Smočka).

Prvním impulsem k založení samotného Činoherního klubu byla nabídka tehdejšího ředitele Státního divadelního studia Miloše Hercíka směrem k Ladislavu Smočkovi, týkající se inscenace jeho hry *Piknik*. O návrhu se brzy dozvěděl Smočkův přítel a spolužák ze studií Jaroslav Vostrý, tehdejší šéfredaktor revue *Divadlo*. Další jednání o uvedení hry a vytvoření divadla pro její inscenaci už probíhala za účasti Hercíka, Smočka i Vostrého. Spolupráci, prostor pro zkoušky, pro uvedení premiéry i následné reprízování jim nakonec nabídl J. R. Pick ve své pražské kabaretní scéně Paravan, v ulici Ve Smečkách. Sezona 1964/1965 probíhala tedy ještě pod záštitou Paravanu. Premiéra Smočkovy hry *Piknik*, kterou si autor i sám režíroval, proběhla 27. února 1965. Již v prvním titulu začínajícího divadla, pojmenovaného Činoherní klub,²⁷⁸ se zračilo jeho základní východisko – spojení spontánnosti s maximální propracovaností v hereckém projevu (a to projevu režírovaném – zdůrazňoval Jaroslav Vostrý).²⁷⁹ Inscenace získala dokonce dva hlasy v anketě časopisu *Divadlo* o nejlepší hru sezony a Miroslav Macháček za roli Smilea byl jmenován šestkrát.²⁸⁰

Ke konci sezony byl Paravan zrušen a divadelní sál Ve Smečkách zůstal volný pro samostatný Činoherní klub. Kromě Jaroslava Vostrého, jenž se stal uměleckým šéfem nově vzniknuvšího divadla a zároveň jeho dramaturgem a režisérem, a kromě Ladislava Smočka, dramatika a režiséra, sestával soubor z režiséra a herce Jana Kačera, režisérů Jiřího Menzela (též herce) a Evalda Schorma, divadelního kritika, dramaturga a herce Leoše Suchařípy, scénografa Luboše Hruzy, choreografa Jiřího Kiliána, kostýmní výtvarnice Evy Švankmajerové a herců Josefa Abraháma, Petra Čepka, Niny Divíškové, Jiřího Hrzána, Jiřího Hála, Jiřiny Třebické, Pavla Landovského, Josefa Somra a dalších.

²⁷⁶ Janoušek, Pavel a kol.: *Dějiny české literatury 1945–1989*. III. 1958–1969. Academia, Praha 2008, s. 440.

²⁷⁷ Tamtéž, s. 440.

²⁷⁸ Název „Klub“ vymyslel Ladislav Smoček – měl odkazovat na neustálé setkávání lidí v tomto prostoru; přívlastek „Činoherní“ připojil Jaroslav Vostrý.

²⁷⁹ Srov. Vostrý, Jaroslav: *Činoherní klub 1965–1972*. Divadelní ústav, Praha 1996.

²⁸⁰ Anketu se zúčastnilo 37 vybraných kritiků.

Členové souboru přišli buď rovnou z divadelní fakulty AMU, nebo z oblastních divadel (z Ostravy, z Pardubic). Samostatnou sezonu 1965/1966 zahájil Klub premiérou aktovky Edwarda Albeeho *Stalo se v zoo* v režii Jana Kačera, společně uvedenou s dokumentárním filmem Evalda Schorma *Zrcadlení*.

Poetická východiska Činoherního klubu vyrůstala z obratu k autentickému projevu, jak napsal Jaroslav Vostrý ve své monografii, která se divadlu v období 60. let věnuje. Inspiraci hledali tvůrci v hrách Alfréda Radoka, teoretických statích Sergeje Ejzenštejna a pojetí divadla Konstantina Stanislavského. Nevytyčili si však nikdy žádný jasně formulovaný program. Jejich pojetí divadla kladlo důraz „na osoby, které se byly schopny bez dlouhých diskusí domluvit, protože se znaly a věděly, že je spojuje v nejdůležitějších věcech společné cítění“²⁸¹. Dialog, jemuž měly být otevřeny, souvisel s jejich přirozenou autoritou a jejich osobitou individualitou. V tomto pojetí „měl herec nejenom hrát svou postavu, ale i spolutvořit inscenaci“²⁸². Jelikož se Činoherní klub typově nejvíce blížil Divadlu Na zábradlí, chtěl se proti němu vymezit: „My budeme vycházet z individuálního jednání, psychologie a osudu – osudu především z toho hlediska, kterým ho toto jednání určuje,“²⁸³ znělo stanovisko nového divadla. Podrobně se charakteristickým rysům Činoherního klubu věnoval jeho tehdejší umělecký šéf Jaroslav Vostrý. Formuloval *Teze o divadle-klubu*, v nichž shrnul své dosavadní zkušenosti s konkrétním divadlem.²⁸⁴

Repertoár divadla tvořily v 60. letech původní hry kmenových autorů (Smoček, Vostrá, Landovský), současná angloamerická dramatika (Pinter, Albee, Bond) a díla ruské klasiky (Dostojevskij, Gogol, Čechov). Ke konci 60. let se v repertoáru kromě činohry objevily i večery „písni, textů a definic“ dvojice Petr Skoumal – Jan Vodňanský pod názvem *S úsměvem idiota*. Divadelní hry a režisérské a herecké výkony se pravidelně umisťovaly v dobových anketách o nejlepší tituly a umělce sezony. Každý rok divadlo přicházelo s několika premiérami. Úspěch zaznamenalo jak u českého publika, tak zahraničního – evropského, na festivalech a při hostování (Londýn, Oslo, Západní Berlín).²⁸⁵ Slavná éra a první etapa Činoherního klubu se uzavřela po sovětské okupaci roku 1972

²⁸¹ Vostrý, Jaroslav: *Činoherní klub 1965–1972*. Divadelní ústav, Praha 1996, s. 35.

²⁸² Tamtéž, s. 127.

²⁸³ Tamtéž, s. 37.

²⁸⁴ *Teze* vyšly nejprve v *Divadelních novinách* v roce 1969. Postupně je doplňoval, až získaly konečnou podobu v kapitole jeho monografie opět pod názvem *Teze o divadle-klubu* (1969–1973). Srov. Vostrý, Jaroslav: *Činoherní klub 1965–1972*. Divadelní ústav, Praha 1996, s. 38–43.

²⁸⁵ Srovnáván byl s londýnským divadlem Royal Courte.

s postupující normalizací. Jaroslav Vostrý byl odvolán z funkce uměleckého šéfa, ansámbl se postupně rozpadal. Členové souboru odešli buď dobrovolně, nebo byli vyhozeni. Téměř všechny původní současné hry byly staženy z programu (včetně her Aleny Vostřé). Činoherní klub nebyl zrušen, pod novým vedením fungoval dál²⁸⁶ a funguje i po roce 1989.²⁸⁷

²⁸⁶ Od roku 1981 byl začleněn pod Divadlo na Vinohradech.

²⁸⁷ Vostrý, Jaroslav: *Činoherní klub 1965–1972*. Divadelní ústav, Praha 1996.

6 Na koho to slovo padne. „Co nechceš, aby ti činili jiní, čiň ty jim.“²⁸⁸

Rok 1966 byl pro Alenu Vostrou mimořádně úspěšný. Vyšla jí druhá kniha – román *Vlažná vlna*, v Činoherním klubu měla 20. dubna premiéru dramatisace Dostojevského románu *Zločin a trest*, kterou napsala společně s Jaroslavem Vostrým, a na konci téhož roku, 4. prosince, opět v Činoherním klubu, byla uvedena její autorská dramatická prvotina *Na koho to slovo padne*.²⁸⁹ Hru režíroval Jan Kačer, s režisérem spolupracoval a dramaturgicky ji připravil Jaroslav Vostrý. Hudbu na texty písní složil Petr Skoumal.²⁹⁰ V této hře se vůbec poprvé objevily na jevišti Činoherního klubu písně. V duchu principů, jež Činoherní klub uplatňoval, byla komedie inspirovaná „i konkrétními herci a možnostmi jejich spontánní souhry (...)“²⁹¹. Celkem byla dvě stě čtyřikrát reprízována (derniéru měla 13. března 1973 – po vynuceném zákazu).²⁹²

Hra zaznamenala v době svého uvedení nebyvalý ohlas: „(...) nádech improvizace v místech, kde se jako by jenom tak konverzuje, spolu se situacemi umožňujícími rozehrání až artistickým způsobem, (...) zajistil inscenaci bezprostřednost a svobodu projevu: Právě díky ní bralo mladé obecenstvo to, co se dělo na jevišti, jako svou – jak by se dnešním módním výrazem řeklo – kultovní hru.“²⁹³ Stala se tak oblíbenou, že na ni především mladí lidé chodili ne jednou, ale až dvacetkrát.²⁹⁴ V anketě divadelních kritiků a teoretiků v revue *Divadlo* zvítězila v kategorii nejlepší původní drama sezóny 1966/1967. Jiří Hrzán získal za roli Ofsajda první místo v soutěži Cena Divadelních novIn za nejlepší výkon mladého herce do třiceti let.²⁹⁵ Tento rozbor se bude týkat pouze divadelního textu, nikoli inscenace.

²⁸⁸ Vostrá, Alena: *Na koho to slovo padne*. Dilia, Praha 1967.

²⁸⁹ Nejprve byla hra otištěna časopisecky v rubrice První vydání v časopise *Divadlo*. Srov. Vostrá, Alena: *Na koho to slovo padne*. In: *Divadlo*, 1, 1967, s. 90–107. V březnu téhož roku ji jako rukopis rozmnožila Dilia. Srov. Vostrá, Alena: *Na koho to slovo padne*. Dilia, Praha 1967.

²⁹⁰ Výprava: Luboš Hrůza, choreografická spolupráce: Jiří Kilián; hudba: klavír – Petr Skoumal, basa – Pavel Greifoner, bicí – Michal Vrbovec / Jiří Furdzo / Vladimír Belatka.

²⁹¹ Herecké obsazení: Margit – Jiřina Třebická, Ofsajd – Jiří Hrzán, Pierot – Petr Čepek, Medik – Josef Abrahám, Milada – Nina Divišková, Blanka – Jana Břežková, Zmeškal – Josef Vondráček, Úředník – František Husák, Lexa – Josef Somr, Manžel – Pavel Landovský, Manželka – Jana Marková / Zdena Koutská, Zdena – Věra Galatíková / Věra Uzelacová, Číšník Jiří Kodet. Vostrý, Jaroslav: *Činoherní klub 1965–1972*. Divadelní ústav, Praha 1996, s. 61.

²⁹² *Výročí týdne*, Alena Vostrá. Rozhlas, Český rozhlas 3 – Vltava, 15. dubna 2012.

²⁹³ Vostrý, Jaroslav: *Činoherní klub 1965–1972*. Divadelní ústav, Praha 1996, s. 62.

²⁹⁴ Srov. *Výročí týdne*, Alena Vostrá. Rozhlas, Český rozhlas 3 – Vltava, 15. dubna 2012.

²⁹⁵ Kutina, J.: Slovo padlo na Ofsajda... In: *Nová Praha*, 24, 1967, s. 15.

Činoherní klub s hrou hostoval také na dalších československých scénách, například v Ústí nad Labem, v Táboře, v Plzni, v Karlových Varech, v Ostravě či v Bratislavě. V rámci hostování souboru v západním Berlíně v roce 1969 v divadle Schaubühne am Halleschen Ufer byla mimo jiné uvedena i dramatické prvotina Aleny Vostré. Roku 1970 se soubor zúčastnil mezinárodního festivalu World Theatre Season v Londýně, kde byla s velkým úspěchem uvedena i hra *Na koho to slovo padne*.²⁹⁶

Dva roky po premiéře v Činoherním klubu, v roce 1968, hru nastudoval i soubor libereckého Divadla F. X. Šaldy v režii Milana Vobraby.²⁹⁷ Rok poté inscenoval hru Zdeněk Pošíval v Divadle Petra Bezruče v Ostravě.²⁹⁸

Komedie *Na koho to slovo padne* je rozdělena do šesti obrazů. Odehrává se v nejmenovaném městě v zahradní kavárničce „Istanbul“ (1., 4. a 6. obraz), v parku (2. obraz) a v bytě mladého manželského páru Zmeškalových (3. a 5. obraz) během tří dnů. Hra nemá v pravém smyslu děj, vzdává se zápletky a nespěje k výraznému vyvrcholení. Spíše jde o sled komických a absurdních situací, samostatných výstupů, které se točí kolem skupiny mladých lidí. Parta vysokoškoláků-intelektuálů, jimž je kolem dvaceti let, neustále vtipkuje, filosofuje a baví se tím, stejně jako se baví utahováním si z ostatních. Na vytipované lidi nastraží vždy nějakou past a pak čeká, zda oběť podlehne jejím svodům. Mladíci si nechávají říkat Ofsajd, Medik a Pierot. U stolu v kavárničce s nimi sedávají a na parketu tančí Milada a Blanka. Bližší vtahy – o lásce pravděpodobně mluvit nelze – spolu mají dvojice Milada a Ofsajd a Blanka a Pierot.

Jejich příběh začíná jednoho večera v kavárně, právě když padne řada ve hře na Ofsajda. Medik a Pierot mu vymyslí úkol: Domluvit si schůzku v parku s krásnou kavárenskou zpěvačkou Margit a přesně o půl čtvrté ji políbit. Pokud Ofsajd uskuteční dohodu, musí mu Medik s Pierotem oplatit její splnění jiným skutkem: Jestliže uslyší někoho říct slovo „panna“, tak ten, který bude mít v danou chvíli zapnuto více knoflíků, k tomu člověku předstoupí a se vši vážností se jej zeptá: „Neviděli my jsme se loni na podzim v jednom francouzském venkovském bordelu?“²⁹⁹ „A (...) ten druhej přinutí největšího blbce,

²⁹⁶ Vostrý, Jaroslav: *Činoherní klub 1965–1972*. Divadelní ústav, Praha 1996.

²⁹⁷ Beránek, Jindřich: Slovo padlo na Liberec. In: *Příboj*, 130, 1968, s. 4.

²⁹⁸ Wojnar, Karel: Hra o život. In: *Moravskoslezský večerník*, 27, 1969, s. 3.

²⁹⁹ Vostrá, Alena: *Na koho to slovo padne*. Dilia, Praha 1967, s. 54.

kteřej se tady vyskytne, aby dupal na židli.“³⁰⁰ Lidé, na které je tato past nastražena, samozřejmě nic netuší.

Legrace ze hry se vytratí, když je Ofsajd uvězněn do stojánku na květiny u Margit v bytě a nemůže se z něj dostat ven. Shodou nešťastných náhod v něm stráví pět a půl hodiny a po vyproštění je do něj ještě dvakrát uvězněn. Strůjcem hry už není Ofsajd, ale Margitin bratranec Lexa, který jej do stojánku dostane a nechce ho z něj vyvléknout. Lexa prokoukl Ofsajdův způsob jednání s druhými. Oblíbeného zahrávání s lidmi nezanechá ani on, ani Medik s Pierotem. Dál pokoušejí lidskou důvěřivost.

Sama autorka označila hru v podtitulu za „komedii o šesti obrazech“. Zdeněk Hořínek rozvinul u této hry základní žánr komedie na podžánry a rozdělil ji na další typy: První a druhý obraz zahrnul pod „vtipnou konverzačku“, ve třetím a čtvrtém ji vystřídala „situační komedie“ a v posledních dvou obrazech hra nabyla charakteru „groteskní frašky“.³⁰¹ Hořínkovo rozdělení je založeno na proměnách humoru.³⁰² Stupňuje se od zábavných slovních hříček, „hraní si se slovy“, které přechází v obrazy, v nichž se méně mluví, ale přibývá jednání postav, až k bodu, kdy se z legrace stává fraška. Předmětem satiry se stává lidská slabost (v tomto případě podlehnutí manipulaci) a ji lze v obecnější míře chápat jako satiru celospolečenskou. Poukazuje na přílišnou důvěřivost člověka, který nedokáže nebo nechce vidět, co se za záměry druhých skrývá, a vede k tragikomickým střetům důvěřivého a manipulujícího. „Je to hra založená na variacích jednoho motivu. (...) Tento motiv je rozvíjen vesměs ve veseloherních situacích, ale nepostrádá určitý ‚filosofický podtext‘ – to všechno je jen ‚zkouška na život‘, ve kterém jsme často také účastníky ‚hry‘, aniž o tom víme.“³⁰³

Opakujícím se motivem je „hra ve hře“, jak jej označuje i sama autorka Alena Vostrá s Jaroslavem Vostrým v dramaturgických poznámkách k dramatu. Touto hrou ve hře je myšleno „takové jednání, které nesleduje žádný utilitární zájem“³⁰⁴ čili je jednáním samoúčelným. Motiv hry tvoří základní stavební prvek této komedie. Postavy hrají hru

³⁰⁰ Vostrá, Alena: *Na koho to slovo padne*. Dilia, Praha 1967, s. 12.

³⁰¹ Hořínek, Zdeněk: Život jako hra. In: *Divadlo*, 3, 1966, s. 63–68.

³⁰² Jindřich Černý a kritik pod zkratkou zd označili humor Aleny Vostré za dadaistický. Srov. Černý, Jindřich: Na koho to slovo padne. In: *Lidová demokracie*, 340, 1966, s. 5. a zd: Představení opravdu tvořivé. In: *Mladá fronta*, 344, 1966, s. 5.

³⁰³ Kohn, Pavel: Zpráva o akci a mikrorecenze s douškou. In: *Student*, 48, 1967, strana nezjištěna, materiál z archivu Činoherního klubu.

³⁰⁴ Vostrá, Alena – Vostrý, Jaroslav: Dramaturgické poznámky. In: Vostrá, Alena: *Na koho to slovo padne*. Dilia, Praha 1967, s. 84.

mezi sebou, jejich dialogy jsou založeny na „hraní si se slovy“, obecněji představuje hra metaforu lidského života.

Hlavní trio postav, Ofsajd – Medik – Pierot, hraje s náhodně vybranými lidmi kolem sebe hru (popsanou výše), jejímž cílem je donutit člověka udělat něco, co by nikdy neudělal, a sledovat, jak bude na nově vzniklou situaci reagovat. Jejich hra je založena na principu náhody, která je na nápadu baví nejvíce. Nikdo nemůže předem vědět, jak se vybrané oběti zachovají. Dochází ke střetu vědomých strůjců hry s postavami, které jsou do ní vtaženy nevědomě. Studenti totiž mají strach, že je nějaké hra hrána s nimi, a oni se v ní necítí být rovnocennými partnery. „Milada: To je totiž všechno jenom z mindráků, ty vaše fóry. Hrajete si na něco, protože se potřebujete zbavit pocitu, že nejste nic!“³⁰⁵ Začali tedy sami hrát s okolím hru, aby si tím kompenzovali vlastní pocity méněcennosti a bezvýznamnosti ve společnosti. „Milada: Voni totiž hrajou divadlo. Aby si mohli říkat, že něco dokážou. A zatím jsou bezmocný.“³⁰⁶ Tato hra nemá pravidla ani začátek a konec. Byla tu ještě před tím, než ji začali tři studenti hrát, a bude tu, až ji třeba jednou hrát přestanou. A pravidla? „Blanka: No copak to žádný nemá? / Medik: To kdyby se vědělo.“³⁰⁷ Pravidla nikdo nestanovil, mladíci snad o nějakých tuší, ale použít je nehodlají. Vyhovuje jim „nečestná“ jednostrannost hry: Druhá strana, se kterou je hráno, totiž netuší, že si s ní někdo zahrává. „(...) vono to ohromně chutná, mít chvíli vrch.“³⁰⁸ Objekt hry se stává zároveň objektem manipulace. Ofsajd, Medik i Pierot si myslí, že když oni budou manipulátory, nikdo s nimi nebude moci hrát hru. Nenapadlo je však, že jejich hra se může obrátit proti nim.

Tři studenti si hraním hry nasazují před světem masku. Je to póza, kterou se brání, protože chtějí zakrýt své opravdové city a neprozradit své skutečné smýšlení o světě a o sobě samých. Z jejich chování nelze vyčíst ani to, jaký vztah je váže k Miladě a Blance, dívkám, s nimiž sedávají v kavárničce. Když už Miladu přestane bavit studentské předvádění, odhodlá se svůj vztah s partou ukončit. Oznámi všem, že hned zítra odjíždí do Itálie za bývalým přítelem Luigim a že si jej v nejbližší době vezme za muže. Ofsajda, ke kterému Milada chovala nejvřelejší city, její rozhodnutí nijak nezasáhne: „Já jsem imunní,“³⁰⁹ odpoví na otázky Blanky, zda chce nechat Miladu

³⁰⁵ Vostrá, Alena: *Na koho to slovo padne*. Dilia, Praha 1967, s. 74.

³⁰⁶ Tamtéž, s. 14.

³⁰⁷ Tamtéž, s. 73–74.

³⁰⁸ Tamtéž, s. 59.

³⁰⁹ Tamtéž, s. 78.

odejít, a pak se opět vrátí k sledování hry, již nastražili na nevinného člověka Medik s Pierotem. Možná si tito mladí muži chtějí stůj co stůj uhájit svoje individuální smýšlení, ale za jakou cenu? Vlastní názor skrývají i před nejbližšími přáteli – mezi sebou. Čerstvě naleštěné parkety u Zmeškalů v novém bytě symbolizují možné uklouznutí na tenkém ledě, na němž balancují. Kdykoli může kdokoliv jejich hru odhalit a z jednoho uklouznutí-odhalení se může vyvinout nepřetržitá a neukončená řada pádů na kluzké podlaze.

„Člověk si vymyslí všecko na světě. / To je takovej pud sebezáchovy. Nebo sebezničení?“³¹⁰ položil si řečnickou otázku Ofsajd. Vymyšlení nepravdivých příběhů o sobě, svých známých, rodinných příslušnících či vymyšlení členů rodiny vůbec je jednou z forem masky. „Svět chce být klamán,“³¹¹ alespoň z pohledu trojice studentů. Ofsajd si musí vybát příběh o kuse provazu, který ukáže Margit. Medik a Pierot mu totiž přikázali, aby si před líbáním povídal s mladou paní „vo voběšenejch“. Margit si na oplátku vymyslí, že je spolu v parku vidí nějaký její známý. Na rozdíl od něj mu vzápětí řekne, že si jej vymyslela. Zmeškal neví, jak vysvětlit pobyt Ofsajda navlečeného v květinovém stojánku Úředníkovi bytové správy; vydává ho za svého bratrance. Medik si napůl vymýšlí, napůl pravdivě povídá cizímu člověku (Manželovi) o svém známém, který svůj ranec vyměnil za stojan na svíčky.³¹² Jestli Lexa v konverzaci s Ofsajdem a posléze s Úředníkem mluví pravdu, nebo si vymýšlí, rozhodnout nelze. Hraje s nimi hru, takže lze usuzovat, že si pravdu dokreslil podle svých potřeb. Pierot si vymyslel závalu na světle v kavárně, aby na židli vylákal „největšího blbce“ v místnosti. Provokativní konstatování o setkání „v jednom francouzském venkovském bordelu,“ které má pronést hráč s větším počtem zapnutých knoflíků, je také produktem Ofsajdovy bujné fantazie.

Pierot si příběhy vymýšlet nemusí. Přátele oslňuje převyprávěním svých snů. Pravděpodobně trpí nepříjemnou nespavostí (možná je i náměsíčný); Medik mu pravidelně tajně opatřuje nějaká hypnotika. Jeho stavy se často pohybují na hranici snu a skutečnosti: „Pierot: A já ti kolikrát – to už je pak taková únava na druhou – já pak – vono se mi jako něco normálně zdá, ale přitom se mi to vlastně zdát nemůže, když bdím, protože já se na to dívám z postele a tu postel si uvědomuju. Ležím – voči

³¹⁰ Vostrá, Alena: *Na koho to slovo padne*. Dilia, Praha 1967, s. 25.

³¹¹ Tamtéž, s. 53.

³¹² Medik si přetvořil příběh o Ofsajdovi a Margit.

dokořán – a dívám se na sen, vole.“³¹³ Již značně ospalý vyleze v posledním obraze na židli, aby na ni dostal „největšího blbce“ v kavárně; podaří se. Po svém heroickém výkonu usne tvrdým spánkem na nejbližší židli u stolu, na němž stála židle pro Manžela.

S postavou Pierota souvisí i zcizovací efekt, použitý pouze v prvním obraze hry. Parta vysokoškoláků sedí u stolu v kavárničce a Pierot se náhle nepřítomně zadívá do neznáma (ve scénických poznámkách uvedeno „do hlediště“). Jako by byl náhle vstoupil do svého polosnění. Má dojem, že spatřil svoji známou, Boženu, upozorní ji na sebe halasným zvoláním jejího jména. Chce s ní zapříst rozhovor. Ona ale nereaguje: „Pierot: To jsem nevěděl, že seš schopná zapřít kamaráda. Veřejně. Tak aspoň něco žvejkní!“³¹⁴ Po chvíli marného úsilí o vyvolání konverzace usoudí, že osoba, kterou oslovil, opravdu není Božena. Ze scénických poznámek vyplývá, že Pierot upřel zrak do hlediště a mluvil k publiku. Toto zcizení odkazuje na pojetí divadla Bertolta Brechta. Ne náhodou se Ofsajd v jiném obraze přerékne a osloví Margitina manžela nikoli „Berte“, ale „Bertolde“.³¹⁵

Motiv snu se objevuje i v písních, které v kavárničce zpívají Margit a Ofsajd. Margitino *Vospalý blues* vytváří dokonce rámcový kompoziční prvek komedie. Zpívá jej na začátku prvního i posledního, šestého obrazu. V úplném závěru hry pak zazní píseň zpívaná Ofsajdem. *Vospalý blues* navozuje celkovou atmosféru, která kolem i uvnitř party studentů panuje. Margit zpívá: „a já vám kolikrát / ani nevím jestli bdím / nebo spím / (...) Snad / by se mi nechtělo tak / spát / (...) jen kdyby se našel někdo / kdo by mě měl rád / (...) bojím se spát / (...) mohlo by se mi zdát / že mně plách“³¹⁶. Ani jeden člen party není opravdu zamilovaný, nechová k někomu druhému opravdový cit lásky. (Snad jen Milada k Ofsajdovi nebo Blanka k Pierotovi, ale zatím jim to nedokázaly říct.) Možná se jen bojí projevit své pocity. Ukázali by tak svou zranitelnost, která by mohla být zneužita. Chybí jim člověk, v němž by našli oporu a porozumění pro svůj náhled na svět. Margit již svou polovičku – manžela našla, ale zda je jí oporou a milují se, poznat nelze. V takové situaci ve hře zobrazení nejsou. Na hlavní myšlenku Margitiny písně navazuje na konci prvního obrazu Ofsajd: Zpívá o hadovi, kterého chce rozpúlit ve dvě, aby na světě už nebyl sám: „Pověz ty mně pověz / hloupej hade / co víš vo

³¹³ Vostrá, Alena: *Na koho to slovo padne*. Dilia, Praha 1967, s. 18–19.

³¹⁴ Tamtéž, s. 5.

³¹⁵ I když je Brechtovo umělecké jméno Bertolt, občanským jménem však Eugen Berthold Friedrich Brecht.

³¹⁶ Vostrá, Alena: *Na koho to slovo padne*. Dilia, Praha 1967, s. 3–4.

životě / (...) nemáš ani páru / co to je žít v páru“³¹⁷. Had nechce, bojí se utrpení, které musí podstoupit: „nežli mít hrud’ ranou / navždy rozedranou / (...) ať ho nechám na pokoji / to prej radši budu žít / sám“³¹⁸. Stejně tak se bojí ústřední trio komedie svěřit se někomu a odhalit před ním svou pravdou tvář. Druhá Margitina píseň ve čtvrtém obraze jako by navazovala na tu první. Opět v ní od sebe odhání člověka, který by se mohl stát jejím důvěrníkem, jenom proto, že by za ním musela jít za deštivého počasí: „Nečekej / dnes v noci nevytáhnu paty / dnes by ses nedočkal / já dešti nevěřím“³¹⁹. Na začátku šestého obrazu zpívá Margit opět *Vospalý blues*. Opakování tohoto motivu, ale i dalších motivů procházejících celou divadelní hrou, poukazuje na stereotypní koloběh lidského života. Zase nastal další z večerů, kdy se parta studentů sešla u stolu v kavárně a kdy si bude tropit žerty z ostatních návštěvníků podniku. Mění se jen náměty hovorů, důvody k žertům a jejich potencionální oběti. Ofsajd v posledním výstupu posledního obrazu zpívá snovou píseň o dívce, která je možná jen snem v hlavě lyrického subjektu: „Pane jste mi k smíchu / nemám žádný tělo / nemám co by k hříchu / nějak vybízelo / nemám hlavu ruce nohy nic / (...) nemám sice vnady / ale mám svý klady / (...) Všecko mně chybí / a přesto jsem váš sen“³²⁰.

Existenciální podtext hry, kterou studenti hrají, tkví v hrozbě, že každé lidské jednání se podobá hře. Skutečný svobodný život nahrazuje **hra na život**, s rizikem možné manipulovatelnosti druhými a s trpkým vystřízlivěním ze hry. To nastane, pokud objekt hry odhalí manipulaci, kterou s ním její strůjce provádí, a role se obrátí. Ve hře *Na koho to slovo padne* se z oběti stane strůjcem Lexa, z něhož si Ofsajd udělal legraci. Nejprve přiměje Ofsajda, aby si zul boty. Ve změti žvástů, které na mladíka vychrlí, mu dá poznat, kdo je (ten, ze kterého si udělal legraci v kavárně), svým monologem jej zažene až do úzkých a následně mu násilně narazí na tělo stojánek na květiny a tluče s ním o zem. Lexův čin je aktem pomsty, v níž Ofsajdovi odhalil meze hry.³²¹ „Verbální hra“ se přehoupala do „hry činu“. Ofsajd jako jediný z trojice studentů pocítil, jaké to je být na druhé straně ve vztahu manipulující – manipulovaný. Květinový stojan, ve kterém je zaklesnutý, mu dává fyzicky pocítit spoutanost, již cítí člověk s odlišnými názory. Po této příhodě se v mladíkovi projeví pravý cit vztažený k Úředníkovi. Lexa je ještě v zuřivém opojení po incidentu s Ofsajdem, když zazvoní Úředník jménem Hampejz,

³¹⁷ Vostrá, Alena: *Na koho to slovo padne*. Dilia, Praha 1967, s. 15.

³¹⁸ Tamtéž, s. 16.

³¹⁹ Tamtéž, s. 49.

³²⁰ Tamtéž, s. 82–83.

³²¹ Srov. Hořínek, Zdeněk: Život jako hra. In: *Divadlo*, 3, 1967, s. 63–68.

a chová se k němu v konverzaci také velmi neurvale. Hampejzovi ujedou na naleštěných parketách nohy a spadne. Začne se zpovídat ze svého ubohého života úředníka: „Mám já vůbec tohle zapotřebí? Vod rána do večera se mlátit po cizích bytech, věčně se s někým hádat, protože na to všechno nestačejí peníze, a eště k tomu bejt pro smích? Já mám dvě děti! Víte, kdy jsem měl naposled dovolenou? Před pěti lety! A vod tý doby v jednom kuse dělám tuhle zoufalou práci. To není v lidskejch silách, ten chaos! (Hlas se mu zlomí)³²². Lexa se mu vysměje. V Ofsajdovi se ozve zasutý smysl pro morálku, soucítí s Hampejzem, zastane se ho a chce mu pomoci se zvednout. Úředník mu nevěří, den předtím si Ofsajd zahrával s ním. Motiv hry na život, kterou lidé hrají, aniž si to uvědomují, vrcholí v posledním výstupu divadelní hry. Parta je v kavárničce, Milada oznámila svůj odjezd a trio studentů vyprovokovalo neznámého muže a přimělo ho postavit se v podniku na židli, stojící na stole: „Blanka (už chvíli zamyšlená, zaražená): Teda. Já ji stejně vobdivuju. Tak najednou se rozhodnout – a vodejít. / Manžel: Co vobdivuju? Vo čem to furt žvaníte? / Ofsajd: Vo životě lidským. / Manžel (zlostí bez sebe, dupe na židli): Cože? Jakej život? Co do toho zatahujete **ňákej život?**“³²³

Moderní společnost je stále značně konzervativní a vadí jí vyslovení individuálního názoru, který se neshoduje s tím většinovým. Netýká se to jen názoru. Každé vybočení z průměru je považováno za nepatřičné. Hlavní postavy *Na koho to slovo padne* to vědí a jejich zoufalý protest představuje zmiňovaná hra, již jen oddalují okamžik odhalení své jinakosti. Ač se urputně snaží, přeci jen se konfrontaci s průměrným lidským standardem nevyhnou: „Mase vadí, když je někdo jinej,“³²⁴ shrnul situaci, v níž se nachází, Medik. Jelikož nikdo nikdy neví, jak právě probíhající hra dopadne, dochází ke střetu individualistů a společnosti v nečekaných chvílích, jež vyústí do absurdních situací. Když se Ofsajd objeví v kavárničce navlečený do stojánku na kytky, je označen za „chuligána“. „Manžel: Tady je slušnej podnik pro slušný lidi! Který jsou slušně voblíknutý jo! **Jako každej druhej**. Kdo nemá sako, tak tady nemá co dělat.“³²⁵ Prohřešek proti konvencím také představuje taneční exhibice Pierota s Ofsajdem; mladíkům je vynadáno do „provokatérů“: „Manžel: Vy jste někdy viděl někoho tancovat, aby tancoval – aby spolu dvě tancovali, když jsou stejného toho?“³²⁶

³²² Vostrá, Alena: *Na koho to slovo padne*. Dilia, Praha 1967, s. 66.

³²³ Tamtéž, s. 81. Tučně zvýraznila autorka MDP.

³²⁴ Tamtéž, s. 8.

³²⁵ Tamtéž, s. 51. Tučně zvýraznila autorka MDP.

³²⁶ Tamtéž, s. 70.

Motiv hry se uplatňuje také v jazyce postav – v sémantické hře se slovy: „Medik (za Blankou): Pa! De deux!“³²⁷ Slovní humor, „chytání za slovo“ a asociativní proud, který může jedno slovo vyvolat, jsou charakteristické pro mluvu studentů (Ofsajd, Medik, Pierot, Milada, Blanka): „Manžel: Tady nejste na estrádě! S váma se nebavím! / Ofsajd: Dobře děláte. Já jsem podivín. / Manžel: Já tě dám podivína!“³²⁸ Dialogy jako hlavní těžiště dynamiky příběhu jsou plné balastu, nicneříkajících frází a ustálených slovních obrátů. Postavy mluví, aby nenastalo trapné ticho, ale jejich hovory jsou bezobsažné, týkají se banálních a každodenních věcí. Protože „slova jsou vopotřebovaná,“³²⁹ shrnul výstižně Pierot. Přesto má on i jeho přátelé nutkání stále něco vysvětlovat, glosovat, kriticky hodnotit a uvádět na pravou míru. Dialogy slouží také k charakterizaci postav, ale nepřímou – je ukryta pod nánošem žvástu, blábolu.³³⁰ Stejně jako pravý smysl sdělení je třeba ji hledat „za“ textem, „za“ přívalem zbytečných slov.

V promluvách postav dochází ke střetu dvou (příp. více) vrstev národního jazyka: Dominantní však není jazyk spisovný, ani hovorový, ale obecná čeština prolínající se se studentským slangem.³³¹ Hovorová varianta spisovného jazyka tak působí jaksí nepatřičně na pozadí neutrální, ve hře převládající obecné češtiny. Jako prostředek komunikace ji používá pouze úředník bytové správy, od něž se to, jako od pracovníka vykonávajícího své zaměstnání, očekává. V kontrastu s obecnou češtinou je však jeho projev příliš strojený a falešně uctivý. Ukáže se to nejvýrazněji při konverzaci Úředníka s Lexou. Když jej Lexa poníží, muž ztrácí masku své profese a v citově vypjatém monologu sklouzává do obecné češtiny. „Spisovná čeština je vyhrazena úředním výkonům; soukromí přísluší řeč obecná.“³³²

Ač působí řeč studentů velmi autenticky, jako bezprostředně zaznamenaný odposlech z ulice, není tomu tak. Jejich projev je vysoce stylizovaný a promyšlený (například některé motivy se objevují v ústech různých postav a v různých kontextech a až zpětně vykazují souvislost). Použití slova ze spisovného jazyka (často slova již zastaralého, knižního nebo básnického) tu ozvláštňuje promluvu a dodává jí punc (falešně) noblesy:

³²⁷ Vostrá, Alena: *Na koho to slovo padne*. Dilia, Praha 1967, s. 10. Pas de deux (fr.) znamená tanec ve dvou (jako termín se užívá v baletu). Medik využil odlišné výslovnosti slova „pas“; česky pozdrav „pa,“ nashledanou – takže jeho formulaci lze vyložit jako „Na shledanou, vy dvě!“

³²⁸ Tamtéž, s. 50.

³²⁹ Tamtéž, s. 45.

³³⁰ Srov. kap. Bůh z reklamy – pojetí blábolu dle Milana Suchomela. Suchomel, Milan: Hráči. In: týž: *Literatura z času krize*. Atlantis, Brno 1992, s. 81–106.

³³¹ Srov. Stích, Alexandr: Národní jazyk a jazyk dramatu. In: *Divadlo*, 5, 1967, s. 12–19.

³³² Hořínek, Zdeněk: Řeč dramatu. In: *Host do domu*, 1, 1968, s. 52.

„Pierot: **Mistře**, jak se jmenuje ta **pěvkyně?**“³³³ Glosy studentů mají někdy podobu „moudrých pravd“, které udělají rodiče svým dětem do života. Zde jsou role obráceny: „Děti“ radí „rodičům“, resp. nezkušení (studenti) zkušeným (Lexa, Úředník, Manžel): „Medik: Hrb je odlišeni nedobrovolné, a jako takové pro dotyčného nežádoucí.“³³⁴ – Dialogy vysokoškoláků vynikají expresivním zabarvením mnohých slov z obecné češtiny a studentského slangu a jsou prostoupeny emocionálně vypjatým nábojem. Kromě již zmiňovaného „chytání za slovo“ jsou pro jejich konverzaci charakteristické parafráze a aktualizace rčení, přísloví a aforismů („Ofsajd: Voko pro voko, zub pro zub.“³³⁵), užívání odborných definic termínů k výkladu všeobecně známých faktů („Medik: Jazyk je svalnatý orgán v ústní dutině vyšších obratlovců.“³³⁶) a vymyšlení novotvarů („Margit: (...) mýho muže bratrance žena. Jak se tomu říká? / Ofsajd: Sněť.“³³⁷ „Medik: Dětská nemoc. Prsní záševky.“³³⁸). Studentský slang využívá také vulgarismy („hovno“, „vole“, „blbec“, „sketa“), funkčně zakomponované do promluv pro zvýšení jejich expresivního nádechu.

Hra se slovy se rozvíjí nečekanými způsoby a jsou to slova, která vrhají postavy do absurdních situací. Děje se tak především v konfrontaci strůjců hry a neznalých obětí hry. Ale i při běžných nedorozuměních. Například když Zmeškal tvrdí úředníkovi bytové správy, že je v bytě rozbitý kotel v koupelně. Úředník zarytě trvá na svém přesvědčení, že v bytě žádný kotel není (ale jít se podívat do koupelny a přesvědčit se o opaku nechce). Jedinou nahlášenou závadou v bytě je podle něj „bombovaný kotlový buben“. Nechť porozumět si je na obou stranách do očí bijící.

Ke hře odkazuje už samotný název komedie: *Na-koho-to-slovo-padne* jako z nějakého rozpočítadla, kterým začíná dětská hra. A na jejímž začátku nikdo netuší, jakou roli v ní bude hrát.

Motiv smrti, jeden z dominantních pro celé dílo Aleny Vostré, se ve hře *Na koho to slovo padne* vyskytuje ve spojení s černým humorem. Nikdo z hlavních ani vedlejších postav nezemře, o mrtvých nebo o věcech se smrtí spojených se pouze mluví. Hned v prvním obraze Ofsajd vypráví o známé s přezdívkou Migréna, která zemřela zaklesnutá do

³³³ Vostrá, Alena: *Na koho to slovo padne*. Dilia, Praha 1967, s. 11. Tučně zvýraznila autorka MDP.

³³⁴ Tamtéž, s. 72.

³³⁵ Tamtéž, s. 71.

³³⁶ Tamtéž, s. 6.

³³⁷ Tamtéž, s. 29.

³³⁸ Tamtéž, s. 8.

stojanu na časopisy a byla objevena až několik dní po události. Medik připojil příběh o otužilci, který chodil v zimě pravidelně plavat do řeky a který se utopil po pádu do louže. Ofsajdův úkol je mluvit s Margit před líbáním „vo voběšenejch“. Studentova fantazie je natolik bujná, že na podkladě provázku nalezeného ve své kapse dokáže vymyslet celý příběh. Smrt je připomínána také v drobných narážkách, rozestých po celém textu: Když přijde Ofsajd do bytu Zmeškalových, jako první spatří žárovku visící ze stropu pouze na drátu a zvolá: „Hele, šibenička.“³³⁹ Poté se ptá Margit, zda je stojánek na květiny darem od mstivé tchyně; ta ho musí zklamat – tchyně už zemřela. Medik ironicky poznamená na adresu Blanky, jež si stěžuje na cukání v noze: „Umřeš.“³⁴⁰ Poté vypráví o svých dětských fantaziích – co by dělal, kdyby zemřel prezident (myslel si totiž, že by začala válka). Lexa v čerstvě vymalovaném bytě nejprve zuje Ofsajda a pak úředníka; přitom zdůvodňuje obsírně své počínání: „Řekněte, že to nebude pohodlnější. Už neandrtálci se doma přezouvali, jak svědčí vykopávky z pohřebišť. Já taky jak můžu, tak chodím bos.“³⁴¹ Pro Ofsajda existuje trvalé bydliště „až na hřbitově“³⁴² a Pierot soudí, že čas k odpočinku lze taktéž nalézt „až v hrobě“³⁴³. Všechny ukázky z přímé řeči je třeba chápat jako ironii.

Nezanedbatelnou funkční hodnotu mají v textu jména postav. Všichni tři studenti se oslovují a jsou oslovováni přezdívkami.³⁴⁴ Zatajení pravého jména může také sloužit jako forma masky, skrývající pravou tvář (o motivu masky viz výše). Pojmenování postavy Ofsajd neboli ve sportovní terminologii postavení mimo hru lze vyložit jako nechuť mladíka „jít s davem“ a touhu vědomě se bouřit proti konvencím. Pierot je postava vystupující ve francouzském lidovém divadle, šašek, který baví obecnstvo. Tato figurka je odvozena z harlekýna italské *commedie dell'arte*. Harlekýn je vychytralý sluha, který napálí svého pána a taktéž ošálí své druhy. Pierot v *Na kobo to slovo padne* napálí Manžela – přiměje ho k veřejnému zesměšnění. Medik studuje medicínu a svět kolem sebe „pitvá“, reflektuje s chladným odstupem. Jméno Lexa lze vyložit dvojím způsobem: Lex z jazykovědného hlediska jako konkrétní realizace lexému čili tvar jazykového znaku (hra *Na kobo to slovo padne* je založena na hře se slovy a Lexa tohoto

³³⁹ Vostrá, Alena: *Na kobo to slovo padne*. Dilia, Praha 1967, s. 28.

³⁴⁰ Tamtéž, s. 45.

³⁴¹ Tamtéž, s. 63.

³⁴² Tamtéž, s. 66.

³⁴³ Tamtéž, s. 78.

³⁴⁴ Pouze dívky je osloví jmény – Blanka Pierota „Pét'o“ a Milada Ofsajda „Édo“. – Margit je pouze umělecké jméno zpěvačky, manžel jí říká „Madlo“, „Madlenko“; ona jemu nikoli Alberte, ale „Berto“, „Bertíku“.

způsobu začne také užívat poté, kdy prokoukne studentskou hru), nebo lex jako označení všeobecného právního předpisu, zákonu, ve starověkém Římě (Lexa má tendence přikazovat lidem, co mají dělat). Pojmenování úředníka bytové správy Hampejz kontrastuje s dojmem, jaký postava vyvolává. Jedním z vysvětlení tohoto slova je nevěstinec, bordel. Tento muž je však otcem rodiny, spořádaným průměrným občanem, jenž se snaží nějakým způsobem uživit. Hampejz také znamená velký nepořádek; chaos se může odehrávat v úřednickově hlavě – své myšlenky a pocity ale najevo nedává, spíše je potlačuje.

Děj, nebo spíše dění hry se točí kolem ústřední trojice studentů. Nejvýrazněji se projevuje Ofsajd – je mu věnován největší prostor v příběhu, ale nelze mu přisoudit roli hlavní postavy. Stejně jako on i Pierot a Medik hrají hru ve hře; každý má v ní sice jinou roli, ale nelze konstatovat, že menší či větší. Ačkoli by dle pojmenování měl být komediantem v partě Pierot, jej jím Ofsajd. Jeho komediantství je zpočátku nevázané a žertovné, postupně se stává klaunstvím tragikomickým až smutným (po výstupu s Lexou). Medik se s lékařským odstupem stylizuje do intelektuála skeptického pohledu na svět. Pierot je provokatér se suverénním vystupováním.³⁴⁵ Milada a Blanka tvoří protipól mladíků. Především Milada otevřeně kritizuje jejich jednání a zahrávání si s druhými lidmi. Obě dívky pocit'ují, že jejich přátelé již překročili míru slušného chování a že na to mohou brzy doplatit. Milada se s těžkým srdcem odhodlá k zásadnímu činu – vytkne jim, co se jí na nich nelíbí, a odejde z party „navždy“. Blanka, snad kvůli hlubšímu citu chovanému k Pierotovi, zůstává, ač nesouhlasí stejně jako Milada.

Osobité pojetí dramatického textu Aleny Vostřé nerespektuje jeho tradiční výstavbu, ale ozvláštňuje ji. „Ve chvíli, kdy vrcholí konfliktní napětí mezi Zmeškalem a Ofsajdem ve 3. obraze a – obdobně – mezi Lexou a Ofsajdem v 5. obraze, nedochází ke zlomu, obratu dramatické situace, jak tomu bývá v zápletkovém dramatu běžného typu, ale exponováním cizorodého živlu (je jím v obou případech Úředník bytové správy) se situační těžiště přesune jinam.“³⁴⁶ A to do čtvrtého obrazu, kde Medik položí Margit provokativní otázku o setkání „v jednom francouzském venkovském bordelu“. Příběh pak končí ve chvíli, kdy končí i další ze studentských her – vzteklým dupáním Manžela na židli.

³⁴⁵ Srov. Hořínek, Zdeněk: Život jako hra. In: *Divadlo*, 3, 1967, s. 63–68.

³⁴⁶ Tamtéž, s. 68.

Svou dramatickou prvotinou stala se Alena Vostrá vedle Ladislava Smočka kmenovou autorkou Činoherního klubu, výraznou a osobitou dramatičkou 60. let 20. století u nás.

6.1 Dobové ohlasy hry *Na koho to slovo padne* v tisku

„Hra a inscenace jedno jsou. Nevím, dá-li se říci o divadelním díle něco chvalitebnějšího.“³⁴⁷ – Napsal Zdeněk Hořínek ve svém referátu po zhlédnutí inscenace. Podobné konstatování se objevilo i v dalších článcích informujících o hře.³⁴⁸ A tato pochvalná slova jistě přispěla k vyhodnocení inscenace jako nejlepší v sezóně.³⁴⁹

Dramatická prvotina Aleny Vostré sklídila nebývalý ohlas jak od české, tak i zahraniční kritiky – u české převažovalo kladné přijetí, v recenzích z přehlídky světového divadla World Theatre Season byl poměr pozitivních a negativních hodnocení téměř vyrovnaný. Herecké výkony byly pochváleny ve všech recenzích; stejně tak práce režiséra Jana Kačera. Nikoli už text divadelní hry.

Ve všech negativních recenzích se opakovalo vytknutí jedné slabiny – nesoudržnosti dramatického tvaru. Bohuš Štěpánek přijal hru s rozpaky: „(...) autorka, víc než by směřovala k nějakému vyvrcholení, s potěšením zkoumá pružnost a proměnlivost této hranice a formy těch různých srážek. / (...) představení je dost složité, než aby mohlo **být** jednoznačně přijato nebo odsouzeno.“³⁵⁰ Obdobně se vyjádřil recenzent pod zkratkou hp: „Nestačila však převést svou znalost [mindráčků] do takové dramatické formy, aby vyzněla jednoznačně přesvědčivě (...).“³⁵¹ „Byli všichni [tj. herci] k pomilování, i když na ně padlo slovo nedost dramaticky artikulované. (A spěchám ještě pochválit hezké písničky Skoumalovy na hezké texty autorčiny).“³⁵² – Vyjádřil svůj nejednoznačný názor Jindřich Černý. Nerespektování tradiční výstavby lze u Aleny Vostré brát nikoli jako nedotaženost autorského rukopisu, ale jako osobité přetvoření

³⁴⁷ Hořínek, Zdeněk: Život jako hra. In: *Divadlo*, 3, 1967, s. 68.

³⁴⁸ Např. Machonin, Sergej: Na koho to slovo padne. In: *Literární noviny*, 51, 1966, s. 4, Burian, Jaroslav M.: Americké zamyšlení nad naším divadlem. In: *Divadelní noviny*, 1, 1969. Strana nezjištěna, materiál z Archivu Činoherního klubu, Urbanová, Alena: Jejich hra. In: *Kulturní tvorba*, 50, 1966, s. 2.

³⁴⁹ V tomto přehledu ohlasů jsou zohledněny se zřetelem k zaměření MDP pouze reakce na text divadelní hry, nikoli na inscenaci.

³⁵⁰ Štěpánek, Bohuš: Hra na život. In: *Večerní Praha*, 288, 1966, s. 3. Tučně zvýraznil autor recenze.

³⁵¹ hp: Činoherní klub tentokrát. In: *Práce*, 1966, číslo vydání ani strana nezjištěny, materiál z archivu Činoherního klubu.

³⁵² Černý, Jindřich: Na koho to slovo padne. In: *Lidová demokracie*, 340, 1966, s. 5.

a zaktualizování tvaru divadelní hry. Oživení tradiční formy žánru je pro autorčinu tvorbu v 60. letech jedním z typických rysů. Již u prvních novel a především pak u románu *Vlažná vlna* byla vyzdvížena dialogičnost, tak typická pro divadelní hru, jako základní stavební kámen jejich próz. Její rozhodnutí přetvořit tradiční formu dramatu lze brát jako paralelu k rozrušování ustálené podoby románu. Soudobá kritika toto ozvláštnění přijala kladně (srov. kap. *Vlažná vlna*).

Divadelní hra pohoršila i bývalého ředitele MCHAT Solodovnikova, který přijel do Prahy, aby referoval v Sovětském svazu o současném československém divadelnictví: „(...) sovětského kritika zaráží, že autor i divadlo se stavějí se zjevnou sympatií za postavy mladých zahalečů a že se vzdávají bez boje vkusu mladých diváků svého divadla.“³⁵³

Čím naopak hra *Na koho to slovo padne* pozitivně zaujala soudobou kritiku? „Posuzována podle klasických dramatických měřítek [je hra] – špatná. Je však možné, aby ze špatné hry vzniklo dobré představení? Za jistých okolností, když má totiž ještě nějakou jinou, pro jeviště podstatnou vlastnost. Divadelnost. A tu novinka Aleny Vostré – založená na ‚hře ve hře‘ – přinejmenším hledá,“³⁵⁴ zhodnotila Alena Stránská. Alena Urbanová ocenila jedinečnost tématu: „Je jedno měřítko pro nadějnost prvotin, které ještě nezklamalo: Osobitost. (...) Tento příjemný pocit důvěry vzbuzuje první (...) divadelní pokus Aleny Vostré. Osobitost komedie *Na koho to slovo padne* je úzce svázána s osobitostí divadla, pro které byla napsána, a je skutečně výrazná. Vostré se totiž podařilo najít v tématu téměř už otřelém – konflikt dnešního mládí se zmechanizovaným, zpanelovaným světem – stanoviště jaksí přímo uprostřed pole napětí, vidět vnitřek a nenapsat hru o mladých, ale rekonstruovat doslova jejich hru. Dosáhla tak dojmu zvláštní a vzrušující autenticity.“³⁵⁵ Stejně tak uvítal téma Sergej Machonin: „Alena Vostrá udělala totiž ve své první divadelní hře v podstatě totéž, co dělá v próze (...): Učinila středem svého zájmu nejobyčejnější, nejbanálnější, každému viditelnou a přístupnou denní skutečnost. (...) postřehnout a postihnout [ji] v její jedinečnosti.“³⁵⁶ Anglický kritik Peter Roberts, který zhlédl inscenaci v Praze v roce 1969, napsal: „Výbušnost její osobitosti se obzvláště obráží ve hře ‚Na koho to slovo

³⁵³ as: Sovětská kritika o našem divadle. In: *Divadelní noviny*, 18, 1967, s. 6. Solodovnikov hodnotil celkem dvacet představení od autorů současných i klasických (mj. Topolovu *Kočku na kolejích* nebo Havlovu *Zabradní slavnost*).

³⁵⁴ Stránská, Alena: Na okraj divadelního týdne. In: *Svobodné slovo*, 340, 1966, s. 4.

³⁵⁵ Urbanová, Alena: Jejich hra. In: *Kulturní tvorba*, 50, 1966, s. 12.

³⁵⁶ Machonin, Sergej: Na koho to slovo padne. In: *Literární noviny*, 51, 1966, s. 4.

padne', která svým sympatickým zacházením s dospívajícími a svou závislostí na jejich zvláštních obrazech v řeči (...) neodbytně připomíná Ann Jellicoe a její hru *Zručnost*.³⁵⁷ Ann Jellicoe (*1927) je dramaticka, divadelní režisérka a herečka, představitelka absurdního dramatu, která rezonovala v soudobém anglickém dramatu stejně jako Alena Vostrá v tom českém.

Zdeněk Hořínek na konci divadelní sezóny 1966/1967 hodnotil souhrnně všechny dramatické novinky.³⁵⁸ Za nejzdařilejší označil právě hru Aleny Vostré „(...) pro originalnost záměru, osobitost divadelního myšlení, vidění a cítění a v neposlední řadě i pro svou svéráznou dramatickou řeč. (...) prvotina Aleny Vostré jistě není *velká* hra, ale beze sporu *dobrá* hra, jejíž prosté kvality vyniknou právě srovnáním s tolika ambiciózními polotovary. Je to hra sympaticky skromná, domácí. Její hlas je však ryzí.“³⁵⁹ Tento hlas nabyl přinejmenším evropského formátu pár let nato, kdy hru předvedl Činoherní klub na mezinárodním festivalu divadla v Londýně.

³⁵⁷ Roberts, Peter: Europe. Newsletters. Prague. In: *Plays and Players*, 1969, číslo vydání ani strana nezjištěny, překlad z archivu Činoherního klubu.

³⁵⁸ Kromě *Na koho to slovo padne* také hry *Normálka* a *Svatba jako řemen* Zdeňka Mahlera, *Experiment* Damokles Petera Karvaše, *Všechny zvony světa* Bohuslava Brezovského, *Děvku z města Théb* Milana Uhdeho, *Dona Juana* Josefa Tomana, hru *August August, august* Pavla Kohouta, *Slavíka k večeri* Josefa Topola a *Mistra* Ivana Klímy.

³⁵⁹ Hořínek, Zdeněk: Všechny zvony světa. In: *Divadlo*, 7, 1967, s. 38.

7 Na ostří nože

„Alena byla taková bláznivka. Stál jsem jednou u baru a ona na mě zavolala a řekla – Pojď sem, Jirko, já o tobě píšu hru, ale nevím ještě vůbec nic, akorát první větu – Nemáte něco na hlavu? Říkal jsem si, že si ze mě utahuje, ona měla takový svérázný humor. Nakonec ji opravdu napsala a já jsem si toho moc považoval, protože ona byla zvláštní a nekonvenční autorka.“³⁶⁰ Vzpomínal herec Jiří Hálek v rozhovoru pro *Lidové noviny* na divadelní hru *Na ostří nože*.

Premiéru hra měla 4. prosince 1968 Činoherním klubem, tedy na autorčině domovské scéně.³⁶¹ Celkem byla reprízována 78krát – poslední uvedení se konalo 17. října 1972.³⁶² Toho roku musela být spolu s hrou *Na koho to slovo padne* stažena z repertoáru Činoherního klubu. Neprošla spolu s několika dalšími hrami tehdejšími státními „prověrkami“.³⁶³ Stejněho roku byl donucen odejít i Jaroslav Vostrý, tehdejší umělecký šéf divadla a režisér hry. Ještě předtím si *Na ostří nože* dokázala upoutat zájem diváků, roznítit řadu kritiků a oslovit publikum i zahraničí.³⁶⁴ Pozornost na sebe v inscenaci strhl svým výkonem Jiří Hrzán v roli Hrdiny.³⁶⁵ Pozornost bude věnována výhradně textu hry, nikoli inscenaci.

„Tak jako byla *vnějším* impulsem k napsání této hry informace prof. Hanzala o případu člověka, který si zabodl nůž do hlavy našťestí tak (a tam), že tento svůj sebevražedný pokus přežil, byl na druhé straně *vnitřním* impulsem jejího vzniku komplex citů, pocitů

³⁶⁰ Machalická, Jana: Nejkrásnějších bylo prvních sedm let, říká herec Jiří Hálek o svém Činoherním klubu, kde strávil bezmála čtyřicet let. In: *Lidové noviny*, 214, 2001, s. 25.

³⁶¹ V témže měsíci byla hra otiskována v měsíčníku *Divadlo* v rámci pravidelné přílohy dramatických novinek zvláště českých, ale i zahraničních autorů. – Vostrá, Alena: *Na ostří nože*. In: *Divadlo*, 10, 1968, s. 85–107. Jako rukopis (resp. strojopis) pak hru distribuovala Dilia: Vostrá, Alena: *Na ostří nože*. Dilia, Praha 1969.

³⁶² *Na ostří nože* [online]. [cit. 4.1.2014] Činoherní klub. Dostupné z:

<<http://www.cinoherniklub.cz/Index.php/Archiv/na-ost-no-e.html>>

³⁶³ Smočkovo *Bludiště* a *Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho* (obě premiéra 1966). Srov. *Výročí týdne*, Alena Vostrá. Rozhlas, Český rozhlas 3 – Vltava, 15. dubna 2012.

³⁶⁴ Soubor absolvoval zájezd do norského Oslo a Bergenu (oba v červnu 1971). Na Světovou divadelní přehlídku 1973 v Londýně se už z důvodu postupující „normalizace“ podívat nemohl.

³⁶⁵ Osoby a obsazení: Hrdina – Jiří Hálek, paní Hrdinová – Jiřina Třebická, Bibi Hrdinová – Táňa Fischerová, Kilián – Petr Čepek, Plinta – Jiří Hrzán, slečna Nekvindová – Nina Divíšková, doktor Demartini – Josef Vondráček, Gábinka, jeho sestra – Věra Galatíková nebo Evelyňa Steimarová, inženýr Vladyka – Josef Somr, Dzafar Ajmut – Petr Skoumal. Na inscenaci se dále podíleli: výprava – Luboš Hruža, kostýmy – Jarmila Konečná a Eva Švankmajerová, hudba – Petr Skoumal, odborný poradce – doc. MUDr. František Hanzal, výtvarně technická spolupráce – Jiří Benda. Srov. *Na ostří nože* [online]. [cit. 4.1.2014] Činoherní klub. Dostupné z: <<http://www.cinoherniklub.cz/index.php/archiv/na-ost-no-e.html>>

a myšlenek souvisejících s tématem *malého člověka*.³⁶⁶ To bylo rozvíjeno od dob Gogolových *Petrobradských povídek*, poznamenal ještě Jaroslav Vostrý.³⁶⁷ Zájem Aleny Vostré o malého člověka se shodoval „s tématem citlivosti při jejím [tj. Aleny Vostré] každodenním tragikomickém střetávání s okolním světem a s jeho protichůdnými impulsy“³⁶⁸.

Příběh několika „obyčejných“ lidí se odehrává během pátečního večera a následujícího sobotního dne v prostorách činžovního domu, stojícího přímo u železniční trati. Toto obydlí „zvláštním způsobem připomíná králíkárnou“³⁶⁹ a do jednotlivých bytů je nahlíženo jako do kotců, opatřených pouze dvířky s pletivovou výplní.³⁷⁰ Představuje se postupně „šest různých způsobů každodenní existence:“³⁷¹ Rodina Hrdinových – otec Hrdina, neustále dumající nad otázkami vědy, úderná matka Hrdinová, dcera Bibi, studentka okouzlená tajemným Dzafarem Ajmutem; podnájemníci u Hrdinů – student lékařství Kilián a student techniky Pinta; jakýsi doktor Demartini a jeho obětavá sestra Gábinka; ovdovělý inženýr Vladyka, jenž navrhuje téměř neskutečné nafukovací domy; svobodná učitelka Nekvindová, marně se snažící upoutat na sebe pozornost Vladykovu; a nakonec Dzafar Ajmut, o němž je známo jen to, že není české národnosti a neustále hraje na harmonium, čímž znepokojuje ostatní nájemníky. Kromě Ajmutovy hudby ruší obyvatele domu i neustálé příjezdy a odjezdy vlaků a vtíravá nádražní hlášení.³⁷² Hrdina vystoupil do popředí jako hlavní postava hry poté, kdy bylo nahlédnuto – jako jedinému z postav – do jeho myšlenek, snových vizí.

³⁶⁶ Vostrý, Jaroslav: *Činoborní klub 1965–1972*. Divadelní ústav, Praha 1996, s. 129.

³⁶⁷ Ostatně vlivy ruského realismu na tvorbu Aleny Vostré našel i Rajendra Chitnis – Srov. Chitnis, Rajendra A.: ‚Water Flows even under Ice‘: The Fiction and Drama of Alena Vostrá. In: *Central Europe*, 1, 2007, s. 89–109. Také sama Alena Vostrá v rozhovorech označila za své oblíbené autory Dostojevského, Puškina, Gogola či Čechova – srov. Kohn, Pavel: Slovo padlo na Alenu Vostrou. In: *Student*, 47, 1966, s. 6 a Košnarová, Viktorie: K tabuli půjde... spisovatelka a dramatická Alena Vostrá. In: *Pionýr*, 3, 1988, s. 12–13. Dostojevského *Zločin a trest* spolu s Jaroslavem Vostrým i zdramatizovala a uvedla se jím na divadelní prkna coby dramatická.

³⁶⁸ Vostrý, Jaroslav: *Činoborní klub 1965–1972*. Divadelní ústav, Praha 1996, s. 129.

³⁶⁹ Vostrá, Alena: Na ostří nože. In: *Divadlo*, 10, 1968, s. 85.

³⁷⁰ Tento omezený prostor, v němž postavy žijí, přirovnal David Short k omezení osobní svobody, které nastalo v Československu po Pražském jaru. Srov. Short, David: *Dream-Drama of the Whetted Knife*. Alena Vostrá's Na ostří nože. In: *Essays in Czech and Slovak Language and Literature*. University of London, London 1996, s. 51–60.

³⁷¹ Hořínek, Zdeněk: Hlava. In: *Divadlo*, 2, 1969, s. 71.

³⁷² V neuskutečněném právu na „ticho domova“ nájemníků, které způsobuje blízkost železnice, viděl David alegorii na vpád vojsk Varšavské smlouvy do Československa. Srov. Short, David: *Dream-Drama of the Whetted Knife*. Alena Vostrá's Na ostří nože. In: *Essays in Czech and Slovak Language and Literature*. University of London, London 1996, s. 51–60.

Obvyklý koloběh dne naruší hned dvě události. Pan Hrdina si po silném snovém prožitku zarazí do hlavy kuchyňský nůž. Jak zamaskovat či utajit důsledek události, která se vlastně neměla stát, a jak si od přítomnosti cizího předmětu v hlavě pomoci se stane hlavní náplní Hrdinova následujícího jednání. Druhou událostí je oslava úspěšného absolvování zkoušky; Kilián zvládl reparát ze soudního lékařství. K popíjejícímu Kiliánovi a Pintovi se připojí Bibi, jež (snad úspěšně) opsala řešení testu z fyziky. Postupně se k nim přidávají i náhodně přichozí Demartini s Gábinkou, slečna Nekvindová, Hrdina vystoupivší z úkrytu za kuchyňským nábytkem. Nevázanou zábavu utne svým příchodem až paní Hrdinová. Cylinder na hlavě, jímž se snaží Hrdina zamaskovat své zranění, nepřijde nikomu zvláště nápadný. Považují jej za zpestření oslavy a ochotně si postupně téměř všichni účastníci neplánovaného večírku nějaký ten klobouk nasadí. Hrdina se musí mít však na pozoru – nesmí nikomu dovolit sundat mu cylinder a zároveň potřebuje najít někoho, kdo mu nůž vyndá a nikomu o něm nepoví.

Divadelní hra *Na ostří nože* nese podtitul *rêve-vérité*, což francouzsky znamená **sen-pravda**. Od tohoto zjištění se může odvíjet i nazírání na ni. Podtitul může podat klíč k jejímu pochopení, nebo alespoň poukázat na střet hlavních motivů. David Short chápe podtitul jako autorčino žánrové vymezení tohoto dramatu a také jako možnou zprávu („message“), která skýtá možnost jeho výkladu.³⁷³ V textu jsou opravdu obsaženy obě roviny – *rêve*, snová, a *vérité*, čili pravdivá, skutečná. Proplínají se právě ve spojitosti s postavou Hrdiny.

Kritikou byla hra vnímána buď jako tragikomedie,³⁷⁴ nebo jako absurdní drama³⁷⁵. Dále se lze setkat s dílčími vymezeními jako groteska, černá komedie, fraška, konverzační hra, situační komedie připojovanými k jednomu nebo druhému žánru.³⁷⁶ S tragikomedií spojuje *Na ostří nože* konfrontace iluze a skutečnosti, jež vede k přehodnocení tragické

³⁷³ Srov. Short, David: Dream-Drama of the Whetted Knife. Alena Vostrá's *Na ostří nože*. In: *Essays in Czech and Slovak Language and Literature*. University of London, London 1996, s. 51–60.

³⁷⁴ Hořínek, Zdeněk: Hlava. In: *Divadlo*, 2, 1969, s. 71–75, Anderssen, Odd-Stein: Pa knivseggen. In: *Aftenposten*, 245, 1971, strana nezjištěna, překlad z archivu Činoherního klubu, Eidem, Odd: Tilskuerens dilemma. In: *Verdens Gang*, 1971, číslo vydání ani strana nezjištěny, překlad z archivu Činoherního klubu, Decher, Rolf: Knivseggen. In: *Bergens Tidende*, 1971, číslo vydání ani strana nezjištěny, překlad z archivu Činoherního klubu.

³⁷⁵ Grym, Pavel: Došlo k nedorozumění? In: *Lidová demokracie*, 322, 1968, s. 5 (použil označení absurdní groteska), Černý, Jindřich: Nůž v hlavě. In: *Host do domu*, 14, 1969, s. 70–71 (citace užitá ve hře přirovnal k „ionescovké podobě odbornického blábolu“), B. J.: Tsjekkisk Festpillgjestespill pa DNS. In: *Dagen*, 125, 1971, strana nezjištěna, překlad z archivu Činoherního klubu, Schlocker, Georges: Zuschauer sind unsere Freunde. In: *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, 44, 1970, s. 23, překlad z archivu Činoherního klubu.

³⁷⁶ Srov. Short, David: Dream-Drama of the Whetted Knife. Alena Vostrá's *Na ostří nože*. In: *Essays in Czech and Slovak Language and Literature*. University of London, London 1996, s. 51–60.

látky, satira, nadsázka, groteska, osud hrdiny skládající se pouze z nešťastných náhod a nehod a „nemilosrdné vidění“ ve zpodobování problémů současného světa.³⁷⁷ S absurdním dramatem pak pocit osamělosti člověka ve světě, nemožnost dobrat se pravé podstaty světa a svého já, neschopnost dorozumět se, antipsychologismus, porušování tradičního dramatického příběhu, míjení jednotlivých replik postav v dialogu (nastává nedorozumění), fantaskno.³⁷⁸ Jaroslav Vostrý ještě doplnil, „že místo jisté ‚loutkovitosti‘, která jako by se stávala základním prostředkem ozvláštnění životního materiálu, ze kterého absurdní drama vychází, ozvlášťňuje se tento materiál v naší Inscenaci právě svým jakoby zcela realistickým ztvárněním“³⁷⁹. Mezi oběma žánry lze jistě nalézt spojitosti (především v rovině postavy, která je v obou případech „vláčena“ světem, aniž by se mohla nebo dokázala bránit), které autorka v textu dokázala umně skloubit.

Jak už bylo zmíněno výše, těžiště dramatu tkví v prolínání snu a skutečnosti. Snovou část tvoří celý druhý obraz – Hrdina vystupuje ve svém vlastním snu. V jeho myšlenkách se slily všechny informace a impulsy k zamyšlení, nasbírané během dne, a vytvořily mozaiku, která mu způsobí v hlavě značný zmatek. Dalším faktorem, který jeho sen ovlivní, je i bolest hlavy, s níž se trápí již delší dobu: „HRDINA: Nemáme něco na hlavu? / HRDINOVÁ: Ty věčně s tou hlavou. / HRDINA: Vepředu a vzadu. / HRDINOVÁ: Tak si něco vem. / HRDINA: Věčně prášky.“³⁸⁰ Muž prochází postupně všemi byty v činžovním domě a setkává se s jeho obyvateli v netradičních situacích a po neobvyklých dvojicích. Po nějaké době, během níž nájemníky pozoruje, se jednotlivé dvojice v daném pokoji vytrácí. Postavy jej zaregistrují, ale nikdy se s ním nesnaží navázat kontakt, ignorují ho.

S Kiliánem a Pintou se setkal ve vlastní kuchyni. Studenti spolu komunikují neznámým jazykem, Hrdina se mu snaží porozumět, ale nedokáže to. Propadá zoufalství, chce ze svého snu utéci; Kilián mu snad i některé věty adresuje, ale jak si poradit s překladem? Hrdina prchá z místnosti pryč. V oné chvíli Kilián promluví česky: „KILIÁN (...): Ten barák jednou spadne. Pamatuj si to.“³⁸¹ Replika může odkazovat k neustálému

³⁷⁷ Srov. Hořínek, Zdeněk (autor hesla): Tragikomedie. In: Pavlovský, Petr a kol.: *Základní pojmy divadla*. Libri – Národní divadlo, Praha 2004, s. 277–278.

³⁷⁸ Srov. Hořínek, Zdeněk – Pavlovský, Petr (autoři hesla): Absurdní drama. In: Pavlovský, Petr a kol.: *Základní pojmy divadla*. Libri – Národní divadlo, Praha 2004, s. 15–16.

³⁷⁹ Vostrý, Jaroslav: *Činoborní klub 1965–1972*. Divadelní ústav, Praha 1996, s. 129–130.

³⁸⁰ Vostrá, Alena: Na ostří nože. In: *Divadlo*, 10, 1968, s. 86.

³⁸¹ Tamtéž, s. 91.

projíždění vlaků těsně u domu, které otrásá celou budovou a může být i jednou z příčin Hrdinovy bolesti hlavy. Se slečnou Nekvindovou a hudebníkem Dzafarem Ajmutem se Hrdina setkává v učitelčině garsoniéře. Nekvindová vede dlouhý a nesrozumitelný výklad, adresovaný patrně Dzafarovi, jenž jí sedí na klíně. Přítomnost souseda je neznepokojí. Jako by se v monologu Nekvindové slilo několik „citovaných učebnic“ dohromady (je přeci učitelkou); v souvislé řeči nedávají smysl: „Kdo přijde pozdě, nepodléhá jakostním normám a krycí nátěr se nedá vysvětlit. Plochy účelnosti jsou rozpustné pouze na několik let a rohovinový útvar na konci všech jejích prvočísel je barevnou vlnou navždy vetkáván do zvířecích a rostlinných postav.“³⁸² Další byt, do něž Hrdina přímo vpadne, patří Demartinimu a Gábince. Návštěvník se snaží vypravit ze sebe nějakou souvislou promluvu, ale z úst mu vychází pouze útržky vět, které nedávají smysl. Slova, která pronáší, pochází z různých odposlechnutých hovorů a jsou smíchána s jeho vlastními myšlenkami. Setkává se i se svým „vnitřním hlasem“ prostřednictvím písně vycházející kdoví odkud. Tento hlas je jakýmsi vnitřním monologem; Hrdinovo mínění o sobě samém, které nikdy nemělo být vysloveno. Nyní si jej může vyslechnout a necítí se v této pozici nejlépe. „HRDINA (...): (...) já se nějak nemám rád / (...) nic mě na mě neláká / musím se si smát / (...) musím se se / sebou bejt / věčně bejt / (...) jsem si k vzteku / jsem si líto / (...) nemám asi nikoho / rád rád rád“³⁸³. Postupně se nechá unést zpívajícím hlasem a začne si pobrukovat spolu s ním. V předposledním vidění, které se odehrává ve Vladykově pracovně, se Vladyka a Bibi, soudě podle krejčovských potřeb, chystají něco šít. inženýrovo počínání doprovázené zevrubným popisem činnosti se krejčovské práci vůbec nepodobá. Jeho promluva připomíná spíše předčítanou část z Kiliánovy učebnice soudního lékařství. Nakonec, po zmizení Vladyky a Bibi, se Hrdina setkává s vlastní manželkou. Bez upozornění a s jistou samozřejmostí na něj Hrdinová vysype pytel s pískem. Pískem demonstrujícím Hopkinsův interferenční pokus v učebnici fyziky, který zaměstnal jeho myšlenky těsně před spaním. Bibi se dlouho do noci učila na písemný test z fyziky. Nemohla pochopit Hopkinsův interferenční pokus a ani otec jí s objasněním nedokázal pomoci. Sám pro sebe selhal. „Pan Hrdina je totiž člověk zvědavý a navíc člověk ve svém bádání stále rušený. Kdysi cosi studoval, ale to už je dávno. Od té doby se svět dále zkomplikoval a pan Hrdina ztratil krok a orientaci. Nestačí přijaté poznatky třídit a metodicky pořádat. Nemá klíč, nezná metodu.“³⁸⁴ Ráno po probuzení se Hrdinová ptá manžela, co se mu v noci zdálo (patrně mluvil ze spaní):

³⁸² Vostrá, Alena: Na ostří nože. In: *Divadlo*, 10, 1968, s. 91.

³⁸³ Tamtéž, s. 92.

³⁸⁴ Hořínek, Zdeněk: Hlava. In: *Divadlo*, 2, 1969, s. 71.

„HRDINOVÁ: Vo nákejch kytkách, nebo co.“³⁸⁵ Hrdina dokáže říct pouze tolik, že se mu ve snu zjevily bílé květiny a že v něm také vystupovala Gábinka.

Snovou atmosférou oplývá i prvních pět výstupů 4. obrazu (s výjimkou 2.) – tj. poté, kdy Hrdina procitne z omdlení způsobeného přítomností nože v hlavě. Nejdříve se diví tomu, že je ještě naživu, přemítá, zda už nenastala jeho smrt. S námahou vyslovuje slova nebo slovní spojení, která dohromady nedávají smysl. Pinta, jehož ze spánku probere Hrdinův výkřik, se probere z dřímoty nad zápisky z vysokoškolských přednášek, ale to, co začne předcítat, je změt' fyzikální teorie s nějakými dalšími postřehy. Mohlo by jít o Pintovy zápisky; možná si zaznamenával nejen poznatky, které učitel prezentoval, ale i dění kolem v posluchárně; a myšlenky, jež jej právě napadaly. Hrdina slyší z vedlejší místnosti Pintovo nesouvislé předcítání, sám není schopen smysluplné výpovědi a opět omdlí. Tentokrát se mu po probuzení plní ve snu přání, po němž vždy toužil. Může přednést plénu (složenému z nájemníků činžovního domu) učenou přednášku. Má nebývalý úspěch, je chválen jako velký řečník. Tvoří již souvislé věty, ale poskládané za sebou zase nedávají smysl. Alespoň ve své hlavě uskutečnil touhu, o které kromě něj asi nikdo nevěděl. Po výstupu se ale zase odněkud ozve Hrdinův zpěv jako v druhém obraze, který z jeho úst nevychází. Opět jsou skryté touhy konfrontovány se svědomím.

Jako sen také může působit celá zbývající část příběhu od osmého výstupu třetího obrazu, kdy si Hrdina zarazí nůž do hlavy. Toto zranění, jak později upozorní student medicíny Kilián, způsobuje člověku šok, ze kterého se může vzpamatovávat i delší dobu. Následující úsek příběhu se tedy mohl odehrávat jen v Hrdinově hlavě.

Kromě Hrdiny se se snem v různých podobách lze setkat i u dalších postav. Slečna se inženýru Vladykovi na návštěvě svěří, že „v životě se mi nic nezdálo“³⁸⁶. I když poté si přeci jen na jeden sen vzpomene. O Vladykovi, nezávisle na sobě, prohlásí Nekvindová a Bibi, že „ten snad nespí vůbec“³⁸⁷. Nakonec to Nekvindové sám inženýr potvrdí. Vidí příčinu vtom, že jej to tak kvůli tomu, že jej zasáhla smrt jeho ženy a že si ji vyčítá: „NEKVINDOVÁ: A nemyslíte, že to vtíravý rekapitulování před spaním, to probírání každého slova a kroku, kterej jste za ten den udělal, nějak souvisí s nějakějma výčítka? Nemáte dojem, že právě to vybavování je vlastně úzkostlivá kontrola, jestli jste zase

³⁸⁵ Vostrá, Alena: Na ostří nože. In: *Divadlo*, 10, 1968, s. 93.

³⁸⁶ Tamtéž, s. 86. Jako např. Naděžďe ve *Vlažné vlně*.

³⁸⁷ Tamtéž, s. 87.

neudělal něco, co by vám nedalo spát? Jestli jste někomu zase neublížil?“³⁸⁸ Pozoruhodné je, kde bere Vladyka inspiraci pro návrhy budov: „VLADYKA: Všechno, co jsem kdy vymyslel, se mi napřed zdálo.“³⁸⁹ Pintův sen zase souvisí s jeho studiem: „PINTA: V bodě A stojí obžalovaný A₁, proti němu porota, rozmístěná na obvodu výseče kruhové se středem v bodě A. Arkus alfa rovná se sto celých jedna. Určete Weilův efekt.“³⁹⁰ Kilián mu radí, ať jde za Gábinkou, že mu sen vyloží.

Sny postav se týkají nějakého jejich tajemství, o kterém vědí jen ony samy a které by mělo zůstat nevysloveno. Nebo se jim zdá o reálných věcech, událostech anebo lidech v docela nových souvislostech. Sny představují pro postavy jediné tajemství, které nikdy nemusí vyjít na světlo.

Nůž v hlavě vyložil Sergej Machonin jako „znamení směšné lidskosti uprostřed dnešní devalvace hodnot a znevážení čehokoli“³⁹¹. Nelze než souhlasit. Jak jinak dát najevo pocit ze soudobé společnosti, z níž se vytrácí její základ – mezilidská komunikace – a význam lidského jedince je poměřován jeho společenským postavením a majetkovým zajištěním? Jedině neutřelým a výstředním až absurdním gestem. Takovým, které vyburcuje k zamyšlení i toho nejnevšimavějšího člověka. Zároveň může nůž hlavě symbolizovat rozpolcenost dnešního člověka. V záplavě možností, jež současnost nabízí a jež neznají limitu, si nedokáže vybrat správnou cestu, jakou se dát v osobním i společenském životě. Nůž lze přirovnat obecněji i k věci, z níž člověka bolí hlava. Ať již fyzicky (například z přemíry „hluku“, ruchu velkoměsta) nebo z nějakého osobního či společenského problému, jež jej trápí. Poslání a nadčasovost hry Aleny Vostré tkví v tom, že „žijeme skutečně takto na ostří nože“³⁹² a nedaří se nám to změnit. I když bychom chtěli. Ačkoli Nekvindová tvrdí: „Já nesnáším provizorium.“³⁹³ Tedy dle Chitnise onu náhradní verzi života.³⁹⁴ Vladyka, možná životem více zkušný i zkušenější, jí však odvětí: „Toho se za života těžko zbavíte.“³⁹⁵ Jde to alespoň ve snu? Ptá se Alena Vostrá. Vladykův nafukovací dům dokáže vměstnat do osmi bytů devět

³⁸⁸ Vostrá, Alena: Na ostří nože. In: *Divadlo*, 10, 1968, s. 101.

³⁸⁹ Tamtéž, s. 94.

³⁹⁰ Tamtéž, s. 93.

³⁹¹ Machonin, Sergej: Na ostří nože. In: *Listy*, 9, 1969, s. 8.

³⁹² Tamtéž, s. 8.

³⁹³ Vostrá, Alena: Na ostří nože. In: *Divadlo*, 10, 1968, s. 86.

³⁹⁴ Srov. Chitnis, Rajendra, A.: Život a jeho náhrady v próze Aleny Vostré pro dospělé. In: Vojtěch, Daniel (ed.): *Česká literatura na konci tisíciletí*. 2. ÚČL AV ČR, Praha 2001. s. 567– 573.

³⁹⁵ Vostrá, Alena: Na ostří nože. In: *Divadlo*, 10, 1968, s. 100.

rodin, „provizorně“. Teoreticky mu to vychází, ale ve skutečnosti je myšlenka nereálná. Vladyka odevzdaně přitakává: „Ano, ano, slovo je mocné.“³⁹⁶

Drobné narážky v podobě motivu nože či ostří prochází celou hrou. Většinou se vážou právě k noži, jenž později skončí v Hrdinově hlavě. Oním nožem je „můj nejlepší nůž“³⁹⁷ na chleba, jak tvrdí paní Hrdinová. Někdo jej ztupil a nyní je „samej zub“³⁹⁸. O zacházení s nožem mluví Vladyka k Bibi v Hrdinově snu: „Ostří nože je tu obráceno ku bradě a nůž držíme v plné dlani.“³⁹⁹ Ve čtvrtém obraze, když už má Hrdina vražený nůž v hlavě, zdá se mu o všech nájemnících, kteří se sejdou u příležitosti jeho přednášky. V nesouvislé konverzaci obyvatel domu mezi sebou, která jí předchází, Bibi konstatuje: „Pravý nůž.“⁴⁰⁰

O noži v Hrdinově hlavě se nejdříve dozví Gábinka. Potká se s mužem na schodišti a on, ve vší galantnosti, se jí ukloní a smekne cylindr, pod nímž skryl své tajemství. Hned si pochybení uvědomí a klobouk si nasadí. Gábinka o setkání vypráví bratrovi, ale ten jí nevěří, a ona také nakonec pochybuje, zda se jí to jen nezdálo. Jediný, komu Hrdina nůž ukáže, je Kilián. Studuje medicínu, a tak by mu mohl pomoci. Kilián ho opravdu zachrání, poskytne mu první pomoc a nikomu neprozradí, co se s panem domácím stalo a proč má najednou obvázaný obličej. Když se manželka zeptá Hrdiny, kde nůž našel, on pouze konstatuje pravdu: „Měl jsem ho zabodnutěj v hlavě.“⁴⁰¹ Žena mu nevěří a ironicky odvětí: „Podruhý si vem laskavě jinej.“⁴⁰²

Nůž v hlavě je Hrdinovým tajemstvím. Klobouk je maskou, krytím před odhalením. „PINTA: Každěj má svý tajemství.“⁴⁰³ Mají ho i další postavy. Kilián stráží to své poté, co pomůže Hrdinovi. Dzafar je záhadou už svým jménem. Je cizincem? Jedinou informací o něm pro ostatní nájemníky je ta, že vlastní harmonium, značně zchátralého stavu, a že na něj hraje často dnem i nocí. Mezi Bibi a Dzafarem také jedno tajemství existuje. Stýkají se, aniž by o tom kdokoli věděl (nebo si to oni alespoň myslí). Dzafar

³⁹⁶ Vostrá, Alena: Na ostří nože. In: *Divadlo*, 10, 1968, s. 86.

³⁹⁷ Tamtéž, s. 86.

³⁹⁸ Tamtéž, s. 86.

³⁹⁹ Tamtéž, s. 92.

⁴⁰⁰ Tamtéž, s. 97.

⁴⁰¹ Tamtéž, s. 107.

⁴⁰² Tamtéž, s. 107.

⁴⁰³ Tamtéž, s. 101.

dává Bibi signály harmoniemi a ona pak ví, kdy může přijít k němu do bytu. Spolu se dorozumívají němými posunky.

Motiv smrti prochází příběhem nenápadně. Dotýká se především samotného Hrdiny, který svou smrt přežije. Nuž mu nepoškodí žádnou důležitou část hlavy ani mozku. Kilián se učí na zkoušku, jak se provádí pitva. Černý humor provází diskuse mezi mladými: „KILIÁN: Já se učím. / PINTA: Teď? (*Poblédne do knihy*) Typická rýha při oběšení, uzavřená. Dobrý. A to si udělala sama? / KILIÁN: U sebevraždy si obvykle ten dotyčný vystačí sám.“⁴⁰⁴ A Pinta mu nedá pokoj: „PINTA: To je stejně, čoveče – jak může někdo někoho zabít. Už třeba jenom... ten zvuk. Do toho masa. / KILIÁN: Každý člověk je schopný vraždy. / PINTA: Ty taky? / KILIÁN: Každý.“⁴⁰⁵ Poodkrývá jednu z lidských slabostí Kilián. Nakonec chce Pinta připravit spolupodnájemníkovi oslavu úspěšné zkoušky: „PINTA: Co mu uděláme? / BIBI: Kdy? / PINTA: Na oslavu. / BIBI: Zabijeme ho. / PINTA: A maso sníme. (...) PINTA (*BIBI*) Hele nepučil by mně tatínek černej oblek? Na promoci? / (...) BIBI: To nejde, máma říkala, že ho má do rakve.“⁴⁰⁶ V rozhovoru Bibi s Kiliánem: „BIBI: Kde je táta? / KILIÁN: Skočil z vokna.“⁴⁰⁷ I s Demartinim: „DEMARTINI: Tatínek je? / BIBI: Tatínek není. / DEMARTINI: Vodešel? / BIBI: Vodešel. / DEMARTINI: Navždy?“⁴⁰⁸ Bibi také v Hrdinově fantastické vizi otci sdělí: „Pitval mě Pinta.“⁴⁰⁹ Už výše bylo zmíněno, že Vladykova žena spáchala sebevraždu, se kterou se inženýr podle Nekvindové ještě nedokázal smířit.

Specifickou funkci v příběhu plní jména postav. Nebyla jim dána náhodou. Ve většině případů jsou ironickým označením svého nositele. Hrdina je naprosto neheroickým hrdinou svého příběhu, kterému se sny plní pouze ve snu. Jméno studenta Kiliána podle Davida Shorta odkazuje k oslu Kylijánovi z filmu *Dědeček, Kyliján a já* (1966).⁴¹⁰ Nemyslím však, že by tato paralela byla v tomto případě nosná. Postava Kiliána není „hloupá jako osel“ a jestliže tak může na čtenáře působit, jde pravděpodobně o pózu mladého člověka. Pintovo jméno upomíná k pintě býčí krve, maďarského vína,

⁴⁰⁴ Vostrá, Alena: Na ostří nože. In: *Divadlo*, 10, 1968, s. 88.

⁴⁰⁵ Tamtéž, s. 89.

⁴⁰⁶ Tamtéž, s. 95 a 103.

⁴⁰⁷ Tamtéž, s. 101.

⁴⁰⁸ Tamtéž, s. 102.

⁴⁰⁹ Tamtéž, s. 97.

⁴¹⁰ Srov. Short, David: Dream-Drama of the Whetted Knife. Alena Vostrá's Na ostří nože. In: *Essays in Czech and Slovak Language and Literature*. University of London, London 1996, s. 51–60.

připravené na oslavu Kiliánovy úspěšné zkoušky. V obecnější rovině mu mohla být přezdívka udělena podle záliby v pokleslejší dobrodružné literatuře, kde se to hemží pintami rumu. Příjmení slečny Nekvindové může vycházet z idiomu *dát někomu kvinde* čili odmítnout ho, dát mu kopačky.⁴¹¹ Doktor Demartini by mohl pocházet z Itálie, nebo rád popíjet martini.⁴¹² Inženýr Vladyka nikomu nevládne, ani stavbám, jež navrhuje, natož vlastnímu životu. Jméno Dzafara Ajmuta zní exoticky, jako z Blízkého východu. K tomuto zakotvení a zároveň k politickému kontextu odkazuje Pintova odpověď na Kiliánovu otázku: „PINTA: Jak se s ním domluvíš? / KILIÁN: Džugašvahili.“⁴¹³ Jednak k vlastnímu příjmení Josifa Vissarionoviče Stalina – Džugašvili,⁴¹⁴ jednak k bantuskému jazyku rozšířenému ve východní Africe – svahilštině (což by mohl být jiný klíč k Dzafarově národnosti). Pojmenování dcery Bibi může propojovat hru s románem Aleny Vostré *Vlažná vlna*, v němž holčičce s bujnou fantazií říkají Bibka (zkrácenina pro Barborku).

Hlavní postava, hlava rodiny Hrdina, je přesným opakem svého příjmení. Jde o průměrného člověka, který žije průměrným rodinným životem v průměrném bytě. Chtěl by své bytování na tomto světě změnit, ale neví jak. „Hlava pana Hrdiny žije v drásavém rozporu mezi neobsáhnutelností světa a vlastní omezeností.“⁴¹⁵ Kolem se děje tolik zajímavých věcí a on je nedokáže všechny zpracovat a ve snech se mu každodenní nasbírané postřehy slévají a vytváří v hlavě chaos. Čin, jímž překvapí i sám sebe, se stává „činem individuality“ (act of individual),⁴¹⁶ snahy odlišit se od zbytku společnosti, vybočit ze zajetých kolejí, vrhnout se do neznáma a prostě jen čekat, co se stane. Bez předem očekávaných následků. Mohl by být považován za blázna. „Jestliže [Hrdina] je průměrným člověkem a jestliže se průměrný člověk *chová* jako blázen (crazy), tak i celá společnost se chová bláznivě.“⁴¹⁷ Jenomže se nic nezmění. Hrdina je stále ustrašený, navíc musí výsledek svého počínání skrýt a vyřešit jej co nejdřív, než se o něm dozvědí další lidé. Po vyndání nože z hlavy se jeho život vrací do těch stejných vyjetých

⁴¹¹ Srov. Short, David: Dream-Drama of the Whetted Knife. Alena Vostrá's Na ostří nože. In: *Essays in Czech and Slovak Language and Literature*. University of London, London 1996, s. 51–60.

⁴¹² Srov. Tamtéž.

⁴¹³ Vostrá, Alena: Na ostří nože. In: *Divadlo*, 10, 1968, s. 89.

⁴¹⁴ Souvislostmi hry *Na ostří nože* a událostmi v Československu v roce 1968 se zabývá studie: Short, David: Dream-Drama of the Whetted Knife. Alena Vostrá's Na ostří nože. In: *Essays in Czech and Slovak Language and Literature*. University of London, London 1996, s. 51–60.

⁴¹⁵ Hořínek, Zdeněk: Hlava. In: *Divadlo*, 2, 1969, s. 74.

⁴¹⁶ Srov. Short, David: Dream-Drama of the Whetted Knife. Alena Vostrá's Na ostří nože. In: *Essays in Czech and Slovak Language and Literature*. University of London, London 1996, s. 54.

⁴¹⁷ Tamtéž, s. 54. Překlad autorka MDP.

kolejí. Zůstává mu jen „gesto údivu“⁴¹⁸ nad nevysvětleným Hopkinsovým interferenčním pokusem. Postava tohoto nehrdinského snílka zastupuje většinu lidí a volá po zamyšlení se nad sebou samým.

Ostatní postavy dotvářejí kolorit prostředí, v němž Hrdina žije, tvoří pozadí, na němž se jeho všedně nevšední příběh odehrává.

Ozvláštnění textu Aleny Vostré tkví v samotném jazyce, v dialozích. Postavy si mezi sebou v konverzaci hrají, „chytají se za slovo“. Jazyk postav je hovorový, místy sklouzává až k obecné češtině.

Velkou část promluv tvoří citace – z učebnice soudního lékařství, z učebnice fyziky a ze zápisků z univerzitní přednášky „principy strojů“. Ve snových sekvencích se tyto tři okruhy slévají a spolu s dalšími postřehy hovořícího tvoří nesmyslné výpovědi, podobající se bezduchým frázím. Tato „slovní klišé“ vytvářejí v řeči absurdní spojení a kontexty a upozorňují na možnost zneužití slova a jeho vyprázdněnost. Tuto frázovitost lze považovat za výsměch projevům různých funkcionářů KSČ za minulého režimu. Zároveň jako symbol nadvlády, kdy vládnoucí elita činí z lidí loutky.⁴¹⁹ Takto podaný proslov si nemůže vysloužit nic jiného, než „*snový jásol*“⁴²⁰. Zároveň jde v obecnější rovině o upozornění na devaluaci slova v soudobém (a i současném) světě, kterou zvýznamňovalo absurdní drama.

Jazykový humor spočívá především ve slovních hříčkách, v tzv. „chytání se za slovo“ a ve víceznačnosti slov, skrývající v sobě dvojsmysl: „PINTA: Šla jste vod stanice? / NEKVINDOVÁ: Ne, vod Vladyky. / PINTA: Proto. / NEKVINDOVÁ: Von mi něco ukazoval. / PINTA: Já vám taky můžu něco ukázat. / NEKVINDOVÁ: Rysy. / PINTA: Strhaný.“⁴²¹ Nebo: „HRDINA: Tak co je to? / BIBI: Nevím. / HRDINA: Učivo. / BIBI: Pečivo. / HRDINA: Bibi. / PINTA: Chyby.“⁴²² Dále se vyskytuje aliterace zdůrazňující absurditu repliky: „HRDINA (*překotně šeptá*): (...) Gábinko... všecko **opředeme přadenama před náma příroda přepadlá**...“⁴²³ Hrdinův projev je „provzdušněn“ veršovanou pasáží: „Thymolín pasta je na zuby, na rány máme masti,

⁴¹⁸ Hořínek, Zdeněk: Hlava. In: *Dívaldo*, 2, 1969, s. 74.

⁴¹⁹ Viz Hrdinův monolog-projev – Vostrá, Alena: Na ostří nože. In: *Dívaldo*, 10, 1968, s. 97.

⁴²⁰ Tamtéž, s. 97.

⁴²¹ Tamtéž, s. 88.

⁴²² Tamtéž, s. 94.

⁴²³ Tamtéž, s. 91. Aliterační hlásky zvýraznila autorka MDP.

vraž si kartáček do huby a o zuby jím chrastí.“⁴²⁴ V zamýšleném vážném pojednání o důležité problematice působí vtipně a současně dává najevo, že vůbec není podstatné, co mluvčí říká, ale jak to říká.

Černý humor, který provází dialogy převážně mladé části nájemníků (Bibi, Kiliána, Pinty, Dzafara), je přiblížen výše. Dalším prvkem pro ni „typickým“ jsou vulgarismy, nejednou hrubšího rázu („blboune,“ „kurva,“ „hovno,“ „kráva,“ „hovado,“ ...). Slouží k posílení expresivity situace, v jaké se daná postava právě nalézá.

„Na hlavě je cylindr, v cylindru hlava a v hlavě nůž: je třeba chodit vzpřímeně a opatrně, hlava musí pevně spočívat na ramenou.“⁴²⁵ Tak funguje reálný svět a Alena Vostrá hledala ve hře *Na ostří nože* možnost, jak se strnulému světu postavit.

7.1 Dobové ohlasy hry *Na ostří nože* v tisku

Ze všech čtyř původních děl pro dospělé, jež Alena Vostrá v 60. letech čtenářům/divákům představila, vyvolala hra *Na ostří nože* nejvíce rozporuplných reakcí a vůbec nejvíce negativních. Vždy se lišilo hodnocení hry a výkonu herců.⁴²⁶ V zahraničních ohlasech, narozdíl od těch českých, byla hodnocena velmi pozitivně (jak inscenace, tak text samotný). Pravděpodobně proto, že absurdní drama, k němuž byla hra *Na ostří nože* přirovnávána, byla v té době na evropských divadelních jevištích aktuálně rozšířeným žánrem. Byla označena za „ze všech hledisek moderní české dílo, v mnoha ohledech absurdní a cizí, ale zároveň s jistou nedefinovatelnou schopností vyvolat zájem a zvědavost“⁴²⁷, za „jemnou a rafinovanou intelektuální lahůdku“⁴²⁸. Podle Odd-Stein Anderssen „může připomínat (...) francouzské experimentální filmy z dob surrealismu z počátku třicátých let“⁴²⁹.

⁴²⁴ Vostrá, Alena: Na ostří nože. In: *Divadlo*, 10, 1968, s. 97.

⁴²⁵ Hořínek, Zdeněk: Hlava. In: *Divadlo*, 2, 1969, s. 75.

⁴²⁶ V této reflexi jsou zaznamenány ohlasy pouze na text hry.

⁴²⁷ B. J.: Tsjekkisk Festpillgjestespill pa DNS. In: *Dagen*, 125, 1971, strana nezjištěna, překlad z archivu Činoherního klubu.

⁴²⁸ Eidem, Odd: Tilskuerens dilemma. In: *Verdens Gang*, 1971, číslo vydání ani strana nezjištěny, překlad z archivu Činoherního klubu.

⁴²⁹ Anderssen, Odd-Stein: Pa knivseggen. In: *Aftenposten*, 245, 1971, strana nezjištěna, překlad z archivu Činoherního klubu.

Kritikům vadila na hře *Na ostří nože* především žánrová roztržštěnost, staticčnost některých scén, rozvláčné snové části, neprolnutí částí realistických a snových a jejich nesourodost. „Na rozměrné ploše se tu rozvíjejí fantastické vize, svým způsobem sice poutavé, ale únavně dlouhé,“ „(...) [hra] postrádá pevnou dramatickou stavbu i žánrovou čistotu,“⁴³⁰ napsal Pavel Grym. Přitakal například i Zdeněk Hořínek: „Smysl snových vizí je zřejmý, ale vzhledem k tomu, že přinášejí na velké ploše málo nových dramatických faktů, působí disproporčně a budí dojem zdouhavosti;“ „(...) staticčnost jednotlivých částečných, dostředivých výjevů, vyrobených jakoby z prefabrikátů, by byla přijatelná, kdyby se dynamizovaly vztahem k centru – k Hrdinovi. To se však zdařilo jen zčásti.“⁴³¹ Staticčnost vytkl hře ve své recenzi i Jaroslav Opavský.⁴³² Jindřich Černý negativně hodnotil časové rozložení hry a její vývoj vzhledem k přítomnosti hlavního motivu na scéně: „V tom, jak autorka ‚vzala jazyk za slovo‘ a realizovala metaforickou frázi do podoby muže, který chodí s nožem zabodnutým v hlavě, zjevuje se její primární smysl pro dramaticky účinný gag. Jenže ten hlavní motiv hry je zasazen do hry jaksi divně: Snad do ní vchází příliš pozdě (...), snad příliš brzy.“⁴³³ S posledním konstatováním Jindřicha Černého lze souhlasit. O noži se v prvních třech obrazech hry pouze postavy zmiňují, ale až na úplném konci třetího obrazu a následně v celém čtvrtém, posledním obraze hry teprve „nastupuje na scénu“. Nechtěla tím však autorka vyburcovat divákovu/čtenářovu zvědavost až do krajnosti? Snové vize možná mohou působit zdouhavě, ale jsou ožívovány neustálou „akcí“ (náhlé setmění a procitnutí v jiné části domu) a také jazykovou složkou v promluvách postav (viz výše). Žánrová roztržštěnost, objevující se ve výtkách, může korespondovat s inklinací této hry k absurdnímu dramatu; žánrový synkretismus je jedním z jeho znaků.

Hru nadšeně přijal (souhlasně se zahraničními recenzenty) snad jen Sergej Machonin. Negativně hodnotil naopak výkon herců. „Alena Vostrá se drží svého: Znovu nám ve své druhé divadelní hře, nazvané ‚Na ostří nože‘, nabízí, abychom si s ní šli hrát. (...) Až se ta lineární podívaná začne nakonec přece jen zahušťovat, až ze sebe nakonec cestou krystalizace vydá svého dramatického hrdinu.“⁴³⁴ V domě, jež obývají hrdinové hry, shledal symbolickou hodnotu: „Dům přestal být domem, je z něho svět, ve kterém žijeme. A je to divný, zhrublý, pokleslý, lhostejný svět jakési totální

⁴³⁰ Grym, Pavel: Došlo k nedorozumění? In: *Lidová demokracie*, 322, 1968, s. 5.

⁴³¹ Hořínek, Zdeněk: Hlava. In: *Divadlo*, 2, 1969, s. 72.

⁴³² Opavský, Jaroslav: Možnosti člověka. In: *Rudé právo*, 39, 1969, s. 3.

⁴³³ Černý, Jindřich: Nůž v hlavě. In: *Host do domu*, 14, 1969, s. 71.

⁴³⁴ Machonin, Sergej: Na ostří nože. In: *Listy*, 9, 1969, s. 8.

neuskutečností.“⁴³⁵ Dodal, že hru Aleny Vostré chápe a řadí ji mezi vážné hodnoty literatury posledních let.

⁴³⁵ Machonin, Sergej: Na ostří nože. In: *Listy*, 9, 1969, s. 8.

Závěr. Determinace jedinečnosti

Ve své magisterské diplomové práci *Prózy a dramata Aleny Vostré* jsem chtěla představit osobnost a dílo této spisovatelky a dramatičky a postihnout charakteristické rysy její tvorby. Prostřednictvím zevrubného rozboru jejích děl pro dospělé z daného období – souboru novel *Bůh z reklamy*, románu *Vlažná vlna* a divadelních her *Na koho to slovo padne* a *Na ostří nože* – bylo mým cílem vymezit obecné znaky spisovatelčiny poetiky. Na jejich základě pak začlenit Alenu Vostrou a její dílo do kontextu české literatury druhé půle 20. století – do tzv. generace 60. let. Z hlediska obsahového i formálního na první pohled nesourodá skupina autorčiných děl vykazuje po podrobné analýze v obou aspektech mnoho paralel a prolnutí. Z próz a dramát, vzniklých v 60. letech, vyvěrá ucelená poetika originálního autora, která staví na svérázném uchopení tématu a rovněž jeho osobitým ztvárněním.

Tradiční podobu žánrů autorka porušuje ve prospěch vyniknutí jiných atributů textu. Jednotlivé kapitoly novel i románu a jednotlivé obrazy divadelních her by obstály i samostatně, jako menší žánrové útvary s uzavřeným dějem. Tato zlomkovitost podle Milana Suchomela usnadňuje „přístup iracionalitě, nesmyslnosti“⁴³⁶. Do žánru próz se vměšuje prvek dramatický – dialog. Strukturu divadelních her i próz poznamenávají dále filmové střihy (viz uzavřené kapitoly/obrazy). Místo jednolitého děje je vedle sebe kladena řada komických a absurdních situací. Příběh často zůstává s otevřeným koncem. Pouze „proběhla vlna,“⁴³⁷ vlažná vlna, která nebyla tak silná, aby něco změnila. Byl představen pouze výsek ze života lidské společnosti.

Ve svých textech Alena Vostrá ohledává běžné události, v centru jejího zájmu stojí šedá všednodennost plná stereotypů, jednotvárnosti, lhostejnosti a uniformního chování. To, co by jinému nestálo ani za zmínku, zaznamenává s důslednou pečlivostí s každíčným detailem. V zobrazení každodenních činností vyjde nejlépe na povrch pravá tvář člověka, která se neskrývá za masku očekávanou společenskou konvencí. K takovému vyobrazení jí slouží (v případě próz) „vševědoucí“ vypravěč, který se distancuje od jakéhokoli hodnocení jednání postav. Nikdy nekomentuje ani nedává nahlédnout do jejich nitra. Pouze popisuje – s chladným odstupem – tělesnou schránku. Paralelou

⁴³⁶ Suchomel, Milan: Labyrint komunikace a nedorozumění. In: *Studia Bohemica litteraria*, 4, 2001, s. 156.

⁴³⁷ Linke, Arno: *Vlažná vlna*. In: *Nové knihy*, 33, 1966, s. 1.

popisujícího vypravěče jsou v divadelních hrách scénické poznámky. Pokud je třeba, jsou značně obsáhlé, objasňují, jak má vypadat scéna – prostředí, ve kterém se postavy právě nachází, jak se mají postavy chovat, co mají mít na sobě a jaká má být navozena atmosféra.

Současné emocionální rozpoložení postav je možné nahlédnout pouze prostřednictvím vnitřního monologu. A to převážně jen u postav hlavních. V *Elegii* jsou podkryty myšlenky dívky ve vnitřních monolozích v pravém smyslu. U ostatních postav je vnitřní monolog modifikován do jiné formy. Pro Vaška z *Boba z reklamy* představuje formu zповědi dopis. U Emilie z *Vlažné vlny* není žádný vnitřní monolog zprostředkován. Do určité míry jeho funkci přebírá běžný monolog, který osvětluje její pohled na svět. Protože i když Emilie svůj názor vždy někomu sděluje, adresát ji neposlouchá. Záblesky vlastního zaujetí stanoviska k nějaké skutečnosti zazní pouze dvakrát (srov. kap. Vlažná vlna). Bibka ze stejného románu se zpovídá staré toaletárce, která ji ne vždy poslouchá a někdy nechápe smysl školaččiných slov, takže jde také o jistou formu vnitřního monologu. V obou divadelních hrách vyjadřují pocity hrdinů písně. V dramatu *Na koho to slovo padne* zpívá o pocitech mladých lidí barová zpěvačka Margit a student a kavárenský povaleč Ofsajd. Postava Hrdiny ze hry *Na ostří nože* se o vlastních skrytých touhách dozvídá ve snu prostřednictvím svého hlasu, který odkudsi zpívá. Všechny uvedené myšlenkové pochody však ukazují většinou jen chaos v hlavě anebo reflektují aktuální dění kolem postavy. Z tohoto přemítání často není její postoj k sobě ani k druhým znát.

Základní kompoziční prvek představuje v dílech dialog. Spočívá v něm dynamika děje, díky němu se příběh posouvá dál. Prostřednictvím konverzace se postavy dostávají do absurdních situací, jsou zahrnány do úzkých a jen těžko se z nich dostávají (kapitola/obraz obvykle končí bezvýhodnou situací a metodou filmového střihu jsou postavy vypravěčem opuštěny, ponechány napospas tísnivé chvíli). Postavy se snaží neustále mluvit, nenechat se přerušit, aby nenastalo trapné ticho, kterého se bojí nejvíc. Avšak tyto promluvy jsou plné slovních klišé, frází, ustálených slovních obrátů a citací nejrůznějšího druhu. Smysluplnost výpovědi byla nahrazena slovní vatou. Slovo jako prostředek komunikace selhalo, jeho hodnota byla devalvována. Postavy mluví jen proto, že se to od nich očekává. Za nadbytečnou mluvností se skrývá varování před

zneužitím slova, jež se může stát prostředkem manipulace s druhým člověkem, a některé postavy toho také bohatě využívají.

Jednotlivé repliky v dialogu postav se často míjejí. Adresát nereaguje na otázku tazatele, někdy jej ani neposlouchá. Jako by mezi ně vstoupil neviditelný šum, který jim možnost komunikace překazil. Milan Suchomel nazval tuto situaci dvou (i více) mluvčích blábolem⁴³⁸ (srov. kap. Bůh z reklamy). Blábol vyvolává ve společnosti chaos. Místo racionálního vysvětlení vystupují na povrch prvky iracionality – tajemství, sen, fantazie – a přetvářka musí ustoupit pravdě. Smysl slov je třeba hledat pod nánosem přebujelého mluvního balastu. Nemožnost a někdy i neschopnost dorozumění se stala jedním ze základních témat děl Aleny Vostřé. Vyspělá civilizace se stále více individualizuje, družnost ustoupila anonymitě, vyžaduje se samostatnost. V dnešním světě není prostor pro city. Mohly by být zneužity k odhalení zranitelnosti člověka. Projevení citů je chápáno jako důkaz zbabělosti. Alena Vostřá hledá příčinu. Ptá se, proč se lidé navzájem odcizili.

Dospělí si začali nasazovat masky, aby nemuseli odhalovat své nitro a svá tajemství. Přetvářka a póza se staly běžnou součástí života. Avšak tento stav nelze udržovat neustále. Jednou přece musí být maska odhalena a její nositel zesměšněn. Protože co se nachází pod ní, je vlastní názor a ten není převážnou částí společnosti přijímán. Kdo se vzpírá úsudku lidského průměru, je považován za podivína či za blázna. Hlavní postavy děl Aleny Vostřé jsou těmito individualitami, které se na svět dívají „jinýma“ očima.

Dialogy mezi postavami jsou založeny na sémantické hře se slovy, která vede až k absurdnímu prolínání kontextů sdělovaného. Jazyk se stal pouze nástrojem hry – hry jazykové, situační i hry s adresátem. Postavy v prózách i dramatech hrají hru s lidmi ve svém okolí, jde o formu masky a zároveň prostředek manipulace. Bojí se totiž, že by někdo druhý mohl hrát hru s nimi. Prostřednictvím této hry můžou ukrýt své tajemství, avšak kdykoli může dojít k prozrazení falešnosti mezilidských her. Hra alespoň částečně přináší svému strůjci jakousi svobodu nakládat se svým životem, volnost. Každá hra musí mít svá pravidla. Ale ta tu neplatí a její oběť tak netuší, že se stala terčem útoku.

⁴³⁸ Srov. Suchomel, Milan: Hráči. In: týž: *Literatura z času krize*. Atlantis, Brno 1992, s. 81–106.

Každé lidské jednání se podobá hře. Touto premisou jsou texty Aleny Vostré prostoupeny. Už neexistuje lidský život, ale hra na život. Je okleštěna konvenčními pravidly chování, která jsou striktně dána a která nepřipouští žádné výjimky. Rajendra Chitnis pojmenoval toto živoření „náhradní verzi života“.⁴³⁹ Postava učitelky Nekvindové v divadelní hře *Na ostří nože* tuto situaci nazvala „provizóriem“. Svěřuje se architektu Vladykovi, že takový stav nesnáší. Vladyka ji bohužel nemá jak utěšit. Jeho odpověď smazává všechny iluze o nápravě: „Toho se za života těžko zbavíte.“⁴⁴⁰ Děti a mladí lidé, kteří se ještě úplně nezařadili do každodenního pracovního života, jsou jediní, kdo hře na život ještě odolávají, které mašinerie každodenního koloběhu s jeho normami nesešla.

Hra je založena na principu náhody. Nikdo nikdy neví, kdo a kdy se stane obětí jejich strůjců a jak to nakonec dopadne. Je to základní způsob poznávání světa. Náhoda je na člověku nezávislá, on se jí musí, pokud jej dostihne, podřídit.

Sen jako možnost vymanění se z náhradní verze života je dalším leitmotivem textů. Bohatým snovým životem oplývají děti a dospívající. Jsou v nich obsaženy jejich touhy i obavy. Často sní, protože chtějí uprchnout z reality, v níž se necítí dobře anebo v níž je všichni odstrkují. Sen je místem, kde se může stát cokoli a kde nikdo nikoho nesoudí pro jeho zvláštnosti. Typickým znakem je také tzv. denní snění, fantazijní obrazy, které v ústech postav jako by oživaly a stávaly se skutečnými. Nepříjemné sny většinou trápí pouze dospělé. Zobrazují se jim v nich komplikované situace, které čekají vyřešení. Nebo mají se spánkem obecně problémy (bezsné noci, nespavost). Někdy se postavy pohybují a jednají jakoby na pomezí snu a skutečnosti.

Sny mohou ukrývat tajemství, jež nezná nikdo kromě jeho majitele. Tajemství je jedním z motivů, který doprovází iracionální jevy obestírající postavy. Nikdo o žádném tajemství neutrousí ani slova, ale přece je cosi tušeného ve vzduchu.

Se snem souvisí neskutečné příběhy, které si postavy vymýšlejí, a překrucování reality. Může jít o jednu z forem masky, která zakrývá obyčejný, banální život.

⁴³⁹ Srov. Chitnis, Rajendra A.: „Water Flows even under Ice“: The Fiction and Drama of Alena Vostrá. In: *Central Europe*, 1, 2007, s. 89–109.

⁴⁴⁰ Vostrá, Alena: *Na ostří nože*. In: *Divadlo*, 10, 1968, s. 86.

Stejnou pozici má i motiv smrti. Velmi často se o ní hovoří. V novelách *Elegie a Bůh z reklamy* je smrt doprovázena tajemstvím – zemřeli protagonisté próz vlastní rukou? Ve *Vlažné vlně* jedna postava umře – manželka záletného Taifla Naděžda, avšak nikdo se nad touto událostí nepozastaví, život plyne dál, jako by se jednalo o běžnou denní událost. Dále je motiv v románu přítomen ve formě hřbitova, kde má Emilie předběžně zajistit dědečkovi místo. V dramatu *Na koho to slovo padne* je smrt a umírání častým tématem rozhovorů, prostoupených černým humorem. Sebevražda, kterou hrdina nakonec přežil, se objevuje ve hře *Na ostří nože* a stejně jako v předchozím dramatu je v konverzaci znevažována.

Důležitou pozici zaujímají i jména postav. Vypravěč v prózách je nepoužívá vůbec – popisuje obecně dívku, chlapce,... Jména buď chybí úplně (ani postavy se neoslovují – v prózách; v dramatu, pokud se neosloví, jsou jejich jména známá jen z divadelního programu), nebo je jim naopak věnována značná pozornost. V případě absence jména je obecné pojmenování někdy zúženo na synekdochu. Na jednu stranu jméno s jeho nositelem nesouvisí, ale pokud je zajímavé, nevšední, je podrobováno diskusi (například Emilie ve *Vlažné vlně*), nebo plní funkci charakterizační (přezdívky studentů v hrách *Na koho to slovo padne* i *Na ostří nože* a v románu *Vlažná vlna*; příjmení postav v dramatu *Na ostří nože*).

Výše zmíněné motivy – maska, hra, náhoda, sen, tajemství, smrt, jména – procházejí jak všemi texty, tak jsou leitmotivem v každém textu zvlášť. Objevují se v promluvách postav, které mezi sebou nemají žádný vztah, i v nečekaných souvislostech a významech. Některé postavy také přecházejí i z jednoho díla do druhého. Níjak výrazně do děje dalšího textu nezasahují, jsou jen odkazem pro čtenáře, který zná předchozí autorčiny práce.

Hlavní postavy próz a dramát vnímám jako originální individuality, které se snaží bránit společenským konvencím, náhradní verzi života, která je obklopuje. Jejich nechut přizpůsobit se je odsouvá na okraj společnosti, protože odporovat jim přeci nebylo povoleno, nedovolují to pravidla chování dospělých. Nikoli děj, ale postava je v dílech v centru pozornosti. Až na výjimku (Hrdina ze hry *Na ostří nože*) jsou hlavními postavami děti nebo mladí lidé na prahu dospělosti. S nimi lze nahlédnout na žitou skutečnost z druhé strany, dětskýma očima – bez předsudků. Neznáme jejich minulost,

často ani rodinné zázemí, nevíme nic o jejich touhách, přáních, koníčcích, studiu či zaměstnání. Charakterizace probíhá nepřímou – určitou představu si lze udělat z jejich chování, mluvy a zevnějšku. Každá postava je něčím specifická – jejímu zevnějšku dominuje vždy jeden charakteristický prvek (aktovka, účes, cylindr,...). Mezi hlavními postavami a zbytkem společností dochází ke střetu jednotlivce s masou a fantazií s logikou.

Osamocenosť postav pramení z odlišnosti. Cítí neklid a nejistotu ve velké společnosti a obecně v současném světě. Jejich přecitlivělost a křehkost se mívá se standardní vlažností mezilidských vztahů. Nevědí, jak se do společnosti zařadit či se v ní alespoň zorientovat. Jsou to snílci, kteří věří, že je nesemele všude panující průměrnost a že si uchovají svoji jedinečnost.

Jazyková stránka textů je co do výraziva i stylizačních schopností velmi bohatá. Kultivovanost a vytržbenost výrazu je charakteristickým a neodmyslitelným rysem autorčina stylu. Používá převážně jednoduché věty nebo věty neslovesné, které spolu s častými odstavci (v prozaických dílech) dodávají výpovědi na naléhavosti a úsečnosti. Vypravěč využívá při popisech často synekdochy, personifikace a obrazná pojmenování. Do kontrastu je dán jazyk vypravěče (v prózách) a přímá řeč postav. Vypravěč používá spisovný jazyk, v promluvách postav se mísí dva nebo tři kódy: Hovorová podoba spisovné češtiny, obecná čeština a studentský slang. Každá z forem obohacuje řeč jiným způsobem. Nejvýraznějšími rysy jsou hry se slovy, z nichž vyvěrá jazyková komika, dále ironie, paradox, černý humor, dvojsmyslnost slov, parafráze anebo aktualizace rčení, přísloví a aforismů; expresivitu posiluje užití vulgarismů.

Dojem autentického zachycení dialogu způsobují zejména všechny „zaznamenané“ syntaktické prohřešky a použití různorodého lexika z výše zmiňovaných jazykových vrstev. Promluvy jsou však velmi promyšlené a stylizované, nikoli odposlouchané ve skutečném životě. Dokládá to především fakt, že se v ústech různých postav objevují stejné motivy, aniž by byly tyto postavy ve vzájemném vztahu a motivy měly totožný smysl.

Témata próz a dramát Aleny Vostré se týkají člověka a jeho individuality v konfrontaci s bytím ve společnosti: Jeho osamělosti, odcizení, neschopnosti dorozumět se, selháním mezilidské komunikace a postavení emocí v sociálně vyprahlé současnosti.

Ze všech výše popsaných znaků tvorby Aleny Vostré se valná část shoduje s typickými rysy generace 60. let, které pro ni ve své monografii vymezila Helena Kosková.⁴⁴¹ Alena Vostrá ve svém díle navazuje na tradici Franze Kafky (pocit odcizení, krize jazyka a lidské identity), Jaroslava Haška (porušování ideologických a společenských mechanismů), Vladislava Vančury (krize románu a jazyka, umělecký experiment) i Karla Čapka (mystifikační role jazyka, jazyk jako překážka komunikace). S ostatními prozaiky a dramatiky generace 60. let ji spojují například tyto rysy: Zájem o otázky existenciální a otázky privátního života jedince, motiv hry jako nástroj rozrušení ustálených norem ve společnosti, mezižánrová otevřenost, mnohoznačnost významů, které dílo nabízí, téma jazyka jako nástroje nedorozumění a odcizení, zvýšené využití řeči hovorové, požadavek spolupráce čtenáře na výkladu textu a inspirace absurdním dramatem.

V oblasti divadelní tvorby jsou témata a motivy totožné jako v próze, ze specifík poetiky divadel malých forem lze ještě doplnit využití jedné z „malých forem“ – písňe – a příklon k modelovému dramatu vedle dramatu absurdního (viz kap. Poetika Činoherního klubu v kontextu divadel malých forem v 60. letech).

Navzdory uvedeným shodám nenacházíme u Aleny Vostré ani náznak snahy někoho napodobovat nebo se otevřeně hlásit k nějakým vyhraněným tendencím. Autorka si zachovávala až úzkostlivou distanci od ostatních autorů, možná paradoxně právě nejvíc od těch, kteří jí byli generačně nejbližší.⁴⁴² Charakteristickým rysem osobnosti i díla Aleny Vostré se stala „determinace jedinečnosti“⁴⁴³.

Na základě uvedených souvislostí s autory tvořícími ve stejném období, ale především na základě detailního rozboru jejích děl vnímám Alenu Vostrou jako jednu z klíčových představitelk generace 60. let v oblasti prózy a dramatu. Jako autorku, která vychází

⁴⁴¹ Srov. Kosková, Helena: *Hledání ztracené generace*. H & H, Jinočany 1996.

⁴⁴² Na otázku jaké čte autory odpověděla v rozhovoru Alena Vostrá Pavlu Kohnovi, že současnou českou literaturu téměř nečte „O čem se nejvíc povídá, to mě nepřitahuje.“ Kohn, Pavel: Slovo padlo na Alenu Vostrou. In: *Student*, 47, 1966, s. 6.

⁴⁴³ Heřman, Zdeněk: Bezbrannost a nesetkání. In: *Literární noviny*, 32, 1964, s. 4.

z nejhodnotnějších tradic české literatury, navazuje na ně a pokračuje v této linii promlouvajíc svým vlastním, jedinečným hlasem.

„P. S.

Vy, kteří se po ní ptáte... vězte

Liší se od těch ostatních

tím že nepolituje sebe ale sníh

který ji na jaře přepadl ve vnitřním městě

dav jej za to udupal.“⁴⁴⁴

Tyto verše napsal Pavel Šrut Aleně Vostřé namísto nekrologu. S básnickou úsporností a zároveň hloubkou výrazu se mu podařilo vystihnout nejen spisovatelčinu osobnost, ale také podstatu její literární a dramatické tvorby.

⁴⁴⁴ Šrut, Pavel: Pozdě. In: *Lidové noviny*, 118, Národní 9, 21, 1992, s. 2.

Anotace

Damborská Aneta

Katedra bohemistiky, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Prózy a dramata Aleny Vostré z 60. let (The Proses and Dramas by Alena Vostrá from the 1960s)

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Zuzana Zemanová, Ph.D.

258 365 znaků

6 příloh

130 titulů použité literatury

Klíčová slova: Alena Vostrá, generace 60. let, Elegie, Bůh z reklamy, Na koho to slovo padne, Na ostří nože, analýza, interpretace, hra, dialog, jazyk, postava

Magisterská diplomová práce *Prózy a dramata Aleny Vostré z 60. let* představuje původní literární a dramatickou tvorbu Aleny Vostré z 60. let. Na základě podrobné analýzy jejích děl – souboru novel *Bůh z reklamy* (1966), románu *Vlašná vlna* (1966) a dramatu *Na koho to slovo padne* (premiéra 1966) a *Na ostří nože* (premiéra 1968) stanovuje charakteristické rysy její tvorby a zařazuje ji do kontextu tzv. generace 60. let a stanovuje v něm její výlučné místo.

The thesis *The proses and dramas by Alena Vostrá from the 1960s* introduces original literary and dramatic works of Alena Vostrá created in 1960s. Based on a detailed analysis of her writings – short stories *Bůh z reklamy* (1966), a novel *Vlašná vlna* (1966) and dramas *Na koho to slovo padne* (premiere 1966) and *Na ostří nože* (premiere 1968), it determines characteristics of her work and places her in the exceptional position in the context of the so called *Generation of the 60s*.

Literatura

Primární literatura

Vostrá, Alena: *Co mně ryba vyprávěla*. Panorama, Praha 1981. Za autorku podepsala Eva Šmídová.

Vostrá, Alena: *Kdo nevěří, ať tam jede*. Artur, Praha 2013.

Vostrá, Alena: *Laris Ridibundus*. SNDK, Praha 1965.

Vostrá, Alena: *Na koho to slovo padne*. Dilia, Praha 1967.

Vostrá, Alena: *Na ostří nože*. Dilia, Praha 1969.

Vostrá, Alena: *Než dojde ke vraždě*, Československý spisovatel, Praha 1990.

Vostrá, Alena: *Tanec na ledě*. Československý spisovatel, Praha 1988.

Vostrá, Alena: *Vlažná vlna*. Československý spisovatel, Praha 1966.

Vostrá, Alena: *Vlažná vlna*. Československý spisovatel, Praha 1970. 2. vyd.

Vostrá, Alena: *Výbuch bude v šest*. Albatros, Praha 1986.

Králová, Alena: Elegie. In: *Plamen*, 7, 1963, s. 62–77.

Králová, Alena: Slunce ze šmolky. In: *Literární noviny*, 8, 1963, s. 7.

Věc Mesiáš. Alena Vostrá. *Literární noviny*, 52, 1966, s. 1–2.

Vostrá, Alena: Bůh z reklamy. In: *Plamen*, 1, 1964, s. 18–36.

Vostrá, Alena: Kniha pro děti. In: *Výběr z nejzajímavějších knih*, 2, 1989, s. 11.

Vostrá, Alena: Na ostří nože. In: *Divadlo*, 10, 1968, s. 85–107.

Sekundární literatura a zdroje

Benhart, František: Alena Vostrá aneb Odvaha být mimo. In: *týž: Jedna a jedna*. H & H, Jinočany 1999, s. 73–79.

Vostrá Alena (heslo). In: Brabec, Jirí (ed.): *Slovník českých spisovatelů. Pokus o rekonstrukci české literatury 1948–1979*. Sixty-Eight Publishers, Toronto 1982, s. 508–509.

Denemarková, Radka (ed.): *Zlatá šedesátá: Česká literatura a společnost v letech tání, kolotání a zklamání*. ÚČL AV ČR, Praha 2000.

Fišer, Zbyněk (autor hesla): Alena Vostrá: Vlažná vlna. In: Dokoupil, Blahoslav (ed.) a kol.: *Slovník české prózy: 1945–1994*. Sfinga, Ostrava 1994, s. 415–416.

- Goetz–Stankiewicz, Marketa: *Silenced Theatre: Czech Playwright without a Stage*. University of Toronto Press, Toronto 1979.
- Haman, Aleš: Literární struktura a její proměny v letech 1950–1970. In: týž: *Literatura v průsečíku pohledů*. ARSCI, Praha 2003, s. 104–115.
- Haman, Aleš: Proměny strukturních dominant v próze 60. let 20. století. In: týž: *Literatura v průsečíku pohledů*. ARSCI, Praha 2003, s. 116–123.
- Chitnis, Rajendra A.: Život a jeho náhrady v próze Aleny Vostré pro dospělé. In: Vojtěch, Daniel (ed.): *Česká literatura na konci tisíciletí*. 2. ÚČL AV ČR, Praha 2001, s. 567–573.
- Janoušek, Pavel a kol.: *Dějiny české literatury 1945–1989*. III. 1958–1969. Academia, Praha 2008.
- Brožová, Věra (autorka hesla): Vostrá, Alena. In: Janoušek, Pavel a kol.: *Slovník českých spisovatelů od roku 1945*. 2. M–Ž. Brána, Praha 1998, s. 654–656.
- Jungmann, Milan: Anketa o tzv. novém románu. In: týž: *Oblébání Tróje*. Československý spisovatel, Praha 1969.
- Kosková, Helena: *Hledání ztracené generace*. H & H, Jinočany 1996. 2. roz. vyd.
- Kraus, Jiří a kol.: *Nový akademický slovník cizích slov*. Academia, Praha 2007.
- Lehár, Jan a kol.: *Česká literatury od počátků k dnešku*. NLN, Praha 2008. 2. dopln. vyd.
- Lopatka, Jan: Tolik knih o životě. In: Špirit, Michael (ed.): *Tvář*. Torst, Praha 1995, s. 220–227.
- Mocná, Dagmar – Peterka, Josef a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Paseka, Praha – Litomyšl 2004.
- Opelík, Jiří: Hromádka nových českých románů. In: týž: *Nenáviděné řemeslo*. Československý spisovatel, Praha 1969, s. 172–192.
- Pavlovský, Petr a kol.: *Základní pojmy divadla*. Libri – Národní divadlo, Praha 2004.
- Pechar, Jiří: *Francozský „nový román“*. Československý spisovatel, Praha 1968.
- Plachetka, Jiří: *Velká encyklopedie citátů a přísloví*. Ilustroval Zdeněk Mézl. Academia, Praha 1999.
- Prokeš, Josef: Osamocený dětský svět Aleny Vostré. In: *Dětský svět v české próze 60. let XX. století*. Masarykova univerzita, Brno 2003, s. 76–87.
- Robbe-Grillet, Alain: *Za nový román*. Odeon, Praha 1970. Přeložil Petr Pujman.

Short, David: Dream-Drama of the Whetted Knife. Alena Vostrá's Na ostří nože. In: *Essays in Czech and Slovak Language and Literature*. University of London, London 1996, s. 51–60.

Suchomel, Milan: Čas románu. In: týž: *Literatura z času krize*. Atlantis, Brno 1992, s. 107–139.

Suchomel, Milan: Hráči. In: *Literatura z času krize*. Atlantis, Brno 1992, s. 81–106.

Suchomel, Milan: Integrace rozkladem a hrou. In: týž: *Co zbylo z recenzenta*. Vetus Via, Brno 1995, s. 144–145.

Suchomel, Milan: O potřebě mýtů a klaunů. In: týž: *Literatura z času krize*. Vetus Via, Brno 1995, s. 58–106.

Suchomel, Milan: Šedesátá léta: Proměny narativu z pohledu literárního kritika oněch let. In: Jedličková, Alice – Sládek, Ondřej: *Vyprávění v kontextu*. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2008, s. 206–229.

Urbanec, Jiří: Vztah ženské autorky k ženským postavám v české próze šedesátých let. In: *Žena – jazyk – literatura*. Univerzita J. E. Purkyně, Ústí nad Labem 1966, s. 141–145.

Vostrý, Jaroslav: *Činoherní klub 1965–1972*. Divadelní ústav, Praha 1996.

Žáček, Jiří: Limerik je když... In: týž: *99 dědečků a 1 babička*. Šulc a spol., Praha 2001, s. 71–77.

Anderssen, Odd-Stein: Pa knivseggen. In: *Aftenposten*, 245, 1971, strana nezjištěna, překlad z archivu Činoherního klubu.

as: Sovětská kritika o našem divadle. In: *Divadelní noviny*, 18, 1967, s. 6.

B. J.: Tsjekkisk Festpillgjestespill pa DNS. In: *Dagen*, 125, 1971, strana nezjištěna, překlad z archivu Činoherního klubu.

Balajka, Bohuš: Elegický zpěv o lásce. In: *Literární noviny*, 34, 1963, s. 5.

Bauer, Michal: Život kolem nás (malá řada). Citace z dobových recenzí. In: *Tvar*, 3, 2000, s. 17.

Bednářová, Veronika: Činohra na vostří nože. In: *Reflex*, 10, 2005, s. 70–72.

Beránek, Jindřich: Slovo padlo na Liberec. In: *Průboj*, 130, 1968, s. 4.

Burešová, Věra: Život kolem nás očima ženy. In: *Zemědělské noviny*, 117, 1964, s. 4.

Burian, Jaroslav M.: Americké zamyšlení nad naším divadlem. In: *Divadelní noviny*, 1, 1969. Přeložil Jan Procházka.

- Císař, Jan: Hra s hrou. In: *Plamen*, 6, 1967, s. 150–151.
- Černý, Jindřich: Na koho to slovo padne. In: *Lidová demokracie*, 340, 1966, s. 5.
- Černý, Jindřich: Nůž v hlavě. In: *Host do domu*, 14, 1969, s. 70–71.
- Červenka, Miroslav: Kritický metr na metr knih. In: *Orientace*, 6, 1966, s. 63–68.
- Decher, Rolf: Knivseggen. In: *Bergens Tidende*, 1971, číslo vydání ani strana nezjištěny, překlad z archivu Činoherního klubu.
- Dostál, Vladimír: Scénický román. In: *Kulturní tvorba*, 8, 1967, s. 12.
- Eidem, Odd: Tilskuerens dilemma. In: *Verdens Gang*, 1971, číslo vydání ani strana nezjištěny, překlad z archivu Činoherního klubu.
- Galík, Josef: Figury a figurky: Zamyšlení nad jednou tendencí české literatury v posledních třiceti letech jejího vývoje. In: *Studia Bobemica*, 5, 1989, s. 61–68.
- Grym, Pavel: Došlo k nedorozumění? In: *Lidová demokracie*, 322, 1968, s. 5.
- Hamanová, Růžena: Sluníčko, Mateřídouška, Ohníček: Časopisy dětí od tří do deseti. In: *Zlatý máj*, 1984, s. 479–486.
- Heřman, Zdeněk: Bezbrannost a nesetkání. In: *Literární noviny*, 32, 1964, s. 4.
- Holešovský, František: Poznávám, poznáváš, poznává. In: *Zlatý máj*, 6/7, 1964, s. 314–315.
- Hořínek, Zdeněk: Všechny zvony světa. In: *Divadlo*, 7, 1967, s. 33–38.
- Hořínek, Zdeněk: Hlava. In: *Divadlo*, 2, 1969, s. 71–75.
- Hořínek, Zdeněk: Řeč dramatu. In: *Host do domu*, 1, 1968, s. 50–53.
- Hořínek, Zdeněk: Život jako hra. In: *Divadlo*, 3, 1966, s. 63–68.
- hp: Činoherní klub tentokrát. In: *Práce*, 1966, číslo vydání ani strana nezjištěny, materiál z archivu Činoherního klubu.
- Hrzalová, Hana: Vlažná vlna. In: *Věčerní Praha*, 244, 1966, s. 3.
- Chitnis, Rajendra A.: ‚Water Flows even under Ice‘: The Fiction and Drama of Alena Vostrá. In: *Central Europe*, 1, 2007, s. 89–109.
- Kohn, Pavel: Slovo padlo na Alenu Vostrou. In: *Student*, 47, 1966, s. 6.
- Kohn, Pavel: Světem Aleny Vostré. In: *Vlasta*, 4, 1967, s. 4.
- Kohn, Pavel: Zpráva o akci a mikrorecenze s douškou. In: *Student*, 48, 1967, strana nezjištěna, z materiálů Činoherního klubu.
- Königsmark, Václav: Autorka tématu hledání. In: *Literární měsíčník*, 5, 1988, s. 136–137.
- Košnarová, Veronika: Opomíjené, či opomenuté hodné? In: *Tvar*, 13, 2007, s. 12–13.

- Košnarová, Veronika: Prozaické debuty let šedesátých. In: *Moravica*, 6, 2008, s. 177–184.
- Košnarová, Viktorie: K tabuli půjde... spisovatelka a dramatická Alena Vostrá. In: *Pionýr*, 3, 1988, s. 12–13.
- Kutina, Jiří: Slovo padlo na Ofsajda... In: *Nová Praha*, 24, 1967, s. 15.
- Kutina, Zdeněk: Přítomný čas věcí minulých. In: *Předvoj*, 13, 1970, s. 6.
- Linke, Arno: Vlažná vlna. In: *Nové knihy*, 33, 1966, s. 1.
- Lukeš, Jan: Alena Vostrá (17.5.1938–15.4.1992). In: *Lidové noviny*, 118, Národní 9, 21, 1992, s. 2.
- Lukeš, Jan: Pravidla hry. In: *Lidové noviny*, 118, 1992, Národní, 21, s. 2.
- M. Š.: Kniha na čítanie. In: *Slovenské pohľady*, 7, 1964, s. 135.
- Machalická, Jana: Nejkrásnějších bylo prvních sedm let, říká herec Jiří Hálek o svém Činoherním klubu, kde strávil bezmála čtyřicet let. In: *Lidové noviny*, 214, 2001, s. 25.
- Machonin, Sergej: Na koho to slovo padne. In: *Literární noviny*, 51, 1966, s. 4.
- Machonin, Sergej: Na ostří nože. In: *Listy*, 9, 1969, s. 8.
- man: Odešla autorka. In: *Zlatý máj*, 4, 1992, s. 195.
- Nepodepsáno: Alena Vostrá. In: *Albatros*, 10, 1990, s. 6.
- Nepodepsáno: Zemřela Alena Vostrá. In: *Lidové noviny*, 100, 1992, s. 3.
- Novák, Vladimír: Etudy dobré a méně dobré. In: *Kulturní tvorba*, 25, 1964, s. 13.
- Novotný, Vladimír: Literárium. In: *Mladá fronta Dnes*, 109, 1992, s. 6.
- Nyklová, Milena: Slovo padlo na Alenu Vostrou. In: *Zlatý máj*, 4, 1989, s. 210–213.
- Opavský, Jaroslav: Možnosti člověka. In: *Rudé právo*, 39, 1969, s. 3.
- Pohorský, Miloš: První prózy. In: *Rudé právo*, 7, 1964, s. 2.
- Prokeš, Josef: Zrcadlení dětského světa v próze pro dětského čtenáře. In: *Tvar*, 11, 2004, s. 14–15.
- Pujman, Petr: Alain Robbe-Grillet, teoretik „nového románu“. In: *Světová literatura*, 4, 1965, s. 209–217.
- Pujman, Petr: Slovo do pranice. In: *Literární noviny*, 44, 1965, s. 8.
- r: Jubilanti. In: *Kmen*, 20, 1988, s. 2.
- Roberts, Peter: Europe. Newsletters. Prague. In: *Plays and Players*, 1969, číslo vydání ani strana nezjištěny, překlad z archivu Činoherního klubu.
- Roubíček, Zdeněk: Představení opravdu tvořivé. In: *Mladá fronta*, 344, 1966, s. 5.

- Schlocker, Georges: Zuschauer sind unsere Freunde In: *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, 44, 1970, s. 23, překlad z archivu Činoherního klubu.
- Soldán, Fedor: Četba úniková a oddechová. In: *Vlasta*, 32, 1967, s. 9.
- Stich, Alexandr: Národní jazyk a jazyk dramatu. In: *Divadlo*, 5, 1967, s. 12–18.
- Stránská, Alena: Na okraj divadelního týdne. In: *Svobodné slovo*, 340, 1966, s. 4.
- Suchomel, Milan: Labyrint komunikace a nedorozumění. In: *Bobemica litteraria*, 4, 2001, s. 155–161.
- Suchomel, Milan: O potřebě mýtů. In: *Plamen*, 1, 1965, s. 66–72.
- Suchomel, Milan: The Adventure of Dialogue: The Prose of Alena Vostrá. In: *Czechoslovak and Central European Journal*, 1, 1992, s. 81–91.
- Suchomel, Milan: Umění konverzace, obtíž komunikace. In: *Přítomnost*, 4, 1991, s. 28–29.
- Svobodová, Luba: Píšu to, co nevím: Alena Vostrá pro Knihy 92. In: *Knihy 92*, 10, 1992, s. 11.
- Šrut, Pavel: Pozdě. In: *Lidové noviny*, 118, Národní 9, 21, 1992, s. 2.
- Štěpánek, Bohuš: Hra na život. In: *Večerní Praha*, 288, 1966, s. 3.
- Šubrt, Josef: Svědectví o čase a lidech. In: *Lidová demokracie*, 270, 1966, s. 3.
- Tognerová, Rajka: Médium Aleny Vostré. In: *Vlasta*, 25, 1992, s. 57.
- Urbanová, Alena: Jejich hra. In: *Kulturní tvorba*, 50, 1966, s. 12.
- Vlašín, Štěpán: Vlažná vlna. In: *Rudé právo*, 316, 1966, s. 2.
- Vohryzek, Josef: Život kolem (v) nás. In: *Host do domu*, 7, 1964, s. 74.
- Všetička, František: Femme fatale a ostatní u A. Vostré. In: *Romboid*, 10, 1991, s. 25–29.
- Všetička, František: Kompozice Vlažné vlny Aleny Vostré. In: *Česká literatura*, 5/6, 1970, s. 399–408.
- Všetička, František: Očima Aleny Vostré. In: *Zlatý máj*, 1, 1990, s. 31–34.
- Wojnar, Karel: Hra o život. In: *Moravskoslezský večerník*, 27, 1969, s. 3.
- Wysińska, Elżbieta: Činoherní klub čili Jak smířit režiséra a autorem a hercem. In: *Dialog*, 4/5, 1972, strana nezjištěna, překlad z archivu Činoherního klubu.
- Zemanová, Zuzana: Svět očima Aleny Vostré. In: *Bobemica Olomucensia*, 1, 2010, s. 199–202.

Osobní korespondence s Denisou Vostrou

Studie, kritiky, recenze, propagační materiály a fotografie z archivu Činoherního klubu
(Ve Smečkách 26, Praha)

Machala, Lubomír a kol.: *Panorama české literatury*. [DVD-ROM]. VUP, Olomouc 2008. 2. přeprac. vyd.

Brožová, Věra (autorka hesla) – Kudlová, Klára (aktualizace hesla a bibliografie): Alena Vostrá [online]. [cit. 11.7.2011] Slovník české literatury po roce 1945. Dostupné z: <<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=901&hl=vostr%C3%A1>>

Česká národní bibliografie, <<http://sigma.nkp.cz/>>, heslo „Vostrá Alena“ [cit. 26.10.2013].

Honsová, Petra: Archiv Činoherního klubu v Praze, Sibmas Mnichov 2010 [online]. [cit. 11. 7. 2011]. Dostupné z:<<http://host.divadlo.cz/sibmas/clanek.asp?id=22012%27>>

Kubíková, Alena: Časopisy pro děti v období tzv. normalizace [online]. [cit. 14.11.2013]. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta. Vedoucí práce Naděžda Siegllová. Dostupné z: <http://is.muni.cz/th/350380/pdf_b/>

Martin: Povídky: Každý svého strůjce štěstím (1990) [online]. [cit. 11.6.2012]. Dostupné z: <<http://mluveny.panacek.com/povidky/54040-kazdy-sveho-strujce-stestim-1990.html>>

Na ostří nože [online]. [cit. 4.1.2014] Činoherní klub. Dostupné z: <<http://www.cinoherniklub.cz/index.php/archiv/na-ost-no-e.html>>

A bout de souffle (U konce s dechem) [film]. Režie Jean-Luc Godard. 1960.

„Člověk nikdy nemá jen jeden talent“ aneb Páteční večer s Jaroslavem Vostrým. Rozhlas, Český rozhlas 3 – Vltava, 16. prosince 2011.

Dědeček, Kyliján a já [film]. Režie Jiří Hanibal. 1966.

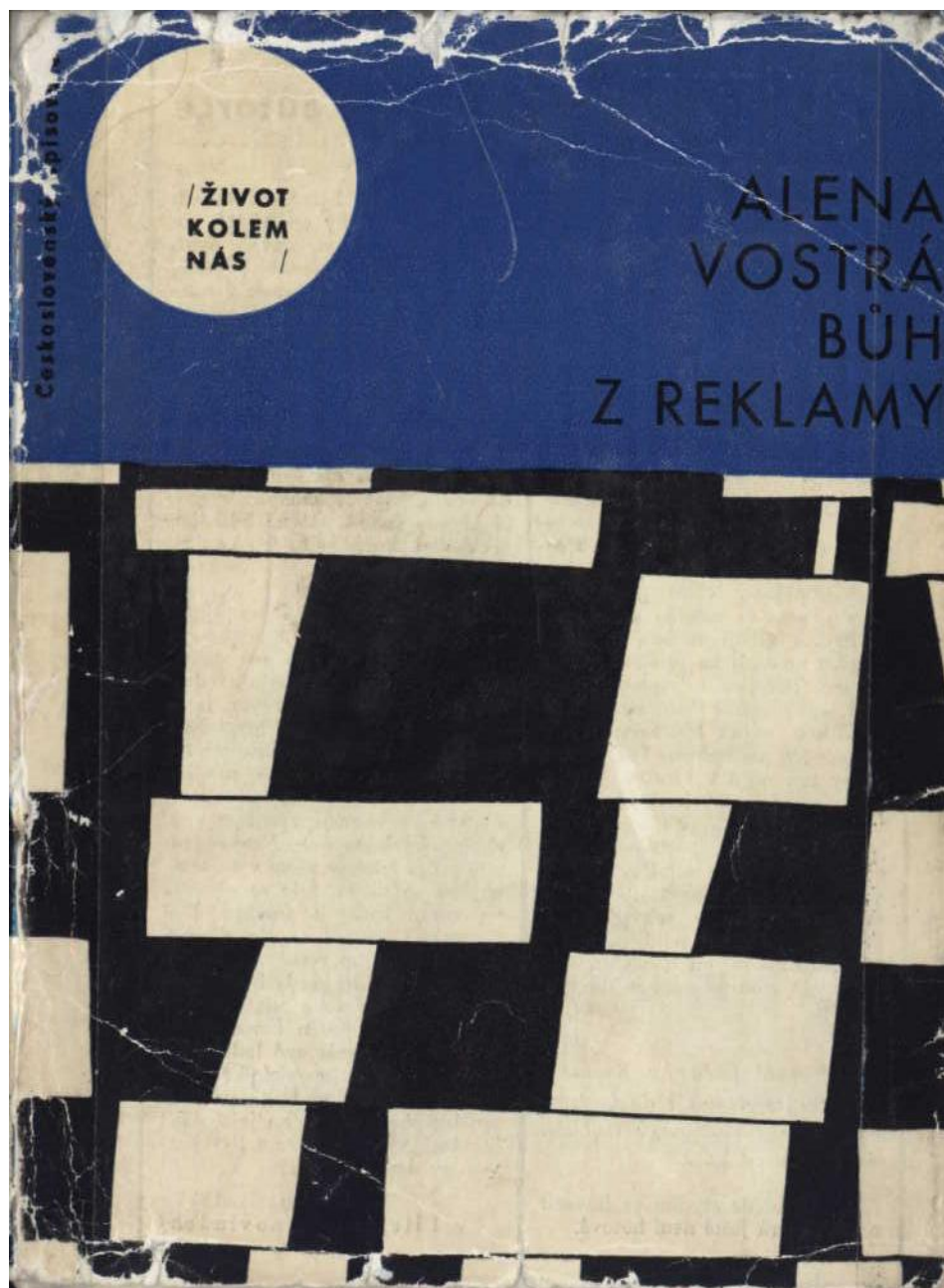
Výročí týdne, Alena Vostrá. Rozhlas, Český rozhlas 3 – Vltava, 15. dubna 2012.

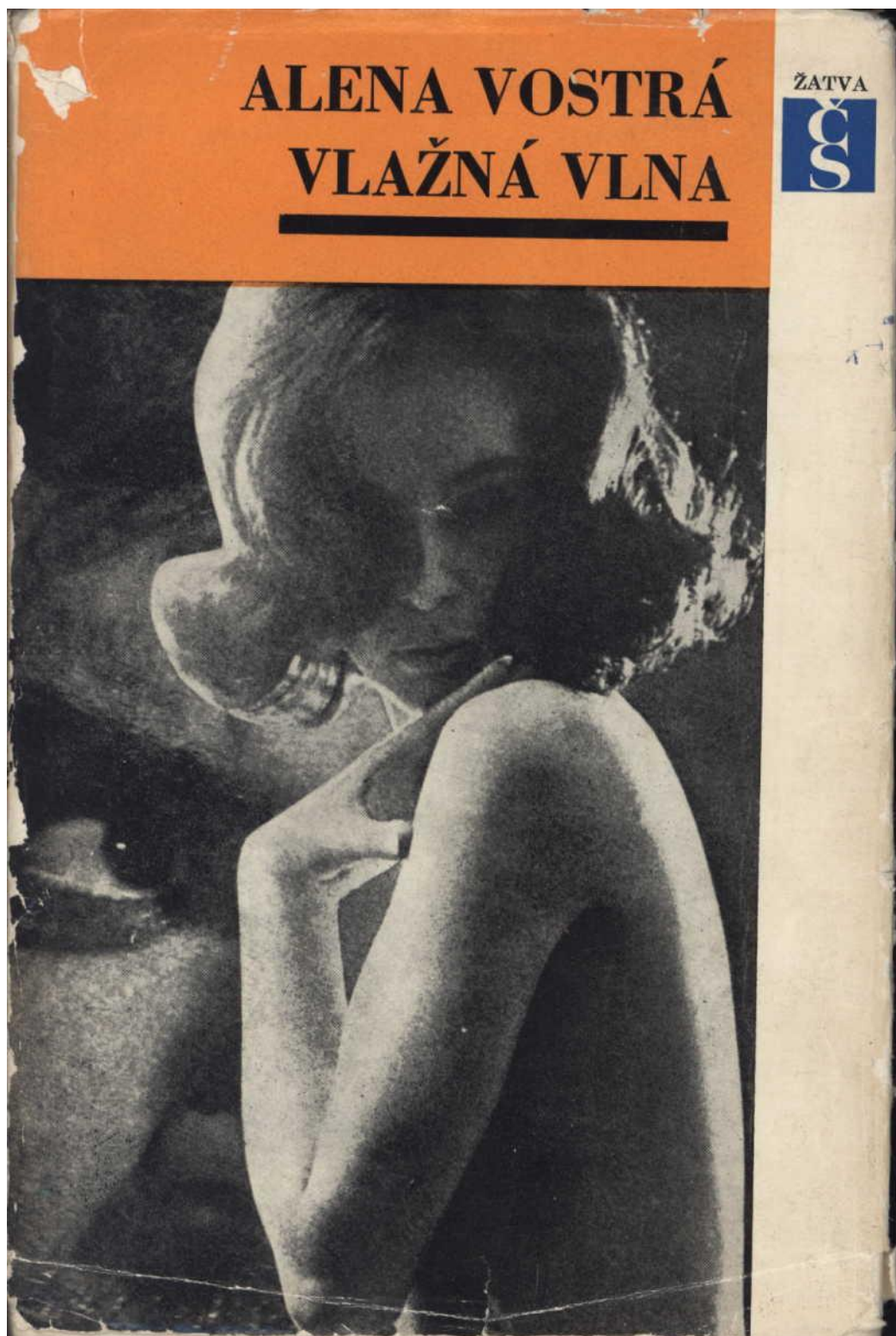
Přílohy

Příloha 1 Fotografie Aleny Vostré. Z osobního archivu Denisy Vostré

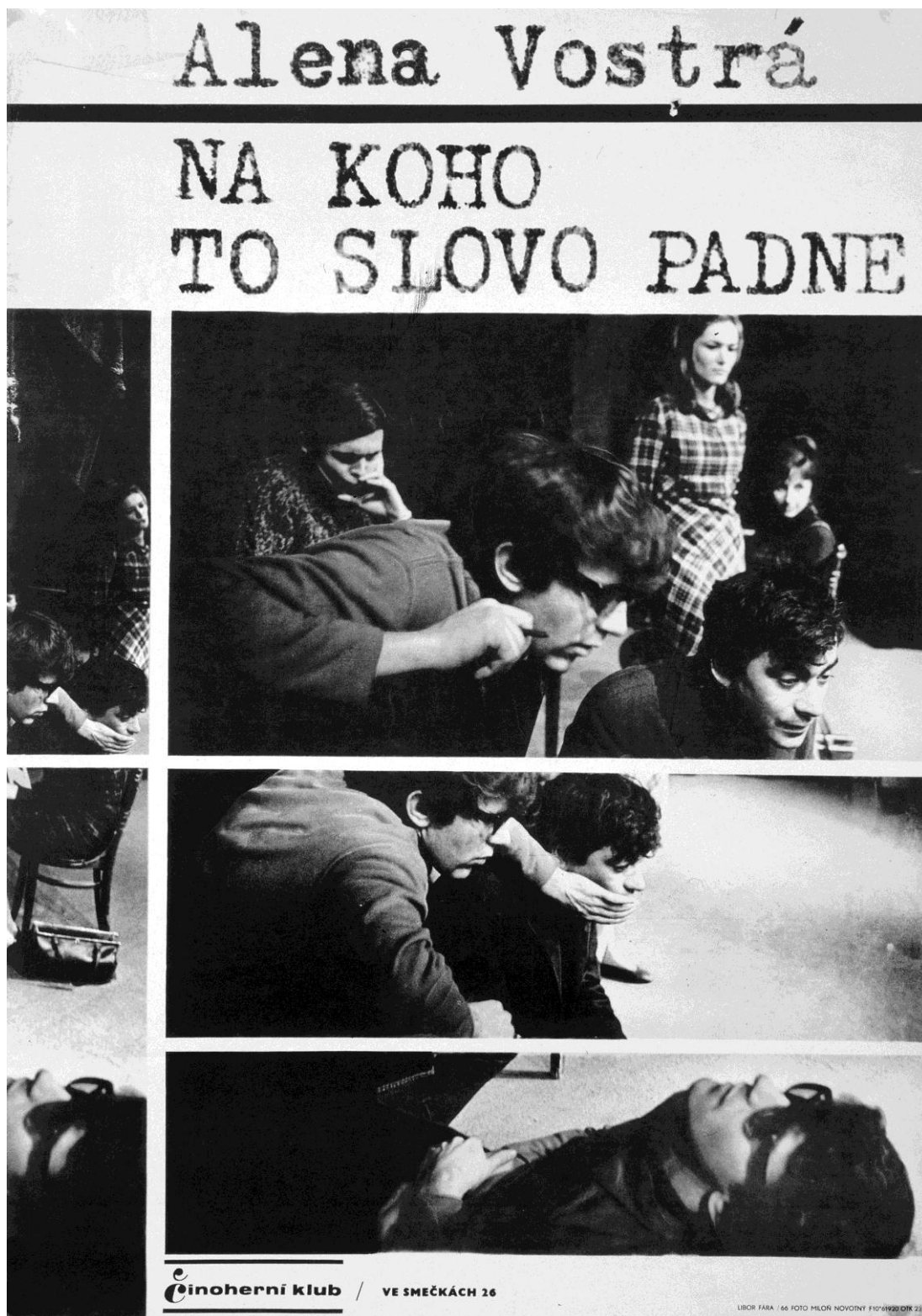


Příloha 2 Obálka knihy *Bůh z reklamy*. Grafická úprava Zdenek Seydl





Příloha 4 Plakát k divadelní hře *Na koho to slovo padne*. Výtvarné zpracování Libor Fára, vyfotografoval Miloň Novotný. Z archivu Činoherního klubu



Příloha 5 Plakát k divadelní hře *Na ostří nože*. Výtvarné zpracování Libor Fára, vyfotografoval Miloň Novotný. Z archivu Činoherního klubu



Příloha 6 Bibliografie dosud vydaných děl Aleny Vostré

Název díla	Rok vydání	Poznámka
<i>Zpívající pastelky</i>	1963	Pod jménem Alena Králová; autorská pohádka; ilustrovala Jitka Kolínská
<i>Bůh z reklamy</i>	1964	Dvě novely
<i>Na tváři lehký žal, hluboký v srdci smích</i>	1964	Pásmo poetistických veršů českých básníků; rozmnožila jako rukopis Dilia
<i>Laris Ridibundus</i>	1965	Výbor z rozhlasových autorských pohádek
<i>Vlažná vlna</i>	1966	Román; 2. vydání 1970
<i>Zločin a trest</i>	1966	Spoluautor Jaroslav Vostrý; dramaturgie stejnojmenného románu F. M. Dostojevského; rozmnožila jako rukopis Dilia
<i>Na koho to slovo padne</i>	1967	Divadelní hra; rozmnožila jako rukopis Dilia
<i>Na ostrí nože</i>	1969	Divadelní hra; rozmnožila jako rukopis Dilia
<i>Candide aneb Optimismus</i>	1971	Spoluautoři Jaroslav Vostrý a Jan Cziviš; rozmnožila jako rukopis Dilia
<i>Učený Jáchym a jiné pohádky</i>	1977	Autorské pohádky; obsahuje některé pohádky z <i>Laris Ridibundus</i> ; 2. vydání 2000 pod názvem <i>Kouzelný obláček</i> ; obě edice ilustrovala Helena Zmatlíková
<i>Pokřikovánky</i>	1978	Říkaneky; ilustroval Václav Stárek
<i>Kdo nevěří, ať tam jede</i>	1978	Výbor z limeriků; ilustrovali Miroslav Rada a Přemysl Pospíšil; 2. přepracované vydání 2013 ilustrovala Jana Štěpánová
<i>Obláček pro radost</i>	1978	Autorské pohádky; do souboru zařazena i pohádka <i>Zpívající pastelky</i> , která vyšla samostatně, a část pohádek z <i>Laris Ridibundus</i> ; ilustrovala Eva Šedivá
<i>Jedna paní povídala</i>	1979	Říkaneky; ilustroval Oswald ŠpelIna
<i>Pošli to dál</i>	1979	Říkaneky; ilustrovali Miroslav Rada a Přemysl Pospíšil
<i>Co dělá vítr, když nefouká</i>	1979	Próza s dětským hrdinou; 2. vydání 2000; obě edice ilustrovala Helena Zmatlíková
<i>Co mně ryba vyprávěla</i>	1981	Pod jménem Eva Šmídová; próza s dětským hrdinou; ilustrovala Sylvie Vodáková; 2. vydání 2003 ilustrovala Helena Zmatlíková
<i>Být královnou v Samandalu</i>	1982	Spoluautor Jaroslav Vostrý; adaptace C. Gozziho; rozmnožila jako rukopis Dilia
<i>Všema čtyřma očima</i>	1982	Román pro mládež; ilustroval Jan Dungal; 2. vydání 1992 ilustroval Jiří Fixl

<i>Vodní bubláček Tarabka</i>	1983	Cyklus autorských pohádek; ilustrovala Eva Šedivá
<i>S ženami je kříž</i>	1984	Divadelní hra; in Bouček, Josef – Vostrá, Alena: <i>V šatně – S ženami je kříž; Dvě monodramata</i> ; rozmnožila jako rukopis Dilia
<i>Kouzelná chobotnice Krejzry</i>	1985	Cyklus autorských pohádek; ilustrovala Eva Šedivá; 2. vydání 2004 ilustrovala Helena Zmatlíková
<i>Než dojde k vraždě</i>	1985	Román; 2. vydání 1990
<i>Pepibubu</i>	1986	Cyklus autorských pohádek; ilustroval Jiří Kalousek; 2. upravené vydání 2001 ilustrovala Helena Zmatlíková
<i>Výbuch bude v šest</i>	1986	Román pro mládež; 2. vydání 2003; obě edice ilustroval Vladimír Jiránek
<i>Tanec na ledě</i>	1988	Román
<i>Švandaluzie</i>	1988	Cyklus autorských pohádek; ilustrovala Markéta Černá; 2. vydání – 1. úplné – 2003 pod názvem <i>U nás ve Švandaluzii</i> ilustrovala Helena Zmatlíková
<i>Médium</i>	1991	Román
<i>Zvířátka z pohádek Boženy Němcové</i>	1991	Řídky; ilustrovala Jolanta Lysková
<i>Benedikt sluhou barona Prášila</i>	1997	Próza pro mládež; ilustrovala Olga Vychodilová

Zastoupení v antologiích

<i>Nikto sa nebude smiat: Päť súčasných českých noviel</i>	1965	Novela <i>Bůh z reklamy</i> ; přeložil Gabriel Rapoš
<i>Čtení bez cenzury / nejen/ pro žáky 8. a 9. tříd základních škol. 1.</i>	1990	ed. Dana Zemanová; novela <i>Bůh z reklamy</i>
<i>Povídky: Short stories by Czech women</i>	2006	ed. Nancy Hawker; novela <i>Elegie</i> ; přeložila Nancy Hawker
<i>To nejlepší z Hajají</i>	2006	ed. Václava Ledvinková; pohádka <i>Hroch a žirafa</i> – je také součástí souboru <i>Učený Jáchym a jiné pohádky</i>
