

Univerzita Hradec Králové  
Přírodovědecká fakulta  
Katedra českého jazyka a literatury, Pedagogická fakulta

## **Toposy v současné české literatuře psané ženami**

Diplomová práce

Autor: Bc. Martina Macková  
Studijní program: N1501 / Biologie  
Studijní obor: Učitelství biologie pro střední školy  
Učitelství pro střední školy - český jazyk a literatura  
Vedoucí práce: doc. PaedDr. Alena Zachová, CSc.

Hradec Králové

duben 2015



## Zadání diplomové práce

**Autor:** Bc. Martina Macková

**Studium:** S1388

**Studijní program:** N1501 Biologie

**Studijní obor:** Učitelství biologie pro střední školy, Učitelství pro střední školy - český jazyk a literatura

**Název diplomové práce:** **Toposy v současné české literatuře psané ženami**

**Název diplomové práce AJ:** Topoi in contemporary Czech literature written by women

**Cíl, metody, literatura, předpoklady:**

Tematická problematika v současné české literatuře psané ženami.

**Anotace:**

Tematická problematika v současné české literatuře psané ženami.

**Garantující pracoviště:** Katedra českého jazyka a literatury,  
Pedagogická fakulta

**Vedoucí práce:** doc. PaedDr. Alena Zachová, CSc.

**Oponent:** dr. hab. Marcin Lukasz Filipowicz, Dr.

**Datum zadání závěrečné práce:** 11.12.2013

## **Prohlášení:**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a že jsem v seznamu použité literatury uvedla všechny prameny, z kterých jsem vycházela.

V Hradci Králové dne

Martina Macková

## **Poděkování:**

Děkuji všem, kteří mi byli nápomocni při zpracování této práce. Zvláště bych pak chtěla poděkovat doc. PaedDr. Aleně Zachové, CSc. za odborné vedení, za pomoc a přínosné rady při zpracování diplomové práce.

## **Anotace**

MACKOVÁ, M. *Toposy v současné české literatuře psané ženami*. Hradec Králové, 2015. Diplomová práce na Přírodovědecké fakultě Univerzity Hradec Králové. Vedoucí bakalářské práce Alena Zachová. 96 s.

Diplomová práce se zabývá současnou českou literaturou psanou ženami. Práce je rozdělena na dvě hlavní části – část teoretickou a praktickou. První část je věnována teoretickému vymezení ženské literatury, představení feministické literární kritiky, konceptu *l'écriture féminine*, ženské literární tradici a postavení žen-spisovatelek v současné české literatuře. V rovině praktické se práce věnuje konkrétním prozaickým textům tří vybraných autorek – Ireny Douskové, Hany Andronikovy a Kateřiny Tučkové. Součástí práce jsou pracovní listy, jež lze využít jako výukový materiál do hodin literatury na středních školách. Stěžejním záměrem práce je vymezení společných toposů, jež ve své tvorbě zvolené autorky zobrazily.

### **Klíčová slova**

literatura psaná ženami, Dousková, Andronikova, Tučková, toposy, pracovní listy

## **Annotation**

MACKOVÁ, M. *Topoi in contemporary Czech literature written by women*. Hradec Králové, 2015. Diploma Thesis at Faculty of Science University of Hradec Králové. Thesis Supervisor Alena Zachová. 96 p.

The dissertation is concerning present Czech literature written by women writers. It is divided into two main parts - the theoretical part and the practical part. The first part contains the theoretical definition of women literature, the presentation of feministic literary criticism, the *l'écriture féminine* concept, the women literary tradition and the status of woman-writer in present Czech literature. The practical part concerns the prosaic writings of three chosen authors- Irena Dousková, Hana Andronikova and Kateřina Tučková. Moreover, the dissertation includes working sheets which could be used as handouts in literature classes in high school. The main aim is the determination of common statements described in writings of chosen authors.

### **Keywords**

literature written by women, Dousková, Andronikova, Tučková, topoi, working sheets

# OBSAH

Úvod.....	9
1 Ženská literatura .....	11
1.1 Ženská próza .....	11
1.2 Ženy v literatuře.....	12
1.3 Exkurz do feministické literární kritiky.....	13
1.4 L'écriture feminine – ženské psaní .....	16
1.5 Ženská literární tradice.....	21
2 Ženy – spisovatelky v české literatuře .....	23
3 Současná česká próza psaná ženami.....	28
3.1 Úvodní charakteristika a knižní debuty vybraných autorek.....	29
3.1.1 Irena Dousková.....	29
a) Irena Dousková – Goldstein píše dceři.....	31
3.1.2 Hana Andronikova .....	33
a) Hana Andronikova – Zvuk slunečních hodin .....	33
3.1.3 Kateřina Tučková.....	36
a) Kateřina Tučková – Montespaniáda.....	36
3.2 Charakteristika a recepce tvorby vybraných autorek.....	39
3.2.1 Tvorba Ireny Douskové.....	39
a) Hrdý Budžes.....	40
b) Oněgin byl Rusák .....	43
c) Darda.....	47
3.2.2 Tvorba Hany Andronikovy .....	50
a) Srdce na udici .....	50
b) Nebe nemá dno.....	54
3.1.1 Tvorba Kateřiny Tučkové.....	59
a) Vyhnání Gerty Schnirch.....	59
b) Žitkovské bohyně .....	64
4 Shrnutí tvorby vybraných autorek a vymezení společných témat.....	68
4.1 Společná témata.....	69
4.1.1 Ženské a mužské postavy .....	69
a) Typy hrdinek.....	69
b) Postavy mužů .....	71

4.1.2	Návraty do historických událostí.....	72
4.1.3	Motiv smrti, nemoc – sklony k sebevraždám.....	73
4.1.4	Vztah matky a dcery.....	74
4.2	Tematizace ženské identity.....	76
4.3	„Ženské psaní“ – aplikace konceptu Jana Matonohy.....	77
5	Návrhy pracovních listů.....	79
	Závěr.....	88
	Seznam použité literatury.....	90



# Úvod

Vymezování literatury dle autorství, tedy na tzv. mužskou a ženskou literaturu, je záležitost již překonaná či stále aktuální? Množství teoretických diskuzí, statí, publikací vznikajících v současné době i v nedávných letech spíše přivádí k myšlence, že to není tak jednoznačně vyřešené téma, ale že se jedná o problém, jemuž je stále věnována jistá pozornost. I když se v současné době pohled na problematiku postavení žen v literatuře v mnohém změnil, jakési pomyslné vydělování literární tvorby na ženskou a tu ostatní, tedy psanou muži, zůstává stále implicitně zachováno. Spíše než obhajoba důležitosti vymezování literatury na „ženskou“ a na tu „klasickou“, tedy „mužskou“, se práce věnuje náhledu do tvorby psané ženami.

Diplomová práce se zabývá prozaickou tvorbou vybraných českých autorek spadajících do mladé generace soudobé české literatury. Jedná se o literaturu psanou v době relativně nedávné až současné, v níž se setkáváme s tematikou folkloru, historie, a to konkrétněji s vykreslením stigmatizovaných událostí 20. století, dále s tematikou multikulturality, etnografie, ženské emancipace, generačních propastí, ale také vyrovnání se s minulostí a zvládáním mezilidských vztahů.

Problematika, jež vyvěrá ze sousloví „ženská literatura“ není zanedbatelná, a proto se teoretická část práce věnuje exkurzu do pojetí otázky týkající se právě výše zmíněného rozdělování literatury, respektive se zaměřuje na vymezení konceptu ženského psaní.

Ono samotné označení ženská literatura či ženská próza je termínem dosti mnohoznačným, až vágním, a to především v pojetí širší veřejnosti. Přiblížení fenoménu ženského psaní je proto cílem teoretické části.

Cílem práce není obecné vynášení závěrů a charakteristik současné české literární tvorby psané ženami spisovatelkami v celém jejím rozsahu, což fakticky ani není reálné. Pokud si ale klademe za cíl zaměřit se na tvorbu vybraných autorů, a to konkrétně tří českých autorek Ireny Douskové, Hany Andronikovy a Kateřiny Tučkové, pokusíme se dobrat alespoň přínosných závěrů, jež budou mapovat tvorbu autorek ze strany čtenářského publika vyhledávaných a oblíbených, a co se týče stran literární kritiky, tak i autorek sledovaných. Díla tří vybraných autorek Douskové, Andronikovy a Tučkové jsou podrobeny detailnější analýze, při níž jsou sledovány formy a vypravěčské postupy, charaktery postav a možný přesah, který díla mají nebo mohou časem získat.

Autorky Irena Dousková, Hana Andronikova a Kateřina Tučková byly vybrány jako zástupkyně současné generace žen-spisovatelek české prózy, jejichž literárním debutům, ale i následujícím textům se dostalo velkého čtenářského i kritického zájmu. Uvedené spisovatelky byly za své prózy oceněny prestižními literárními cenami a můžeme si tedy

dovolit konstatovat, že jejich tvorba představuje zajímavé zjevení v současné české literární produkci. Na první pohled prózy vybraných autorek vyjma zmíněné popularity nemají mnoho společného, ovšem prostřednictvím bližší analýzy jsou uvedeny důkazy toho, že v dílech autorek lze nalézt podobnou tematiku a motivy. Všechny tři autorky spadají svou tvorbou do téže generace literární, ale víceméně jsou si blízké také generací věkovou. Prostřednictvím této práce se pokusíme nahlédnout do textů autorek vyjadřujících se často velmi svébytným až kontroverzním způsobem k palčivým otázkám nejen české společnosti v období minulých, ale i současných.

Vedle sledování autorského stylu, práce s textem, jazykem, vypravěčskými perspektivami a dalších hledisek textu si praktická část práce klade za cíl vytvořit pracovní materiály, jež budou představovat možnosti, jak přiblížit současnou českou literární tvorbu studentům středních škol. Respektive se bude jednat o pracovní listy, jež se budou věnovat vybraným dílům Ireny Douskové, Hany Andronikovy a Kateřiny Tučkové a jež budou moci být využity jako plnohodnotný či pomocný učební materiál do hodin českého jazyka a literatury či literárního semináře. Zahrnutí této části práce vychází především z neuspokojivé situace, kdy se téma současné české literatury objevuje ve školních vzdělávacích plánech většiny středních škol, ale málokdy v reálné výuce. Proto záměrem práce je vypracovat takové pracovní listy, které studentům středních škol zprostředkují náhled do tvorby vybraných českých autorek a budou současně přispívat k rozvoji interpretačních schopností, jež jsou po studentech požadovány v současném konceptu maturitní zkoušky na střední škole.

# 1 Ženská literatura

## 1.1 Ženská próza

Ženská literatura, v kontextu diplomové práce lze volit termín ženská próza, je výrazem dosti významově nejednoznačným, vyžadující bližší vysvětlení. Hovoříme-li o ženské próze, je nutné uvědomit si, co přesně se pod atributem zdůrazňujícím příslušnost k zvolenému rodu skrývá. Zdali chceme poukázat na prózu primárně určenou pro ženy, či prózu psanou ženami-spisovatelkami, nebo tím vydělujeme něco zcela jiného. V každém případě se ale tímto vydělovacím termínem dotýkáme problematiky genderu a feminismu. Nepopíratelně je ale nutné uvědomit si, že mnohoznačný termín ženská próza není oficiálním označením a že může být využíván jako způsob, jenž umožňuje bližší specifikaci určitých textů. Je tedy často nutné text přímo popsat a vymezit, co konkrétně v daném případě ženskou prózou myslíme.

U použití pojmu ženská próza vzniká otázka, zdali se jedná o literaturu psanou ženami, o texty, v nichž hlavními protagonistkami jsou ženské postavy, nebo o díla, která jsou primárně určena pro ženskou čtenářskou veřejnost. Nesmíme přitom ale opomíjet skutečnost, že u posledních dvou zmíněných variant není vyloučena možnost mužského autorského subjektu. Můžeme se rovněž setkat s asociacemi na romance, dle teoretických příruček na tzv. červenou knihovnu. Přičemž červená knihovna je vymezována jako žánr populární literatury, který líčí emotivní příběh o milostném vzplanutí mezi mužem a ženou, jejichž cesta za nevyhnutelně šťastným koncem je oživována různými překážkami (Mocná, 2004, str. 84). Ovšem tato konotace utvářená ve smyslu naivních a konzumních románů má výrazně znevažující ráz a odsouvá ženskou prózu na okraj umělecké literatury.

Termín ženská literatura/próza není striktně vymezený a jednoznačný, je tedy nutné náležitě rozlišovat konkrétní literární podoby a realizace této literatury, a to především ve chvíli, kdy neprávem nabývá pejorativních významů, či je dokonce vylučována z literárního kánonu. Můžeme se například setkat s poněkud vyhraněným názorem Volkové, podle níž je hodnota literatury označené jako ženská literatura zúžena zhruba na polovinu. Zmíněné tvrzení uvádí na příkladu Haškova díla: „Švejk je například v zásadě ‚mužská literatura‘, ale nikdo by ji takto neoznačil, přestože Švejk promlouvá spíše o mužském světě a k mužskému čtenáři, neupíráme mu obecnou hodnotu. Jinak je tomu s literaturou psanou ženami“ (Volková, 2010, str. 240). Bronislava Volková mimo jiné zdůrazňuje i skutečnost, že řada autorů se nad užíváním charakteristik mužský/ženský, a to i v jiných kontextech než v souvislosti s literaturou, příliš nezamýšlejí a stávají se tak

významově prázdnými pojmy, které navíc snižují hodnotu vybrané poetiky (Volková, 2010, str. 240). Dále uvádí svůj osobní pohled na užívání zmíněných charakteristik slovy: „Myslím, že bychom se měli více zabývat hodnotou či obsahem literatury jako takové, než ji pouze vkládat do škatulek podle genderu“ (Volková, 2010, str. 240). Zdůrazňuje také to, že ti, kteří charakterizují literární dílo pomocí těchto termínů, by měli přesně vymezit, co jimi míní, neboť: „Jen potom by použití tohoto termínu mohlo mít význam. Prozatím jde spíše o to, že ženská literatura je stále ještě mnohem častěji marginalizována než mužská“ (Volková, 2010, str. 240). Je však nutné dodat, že tyto názory působí poněkud vágně a v dnešním kontextu i silně vyhraněně.

## 1.2 Ženy v literatuře

Problematika *žen v literatuře* je stále předmětem zájmu literární vědy, o čemž svědčí mimo jiné i několik konferencí a sborníků, které tomuto problému byly věnovány. Obširněji lze hovořit o problematice genderu a feminismu v české literatuře. Danému tématu byla roku 2010 věnována zvýšená pozornost, a to ze strany IV. kongresu světové literárněvědné bohemistiky, kdy jedním z tematických bloků a zároveň výsledným sborníkem byla *Česká literatura v perspektivách genderu* (Matonoha ed., 2010). IV. kongres byl orientován spíše metodologicky, a to k zamyšlení se nad „jinakostí“ v české literatuře. Motivaci k zařazení genderové sekce do konání bohemistického kongresu, jehož cílem byla „jinakost“ vysvětluje Jan Matonoha jako: „... snahu ještě více emancipovat genderová studia na poli literatury, ale také... vyslat signál, že genderová studia aspirují na schopnosti ‚jiných‘, bočních pohledů nejen co do svého vlastního předmětu zkoumání, ale i z hlediska potenciálu k inovativnímu, netradičnímu metodologickému zkoumání i konceptuálnímu myšlení“ (Matonoha, 2010, str. 15).

Použitím rozlišujících pojmů *literatura psaná ženami* a *ženská literatura* (tedy psaná jako méně náročná četba) by se dalo předejít apriornímu přiřazování literární tvorby žen-spisovatelek do tzv. červené knihovny. Nemluvíme však o rozlišení, které by se stalo zažitým a fungujícím klíčem alespoň k rozdělení literární tvorby na základní úrovni a zamezení negativní terminologické duplicity. Velice příznačné a vzbuzující pozornost ovšem je, že ani samotní literární teoretici, uvědomující si tento problém, se užívání mnohoznačného sousloví v rozdílných kontextech neubrání. Náhledu do problematiky tzv. ženského psaní a tomu, zda je možné vymezit určité specifické rysy charakteristické pro literaturu psanou ženami, bude věnován prostor později, v podkapitole 1. 4 *L'écriture feminine* – ženské psaní.

### 1.3 Exkurz do feministické literární kritiky

Zaobíráme-li se tématem ženské literatury, dostáváme se velice blízko k problematice fenoménu feminismu.<sup>1</sup> I v českých podmínkách se mu dostává velké pozornosti, když se v průběhu devadesátých let 20. století přestává hovořit a psát o ženské emancipaci a stále zřetelněji se prosazuje feminismus, a to v nejrůznějších kontextech.

Feministickou literaturu můžeme chápat jako romány zaměřené primárně na ženy a jejich místo v moderním světě. Jejich velký rozmach souvisí do značné míry s rozvojem samostatných studijních oborů a kritických pohledů v oblasti gender studies.<sup>2</sup>

Feministická literární teorie nevychází z jednotného přístupu, ale z řady různých metod. Ve svých zkoumáních feministická literární teorie vychází z poznatků sociálního studia, antropologie, teorie kultury, psychoanalýzy a materialismu. Cílem vznikající feministické literární teorie byla snaha analyzovat a definovat mocenské pozice, z nichž vycházely převládající literární interpretace, skladba literárního kánonu či hodnotové zařazení literárních žánrů, a zároveň také vymezit vlastní politickou pozici. Feministický přístup je politicky otevřený, neusiluje o zákaz jiných kritických perspektiv. Hlásí se k poststrukturalistickým myšlenkám, s čímž souvisí popření neutrálnosti jakékoli perspektivy a nutnost analýzy vlastních ideologických pozic. Na konci 60. let 20. století se objevuje druhá vlna ženského hnutí, které souvisí mimo jiné i s rozsáhlými změnami, k nimž v 60. letech docházelo (týkají se celého systému tříd, hodnotového systému, vládních institucí). Libora Oates-Indruchová (2007, str. 19) uvádí: „Ženy si začínají klást otázky: Co znamená být ženou v současné společnosti? Co ženy spojuje, co je rozděluje? Literárně vzdělané ženy se kriticky pozastavují nad absencí žen jako autorek textů, s nimiž se setkaly při svých studiích, nad tradičními interpretacemi textů psaných muži, nad obrazy žen vytvářenými muži v literatuře a začínají hledat ženskou literární tradici.“

---

<sup>1</sup> Ženské hnutí usilující o překonání útisku a marginalizace žen a změnu doposud mužsky utvářených společenských struktur a způsobu života. Pojem uvedl do společenského diskurzu Ch. Fourier na počátku 19. století (Jandourek, 2001, str. 83).

<sup>2</sup> Sociálně-vědní humanistická disciplína. Ústředním tématem, které se objevuje v analýzách gender studies, není „žena“ ale rod jako historicky proměnlivý, společensko-kulturní jev. Gender se stává předmětem filosofických, sociologických, lingvistických i literárněvědných zkoumání iniciovaných Nadací pro Gender Studies, založenou v roce 1991 pod patronací Jiřiny Šiklové. Vedle toho redakce řady časopisů věnují monotematická čísla ženské a feministické problematice (např. Iniciály, 1992, č. 25 a 1994, č. 37, Prostor, 1992, č. 20) a vychází např. i slovensko-český feministický časopis Aspekt. Tzn., že feministické literárněvědné myšlení bylo vnášeno do českého prostředí již od samého počátku devadesátých let až k postmoderně (Machala, 2001, str. 84).

Na rozdíl od českého prostředí, kde se genderová a feministická studia prosazují zejména v sociologii, tak v angloamerickém prostředí se tato studia rozvíjí především prostřednictvím literární kritiky. Feministické literární kritice je věnováno značné pozornosti v antologii *Ženská literární tradice a hledání identit*, proto se práce u této literárněvědné disciplíny zastaví a pokusí se přinést její stručný přehled. „Na počátku úsilí feministické literární kritiky byla perspektiva ženy jako čtenářky literárních textů, tedy uvažování nad tím, jak texty mohou nabývat významů odlišných od tradiční interpretace, čteme-li je z perspektivy ženské zkušenosti“ (Libora Oates-Indruchová, 2007, str. 20). Faktem k zamyšlení je však to, že prvotní feministická literární kritika nebyla orientovaná na texty psané ženami, ale na literární tvorbu mužů, vůči níž se názorově a kriticky vyhradovala. Jako podtyp čtení textů z perspektivy ženské zkušenosti se v 70. letech 20. století rozšířil tzv. „autentický realismus“. Jeho podstata tkví v existenci univerzální ženské zkušenosti založené na útisku společného všem ženám. „Tento druh kritiky bezpochyby dodal řadě žen a kritiček sílu, šlo ale o trend, který dále umocnil pohled na ženy v literatuře jako na oběti“ (Libora Oates-Indruchová, 2007, str. 21).

O teoretizaci se v raném vývoji feministické kritiky snažila americká kritička Elaine Showalter, která zdůrazňovala nutnost teoretického přístupu jako podmínku pro účast v odborných debatách. Elaine Showalter<sup>3</sup> rozlišila dva základní přístupy feministické literární kritiky, přičemž první přístup se zabývá ženou jako čtenářkou textů napsaných muži a druhý představuje kritiku, která se zabývá ženou jako spisovatelkou. První přístup označuje jako „feministické čtení“ (*feminist reading*) a pro druhý zavádí název „gynokritika“ (*gynocritics*); (Libora Oates-Indruchová, 2007, str. 22). Feministické čtení je metoda, která se zabývá interpretací a reinterpetací textu napsaného mužem z ženské perspektivy. Předmětem této metody čtení jsou obrazy a stereotypy žen v literatuře, nesprávné úvahy o ženách v literární kritice a jakési vypořádání se s minulostí. „Nejde tedy, jak se někdy mylně uvádí, o kritizování až očerňování spisovatelů-mužů a jejich textů, i když se zákonitě především v raných obdobích feministické kritiky setkáváme i s tímto přístupem, ale o odkrytí specifik mužské zkušenosti v interpretacích literárních děl předkládaných kritiky-muži“ (Libora Oates-Indruchová, 2007, str. 22).

Tímto přístupem se ovšem čtení z ženské perspektivy dopouští jistého zjednodušení, pakliže vychází z idealistické představy o univerzální ženské zkušenosti, neboť tím je opomíjena různorodost ženské zkušenosti. Ostatně k problematickému vymezení pojmu „ženská zkušenost“ se vyjadřuje i Jan Matonoha (2010, str. 17): „Problém čisté, nelomené

---

<sup>3</sup> Elaine Showalter – jedna z nejvýraznějších postav feministické literární vědy. Dnes již kanonické autorce bývá vytýkána absence důrazu na intersekcionalitu – tzn. na představu genderu jako konglomerátu různých diskurzivních a mocenských faktorů (Matonoha, 2010, str. 19).

„zkušenosti“ je rozhodně problém netriviální, a právě proto by s ním mělo být zacházeno nanejvýš obezřetně a reflektovaně. Namísto je vždy si v této souvislosti klást otázky tohoto typu: ve jménu čí zkušenosti mluvíme, koho tím reprezentujeme, jaký stupeň samozřejmosti a autonomie lze této zkušenosti přiznat, v jakých podmínkách (historických, sociálních, diskurzivních, epistemických, kulturních) se tato zkušenost konstitovala.“ Zároveň Matonoha (2010, str. 17) doplňuje, že právě z výše uvedeného hlediska by bylo vítané, i pro český kontext, zvýšit pozornost při vymezení pojmů jako „ženská zkušenost“, ale i „ženské psaní“ a uvážit míru jejich autenticity a také to, zda mohou být i přes předpokládaný ženský subjekt kódovány a prožívány dle maskulinních, patriarchálních parametrů.

Gynokritika studuje ženy jako spisovatelky a jejím předmětem zkoumání je tedy vše, co s ženským autorstvím souvisí – historie, styly, témata, žánry a struktury psaní žen, ale také psychodynamika ženské tvořivosti, způsob ženského vývoje (individuální, kolektivní) a zákonitosti ženské literární tradice (Elaine Showalter, 2007, str. 134). Termín gynokritika pro označení takového specializovaného diskurzu vymyslela Elaine Showalter a je podle ní samotné vyšším stadiem kritického vývoje než feministické čtení, protože se osvobozuje od závislosti na textech mužského autorského subjektu a do centra pozornosti staví tvůrčí zobrazení ženské zkušenosti a ženskou tvořivost.

Libora Oates-Indruchová (2007, str. 23) si uvědomuje, že definice Showalter je jistým způsobem problematická, a to především univerzalizováním ženské zkušenosti, ale i autorčíným pojetím feministického čtení (to bylo autorce vytýkáno i dalšími teoretiky), i přesto ale přiznává, že tím poskytuje prospěšný nástroj pro definování zdrojů ženské perspektivy.

## 1.4 L'écriture feminine – ženské psaní

L'écriture feminine je označení přístupu, který se rozvinul ve Francii od 70. let 20. století, a to v návaznosti na francouzské filosofické, lingvistické a psychoanalytické diskuze. Projekt ženské psaní je spojen se jmény francouzských feministických teoretiček Hélène Cixoux, Luce Irigaray a Julií Kristevou. Tento francouzský směr feministických literárních teorií je značně odlišný od předchozích feministických přístupů. Jeho odlišnost spočívá v tom, že klade důraz na biologickou specifičnost ženy, kterou pokládá za zdroj a sílu ženské tvořivosti. Dle tohoto přístupu je žena uzavřena do své biologické podstaty, což jej činí velice kontroverzním, neboť právě proti tomuto přístupu ostatní feministické proudy vznášely argumenty (Libora Oates-Indruchová, 2007, str. 23).

Například Elaine Showalter (2007, str. 136) se k této francouzské feministické teorii vyjadřuje následovně: „Pojem *écriture féminine*, vepsání ženského těla a ženské odlišnosti do jazyka a textu, je významná teoretická formulace francouzské feministické kritiky, přestože popisuje utopickou možnost spíše než literární postup.“ Zároveň ale dodává: „Koncept *écriture féminine* nicméně nabízí přístup k psaní žen, který znovuprosazuje hodnotu ženského a jako teoretický projekt feministické kritiky identifikuje analýzu odlišnosti.“

S vymezením specifických rysů charakteristických pro literaturu psanou ženami se setkáváme v názorech Dobravy Moldanové, která se opírá především o specifika vycházející z psychologie a sociologie. Své úvahy ilustruje především na autorkách 19. století, neboť ty před sebou měly zcela jiné překážky, než autorky současné. Jednalo se o problematiku vzdělávání, překonávání předsudků a především také osobní zápasy týkající se nedostatečného sebevědomí a překonání pocitů méněcennosti. Všechny tyto faktory jsou již dostatečně známy, proto Dobrava Moldanová (1994, str. 61-62) zdůrazňuje důležitost psychologického a antropologického pojetí, které za konstitutivní rys ženské psychiky považuje: „... smysl pro tradici, trvání, stálost, kontinuitu, zatímco jako konstitutivní rys mužský akci, výboj, čin.“ Tímto vyjádřením a úvahami se Moldanová víceméně staví na stranu přístupů, které jistou odlišnost v literární tvorbě tzv. *mužské* a *ženské* spatřují. Onu specifičnost více než v biologické podstatě spatřuje ve výše zmíněné psychologii a zároveň i v sociologii.

Miroslav Petříček (2004, str. 13) vnímá termín *ženské psaní* jako aporii<sup>4</sup>, což doprovází výrokiem, který označuje jako jediný možný závěr: „Feministická literatura se nutně chápe

---

<sup>4</sup> Miroslav Petříček tuto úvahu rozvinul v dialogickém vystoupení s Libuší Heczkovou v rámci cyklu diskusí o ženě a umění pořádaném společností F. X. Šaldy a Centrem studií rodu: Gender Studies Filosofické fakulty Univerzity Karlovy na podzim roku 2001.



jako popření Literatury (jakožto kulturní instituce), ačkoliv jiné literatury není. Je to tedy holá nemožnost – proto ‚aporie‘, bezcestí.“ „Écriture“ je norma eliminující jiné než „mužské“ psaní. „Écriture“ a zároveň tedy i Literatura je kulturní instituce, ustavená zakládajícím „rozhodnutím“, jak to formuluje např. francouzská filosofie (Foucault, Barthes) zhruba od 70. let 20. století. Toto „rozhodnutí“ následně zakládá diferenci, a ta v sobě zahrnuje hierarchizaci, hodnocení. Diference ovšem není neutrální, naopak jedná se o zápas, rozdílnost, drama porážek a vítězství, jak uvádí Miroslav Petříček (2004, str. 13), je to: „Skrytá dialektika pána a raba, která však nesměřuje k žádnému ‚zrušení‘ právě proto, že má podobu diference mužské/ženské.“ A právě k této de facto aporetické situaci se v různých verzích vrací teoretické texty spojené s feminismem a s feministickým přístupem k Literatuře. Jakýkoliv pokus o *ženské psaní*, o *l'écriture feminine* Petříček (2004, str. 14) označuje jako pragmatický rozpor, dle jeho slov znamenající: „Ten, kdo mluví (subjekt řeči), popírá to, co tvrdí jeho řeč... Pragmatický rozpor nemluví o tom, o čem se nedá mluvit, ale ukazuje, že je zde něco, o čem nelze mluvit.“ Přičemž dle Petříčkova upřesnění (2004, str. 14) platí, že subjekt řeči se pragmatického rozporu může dopouštět jak mimovolně, tak záměrně, avšak v druhém případě se stává určitým způsobem vypovídání. Faktickou ukázkou skutečnosti, že se tzv. strategie pragmatického rozporu stala vlastním i některým textům feministické teorie je citace, kterou uvádí Petříček, a to dle anglického překladu – Luce Irigaray, z knihy *Etika sexuální difference*: „Nejtěžší je oplakávání ničeho. Oplakávat vlastní já v jiném je virtuálně nemožné. Hledám sebe mezi těmi prvky, jež byly připodobněny. Avšak sebe bych měla znovu ustavit z toho, co bylo z připodobnění vypuzeno, měla bych se znovu zrodit ze stop kultury, z děl, která již vytvořili jiní. Měla bych hledat věci, které v nich jsou a nejsou zahrnuty, zkoumat to, co jim dalo vzniknout a co nikoli, jako jsou a nejsou jejich podmínky. Žena by měla znovu objevit sebe samu rovněž skrze obrazy sebe samé, jež jsou již uchovávány dějinami, a skrze podmínky produkce mužského díla – nikoli skrze díl samo a jeho genealogii“ (Irigaray, 1987 cit. podle Petříček, 2004, str. 14-15).

Petříček v závěru svého zamyšlení (2004, str. 15) zmiňuje, že *ženské psaní* nemá své místo ani uvnitř, ani vně dominantního diskurzu, čímž se dostáváme k pojetí *l'écriture feminine* dle Jana Matonohy, který pro typ textů lokalizujících se vně falogocentrismu, zčásti polemicky a kontraintuitivně volí výraz „ženské psaní“ (Matonoha, 2009).<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Termín „ženské psaní“ bude v následujícím textu užíván dle přístupu Jana Matonohy tzv. v režimu uvozovek. Tento přístup nebyl volen náhodně, ale je určitým pokusem o resignifikaci termínu „ženské psaní“ nejen v konvenčním významu konotujícím sentimentální četbu, ale i ve významu, jaký mu připsaly přístupy *l'écriture feminine*, které ženské psaní pojímaly jako rozrušení maskulinního symbolického řádu (Matonoha, 2009, str. 154).

Matonoha zkoumá problematiku literárního textu na pozadí pojmů diskurz a gender. Ve své práci *Psaní vně logocentrismu*<sup>6</sup> se snaží hledat odpovědi na otázku týkající se možnosti a způsobu vyvedení vypovídání vně domény diskurzu, již lze Jacquesem Derridou pojmenovat jako falogocentrismus<sup>7</sup> a která obecně charakterizuje naši kulturu a vtiskuje jí reduktivní podobu. Miroslav Petříček, specializující se především na současnou francouzskou filosofii a vztahy mezi filosofií a uměním, problematiku *ženského psaní* vnímá jako aporii. Literární teoretik Jan Matonoha (2009) si je vědom faktu, že „ženské psaní“, snažící se vymezit vůči falogocentrismu, je z důvodu dominantní povahy falogocentrismu nevyhnutelně postaveno do aporetické situace, a právě proto si klade otázku, jak se skrze psaní vymanit ze struktury, která sama tuto možnost zakládá. „Ženské psaní“

dle Matonohy na takovýto stav nereaguje únikem z jazyka, ale naopak určitou textovou, strategicky inscenovanou praxí selhání, zdvojení a odkladu. Jan Matonoha (2004, str. 14) na otázku vymezení potenciálních rysů, které odlišují promluvu „ženského psaní“ od vedoucích praktik falogocentrismu, poukazuje v radikální zkratce na dva základní body: „Ženské psaní – na rozdíl od falogocentrického diskurzu – nezachází s jazykem jako s ovladatelným, prediktabilním nástrojem a se subjektivitou jako s neproblematicky danou zakládající instancí naší existence.“ Z výše uvedených výroků literárního teoretika je do jisté míry patrné vzdálení se jeho úvah *feminismu difference*, ve smyslu radikální různosti dvou pohlaví, neboť jak sám Matonoha (2009, str. 13) upřesňuje, jeho úvahy se pohybují na základě *feminismu différence*<sup>8</sup> (v derridovském významu), který pracuje s růzností nejen žen navzájem, ale s diferenciací nejrůznějších genderových, sociálních, poznávacích pozic a rovněž s vnitřním diferováním vlastní subjektivity. Úmyslem Jana Matonohy tedy není zabývat se problémem *žen v literatuře*, ať už z hlediska žen jako postav či témat a způsobů jejich literárního zobrazení, či z hlediska ženského autorství apod., ale především problémem způsobů používání jazyka u vybraných autorů (nikoli pouze žen-autorek). Zaobírá se texty, ve kterých lze spatřovat to, jak se nepřímou vymezení

---

<sup>6</sup> Práce vznikla v rámci grantového projektu *Text v pohybu* a v rámci výzkumného záměru Ústavu pro českou literaturu AV ČR.

<sup>7</sup> Z řec. Phallos – symbol penisu.

Pojem falogocentrismus začal užívat Jacques Derrida a jenž lze zhruba charakterizovat jako v naší kultuře převládající typ myšlení založený na reduktivním zvládnutí nejednoznačné reality prostřednictvím konceptuálního systému jednoduchých binárních opozic (Matonoha, 2009, str. 94).

<sup>8</sup> Différance (někdy též diference) – termín J. Derridy vyjadřující samu možnost pojmového procesu a pojmového systému (těsně spjatá s imaginací), na jejímž základě je každý znak jen tím, čím se liší od ostatních (Olšovský, 2011, str. 47).

vůči hranicím pevně zakotvených diskurzů, které zároveň různými způsoby přepisují a přemist'ují. Pojem „ženské psaní“ Matonoha pojímá jako typ textovosti. Tedy nikoli jako cosi vymezeného pohlavím autorky či autora, ale vymezeného: „... spíše její/jeho genderovanou subjektivitou, její/jeho pozicí v diskursivní formaci a jejím/jeho vztahem k převažující praxi vypovídání a psaní“ (Matonoha, 2009, str. 10).

Označení konceptu „ženské psaní“ Jan Matonoha (2009, str. 12-13) volí v afirmativní, ale zároveň i výrazně polemické návaznosti na teorii *l'écriture feminine* autorek Hélène Cixous a Luce Irigaray. „Ženské psaní“ vymezuje především na základě genderově konstituované a zakoušené subjektivity a způsobu zacházení s jazykem a narací. „... jako určitý modus a dimenze vypovídání a nastavení vůči převažující falogocentrické mocensko-epistemické praxi“ (Matonoha, 2009, str. 152-153).

Dokladem naplnění zvoleného přístupu je autorova snaha ukázat různé rysy „ženského psaní“ v interpretacích textů vybraných českých autorek – Milady Součkové, Věry Linhartové, Sylvie Richterové, Daniely Hodrové a autora Bohumila Hrabala. Vybraná díla zmíněných autorů dle názoru Jana Matonohy (2009, str. 196) nabývají znaků „ženského psaní“, což doplňuje tvrzením, že: „... čím více se ženské psaní vzdaluje konvenčním stylovým, narativním a kompozičním způsobům, jakými je v literárním textu tradičně zobrazována realita, tím více zdůrazňují její hodnotu a nesamozřejmost toho, jak ji nahlížíme.“ U vybraných autorek si navíc všímá toho, že: „... neužívají prostředků jako přehledná, motivovaná a strhující fabule a kompozice, psychologická ‚věrnost‘ postav, čitelný vypravěčský hlas atp., a to právě proto, aby vyvolaly k životu a k naší vnímavější hladině pozornosti to, co se pro nás stalo zapomenutým, neviditelným, zasunutým“ (Matonoha, 2009, str. 196).

Za stěžejní kritérium v souvislosti s konceptem „ženského psaní“ pokládá Matonoha kategorii genderu, kterou chápe jakožto: „... zásadní strukturu rozvrhující naši subjektivitu a pohyb ve světě: každé mluvení a psaní, domnívám se, je situováno do určitého prostoru, neexistuje nic takového jako hlas bez přívlastku, hlas odosobněný, odtělesněný, vyvázaný ze své sociální a ideologické situovanosti“ (Matonoha, 2009, str. 10). Tento posun směrem k tázání po fungování diskurzu ve vztahu k genderu a literárnímu textu Matonoha (2009, str. 10) vnímá jako: „... postupné rozvíjení zájmu o zhruba totožnou otázku: jak může literární text - svým vnitřním ustrojením bytostně specifický a vlastně radikálně cizorodý prvek v obecné cirkulaci diskurzů – zproblematizovat způsoby, jimiž nabýváme zkušenosti se světem a sebou samým.“

Matonoha, jako příklad autorky, která zahájila linii psaní vnímané jako „ženské psaní“ (ve smyslu vně-falogocentrické), uvádí tvorbu Virginie Woolfové. Tento názor Jan Matonoha (2009, str. 102) doplňuje slovy: „... Jedno z prvních autonomních literárních

vyjádření, jež neopakovalo obvyklá očekávání o ‚ženských‘ tématech, syžetech a žánrech, se vyznačovalo výraznou a zásadní dekonstrukcí tradičních narativních postupů.“

Z výše uvedeného vyplývá, že koncept Jana Matonohy přistupuje k problematice literatury psané ženami specifickým způsobem a rovněž také to, že současné české literárněvědné myšlení věnuje tematice genderu značnou pozornost. Zmíněné shrnutí vychází z obsahu některých studií, které byly zahrnuty do sborníku *Česká literatura v perspektivách genderu* (Matonoha ed., 2010) a které poukazují na potřebu komplexnějšího a promyšlenějšího konceptuálního aparátu, neboť díky tomu by bylo možné lépe vymezit a pracovat s atributy, jako je *mužský* a *ženský*. Teoretické vymezení se zdá potřebným právě proto, že se stále setkáváme s nejasností, vnitřní komplikovaností a mnohdy také protikladností pojmů jako *ženské psaní*, *ženský jazyk*, *patriarchální řád*<sup>9</sup> atp., nehledě na skutečnost, že tato sousloví jsou leckdy používána poněkud přímočaře a neproblematicky. Za velice příhodné lze považovat vyjádření Jana Matonohy (2010, str. 83) k současnému stavu genderové problematiky v rámci literárněvědné bohemistiky: „Z tohoto hlediska budiž při stálé relativní zanedbanosti pole feministických reflexí literatury útěchou, že i sebevětší korpus odborných textů k genderu a feminismu stejně nikdy nezodpoví freudovskou otázku, co ty ženy vlastně chtějí. A to je jistě dobře. Již jen proto, že ptát se po genderu zároveň znamená ptát se, co a proč ne/chtějí muži, a jaké kulturní mechanismy vůbec setrvalé lišení genderové dichotomie žen a mužů podírají.“

---

<sup>9</sup> Této tematice byla věnována publikace - *Od patriarchy k tatínkovi: západoslovanské modely otcovství*, jež se právě zaměřuje na otázku otcovství ve srovnávacím kontextu západoslovanské kulturní oblasti (Filipowicz, Królak, Zachová eds., 2008).

## 1.5 Ženská literární tradice

Australská badatelka a spisovatelka Dale Spender zaujímá k problematice ženské literární tradice radikální stanovisko, které je založeno na pečlivém archivním výzkumu a podrobné znalosti literární kritiky. Spender se řadí mezi literárně vzdělané ženy, které prošly probuzením ženského hnutí v 60. letech 20. století a byly překvapené zjištěním, že se při svém studiu neselekaly s téměř žádnými spisovatelkami. Během pečlivého bádání dospěly k závěru, že spisovatelek byla celá řada, ale současné literární instituce jim věnují omezenou pozornost (Libora Oates-Indruchová, 2007, str. 35).

Dale Spender se v textu *Ženy a literární historie*<sup>10</sup> zamýšlí nad vymizením žen spisovatelek z literární tradice, a to těch spisovatelek, které v 17. a 18. století položily základy novému literárnímu žánru – románu. Spender tak přináší reinterpretaci tvrzení britského literárního kritika a historika Iana Watta, že za zrod románu vděčíme mužům, že ženy se objevily až poté, co byl román díky mužům přiveden na svět a že co se týče žen-spisovatelek, tak před Jane Austen se neobjevila žádná, o níž by bylo třeba hovořit (Spender, 2007, str. 37). Jak uvádí Spender, literární situace před koncem 18. století nebyla výhradně doménou mužů-spisovatelů: „Již více než století před tím, než se Jane Austen potají chopila pera, zkoušelo mnoho dalších žen své štěstí v psaní beletrie s očividným úspěchem... Byla to celá galerie žen: žen z různých prostředí, z různých oblastí a s různými zájmy, všechny vydaly uznávané romány před koncem osmnáctého století. To, že takové ženy a jejich díla existují, vznáší četné otázky k tradici žen: také to však vznáší otázky ohledně tradice mužů!... Detektivní prací a značnou vytrvalostí se mi podařilo nalézt sto dobrých autorek románů osmnáctého století, které dohromady vytvořily téměř šest set románů“ (Spender, 2007, str. 38-39). Ve dvacátém století ale velkého významu ženám-spisovatelkám v souvislosti se vznikem románu nedostává. Dale Spender si na otázku, jak je možné, že někdejší existence tolika dobrých spisovatelek zůstává zcela nepovšimnuta, odpovídá poněkud radikálnějším závěrem, že: „... jejich kvalita byla určena na základě jejich pohlaví“ (Spender, 2007, str. 41). Vedle tohoto tvrzení Spender připouští také možnost, že se za tímto přístupem k ženám skrývá nějaký účel; tento její názor podporuje mínění australské spisovatelky a novinářky Germaine Greer, která hovoří o *fenoménu pomíjivosti ženské literární slávy*, přičemž tento fenomén se netýká pouze záležitosti románu, ale skutečnosti že: „... všude a v každé době žily dobré spisovatelky a pokaždé se ztratily“ (Greer, 1974 cit. podle Spender, 2007, str. 43).

Neopomíjeme ovšem skutečnost, že podobný přesun z prominentního postavení do naprosté negace postihl i tvorbu mužů-spisovatelů. Pravděpodobně se ale nestalo to, co

---

<sup>10</sup> Jedná se o úryvek z obsáhlé monografie o ženách-spisovatelkách 18. století *Matky románu*.

postihlo generaci žen-spisovatelek 18. století, tedy že by chyběly zmínky o téměř celé spisovatelské generaci, která navíc stála u zrodu románu, tak jak o tom vypovídá text Dale Spender (2007, str. 41). Muži-spisovatelé měli a mají pevně vybudovanou literární tradici, na niž bylo možné navazovat. Jinak je tomu s tradicí píšicích žen, která, jak již bylo uvedeno výše, byla potlačena. Dale Spender si klade otázku, zdali na tom záleží, zda: „Je podstatné pro minulé, současné a příští generace žen – a mužů -, že první spisovatelky byly odstraněny z literárního dědictví, takže se zdá, že nikdy neexistovaly?... Odpověď závisí na roli a váze, která je připisována tradici“ (Spender, 2007, str. 47). Za podnětný považujeme názor Dale Spender, když zmiňuje, že: „... ustanovení existence a rozsahu ženského kulturního dědictví by mohlo mít dalekosáhlý význam pro ženy. Znamenalo by to velký rozdíl v představách o ženách a o skutečné podstatě toho, čeho dosáhly... A kdyby ženy vskutku žádné slavné literární tradice neměly, možná by nebylo úplně od věci nějakou vytvořit. Už kvůli kladnému vlivu, který by mohla mít na ženy a ženské literární snahy. Taková je totiž moc tradice“ (Spender, 2007, str. 49-50).

## 2 Ženy – spisovatelky v české literatuře

Ženy-spisovatelky se po roce 1989 objevují ve všech žánrových sférách, revoluce s sebou navíc přinesla celkovou svobodu slova a svobodné prosazování názorů. Setkáváme se tak v tvorbě autorek konce století 20. a počátku století 21. s mnohými experimenty, které se týkají nejenom formy, stylu, ale i témat atp. Zajímavé je, že jakkoli početně významné zastoupení má současná literární produkce žen-spisovatelek na českém knižním trhu, stále se jedná jen o zlomek v porovnání s tvorbou mužů-spisovatelů. Jak zmiňuje Machala (2001, str. 82), ale i Janáček (2009) v našich současných literárních příručkách a slovnících se výskyt jmen autorek pohybuje jenom mezi deseti až dvaceti procenty, přičemž stejných hodnot nabýval podíl žen-spisovatelek po celé století 19. a 20., což vypovídá o tom, že zastoupení žen-spisovatelek se v českém literárním kánonu doposud nezměnilo a že česká literatura se stále jeví hlavně jako doména mužů-spisovatelů. I přestože tomu statistiky nenasvědčují, připadá ženám-spisovatelkám v dějinách české literatury velmi významné postavení, nehledě na skutečnost, že v mnohých případech sehrávají role nezastupitelné a mnohdy i průkopnické – např. Božena Němcová, Milada Součková, Věra Linhartová, Daniela Hodrová ad. Ohlédnutí na uplynulé období před a po roce 1989 odhaluje, že narůstá přínos, ale i nejrůznější aktivity českých žen-spisovatelek výraznou měrou (Machala, 2001, str. 82-83).

Během posledních desetiletí dvacátého století začínají své prózy psát spisovatelky, jejichž díla budou v následujících letech řazeny k těm nejuznávanějším – tomuto vymezení se práce bude věnovat následovně. Zároveň se začíná formovat zřetelná skupina spisovatelek populární literatury, tedy takové literatury, která se orientuje na širší čtenářské publikum a přináší často až triviálně a schematicky vystavěné příběhy.<sup>11</sup>

Nelze přehlédnout fakt, že se v současné české literatuře pohybuje celá řada žen-spisovatelek, jejichž tvorba vyvolala a stále vyvolává velkou a velice často rovněž zaslouženou pozornost. Z mnohých jmen autorek nového období české ženské prózy můžeme jmenovat např. Radku Denemarkovou, Věru Noskovou, Kateřinu Tučkovou, Jakubu Katalpu, Petru Procházkovou, Ivu Pekárkovou, Markétu Hejkalovou a řada dalších. Může se zdát, že žen-spisovatelek je v současné próze skutečně mnohem více, než tomu bylo v minulých desetiletích, že se téma *ženy v literatuře* výrazněji reflektuje nejen v médiích, ale ve společnosti jako takové. Skutečností ovšem zůstává, že tento dojem je vyvolán se vši pravděpodobností tím, že jsou ženy-autorky pouze více vidět a dle názoru

---

<sup>11</sup> Zde můžeme jmenovat např. Halinu Pawlowskou, Irenu Obermannovou, Simonu Monyovou, Barbaru Nesvatbovou ad. (Vlašínová, 2000).

Janáčka (2009) nebude jejich procentuální zastoupení v literárních příručkách a slovnících sledujících 21. století činit výše, než jak tomu bylo v 19. a 20. století.

O narůstajícím počtu vydávaných titulů umělecké literatury psané ženami se setkáváme ve stati Aleny Zachové (2004) - *Modelovost v současné literatuře psané ženami*. Po roce 1989 díky výrazným společenským změnám nastává zcela mimořádná situace: ženy-spisovatelky ztvárňují v umělecké literatuře v posledních desetiletích 20. století poměrně ucelenou škálu možných témat a žánrů. Texty začínajících autorek jsou doprovázeny řadou opožděných prvotin a navíc nově vychází také texty tištěné původně v samizdatových edicích a exilových nakladatelstvích. Alena Zachová (2004, str. 200) k této situaci podotýká: „Vedle sebe se tak ocitají různorodé texty autorek generačně blízkých a také naopak: generačně vzdálených, ostatně bychom mohli říci, že současně vycházejí texty, matek i dcer.“<sup>12</sup> Alena Zachová věnovala pozornost sledování způsobů tematizace ženské identity (tj. způsob zobrazení ženského prožívání, vnímání sebe sama, sebepoznání i sebehodnocení) v české literatuře psané ženami. Přičemž lze spatřovat, že světová próza se vyznačuje obdobou těchto témat i typů textů, a dle slov autorky se zdá, že: „... odlišnost kulturních kontextů není natolik významná, aby vykazovala podstatnější rozdíly v existenciálním prožívání současných žen“ (Zachová, 2004, str. 200). V potaz jsou brány autorky do západoevropského a amerického civilizačního okruhu. Dle shod týkajících se tématu, času i prostředí Zachová vymezuje *modelové existenciální situace* realizované v uměleckých textech. Mezi autorky, jejichž tvorba prezentuje uvedenou modelovost, patří: Eda Kriseová, Sylvie Richterová, Daniela Hodrová, Alexandra Berková, Lenka Procházková, Zuzana Brabcová ad. Podobnosti v těchto textech popisuje Zachová (2004, str. 200) následovně: „... vystupují hlavní hrdinky v ich formě, jejich příběhy se odehrávají v základních vztahových rámcích, primárně řeší vztahy k partnerům, rodičům a často i k právě narozenému dítěti a časově jsou příběhy situovány do posledních třiceti let 20. století.“ Z hlediska přístupu ke konstrukci ženské identity považuje Zachová za relevantní vymezení dvou nejčastějších přístupů. V prvním případě sehrávají důležitou roli *vnější podněty*, ze kterých je identita hlavních hrdinek utvářena: „... jejich příběh vyrůstá ze širšího společenského dění a konkrétní dobová atmosféra, tj. období totality, se stává základní maticí“ (Zachová, 2004, str. 201). Jako příklad lze uvést romány *Oční kapky* a *Smolná kniha* od Lenky Procházkové, *Daleko od stromu* Zuzany Brabcové nebo

---

<sup>12</sup> Jedná se například o jména těchto autorek: Iva Hercíková (1935 - 2007), Eda Kriseová (1940), Blanka Kubešová (1944), Sylvie Richterová (1945), Libuše Moníková (1945 - 1998), Daniela Hodrová (1946), Alexandra Berková (1949 - 2008), Lenka Procházková (1951), Halina Pawlowská (1955), Tereza Boučková (1957), Zuzana Brabcová (1959), Ivana Peroutková (1960), Iva Pekárková (1963), Věra Chase (1970), Barbara Nesvadbová (1975), Petra Hůlová (1979) ad.



*Péra a perutě* Ivy Pekárové. Pokřivený svět v období normalizace 70. a 80. let 20. století znemožňuje hrdinkám vést *normální* život, nalézt v něm své místo, navázat *normální* vztahy, místo toho jsou svou nepřizpůsobivostí s dobovými požadavky dohnány na okraj společnosti (hrdinka Lenky Procházkové – trojnásobná matka, hrdinka Zuzany Brabcové – pokus o sebevraždu, hrdinka Ivy Pekárkové a Petry Hůlové v *Paměti mojí babičce* – prostitutka). Soukromé vzpoury těchto hrdinek vyvolávají právě *vnější podněty*. Ukotvenost hlavních hrdinek v ženské roli ve světě, kde jsou pro ženu a její role ve společnosti vymezena poměrně jasná pravidla, kdy totalitní režim výrazně ovlivňuje soukromou sféru životů, není možná ani reálná (Zachová, 2004, str. 201). Jako druhou variantu utváření ženské identity v umělecké literatuře vymezuje Zachová texty související v převážné většině se složitě utvářeným *vnitřním světem* hlavních hrdinek. Dle Zachové (2004, str. 203) je tento typ textů vybudován na: „... generačních vazbách, na sebepoznání skrze předchozí generace žen – matek, babiček, prababiček a na introspektivních sestupech do minulosti, zvláště do dětství... Společenská a politická realita není v textech vyjádřena tak explicitně, hlavní hrdinky se vůči době, v níž se děj odehrává, vymezují převážně v rovině etické.“ Mezi romány odpovídající uvedené charakteristice patří: *Ryby raky* Edy Kriseové, *Kočíci životy* Daniely Hodrové, *Slabikář otcovského jazyka* Sylvie Richterové ad. Modelovými situacemi těchto textů je proces sebepoznávání hlavních hrdinek v konfrontaci se ženami svého rodu: „V souvislosti s poznáním rodové historie podstupují hrdinky těchto textů cesty do minulosti, do vlastního dětství a jejich vypořádávání se se všemi traumaty a problémy probíhá často formou iniciace, která ve své klasické podobě představuje též modelové schéma“ (Zachová, 2004, str. 203). Zachová mimo jiné uvádí, že tento typ textů je frekventovaný zvláště ve světové literatuře, a závěrem ke dvěma zmiňovaným přístupům z hlediska vyobrazení ženské identity dodává: „Oba přístupy jsou stejně legitimní, představují pouze dva odlišné způsoby existenciálního prožívání“ (Zachová, 2004, str. 203).

Nyní budeme věnovat pozornost literárním teoretikům, kritikům, historikům a jejich pohledům na českou literární tvorbu psanou ženami, a to na tvorbu spadající do konce 20. století a následně tvorbu vznikající v letech současných, respektive lze hovořit o kontextu českého písemnictví třetího tisíciletí.

Věru Linhartovou považuje Moldanová (1994, str. 63) za pokračovatelku Weinerovy tradice nesoucí exkluzivní literární experiment, v prózách Daniely Hodrové spatřuje mimořádné kouzlo a za pozoruhodné považuje prózy Alexandry Berkové a Libuše Moníkové. Všechny tyto ženy-spisovatelky Moldanová (1994, str. 63) označuje atributem *exkluzivní*, tedy takové, které jsou nositelkami hodnot, umožňují posun literatury, otevírají jí nové možnosti, a které mají specifický okruh čtenářů.

Lubomír Machala (2001, str. 83) zmiňuje jména autorek, které začínají své prózy psát během 70. a počátkem 80. let, jako je Alexandra Berková, Zuzana Brabcová a Daniela Hodrová a jejichž díla jsou dle názoru Machaly v 90. letech řazeny k těm nejuznávanějším. Nejedná se o autorky, které by měly široký okruh čtenářů, jak dosvědčují slova Lubomíra Machaly (2001, str. 83): „... cesta těchto textů ke čtenářům se ještě ukáže dosti komplikovanou.“

V čítance současné české ženské povídky *Ty, která píšeš* (Kopáč ed., 2008) se setkáváme s pětadvaceti převážně epickými texty nových a novějších českých prozaiček, které byly (vyjma jediné) napsány během třetího tisíciletí. Tato čítanka přináší reprezentativní ukázkou stylů, žánrů a tematik soudobé české prózy psané ženami, přičemž z převážné části se jedná o autorky, které vstoupily do české literatury až na počátku 21. století a zároveň se zde setkáváme s tvorbou prozaiček publikujících na konci století předchozího (např. Iva Pekárková, Nataša Reimanová). Vladimír Novotný<sup>13</sup> v předmluvě k zmíněné čítance předem upozorňuje na fakt, že se jistě nejedná o nedoplnitelný výběr textů psaných ženami, výběr, který: „... není koncipován s přesvědčením, že půjde o nejdrahocennější a nejviditelnější špičku daného literárního ledovce. Nikoli. Jde přece v první řadě o pětadvacet pozoruhodných, výtečných a nejednou nepochybně i vynikajících prozaických textů vzniklých ve světě soudobé české prózy psané ženami – nic víc a nic málo“ (Novotný, 2008, str. 7). Uvedme proto alespoň několik jmen autorek, jejichž texty popsal výše zmíněným hodnocením Novotný: Markéta Hejkalová (\*1960), Sylva Fischerová (\*1963), Irena Dousková (\*1964), Hana Andronikova (\*1967), Radka Denemarková (\*1968), Věra Chase (\*1970), Kateřina Tučková (\*1980), Kateřina Kováčová (\*1982), Kristýna Janouchová (\*1982) a další. Vladimír Novotný se zaměřuje na vyzdvížení přínosu a osobitého rázu soudobých literárních autorek, a to v obecně literárněhistorické rovině. Dle jeho slov tento přínos spočívá zejména v estetickém ladění autorských svědectví, ale i individuálních tvůrčích svědectví o soudobém stavu věcí a stavu myslí ve světě, přičemž zejména texty napsané po roce 2000: „... doslova ztělesňují výrazný odklon od poetiky postmoderny... Zaslouhou české femininní prózy se do našeho literárního světa znovu vrací minuciózní povahokresba (stejně jako sžíravá satirická etuda), jež se pak stává základem pro reliéfování jednotlivých postav“ (Novotný, 2008, str. 10-11). Společným jmenovatelem vybraných povídek dle Novotného (2008, str. 12): „... bývá stav duše a tomu odpovídající teplota literárního psaní, kteroužto můžeme metaforicky i nmetaforicky označit za – trápení. Není ani bolestínské, ani ukřivděnecké... je to vskutku bytostné a emocionálně nanejvýš prožívané trápení se světem, s tím druhým a jiným i druhými a jinými, trápení sama se sebou, trápení se svým trápením.“

---

<sup>13</sup> Literární historik, kritik, editor, redaktor, publicista a překladatel.

Literární kritik a historik Pavel Janáček z literární tvorby psané ženami a vzniklé po roce 1989 vyzdvihuje jména tří autorek, a to Danielu Hodrovou, Zuzanu Brabcovou a Terezu Boučkovou. O tvorbě Daniely Hodrové se zmiňuje následovně: „... vytváří románový svět, který se neustále ze sebe rozrůstá a zároveň do sebe zavíjí, který ruší hranice mezi tím, co je živé a co je mrtvé, který je neustále ponořen do rodinné tradice a sycen fenomény paměti, který narušuje protiklad racionalistického a hermetického vidění...“ (Janáček, 2009). Z tvorby Zuzany Brabcové Janáček (2009) vyzdvihuje román *Rok perel*, v tomto vyprávění o nezměrné síle lásky spatřuje zobrazení světa, ve kterém si žena uvědomuje sebe sama skrze jinou ženu. Tereza Boučková Janáčka (2009) zaujala románem *Rok kohouta*, který se nedotýká pouze tematiky mateřství, ale i rasových stereotypů. Tvorba autorek jako je Radka Denemarková, Petra Hůlová a Petra Soukupová dle Janáčka vzbudila u čtenářů zaslouženou pozornost, jejich díla shrnuje následovně: „Soukupová – zkratka rodinného eposu. Denemarková – historicko-politická konstrukce... Hůlová – Paměť mojí babičce pokládám za skvělou prózu – matriarchát, zkušenost předávaná z ženy na ženu...“ (Janáček, 2009).

Literární teoretik Jan Matonoha (2009, str. 158) se v rámci konceptu „ženské psaní“ záměrně omezil pouze na autorky – Miladu Součkovou, Věru Linhartovou, Sylvii Richterovou a Danielu Hodrovou (pojetí konceptu „ženské psaní“ dle Jana Matonohy viz výše podkapitola 1. 4 L'écriture feminine – ženské psaní). Přiznává, že ze svého zkoumání vědomě odsouvá jména kvalitních prozaiček, mezi nimiž zmiňuje např. Vostrou, Moníkovou, Berkovou, Boučkovou, Douskovou, Andronikovou ad.

Z výše uvedeného výčtu autorek spatřujeme, že některé zaujali svou tvorbou vybrané české literární kritiky, teoretiky a historiky. Opakovaně takto bylo zmíněné jméno Daniely Hodrové, Zuzany Brabcové, Věry Linhartové a Alexandry Berkové. Přikláníme se při hodnocení těchto autorek k termínu, který použila Dobrava Moldanová neboli, že se jedná o autorky *exkluzivní*, mající specifický okruh čtenářů a dle slov Jana Matonohy naplňujících podstatu konceptu „ženské psaní“, jakožto výlučný způsob nazírání reality a jejího následného jazykového zpracování.

Následující kapitola diplomové práce bude věnována praktické části, v níž se zaměříme na bližší vymezení tvorby vybraných českých autorek, jejichž jména v předchozím výběru ze strany literárně-vědeckých akademiků několikrát zazněla – Irena Dousková, Hana Andronikova a Kateřina Tučková. Povídková tvorba těchto autorek se stala součástí reprezentativní ukázky soudobého českého písemnictví v již výše zmiňované čítance *Ty, která píšeš* (Kopáč ed., 2008), konkrétně se jedná o tyto povídky: *Neštěstí* Ireny Douskové, *Volání kostí* Hany Andronikovy a *Poslední večer* Kateřiny Tučkové.

### 3 Současná česká próza psaná ženami

Praktická část diplomové práce je zaměřena na přiblížení prozaické tvorby tří žen-spisovatelek – Ireny Douskové, Hany Andronikovy a Kateřiny Tučkové spadajících daty narození do druhé poloviny dvacátého století. Z hlediska datace prozaické tvorby, vyjma dvou literárních prvotin Ireny Douskové, jde o autorky, které vstoupily do kontextu krásné české literatury po roce 2000. Autorky vytvořily svoji dosavadní tvorbu v době, kdy již nemusely čelit přelomovému období, jemuž byly vystaveny autorky na konci 19. století. Představitelky české literatury 19. století měly vlivem působícího patriarchy jasně vymezenou roli ženy v rodině jako osoby, která je podřízena vůli nejprve otce a později manžela. Současné ženy-spisovatelky již nemusí bojovat (alespoň ne v takové míře) s tradiční představou o postavení ženy a úkolech spisovatelky, respektive jejich osobní životní volby a tvůrčí možnosti jsou svobodné, ale to neznamená, že se s žádnými problémy nepotýkají. Nikoliv, pouze se jedná o problémy jiného typu než ty, s nimiž se musely vyrovnávat jejich předchůdkyně. Jedním z nich může být například zahlcenost současného českého knižního trhu nespočtem titulů, o jejichž úspěšnosti často přestávají vypovídat skutečné kvality.

Vybraná prozaická díla těchto autorek budou podrobena detailnějšímu zkoumání a textové analýze s cílem pokusit se o vymezení charakteristických a někdy i společných topoi současné české prózy psané ženami. Výsledkem a cílem praktické části práce následně bude představení návrhů pracovních listů, jež budou moci být využity jako učební či doprovodný materiál pro výuku tématu týkajícího se současné české literární tvorby na středních školách. Motivací k zařazení této části je současný neuspokojivý stav výuky daného tématu v hodinách české literatury na středních školách. V následujících kapitolách se tedy blíže seznámíme s díly a jejich recepcí, ohlasy, stylem, způsobem psaní a topoi Ireny Douskové, Hany Andronikovy a Kateřiny Tučkové. Začneme krátkým představením jednotlivých autorek a následným rozbořením jejich prozaických debutů, jimiž zahájily své umělecké působení na scéně krásné české literatury třetího tisíciletí.

## 3.1 Úvodní charakteristika a knižní debuty vybraných autorek

### 3.1.1 Irena Dousková

Irena Dousková (\*1964), spisovatelka, jež působí na poli české prozaické literatury od roku 1997, tedy bezmála dvě desetiletí. V rámci vybraných autorek pro teoretickou část práce se vyznačuje nejvyšším počtem vydaných titulů. Tvorba Ireny Douskové, podobně jako tvorba Andronikovy a Tučkové, je sledována ze strany české literární kritiky a recenze. Například literární teoretik a estetik (mimo jiné i básník, prozaik) Milan Exner publikoval v literárním obtýdeníku Tvar cyklus interpretací próz Ireny Douskové.

Irena Dousková, původním jménem Freistadtová, pochází z divadelní rodiny (matka a otčím byli herci příbramského divadla). Spisovatelčin otec Petr Freistadt byl židovského původu, působil jako divadelní režisér a roku 1964 emigroval do Izraele. Roku 1989 autorka úspěšně absolvovala Právnickou fakultu Univerzity Karlovy, vykonávání právníkové praxe se však nevěnuje. Po ukončení vysokoškolského studia pracovala jako dramaturgyně v kulturním středisku v Praze. Později vystupovala převážně jako novinářka, např.: v týdeníku Svobodný hlas, Mladé frontě, časopise Židovské liberální unie Hatikva, měsíčníku Maskil ad. V současné době působí jako spisovatelka z povolání (Přibáňová, 2010).

Do českého literárního kontextu vstoupila nejprve jako básnířka, a to roku 1988. Vystupovala jako členka literárně-dramatického spolku LiDi. Roku 1988 vznikl příležitostně rozšiřovaný Almanach Spolku LiDi a o tři roky později básnická sbírka recesivního názvu *Kadění* (1991), vydaná vlastním nákladem. Oficiálně sbírka vyšla roku 1992 pod názvem *Pražský zázrak* v nakladatelství Pražská imaginace. O několik let později se autorka začala věnovat převážně tvorbě prozaické, přičemž ústřední postavení v její produkci mají především žánry střední epiky. Prozaickou tvorbu Ireny Douskové lze rozdělit do dvou kategorií, a to na povídkovou tvorbu a dle rozsahu novelistickou až románovou tvorbu. Prózy Ireny Douskové jsou situovány do prostředí Československé a později České republiky v časovém rozmezí od 60. let minulého století do současnosti. Většina próz se vyznačuje autobiografickým východiskem a osobními zkušenostmi. V mnoha dílech se výrazně projevuje autorčin bytostný zájem o judaismus. Milan Exner (2009, str. 12) k tomuto uvádí: „Židovským motivem je předznamenáno celé literární dílo Ireny Douskové.“ Výjimku tvoří autorčino nejnovější dílo román *Medvědí tanec* (vydalo nakladatelství Druhé město, 2014) zachycující poslední měsíce života nemocného Jaroslava Haška.

Prozaickou prvotinu z roku 1997 představuje román - *Goldstein píše dceři* (vydal Melantrich). Novela nabývá celé řady autobiografických prvků (viz dále). Druhá próza Ireny Douskové román *Hrdý Budžes* (vydalo nakladatelství Hynek, 1998) je literárními kritiky označován jako autorčin nejúspěšnější text a zároveň se dočkal nejvýraznějšího čtenářského ohlasu. I v tomto díle lze spatřovat velice výrazné autobiografické rysy, kterými se netají ani samotná autorka. Příběh hlavní hrdinky *Hrdého Budžeše* byl v následujících letech rozpracován ve volnou trilogii, a to prózami *Oněgin byl Rusák* (Druhé město, 2006) a *Darda* (Druhé město, 2011). Novela *Někdo s nožem* (Hynek, 2000) je komponována formou deníkových záznamů hrdinky, jež se ocitá v bolestné manželské krizi. Zároveň jsou reflektovány prudké a překotné psychologické změny způsobu života, které nastaly v českých zemích po roce 1989.

Pro Irenu Douskovou je příznačné hledání nejenom tématu, ale i žánru, neboť na počátku 21. století se výrazně přiklonila k žánru povídky. Důkazem je povídkový soubor - *Doktor Kott přemítá* (Petrov, 2002), který sestává z dvanácti samostatných textů poukazujících na nedokonalost mezilidských vztahů v soudobém bizarním světě. *Čím se liší tato noc* (Petrov, 2004), povídkový soubor tvořený devíti baladicky laděnými příběhy, které jsou zasazeny do historicky dramatických okamžiků a naprosto se tak odlišují od předchozí knihy povídek. Autorka využila práce s apokryfem a alegorií pro vykreslení velkého nadčasového tématu dějinného násilí vyznávajícího nekonečný princip lži. Třetici povídkových titulů prozatím uzavírá cyklus povídek *O bílých slonech* (Druhé město, 2008). V jednotlivých příbězích je postupně odhalována spleť vztahů v dusném mikroprostoru jedné vesnice jednoho léta v období 70. let 20. století. Cyklus sestává z osmi povídek, jejichž názvy korespondují se známým dětským rozpočítadlem: štěstí, neštěstí, láska, manželství, panenka, kolébka, hraběnka, smrt. Radim Kopáč (2008) ke knize přinášející baladicky laděné texty, jež zachycují normalizační období 70. let<sup>14</sup>, dodává: „... nabízí přesnou anamnézu hnusné doby, ale nikoli s primárním vztekem či nenávistí – spíše se slitovným pousmáním.“ Irena Dousková svými povídkami přispěla do povídkových souborů (podobně jako autorky Andronikova a Tučková): *Možná mi rozumíš* (2004), *Povídky o ženách* (2007), *Šťastné a veselé 2* (2008), *Ženy vidí za roh* (2009) a *Nauč mě milovat* (2010).

---

<sup>14</sup> Termín normalizace tvoří zásadní součást dokumentu Poučení z krizového vývoje, schváleného v roce 1970. Normalizací se v něm rozumí normalizace poměrů ve společnosti v duchu marxismu – leninismu a přijatý dokument se stal podkladem k politickým čistkám ve straně i ve společnosti. Termín normalizace navozující představu normy a normálnosti života ve skutečnosti reprezentuje přístup dominantní paternalistický, a to ve všech rovinách společnosti (Zachová, 2008, str. 134).

## **a) Irena Dousková – Goldstein píše dceři**

Prozaická prvotina, jejíž tematiku komunikačního míjení mezi těmi nejbližšími, mezi dcerou a otcem, vystihuje epistolární forma. Román v dopisech, vydaný roku 1997, zachycuje pokus o navázání vztahu mezi sedmapadesátiletým otcem, režisérem židovského původu žijícím léta v emigraci v Izraeli, a jeho pětadvacetiletou dcerou, žijící v socialistickém Československu. Vzniká tak zdařilým způsobem vykreslený kontrast dvou světů – izraelského exilu a normalizačního Československa a s tím související rozdílnost kulturních mentalit, ale také kontrast generační – stárnoucí, ješitný, zároveň citově snadno zranitelný otec a mladá dcera. Velice přesvědčivě je vykreslena psychologie stárnoucího, egocentrického muže, který je výrazně zaujat především sám sebou, svou sebelítností a strachem ze samoty, což mu znesnadňuje schopnost komunikovat se svými blízkými. *Goldstein píše dceři* působí jako komorní a melancholicky laděné dílo o nenaplněném vztahu otce s dcerou. Na tento vztah je nazíráno očima Goldsteina jeho dceři Kláře, o jejích názorech a postojích se čtenář dozvídá zprostředkovaně, prostřednictvím Goldsteinových dopisů, které reagují na Klářinu korespondenci. Román tak nabývá podoby *dopisového monologu*.

Próza se vyznačuje zřetelným autobiografickým laděním. Autorka Irena Dousková se s vlastním otcem, režisérem, který byl také židovského původu a emigroval, seznamovala prostřednictvím dopisů. Irena Dousková získala magisterský titul diplomovou prací na téma: *Čarodějnické procesy*, na stejné téma píše svou diplomovou práci i Goldsteinova dcera. Radim Kopáč (2007) mimo jiné uvádí: „... citlivost, s jakou autorka příběh zpracovala, je ale jistě podepřena tím, že jde o příběh vlastní – čili že Goldstein své dceři skutečně psal a že ona, po letech, pocítila nutnost autoterapie. A to autoterapie, resp. autobiografické konfese literárně zcela svrchované: Goldstein píše dceři je v první řadě vynikající román.“

Epistolární formou psaný román sestává celkem z šestašedesáti dopisů, jež jsou rozděleny do čtyř kapitol, a jak již bylo předestřeno, autorem všech dopisů je Josef Goldstein, Čech, filmový režisér žijící od roku 1964 v Izraeli. Ve druhém vydání brněnského nakladatelství Druhé město z roku 2006 jsou kapitoly doplněny ilustracemi a citacemi korespondujícími s příběhem, respektive s obsahem dopisů: „No jo, nemohl jsem žít svůj život jinak. Závidím ti, že to máš tak fyzické. Jak se může člověku stýskat po někom, koho nezná?“ (Dousková, 1997). Korespondence je řazena v chronologickém sledu vymezeném daty *prvního* dopisu z 9. srpna 1988 a *posledního* dopisu 30. července 1994, celkem třiašedesát dopisů adresovaných Kláře. Goldsteinovy dopisy pro Kláru jsou do čtyř kapitol rozděleny v poměru 17 : 20 : 25 : 1. Jako výjimka působí zbývající tři

dopisy, všechny tři jsou odlišeny typem písma (kurzíva) a mají odlišné adresáty. První dopis psaný kurzívou plní funkci prologu, je datován 3. prosincem 1964 a adresován Aniče, Klářině matce. Druhý odlišený dopis, opět adresovaný Klářině matce, je připojen na závěr třetí kapitoly. Třetí kurzívou psaná a zároveň poslední korespondence prózy plní funkci epilogu, jenž Goldstein věnuje své vnučce Valentýně, Klářině dceři, je datována 10. srpnem 1994 a dosvědčuje Goldsteinovu sebelítost, egocentričnost a dotčenost z toho, že Anička ani Klára nevěnovaly jeho dopisům velkou pozornost. To znamená, že dopisy vznikaly v rozpětí třiceti let (od roku 1964 do roku 1994). Délka dopisů je různá – od strohých, několikařádkových sdělení, popisující např. každodenní rituály po rozsáhlé výpovědi.

Z hlediska prostoru, určeného místem sepsání dopisů, se pohybujeme v převážně většině v izraelském Tel Avivu (sedmapadesát dopisů), z toho šestkrát v německém městě Bergdorf, jedenkrát v izraelském městě Gedera, jednou se dostáváme do prostoru polistopadového Československa, kdy je místem sepsání Praha a jednomu dopisu chybí nejen oslovení adresáta, ale i určení místa sepsání.

Čtenář je svědkem šestileté a víceméně jednostranné korespondence otce s dcerou, Klára dle Goldsteinových reakcí odpovídá jen zřídka: „Milá Kláro, je svízelné, ne-li nesmyslné Ti posílat další psaní, aniž jsem od Tebe dostal jedinou řádku odpovědi“ (Dousková, 2006, str. 24); „... na dopis již ani nečekám, já zas někdy napíšu (Dousková, 2006, str. 38); „Nazdar Josefe – to bych klidně mohl napsat – stejně ty dopisy píšu sám sobě, i když Ti je posílám“ (Dousková, 2006, str. 118).

Styl a forma Goldsteinových dopisů velice často připomínají filmovou výstavbu příběhu, především co se týče rychlých změn podobných filmovému střihu. Typická je zkratkovitost, při níž pisatel podává odosobněná fakta, zesílená užitou objektivní er-formou a rychlé přechody v subjektivní ich-formu, které jsou věnovány rozvinutější, květnatější pasáže nesoucí emotivní náboj. Obsahově Goldsteinova korespondence pro dceru nabývá místy až erotického náboje (po prvním osobním setkání v Římě se otcovo náklonnost proměňuje až v náklonnost milostnou) a Goldstein působí jako obsesivní starší muž mající neustálou potřebu s Klárou udržovat hlubší a frekventovanější kontakt. Postupem času se v dopisech objevují čím dál častěji obavy o vlastní existenci. Setkáváme se s intertextovými odkazy na dílo a tvorbu českých spisovatelů, kdy citace děl Františka Hrubína, Jaroslava Seiferta, Oty Pavla a dalších román obohacují. Právě díky Kláře objevuje Goldstein znovu český jazyk a české spisovatele. Odkaz na Vladimíra Holana, Jaroslava Haška a Franze Kafku koresponduje s rostoucí naléhavostí existenciálních úvah, neboť znovuobjevené otcovství se stává zdrojem vnitřního zmatku.



Konec románů zůstává otevřený, neboť poslední dopis je určen vnučce Valentýně, která se tak stává *novou* adresátkou dopisů.

### 3.1.2 Hana Andronikova

Hana Andronikova (1967 – 2011) absolvovala bohemistiku a anglistiku na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze. Na konci devadesátých let ukončila své působení v roli personální manažerky pro zahraniční i domácí firmy a začala se věnovat literatuře a cestování. V podobě rukopisů zůstává autorčina poetická tvorba z 80. a 90. let 20. století. Na konci 90. let začala s tvorbou prozaickou a později se věnovala i divadelní produkci. Působila jako spoluautorka konceptu improvizčních divadelních představení v pražské Arše: *Tanec přes plot* (2007) a *Pakosti a drabanti* (2010, pozdější titul: *Šašci, špióni a prezidenti*).

Po autorčině knižním debutu *Zvuk slunečních hodin* (vydal Knižní klub, 2001) vychází prozaický soubor povídek *Srdce na udici* (vydal Petrov, 2002). Andronikova se podílela i na povídkových sbornících *Moravské pohádky* (2004), *Schůzky s erotikou* (2005), *Ber, po čem toužíš* (2008) a *Ženy vidí za roh* (2009). Druhý román Andronikovy *Nebe nemá dno* (vydal Odeon, 2010) přináší téma vyrovnání se smrtí. Dílo získalo ocenění Magnesia Litera v kategorii Cena čtenářů roku 2011. Hana Andronikova na konci roku 2011 podlehla tři roky trvající rakovině prsu. Soubor *Vzpomínky, co neuleť* (vydal Odeon, 2014) představuje posmrtné vydání autorčiných povídek a drobných próz.

I přestože Hana Andronikova nepatřila k autorům, kteří vydají během jednoho desetiletí deset románů, zapsala se zlínská rodačka do podoby české literatury vznikající po roce 2000 poměrně důrazně. Na rozdíl od ostatních autorek obdobné generace byla Andronikova ve své tvorbě výrazně ovlivněna dvěma zdánlivě protichůdnými zdroji poznání – mystikou i vědou. Andronikova netajila svůj hluboký zájem o kvantovou fyziku a její román *Nebe nemá dno* dokazuje víru v sílu duchovna.

#### **a) Hana Andronikova – Zvuk slunečních hodin**

Na počátku 21. století Hana Andronikova uspěla se svým románem *Zvuk slunečních hodin* (2001). Porota Literární ceny Knižního klubu vybrala z anonymních románů právě *Zvuk slunečních hodin*, a ten byl následně vydán na náklady pořadatele soutěže. Úspěch románu pokračoval i následující rok, kdy autorka v rámci cen Magnesia Litera vyhrála v kategorii Objev roku 2002. Knižní debut byl rovněž ze strany recenzentů přijímán z velké části příznivě. Jedná se o dramatický příběh rodiny inženýra (Tomáše Kepplera), patřícího do generace *mladých mužů* Tomáše Bati, poslaného na pracovní zakázku stavby

Baťových továren do Indie, a jeho židovské manželky (Ráchel), kteří se v předvečer druhé světové války vracejí do Čech postarat se o umírající rodiče a tragicky uvíznou v okupovaných českých zemích.

Děj románu autorka lokalizovala z převážné části do ciziny. Volba umístit příběh díla do cizích, často i exotických zemí, se stala poměrně charakteristickou tendencí české literatury, a to díky prózám Petry Hůlové, Markéty Pilátové, Magdaleny Platzové nebo Báry Gregarové. Markéta Pilátová (2009, str. 36-41) ve své stati *Spisovatelé na útěku* týkající se právě současné prózy situované mimo Česko vysvětluje, že se nejedná o útěky od domácích problémů, ale spíše o snahu získat nad nimi nadhled a mít možnost sledovat je komplexněji a v širších kontextech.

V knižní prvotině Hany Andronikovy se dostáváme do prostředí exotické Indie, jejíž atmosféra a poměry jsou čtenáři velice zdařile zprostředkovány, často prostřednictvím indické mytologie. Celkově se příběh románu odehrává na území tří kontinentů – Asijského, Evropského a Severoamerického. V Severoamerické Kanadě je zakotvena přítomnost hlavního hrdiny Daniela Keplera (syn Ráchel a Tomáše Keplera) a paní Anne, dvou českých emigrantů, kteří si během jedné noci převypráví své životní příběhy. Evropskému kontinentu je věnován obraz situace v českých zemích meziválečného období – Baťův Zlín a především sugestivní vykreslení prostředí koncentračního tábora.

Návrat k tematice holocaustu, ke druhé světové válce a jejím dopadům lze vymezit jako další výraznější rys soudobé české literatury, jako příklad uveďme *Peníze od Hitlera* (2006) Radky Denemarkové, *Jizvy* (2007) Evity Naušové, *Hořké moře* (2008) Jakuby Katalpy, *Za trest a za odměnu* (2004) Anny Zonové a v neposlední řadě pro naši práci signifikantní román Kateřiny Tučkové *Vyhnání Gerty Schnirch* (2009).

U obou autorek (Andronikovy i Tučkové) předcházelo napsání románu soustavné a pečlivé studium historických pramenů, seznámení se s danou problematikou a získávání informací prostřednictvím výpovědí pamětníků. Přípravu Andronikovy dosvědčuje seznam primární a sekundární literatury připojený na závěr beletristického textu. Troufáme si uvést, že zde narážíme na jeden z významných znaků české prózy 21. století, a to na odkazování a navracení se do válečných a poválečných událostí, které se zmíněných autorek nedotýkají ve smyslu osobních prožitků. Respektive se nabízí otázka, jaké pohnutky spisovatelky, jež neprošly traumatizujícími válečnými zkušenostmi, vedou k volbě témat vyrovnávání se s minulostí, kterou již nemohli prožít.

*Zvuk slunečních hodin* se vyznačuje poměrně složitou časovou a prostorovou výstavbou. Celkem sestává z osmnácti označených a šesti neočíslovaných kapitol. Časté štěpení časové linie příběhu udržuje čtenářovu pozornost, neboť ve vyprávění dochází k předbíhání hlavní linie a zároveň k retrospektivám, a to nejenom v čase, ale i v prostoru.

Čtenářova paměť je tak velice často prověřována a zkoušena. Mnohdy je nucen spolupracovat na příběhu, znovu a znovu po něm pátrat, neboť kontinuita vyprávění je narušována a opětovně ožívována, jednotlivé kapitoly jsou roztrženy uprostřed rozběhnutých dějů a začínají na sebe opětovně navazovat někdy až po několika kapitolách. Mozaiku dotvářejí různé texty, které jsou vkládány do příběhu a jsou odlišeny typem písma. Jedná se například o přímé citace z deníků, dopisů, ale i novinové články zlínského tisku. Do linie vyprávění jsou rovněž vloženy různé legendy, pohádky či mýty. Fabulační a časová hra s příběhem je tak velice dobře zvládnutá a kromě změny stylu a polohy vyprávění dochází i k míchání žánrů – historického románu, cestopisu a literatury faktu. Nepřehlédnutelnou hodnotou díla je i výrazná jazyková kultivovanost. Autorčin jazyk působí přirozeně a nevyumělkovaně.

Popis válečných a táborových reálií netvoří ústřední motiv díla, představuje spíše jen pozadí pro vykreslení romaneskního milostného příběhu (Danielových rodičů), jenž lze označit jako leitmotiv prostupující celým dílem. Za podstatu románu můžeme určit proces hledání identity hlavního hrdiny Daniela Keplera a proces hledání vysvětlení věcí minulých, jejichž odhalení napomohlo doplnit neúplnou mozaiku rodinných osudů.

Zajímavě působí i oxymorní název celého díla *Zvuk slunečních hodin*, čímž jsou propojeny motivy slunce a slunečních paprsků a plynoucího času, tvořící osu prostupující napříč celým dílem. Motiv slunce se stává symbolem pro slunečnou a idylickou Indii. Sluneční paprsky pak nabývají až silně emotivního významu, neboť zprostředkovávají kontakt mezi hlavním hrdinou Danielelem a jeho matkou Ráchel, která byla odvedena do koncentračního tábora: „Když odcházela, řekla mi, že sluneční paprsky jsou poslové slunečního boha a že si po nich budeme posílat vzkazy. Když uvidíš sluníčko, ucítíš paprsky na tváři, budeš vědět, že to jsou moje ruce, které tě hledají, že jsem na blízku... - Pamatuj si, že nikoho z lidí, které doopravdy miluješ, nemůžeš nikdy ztratit“ (Andronikova, 2001, str. 135-136). Hodiny poukazují na neúprosné plynutí času a na to, jak zásadní roli v životě lidí může mít správné načasování. Čas se v románu vyskytuje v různých formách, buď jako nesmazatelná lidská paměťová stopa, ale i v podobě vesmírného, mytického, cyklického času, podle něž se vše řídí. Vedle času hraje důležitou roli také paměť, neboť ta, jak se ukáže v průběhu románu, dokáže skličovat i zachraňovat, díky paměti a času jsou lidé spojeni v Indii, Evropě i Kanadě. Celý román je tak dokonale vykonstruován, protkán motivy a tematickými narážkami.

Vzhledem k dobovému zasazení příběhu a jeho prostorovému a časovému záběru je třeba v závěru přiblížení autorčina knižního debutu uvést důležitý poznatek: autorka musela provést velmi náročnou přípravu, aby příběh mohla přesvědčivě rozvinout. Markantní studium místních a dobových reálií výrazně zvyšuje autenticitu příběhu. Čtenář

je zaváděn do exotického prostředí Indie, do doby, kterou autorka sama neprožila a do lokalit (koncentrační tábor, meziválečný Zlín), jež může znát pouze zprostředkovaně.

### 3.1.3 Kateřina Tučková

Kateřina Tučková (\*1980), nejmladší spisovatelka, která byla zařazena do předkládaného výběru v rámci diplomové práce. Jméno Kateřiny Tučkové není úzkostlivě spjato pouze s prozaickou literární tvorbou, jisté renomé si doktorandka kunsthistorie na Ústavu pro dějiny a umění Filosofické fakulty Univerzity Karlovy získala díky práci kurátorky výstav a jako zakladatelka projektu ARSkontakt.<sup>15</sup> Výtvarnému umění se věnovala i v řadě odborných publikací. V beletrizovaném životopise *Můj otec Kamil Lhoták* (vydalo Nakladatelství Vltavín, 2008) propojila své odborné zkušenosti s literární tvorbou. Zvýšenou pozornost autorka věnovala dílu brněnské prozaičky Věry Sládkové (*Věra Sládková – prozaické dílo*; vydalo Nakladatelství Vltavín, 2008). Nejaktuálnější publikace *Na hraně příběhu – Sochy v ulicích* (vydal Dům umění Brno, 2013) a *Fabrika – příběh textilních baronů z moravského Manchesteru* (vydal Host a Moravská galerie v Brně, 2014) představují libreta k výstavním projektům. Kniha *Fabrika* vyšla jako doprovodná publikace k výstavě *Brno – moravský Manchester*.

První kniha Kateřina Tučkové vyšla v roce 2006 pod názvem *Montespaniáda*. O tři roky později vychází v nakladatelství Host autorčina druhá knižní publikace, a to historický román s názvem *Vyhnání Gerty Schnirch*. Tímto románem vzbudila autorka značnou pozornost a byla nominována na Cenu Jiřího Ortena a Cenu Josefa Škvoreckého. Román nese cenu Magnesia Litera za rok 2010 v kategorii Knižní klub cena čtenářů. Třetí a prozatím poslední román *Žitkovské bohyně* (Host, 2012) přivádí čtenáře do historie Moravských Kopanic a tamních léčitelek – bohyní. Tento román získal hned několik ocenění: Cenu Josefa Škvoreckého 2012, Český bestseller roku 2012, Magnesia Litera 2013 - Kosmas cena čtenářů a Cenu čtenářů České knihy 2013.

#### **a) Kateřina Tučková – Montespaniáda**

Knižní prvotinou Kateřiny Tučkové se stala novela *Montespaniáda* (vydalo nakladatelství Větrné mlýny, 2006). Útlá novela zaobírající se tematikou milostných vztahů se setkala v převážné většině s negativními ohlasy ze strany literárních recenzí.

---

<sup>15</sup> ARSkontakt - organizace věnující se cíleně podpoře současného českého výtvarného umění. Zaměřuje se především na mladší generaci autorů, jíž se výstavní a teoretickou činností snaží zprostředkovat cestu k širší veřejnosti (Tučková, 2008).

Například Erik Gilk (2009) novelu označil slovy: „Nesnesitelně adolescentní knížečka.“ Novela se ovšem setkala i s mírnějšími reakcemi, které v díle spatřují určité pozitivní hodnoty.

Próza přináší popis života jedné brněnské dívky a lidí, jimiž je obklopena. Setkáváme se přitom s pozoruhodnou otevřeností a lehkostí, s jakou je příběh čtenáři předkládán. Čtenář je uváděn do života mladé dívky jménem Karin, která si vyplňuje své dny nejrůznějším způsobem, aby překryla skutečnost, že stojí na křižovatce bez rozcestníku. Možná právě z oné *nečinnosti*, z absence velkých dramát, je vyvolán charakter mladých lidí (nejenom Karin) bez schopnosti hlubokých citů, smyslu pro zodpovědnost a snahy zastavit nudnou realitu všedních dnů. Na pozadí všedního normálního života je zachycen obraz nevěry a toho, jaké má podoby a jaký postoj k ní jednotlivé postavy zaujímají. A právě ona lhostejnost v přístupu k nevěře má za následek citovou vyprahlost, s jakou k životu přistupují mladí lidé, ale nejenom oni.

Čtenář je poměrně svižným způsobem uveden do děje, během několika prvních stran lze rozpoznat základní osnovu příběhu – Karin, mladá studentka bohemistiky, udržuje vztah se starším ženatým mužem označovaným jako *pan Montespan* – poněkud triviální zápletka, která pravděpodobně mohla být jedním z důvodů, proč byla novela přirovnávána k sentimentálnímu typu literatury.

Příběh je posouván kupředu prostřednictvím dialogů, které velice často vystihují plynutí všedních životů. Dialogy mohou v určitých případech působit značně rušivým dojmem. Jedná se především o krátké promluvy postav, které ovšem věrohodně vystihují absurdní prázdnotu hovorů mladých lidí. Jako příklad lze uvést část rozhovoru Karin s přítelkyní Leničkou: „ – A co říkal? – Nic důležitýho. – Ani o mně? – Jen že přišel, aby si mohl s tebou promluvit, a když jsi odešla, tak řekl, že jde taky. – Vážně? – Jo. – A co ještě? – Už opravdu nic. – A jak se při tom tvářil? – Cože? – No jestli byl třeba smutnej. – Ani ne. – A trochu... zachmuřenej? – No... trochu zachmuřenej jo. – Vážně? – Jo“ (Tučková, 2006, str. 33). Většina informací je čtenáři zprostředkována právě prostřednictvím dialogů a z hlediska jejich podoby je příznačné, že promluvám postav chybí uvozovací věty.

Za zajímavý prvek *Montespaniády* můžeme označit volbu proprií a určitou hru s jejich významy. Jméno hlavní postavy Karin může působit neobvykle a vyvolávat asociaci na hrdinky dívčích románů a děl tzv. červené knihovny. Netradičně a vznešeně zní i jméno Karininy kočky – Pýthie. Pod tímto pojmenováním se skrývá odkaz na věštkyni v Apollónově chrámu v řeckých Delfách. Dvojsmyslný a záhadný je dodnes ustáleno jako odpovídající význam adjektiva pythický. Volba zoonyma, pojmenování pro němého, naslouchajícího tvora po proslulé věštkyni nejen v dobách mytických, ale i historických, působí jako zajímavá hříčka. Samotný název *Montespaniáda* vystihuje tematiku novely –

milostný vztah a nevěra. Pojmenování *pan Montespan* je odvozeno od přízviska nejslavnější milenky francouzského krále Ludvíka XIV. Athénaïs de Montespan, známé jako Madame de Montespan<sup>16</sup>. Volbu označení Karinina milence proto můžeme považovat za zřetelně motivovanou, i když původní historické role jsou prostrídány. Jméno milenky je užito pro muže, který se většinou podvoluje tomu, co si jeho milenka Karin přeje. Karin jako hlavní postava, z jejíž perspektivy je příběh nahlížen, má nad Montespanem neustále navrch a funguje jako silnější a samostatnější element. Poté, co ukončí vztah s *panem Montespanem*, si začíná hledat nového *montespana*, původní proprium je v textu náhle užito jako apelativum, stává se z něj prosté označení pro nového milence.

Zmíněná intertextualitu, hra s charaktery a jmény postav, apelativizace proprií činí text značně pozoruhodnějším, neboť jinak je novela vystavěna na stereotypním opakování situací, dialogů i výrazových prostředků. Rušivě například působí redundantní využívání deminutiv v oslovování postav, jako: zlatíčko, miláčku, drahoušku, Karinko, Leničko, Terezko.

Ať už je recepce novely v kruzích literárních kritiků a recenzentů jakkoliv rozporuplná, nutno přiznat, že se jedná o nenáročnou a komplikovaným stylem nezatíženou prózu. Vezmeme-li v potaz slova samotné autorky, tak ani ona sama Montespaniádu nepovažuje za přelomové dílo: „Ve skutečnosti jde o lehké čtení a vlastně jsem ji v době jejího vydání měla už dávno za sebou, tři roky totiž ležela v nakladatelství. Bez prvotiny se ale prostě nikdo neobejde, tak jsem její vydání chtěla“ (Tučková, 2010).

Přestože Kateřina Tučková od svého prvního knižního debutu z roku 2006 vydala „pouze“ dva romány, vzbuzuje velkou mediální pozornost, vyvolává četné diskuze literárních recenzentů a kritiků a stává se vyhledávanou autorkou ze strany čtenářů. Důkazem jsou i literární ceny, které Tučková za svou dosavadní tvorbu obdržela. Nebude proto pošetilostí dovolit si tvrdit, že Kateřina Tučková představuje pozoruhodný objev na české literární scéně a z hlediska mladého věku autorky, uměleckých ambicí a dosavadních aktivit lze očekávat, že její další tvůrčí činnost přinese dílo stejných, ne-li větších kvalit.

---

<sup>16</sup> Madame de Montespan (1640 – 1707) – narozená jako Françoise de Rouchechouart-Mortemart, pocházela z jedné z nejstarších a nejváženějších francouzských rodin. Králi Ludvíku XIV. porodila sedm nemanželských dětí (Wintenberg, 2007).

## 3.2 Charakteristika a recepce tvorby vybraných autorek

Již v knižních prvotinách všech tří autorek lze vypožorovat jisté vyhranění vlastního osobitého autorského stylu. Hana Andronikova a Irena Dousková využily především zasazení svých příběhů do dějinných událostí, přičemž ani jedna z autorek nezatajuje výrazné autobiografické ladění. Román v dopisech Ireny Douskové nabývající podoby dopisového monologu a zachycující vícero kontrastů (zeměpisný, kulturní, generační ad.) vyobrazuje citlivě zpracovanou osobní zkušenost, respektive se jedná o autoterapii formou tvorby umělecké literatury. Román Hany Andronikovy *Zvuk slunečních hodin* se vyznačuje neobyčejnou časovou a prostorovou výstavbou, využitím tematiky z indické mytologie a je protkán četnými motivy a tematickými narážkami. Specificky působí i práce s pamětí, a to nejenom pamětí hlavních hrdinů prózy, ale i jejích recipientů, tedy čtenářů. U Tučkové můžeme zmínit snahu o ne zcela obvyklý záznam banality lidské existence a všednodennosti, dále také práci s významy vlastních jmen, neobvykle pracuje autorka s grafickou podobou přímé řeči, kdy užívá pomlčky, jimiž označuje promluvy jednotlivých postav. Všechny tři spisovatelky se shodně snaží o jistou míru aktualizace textu, ať už prostřednictvím hovorového či cizího lexika.

Tvorbu vybraných autorek lze specifikovat jako společenskou prózu, v níž jsou reflektována témata z historie českých zemí, rodiny a nejrůznějších mezilidských vztahů, zaobírající se existenciálními otázkami a rolí ženy ve společnosti. Ale i další témata, jimž budeme věnovat pozornost dále v textu.

### 3.2.1 Tvorba Ireny Douskové

Specifika tvorby můžeme co do velikosti posuzovaného materiálu nejobektivněji hodnotit na díle Ireny Douskové, jejíž prozaická bibliografie prozatím čítá nejvíce titulů – tři povídkové soubory a šest novelistických až románových titulů. Ačkoliv má podstatná část díla Ireny Douskové výrazně autobiografický základ, podávají autorčiny beletristické texty velmi konkrétní a výstižné svědectví o vývoji a osudech československé společnosti ve druhé polovině 20. století, a to jak těch, které se odehrály ve střední Evropě, tak i oněch, které absolvovali obyvatelé emigrovavší do Izraele. Podrobněji se nyní zaměříme na volnou trilogii sestávající z próz: *Hrdý Budžes*, *Oněgin byl Rusák* a *Darda*. Autorčinou doménou spojující všechny tři prózy je spontánní vypravěčství vyrůstající z osobní zkušenosti.

## a) *Hrdý Budžes*

Román<sup>17</sup> *Hrdý Budžes* (první vydání je z roku 1998) s humorem zobrazuje období normalizace očima dětského vypravěče. Autorka tak vytvořila tematikou a způsobem zachycení daného období skrze dětství či dospívání dílo, které bylo přiřazeno a často i přirovnáváno k tvorbě Viewegha a Šabacha. Sama autorka ovšem k humornému vyobrazení normalizace zdůrazňuje: „On ten Hrdý Budžes je sice legrace, ale s dost neveselým podtextem“ (Dousková, 2004, str. 6). Na otázku podnětu pro vznik této reminiscenční novely a zdůvodnění volby vyprávění z perspektivy dětského vypravěče Dousková (2004, str. 7) uvádí: „Moje vzpomínky na tu dobu zůstávaly i po letech strašně intenzivní, zážitky, lidi, dokonce barvy a vůně... Především jsem se tímto způsobem chtěla vypořádat s vlastními, v podstatě neradostnými zážitky. Navíc dětský hrdina dává značné možnosti pěkně si pohrát, posunutý úhel pohledu, naivitu, komično... Je asi jenom náhoda, že takových knížek vzniklo postupem času víc, všichni ti autoři jsou stejné generace<sup>18</sup>, všichni to prožívali v přibližně stejném věku. Každopádně pro mě je to záležitost čistě a jen osobní, žádná literární inspirace v tom není.“

Próza *Hrdý Budžes*, časově zakotvená po srpnu roku 1968, nesměřuje k přímočaré společensko-politické výpovědi o tehdejší době, ale k zobrazení světa neobyčejně vnímavého a dojemně působivého děvčete konfrontovaného s tragigroteskní realitou okolního prostředí.

Hlavní hrdinkou a zároveň vypravěčkou je osmileté děvče, žákyně druhé třídy, Helenka Freisteinová (příjmení po vlastním otci, příjmení matky Součková). Helenka ich-formou vypráví příhody ze svého života, které ji potkaly během jednoho a půl roku a dotýkají se osudů jejích nejbližších příbuzných a známých, probíhající v prostředí středočeského maloměsta označovaného jako Ničín, a to v letech největšího politického marasmu, jenž nastal po okupaci roku 1968. Helenka žije v Ničíně spolu se svou matkou Kateřinou, otčímem a mladším bratrem, pochází z herecké rodiny. Svět dospělých viděný a hodnocený dětským narátorem vytváří výchozí situaci textu: „Pro dětské vnímání je charakteristické, že myšlení, chování i způsoby vyjadřování dospělých, přesahující jeho zkušenostní potenciál, interpretuje vlastním způsobem. Tato skutečnost se v textu na jedné straně stává prostředkem komiky a humoru, na druhé straně autorce umožňuje méně obvyklou optiku pohledu na společenství dospělých“ (Zachová, 2008, str. 447). Řetězec událostí všedního rázu prolínají prvky situační komiky, v nichž se setkáváme

---

<sup>17</sup> Z hlediska literárních žánrů bývá dílu někdy přisuzováno také přízvisko novela, či malý román.

<sup>18</sup> Autorka má dle kontextu rozhovoru pro měsíčník Host na mysli Viewegha a Šabacha.



s humornými či ironizujícími situacemi, jež vytvářejí specifickou atmosféru díla. Dětský vypravěč popisuje skutečnost tak, jak ji prožívá, bez příkras, a vytváří si vlastní hierarchii hodnot. Příznakovým je situační humor vyvolaný bezprostředností a naivitou dětského vypravěče. Helenka je konfrontována se světem dospělých, jemuž pochopitelně vzhledem ke svému věku a neobvyklé obrazotvornosti často nerozumí. Aleš Haman například podotýká: „Dousková se nevyhýbá ani setkání s fenoménem smrti, vnášejícím při vši naivitě dětského prožitku do příběhu prvek existenciální vážnosti“ (2001, str. 194). Helenčiny nejsilnější pocity ohrožení a obavy vyvolává strach ze smrti. S motivem smrti se setkáváme v různých podobách, navíc se objevuje i v názvech několika kapitol – *Jak byla Olinka mrtvá; Jak jsem byla zblázna u shnilýho vrabce; Jak Berenčičová skočila z okna; Jak jsme měli na schodech krev* aj.

Hlavní hrdinka reflektuje socialistickou realitu dětskýma očima, zároveň přemítá o názorech, postojích a jednání svých rodičů a dospělých v jejím okruhu. Vzniká tak kontrast mezi světem reálným a světem viděným a vnímaným očima osmileté Helenky, tento kontrast vyvolává značnou dávku komiky a humoru, avšak současně je na pozadí dětského vidění světa vykreslena tragičnost a beznadějnost socialistického režimu minulého století.

Z hlediska vnější charakteristiky se o Helence dozvídáme, že je plnoštíhlé postavy a má tmavé kudrnaté vlasy. Tyto význačné rysy sehrávají výraznou roli v outsiderství hlavní hrdinky. Předmětem posměchu ze stran Helenčiných vrstevníků se stává nejen její otylost, ale i židovské příjmení otce – Freisteinová. Hrdinčinými přezdívkami, jimiž ji častují vrstevníci, se například stávají: *mobydyk*, *atomová bomba* nebo taky *Frankensteinová*. Ovšem nejvíce Helenku z kolektivu vrstevníků vyčleňuje její bohatá fantazie, kterou velice často naráží na tvrdou tvář reality.

Titul prózy představuje personifikovanou zkomoleninu části verše Stanislava Kostky Neumanna. S tímto souvisí i Helenčino velké zklamání (avšak netrvajícím příliš dlouho), když zjistí, že její ideální hrdina, k němuž se mohla v myšlenkách obracet ve chvílích úzkosti a beznaděje, není žádným slavným velikánem, ale pouze část verše: „Já pořád nevím, kdo to ten Budžes vlastně byl, ve škole jsme se o něm nic neučili. Ale říkám si, že to třeba moh bejt nějakej statečnej indián jako Vinetú“ (Dousková, 2002, str. 128-129), přemítá Helenka. Při listování v čítance pro vyšší ročníky však zjistí: „Hrdý Budžes nebyl ani indián, ani partyzán. Hrdý Budžes nebyl vůbec. Hrdý Budžes je jen – hrdý bud', žes. To je ještě horší, než kdyby to byl komunista“ (Dousková, 2002, str. 162). Helenčino zklamání rozptýlí vidina blížících se prázdnin a stěhování se do Prahy. Milan Exner (2008, str. 8) v toponymech spatřuje symbolickou hodnotu: „Místní jméno Ničín má dva aspekty, ten první vede k slovesu *ničit*,... v jejím srdci obézní dívenky bylo jistě mnohé *zničeno*... Druhý

aspekt vede k adjektivu *ničí*. Helenka za sebou zanechá rodiště s tak lehkým srdcem, jak to dokáže jenom dítě: její minulost nepatří nikomu.“

Čas Helenčina vyprávění je přítomný, součástí vyprávění jsou vzpomínky, jimiž se hlavní hrdinka navrácí do minulosti. Vyprávění je tak víceméně chronologické, prostoupené občasnými návraty do nedávné minulosti. Děj je prokládán úryvky básní a dopisy od biologického otce.

Z hlediska slovní zásoby a jazykových prostředků nápadně působí Helenčina pojmenování dětí a dospělých hypokoristiky – *Kačenka, Pepíček, Miluška* apod. Dle zachycených prozírá je patrné využití fiktivních i reálných pojmenování osob i reálií. Z reálných jmen užitých v příběhu lze například uvést: Vladimíra Iljiče Lenina, Klementa Gottwalda, Petra Spáleného, Martu Kubišovou, Miluši Voborníkovou, Voskovce a Wericha, „nějakýho Suchýho“ (Dousková, 2002, str. 160). Pásmo řeči dětské vypravěčky odpovídá věku narátkorky a také mluvené formě jazyka, čímž nabývá rysů obecné češtiny. V textu se objevují i vulgarismy (*vošoust, kurva, svinstvo* aj.) a divadelní slang vycházející z toho, že Helenka žije v herecké rodině. Helenčino vyprávění je v celém textu silně emotivně zabarveno. Úroveň jazyka a myšlení vypravěčky víceméně odpovídá věku a znalostem žákyně druhé třídy základní školy. Rovněž syntax a forma vyprávění odpovídá typu dětského vypravěče, například se jedná o nesprávný slovosled, krkolomné vyjadřování, nesprávné užití spojek a předložek: „Už jsem úplně ve Vánocích“ (Dousková, 2002, str. 14).

Román je rozčleněn do dvaceti kapitol, jež na sebe volně navazují, ale zároveň mohou fungovat jako samostatné a v pointu vyústující příběhy, jež zachycují události Helenčina života. Názvy kapitol evokují názvy pohádkových příběhů, například: *Jak byl Pepíček v pekle; Jak mě zradila Kačenka; Jak jsem nedostala slepák*. Nechybí ani poslední kapitola nesoucí název *Jak to všechno dobře dopadlo* a přinášející tak rozuzlení v podobě dobrého konce a připomínající ještě více kompoziční spojitost s pohádkovým typem vyprávění. Významotvornou funkci nesou tři kapitoly, jež pojednávají o Helenčiných snech – *Jak mě málem sežrali vlci, Jak se splášili sloni, Jak mě sežrali vlci*. Tyto kapitoly vykreslují dětské chápání světa, dětskou naivitu a neschopnost dětí pochopit *racionální* jednání dospělých. Dle Exnera (2008, str. 8) zároveň symbolizují problematiku mezilidských vztahů.

Komplikovanost rodinných vztahů je nejlépe vykreslena díky kontrastu tří generací žen: babička – matka – dcera a také díky složitosti a různorodosti příjmení Helenky, její matky a otčíma. Helenina matka, často upadající do afektů, řešící osobní i pracovní problémy alkoholem, je ve vyprávění pojmenována a oslovována mnohdy komicky působícím hypokoristikem – *Kačenka*.

Čtenář *Hrdého Budžese* se stává svědkem toho, jaké drobnosti – někdy úmyslné, někdy nevědomé – dokáží zranit duši malého dítěte, co všechny děti vnímají, jak se snaží

pochopit svět dospělých, který je pro nevinné postavy nepochopitelný, nechápu přetvářku, sobeckost a zlomyslnost. Čtenáře provází všímavá vypravěčka Helenka, která na obtížné životní situace dospělých v období normalizace vždy vztáhne nějaký vlastní dětsky nevinný příběh.

### ***b) Oněgin byl Rusák***

Román vydaný roku 2006 je volným pokračováním díla *Hrdý Budžes*, na nějž Dousková navázala o osm let později. Próza vyšla jako vůbec první publikační počín nakladatelství Druhé město, jež nahradilo na vydavatelském trhu zaniklý Petrov. V tomto díle se setkáváme se stejným způsobem vypravování, přičemž hlavní hrdinkou a zároveň vypravěčkou je Helena Součková, tentokrát studentka posledního ročníku střední školy. Způsob vypravování z perspektivy téměř plnoleté narátky je vystavěn na obdobném principu jako v předchozím díle, kdy informace ze života Heleny a jejího nejbližšího okolí jsou čtenáři zprostředkovány na základě asociace – vypravěčka oddaluje záměr sdělení příhodami a vzpomínkami, které s kýženou informací souvisí. Nejedná se o složitou textovou výstavbu, neboť hlavní myšlenku lze dobře sledovat, do jisté míry funguje tento princip jako ozvláštňující prvek, který charakterizuje hlavní protagonistku a zároveň zvyšuje pozornost čtenáře.

Shodně, jako tomu bylo v případě osmileté Helenky, i dospívající Helena řeší problémy, které odpovídají jejímu věku (třítýdenní vztah s *milovaným* Antošem). Sama vypravěčka o sobě říká: „Tlustá už sice nejsem, ale blbá pořád stejně“ (Dousková, 2006, str. 10).

Název celého díla je vysvětlen v úvodní kapitole, kdy Helenina matka navrhl, že by mohla recitovat v recitační soutěži dopis Tatány: „To jsem se teda vzbouřila, řekla jsem, že Oněgin byl Rusák, Tatána samozřejmě jakbysmet, a že nic takového v žádném případě říkat nebudu“ (Dousková, 2006, str. 18). Román *Oněgin byl Rusák* je tedy podobně jako *Hrdý Budžes* tragikomickou mozaikou socialistického období a jeho název reflektuje dobovou averzi vůči všemu ruskému. Helenin vztah k *fešákovi* Antošovi zároveň vykresluje jistou paralelu s příběhem Tatány. Nenaplněný milostný vztah obě hrdinky spojuje, ovšem Helena má k Tatáně a jejímu dopisu značně vyhraněný názor. Z hlediska funkce vlastních jmen má významotvornou funkci i další proprium, a to ve chvíli, kdy je Helena při ponižující zdravotní prohlídce pejorativně oslovována jako *Mařena*. Alena Zachová ve stati *Funkce vlastních jmen v prózách Ireny Douskové* k tomuto dodává: „Vlastní jméno Mařena v tomto případě funguje jako degradující a pejorativní označení mladé ženy“ (Zachová, 2008, str. 451). V próze se opět setkáváme s hypokoristiky (Páťa, Vlastík, Kája), avšak ne v takové míře, jako tomu bylo v *Hrdém Budžesovi*. Některá hypokoristika navíc

nabývají nové interpretační roviny, neboť vyjadřují Helenin ironický postoj vůči jejich nositelům.

Co se týče jazykové stránky díla, tak opět odpovídá věku vypravěčky. Převažuje obecná čeština vyznačující se prvky mluvené formy, v textu se objevují vulgarismy (*sakra*, *doprčic*), anglicismy, německá a cizí slova (*animozita*) či slang adolescentů: „Julie ještě nikdy s nikým nechodila... ani letos jí zatím nic moc nekyne... Vůbec se hrozně vytahovala a Zuza, aby nezůstala pozadu, tak taky házela patky...“ (Dousková, 2006, str. 28-30). Signifikantní změnou je způsob pojmenování vlastní matky, o níž vypravěčka již nemluví jako o *Kačence*, ale označuje ji familiárním slovem *máma*, později v důsledku narůstajícího nedorozumění a odcizení ji označuje jako *matku*.

Ve volně navazující próze ještě více narůstá a nabývá na významu neporozumění mezi matkou a dcerou. Jejich vztah ovlivňují jak události zapříčiněné komunistickým režimem, tak i osobní neporozumění. Helenina matka se ocitá v osobní i profesní krizi, kdy po propuštění z ničínského divadla utápí svůj smutek v alkoholu. Obě knihy jsou propojeny prostřednictvím odkazů na informace o rodinných příbuzných.

Knihy přináší řadu příběhů, které jsou svědectvím toho, jak socialistický režim ovlivnil životní osudy mnoha lidí a zapříčil životní tragédie režimu nevyhovujících osob. Zároveň jsme svědky typických projevů uvolňování socialistického režimu, což dokládají četné návštěvy příbuzných a známých *ze západu*, dle Helenina komentáře: „Třeba už bolševik trochu měkne, kdo ví...“ (Dousková, 2006, str. 11). V posledních kapitolách je dokonce zaměřeno se na hlavní hrdinku mírně upozaděno. Do centra pozornosti jsou postaveny některé absurdity minulého režimu.

Motiv smrti již není ústřední, jako tomu bylo v předchozím díle. Celým příběhem nyní prostupuje motiv lásky, a to v jejích nejrůznějších podobách – rodičovské, milenecké, přátelské i fyzické. Vzhledem k věku hlavní postavy není skutečnost, že problematika sexuality a intimního života Helenu zneklidňuje, ničím překvapivým.

Tělesná váha ani příjmení židovského původu již nevydělují Helenu z kolektivu (po matce převzala její rodné jméno Součková), naopak osmnáctiletá Helena na gymnáziu vyniká jako členka umělecké skupiny, kterou založí společně s několika dalšími spolužáky. Postava vnímavé Heleny velice zdařile reprezentuje věk adolescentů – narůstající rozepré a neporozumění s matkou, působení v partě, trávení času s nejlepší kamarádkou, snaha o básnickou tvorbu, první zamilování a následně i milostné zklamání, lascivní návrhy starších mužů apod.

V *Oněginovi* dochází ke změně časoprostorových reálií – nyní jsme zaváděni do Prahy počátku osmdesátých let. Zajímavou roli hraje obraz zachycující Prahu očima hlavní hrdinky. Helenčin ambivalentní vztah k Praze vystihuje atmosféru hlavního města

Československé socialistické republiky: „... koukáme na Prahu a říkáme si, jak je ta její krása strašně ošemetná, protože člověku brání vykašlat se na to všechno a pokusit se zdrhnout, ačkoliv ví, že tady to s ním asi špatně dopadne a těžko se na tom ještě někdy něco změní“ (Dousková 2006, str. 33).

Román *Oněgin byl Rusák* pracuje se situační komikou a slovním humorem v mnohem menší míře, než jak tomu bylo v *Budžesovi*, což lze vysvětlit tím, že hrdinku již neomlouvá dětský věk, naopak je nucena přijmout plnou zodpovědnost za své názory a činy a poznává komplikovanost a těžkosti světa dospělých.

V průběhu díla se setkáváme s intertextovými odkazy na dílo a tvorbu českých i světových spisovatelů, jako je: Apollinaire, Václav Hrabě, Lermontov, Meyrink, Heinrich Heine, Lion Feuchtwanger, Milan Kundera, Arnošt Lustig a další. Helena například odkazuje na Franze Kafku, kdy výrokem: „Kafka říkal ‚mamička s drápy‘, a to přitom ještě tenkrát byla velká pohoda“ (Dousková, 2006, str. 33) považuje dobu bolševiků za tu nejhorší. Setkáváme se například i s odkazem na Karla Hynka Máchu, a to názvem poetického večeru – *Zborcené harfy tón*, který Helena uspořádala se svými spolužáky.

Kniha je komponována z dvaceti kapitol, pod jejichž názvy se skrývají úryvky z dobových písní a tím ilustrují éru osmdesátých let minulého století. Názvy kapitol jako je například: *Strýček byl legionář; Miláčku, vrať se; Jak uhry pod mýdlem; Pravda je omamná květina; Pár zbytků pro krysy* připomínají autory textu písní, a to Vladimíra Mertu, Vladimíra Menšíka, Ivana Hlase, Jaromíra Nohavicu, Jaroslava Uhlíře, Karla Kryla a další. Názvy jednotlivých kapitol neodkazují k pohádkovému narativu, jako tomu bylo v knize *Hrdý Budžes*, ale k uměleckým textům písní a zároveň jsou propojovány s epizodní událostí kapitol. Například v kapitole *Ještěže je tady máma* dochází k největší rozepři mezi matkou a dcerou. Specifickou a významotvornou funkci sehrávají kapitoly spojené motivem snu, podobně jako tomu bylo v *Budžesovi*. Jako symbol ztráty domova a rodičů považuje Milan Exner (2008, str. 12) třetí sen, v němž je popisováno Helenino bloudění ve městě a nemožnost nalézt vlastní dům.

Závěr druhého dílu volné trilogie nemá se smířlivým koncem *Hrdého Budžese* mnoho společného, ale je tomu naopak. Závěrečná kapitola obsahující dopis od Helenina otce, informaci o nepřijetí na vysokou školu, Antošově odjezdu do Vídně a podobně, je obrazem tvrdé reality:

„Milá Kačenko,

jestli se nemýlím, měla Helenka teď někdy (myslím, že 13. 8.) osmnácté narozeniny. Celá dlouhá léta jsem, mnohdy za cenu nemalých obtíží, pravidelně posílal příspěvek na její výživu. Vzhledem k tomu, že už je jí krásných osmnáct let, končím. Dál ať se o vás stará zase někdo jiný, třeba pánbůh.

Srdečně zdraví

Karel Freistein“ (Dousková, 2006, str. 257).

Pokud bychom měli uvést základní srovnání prvního a druhého dílu volné trilogie, tak na první pohled mají prózy shodnou výstavbu, paralelně působí i vyprávění z perspektivy hlavní hrdinky – Helenčino personální vyprávění a segmentace textu v očíslované kapitoly nesoucí vlastní název. Základním rozdílem je věková odlišnost, tedy o deset let starší a v závěru příběhu plnoletá slečna, která úspěšně složila maturitní zkoušku. Z hlediska časového vymezení příběhu trval v *Hrdém Budžesovi* děj přibližně rok a půl – od začátku druhé třídy po vánoční prázdniny ve třetí třídě, příběh *Oněgina* působí jako epicky sevřenější, neboť zachycuje poslední školní rok na gymnáziu. Adekvátně je vystižen věkový posun hlavní hrdinky – od dětského prožívání k vnímání dospívající dívky. Erik Gilk (2006, str. 23) ke kompozici *Budžese* a *Oněgina* a srovnání hlavních hrdinek uvádí: „Rozsáhlejší text *Oněgina* má tak mnohem blíže k souvislým zápiskům stylizovaného deníku než *Budžes*, jehož příběh je vytvářen formou epizodických, pro Helenku ‚zajímavých‘ výseků fikčního času... Hrdinčiny společensko-politické znalosti zase až prvoplánově referují o krizi totalitního systému a vzhledem k věku maturanta mi její reflexe (například povědomí o tom, kdo je ve straně a kdo ne) připadají nevěrohodné. Helenka je zkrátka zase o něco chytřejší, stejně jako tomu bylo před deseti lety. V *Budžesovi* byla ovšem ještě zrcadlem svého věku a doby, v níž musí žít.“

Recenzent Erik Gilk úroveň *druhého dílu* považuje za nadstandardní, ovšem dodává, že mu v díle chybí očekávané završení: „A je to právě vývoj, dospění či prozření, které postava Heleny postrádá. Jestliže v *Budžesovi* bylo poznání pravdy o Helenčině vysněném hrdinovi symptomem konce jejího pohádkově dětského věku, jejímu staršímu já podobná ztráta a zároveň nález notně schází; o tom, že Oněgin byl Rusák, ví od začátku“ (Gilk, 2006, str. 23).

Zvýšenou pozornost vyvolala dramaturgie románu *Hrdý Budžes* v roce 2003 v příbramském Divadle Antonína Dvořáka s Barborou Hrzánovou v hlavní roli, režie se ujal Jiří Schmidt. Představení stojí právě na výkonu herečky Báry Hrzánové, pro niž byla hra přímo napsána. Barbora Hrzánová v témže roce získala za roli Helenky cenu Thálie.

Próza *Oněgin byl Rusák* byla zdramatizována roku 2010, tedy o čtyři roky později, po jejím prvním vydání, na prknech pražského Divadla v Dlouhé. Zásadní rozdíl v dramaturgii práz představuje zcela jiný přístup, kdy pro inscenaci *Hrdého Budžese* byla zvolena ich-forma, prostřednictvím které Bára Hrzánová v roli Helenky divákům své příhody pouze vyprávěla. V Divadle v Dlouhé v inscenaci *Oněgin byl Rusák*

osmnáctiletá Helena není vypravěčkou, ale jednou z postav, takže to, co román popisuje se v představení skutečně odehrává.

Obě prózy byly zpracovány formou rozhlasové četby, a to v podání herečky Zuzany Slavíkové. Četbu románů zprostředkoval Český rozhlas Brno, stejně jako tomu bylo u autorčiny knižní prvotiny *Goldstein píše dceři*. Vedle divadelního a rozhlasového zpracování byly obě prózy vydány jako hudební nahrávky, o jejichž publikaci se zasloužila společnost Supraphon. Text obou audioknih představila Barbora Hrzánová.

### **c) *Darda***

Próza vydaná roku 2011 je prezentována jako třetí závěrečný díl volné trilogie. Opět jsme svědky příběhu, který je vyprávěn z perspektivy hlavní hrdinky – Heleny Součkové, ta se však stala dospělou třiačtyřicetiletou ženou, matkou dvou dětí – čtrnáctileté Berty a jedenáctiletého Vaška a *průměrně* slavnou herečkou. Životní příběh hlavní hrdinky se odehrává v nedávné době, která koresponduje s datem vydání knihy, lze jej tedy považovat za stále aktuální a retrospektivní odstup tak zcela vymizel. Základním bodem zde není Helena v historických událostech, tedy jako dítě ve specificky absurdní době, nýbrž Helena coby žena středního věku v určité sociální, osobní a biologické fázi života, v němž je konfrontována s dospívajícími dětmi a náročnými situacemi vztahovými i existenciálními.

*Darda* – neobvyklý a zároveň polysémantický název románu. Dle slovníku cizích slov znamená slovo *darda* úder, silnou ránu, ale i karetní hru a figuru v ní. *Darda* je ovšem také příjmení Helenina manžela a v tomto případě sehrávající roli nomen omen. Pavel Janoušek (2012, str. 66-67) samotný název prózy komentuje slovy: „Hravost jako způsob překonávání bolesti ostatně určila již samotný titul prózy.“ Helena dostává velké *dardy* – rány dvě. Tou první je rozpad dvacetiletého manželství. Manželův – Dardův odchod od rodiny přichází z ničehonic a jeho vysvětlení je značně prosté a obehnané: úspěšný manažer je delší dobu nespokojen a pochopení, pohodu a lásku našel u mladší přítelkyně. Existenciální *darda* ovšem přichází později – Heleně je po rutinní lékařské kontrole diagnostikována rakovina prsu. Jindřich *Darda* zůstává po celou dobu příběhu zobrazen jako neustále vyplouvající a bolest způsobující problém. Perspektiva manžela se v díle objevuje pouze jedenkrát, a to v úvodní větě odkazující k jedné z nejznámějších novel Franze Kafky: „Když se Jindřich *Darda* jednou ráno probudil ze svých nepokojných snů, shledal ve své posteli, že se jeho žena proměnila v jakýsi obludný hmyz“ (Dousková, 2011, str. 11). Jindřich *Darda*, úspěšný manažer v nadnárodní společnosti je následně v próze vykreslen z Heleniny perspektivy, a to jako muž ztělesňující zlo, jako duševní hlupák a egocentrický sobec, postava schopná v afektu fyzicky týrat vlastní děti, pokrytecky předstírat filantropii atd. V Helenině vyprávění jsou zprostředkovány tyto ale i další

informace stavějící Jindřicha Dardu do negativních konotací, i přes tuto skutečnost vypravěčka (bezmála až do konce prózy) touží po manželově návratu.

Kompozičně próza středního rozsahu sestává opět z dvaceti očíslovaných a pojmenovaných kapitol, jejich názvy se ovšem nyní nevyznačují tak nápaditým využitím a hrou s významy, jako tomu bylo v *Budžesovi a Oněginovi*. Ve většině případů odkazují k situaci či informaci, které jsou následně explicitně vyjádřeny v průběhu děje dané kapitoly. Můžeme vysledovat určitou hravost a významotvornou funkci jmen, a to především v samotném mnohovýznamovém titulu prózy, čímž se vyznačovaly i oba předchozí díly. Zajímavě působí práce se střídáním rychlosti toku příběhu, kdy pomalé zprostředkování informací střídá prudký dějový spád, který se pojí s další *dardou* zasahující do Helenina života. Próza je prokládána řadou pasáží odlišených pomocí jiného typu písma, a to kurzívou. Mezi tyto tzv. odlišené části patří: pohádky, které psala přítelkyně Jülie Heleně v období, jež musela trávit na chemoterapiích; Heleniny vnitřní dialogy vedené s již zesnulým otcem Freisteinem a také Heleniny krátké říkanky typu: „Velbloudi a lamy/ mají hebký tlamy/ Jen žerou a kadí/ budou věčně mladí“ anebo: „Mladý pěkný lamy/ nikdy nespěj samy/ Starý lamy ať jsou rády/ když maj aspoň kamarády“ či: „Já mám IQ lamy/ jsem po tobě mami... Mozek jako bláto/ jsem po tobě táto“ (Dousková, 2011). Právě tyto říkanky vystihují některá zásadní témata prózy, ale vyznačují také styl Ireny Douskové v té podobě, v jaké se představila v předchozích dvou dílech. Místa, v nichž vítězí nadhled, humor, situační komika a hra se slovy často v kombinaci se situacemi ne vždy radostnými, až tragickými, lze považovat za nejzdařilejší místa v próze. Ve třetím díle s postupujícím věkem vypravěčky, s další životní etapou a proměnou společensko-politického systému, ustoupila dětská naivita a následně dospívající revolta v reálném socialismu hořkosti a pocitům křivdy.

Z hlediska jazykové stránky nabývá próza opět rysů hovorové formy češtiny prostoupené výrazy z češtiny obecné, dále se objevují vulgarismy, německá slova i celé věty psané němčinou.

Nápadně působí využití reálných osob a reálií, přičemž někdy se jedná o explicitně vyjádřená propria (Obama) a jindy o reálné postavy politické scény, jejichž identita je velmi dobře čitelná i při implicitním vyjádření (např. Havel, Klaus).

Próza pracuje s motivickými a dějovými prvky, jež jsou součástí promyšlené významové kompozice. Výrazně působí motiv sebevraždy korespondující s těžkou životní krizí, jež Helenu zasáhla.

*Darda* se vyznačuje nejdelším časem děje z celé trilogie, zatímco v *Hrdém Budžesovi* trval děj přibližně rok a půl, příběh *Oněgina* byl zasazen do jednoho školního roku, tak *Darda* zachycuje přibližně dva roky Heleniny života.



Próza *Darda* nedosáhla tak významného čtenářského a kritického úspěchu, který provázal předchozí díly. Literární recenzenti autorce například vytýkali přílišný odklon od tvorby umělecké literatury k tvorbě nabývající rysů publicistického stylu či až nápadnou míru autobiografičnosti hlavní postavy vyvolanou dojmem osobní zповědi. Recenzentka Alena Fialová (2012, str. 23) se k dílu vyjadřuje takto: „Z prózy přímo čiší, že přes všechnu snahu o svébytné umělecké dílo se text stal spíše prostředkem k uvolnění emocí, k psychoterapeutickému ‚vypsání‘ motivovanému touhou doložit svá trápení a ospravedlnit se před sebou i okolním světem. A co hůř: vyprávění vyvolává pocit, že není tak úplně fér. Problém totiž nastává, když pocit křivdy a ublížení, lidsky zcela jistě pochopitelné, začíná připomínat jakési vyřizování účtů. Čtenář má nakonec od příběhu větší odstup než sám spisovatel a po přečtení v něm zůstává spíše jakási pachuť, která bohužel přebije i to povedené.“ Vybočení k publicistickému stylu, ztrátu humorného nadhledu a až přílišné politizování zmiňuje například Pavel Janoušek (2012, str. 66-67): „Někdejší dětskou či postpubertální naivitu, schopnou věci odlehčovat a ukazovat v humorném a groteskním úhlu, ale — bohužel — vystřídal sklon k přímočaré, stranicky zaujaté publicistice... Pasáže, v nichž se z vypravěčky stává politická komentátorka, nejsou sice příliš početné, autorka jim však evidentně přikládá nemalý význam, což se projevuje mimo jiné tak, že v nich zcela ztrácí smysl pro humor.“ Janoušek zároveň dodává, že místa, v nichž vítězí *literárnost* nad publicistikou, oceňuje.

*Dardou* je přes všechny výhrady literárních recenzentů a kritiků ukončena trilogie, díky které se autorce Ireně Douskové dostalo nepřehlédnutelného čtenářského úspěchu, zvýrazněného dramatičtější *Hrdého Budžese* s výrazným hereckým výkonem Bány Hrzánové v roli Helenky.

Trilogii si dovolíme ukončit slovy Helenky, dokládající autorčinu schopnost grotesknosti a nadsázky, jimiž především první dva díly vynikají. V *Budžesovi* o sobě Helenka prohlašuje: „... protože jsem tlustá, tak musím cvičit“ (Dousková, 2002, str. 9). Dospívající Helena v *Oněginovi* připouští, že: „Tlustá už sice nejsem, ale blbá pořád stejně“ (Dousková, 2006, str. 10) a v *Dardovi* hodnotí sebe sama velice jadrně slovy: „a taky mi bylo líto sebe, jakej jsem debil“ (Dousková, 2011. str. 18).

### 3.2.2 Tvorba Hany Andronikovy

Za spisovatelčina života byla vydána tři její prozaická díla, romány *Zvuk slunečních hodin* (2001), *Nebe nemá dno* (2010) a povídkový cyklus *Srdce na udici* (2002). Za spojovací prvek autorčiných próz lze označit vykreslení mezních životních situací a existenciální tematiky, při nichž jsou odhalovány základní povahové rysy a životní postoje postav. V knižní prvotině *Zvuk slunečních hodin* do osudu vypravěčů a postav zasáhly dějinné zvraty. Osudy postav následujících próz byly zasaženy více či méně každodenními obtížemi či tragédiemi, ty se však stávají zdrojem osobních krizí, s nimiž se musejí jednotliví protagonisté vyrovnávat. Debutový román Hany Andronikovy vyniká složitou a pečlivě promyšlenou kompozicí textu z hlediska prostoru a času.

Další část bude věnována přiblížení autorčiným následujícím prózám, a to nejprve povídkovému cyklu, jenž se vyznačuje rafinovanou prací s prolínáním časových rovin a důmyslnou provázaností postav.

#### **a) *Srdce na udici***

„Srdce mi visí jako na udici, na úplně tenkém háčku, a to tak drásá a tak tence, tak děsně bolavě to bolí“ (Andronikova, 2002) – citát Mileny Jesenské otevírá i rámuje knihu povídek *Srdce na udici*. Promítl se do samotného titulu a zároveň vystihuje i bolestnou napjatost přítomnou ve všech povídkách (Myslivečková, 2003, str. 2).

Zřetězení několika povídek, které jsou vzájemně provázané do komponovaného celku<sup>19</sup>, představuje základní charakteristiku díla *Srdce na udici*. Konkrétně se jedná o cyklus osmi povídek, na sebe navazujících a stmelených ústředními postavami, přičemž vzájemná provázanost povídek v cyklu není na první pohled příliš zjevná, ale pro významové dokreslení je velmi důležitá. Jednotlivé povídky jsou v převážné většině vystavěny na vnitřním monologu hlavních postav. Postupně jsou odkrývány osudy osmi hrdinů – čtyř žen a čtyř mužů, vystupujících zároveň v roli homodiegetických vypravěčů, podávajících příběh prostřednictvím ich-formy. Spojujícím elementem ústředních postav je bilancování vlastních životů prostřednictvím retrospektivního nahlížení do minulosti a následná snaha, ale často také neschopnost, vyrovnat se s ranami osudu. Propojenost mezi hlavními protagonisty povídek vychází najevo postupně, prostřednictvím jakoby

---

<sup>19</sup> Tento způsob komponování knihy není v prvním desetiletí 21. století v české próze ojedinělým příkladem, jak dokládá tvorba: Edgara Dutky – *U útulku 5* (2003), Jana Balabána – *Možná, že odcházíme* (2004), Ireny Douskové – *Čím se liší tato noc* (2004), Sylvie Fischerové – *Zázrak* (2005) ad.

mimochodem pronášených drobných stop, narážek a doplňujících poznámek. Tyto dovětky zakomponované do textu dle slov Lubomíra Machaly (2010, str. 231): „... představují Andronikovou jako mnohem důmyslnější a nápaditější tvůrkyni, než jak se jevila většině recenzentů knihy,“ přičemž dodává, že zároveň tak byla konkretizována myšlenka z incipitu povídky *Rovnice o jedné neznámé*: „Jedním z nejvýraznějších rysů tohoto světa je skutečnost, že jeho zákony vypadají prostě, zatímco bezpočet stavů a situací, v nichž se projevuje, se vyznačuje mimořádnou složitostí“ (Machala, 2010, str. 231; Andronikova, 2002, str. 191). Nelehká rekonstrukce schématu postav představuje jistý klíč k odhalení vazeb mezi postavami, přičemž dané schéma lze zkonstruovat na základě rodinných a přátelských vazeb. Díky rekonstrukci lze vypožorovat, že cyklus osmi povídek v zásadě pojednává o životních osudech dvou rodin, propojených příbuzenskými a přátelskými vztahy. Odhalení jednotlivých vazeb je ztíženo také tím, že jsou uvedeny pouze křestní jména postav a v mnohých případech i přezdívky. V průběhu osmi osobních výpovědí se postupně představuje široké spektrum vypravěčů, jako je například těžce zraněný mladý muž, ovdovělá třiadvacetiletá žena, devítiletý chlapec, bývalá kuchařka Váchová, mladý muž vyhledávající adrenalinové disciplíny a další. Každý z nich vykresluje své životní příběhy, které jsou povětšinou spojeny stejným pocitem, jakou je osamělost. Rekonstrukci příběhu vlastního života a rozběhnutí toku retrospektivních vzpomínek v převážně většině spouští motiv zlomu – pobyt v léčebně z důvodu vážného zranění při dopravní nehodě, smrt manžela, absence domova a rodinného zázemí zapříčiněná několikanásobným stěhováním, odhalení rodinného tajemství apod. Vyústění vypjaté situace do konečného uvolnění, smíření či naděje se stává spolu s vysvobozující pointou a proměnou všech postav součástí každé prózy. Vykreslení psychologie postav vzniká na základě jejich činů, jednání, schopností zvládat krizové životní situace a vyhledat adekvátní řešení. Přímému popisu vnějších i vnitřních charakteristik je věnován minimální prostor.

Osmdesát povídek, osmdesát zpovědních vyprávění hlavních postav, lišících se pohlavím a věkem, vyžaduje jistou míru stylizace. Na nízkou míru odlišenosti idiolektů jednotlivých postav upozorňuje recenzent Erik Gilk, který také uvádí, že dobře rozpoznatelný je styl promluv kuchařky Váchové (povídka *Keltský kříž aneb Hříchy staré Váchové*), a to pomocí nářečních a hovorových výrazů (Gilk, 2003, 148-149). Za dobře rozpoznatelný lze ovšem považovat i idiolekt matematika Míti (povídka *Rovnice o jedné neznámé*), neboť styl jeho jazykového projevu, jenž překypuje matematickými termíny, je zcela přizpůsoben protagonistově vášni – teorii superstrun.

Recenzentka Radka Myslivečková vyzdvihuje časové prolínání současného a minulého, které funguje jako formující prvek v rámci každé povídky: „Jedna linie vyprávění jde

dopředu, ale druhá ji narušuje a stále se vrací, kontrastní napětí je ještě podtrženo specifickým řazením krátkých, nerozvitých vět, výpověď stíhá výpověď, a výsledek – příběh má spád, text jede“ (Myslivočková, 2003, str. 2). Největší mírou dynamičnosti se vyznačuje povídka *Lehkost železného muže*, kdy prostřednictvím retrospektivy protagonista Jarda rekapituluje svůj životní příběh a to v době, kdy běží maratón, motiv pohybu je tak ještě více zdůrazněn: „Čtyřicátý kilometr. Prázdná hlava. Úplně vymetená. Jen barvy a tvary. Záblesky a zákmity z jiného světa. Běžím jako vítr. Nejsem dítě lidí, kteří mě zplodili. Mám jejich jména v rodném listě, v kolonkách matka a otec. Matka a otec. Slova bez obsahu. Nevyjadřují žádné pouto, žádnou příbuznost“ (Andronikova, 2002, str. 161). Na téže povídce lze demonstrovat i hru se slovy a jejich významy, Erik Gilk (2003, 148-149) hovoří o: „... umění aktualizace popisu jedné činnosti tak, aby ve čtenáři vzbudila zdání činnosti jiné,“ Tímto způsobem vyvolává popis startu maratónského závodu dojem posledních pocitů před vraždou z pozice oběti: „Zbývá mi pár vteřin. Ještě poslední pohyb, protažení, poslední nádech. Muž, který stojí deset metrů přede mnou, bere do ruky pistoli. Pomalu ji zvedá, upřeně se dívá před sebe. Cítím napětí, přival horka, vlnobití ve spáncích. Krev se rozlévá do těla, splašeně a prudce, muž s pistolí v ruce mhouří oči. Jeho prsty na spoušti, sval v pohybu, mačká, stiskne na doraz. Teď! Vzduchem letí výstřel“ (Andronikova, 2002, str. 134-135). Uvedené ukázky vystihují již zmíněné specifické uspořádání výpovědí, krátké, často jednočlenné jmenné věty, jejichž kumulací vzniká rychlý dějový spád.

Každá povídka se vyznačuje prolínáním přítomných a minulých časových pásem, ústřední protagonisté povídek v průběhu přítomného děje zprostředkovávají již prožité skutečnosti. V povídce *Když stromy pláčou* zasahuje retrospektiva nejdále, a to dokonce do prenatálního období nejmladšího z vypravěčů. Z celku povídkového cyklu se kompozičně i formálně odlišuje závěrečná povídka *Slova nevyslovená*, neboť je tvořená dopisem, jehož obsah zároveň napomáhá rozluštit složitou mozaiku vztahů jednotlivých postav.

Příběhy hlavních hrdinů povídek jsou zasazeny do nejrůznějších prostředí, například děj povídky *Totál rektál* se odehrává v nemocnici a rehabilitačním centru. Převážná část děje povídky *Keltský kůň aneb Hříchy staré Váchové* je situována do prostoru psychiatrické ordinace, místem děje se stává i Praha (*Lehkost železného muže*, *Rovnice o jedné neznámé*), ale zachyceny jsou i tzv. únikové prostory, jimiž se zde stávají prostory lokalizované mimo hranice České republiky – v případě povídky *Vzpomínky, co neuletí* je většina vyprávění lokalizována do Severní Ameriky. Hlavní hrdinka povídky *Tanec, kterým roztaje* nedostatek vnitřních podnětů zahání cestováním (Francie, Karibik).

Motivickým a tematickým pojítkem všech povídek v cyklu se stává intenzivní bolest (fyzická v případě těžkého zranění, psychická v případě ztráty milovaného manžela), intenzivní pocit osamění (absence klidného domova dětského vypravěče), pocit odloučení a vzájemného nepochopení (závěrečná povídka *Slova nevyslovená* přinášející vykreslení životních peripetií), neporozumění v mezilidských vztazích a v neposlední řadě také komunikační míjení mezi těmi nejbližšími (vylíčení narůstající komunikační propasti mezi matkou a synem v povídce *Keltský kříž aneb Hříchy staré Váchové*).

Přímá řeč postav není v textu oddělena uvozovkami, je pouze na začátku odsazena a uvozena pomlčkou. Pro srovnání - Kateřina Tučková vymezuje ve svých prózách promluvy postav stejným grafickým způsobem.

Povídkový cyklus Hany Andronikovy se v převážné většině setkal s negativními ohlasy literárních recenzentů, například Vladimír Novotný (2003, str. 2) autorčin styl konstatuje jako: „... svižné či méně svižné uplatňování prozkoušených a ozkoušených narativních grifů. A že její stylistická lehkost a zdánlivá suverenita je ze všeho nejvíc znakem významově mělkého manýrismu, jehož prostřednictvím prozaička interpretuje kdekeré tragické, nejednou beznadějně bezúspěšné okamžiky či sudby.“ Erik Gilk neopomíná jisté přednosti, jimiž se próza vyznačuje, jako je kompozice povídkového cyklu korespondující s uchopením soudobé reality a nabízející kompoziční inovace, které především souvisí s nevyhraněností dnešních románů či syžetová nápaditost. Tyto skutečnosti ale dle recenzentových slov nemohou vyvážit skutečnost, že: „... se příběhům nedostává osobní zkušenosti či spíše naléhavosti (onoho autorského ‚stojím si za tím‘)... Tento dojem nemůže nahradit ani do textů implantovaná odborná příprava... S tím souvisí snaha o lyrizaci jazyka a různá barvitá přirovnání, kterým kvůli autorskému kalkulu chybí kýžená poetičnost“ (Gilk, 2003, 148-149). Výjimku vedle množiny negativních přijetí tvoří například recenze Aleše Hamana nebo Oskara Mainxe, který autorčinu tvorbu hodnotí následovně: „Andronikova píše, zejména druhou knihu, čtivě, poutavě, se smyslem pro rychlý dějový spád, zhuštěný na poměrně malých plochách... Navíc se ve sbírce osmi povídek, na sebe navazujících a stmelených ústředními postavami, dokázala autorka výrazně oprostit od jazykových manýr červené knihovny... Na rozdíl od románu<sup>20</sup>... jsou postavy hrdinskými samy od sebe. Nepotřebují své hrdinství nikomu dokazovat, jsou ke konfrontaci nuceni svou životní situací a heroji se stávají svým postojem k ní“ (Mainx, 2003, str. 18-19).

---

<sup>20</sup> Jedná se o román *Zvuk slunečních hodin*.

## ***b) Nebe nemá dno***

Ústřední téma třetí prózy Hany Andronikovy je víceméně obdobné, jako tomu bylo u předchozího povídkového cyklu – hledání východiska v situacích, kdy jsou ohroženy a zpochybněny základní elementární jistoty i sama existence. Zajímavý a originální text dle slov literárních recenzentů nabývá znaků románu, třebaže sama autorka se v jednom rozhovoru tomuto zařazení vzpírá: „Osobně knihu nepovažuji za román, ale spíš za dokument či reportáž, protože pro mě to není vůbec žádná fikce“ (Andronikova, 2010). Autorka mimo jiné nezastírá velkou roli autobiografičnosti: „Musela jsem hodně dlouho sbírat odvalu, abych vyšla s něčím, co je tak silně autobiografické, jako je tato kniha“ (Andronikova, 2010). Důsledkem zvýšené míry autobiografičnosti je próza, v níž je vědomě stírán rozdíl mezi hrdinkou – vypravěčkou (představující vnitřní subjekt díla) a autorkou jako konkrétní psychofyzickou osobností (Janoušek, 2010, str. 3). Po osmi letech od vydání svého posledního prozaického díla tak Andronikova přichází s intimní, autobiograficky laděnou zpovědí, pomocí které se hlavní hrdinka vyrovnává se dvěma zásadními zlomy v životě – se smrtí otce a s vlastní smrtelnou chorobou. Pavel Janoušek (2010, str. 3) se k próze vyjadřuje slovy: „Text, jenž je základem přítomné knihy Hany Andronikové, patrně napsán být musel. Patří totiž k těm, které nevznikají jen proto, že se někdo chce před světem prezentovat knihou, nýbrž proto, že pro autorku bylo psaní, sebevyslovování existenční nutností, nenahraditelnou formou, jak znovu a znovu sebe sama hledat, nalézat a ukotvovat ve vnějším světě... Psaní, možnost prostřednictvím písma promlouvat, je jí totiž osvobodivým aktem: důkazem vlastní existence.“

Pokud bychom shrnuli děj prózy do několika málo vět, tak hrdinkou a vypravěčkou příběhu je sebejistá a velmi odvážná Češka - Ama, které je diagnostikována rakovinu prsu, pročež se jako příznivkyně alternativních metod vydává na cestu za dávnými tajemstvími a kouzly přírodní medicíny – nejprve za peruánským šamanem do amazonského pralesa a posléze za původními obyvateli severoamerické nevadské pouště. Odtud cesta Amy vede zpět do českého prostoru, vrací se do Prahy a Zlína, kde podstupuje tradiční, respektive standardní léčbu chemoterapií a ozařováním, přičemž výsledná diagnóza zní: vyléčena. Problém výše uvedené charakteristiky základní osnovy příběhu ovšem spočívá v tom, že nevystihuje podstatu autorčiny výpovědi, neboť jak uvádí Janoušek (2010, str. 3): „... sugeruje představu příběhu, jenž obraz hrdinčina zápasu s chorobou formuje podle předem dané myšlenkové a narativní konstrukce. V případě prózy Andronikové ale problematika nemoci a umírání není ani tak kauzálně budovaným objektem vyprávění, jako spíše výchozím impulzem k samotnému asociativnímu psaní jako činnosti především sebezáchovné. Nejde tedy ani tak o vyprávění příběhu, jako o dokumentaci aktuálního

stavu zcela konkrétního těla a jedinečné duše.“ Výsledkem oné dokumentace se stává text, jenž kombinuje různé typy vyprávění, prostředí, časů, jazyků, forem, vyznačuje se tematickou a motivickou propojeností, je prostoupen lyrickými pasážemi, a nabývá tak rysů prózy, která je: „... v kontextu současné české prózy zvláštní, až mimořádná... skrývá v sobě možnost stát se pro jistý typ adresátů knihou téměř kultovní, otevírající prostor pro myšlenkové a emocionální souznění“ (Janoušek, 2010, str. 3).

Text je z mnoha hledisek velice různorodý, například se zde střídají formy deníkových záznamů, e-mailové korespondence a elektronická komunikace (prostřednictvím skypu) s rodinou a blízkými přáteli, ale i cestopisné črty a vše je zároveň prostoupeno dialogy, úvahami o životě, ženském údělu, o samotném psaní a pohledy do nejhlubšího nitra prostřednictvím vnitřních monologů. Výslednou podobou textu je pak pásmo rozmanitých prožitků, pocitů, výroků, obrazů a přirovnání, ale i nejrůznějších snů a halucinací, jež hrdinku provázejí. Charakteristické je také střídání vyprávěcí osoby, kdy dochází k přechodu z první vyprávěcí osoby do osoby třetí – vnitřní monology se vyznačují ich-formou, zatímco er-forma narátorce umožňuje vidět se z vnějšku a případně i být sebeironická. Absence velkým písmen funguje jako formálně sjednocující prvek, který současně stírá počátky vět, ale i rozdíl mezi postavami, činnostmi a věcmi (Janoušek, 2003, str. 3). Interpunkce v podobě čárek a teček na konci vět je zachována, přímá řeč není označena.

Próza *Nebe nemá dno* je rozdělena do pěti částí, kde je z hlediska času zachyceno období přibližně deseti let a z hlediska prostoru se děj odehrává v Praze, Zlíně, peruánském amazonském pralese, severoamerické nevadské poušti a v izraelském Jeruzalémě. Janoušek uvádí, že právě specifický způsob geneze textu určuje jeho vnitřní proměnlivost: „Jednotlivé části, kapitoly a pasáže knihy totiž pokaždé odpovídají jinému stavu autorčiny mysli. Zatímco drsnost jihoamerické džungle a magie tamních léčebných praktik, využívajících i psychotropní látky, jsou skrze autorčiny záznamy reflektovány jazykem lyrickým a velmi emocionálním, v prostředí Spojených států autorské já poněkud ustupuje, text se objektivizuje a přibližuje se žánru reportáže. Naproti tomu překvapivě věcné a působivé jsou záznamy a stránky věnované průběhu ‚tuzemské‘ chemoterapie“ (Janoušek, 2010, str. 3). Proměnlivosti jednotlivých částí dle prostorové lokalizace si všímá i Jiří Trávniček (2011, str. 78): „Jako by se každé prostředí do Aminy mysli vepisovalo úplně jinak: Čechy a Morava víceméně po způsobu realisticky odvíjeného pozorování, Peru v úplném promíchání vnějšího světa s vnitřním, Amerika jako únava a prozření z peruánské iluze, Izrael v podobě víceméně turistických poznámek z cest.“ Kniha je rámcována první a poslední kapitolou nabývajících funkce prologu a epilogu. Připomínka na umírání Aminina otce celek otevírá a kapitola o poslední výpravě do Jeruzaléma jej

uzavírá. Čtvrtá část, věnovaná otevřenému popisu průběhu léčby chemoterapií, mnohdy působící až drsným dojmem, zároveň oplývá největší měrou ironických až sarkastických výpovědí a často i poněkud krutou sebeironií: „den začínám procházkou, tedy hned jak se po chemošce postavím na nohy, v prvních dnech se šourám jak po obrně. pomáhá mi, když si k tomu zpívám už měkoně vyvádějí, to je naše lidová o takovém českém mustangovi. nedávno se za mnou ohlíželi dva výrostci, že málem ujeli na sněhu. viděls to? ty jo, takhle sjetá už v půl devátý, tomu říkám ranní ptáče. v kostýmu ranního měkoně se plazím do nejbližšího parku...“ (Andronikova, 2010, str. 252). Sarkasticky Ama komentuje své stavy po aplikaci chemoterapeutické léčby: „mezi blitím je mi na blití... štědrý den. po ránu nadílka, vlasy na polštáři, v trsech hynou. stříhám je na ježka, ale pak tě volám. sjeď mi to prosím tě strojkem. dohola. cítím, jak se ti třesou ruce. šťastný a veselý, mami. večer si pochvaluje novou hlavu, člověku se hned líp zvrací, když mu do toho nepadají dlouhý pačesy“ (Andronikova, 2010, str. 232, 238). Jiří Trávníček (2011, str. 79) se k těmto pasážím vyjadřuje slovy: „Jde o velmi tvrdé záznamy zejména vlastních stavů, zejména těch fyzických: nevolnosti, zvracení, slabosti. Jako by v této chvíli, kdy jí je nejhůře, dokázala i nejvíce ze sebe vystoupit a podívat se na sebe zvnějšku, tj. odkouzleným pohledem, ba sebeironicky.“ Vedle sebeironických poznámek je možné spatřovat i rovinu černého humoru: „jan hus... ve svém snažení však nakonec l. p. 1415 zcela pohořel“ (Andronikova, 2010, str. 186).

Celá próza je prostoupena značným množstvím motivů, přičemž ústřední, a celým dílem prostupující, je motiv smrti. Otcova nemoc tvoří prologový rámec pro hrozbu smrti samotné vypravěčky. Smrt tak otevírá bránu do Amina příběhu a je i průvodcem po něm. Dalšími motivy prostupující dílo jsou motivy svobody a samoty: „... těší se na samotu v tambu, dalších čtrnáct dní. docela to potřebuje, je tu moc lidí, po pár dnech má ponorku... svírací kazajka, na kterou jsme zvyklí, je lepší než svoboda. nevíme, co s ní“ (Andronikova, 2010, str. 96-98). Ostatně oné svobody Ama nakonec evidentně dosáhla, jak dokazuje dopis přítele Jeffa a zároveň poslední část prózy: „jsem na tebe hrdý. dotáhlas to tak daleko, že se můžeš chovat jako naprostý blázen a nikdo se nad tím nepozastaví. myslím, že neexistuje větší svoboda“ (Andronikova, 2010, str. 290).

Symbolika názvu prózy se objevuje v lyrických pasážích v průběhu celého díla:

„sebe najdeš na dně

kámen na krku studna hluboká dnes už se nebrání.

padá letí ví že na dně je nebe. tam najde co hledá.

mám ráda prostor. jdu až na dno, protože tady dole je spousta místa, nikdo se sem nehrne“ (Andronikova, 2010, str. 238).

Jako paralela názvu působí citovaná lyrická báseň, jejímž autorem je William Blake:



„v zrnku písku vidět svět  
a nebe v luční květině  
nekonečno v dlani zachytit  
a věčnost v pouhé hodině“ (Andronikova, 2010, str. 197).

Symbolickou roli hraje číslovka tři. Číslice šest jako dvojnásobek čísla tři vyjadřuje dobu, po kterou Ama nedokázala překonat žal ze smrti otce: „... spala jsem šest let, grace. je to přesně šest let, co jsem usnula. od smrti mého otce jsem jen plachtila, nic nedokončila, nic nedopsala, nic necítila. přitom jsem to neviděla“ (Andronikova, 2010, str. 229). Sama hrdinka spatřuje paralelu své cesty v pohádkově symbolické trojici – tři úkoly musí princ splnit, aby vysvobodil zakletou princeznu: „černokněžník má tři obruče, symboly své moci. objeví se princ, který musí splnit tři úkoly, aby princeznu vysvobodil. s každým splněným úkolem černokněžníkovi praskne jedna obruč, ale teprve až se rozletí ta poslední, princezna je volná“ (Andronikova, 2010, str. 229). Zpětně vnímá tři zásadní okamžiky své cesty jako chvíle, které umožnily prasknutí obručí – splnění tří úkolů vedoucích ke svobodě. Tím prvním byla situace v džungli, kdy Ama dokázala uvolnit zadržanou vnitřní energii a zplna hrdla dokázala *zarvat* tak, jako ještě nikdy: „po dešti se všechno roztiká, rozpumpuje, s čerstvými zvuky zase přišlo to zvíře, ovládlo ji, osedlalo, vyráží z hrdla, sténá v kostech. chce ven, ten řev, ten ryk, cloumá džunglí, je toho zvířete, které se utrhlo ze řetězu.

HÁÁÁÁÁÁÁÁÁÁ ...

sklo nebe se láme, lítá v kusech, střepy jí padají do hlavy, řežou nové záhyby. slyší motory v nejvyšších otáčkách, řev z břicha země, z pánve matky, pozdrav zvířete, které v ní sídlí“ (Andronikova, 2010, str. 122). Další obruč praskla po té, co usnula během řízení automobilu cestou skrz nevadskou poušť, sjela ze silnice a následně dostala prudký smyk: „krouží velká kola, přes všechny pruhy, ručkuje, nechápe, nepočítá kolikrát. najednou někdo šlápne na brzdu, dlouhé zavytí a tečka“ (Andronikova, 2010, str. 203). Symbolika druhé praskající obruče se pojí s další trojicí, a to v podobě třech přátel – třech mužů, kteří o Amu měli stejné strachy ve stejný čas, když usnula při jízdě. A třetím posledním úkolem byla schopnost „probudit se ze sna“ – překonat bolest z otcovy smrti. Další význam hraje číslovka tři v podobě trojice osobních strážců hlavní hrdinky, a to konkrétně vlk, havran a medvěd. Tito strážci zároveň Amu provázejí na její životní cestě a zjevují se jí ve snech, během halucinací, a posléze i po chemoterapiích. S vlkem se setkávala ve svých snech již jako malé dítě, havran se Amě začal zjevovat krátce po potvrzení diagnózy rakoviny a doprovázel ji cestou za šamanem, do amazonského pralesa: „krátce poté, co mi potvrdili diagnózu, lehla jsem s horečkou. a tehdy přišel, stál mi u postele, klenul se nade mnou. věděla jsem, kdo je, aniž se představil. duch havrana, plášť z černého peří, na hlavě křídla,

v ruce hůl... nastoupíš cestu havrana, řekl“ (Andronikova, 2010, str. 62). Třetím zvířecím symbolem se stal medvěd: „k mým osobním strážcům, havranovi a vlkovi, přibyl ještě medvěd; patrně jsem si ho přitáhla z pouště... indiáni považují medvěda za polovičního člověka, protože spolu obývali jeden kontinent a lovili lososy v jedné řece“ (Andronikova, 2010, str. 252-253). Převáží-li realita snu realitu racionalismu, je možné putovat společně s Amou, havranem, vlkem a medvědem a nechat se jimi vést.

Různorodost se promítá i do jazykové stránky prózy, neboť vedle odborných lékařských termínů (epikríza), mytologických jmen (Charón), a cizích slov se objevují slova španělská, anglická, turecká aj. Pestrá je i paleta užitých jazykových prostředků od četných a často i složitých metafor („obloha poštipaná hvězdami“), po synekdochy („a já ti dám na rakev srdce na udici, voní a šustí čerstvě nařezaným papírem“)<sup>21</sup>, personifikace („tetelí se krkavci na oranisku“; „jak rozum závodil se světlem“), aliterace („všechno řve a řeže, řeka vaří do noci“), přirovnání („zornice v pozoru jak vojáci“) a jiné.

Úvodu každé části prózy předchází citáty osobností z oblasti literatury i vědy – Albert Einstein, Thomas Bernhard, Walt Whitman. Celé dílo je prostoupeno odkazy a často i citacemi osobností světové proslulosti, a to z literárního okruhu (Karel Hynek Mácha, Ernest Hemingway, Albert Camus, Fitzgerald, Derek Walcott, William Blake, Rabindranáth Thákur, například i perský lyrický básník Háfiz či kontroverzní Carlos Castaneda a mnoho dalších), z dalších oblastí umění – hudby a architektury (kanadský klavírista Glenn Gould, hudební skladatelé Ludwig van Beethoven a Johan Sebastian Bach, architekt Louis Isadore Kahn), z filosofie (Platón), ale i lékařství (Paracelsus) a fyzikálních věd (Richard Feynman). Jméno amerického fyzika Richarda Feynmana hraje v průběhu celé prózy velkou roli, respektive jeho alternativní pohled na chápání kvantové fyziky, neboť ta měla v Amině životě vedle mystiky speciální místo. Text je prostoupen četnými debatami Amy s přítelem Jeffem, právě na téma kvantové fyziky. V arytmetickém tempu se tedy střídají nejenom výše uvedené vypravěčské perspektivy, časová pásma a mody vyprávění, ale i mnohdy svérázné interpretace, citace řady básníků a prozaiků, gnómy filozofického a vědeckého rázu, téměř pohádkové alegorie, vyvolávání milované maminky a další. Střídání a míchání všeho se vším činí text originální, stylově různorodý, ale často také velice náročný na čtenářovu pozornost, pochopení a vnímání.

Prózu *Nebe nemá dno* lze ocenit nejen jako osobní zpověď s veskrze optimistickým vyzněním – literární hrdinka Ama, nad krutou nemocí zvítězila, ale také jako literární zpracování základních existenciálních otázek.

---

<sup>21</sup> Intertextuální odkaz – *Srdce na udici* je povídkový soubor.

### 3.1.1 Tvorba Kateřiny Tučkové

Prvním prozaickým textem Kateřiny Tučkové byla již zmíněná *Montespaniáda* (2006), novela nenáročná z hlediska stylu i námětu. Autorka sama v jednom z rozhovorů zmiňuje, že ve své prvotině si nekladla vysoké cíle: „Na Montespaniádě jsem si všechno vyzkoušela – že je možné něco napsat, vydat to a že si to taky najde určité čtenáře. S tím jsem mohla přejít k závažnějšímu tématu“ (Tučková, 2009). K onomu závažnějšímu tématu se prozaická tvorba brněnské autorky opravdu dostává, a to konkrétně k divokému odsunu Němců z Brna na konci druhé světové války v románu – Vyhnání *Gerty Schnirch* (2009) a k historii lidových léčitelek s důrazem na vykreslení jejich osudů v období působení Státní bezpečnosti – v románu *Žitkovské bohyně* (2012). Následující romány se se svým tématem obracejí ke kontroverzním a mnohdy i tabuizovaným otázkám české historie minulého století. Podobně jako tomu bylo v případě románového debutu Hany Andronikovy vztahujícího se k historickým událostem, musela Kateřina Tučková rovněž čerpat z historických pramenů a pracovat s fakty, jejich různými interpretacemi a vlastními aktualizacemi. Pro své texty tedy vychází z autentických historických dokumentů, dobových spisů, osobních dopisů, z rozhovorů s pamětníky či historiky zabývajícími se daným obdobím. Práci se zdroji pak ve velké míře zúročuje ve svých románech, které jsou směsicí faktů a fabulací zasazených do skutečných dějinných událostí. Celkový ráz textu se proto často blíží dokumentárnímu záznamu.

Dosavadní prozaickou tvorbu Kateřiny Tučkové spojuje to, že se výrazně soustředí na zachycení prožívaného detailu a v centru příběhu stojí ženské postavy.

#### **a) Vyhnání *Gerty Schnirch***

Druhou prózou Kateřiny Tučkové se stává historický román, jehož vyznění lze chápat tak, že jedinou možností, jak lze vkročit do budoucnosti, je vyrovnat se s minulostí. Titul prózy sestávající ze třech strohých slov naznačuje podstatu zamýšleného sdělení. Verbální substantivum *vyhnání* odkazuje k hrůzné reálné události, k tzv. *konečnému řešení německé otázky*, k němuž došlo po sklonku druhé světové války v Československu, kdy brněnští Němci byli v noci z 30. na 31. června 1945 přinuceni opustit domovy a byli vyhnáni směrem k rakouským hranicím. *Gerta Schnirch* – ženské jméno tvořící zbývající část názvu knihy naznačuje, že obecnější události ze samého konce války jsou nahlíženy skrze příběh jedné z (fiktivních) obětí, tedy prostřednictvím konkrétního, jedinečného a neopakovatelného lidského údělu. Navracení se k tematice druhé světové války především ze strany soudobé mladé generace si sama autorka vysvětluje tím, že právě do tohoto období sahá paměť našich rodin – jejich nejstarší generace, přičemž významnou

roli při znovuotevírání historie hraje skutečnost, že zatímco děti tehdejších obětí chtěly spíše na své špatné zážitky z konce války zapomenout, vnuci se naopak k tomuto období vracejí (Tučková, 2009). Pavel Janoušek (2009, str. 61) vnímá prózu jako: „... svědectví o tom, co se v tomto našem světě doopravdy stalo, byť se to mnohým může zdát šokující, neuvěřitelné a nepochopitelné.“ Ke slovu *vyhnání* obsaženému v samotném titulu a nastiňující choulostivý námět uvádí: „Patří k těm slovům, jimž se čeština dlouho vyhýbala a nahrazovala je rozmanitými opisy, které označované události zjemňovaly a zamlžovaly. Potlačovaly jejich surovost a krvavost i jejich znepokojující etický (přesněji neetický) rozměr a vytvářely z nich nezajímavou a nepodstatnou epizodu na cestě za vyšší historickou spravedlností. Trapnost, o níž je lepší nemluvit“ (Janoušek, 2009, str. 61). Příslušníci německé národnosti, kteří se nemohli podílet na nucených pracích, to znamená hlavně ženy, děti a staří lidé, byli totiž brněnskými Čechy živelně (a nelegálně) vyhnáni a v několikatisícovém průvodu nuceni podstoupit děsivou cestu až k Pohořelicím. Ti účastníci pochodu, co nebyli zastřeleni, ubiti, nepodlehli vyčerpání či epidemii úplavice, pokračovali většinou za hranice Rakouska a několik odsunutých Němců zůstalo pracovat na vinicích a statcích v blízkosti Pálavy (Gilk, 2009, str. 23). Pavel Janoušek k tomuto násilnému vyhnání a jeho historickému ospravedlnování dodává: „Dodnes ostatně mnozí slovo vyhnání cítí jako součást slovníku těch druhých: slovníku nepřátel, kteří zapomínají na vlastní vinu a na vlastní zločiny a nechtějí přijmout ‚samozřejmou pravdu‘, že jsme za daných okolností byli oprávněni takto jednat. Podle logiky krevní msty totiž jejich krutost a jejich zločiny v našich očích zpětně ospravedlňují i naše vlastní nepřijemné ‚omyly a přehmaty‘, k nimž přitom – možná – došlo“ (Janoušek, 2009, str. 61). Ústřední protagonistka, mladá svobodná žena, Gerta Schnirch se stala jednou z odsunutých Němek – byla vyhnána s několikátýdenní dcerou Barborou. Dočasné útočiště a prozatímní *domov* společně s několika podobně vyhnanými ženami našla ve vesnici Perná, na Pálavě, kde pracovala na místním statku.

Popis vyhnání Němců z Brna tvoří významnou část příběhu, ale nikoli ojedinělou, neboť z perspektivy protagonistky Gerty Schnirch i jiných postav jsou zachyceny životní osudy již od třicátých let minulého století až po počátek třetího tisíciletí.

Román je uveden prologem a sestaven z pěti samostatných kapitol. První kapitola zachycuje období před koncem druhé světové války a přináší obraz Gertiny rodiny – typické měšťanské rodiny, která byla národnostně smíšená. Gertina matka byla Češka a její otec se plně ztotožnil s němečtím, válkou a nacistickou ideologií, přičemž s jeho postoji a hodnotami se plně sžil i Gertin bratr Friedrich. Gertina matka se proto snažila alespoň svou dceru uchránit před vším německým a ponechávala ji v prosté nevědomosti, což vedlo k tomu, že Gerta si od všech gest a idejí držela odstup, upřednostňovala obyčejné

mezilidské vztahy a považovala se za Češku po mamince. Gertino dětství je náhle ukončeno smrtí matky, znásilněním vlastním otcem, bombardováním města Brna a následnou mstou vítězných Čechů, kteří se rozhodli poražené Němce, a to bez rozdílu, z Brna jednou provždy vyvést (Janoušek, 2009, str. 61). Druhá část románu nejprve zachycuje mnohdy až naturalisticky vykreslené hrůzy, jež provázely pochod (nesmyslné zabíjení, znásilňování žen, rozšíření epidemie tyfu a úplavice aj.) a následně je věnována popisu života Gerty a jejích německých přítelkyň na perenském statku. Zde byly odsunuté Němky z počátku trpěny jen jako levná pracovní síla. V částech věnovaných jihomoravskému venkovu je zároveň zachyceno postupné pronikání myšlenky zemědělské kolektivizace, a tím i nastolení nového politického režimu. Ve třetí kapitole komunistické poměry ještě prohloubily nelidskost, jakou nastolily válečné poměry. Zásluhou Karla – milovaného přítele z období války, se Gerta s dcerou Barborou dostala zpět do vytouženého a vysněného Brna, symbolu domova. Město po válečném bombardování a odpuzující nové zástavbě však odporuje Gertiným vzpomínkám a představám (Gilk, 2009, str. 23). Následující části zachycují Gertin život v poválečném Československu, kdy ji jakoby pronásledují nejrůznější příkoří – trpí sociálně i duševně: milovaný Karel záhadně zmizí, je zaměstnána na podřadném pracovním místě, míra neporozumění s dcerou se stále zvětšuje a vyústí jejím odchodem z domova (přičemž svůj život se Gerta snažila zachránit po skončení války hlavně kvůli ní) a poslední ranou jsou pro Gertu události po okupaci roku 1968 a následné období normalizace: „Po válce měla Gerta pocit, že si nezasloužila, co ji potkalo. Že nebyla ani nepatrnou příčinou toho, zač se jí tu lidé mstili. Když ale v zimě toho roku seděla v nafasované prošívané vatové vestě ve skladu, kde se u stropu nepravidelně mihotalo světlo jediné zářivky, připadalo jí, že tentokrát se jim povedlo ji definitivně zničit. Její svět se zhroutil, jejím nitrem se rozlila prázdnota... Tenkrát to bolelo fyzicky... Bylo ale pro co jít dál. Pro Barboru. Pro co ale žít dál ve chvíli dalšího ponížení, které si nezasloužila, a ve chvíli, kdy ji Barbora ze svého života vyřadila, to nevěděla“ (Tučková, 2009, str. 341). Erik Gilk k tomuto dodává: „Po srpnové okupaci Gerta nedovede pochopit, že Češi nejsou schopni postavit se spřáteleným vojskům být symbolicky a má hrůzu z toho, že události se budou opakovat. Ona, která se snažila celý život v sobě udusit cokoliv německého, aby nevyčnívala z řady a nedráždila své okolí, se náhle začne Čecháčkům posmívat...“ (Gilk. 2009, str. 23).

Ústřední postavou celého díla se stala Gerta Schnirch, příběh je z převážné části nahlížen právě z Gertiny perspektivy, a to formou subjektivní er-formy. Vyprávěcí perspektivy se však v průběhu díla mění, rekonstruováno je tak autonomní myšlení dalších postav, do jejichž nitra vyprávění je nahlíženo skrze vnitřní monology. Příběh je prostoupen pasážemi nahlíženými z perspektivy Gertiny matky, Gertiných německých

přítelkyň, milované přítelkyně Janinky a dalších, a to rovněž prostřednictvím vyprávění ve třetí osobě. Jedinou postavou celého díla promlouvající v příběhu sama za sebe, nezprostředkovaně, tedy v ich-formě se stává Gertina dcera Barbora. Pavel Janoušek (2009, str. 62) k těmto změnám vyprávěcí perspektivy dodává: „Autorka přitom prokazuje mimořádný smysl pro psychologii, schopnost udržet napětí mezi tendencí k typologizaci a jedinečnosti, ale i schopnost účinně využít konfrontace protikladných individuálních postojů.“ Vznikají tak v průběhu kapitol pasáže, v nichž je Gertin hodnotový svět konfrontován se světem a životním pohledem vlastní dcery Barbory, vnučky Blanky, dávné české přítelkyně i přítelkyň německých a například je zde vyobrazena i perspektiva Gertina ztraceného bratra. K mnohočetnosti perspektiv se vyjadřuje i Erik Gilk (2009, str. 23), kdy uvádí, že jsou odvíjeny: „... z perspektivy protagonistky i jiných postav velmi bolestné a autentické úvahy o spravedlnosti, vině a trestu, pomstě a křivdě, které i díky této multiperspektivnosti naznačují obtížnost a nemožnost dostat těmto na první pohled jednoznačným hodnotám a aktům.“

Vyprávění se odvíjí víceméně chronologicky a má realistickou formu, což je dle slov Janouška (2009, str. 62) postaveno na respektu vůči zpodobňovaným faktům, která sama o sobě mají svou působivost, a nebylo třeba inklinovat k postmoderním vypravěčským postupům. Převažující chronologický způsob odvíjení příběhu je na některých místech přerušen retrospektivními návraty formou vnitřních monologů postav. I přestože někteří literární recenzenti textu vytýkali přílišnou doslovnost, která vytváří nedostatečný prostor pro čtenáře a jeho vlastní úsudek, přikláníme se k názoru Pavla Janouška (2009, str. 62): „Vyznění autorčiny výpovědi zesiluje to, že se jí celkem daří krotit tématu odpovídající potřebu věci výslovně hodnotit a že záměrně nechává na čtenáři, aby předkládané názory a životy posoudil sám.“ I přes realistický způsob zachycení nejsou všechny události a životní osudy postav přehledně objasněny a explicitně vyobrazeny, naopak v pravou chvíli v proudu dějů je ponechán prostor pro nedořečené, případně jen letmo naznačené (Janoušek, 2009, str. 62).

Z hlediska jazykové stránky je příběh psán spisovným českým jazykem, jehož čistotu zdůrazňují promluvy jednotlivých postav, neboť vnitřní monology a dialogy odpovídají jak naturelu jednotlivých postav, tak i prostředí, z něhož pocházejí. Nejpatrnější je to v případě promluv Barbory (dcera Gerty), neboť její promluvy se vyznačují především rysy hovorové a obecné češtiny, občasnými vulgarismy a výrazy brněnské hovorové mluvy (brněnského hantecu – šalina, pajtl, Prýgl, mózovat). Dle typu zachyceného příběhu a vystupujících postav se objevují německá, latinská a ruská slova, která jsou ve většině případů odlišena jinou grafickou formou záznamu (kurzívou).

Ústředními tématy historického románu je reálný boj o zachování holého života, snaha vyrovnat se s minulostí, křivdami, ztrátami milovaných osob a vedle jiných také generační i citová propast mezi matkou a dcerou vyobrazena na vztahu Gerty s dcerou Barborou. Pavel Janoušek (2009, str. 62) spatřuje v postavách tří žen – Gerty – Barbory – Blanky (matka – dcera – vnučka) tři rozdílné ženské postoje. Gerta – po zmarněném životě a nemožné snaze zapomenout na otřesnou minulost dospěla ke skepsi, pocitům křivdy a despektu vůči Čechům. Barbora – splynula s češtvím, respektive s normálním životem normálního člověka v období Československé socialistické republiky: „... zanedlouho do života přišel Jára, a to se nikdo nemohl divit, že jsem k němu tak přilnula. Vypadla jsem z té tiché, chladné máminy domácnosti hned, jak to bylo možné. Abych si uplácala vlastní rodinu, protože rodina, základ státu, žejo, a matka, budovatelka státu. Vždyť je to hezké být něčemu platná. Nevím, co jiného bych asi tak měla dělat“ (Tučková, 2009, str. 377). Blanku, Gertinu vnučku, informace o vyhnání Němců morálně pobouřily, byť to pro ni vše bylo minulostí, nikoliv přítěží, snažila se pro vyhnané Němce vybojovat omluvu: „Pro Blaniččinu generaci jsou ty věci, co se udály, zasazeny v tak dávné minulosti, že vypadají, jak by s nimi neměly nic společného. Mladí jako ona to vnímají jen jako tragickou pohádku, kterou žili jejich prarodiče, tyhle děti se už nemusí vyrovnávat s ničím, co oni nechtě přenášeli na ty svoje. Pro tyhle děti je to prostě historie, ne přítěž... A teď přijde Blanička a že založili nějakou skupinu nebo co, Mládež pro interkulturní porozumění, a že se snaží o urovnání minulosti. Teď, když Gerta konečně našla klid, když pocítila, že nastal čas na všechno zapomenout a nechat to konečně spát. Ale asi se probudila třetí generace nebo co, říkala si Gerta, protože Blanička s tím ne a ne přestat. Přišla znovu a rovnou s nápadem s tou výzvou k omluvě“ (Tučková, 2009, str. 391).

Celkový význam a literární hodnoty prózy *Vyhnání Gerty Schnirch* Pavel Janoušek nespátřuje v tvarové různorodosti: „Pokud však vnímáme sociální rozměr literárních děl, jde svým způsobem o zlomovou práci, která suverénním způsobem naplňuje jednu z možných a důležitých funkcí literatury. Je prostředkem sebereflexe dané komunity, v tomto případě českého národa“ (Janoušek, 2009, str. 62). Literární recenzent Erik Gilk (2009, str. 23) hodnotí autorčinu druhou prózu, v níž zpracovala komplexním způsobem znepokojivou problematiku kolektivní viny, následovně: „Tučkové se podařilo vytvořit velmi působivý obraz konfrontace individuálního života s dějinnými událostmi, které se nedají ovlivnit a semelou každého bez ohledu na jeho provinění, potrestání, pokání či omluvu, o přáních a touhách ani nemluvě... Nabídla tak pohled z poněkud jiné strany než Hana Andronikova (*Zvuk slunečních hodin*), Radka Denemarková (*Peníze od Hitlera*) a Magdalena Platzová (*Aaronův skok*), jež ve svých románech popisují osudy židovských hrdinů přeživších šoa.“

## **b) Žitkovské bohyně**

V prozatím třetí prozaické tvorbě, historickém románu *Žitkovské bohyně*, se Kateřina Tučková opět obrací do událostí minulých – zpracovává stinné místo české minulosti a současně se vrací k lidovým kořenům. Próza v sobě mísí skutečné historické události, motiv tajemství, tematiku lidového léčitelství, prvky lidové tradice, kultury a nářečí Moravského Slovácka, zápas víry a vědy, ústřední ženské hrdinky, ale i další prvky, a stává se tak románem, pro jehož rozsáhlejší deskripci je pouhý atribut historický poměrně nedostatečný. Příběh románu založeného na skutečných událostech se odehrává v prostředí Bílých Karpat, na moravských Kopanicích, kde po staletí žily ženy, jež byly pro své léčitelské a věštecké schopnosti označovány jako *bohyně*. Dlouhou a tajuplnou historii *žitkovských bohyní* rozplétá poslední členka rodu, Dora Idesová, kterou její pátrání po osudech a historii vlastní rodiny zavádí až ke svazkům StB, k výzkumu SS Hexen-sonderkommanda, a dokonce i k čarodějnickým procesům v 17. století.

Próza pohybující se na rozmezí tvorby beletristické a dokumentární velmi plasticky odvíjí prostřednictvím pseudoautentických archivních záznamů příběh žitkovských bohyní, jež byly považovány za osoby nepohodlné a nepřátelské socialistickému státnímu zřízení minulého století. Hlavní protagonistka Dora Idesová, čtyřicetiletá žena, pracující jako regionální etnografka v brněnském ústavu postupně odhaluje rodové tajemství, díky čemuž příběh mnohdy nabývá až detektivního charakteru. Brněnská etnografka intenzivní výzkum a *hledání pravdy* zahajuje ve chvíli, kdy zcela náhodně objeví v *Cibulkových seznamech* spolupracovníků StB jméno své zesulé tety a opatrovatelky Terézie Surmenové, přezdívané Surmena. Dora s úmyslem očistit jméno milované tety zahajuje osm let trvající výzkum, a to cestou pročítání a studování velkého množství archivních záznamů, jež souvisí nejen se Státní bezpečností. Studium rodu bohyní se dostává dokonce až k nacistickým záznamům a prvním zmínkám o bohyních spadajících do 17. století. Tento výzkum ve finále nabývá snahy očistit nejenom Surmenino jméno, ale vlastně všech *kopaničářských bohyní*, tedy žen, které se po staletí věnovaly léčitelství a věštění. Během Dořina procházení různých druhů archivních pramenů jsou podrobně zachyceny zruďné praktiky normalizačního období: otřesné zacházení s dětmi a totální fyzickou i psychickou destrukci, jíž měly být podrobeny všechny režimu nepohodlné osoby. Další výraznou a neméně důležitou osu románu tvoří osudy muže, využívajícího režim nacistický i komunistický ku svému prospěchu a soukromé pomstě (nejprve příslušník SS Schwanz a posléze komunistický referent StB Švanc). Díky čemuž vzniká výsledný genderový konflikt – silné ženy versus ubozí muži. Marta Ljubková (2012, str. 236) tento základní konflikt a vyznění příběhu hodnotí svéráznými způsoby: „Kontrast iracionální,



těžko popsatelné – protože po staletí pronásledované a obdivované – schopnosti kopaničářských bohyň a individualizovaného osudu malé české svině, která se přizpůsobí za každých okolností, je totiž nosníkem celého příběhu.“ Žítkovské bohyně pak dokonce chápe, s přihlédnutím k množství udavačských dopisů, jako dějiny „malého ubohého národa nenapravitelných bonzáků“ (Ljubková, 2012, str. 237). Surmena – hlavní objekt Dořina pátrání a obět' represivních režimů, s nimiž se musí vyrovnávat, je nakonec zlomena komunismem. Zánik tradice *bohování* a násilný skon poslední pokračovatelky rodu Dory paradoxně přichází až se současností, s dobou *svobody*. Dořin racionální, vědecký přístup ke skutečnosti a nevíra v nadpřirozeno činí kontrast k magickým schopnostem *žítkovských bohyní* a současně je tím vysvětlena i příčina její smrti – nevěřila v něco tak nehmatatelného jako je rodové prokletí.

Různorodý archivní materiál podněcuje Dořiny asociace reminiscencí. Interpretací jednotlivých záznamů dochází Dora k novému výkladu vlastní a rodové minulosti. Archivní záznamy, jež prokládají osobní vzpomínky, a čas aktuální (fiktivní) přítomnosti svou strohostí v kontrastu s obsahem (tíživé osudy postav) mnohdy vyvolávají mrazivý dojem. Vedle zmíněných pseudoautentických archivních dat jsou doslovně citovány i úryvky z literárních zdrojů, z Dořiny diplomové práce a osobního deníku z dob pobytu v dětském domově, z odborných posudků, dopisů, udání, dokonce i reprodukce novinových článků. Tyto pasáže jsou prolínány záznamy snů, orálními vyprávěními pamětníků a také rekonstrukcemi magických a lidových obřadů. *Žítkovské bohyně* tak představují souhrn velkého množství způsobů narace. Ljubková (2012, str. 238) široký záběr záznamů hodnotí slovy: „Máme co do činění s přístupem, který se blíží skutečně spíš detektivní či antropologické nebo historické práci. A to je...výsledné intenzitě prózy místy na škodu.“

Vyprávění je zprostředkováno z perspektivy ústřední protagonistky Dory – shodně jako u předchozího románu<sup>22</sup> v podobě *er-formy*. Na rozdíl od multiperspektivního příběhu *Gerty* jsou *Žítkovské bohyně* z tohoto hlediska jednotnější. Výjimku představuje neexplicitně označený epilog, neboť se zde mění vypravěč zprostředkující vyprávění v první osobě a vystupující v roli samotné autorky příběhu. Krutý závěr příběhu a konečnou pointu se tak dozvídáme od spisovatelky, které přichází do Žitkové, aby získala informace o místních bohyních pro sepsání románu.

Z hlediska jazykové stránky je text psán spisovným českým jazykem, jenž je prostoupen v promluvách jednotlivých postav výrazy z hovorové češtiny, prvky kopaničářského nářečí a místních výrazů (bylinná, urať'sazas, zeliny, kušuj, nekršča). Dokumentární části prózy obsahují výrazy odpovídající povaze textu – odborné termíny (infanticida, ordálie), německá a latinská slova (in inquisitio, signum diaboli).

---

<sup>22</sup> *Vyhánání Gerty Schnirch*

Obě historické prózy Kateřiny Tučkové se vyznačují společnými rysy. Lze v nich nalézt množství shodných tematických prvků: střet *obyčejného* člověka se stinnými místy lidských dějin, silné ženy a slabí muži, historické téma dotýkající se současnosti.

Děj obou románů začíná retrospektivním vylíčením konkrétního a zlomového okamžiku ze života hlavních protagonistek a předchází tak samotnému vyprávění. V případě Gerty je tato pasáž explicitně uvedena jako prolog a u *Žitkovských bohyní* funkce prologu nabývá. Následující románový text sestává z pěti částí, jež jsou dále děleny do kapitol nesoucí název, který s jejich obsahem koresponduje. Nejčastěji se jedná o propria postav (*Surmena, Dora Idesová, Irena Idesová*), místa, kde se děj odehrává (*Potočná, Bedová, Koprvasy*), nebo předmět, který v daném úseku sehrál klíčovou roli (*Bílý hádek, Dopis, Červený náramek*). Pozornost čtenáře je udržována po celou dobu příběhu, přičemž indicie a nedořečenosti získané v průběhu vyprávění nabývají významu v samém závěru.

Závěrečné poznámky autorky představují součást díla a dosvědčují tak jistou erudici tématu a práci s různými prameny: „Próza komponovaná za použití různých zdrojů vybízí (ale nenutí) čtenáře k neustálé konfrontaci se ‚skutečností‘, s reálně existující literaturou i autentickým prostředím. Osada Žitková v Bílých Karpatech skutečně existuje a o fenoménu tzv. bohování existují mnohé doklady. Díky autorčině obeznámenosti s věcí, a především díky jejím fabulačním schopnostem, však lze brát fikční svět *an sich* a jakékoli odkazy k realitě považovat jen jako bonus či zpestření“ (Ljubková, 2012, str. 235).

Přihlédneme-li k literárním kritikám, které postavily román do prostoru mezi naprostým odmítnutím a vřelým přijetím, tak příkře zhodnotil tvorbu Kateřiny Tučkové Pavel Janoušek. Hodnotí autorku spíše jako novinářku, nežli spisovatelku, která navíc účelově volí zápletky i téma, aby nalákala co nejvíce čtenářů. Vytýká mimo jiné i nespočet rozmanitých pseudodokumentů, vypravěčských triků i dějových odboček a lituje nevyužití příležitosti, kdy se autorka: „... neponořila hlouběji do myšlení svých hrdinů a jejich životy nepropojila s evokací magické krajiny, s níž jsou spjaty...“ (Janoušek, 2012, str. 3). Jakub Vaníček se k Janouškově kritice vyjadřuje nadnesením názoru, že současní literární odborníci možná nedovedou odhlédnout od zažitých podob historického románu, který má v české literatuře dlouhou tradici, a vidět jeho nové pojetí, se kterým přichází například Tučková (Vaníček, 2012, str. 10). Kritickou reflexi lze shrnout tvrzením, že Kateřina Tučková značně kalkuluje při snaze snoubit fabulaci s faktografickými detaily ne vždy k výslednému prospěchu, nicméně jedná se o autorku mladého věku. Její autorský styl se může ubírat různými směry a navíc jejím dosavadním románům nelze upřít čtivost a především interesantnost volených témat.

I přes některé oprávněné výhrady literárních kritiků a recenzentů nelze přehlédnout skutečnost, že si Kateřina Tučková vydáním dvou historických próz vydobyla značnou pozornost čtenářského publika. S přihlédnutím k dalším oblastem zájmu a provozovaných aktivit autorka pravděpodobně čerpá zkušenosti ze své kurátorské praxe, neboť se velkou měrou zasazuje o zviditelnění a medializaci vydávaných publikací, účastní se autorských čtení po celé republice, komunikuje se čtenáři a médii. Obě historické prózy byly vydány nejenom v tištěné podobě, ale mají podobu audioknihy, elektronickou, i rozhlasovou. *Žitkovské bohyně* dle informací o zakoupení filmových práv budou mít s největší pravděpodobností i verzi filmovou. Divadelní adaptace v případě *Žitkovských bohyní* uvádí Městské divadlo Zlín a v případě *Vyhánění Gerty Schnirch* brněnské HaDivadlo.

## 4 Shrnutí tvorby vybraných autorek

### a vymezení společných témat

Následující kapitola bude věnována krátkému shrnutí představené tvorby vybraných autorek. Primárním cílem této části bude vymezení společných témat, které lze sledovat v prozaické tvorbě všech tří vybraných autorek.

Irena Dousková – datem narození nejstarší z vybraných autorek a mající na svém kontě doposud nejvyšší počet vydaných publikací. Z hlediska pestrosti témat, ale i žánrů se jedná o různorodé prózy. Její tvorba je pozoruhodná především tím, že téměř každá kniha je napsána zcela jiným způsobem. Erik Gilk (2006, str. 23) k autorčině tvorbě uvádí: „První tři prózy<sup>23</sup> s promyšlenou kompozicí nejenže opatřila výraznou stylizací, ale vždy k ní přistoupila invenčně“, a dodává, že za nejzdařilejší prózu lze považovat novelu psanou formou neotřelých deníkových zápisů *Někdo s nožem*, v níž jsou zachyceny zkušenosti ženy na mateřské dovolené, a do příběhu je navíc efektivně vložena i detektivní zápletka (Gilk, 2006, str. 23). Problematika mezilidských vztahů - prvek, jenž by bylo možné označit za víceméně společný všem autorčiným prózám.

Hana Andronikova svými třemi prozaickými knihami představila vždy odlišný typ přístupu, žánru i tematiky. První román *Zvuk slunečních hodin* vykresluje milostný příběh na pozadí skutečných historických událostí. Povídkový cyklus *Srdce na udici* je vystavěn na motivech bolesti a samoty spojujících ústřední postavy povídek. Poslední próza *Nebe nemá dno* má význam osobní zpovědi, soustřeďuje se na těžké téma vyrovnávání se se smrtí a přináší otázky jdoucí přímo ke smyslu existence a otázky spirituální. V prózách Hany Andronikovy sehrává významnou roli práce s časem jako stavebním prvkem a pamětí, a to nejenom pamětí postav, ale i samotných čtenářů. Spisovatelčin bytostný zájem o dva protichůdné zdroje poznání – vědecký koncept kvantové fyziky a mystická síla nadpřirozena – se výrazně promítl i do její tvorby.

Kateřina Tučková se od své knižní prvotiny vykreslující každodenní starosti a milostné peripetie mladé dívky odvrátila k žánrově i tematicky zcela odlišné tvorbě. V historických románech prostřednictvím individuálních osudů fiktivních postav zachycuje skutečné historické události.

---

<sup>23</sup> Jedná se o tyto tituly: *Goldstein píše dceři*, *Hrdý Budžes*, *Někdo s nožem*.

## 4.1 Společná témata

Existencionální témata, a to i ve smyslu bytostného ohrožení života, motiv smrti, návracení se k mezním historickým událostem, ženské hrdinky a vykreslení problematiky vztahu matky s dcerou – uvedený souhrn tvoří tematické spektrum, jež všechny tři vybrané autorky v umělecké literatuře ztvárnily. Současně představuje toposy, jež obdobným způsobem Dousková, Andronikova i Tučková vyobrazily ve své tvorbě a jimž bude v následující části textu věnována pozornost.

### 4.1.1 Ženské a mužské postavy

#### a) Typy hrdinek

Jako další prvek, který je společný všem třem autorkám, označujeme skutečnost, že jejich texty jsou primárně nahlíženy z ženské perspektivy, kdy samotnými vypravěčkami a ústředními protagonistkami jsou často ženy.

Výjimku představuje prvotina Ireny Douskové - *Goldstein píše dceři*, kdy je na vztah otce a dcery nahlíženo optikou muže – otce Goldsteina. S ústředními mužskými postavami se setkáváme také v některých povídkách Ireny Douskové. Konkrétně se jedná o tři povídkové soubory, v nichž jsou v různých poměrech zastoupeny postavy, jak ženského tak mužského pohlaví, jejichž životní příběhy reflektuje extradiegetický vypravěč. Jedná se o soubor dvanácti povídek - *Doktor Kott přemítá*, v němž vystupuje celkem osm žen a šest mužů. V povídkovém souboru *Čím se liší tato noc*, tvořeném devíti baladicky laděnými příběhy, převážili nad ústředními ženskými hrdinkami mužští hrdinové, a to v poměru 8 : 4. Cyklus *O bílých slonech* sestává z osmi povídek a rovněž převažuje počet mužských hrdinů, nyní v poměru 5 : 3. V povídkovém cyklu *Srdce na udici* Hany Andronikovy sledujeme mužské ústřední postavy zprostředkující zároveň roli vypravěče, přičemž čtveřice povídek je nahlížena optikou muže a zbylá čtveřice optikou žen.

V prozaických dílech většího rozsahu vybrané autorky zachycují jako ústřední postavy ženské hrdinky. Všechny autorky konstruují povětšinou své hrdinky jako silné a soběstačné ženy a texty jsou tak primárně orientovány na ženy, ženský pohled, traumata a nazírání žité skutečnosti.

Za specifické lze označit ženství především v tvorbě Hany Andronikovy a Kateřiny Tučkové, neboť právě jejich hrdinky jsou silnými individualitami. Ama (*Nebe nemá dno*), Ráchel (*Zvuk slunečních hodin*) Andronikovy a Dora Tučkové (*Žítkovské bohyně*) nejsou ženami vyžadující ochranu a péči, naopak jsou inteligentní a zcela svéprávné. Ráchel je

vykreslena jako živelná, neoblomná a tvrdohlavá žena. Vedle toho zároveň nade všechno milující svou rodinu, pro niž je schopna riskovat cokoliv, i vlastní život, což se v průběhu děje románu *Zvuk slunečních hodin* také naplní. Sílu této ženské hrdinky odhalujeme také v retrospektivních vzpomínkách jedné z hlavních postav, která právě díky Ráchel dokázala přežít v koncentračním táboře.

Ama (*Nebe nemá dno*) je navíc hrdinka velice odvážná, přijímající výzvy, zcestovalá, neváhající pro osobní rozvoj podnikat nebezpečné výpravy – sama cestuje nejprve do peruánské džungle za šamanem a následně do nevadské pouště za tamními indiány. Mezi Aminy zájmy patří četba náročných knih a diskuze se vzdělanými přáteli z celého světa, a to nejčastěji na téma kvantové fyziky.

Kateřina Tučková v *Žítkovských bohyních* vedle vzdělané a výzvy přijímající Dory zachytila další neobvykle silnou ženskou postavu – Surmenu. Vzdělaná etnografka Dora dokázala na základě vlastního úsilí provést osm let trvající výzkum a prohledat nespočetné množství archivních záznamů s cílem očistit jméno milované tety Surmeny, a zároveň tak odhalit vlastní rodové tajemství. Surmena je vykreslena jako neobvykle moudrá žena, působící v moravských Kopicích jako jedna z nejmocnějších *bohyní*. Postava Surmeny nabývá na monumentálnosti ve chvíli, kdy archivní záznamy, jež Dora prochází, odhalují nehumánní praktiky, jimž byla Surmena podrobena v rámci *léčení* v psychiatrické léčebně (např. i po aplikacích silných elektrošoků dokázala pomáhat dalším ženám v léčebně).

V případě Ireny Douskové vyzdvihujeme ústřední hrdinku Helenku Součkovou, a to především v druhém díle trilogie *Oněgin byl Rusák*. V této próze je vykreslena osmnáctiletá studentka gymnázia Helena, jež vyniká jako členka umělecké skupiny, kterou založí společně s několika dalšími spolužáky. I přes občasné adolescentní výstřelky je Helena mladou dívkou uvědomující si skutečnou povahu socialistického režimu, a to především díky rodinnému zázemí (oba rodiče herci – kádrově nevhodné osoby, přesto se v rámci možností snaží tehdejší režim nepodporovat). Heleninu odvahu a uvědomělost dokazuje například účast na chartistickém semináři. Dostává se tak ale velice často do konfrontace, kdy odvahu být protirežimní překoná strach o budoucnost (dokončení střední školy, přijetí na vysokou školu). Povaha ústřední hrdinky Douskové nabývá markantní proměny v *Dardovi* – třetí díl trilogie. Zde je Helena zachycena jako žena středního věku, kdy odhodlanost a osobitost, kterou oplývala v osmnácti, je nahrazena pocitu marnosti a závislosti na tyranském manželovi.

## ***b) Postavy mužů***

Především v tvorbě Kateřiny Tučkové se postavy mužů objevují v negativních konotacích a v pozicích ubohých, bezcharakterních a násilnicky jednajících postav. V románu *Vyhnání Gerty Schnirch* těchto rysů nabývá především Gertin otec a její bratr Friedrich, oba se ztotožnili s nacistickou ideologií a diktátorské sklony následně uplatňovali i ve vlastní rodině. Gertin vztah k chladnému, násilnickému otci a také brutální chování mužů k ženám v průběhu pochodu a odsunu z Brna v podstatě utváří její další postoj k mužům, jimž se nikdy nedokáže zcela otevřít a navázat s nimi plnohodnotný vztah, zůstává tedy po celý život svobodnou matkou. V mládí prožívá milostné vzplanutí s Karlem, to je ale narušeno válečnými událostmi a odsunem Němců. Přestože se ještě po válce setkají a mají možnost na původní vztah navázat, existuje mezi nimi stále nedořešená minulost a Karlova nejistota ohledně Gertiny dcery Barbory.

Ani v druhém románu Kateřiny Tučkové, v *Žítkovských bohyních*, nenabývají mužské postavy pozitivních rozměrů. Dořin otec je vykreslen jako alkoholik, jenž brutálně zavraždil vlastní ženu – Dořinu matku. Další výraznou a neméně negativní mužskou postavu představuje muž, jenž využívá režimu ke svému prospěchu a navíc také k soukromé mstě. Nejprve příslušník SS Schwanz a posléze komunistický referent StB Švanc dokázal svou touhou po pomstě fakticky zničit životy *žítkovských bohyní*. Jediný a nejsilnější vztah, jenž ústřední hrdinka chová k muži, představuje Dořino hluboké sourozenecké pouto k bratru Jakoubkovi. Mezi Dorou a jejím bratrem postiženým Apertovým syndromem vzniká zvláštní spojenectví, neboť ani jeden z nich nemá jinou rodinu a po většinu života byli tak odkázáni jen sami na sebe.

V případě závěrečného dílu volné trilogie Ireny Douskové, tedy v příběhu Helenky Součkové, výrazně negativních rysů nabývá Jindřich Darda, postava s tzv. mluvícím jménem. O Jindřichovi se z Helenina vyprávění dozvídáme, že se jedná o pokryteckého filantropa a otce schopného fyzicky týrat vlastní děti. Postava Helenina manžela tak nabývá obrazu muže ztělesňujícího pouze zlo a bolest. O to překvapivěji a tíživěji působí Helenina submisivní pozice, neboť téměř do konce příběhu touží po manželově návratu.

V díle Hany Andronikovy postavy mužů nabývají především pozitivních rozměrů, a to jak v případě milovaného otce hrdinky Amy či jejích bývalých partnerů a vzdělaných přátel. V románu *Zvuk slunečních hodin* postava Tomáše Kepplera zosobňuje milujícího manžela, vzdělaného a neobyčejného muže.

Výrazný kontrast tak vzniká především při srovnání mužských postav v díle Tučkové a Andronikovy, neboť Tučková zobrazuje muže jako silně negativní elementy a Andronikova jako nositele odvahy a síly. U obou spisovatelek se pravděpodobně jedná

o silné pronikání osobních zkušeností do literární tvorby, neboť Kateřina Tučková v rozhovoru pro Reflex zmiňuje informace o tom, že její vlastní otec byl alkoholik a násilník a Hana Andronikova se naopak netajila vřelým citem k milovanému otci.

#### **4.1.2 *Návraty do historických událostí***

Z prvků, jež jsou společné tvorbě vybraných autorek, nejnápadněji působí především navracení se k historickým událostem. V případě próz Tučkové a Andronikovy k takovým, jimiž nebyly samy zasaženy a ani je neprožily (tematika druhé světové války). Každá z autorek přitom ke zvolenému tématu přistoupila velice svědomitě a své prózy podložily pečlivým studiem historických dokumentů. Hana Andronikova v románu *Zvuk slunečních hodin* věnuje pozornost sugestivnímu vykreslení prostředí koncentračního tábora a tematice holocaustu a rovněž zachycení dopadů druhé světové války na životní osudy jedinců, jež byli vězněni v koncentračních táborech a mnohdy byli poznamenáni traumatickými událostmi po celý zbytek života.

Kateřina Tučková v obou svých historických románech uplatnila vystavění příběhu fiktivních postav na pozadí skutečných historických událostí. Vystavění příběhů předcházelo shromažďování faktografického materiálu a k výběru témat sama autorka uvádí: „Realita, hlavně historie a její zamlčované části, mě fascinuje. Obávám se, že realita minulého století často předstihuje i fantazii. Tu mou každopádně ano“ (Tučková, 2014). Vykreslení zmíněných *zamlčovaných částí lidských dějin* věnovala autorka oba historické romány, přičemž v případě *Vyhnání Gerty Schnirch* ústředním bodem příběhu byl živelný a nelegální odsun Němců na konci druhé světové války z Brna a v případě *Žítkovských bohyní* se jednalo o totální destrukci a likvidaci nevhodných osob v období normalizace. Autorka do reálných historických událostí zasadila osud Gerty – Němky, která se však vždy cítila být více Češkou po mamince a kterou události, jimiž si musela projít na konci války během surového vyhnání Němců, navždy poznamenaly. Gertiny tíživé vzpomínky z minulosti byly završeny životem v poválečném Československu, kdy trpěla nejen duševně, ale i sociálně. Gerta po okupaci roku 1968 cítila, že byla režimem definitivně zničena. Destruktivní totalitní praktiky jsou stěžejním bodem *Žítkovských bohyní*, neboť právě nositelky iracionálních, těžko popsatelných a obdivovaných schopností, kopaničářské bohyně, byly tímto režimem bytostně zasaženy, jak zachycuje tragický osud bohyně Surmeny (fyzicky i psychicky utýrána během pobytu v psychiatrické léčebně, do níž byla uvězněna z nařízení StB).

Dousková zasadila příběh Helenky Součkové, malého děvčete a dospívající slečny, do normalizačního období minulého století (*Hrdý Budžes, Oněgin byl Rusák*). Na životních osudech Helenky, jejích rodičů, nejbližších příbuzných i známých je tak vykreslena nejprve



očima dětského vypravěče a následně očima dospívající dívky tragičnost a beznadějnost socialistického režimu minulého století.

Návrat k historickým událostem, a to ke druhé světové válce, jejím dopadům (u Andronikovy a Tučkové) a k stinným místům politického marasmu především 70. a 80. let minulého století (u Douskové a Tučkové) představuje téma, jemuž všechny tři autorky věnovaly ve své dosavadní tvorbě zvýšenou pozornost. Příznačné ovšem je, že Andronikovy ani Tučkové se válečné a poválečné události nedotýkají ve smyslu osobních prožitků. Spisovatelky své pohnutky, jež je vedly k volbě těchto témat, uváděly například v rozhovorech pro periodika. Pohnutky Kateřiny Tučkové byly již zmíněny výše, kdy volbu zasazení životních osudů ústředních protagonistek do stinných míst lidských dějin zdůvodňuje snahou připomenout zamlčované části historie. Hana Andronikova vnímala sugestivní vykreslení prostředí koncentračního tábora jako potřebu navrátit se k tíživým obdobím, a tím odhalit podstatu věcí současných dle hesla, že kořeny pochopení dneška jsou v naší společné minulosti. Irena Dousková (2004, str. 7) v rozhovoru pro měsíčník Host zmínila značnou autobiografičnost díla a také důvod volby situování příběhu do minulosti – její motivací bylo vypořádat se takto s vlastními, v podstatě neradostnými, zážitky. Politická normalizace tvořila v našem prostředí neodmyslitelný rámec života a životní zkušenost v totalitním režimu a společnosti se tak stala zásadní pro formování ženských hrdinek (ale i jejich samotných autorek).

### **4.1.3 Motiv smrti, nemoc – sklony k sebevraždám**

Motiv smrti a existenciální téma hraje v prózách autorek často ústřední roli. S fenoménem smrti se setkáváme v *Hrdém Budžesovi* Ireny Douskové, kdy tento motiv nabývá existenciální vážnosti, a to především proto, že je s ním konfrontována osmiletá Helenka. Helenčiny obavy ze smrti jsou umocněny skutečností, že se musela i přes svůj odpor účastnit pohřbu. Úzkostné pocity v Helence vyvolává i strach z prázdného podstavce od kříže na rozcestí. Motiv smrti prostupuje celým dílem, a to nejenom v rovině Helenčiných prožitků a snových záležitostí, ale objevuje se i v názvech hned několika kapitol, např.: *Jak mě sežrali vlci*, *Jak byla Olinka mrtvá*, *Jak Berenčičová skočila z okna* aj.

V *Žitkovských bohyních* Kateřiny Tučkové narážíme na motiv smrti hned v úvodu, kdy je s tímto motivem rovněž konfrontována malá osmiletá holčička – Dora. V případě Dory se ovšem jedná o velice tragickou, a navíc bytostně tíživou, událost z dětství, kdy spatřila nejprve zabitou kočku i s koťaty a chvíli poté zakrvácené tělo zavražděné matky. Tragická smrt tak nejenom uvádí Dořin příběh, ale zároveň ho i uzavírá, neboť dle rodového prokletí její život končí násilnou smrtí a kletba, v níž racionálně založená Dora nikdy nevěřila, se naplnila.

Prózu Hany Andronikovy *Nebe nemá dno* protkává značné množství motivů, přičemž ústřední a celým dílem prostupující je motiv smrti. Společným prvkem Dořina a Amina osudu je ztráta jednoho z rodičů hned na počátku příběhu, což sehrává roli tíživé a bolest způsobující vzpomínky. Amin příběh je orámován smrtí nemocného otce, sama hrdinka se pak stává nositelkou nepříznivé diagnózy – rakoviny prsu a smrt tak nejenom Amin příběh otevírá, ale zároveň jím i nadále prostupuje. Amin osud se od Dořina odlišuje optimistickým vyzněním – literární hrdinka Ama nad krutou nemocí zvítězila.

Téma nemoci, a to konkrétně rakoviny prsu, ve své tvorbě vedle Andronikovy zachytila i Irena Dousková, kdy diagnóza této choroby představuje další tvrdou ránu pro hrdinku Helenu (v próze *Darda*). Postavám Amy a Heleny je dále společné také to, že ve chvíli, kdy se dostávají do těžké životní situace, v myšlenkách utíkají k úvahám na sebevraždu. U Amy a Heleny jsou tyto suicidiální myšlenky vyvolány v souvislosti s diagnostikovanou rakovinou, přičemž v případě Amy ztrátu síly k životu ovlivnila bolestná smrt otce, v případě Heleny ztráta manžela, a to i přes skutečnost, že ji opustil tzv. z nudy a potřeby mladé krásné přítelkyně a navíc byl schopen fyzicky ubližovat vlastním dětem.

Gertiny (*Vyhnání Gerty Schnirch*) úvahy o smrti z hlediska dobového kontextu i nastalé životní situace působí nejzávažněji a nejnaléhavěji – přála si smrt nenarozeného dítěte. Ve městě bombardovaném válečnými nálety zůstává jako budoucí, osmnáctiletá matka, čekající dítě s vlastním tyranským otcem, zcela opuštěna. Gerta nakonec dceru Barboru přivádí na svět a vnímá ji jako důvod, kvůli kterému přetrpěla konec války, vyhnání z Brna, neboť sama cítila, že: „... ztratila představu o sobě jako o člověku. Jako o ženě“ (Tučková, 2009, str. 94).

#### **4.1.4 Vztah matky a dcery**

Vykreslením Gertina obtížného přijetí těhotenství se dostáváme k dalšímu zachycenému motivu – vztah matky a dcery. V případě Gerty je nenaplněnost mateřského vztahu bytostně spjata a determinována subjektem dceřina - Barbořina otce, a zároveň i traumatickými zážitky, kterými si musela projít během odsunu z Brna. Prakticky ale i dlouhá léta po válce, do konce devadesátých let 20. století, vlivem statutu pro dobový režim nevhodné osoby, nežila Gerta šťastný život. Gerta si uvědomuje, že k vlastní dceři nikdy nepociťovala mateřskou lásku v pravém slova smyslu, i přestože se pro ni obětovala a: „... pro kterou to vydržela minulých dvacet let nevzdat“ (Tučková, 2009, str. 340). Paradoxně je ale Gerta situací, kdy ji Barbora opouští a odchází z domu za přítelem, překvapena. Sama Barbora o své matce ve vzpomínkách hovoří, jako o *jezince mrazivé* a *ledové královně*, která měla raději kočku, než vlastní dceru. Jednou z hlavních příčin odcizení matky s dcerou byla matčina snaha uchránit dceru před stinnou minulostí. Se

svými tíživými zážitky se proto dceři nikdy nesvěřila, což ovšem vyústilo ve vzájemné nepochopení a zapříčinilo omezení vzájemné komunikace jako takové. Barbora životní postoje a především tragické události, jež postihly její matku, neznala a ve skutečnosti ji ani nezajímaly, výsledkem fakticky nemohlo být tedy nic jiného, než vzájemné nepochopení a odcizení: „Ono to s mámou nikdy nebylo lehké. Celé dětství jsem byla něco jako prosebníček stojící před jejím tvrdým, nehybným obličejem, se kterým přijímala všechno bez rozdílu... Kdybych to měla nějak shrnout, tak bych řekla, že máma byla necitelná, docela fest. A nevím proč, ale hlavně ke mně“ (Tučková, 2009, str. 368). Motiv nenaplněného vztahu matky s dcerou celý příběh uzavírá. V poslední kapitole Barbora rekapituluje matčin život: „... tak jsem si říkala, že neměla vůbec nic z celého svého života, nejen z těch posledních týdnů. Bez muže, bez citu, zamrzlá v nenávisti vůči téhle společnosti... Nemůžu si pomoci, ale mám prostě dojem, že kromě těch dvou tří let se strýcem Karlem máma žila úplně nenaplněný a zbytečný život“ (Tučková, 2009, str. 410).

Volná trilogie Ireny Douskové zachycuje rovněž vztah matky s dcerou, tentokrát se ovšem jedná oproti předchozímu *typu* o vztah zatížený a ovlivněný *normálními* problémy. Helenka Součková pochází z intelektuálního a vcelku uvolněného prostředí a její rodiče – matka i otčím jí symbolizují spíše kamarády, kteří občas vypadávají ze své výchovné role, v rodině se však cítila bezpečně. Helenka měla v případě prvního dílu, *Hrdého Budžese*, k matce kladný emotivní vztah, což dokazovalo užívání hypokoristika *Kačenka* při jejím označování i oslovení: „Jenže Kačenka, tak já říkám totiž mojí mámě“; „Tak co tomu říkáš, to je krásná básnička, vid’? Kačenko, to já recitovat nebudu, řekla jsem“ (Dousková, 2002, str. 9 a 155).

V *Oněginovi*, v souvislosti s adolescentním věkem ústřední protagonistky Heleny, začíná být vztah s matkou více konfliktní a nabývá vyšší míry neporozumění. Vztah matky s dcerou ovlivňují jak události zapříčiněné komunistickým režimem (matka kádrově nevhodná osoba, Helena – kádrové překážky vzniklé ze strany židovského původu otce a hereckého povolání rodičů), tak i osobní neporozumění (matka neschvaluje Helenin styl oblékání ani její první lásku). *Kačenka* je v druhém díle představována jako *máma* a později jako *matka*, mající pouze příležitostná zaměstnání a stále častěji inklinující k alkoholu, což její dcera sice chápe, ale zároveň se za matku začíná stydět. Helena, ale i přes matčino utápění osobní i profesní krize v alkoholu a přes generační konflikty, hovoří o vlastní matce veskrze v pozitivním slova smyslu: „Někdy je docela rozumná, totiž nejenom to, spoustu věcí chápe, na rozdíl od pani Molový a podobně. Je chytrá, a vlastně celkem statečná“ (Dousková, 2006, str. 145-146).

V *Dardovi* nabývá vztah Heleny s matkou smířlivé podoby a jeho vykreslení není věnován tak velký prostor.

Vztah matky s dcerou v díle Hany Andronikovy je v próze *Nebe nemá dno* vykreslen jako ryzí a láskyplný, kdy právě matka byla hlavní protagonistce v dobách nastoupení chemoterapeutické léčby největší oporou. Matčino vřelé a silné pouto k dceři v příběhu zdůraznilo i to, že jako jediná ústřední protagonistku oslovovala hypokoristikem – Amálka:

„ne, amálko. já se nebojím, že mi umřeš, protože jsem tě dobře vychovala.

no a?

máma zvedne hrnek a usrkne.

a sázím na to, že budeš mít tolik slušnosti, abys mě nepředběhla“ (Andronikova, 2010, str. 236). Silné pouto mezi matkou a dcerou zachycují Aminy drobné zmínky o mamince prostupující celou prózou a navíc také skutečnost, že kniha je ukončena věnováním: „Tuto knihu věnuji mojí mámě a všem matkám, které kdy byly, jsou a budou“ (Andronikova. 2010).

## 4.2 Tematizace ženské identity

Vzhledem ke skutečnosti, že primárně se texty autorek věnují zachycení ženských hrdinek, pokusíme se vysledovat způsob tematizace ženské identity<sup>24</sup> dle dvou přístupů vymezených Alenou Zachovou (2004, str. 201), neboť shodné paralely tematiky ženské identity spatřujeme i v námi vybraných textech. V prvním z těchto přístupů je identita hlavních hrdinek utvářena převážně z vnějších podnětů, a právě příběhy ženských hrdinek v prózách Ireny Douskové (především *Oněgin byl Rusák*), Hany Andronikovy (*Zvuk slunečních hodin*) a Kateřiny Tučkové (*Vyhnání Gerty Schnirch, Žitkovské bohyně*) vyrůstají ze širšího společenského dění a konkrétní dobová atmosféra se stává základní matricí. V případě hrdinky Ráchel (*Zvuk slunečních hodin*) tuto atmosféru představuje doba nacistických koncentračních táborů. Životní zkušenost Gerty (*Vyhnání Gerty Schnirch*) a Surmeny (*Žitkovské bohyně*) určují dva dobové režimy, nejprve doba protektorátu a následně doba totality, přičemž Gertu ovlivnila i drsná zkušenost účasti při odsunu Němců z Brna na konci války. Dořin (*Žitkovské bohyně*) a Helenčin (*Hrdý Budžes, Oněgin byl Rusák*) životní příběh se odehrává především na pozadí politické normalizace 70. a 80. let minulého století a toto období do jejich privátních osudů zasahuje velmi významně. Helenka, jako studentka gymnázia, zažívala ve škole permanentní zastrašování a urážení a jako osoba pocházející z hereckého prostředí (pro režim nevhodného) nemá možnost studovat dále na vysoké škole. V případě Dory a Surmeny

---

<sup>24</sup> Tj. způsob zobrazení ženského prožívání, vnímání sebe sama, sebepoznání i sebehodnocení (Zachová, 2004, str. 200).

nabývá utváření ženské identity z vnějších podnětů na závažnosti, neboť v *Žítkovských bohyních* jsou podrobně zachyceny zruďné praktiky normalizačního období: otřesné zacházení s dětmi a totální fyzická i psychická destrukce, jíž měly být podrobeny všechny režimu nekonformní osoby. Důsledkem deformace vnějšího světa je obtížnost, nemožnost či dokonce neschopnost prožívat nepokřivené vztahy. Pokusili jsme se na rozebíraná díla aplikovat i druhý modelový přístup, vymezený Alenou Zachovou (2004, str. 203), kdy: „... utváření a zpodobnění problematiky ženské identity v umělecké próze představují texty související nejčastěji se složitě utvářeným vnitřním světem hlavních hrdinek.“ Charakteristice tohoto přístupu dle našeho názoru odpovídá text Hany Andronikovy – *Nebe nemá dno*, neboť identita hlavní hrdinky vyrůstá z jejích vnitřních předpokladů. Jsme si vědomi toho, že společenská a politická realita je odlišná vzhledem k tomu, že je příběh zasazen do období 21. století. A zároveň také toho, že text Hany Andronikovy se vymezenému modelu přibližuje pouze některými aspekty, neboť proces sebepoznání hrdinka Ama neprožívá hlavní měrou v konfrontaci se ženami svého rodu a prostřednictvím příběhů svých matek, jako spíše pomocí introspektivních návratů do minulosti (a to za pomoci alternativních šamanských a indiánských rituálů). Za podstatné ovšem považujeme, že ke smíření se s vlastním osudem a k poznání a přijetí sebe sama Ama dospěla. Vedle toho text *Nebe nemá dno* nabývá i dalších charakteristik typických pro druhý přístup konstruování ženské identity vymezených Zachovou (2004, str. 203): „... text je založen na výrazné intertextualitě, emblematickosti a nabývá významové mnohovrstevnatosti.“

### 4.3 „Ženské psaní“ – aplikace konceptu Jana Matonohy

V souvislosti s tímto bychom chtěli připomenout i koncept „ženské psaní“ vymezený dle Jana Matonohy, neboť se domníváme, že právě próza *Nebe nemá dno* se některými svými rysy tomuto konceptu ze všech rozebíraných textů blíží nejvíce. Uvedené mínění lze podložit tím, že v uměleckém textu Hany Andronikovy se nesetkáváme s konvenčním zobrazením reality a i stylové, narativní a kompoziční způsoby nejsou čistě tradiční, což, vedle řady jiných znaků, považuje Jan Matonoha za důležité aspekty „ženského psaní“ (Matonoha, 2009). Mezi narušení tzv. tradiční výstavby románu považujeme hned několik rysů, jimiž se próza *Nebe nemá dno*, vyznačuje. Například je vědomě stírán rozdíl mezi hrdinkou – vypravěčkou (představující vnitřní subjekt díla) a autorkou jako konkrétní psychofyzickou osobností, samotná próza pak nabývá významu osobní zповědi a stává se neobvyklou dokumentací aktuálního stavu zcela konkrétního těla a jedinečné duše hledající smysl bytí. Próza se stává kombinací různých typů vyprávění, prostředí, časů,

jazyků, forem, vyznačuje se tematickou a motivickou propojeností. Pozornost vzbuzují i četné lyrické pasáže, jimiž je text prostoupen. Různorodost textu spatřujeme i z hlediska formy a kompozice, neboť se zde střídají formy deníkových záznamů, e-mailové korespondence a elektronická komunikace, ale i cestopisné črty a vše je zároveň prostoupeno dialogy, úvahami o životě a pohledy do nejhlubšího nitra prostřednictvím vnitřních monologů. V souvislosti s vnitřními monology je charakteristické také střídání vyprávěcí osoby, kdy dochází k přechodu z první vyprávěcí osoby do osoby třetí. Vnitřní monology se vyznačují ich-formou, zatímco er-forma vypravěčce umožňuje vidět se z vnějšku a případně i být sebeironická. Vzniká tak text, jenž sestává z pásma rozmanitých prožitků, pocitů, výroků, obrazů a přirovnání, ale i nejrůznějších snů a halucinací, jež hrdinku provázejí.

Za netypickou lze označit i absenci velkým písmen, což funguje jako formálně sjednocující prvek, který současně stírá počátky vět, ale i rozdíl mezi postavami, činnostmi a věcmi (Janoušek, 2003, str. 3).

Originalita prozaického textu je umocněna pestrou paletou užitých jazykových prostředků – např. četnými a často i složitými metaforami, dále se objevují synekdochy, personifikace, aliterace, přirovnání a jiné. Z pohledu syntaxe je text tvořen řetězci výpovědí, na první pohled nelogickými. Uplatňuje se zde metoda proudu vědomí pomocí řetězů, často až surrealistických asociací, které jsou prokládány krátkými, holými větami a skládají mnohdy až drásavé obrazy: „ležím v zemi, sají sílu provoněnou červy, v hlíně mého masa se množí, živí, uklízejí. temnota bez hranic, její dech je můj, půda mi prorůstá kořeny, hnětu si z ní nové tělo, na stovkách rukou skály a útesy, tahám je z jezer a moří, v útrokách poušť“ (Andronikova, 2010, str. 119).

Střídány jsou výše uvedené vypravěčské perspektivy, časová pásma a mody vyprávění, vedle toho textem prostupují mnohdy svérázné interpretace, citace řady básníků a prozaiků, gnómy filozofického a vědeckého rázu atd.

Všechny výše uvedené aspekty, jimiž próza oplývá, považujeme za neobvyklé. Díky nim se navíc *Nebe nemá dno* výrazně odlišuje od všech ostatních textů autorek Douskové a Tučkové a v některých ohledech tak naplňuje koncept Jana Matonohy, podle něhož autoři tzv. „ženského psaní“: „... neužívají prostředků jako přehledná, motivovaná a strhující fabule a kompozice, psychologická, věrnost postav, čitelný vypravěčský hlas atp., a to právě proto, aby vyvolaly k životu a k naší vnímavější hladině pozornosti to, co se pro nás stalo zapomenutým, neviditelným, zasunutým“ (Matonoha, 2009, str. 196).

## 5 Návrhy pracovních listů

### *Pro rozbor vybraných textů*

Následující kapitola se věnuje představení návrhů pracovních listů, jež budou moci sloužit jako podpůrný materiál pro výuku studentů středních škol, a to v souladu s obsahem celé diplomové práce, do hodin předmětů český jazyk a literatura a literární seminář. Dle tématu práce bude možné pracovní listy využít do hodin věnovaných výuce učiva současné české prózy. Pro sestavení pracovních materiálů byly vybrány následující díla: volná trilogie Ireny Douskové *Hrdý Budžes*, *Oněgin byl Rusák* a *Darda*, román *Zvuk slunečních hodin* Hany Andronikovy a historický román *Vyhnání Gerty Schnirch* od Kateřiny Tučkové. Struktura výukových listů sestává z otázek rozdělených do tří kategorií, a to podle typu přístupu k rozboru literárního díla. První kategorie A zahrnuje otázky, jež se přímo vztahují k vybranému textu a zjišťují, nakolik a jak žák textu rozumí, respektive se jedná o otázky zaměřené na čtenářskou gramotnost. Otázky této kategorie sestávají z několika úrovní. Do základní úrovně náleží otázky zjišťující, zda je žák schopen nahlédnout do textu a orientovat se v něm, např.: *Kdo v textu vystupuje? Kdy a kde se příběh odehrává? Co postava vykonává? Proč se něco stalo, co této události mohlo předcházet?* Otázky vyšší úrovně již vyžadují určitou míru žákova zamýšlení se nad daným textem, např.: *Proč k události došlo? Proč se nemohlo stát něco jiného?* Dále otázky ověřující, zda je žák schopen nalézat určité souvislosti, které nemusí být explicitně vyjádřeny: *Proč má hlavní hrdinka takový vztah k vlastní dceři? Co mohlo zapříčinit rozhodnutí hlavní postavy?* A do nejvyšší úrovně lze zařadit otázky vyžadující jistou úroveň kritického myšlení žáků, schopnost vymezit základní motiv a tematiku textu, schopnost aplikovat a využít dosavadní čtenářskou zkušenost, schopnost porovnávat různé druhy umění (srovnání s audioknihou, s filmovým či divadelním zpracováním), schopnost vymezit určité typy narace. Otázky dále zjišťují, zda žák dokáže posoudit, jakým způsobem se může proměnit dílo v případě změny první vyprávěcí osoby ve třetí a co to pro příběh/postavy může znamenat, zda žák nalézá intertextuální záležitosti, nachází odkazy na jiná literární díla a srovnává chování postav a odlišnost stylu dalších děl (otázky s přesahem do druhé kategorie – literárně-teoretického přístupu). Do této úrovně řadíme i otázky odhalující, nakolik je žák schopen text vztáhnout k vlastní osobě – zda se jednání postavy dotýká vlastního života žáka (*Zachovala se hlavní postava správně?*), zda je žák schopen odhalit situaci: *Proč se postava zachovala takto a jak je to v mém životě?* apod.

Do druhé kategorie B spadají otázky týkající se literárně-teoretického přístupu. Úkolem žáka bude: rozpoznat formy a perspektivy vyprávění; charakterizovat styl a jazyk literárního díla; rozpoznat vnitřní monology; vymezit literární druh a žánr; určit jazykové

prostředky zastoupené v díle; vyjmenovat díla, která mají podobnou tematiku a motivy. Historicko-biografický přístup představuje třetí a poslední kategorii C. Úkolem žáka bude zasadit dílo do literárního a historického kontextu: *Charakterizujte dobu, v níž se vybraný autor narodil. Kteří další autoři spadají do téže tvůrčí generace?* atd.

Souhrn otázek spadajících do druhého a třetího okruhu je zaměřen na uplatnění a reflexi žákových znalostí z literární teorie a historie. Za stěžejní v rámci vytvoření rozborových listů ovšem považujeme otázky související se čtenářskou gramotností žáků.



## PRACOVNÍ LIST 1

### OTÁZKY K TEXTŮM IRENY DOUSKOVÉ

#### Vybraná díla volné trilogie: *Hrdý Budžes*, *Oněgin byl Rusák*, *Darda*

V případě tvorby Ireny Douskové je možné doplnění výuky návštěvou divadelního představení a následně porovnat literární a divadelní zpracování.

Dramatizace románu *Hrdý Budžes* (premiéra v roce 2003 v příbramském Divadle Antonína Dvořáka).

Dramatizace prózy *Oněgin byl Rusák* (premiéra v roce 2010 v pražském Divadle v Dlouhé).

#### A. OTÁZKY K TEXTU

##### SPOLEČNÉ OTÁZKY VZTAHUJÍCÍ SE K VŠEM TŘEM DÍLŮM VOLNÉ TRILOGIE

1. Uveďte jméno ústřední hrdinky.
  - a. Jak se proměňuje příjmení hlavní hrdinky v průběhu všech dílů trilogie?  
Proč k těmto změnám dochází?  
Jak vnímá hrdinka své dívčí jméno (po vlastním otci)?  
Lze v textech vyčíst věk hrdinky?
2. Uveďte, v jakém prostředí se děj próz odehrává. Doložte na textu.
  - a. Jaký vztah má hrdinka k těmto místům?
3. Uveďte, kdy se odehrává děj jednotlivých próz. Doložte na textu.
4. Popište, jak se v průběhu próz proměňuje vztah hlavní hrdinky s matkou.
  - a. Proč k těmto změnám dochází? Čím jsou zapříčiněné?
  - b. Jak hlavní hrdinka představuje svou matku, jakým propriem? Proč soudíte, že tomu tak je?
5. Jak byste charakterizovali hlavní hrdinku v rámci jednotlivých próz?
6. Jak popisuje hlavní hrdinka sama sebe v jednotlivých prózách? Doložte na textu.
7. Jak korespondují jednotlivé názvy próz s jejich příběhem?
  - a. Názvy próz *Hrdý Budžes* a *Oněgin byl Rusák* mají zároveň jistý intertextuální přesah, pokuste se vysvětlit jaký.
8. Uveďte postavy, s nimiž se setkáváme v průběhu všech tří próz.
9. Názvy kapitol díla *Oněgin byl Rusák* jsou něčím specifické. Co se pod jejich názvy skrývá?
10. Dětská hrdinka v díle *Hrdý Budžes* interpretuje myšlení, chování i způsoby vyjadřování dospělých vlastním způsobem. Tato skutečnost se v textu nejednou stává prostředkem komiky a humoru. Pokuste se vyhledat a uvést příklad výše popsané situační komiky a humoru.

11. Jak hodnotíte chování a přístup k životu hlavní hrdinky v próze *Oněgin byl Rusák*?
12. Jaké životní rány zasáhly hlavní hrdinku v próze *Darda*?
  - a. Co si myslíte o jednání hrdinčina manžela?
  - b. Zachovala se postava manžela ve vztahu k hlavní hrdince správně?
  - c. Proč si myslíte, že se takto hrdinčin manžel zachoval?
  - d. Jak hodnotíte přístup hlavní hrdinky k nastalé životní krizi? Jaký dojem ve vás její chování vyvolává?
  - e. Co by vás napadlo jako první, kdyby Vás potkal stejný osud? Jak byste se zachovali, kdybyste se ocitli ve stejné situaci?
13. Pokuste se určit, jaké motivy či hlavní myšlenky jednotlivé prózy zachycují?
14. V textech se objevují odkazy na reálné postavy (z umělecké i politické scény). Uved'te některé příklady.

## **B. LITERÁRNĚ-TEORETICKÝ PŘÍSTUP**

1. Kdo je vypravěčem prozaické trilogie?
  - a. Ve které osobě je příběh vyprávěn?
2. Jakou formou jsou zpracovány myšlenky hlavní postavy? Doložte na textu.
3. Jakým způsobem se může proměnit dílo, pokud bychom změnili formu vyprávění?
  - a. Bude to pro příběh a pro hlavní postavu něco znamenat?
4. Ke kterému literárnímu druhu díla patří?
  - a. Pokuste se díla přiřadit i k literárnímu žánru/ům a svoji volbu odůvodněte.
5. Charakterizujte jazyk a styl próz.
  - a. Jazykovou charakteristiku děl doložte na příkladech.
6. Znáte některá jiná díla české literatury, v nichž je příběh zprostředkován očima dětského vypravěče? Uved'te i autory těchto děl.
7. Znáte některé jiné autory, kteří by se ve svých prózách věnovali vykreslení dobových poměrů, tak jak je tomu v díle *Hrdý Budžes a Oněgin byl Rusák*?
8. Jak byste charakterizovali styl Ireny Douskové? Čím vás její tvorba zaujala? Případně odůvodněte svůj negativní postoj k tvorbě autorky.

## **C. HISTORICKO-BIOGRAFICKÝ PŘÍSTUP**

1. Která další díla Ireny Douskové znáte?
2. Sama autorka přiznává, že se její díla vyznačují velkou mírou autobiografičnosti. Dokázali byste popsat, v čem lze spatřovat autobiografické prvky?

3. V mnoha autorčiných dílech se výrazně projevuje její bytostný zájem o judaismus. Uved'te autory a názvy některých děl (světové, české prózy), jež se tematice a problematice židovství věnují.
4. Kteří další čeští spisovatelé spadají do téže literární generace, jako Irena Dousková?

## PRACOVNÍ LIST 2

### OTÁZKY K TEXTU HANY ANDRONIKOVY

#### Vybrané dílo: *Zvuk slunečních hodin*

#### A. OTÁZKY K TEXTU

1. Uved'te jména ústředních postav (muž a žena) vystupujících v příběhu a doložte na textu.
2. Uved'te, v jakém prostředí se odehrává děj první kapitoly – *I. Silvestr*.
  - a. Lze z textu vyčíst přesné časové vymezení děje?
3. Jak byste charakterizovali vztah Tomáše a Ráchel?
  - a. Jakou souvislost má tato dvojice s ústředním mužským hrdinou?
  - b. Jak byste charakterizovali postavu Tomáše?
  - c. Jaké je Tomášovo povolání?
  - d. Jak byste charakterizovali postavu Ráchel?
  - e. Jak hodnotíte rozhodnutí Ráchel navrátit se za nastalých událostí do prostředí Československa?
  - f. Jak byste se zachovali, kdybyste se ocitli ve stejné situaci jako Ráchel?
  - g. Do kterého prostředí a ve kterém období se Tomáš z důvodu pracovní cesty dostává?
4. Celkově se příběh románu odehrává na území tří kontinentů. Vyjmenujte, o které kontinenty se jedná.
  - a. Jaká prostorová a časová výstavba odpovídá jednotlivým kontinentům?
5. V jak dlouhém časovém horizontu se odehrává přítomnost dvou hlavních postav?
  - a. Co mají tyto postavy společného?
  - b. Jakou souvislost má hlavní ženská postava s Ráchel?
6. Z kolika kapitol se román celkem skládá?
  - a. Lze v tomto čísle spatřovat určitou symboliku? Případně vysvětli.
7. Jak koresponduje název díla s obsahem románu?
  - a. Uved'te, v jakých částech textu se setkáváme se symbolem *slunce*.

8. Jaký význam pro ústřední postavy mělo jejich setkání? Jak to mohlo ovlivnit jejich následující život?
9. Do děje románu je zakomponován životní příběh Peta. Co se o této postavě dozvídáme?
  - a. Jaký má dle vašeho názoru Petův životní příběh význam v rámci celého románu?
10. Co je dle vašeho názoru hlavním motivem, který prostupuje celým dílem? Své tvrzení odůvodněte.
11. V díle lze nalézt řadu intertextuálních odkazů na osobnosti české i světové literatury. Uveďte, o které autory se jedná.

## **B. LITERÁRNĚ HISTORICKÝ PŘÍSTUP**

1. Kolika vypravěči je příběh zprostředkován?
2. S jakými formami vyprávění se setkáváme? Své tvrzení doložte na textu.
3. Ke kterému literárnímu druhu dílo patří?
  - a. Ke kterým literárním žánrům můžeme dílo přiřadit? Své rozhodnutí odůvodněte.
4. Charakterizujte jazyk a styl díla.
5. Jakým způsobem jsou odlišeny texty, které jsou do základního příběhu vloženy?
  - a. Uveďte příklady takto vložených textů.
  - b. V textu se objevují výrazy typické pro exotické prostředí, v nichž se část příběhu odehrává. Uveďte příklady.
6. Uveďte některé autory a jejich díla (české i světové literatury), v nichž jsou rovněž tematizovány události druhé světové války.
7. Čím vás tvorba Hany Andronikovy zaujala? Případně odůvodněte svůj negativní postoj k tvorbě autorky.

## **C. HISTORICKO BIOGRAFICKÝ PŘÍSTUP**

1. Která další díla Hany Andronikovy znáte?
  - a. Jak se proměnil autorčin styl v jejích dalších dílech?
2. Uveďte jména dalších soudobých českých autorů, kteří se ve své tvorbě navracejí k tematice holocaustu.
3. Uveďte jména dalších soudobých českých autorů, kteří děj svých próz lokalizovali do ciziny, často právě do exotického prostředí.
4. Kterí další čeští spisovatelé spadají do téže literární generace jako Hana Andronikova?

## PRACOVNÍ LIST 3

### OTÁZKY K TEXTU KATEŘINY TUČKOVÉ

#### Vybrané dílo: Vyhnání Gerty Schnirch

V případě díla *Vyhnání Gerty Schnirch* je možné doplnění výuky návštěvou divadelního představení a následně porovnat literární a divadelní zpracování. Dramatickou inscenaci románu *Vyhnání Gerty Schnirch* představuje brněnské HaDivadlo (premiéra v roce 2014).

#### A. OTÁZKY K TEXTU

1. Uveďte jméno hlavní hrdinky.
  - a. Z jaké rodiny hrdinka pochází?
  - b. Jak je vykreslena pozice otce v rodině? Doložte na textu.
  - c. Jak je vykreslena postava maminky, jak o ní hovoří sama hrdinka? Doložte na textu.
  - d. Jak je vykreslena postava bratra. Doložte na textu?
  - e. Uveďte jméno hrdinčiny přítelkyně, s níž chodila do výtvarného kurzu. Jak tuto dívku popisovala sama hrdinka?
2. Uveďte, v jakých prostředích se příběh odehrává? Doložte na textu.
3. Uveďte, v jakém časovém rámci se příběh odehrává.
4. Popište, jak se v průběhu příběhu mění postava hlavní hrdinky. Čím jsou tyto změny způsobeny?
  - a. Jak byste charakterizovali hrdinčin přístup k životu (před válkou, po válce, po návratu do rodného města)?
5. Jak byste charakterizovali vztah mezi hlavní hrdinkou a její dcerou?
  - a. Co myslíte, že vztah matky s dcerou ovlivnilo nejvíce?
  - b. Jak dcera popisuje svou matku? Doložte na textu.
  - c. Jak hodnotíte přístup hlavní hrdinky k vlastní dceři? Jaký dojem ve vás její chování vyvolává?
  - d. Jak hodnotí přístup dcery k matce?
  - e. Jakým dojmem na vás dcera hlavní hrdinky působí?
  - f. Díky komu k sobě matka s dcerou opět našly cestu?
6. Jaké politické režimy minulého století jsou v příběhu zachyceny?
  - a. Jak změna politických režimů ovlivnila život hlavní hrdinky?
7. Jaký dojem ve vás vykreslené události, jimiž si musela hlavní hrdinka projít, působí?
  - a. Která část příběhu na vás zapůsobila nejvíce a proč?

- b. Jakým dojmem na vás působí hlavní hrdinka? Co si myslíte o jejím chování? Zachovala se vždy správně? Pokud myslíte, že nikoliv, svůj názor odůvodněte.
  - c. Koho nebo co označuje sama hrdinka za důvod, kvůli kterému se snažila přečkat (a přežít) těžké životní situace?
  - d. Jak se měnil přístup a názor hlavní hrdinky na české občany? Co zapříčinilo tyto změny?
  - e. V díle jsou zachyceny další ženy – přítelkyně hlavní hrdinky, které prožily stejné události na konci války. Jak je popisován jejich život po válce? Jak tyto postavy přistoupily k situaci, která je potkala?
8. Jak koresponduje název díla s obsahem románu?
  9. Co je dle vašeho názoru hlavním motivem, který prostupuje celým dílem? Své tvrzení odůvodněte.

## **B. LITERÁRNĚ HISTORICKÝ PŘÍSTUP**

1. Kterou vyprávěcí formou je zprostředkován příběh hlavní hrdinky?
2. Dílo lze označit za multiperspektivní – vysvětlíte proč a uveďte příklady různých vyprávěcích perspektiv.
3. Která postava v příběhu jako jediná hovoří sama za sebe, v první vyprávěcí osobě?
4. Ke kterému literárnímu druhu a žánru dílo patří?
5. Charakterizujte jazyk a styl díla.
  - a. S jakými jazykovými výrazy se v textu setkáváme?
  - b. Jak lze charakterizovat po jazykové stránce promluvy dcery hlavní hrdinky?
6. Čím vás dílo Kateřiny Tučkové zaujalo? Případně odůvodněte svůj negativní postoj k tvorbě autorky.
7. Uveďte některé autory a jejich díla (české i světové literatury), v nichž jsou tematizovány obdobné události.

## **C. HISTORICKO BIOGRAFICKÝ PŘÍSTUP**

1. Která další díla Kateřiny Tučkové znáte?
  - a. Jakým tématům se v nich autorka věnuje?
  - b. Jsou si tato díla něčím podobná? Pokud ano, uveďte čím.
2. Uveďte jména dalších českých autorů, kteří se ve své tvorbě navracejí k tematice druhé světové války či odsunu Němců.

3. Uveďte jména dalších českých autorů, kteří ve svých prózách zachytili období normalizace 70. a 80. let v Československu.
4. Kteří další čeští spisovatelé spadají do téže literární generace jako Tučková?

## Závěr

Hlavním záměrem diplomové práce bylo v teoretické rovině představit problematiku ženské literatury, a to v rámci vybraných konceptů a přístupů k literatuře psané ženami. V rovině praktické v návaznosti na úvodní teoretické kapitoly, představující mimo jiné i ženskou literární tradici a postavení žen-spisovatelek v současné české literatuře, se práce věnuje konkrétním prozaickým textům tří vybraných autorek – Ireny Douskové, Hany Andronikovy a Kateřiny Tučkové. Charakteristika tvorby zvolených autorek představuje podklad pro doplnění jednoho ze záměrů praktické části práce, tedy vypracování pracovních listů, jež budou moci sloužit jako výukový materiál do hodin literatury na středních školách a za druhý stěžejní bod práce považujeme vymezení vybraných témat, jež jsme označili jako společné topusy, neboť jejich zobrazení jsme sledovali v prozaických dílech všech tří autorek.

Ženská literatura, ženská próza, ženy v literatuře – uvedená sousloví se stala výchozím bodem teoretické části práce, jimž jsme se v úvodu věnovali a díky nimž se naše následující pozornost zaměřila na vybrané koncepty a přístupy, jež s tímto tématem souvisí. Jedním z nich byla feministická literární kritika, jejíž teoretický základ vymezila americká kritička a jejíž vymezené přístupy: feministické čtení a gynokritika, zmiňujeme. Feministické literární kritice jsme se věnovali nejenom s úmyslem představit předkládané definice Elaine Showalter, ale také proto, že k určitým pojmům dané problematiky se vyjadřuje Jan Matonoha, jehož koncepty psaní vně logocentrismu přináší zajímavé pohledy na problematiku „ženského psaní“. Matonoha například zdůrazňuje, že jeho pojetí „ženského psaní“ nemá co do činění s kategorií pohlaví a ve shodě s Miroslavem Petříčkem hovoří v souvislosti s termínem „ženské psaní“ o aporetické situaci. Jan Matonoha ale zároveň přichází se snahou vymezit podstatu „ženského psaní“ a tu spatřuje například ve fenoménu textového dění, v gestu neustálého odkladu označovaného, jež neustále klouže po povrchu označování, kdy výsledkem jsou texty, jež se velmi vzdalují konvenčním stylovým, narativním a kompozičním způsobům. Za nositele těchto znaků Matonoha považuje texty Součkové, Linhartové, Richterové, Hodrové a Bohumila Hrabala.

Praktická část diplomové práce věnující se tvorbě vybraných českých autorek sestává ze tří samostatných kapitol. Součástí práce jsou pracovní listy, jež vnímáme jako vhodný základní či podpůrný materiál pro výuku tématu soudobé české literatury na středních školách. Pracovní listy byly vypracovány nejenom se záměrem představit možný přístup, jak s žáky pracovat a rozebrat uvedené texty, ale zároveň také poukázat na skutečnost, že současné české próze je věnována v hodinách literatury minimální pozornost. Jako součást vykreslení tvorby zvolených českých autorek a zároveň jako vhodný podklad pro uvedené



pracovní listy považujeme kapitoly, jež se věnují nejprve úvodní charakteristice tří spisovatelek, jejich knižním debutů a následně představení dalších prozaických textů. V případě Ireny Douskové byla vzhledem k rozsahu publikací vybrána volná trilogie – *Hrdý Budžes*, *Oněgin byl Rusák* a *Darda*. Motivací této volby bylo rovněž úspěšné přijetí knih jak ze strany čtenářů, tak ze strany literární kritiky a recenze. Publikovanou prozaickou tvorbu Kateřiny Tučkové a Hany Andronikovy jsme zachytili v celém rozsahu. Vedle charakterizace tvorby autorek byla pozornost věnována i recepci jejich próz ze strany literárních kritiků a recenzentů.

V návaznosti na úvodní teoretické kapitoly věnované konceptu „ženské psaní“ Jana Matonohy a stati *Modelovost v současné literatuře psané ženami* Aleny Zachové jsme se pokusili vybrané přístupy vysledovat a aplikovat na tvorbu vybraných autorek. *Nebe nemá dno* Hany Andronikovy označujeme za text, jenž naplňuje některé znaky konceptu Jana Matonohy. Zároveň splňuje jisté charakteristiky modelového přístupu Aleny Zachové, kdy zpodobnění problematiky ženské identity v umělecké próze představují texty související nejčastěji se složitě utvářeným vnitřním světem hlavních hrdinek.

V textech autorek spadajících svou tvorbou do téže generace literární jsme spatřovali podobná témata a motivy, jež představují spojující moment jejich próz a zároveň dosvědčují, že zachycená témata patrně sehrávají pro autorky ústřední roli, neboť všechny tři spisovatelky jim shodně věnují zvýšenou pozornost. Vedle návratů do minulosti, a to i do historických událostí, jež samy autorky nemohly prožít, jsme pozorovali existencionální témata - a to nejenom ústřední motiv smrti, ale i suicidiální sklony související s diagnózou těžkého onemocnění a závažné téma nechtěného dítěte. Všechny autorky se shodně věnují i vykreslení vztahu matky a dcery, přičemž každá tento vztah zachytila odlišně, pozorujeme tak vřelý a láskou naplněný vztah matky a dcery u Hany Andronikovy, dále vcelku neproblematický, pouze typickými generačními střety ovlivněný vztah mezi matkou a dcerou u Ireny Douskové a nejzávažněji působí nenaplněný vztah matky a dcery u Kateřiny Tučkové, kdy k sobě postavy nikdy nenaleznou cestu a ani si neporozumí. V neposlední řadě jsme za společný znak sledované tvorby označili zaměření se na ženské hrdinky, kdy jsou texty primárně nahlíženy z ženské perspektivy, ženy jsou ústředními protagonistkami a často i samotnými vypravěčkami. Tato společná témata označujeme jako toposy v prózách Ireny Douskové, Hany Andronikovy a Kateřiny Tučkové.

# Seznam použité literatury

## Primární literatura

1. ANDRONIKOVA, Hana. *Zvuk slunečních hodin*. Vyd. 1. V Praze: Knižní klub, 2001, 285 s. ISBN 80-242-0689-7.
2. ANDRONIKOVA, Hana. *Srdce na udici*. Vyd. 1. Brno: Nakl. Petrov, 2002, 226 s. ISBN 80-722-7138-5.
3. ANDRONIKOVA, Hana. *Nebe nemá dno*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 2010, 290 s. Česká řada, sv. 20. ISBN 978-802-0713-377.
4. DOUSKOVÁ, Irena. *Někdo s nožem*. Vyd. 1. Praha: Hynek, 2000, 115 s. ISBN 80-862-0271-2.
5. DOUSKOVÁ, Irena. *Hrdý Budžes*. Vyd. 2., v Petrově 1. Brno: Petrov, 2002, 166 s. ISBN 80-722-7132-6.
6. DOUSKOVÁ, Irena. *Doktor Kott přemítá*. Vyd. 1. Brno: Petrov, 2002, 172 s. ISBN 80-722-7122-9.
7. DOUSKOVÁ, Irena. *Čím se liší tato noc*. Vyd. 1. Brno: Petrov, 2004, 106 s. ISBN 80-722-7188-1.
8. DOUSKOVÁ, Irena. *Goldstein píše dceři*. Vyd. 1. Brno: Druhé město, 2006, 164 s. ISBN 80-722-7253-5.
9. DOUSKOVÁ, Irena. *Oněgin byl Rusák*. Vyd. 1. Brno: Druhé město, 2006, 258 s. ISBN 978-807-2272-440.
10. DOUSKOVÁ, Irena. *O bílých slonech*. Vyd. 1. Brno: Druhé město, 2008, 127 s. ISBN 80-722-7276-4.
11. DOUSKOVÁ, Irena. *Darda*. Vyd. 1. Brno: Druhé město, 2011, 193 s. ISBN 978-807-2273-140.
12. DOUSKOVÁ, Irena. *Medvědí tanec*. Vyd. 1. Brno: Druhé město, 2014, 293 s. ISBN 978-807-2273-461.
13. TUČKOVÁ, Kateřina. *Montespaniáda*. Vyd. 1. Brno: Větrné mlýny, 2006, 161 s. ISBN 80-869-0733-3.

14. TUČKOVÁ, Kateřina. *Vyhnání Gerty Schnirch*. Brno: Host, 2009, 413 s. ISBN 978-807-2943-159.
15. TUČKOVÁ, Kateřina. *Žitkovské bohyně*. 1. vyd. Brno: Host, 2012, 450 s. ISBN 978-807-2945-283.

## **Sekundární literatura**

1. FILIPOWICZ, Marcin, Joanna KRÓLAK a Alena ZACHOVÁ. (ed.) *Od patriarchy k tatínkovi: západoslovanské modely otcovství*. Vyd. 1. Hradec Králové: Gaudeamus, 2008, 233 s. ISBN 978-80-7041-407-1.
2. HAMAN, Aleš. *Prozaické surfování*. Olomouc: Votobia, 2001, 289 s. ISBN 80-719-8493-0.
3. JANDOUREK, Jan. *Sociologický slovník*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2001, 286 s. ISBN 978-80-7367-269-0.
4. KOPÁČ, Radim. (ed.) *Ty, která píšeš: čítanka současné české ženské povídky: s fotografiemi Jaroslavy Šnajberkové*. Vyd. 1. V Praze: Artes liberales, 2008, 297 s. ISBN 978-80-254-1724-9.
5. MACHALA, Lubomír. *Literární bludiště: bilance polistopadové prózy*. Praha: Knižní klub, 2001, 241 s., vi leaves of plates. ISBN 80-242-0735-4.
6. MACHALA, Lubomír. 3 x 2 =? Nad prózami Hany Andronikové, Markéty Pilátové a Petry Soukupové. In: MATONOHA, Jan. (ed.) *Česká literatura v perspektivách genderu: IV. kongres světové literárněvědné bohemistiky: Jiná česká literatura (?)*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2010, s. 229-237. ISBN 978-80-85778-72-4.
7. MATONOHA, Jan. *Psaní vně logocentrismu: diskurz, gender, text*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2009, 301 s. ISBN 978-802-0017-499.
8. MATONOHA, Jan. (ed.) *Česká literatura v perspektivách genderu: IV. kongres světové literárněvědné bohemistiky: Jiná česká literatura (?)*. 1. vyd. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2010, 325 s. ISBN 978-80-85778-72-4.
9. MATONOHA, Jan. Mapování českého literárněvědného genderového myšlení. In: MATONOHA, Jan. (ed.) *Česká literatura v perspektivách genderu: IV. kongres světové literárněvědné bohemistiky: Jiná česká literatura (?)*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2010, s. 15-31. ISBN 978-80-85778-72-4.

10. MOCNÁ, Dagmar. *Encyklopedie literárních žánrů*. 1. vyd. Praha: Paseka, 2004, 699 s. ISBN 80-718-5669-X.
11. NOVOTNÝ, Vladimír. Pětadvacetkrát svět žen: každý jiný, každá jiná. In: KOPÁČ, Radim. (ed.) *Ty, která píšeš: čítanka současné české ženské povídky: s fotografiemi Jaroslavy Šnajberkové*. V Praze: Artes liberales, 2008, s. 7-13. ISBN 978-80-254-1724-9.
12. OATES-INDRUCHOVÁ, Libora. (ed.) *Ženská literární tradice a hledání identit: antologie angloamerické feministické literární teorie*. Vyd. 1. Praha: Slon, Sociologické nakladatelství, 2007, 409 s. Studijní texty (Slon), sv. 41. ISBN 978-808-6429-694.
13. OATES-INDRUCHOVÁ, Libora. Feministická literární teorie a procesy hledání. In: OATES-INDRUCHOVÁ, Libora. (ed.) *Ženská literární tradice a hledání identit: antologie angloamerické feministické literární teorie*. Praha: Slon, Sociologické nakladatelství, 2007, s. 15-30. Studijní texty (Slon), sv. 41. ISBN 978-808-6429-694.
14. OLŠOVSKÝ, Jiří. *Slovník filozofických pojmů současnosti*. 3., rozš. a aktualiz. vyd., V nakl. Grada 1. Praha: Grada, 2011, 333 s. ISBN 978-802-4736-136.
15. SHOWALTER, Elaine. Feministická kritika v divočině. In: OATES-INDRUCHOVÁ, Libora. (ed.) *Ženská literární tradice a hledání identit: antologie angloamerické feministické literární teorie*. Praha: Slon, Sociologické nakladatelství, 2007, s. 121-168. Studijní texty (Slon), sv. 41. ISBN 978-808-6429-694.
16. PETŘÍČEK, Miroslav. Ženské psaní: pragmatický rozpor. In: *Ponořena do Léthé: sborník věnovaný cyklu přednášek Metafora ženy 2000-2001*. Praha: Univerzita Karlova, 2003, s. 12-14. ISBN: 80-7308-053-2.
17. SPENDER, Dale. Ženy a literární historie. In: OATES-INDRUCHOVÁ, Libora. (ed.) *Ženská literární tradice a hledání identit: antologie angloamerické feministické literární teorie*. Praha: Slon, Sociologické nakladatelství, 2007, s. 31-50. Studijní texty (Slon), sv. 41. ISBN 978-808-6429-694.
18. VLAŠÍNOVÁ, Drahomíra. *Pohledy na českou literaturu dvou století*. Vyd. 1. Opava: Slezská univerzita, Filozoficko-přírodovědecká fakulta, Ústav bohemistiky a knihovnictví, 2000, 194 s. Editio Universitatis Silesianae Opaviensis, tomus 2. ISBN 80-724-8081-2.
19. VOLKOVÁ, Bronislava. O tzv. ženské (a mužské) emocionalitě. In: MATONOHA, Jan. (ed.) *Česká literatura v perspektivách genderu: IV. kongres světové literárněvědné*

*bohemistiky: Jiná česká literatura (?)*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2010, s. 239-249. ISBN 978-80-85778-72-4.

20. WINTERBERG, Yury. *Metresy: tajemná moc žen*. Vyd. 1. V Praze: Ikar, 2007, 142 s., [8] s. barev. obr. příl. ISBN 978-80-249-0932-5.
21. ZACHOVÁ, Alena. Modelovost v současné literatuře psané ženami. In: *Žena v české a slovenské literatuře: sborník z literárněvědné konference konané v Opavě 14. a 15. září 2004*. Opava: Slezská univerzita v Opavě, 2006, s. 200-204. ISBN 8072483803.
22. ZACHOVÁ, Alena. Paradoxy normalizačního paternalismu v české literatuře 70. a 80. let 20. století psané ženami. In: FILIPOWICZ, Marcin, Joanna KRÓLAK a Alena ZACHOVÁ. (ed.) *Od patriarchy k tatínkovi: západoslovanské modely otcovství*. Hradec Králové: Gaudeamus, 2008, s. 134-146. ISBN 978-80-7041-407-1.
23. ZACHOVÁ, Alena. Funkce vlastních jmen v prózách Ireny Douskové: Hrdý Budžes a Oněgin byl Rusák. In: *Onomastika a škola 8: sborník příspěvků z Celostátního onomastického semináře s mezinárodní účastí... konaného v Hradci Králové 23. -24. ledna 2008*. 1.vyd. Hradec Králové: Gaudeamus, 2008, s. 447-452. ISBN 978-80-7041-167-4.

## **Tištěná periodika**

1. DOUSKOVÁ, Irena. „jenom idiot je veselej pořád...“ (rozhovor přípr. Miroslav Balašítk). *Host*, 2004, roč. 20, č. 6, s. 5-8. ISSN 1211-9938.
2. EXNER, Milan. Hrdý Budžes: pokus o hlubinnou interpretaci prózy Ireny Douskové. *Tvar*, 2008, roč. 19, č. 18, s. 8. ISSN 0862-657X.
3. EXNER, Milan. Goldstein píše dceři: pátý (převážně hlubinný) pokus o hlubinnou interpretaci prózy Ireny Douskové. *Tvar*, 2009, roč. 20, č. 3, s. 12. ISSN 0862-657X.
4. EXNER, Milan. Oněgin byl Rusák: druhý pokus o hlubinnou interpretaci prózy Ireny Douskové. *Tvar*, 2008, roč. 19, č. 19, s. 12-13. ISSN 0862-657X.
5. FIALOVÁ, Alena. Na shledanou v lepších časech. *Tvar*, 2012, roč. 23, č. 8, s. 23. ISSN 0862-657X.
6. GILK, Erik. Nevstoupila dvakrát do téže řeky. *Tvar*, 2006, roč. 17, č. 13, s. 23. ISSN 0862-657X.
7. GILK, Erik. Velký příběh odsunuté Němky. *Tvar*, 2009, roč. 20, č. 20, s. 23. ISSN 0862-657X.

8. JANÁČEK, Pavel. U většiny spisovatelek si ani neuvědomuju, že jde o ženy (rozhovor přípr. Eduard Burget a Jan Děkanovský). *Dějiny a současnost: kulturně historické revue*, 2009, roč. 31, č. 9, s. 38-39. ISSN 0418-5129.
9. JANOŠEK, Pavel. Svědectví nejen o Gertě Schnirch: aneb Takoví jsme byli. *Host*, 2009, roč. 25, č. 9, s. 61-62. ISSN 1211-9938.
10. JANOŠEK, Pavel. Hana Andronikova: Nebe nemá dno. *Host*, 2010 roč. 26, č. 21, s. 3. ISSN 1211-9938.
11. JANOŠEK, Pavel. Humor jako maska? *Host*, 2012, roč. 28, č. 2, s. 66-67. ISSN 1211-9938.
12. JANOŠEK, Pavel. Kateřina Tučková: Žitkovské bohyně. *Tvar*, 2012, roč. 23, č. 8, s. 3. ISSN 0862-657X.
13. LJUBKOVÁ, Marta. Od červené knihovny k oslavě vyprávění. *Souvislosti: revue pro křesťanství a kulturu*, 2012, roč. 23, č. 2, s. 235-238. ISSN 0862-6928.
14. MAINX, Oskar. Hvězdářka Andronikova. *Host*, 2003, roč. 19, č. 5, s. 17-19. ISSN 1211-9938.
15. MATONOHA, Jan. Anketa o „bílých místech“ současné literárněvědné bohemistiky. *Česká literatura: časopis pro literární vědu*, 2010, roč. 58, č. 1, s. 79-83. ISSN 0009-0468.
16. MOLDANOVÁ, Dobrava. Nesoustavná poetika (rozhovor přípr. Naděžda Macurová). *Iniciály: měsíčník pro mladou literaturu*, 1994, roč. 5, č. 37, s. 60-63. ISSN 0862-6324.
17. MYSLIVEČKOVÁ, Radka. Srdce na udici. *Tvar*, 2003, roč. 14, č. 5, s. 2. ISSN 0862-657X.
18. NOVOTNÝ, Vladimír. Andere Andronikova? *Tvar*, 2003, roč. 14, č. 5, s. 2. ISSN 0862-657X.
19. PILÁTOVÁ, Markéta. Spisovatelé na útěku. *Respekt: informační servis*, 2009, roč. 20, č. 18, s. 36-41. ISSN 0862-6545.
20. TRÁVNÍČEK, Jiří. Peruánská mystička? Ne. Sebeironička ze Zlína. *Host*, 2011, roč. 27, č. 1, s. 78-79. ISSN 1211-9938.
21. VANÍČEK, Jakub. Výprodej osudů a událostí. *Tvar*, 2012, roč. 23, č. 11, s. 10. ISSN 0862-657X.

## Internetové zdroje

1. ANDRONIKOVA, Hana. *Rozhodla jsem se sdílet něco hodně osobního, niterného.* (rozhovor přípr. Silvie Pospíšilová). Denik.cz [online]. 31. 10. 2010 [cit. 2015-05-08]. Dostupné z www: <http://www.denik.cz/knihy/hana-andronikova-rozhodla-jsem20101031.html>.
2. *Čtenářský deník... Hana Andronikova: Zvuk slunečních hodin.* Česká televize.cz [online]. 2010 [cit. 2015-05-08]. Dostupné z www: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10169663406-ctenarsky-denik/310295350020016>
3. GILK, Erik a Alena PŘIBÁŇOVÁ. Hana Andronikova. *Slovník české literatury: po roce 1945* [online]. 2012 [cit. 2015-05-08]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1346&hl=hana+andronikova+>.
4. GILK, Erik. *Hana Andronikova: Srdce na udici.* Aluze.cz: Revue pro literaturu, filozofii a jiné [online]. 2003 [cit. 2015-05-08]. Dostupné z www: [http://aluze.cz/2003\\_01/andronikova.php](http://aluze.cz/2003_01/andronikova.php). ISSN 1803-3784.
5. *HaDivadlo: Vyhnání Gerty Schnirch* [online]. 2014. [cit. 2015-05-08]. Dostupné z: <http://www.hadivadlo.cz/inscenace/644/vyhnani-gerty-schnirch/#srecenze>.
6. KOPÁČ, Radim. *Goldstein píše dceři.* Czechlit.cz [online]. Převzato z: Právo 19. únor 2007 [cit. 2015-05-08]. Dostupné z www: <http://www.czechlit.cz/nove-knihy/110-goldstein-pise-dceri/>.
7. *Prof. Miroslav Petříček, Dr.* Ústav filosofie a religionistiky.cz [online]. [cit. 2015-05-08]. Dostupné z www: <http://ufar.ff.cuni.cz/8/prof-miroslav-petricek-dr>.
8. PŘIBÁŇOVÁ, Alena. Irena Dousková. *Slovník české literatury: po roce 1945* [online]. 2010. [cit. 2015-05-08]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1637&hl=irena+douskov%C3%A1+>.
9. *Stránky Ireny Douskové* [online]. [cit. 2015-05-08]. Dostupné z: <http://www.douskova.cz/>.
10. TUČKOVÁ, Kateřina. *ARSkontakt* [online]. 2008 [cit. 2015-05-08]. Dostupné z: <http://www.arskontakt.org/home.php>.

11. TUČKOVÁ, Kateřina. *Úspěšný titul nejde naplánovat* (rozhovor přípr. Klára Kolářová). Novinky.cz [online]. 16. 5. 2014 [cit. 2015-05-08]. Dostupné z www: <http://www.katerina-tuckova.cz/rozhovor-Novinky-3.html>.
12. TUČKOVÁ, Kateřina. *Kojence odhazovaly do polí* (rozhovor přípr. Ondřej Horák). Lidovky.cz [online]. 14. 4. 2009 [cit. 2015-05-08]. Dostupné z www: [http://www.lidovky.cz/kojence-odhazovaly-do-poli-d0t-kultura.aspx?c=A090414\\_095956\\_ln\\_kultura\\_mel](http://www.lidovky.cz/kojence-odhazovaly-do-poli-d0t-kultura.aspx?c=A090414_095956_ln_kultura_mel).
13. TUČKOVÁ, Kateřina. *Potřebovala jsem vyzkoušet na vlastní kůži, jaké to je, jít s nákladem a s dítětem k rakouským hranicím* (rozhovor přípr. Michla Šanda). Dobraadresa.cz [online]. 2010 [cit. 2015-05-08]. Dostupné z www: <http://www.katerina-tuckova.cz/rozhovor-Dobra-adresa.html>.
14. *Vyhnání Gerty Schnirch*. Kateřina Tučková.cz [online]. [cit. 2015-05-08]. Dostupné z www: <http://www.katerina-tuckova.cz/Vyhnani-Gerty-Schnirch.html>.
15. *Žitkovské bohyně*. Kateřina Tučková.cz [online]. 2012 [cit. 2015-05-08]. Dostupné z www: <http://www.katerina-tuckova.cz/Zitkovske-bohyne.html>.
16. *13. komnata Hany Andronikové*. Česká televize.cz [online]. 2010 [cit. 2015-05-08]. Dostupné z www: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/1186000189-13-komnata/210562210800031>.