


## „Slovo po slovu touží...“: Řeč, psaní a paměť v prózách Bohumily Grögerové a Daniely Hodrové

Alice Jedličková  Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky

### “A word yearning for a word...”: Speech, writing and memory in the fiction of Bohumila Grögerová and Daniela Hodrová

**Abstract:** The focus of this paper is the mutual representation of the process of artistic writing in the memoirs of Bohumila Grögerová *Můj labyrint* [My Labyrinth] and in the novel *Točité věty* [Winding Sentences] by Daniela Hodrová, which came into existence concurrently with the two authors in close contact. Other pieces by these authors, though of different genres, may be read as an artistic dialogue as well: a dialogue with mythologies, historical figures and cultural traditions, the values and knowledge that these authors share and represent, sometimes in a similar way and sometimes in a different one, while employing narrative strategies typical both of modernist and postmodernist poetics, balancing between dream and reality, fictionality, fictionalization and authenticity. A selection of topics (language, speech, writing; individual and collective; textual subjects; myth and novel; memory and oblivion) are analyzed, and a comparison of modes of representation and their functions in the texts as related to the world of ideas of both authors is undertaken.

**Key words:** language; writing; narrative strategies; self-reflective narrative; modernism; postmodernism; myth

**Klíčová slova:** jazyk; psaní; narativní strategie; sebereflexivní vyprávění; modernismus; postmodernismus; mýtus

*Slovo po slovu touží, věta k větě se vine, věty slov jsou obětováním a nepoznanou věštbou.*

Daniela Hodrová

Vzpomínkový triptych Bohumily Grögerové *Můj labyrint* vyšel v roce 2014, román Daniely Hodrové *Točité věty* rok nato. V kritikách (srov. Činátlová, 2015; Janoušek, 2015; Míková, 2016) se objevovaly poukazy na tematické souvislosti i výzva ke komparativnímu čtení próz. Texty totiž vznikaly souběžně a obě vypravěčky referují o svém vlastním psaní a o postupu práce té druhé – v *Točitých větách* se dokonce dohadují, která už by ji měla konečně uzavřít. Zatímco „Bohunka“,<sup>1</sup> uvyklá autorské spolupráci a předcítání

---

<sup>1</sup> Je na místě vysvětlit užití jmen ve výkladu: Bohunka a Daniela odkazují k fikčním protějškům empirických autorek; celé jméno a příjmení odkazuje ke skutečné osobě, stejně tak pouhé příjmení nebo označení autorka. Výrazy vypravěčka, spisovatelka, lyrická mluvčí či básnička označují subjekt textový.

předchozího románu *Vyvolávání* (2010), se přátelsky domáhá zprávy o stavu rukopisu, „Danielu“ tento zájem o psaní neteší, ba zdá se jí, že narušuje už tak trpný proces. Už samo střídání a prolínání „já“ a „ona“, zkomplikované mytologickými a historickými maskami a převleky, jimiž je Hodrová obdařuje, je fascinující. Dialogičnost těchto dvou textů však nepramení jen z paralelního tvůrčího procesu a reflexe, již ho podrobuje Hodrová. Jejich souvztažnost je zřejmá i ve hře se slovy a hláskami, ve sdílených motivech, ve výběru aluzí a citátů, lze ji odhalit i v kompozičních a narativních postupech, jejichž volba souvisí s blízkým způsobem uvažování. Pro obě autorky platí, že tematické složky a textové figury přecházejí mezi jednotlivými vyprávěními a vytvářejí tak namísto narativního světa jakési univerzum. Zjevné tematické a motivické příbuznosti v jejich dílech bývají podloženy obdobnými mentálními procesy (sněním, fantaziemi) a obdobně se v podání napojují na obrazy ustálené v evropské kulturní tradici. Ovšem lokální funkce těchto obrazů, ale i postoje, jež k nim vypravěčky zaujímají, se liší. A různá je také míra využití narativních strategií, jež mají původ v modernistickém a postmoderním inventáři. V následujících srovnávacích analýzách se proto zaměříme na výběr jejich klíčových témat a postupů v perspektivě vyvstalé na průniku tematologie (jak ji traktovala právě jedna z autorek, literární teoretička Daniela Hodrová, 1997), teorie vyprávění (zvl. Schmid, 2010) a teorie subjektů literárního díla (Červenka, 1992; Okopień-Sławińska, 2002).

### **Osoba, subjekt, vypravěčka, lyrická mluvčí**

Zatímco *Točité věty* a *Můj labyrint* spojují hlavně sdílená témata, mezi dřívějšími romány Daniely Hodrové (počínaje v zásadě *Thétou*, 1992) a kratšími texty Bohumily Grögerové od konce devadesátých let (počínaje *Brankou z pantů*, 1998, a čítaje v to i básnickou skladbu *Rukopis*, 2008) nacházíme četné nápadné i na první pohled méně patrné literární analogie i zajímavé kontrasty. Odlišné žánrové rámce těchto textů – obsáhlý postmoderní román a krátká vzpomínková próza či básnická skladba – se zdají protirečit zásadním strukturálním podobnostem. Jako literárně protikladné se ostatně mohou na první pohled jevit i rané experimentální a pozdní vzpomínkové texty Bohumily Grögerové. Je to však „optický klam“, jak to v úvaze o jejich prózách pojmenovává Marta Martinová (2021): přestože vzpomínkové psaní je pro autorku nanejvýš osobní záležitostí, jazyk je v něm respektován jako zakódování intersubjektivní zkušenosti a vědění i podrobován hravým proměnám. Osobní zážitky z minulosti jsou tu tematickým, ne však rozhodujícím myšlenkovým či konstrukčním rámcem próz.

Autobiografický subjekt je u Grögerové dán explicitně vyjádřeným záměrem psaní, ale vůbec to neznamená, že vyprávění od začátku až do konce řídí stabilní a konzistentní instance reprezentující rekapitulující spisovatelku, které časová distance od událostí dovoluje i odstup hodnotící. Dominantní přítomnost psaní v časovém smyslu (srov. Jareš, 1999, o *Brance z pantů*, ale platí to i pro další texty) je naplňována „zpřítomněnými situacemi“ z dob různě vzdálených; lépe řečeno, do těchto situací se vypravěčka zanořuje tak, že je v nich plně „přítomna“ ve smyslu časoprostorovém (k času se ještě vrátím,

je v tomto srovnávacím kontextu důležitější než prostor<sup>2</sup>). Plná přítomnost v někdejší časoprostoru má ovšem za následek i plnou přítomnost v těle někdejší bytosti – a také nějaké minulé fáze „já“. V úvodu *Dvou zelených tónů* (2012), textu komponovaného z kratších narativních a reflexivních pasáží prokládaných verši, si vypravěčka klade otázku po vzniku své vlastní subjektivity, ptá se, kdy se zrodilo „já“ náležející k Bohumile Grögerové. U vypravěčky bytostně propojené s literaturou nepřekvapí závažnost, jež je přisouzena znalosti čtení; osvojování této dovednosti se ovšem nepodílí jen na její individualizaci, ale také socializaci. Malá čtenářka se úporně soustředí, aby četla správně: ne ze strachu z chyby nebo v očekávání pochvaly, ale v touze po potvrzení správné dešifrace písmen, jež ji řadí mezi (zasvěcené) čtenáře. Avšak nejsilnějším momentem ve znázornění vypravěččina procesu stávání se sebou samou je epizoda, v níž hlavní roli nehraje řeč, nýbrž mlčení, respektive zamlčená řeč. V průběhu společenské události, kdy pozornost dospělých poleví, malá Bohunka obezřetně pozoruje batole zahrávající si s plamenem svíčky. Přestože ví, že by ho měla varovat, neučiní tak. A sama se rozpláče až potom, co se křik batolete s ošetřeným prstíkem utiší – a to spíše nad sebou samou než nad nehodou. Zpětně vypravěčka interpretuje tento okamžik jako rozpoznání vlastního (s)vědomí: snad to byl pláč způsobený pochopením promarněné příležitosti projevit zralost a odpovědnost, snad špatným svědomím z neúčastného pozorovatelství – zvidává Bohunka chtěla vědět, jak to dopadne; snad čirým pocitem viny pramenícím z bolesti druhého.

Téma provinění či přetrvávající viny se ve vyprávěních Bohumily Grögerové tu a tam vynořuje; v románech Daniely Hodrové je už od prvního *Podobojí* (1991a) až po *Točité věty* jedním z klíčových témat. Autobiografický, respektive jako takový stylizovaný subjekt je v její tvorbě výsledkem postupných proměn narativní metody. V *Podobojí* jsou subjekty narativní výpovědi učiněny věci a prostory, v hybridním světě *Kukel* (1991b), zalidněných množstvím inkarnujících postav, zůstává vypravěč skryt za jejich osudy a třetí gramatickou osobou. V *Thétě* už promlouvá já, oscilující mezi narativní maskou „spisovatelky Daniely Hodrové“ a postavou Elišky Beránkové, do níž se vyprávěním ve 3. osobě převtěluje a zase ji opouští v typickém postmoderním gestu, znejišťujícím ontologickou prioritu světa, v němž vzniká román, vůči světu fikčnímu, tímto románem konstruovanému. V dalších prozaických dílech Hodrové se centrum vnímání a narativního zprostředkování různě přesouvá: v *Perunově dni* (1994) mezi čtyřmi protagonistkami s mluvícími jmény odkazujícími k evangelistům, zprvu „nedobrovolnými“ vypravěčkami v toku polopřímé řeči; jen jedné z nich, Janů, je dopřána promluva v první osobě

<sup>2</sup> O prostoru se v literární vědě tradičně píše v souvislosti s „poetikou míst“ Daniely Hodrové (Kosková, 2011; Vrbová, 2001; Režná, 2010; Sokol, 2010; Změlík, 2011). Prózy Bohumily Grögerové zase přitahují pozornost tematizací postupující ztráty zraku, jejímž důsledkem je zužování osobního prostoru vypravěčky. Tento handicap vypravěčka spojuje se svou věčnou touhu „být jinde“ a kompenzuje cestami v čase (Jareš, 1999). Obě autorky spojuje pojetí domu jako útvaru, který nejen poskytuje útočiště, ale také formuje a zrcadlí lidské bytí – u Hodrové je to psychoanalytická bachelardovská perspektiva, u Grögerové spíše organická analogie domu-bytosti: sestup k jeho základům není sestupem do temnot, ale k počátkům života (srov. Grögerová, 1998, s. 81).

coby svědectví o *zjeveních*. Také ve *Ztracených dětech* (1997) se střídají výpovědi různých mluvčích ve třetí i první osobě. Vypravěčský postoj nabízející možnost ztotožnění s autorkou se zesiluje v *Komedii* (2003), „nabírá na obrátkách“ ve *Vývolávání* (2010), kde je narativní diskurz explicitně stylizován jako promluva, totiž vyvolávání z nebytí či minulosti, a zásadně už opanuje pole narativního diskurzu v *Točítých větách* (2015a) a *Té blízkosti* (2019), v nichž současně narůstá úloha skutečných osob z nejbližšího okolí autorky coby postav v příběhu. V důsledku toho se proměňuje i poměr světa živých a mrtvých: ty se v hybridním fikčním světě ranějších románů zdály prostupné a ve své působnosti vyrovnané. Spíše než návratů zesnulých přibývá úmrtí těch nejbližších a vyvolávání zůstává leckdy bez ohlasu (srov. k tomu Činátlová, 2015); téma Bohunčina loučení s Joskou („Loučení“ je název druhé části *Mého labyrintu*) se přesouvá do *Točítých vět* a život dál řídí fikční psaní: román uzavírá Danielina návštěva hospitalizované Bohunky a loučení s ní tvoří podstatnou vrstvu dalšího románu *Ta blízkost* (2019). Čas lidského života se krátí – právě literární psaní však nabízí řadu možností, jak se s ním vyrovnat a skrze temporální strategie modifikovat jeho prožívání.

### **Čas: přítomnost psaní a zpřítomnění, račí pohyb, věčný návrat**

Zahájíme-li pozorování časem tematickým, vlastní minulostí vypravěček, pak je na první pohled zřejmé už ze slovesných kategorií, že ani jedna z nich „nezpomíná“, nýbrž noří se do tohoto času prostřednictvím asociativně spjatých situací a přebývá v něm. Vyprávění pak příznačně užívá přítomný čas, ať už prostý: „Běžím dolů do sklepa. „Pozor, ať se neumažeš!“ volá za mnou maminka. Mám své nejmilejší černé lakovky s páskem a hanácký kroj.“ (Grögerová, 1998, s. 39), nebo iterativní: „Často, když jdu do sklepa přikládat do kotle ústředního topení, slyším na posledním schodě pleskání karet. Babička myslí, že přichází k obědu můj otec, a volá: „Bohóšku, spiché, už rozdávám!““ (Grögerová, 1998, s. 28). V druhém příkladu pozorujeme další typický jev narativního diskurzu obou autorek – plynulý, neznačený přechod mezi aktuálním a „někdejší“ přítomným časem, jaký jinak známe právě z vyprávění Daniely Hodrové (může nám také připomenout méně početné, ale neméně intenzivní prolnutí časoprostoru teď a tady s časoprostorem kdysi a tady z Vaculíkovy *Sekyry*, 1966). V díle Hodrové je tento postup nejvýrazněji aplikován v *Thétě*, byť i v ní jej střídá vzpomínkový minulý čas. Zpřítomnění dětství románové spisovatelky je přítom nezřídka „zakukleno“ do postavy Elišky Beránkové: například v letní epizodě (Hodrová, 1992, s. 45–47), v níž se batole odložené v domněle bezpečné dětské ohrádce mimo dům nečekaně postaví a ohrádku posouvá vpřed – jenže na okraj srázu. Stejně jako je předmětům v ohrádce zpětně přisouzen symbolický význam (ohrádka jako „zahrádka rozkoše“, smaltované umyvadlo jako studánka, k níž přilétá pít pestrobarevné ptactvo, suchý keř jako symbol Krista...), zastupuje nebezpečný sráz propast plného zaslavení, smrti.

Z hlediska hodnotového se totiž v dílech sledovaných autorek může jen stěží něco víc lišit než obraz dětství. Pasáž o horečnatém onemocnění, které však malé Bohunce nebrání v domáhání se pohádek a aktivní účasti na průběhu vyprávění, najdeme jak

v *Brance z pantů* (Grögerová, 1998, s. 80–81), tak v *Dvou zelených tónech* (Grögerová, 2012, s. 36), a vypravěčka ji zakončuje konstatováním: „A v tom dávném čase a v tom dávném dění snad už bylo obsaženo skoro všecko štěstí, které mne v životě mělo potkat“ (Grögerová, 1998, s. 81). Tato skepse nevyjadřuje jen to, že každý další šťastný prožitek vypravěčky byl vykoupen bolestí nebo podmíněn kompromisem, ale naznačuje také stálou přítomnost druhdy šťastného dítěte v dospělé ženě. Životní zkušenost ji nevyhnutelně zformovala v nezávislou bytost, jež však nepřestává toužit po bezpečném zázemí: takovém, jaké Bohunka ztratila a Daniela vlastně nikdy plně neprožila. Tento rozdíl je naprosto zřejmý ze zrcadlového vyprávění situace, kdy se malé děvčátko tulí k rodičům na manželské posteli. Bohunka se na tento pravidelný rituál během pobytu u kojetínské babičky těší stejně jako na jeho další atrakce (Grögerová, 2012, s. 39), kdežto pro Danielu je jediný pokus – vyprávěný tentokrát v minulém čase, tedy z odstupu – zdrcujícím poznáním vzájemné odtažitosti rodičů, která nevyhnutelně zraní, ale ve výsledku distancuje i ji samu. Krátce je traumatizující potlačení rodičovské blízkosti vtěleno do zástupné postavy Elišky Beránkové už v románu *Théta*, do již zmíněné epizody o dětské ohrádce posunutě na samý kraj srázu: Eliška jednoho dne převrátí smaltované umyvadlo a začne na něj bubnovat. Služka ji vyplísí, že „máma je nemocná“ (marně se snaží udržet ve svém těle další dítě, ale to zemře): „Jeho sestra uvězněná v ohrádce pocítí v tu chvíli žal, ale nezanáříká, od první noci, kterou spala doma, tenkrát ještě nikoli v dětském pokoji, ale v ložnici rodičů, mezi jejich těly, nad nimiž visela hnědá reprodukce Madony s dítětem, jí pláč nebyl trpěn“ (Hodrová, 1992, s. 45–46). Typický artefakt zdobící druhdy ložnice, zpodobení laskavé boží matky, tu paradoxně drží záštitu nad scénou naznačující přísnost a odtažitost rodičů.

Grögerová v dětství radostně i nápaditě utkvívá. Nemám přitom na mysli jen návrat do minulosti vyjádřený metaforou „račího pohybu“ (Grögerová, 1998, s. 81), ale také kompoziční postupy. *Branka z pantů* je komponována jako koláž autorských a citovaných textů, jež přispívá k pluralizaci témat a časů: základní vrstvu představuje aktuální proces psaní; druhou návraty k různě vzdáleným situacím a událostem z minulosti, leckdy jen záblesky situací a rozmluv, vzpomínka na tatínkův vlastnoručně vyrobený dárek či první cigaretu. Podstatnou část zaujímá rekapitulace zásadní životní proměny, vyvolané ortopedickou operací a nutností adaptovat se na nový způsob chůze. I z tohoto procesu, plného námahy a nářků spolupacientů rehabilitačního ústavu, dokáže vypravěčka vystoupit a vstoupit do lyrického světa, a noříc se do vody – ozdravného ženského živlu! – rozmlouvat s jinými bytostmi. Citace tatínkových legionářských dopisů představují jak linii rodinné historie, tak odlišnou a přitom neméně ilustrativní tematickou vrstvu zkušenosti velkých dějin. Už zde se vypravěčka vtípně vrací do času před svým narozením, když spojuje babiččino vysvětlení, odkud se berou děti, se svým zneklidněním osobou Milušky, jež coby tatínkova vyvolená předešla její maminku: „než se narodí, tož visí na stromě v ráji jak kadlátky, než jich maminka s tatínkem utrhne!“ – Tož já pořád eště visím, nikdo mě zatím neutrhle, dyť se mezi tatínkem a maminkou pořád motá jakási Miluška!“ (ibid., s. 48). Zatímco fikční hra s uvážnutím protagonistky-vypravěčky ve světě před vlastním narozením je povahy spíše postmoderní (ontologické), protahování

narativního času ve vyprávění podrobným líčením smyslových zážitků je zase nástroj příznačný pro modernistické vyprávění a jeho zaujetí pro lidské prožívání. Grögerová v takovém vyprávění dokáže přetavit zkušenost rekonvalescence v oslnivý smyslový a až extatický zážitek „plné přítomnosti“ v souladu duše a těla, jež se společně oddávají koupeli v teplém vánku i chladné vodě za něměho morgensternovského zpěvu kaprů, notujících „zelení hájové, bývali jste vy moje“ (ibid., s. 51–53). Dodejme, že tato epizoda, a nejen ona, dokládá rozdíl mezi přístupem obou autorek k materiálnímu světu: zjednodušeně lze říci, že pro Hodrovou jsou místa a věci primárně nositeli významů, pro Grögerovou zdrojem smyslových vjemů, jež vedou k potěšení či pobavení, někdy dokonce podněcují prožitky snové povahy.

Postmoderní temporální strategii je však rozhodně psaní proti proudu času; v próze *Dva zelené tóny* (Grögerová, 2012) otázka po zrodu vlastní subjektivitě podle vypravěčky vyžaduje právě tento netradiční postup. Zpětný pohyb v čase určuje horizontální osu vyprávění, zatímco osu vertikální stanovuje autorčin reálný věk, znázorněný jako „devadesátá přičle žebříku“. Pomyslně dosaženou výškou vypravěčka ospravedlňuje nadhled, s nímž pomíjí své stáří i politickou zkušenost člověka 20. století a noří se do hlubin dětství, počínajíc na prahu dospívání ve třicátých letech a uzavírajíc vyprávění svým narozením. Právě postup proti chodu času je tu zárukou koherence vyprávění, jež končí coby světelný paprsek v temnotách: ne však nebytí, nýbrž před bytím, totiž vypravěččiným.

V sebereflexivních románech Daniely Hodrové je temporální dimenze narativního diskurzu formována časem tematizovaného psaní. Globálně je však nastavena dvěma faktory: jednak hybriditou světa příběhu, sdružujícího postavy z různých časů, historické s fiktivními, živé s mrtvými, jednak jungovským konceptem synchronicity, který je sice explicitně tematizován až v *Točitých větách*,<sup>3</sup> ale jeho vliv se projevuje už v dřívějších dílech. Souběžným, časově blízkým nebo naopak místně svázaným, ale také třeba jen podobným jevům či událostem jsou v subjektivní interpretaci přisuzovány přídatné významy, a z nich vyvozovány souvislosti nekauzální, avšak pro interpreta neoddiskutovatelné a zásadní povahy. Tyto souvislosti pak mohou být předkládány jako názorné ukázky skrytého řádu světa či osudu. Svého druhého manžela Jaroslava vypravěčka *Točitých vět* vyprovází ke smrti podobně jako kdysi otce, matku či tetu – jako by jí v životě byli souzeni jen ti, co jsou už k smrti odsouzeni. Postavám životních partnerů tu není dána vlastní řeč, jen se o nich vypráví. Avšak v jediné přímé promluvě se vypravěččin první muž Karel sám ke smrti hlásí: „už když jsem přišel na svět z nemocné matky, Boženčin siroteček mi v Prádle říkali, nicota si mě už tehdy gustýrovala“ (Hodrová, 2015a, s. 313).

Pojetí času je u obou autorek také navázáno na intenzivně vnímanou kontinuitu křesťansko-židovské kultury. Obě přisuzují významnou roli kolektivnímu vědomí, ba

<sup>3</sup> V odborném výkladu se k Jungovu myšlení, zvláště obsahům jeho *Červené knihy* Hodrová obrátila v rozšířeném vydání své starší publikace *Román zaslíbení* (2014, poprvé 1993).

i nevědomí – tedy souboru esenciálních obrazů, jež jsou sedimenty staleté lidské zkušenosti. Obě autorky zajímá, jak toto vědomí traktují mýty, náboženství a filozofie. Nejde jen o intelektuální psaní, z něž si poučený čtenář vyzobává historické narážky a intertextové vazby jako hrozinky. Takových čtenářů, jak se obával Petr Hrtánek (Hrtánek – Gabriel – Zizler et al., 2016, s. 13) v bilanční diskusi o literatuře roku 2015, valem ubývá. Mění se prostředí literární komunikace, preference publika i kritiky, mění se i povaha vzdělání – povědomí o řecké mytologii už není samozřejmostí a současné globalizované evropanství se příliš nesvazuje se základy evropské kultury (nanejvýš zcela účelově v politickém diskurzu).

Obě autorky jednotlivé motivy, složky či synopse tradičních narativů do svého vyprávění a úvah zapojují často a několika postupy. Tím nejkonzervativnějším je vložení vyprávění: například převyprávěním pověsti, podle níž musí hudebník do loutny vložit své srdce, aby nabyla zvuku, dodává Grögerová nejen auru místu, kde se setkává s jinými básníky, ale znázorňuje také emocionální vklad a produktivní i destruktivní sílu uměleckého konání (Grögerová, 1998, s. 45). Dalším postupem je převzetí mýtu jako určitého kulturního modelu: obě vypravěčky si po svém adaptují koncept stromu života: Kořeny Danielina domu, s nímž se cítí srostlá, jsou v zemi spojeny s kořeny akátu, jehož pokácení si přejí ostatní nájemníci. Bohunka (Hodrová, 2015a, s. 173) se zase upíná ke třešni před oknem a okouzlena mocí slova nazývá ji svým Yggdrasilem. Svou vitalitu spojuje nejen se stromem, ale i se schopností toto slovo-zaklínadlo vyslovit. Bohunčina osobní transformace představy stromu, původně osy světa spojené s Ódinovým bolestným zasvěcením, ve vysloveně pozitivní symbol Danielu vlastně trochu hněvá, ale ve svém strachu o akát Bohunčinu svévolnou mytologii chápe. Možná, že v příklonu k těmto obrazům je obsaženo pojetí světa, jež mladším čtenářským generacím začíná být vzdálené: obraz a hlavně prožitek „zakořenění“ ve všech smyslech toho slova už jsou pro generaci digitálních nomádů a kariérních expatů vlastně přežití; proti tradiční vertikále rostoucího stromu, spění vzhůru a větvení od společného základu (či představě postupného ukládání vrstev) stojí v kolektivním „globalizovaném“ vědomí dnešního světa nejspíše obraz neuronové sítě, jejíž spoje rychle vznikají a zanikají, jakmile byl naplněn jejich účel.

Svět mýtu a aktuální svět vyprávění jsou v *Točitých větách* často připodobňovány; motivy, postavy, situace či synopse mytických příběhů se stávají paralelami i názornými obrazy vlastních zkušeností obou vypravěček. Není to tedy modernistický ani postmoderní mytologický palimpsest, přenos funguje obráceně. V *Točitých větách* jsou například palčivá bolest, vyvolaná Bohunčinými neurologickými obtížemi, a nepříznivý vedlejší účinek Danielina léku spojovány s utrpením Hérakla, jehož v pomýlené snaze získat zpět jeho lásku otrávil manželka Deianeira. Snad lze toto přirovnání chápat i jako předzvěst bolesti způsobené láskou, o níž později promlouvá Danielin muž Karel (srov. zde dále).

Katabáze vypravěčky Daniely, již prožívá ve snu, je sestupem do „jícnu příběhů“, jehož jednotlivé stupně představují věty. Nemilosrdné příkazy přitom nutí vypravěčku k odkládání oděvu: fyzické svlékání v tomto obrazu zastupuje odkládání obalu (literární) řeči, obnažené tělo v temných hlubinách reprezentuje „obnažené já“. Záznamy svých

netriviálních snů zprostředkují obě vypravěčky, u obou mají sny archetypální a mytické podloží. Zápis snů o slunci ze závěru *Mého labyrintu* Bohumily Grögerové (2014, s. 84–86), snů, jež jako by objemem vyzařování světla a tepla oponovaly vypravěččinu prožitku nošení se do tmy, kde nejsilnějším vjemem zůstává hlodavá bolest, podrobuje vypravěčka *Točitých vět* analýze v jungovské, religiózní a ezoterické perspektivě (předzvěst katastrofy i obraz božství). Hlavně však v těchto snech spatřuje znázornění či zjevení síly Bohunčiny obří duše, rozpínající se už od dětství, a vytýká Bohunce nedostatečnou péči o tuto duši, jíž „jsi potom v životě ne vždy dost naslouchala, zajatá ve své lásce k Joskovi“ (Hodrová, 2015a, s. 238). Vypravěčky sdílejí také návraty blízkých zemřelých do snů, zážitky jsou to však velmi rozdílné. Zatímco Bohunku snová přítomnost jejího životního druha Josky prostupuje a obšťastňuje, Daniela sama potkává ve snech své zesnulé životní partnery nedostupné, odtaziťé, oddělené chladnými vodami Léthé (ibid., s. 15). Jako by jí tyto obrazy naznačovaly, že ve vztazích k nim zůstalo něco zakaleného a že nelze dospět k smíření s jejich odchodem. Danielina snová vidina Bohunky, prodírající se houštinou sotva čitelných slov svého rukopisu jako zbloudivší božská lovkyně Artemis (ibid., s. 198), zmatená, beze zbraně, s rozedraným rouchem a kůží pokrytou škrábcemi, je proto vpravdě zraňující: dříve silná, nyní oslabená žena vydaná napospas temnotě. Postava mytické Artemis vstupuje do vyprávění opakovaně. Jindy je však panenská bohyně, tíhnoucí k horám, lesům a lovu, ztělesněním trestající síly, k prohřeškům druhých nemilosrdná: nymfu Kallistó, obtěžkanou Diem, mění v medvěda, Akteóna, jenž bohyni samu spatří nahou, v jelena – se záměrem nechat je uštvat. Do mytologického kontextu s častou tematizací hněvu bohů nad nevěrou či lidskou domýšlivostí příběhy zapadají, z vyprávění v *Točitých větech* vystupují do popředí: vypravěčka ukazuje Artemis jako ženu, jež přijímá lásku od oddaných nymf, ale nepřeje jim lásku jiných. Ve své nesmiřitelnosti k druhým je to postava až znepokojující; ostatně její obraz se v závěru vrátí a obrátí proti vypravěčce samotné.

Grögerová vyvolává božstva spíše jako vstřícné, byť přísné pomocníky. V úvodu k *Brance z pantů* vypravěčka psaní odkládá v pochybnostech, nedaří se jí, léká se míry svých schopností ve srovnání s oceňovanou Věrou Linhartovou... Nepřivolává však na pomoc múzu, nýbrž staroegyptského božského písaře, boha písma a vědění Thota: ten jí jen našeptá první větu, od níž je odvozen název prózy. I vypravěčku Danielu provázejí pochybnosti o psaní, a také pocit viny kvůli jeho možným důsledkům. Opakovaná tematizace viny vede vypravěčku ke ztotožnění s „Požiračkou“ Amemait, staroegyptskou bytostí, jež během podsvětního soudu čeká, zda se svědomí zemřelého srovnává se spravedlností – pokud ne, pozře jej a definitivně zbaví možnosti posmrtného života. Lze namítnout, že tato děsivá autostylizace je spíše vyjádřením vlastní viny – protože vyprávěním (psaním) jsou postavy a příběhy naopak vždy znovu „vyvolávány“ v život, vyprávěním se vše vždy znovu začíná, jak to Grögerová připomíná v závěru *Branky z pantů*.

Leckdy se při čtení lze jen stěží ubránit dojmu, že obě autorky skrze psaní – zpřítomňování minulosti vytěsňují unikající přítomnost; trochu to působí, jako by téměř všechno, co je teď, bylo jen tím, co už bylo, a všechno to, co bude, jen tím, co jedna či druhá ještě napíšou.

## Psaní, písmo, médium

U autorek, jež velkou část své tvorby (autorské či překladatelské) zasvětily experimentální či postmoderní autonomní literatuře, nepřekvapí postupy jako tematizace pochybnosti o tvůrčím procesu, reflexe významů v textu a jejich možných dopadů a samotného procesu psaní včetně písma. Časové a subjektivní parametry pozorování, jemuž vyprávěčky psaní podrobují, se však liší – a opět to není dáno jen žánrovým rámcem narativů. U Grögerové je to primárně rozměr životního času a proces osobního vývoje a rozvoje: od prvních dětských pokroků v osvojování písma až po závěrečný, na slábnoucím zraku vyvzdorovaný způsob psaní. V *Dvou zelených tónech* (Grögerová, 2012, s. 26) je proces osvojování písma a čtení v první třídě zpřítomněn coby zapojení celé fyzis, s prstem udržujícím směr a nakrčeným čelem, a zvýznamněn také jako intuitivně vnímaný nástroj získávání vědění a tedy vlastního růstu. A jak už bylo řečeno, také prostředek socializace spatřované v uznání čtenářské kompetence druhými. Neznamena to však, že by tato osobní životní zkušenost byla nějak vyjímána z širších kulturních kontextů. Potvrzuje to druhý (ranější) výskyt oné silné vzpomínky na počátky čtení v *Brance z pantů*: vyprávěčka tu přechod od hlasitého a vpravdě vtěleného čtení k tichému chápe jako ilustraci celého civilizačního procesu, a to s odkazem na učitele sv. Augustina, který podle filozofových vzpomínek byl první, kdo ovládl tiché, tj. „nefyzické“ čtení. V průběhu života se Bohunce psaní stává nepostradatelným prostředkem účasti na světě, ba modem vivendi. Vyprávěčka líčí radostné předávání znalosti písma vnučce, s níž pak verzálami psanými papírovými cedulkami postupně označují předměty a lidi v nejbližším okolí. A nakonec, aby třeba něco neopomněly a věc beze jména se neztratila, pro jistotu označí cedulkou „CELÝ SVĚT“ (Grögerová, 1998, s. 77, zvýraznila BG). Bohunka však rekapitulaci dětské hry uzavírá překvapivě, pochybností motivovanou australským mýtem: přílišné pojmenovávání prý tvoří i mátohy a věci nebezpečné – a světu tudíž může i škodit. Do vyprávění tak (opět nanejvýš názorným způsobem) proniká dvojí rozměr řeči: označení, pojmenování jako přidělení identity, jež ukotvuje bytí jakékoli entity ve světě, a pojmenování jako *simulacrum*, které se zbavuje své reference a vydobývá si ve světě prostor původně obsazený pojmenovanou entitou.

Silnější spojnicí s psaním a uvažováním Daniely Hodrové než varování před nebezpečnou mocí slova si stěží dovedeme představit. Na druhé straně veškeré bilanční psaní Grögerové je motivováno touhou zpřítomnit lidi, věci, události, pocity – neztratit (se), být (si) přítomna. Tento aspekt kritika často shrnuje i v titulech: „Odtláčet sa na papier: Žit“, píše recenzent *Rukopisu* Radoslav Passia (2009), komentátorka posmrtně vydaných *Lístků zase „O jednotě lidského jazyka a existence“* (Stašková, 2017). Závěrečnou část trojdílného svazku *Můj labyrint* (2014) Grögerová příznačně nazvala „Branka na klíč“ – takovou lze na rozdíl od té předchozí, vylomené „z pantů“ (Grögerová, 1998), za sebou definitivně zavřít. Klíčem disponuje prakticky i v symbolické rovině jen Daniela, trpělivá předčitatelka a opisovačka. Text Grögerová předkládá jako své poslední slovo, své loučení. Připomeňme ale, že dokonce i rastr zdánlivě viděného, vytvářený poškozenou sítnicí, pojímá spisovatelka jako nerozluštitelné písmo poselství, jež je nucena přijmout. Ve všudypřítomnosti jazyka jako kódu a písma jako šifry je u Grögerové zřejmý velký díl intersubjektivního okouzlení možnostmi jazyka, postoj a pojetí vlastní všem zástupcům

moderní autonomní literatury: symbolistům, experimentátorům první i druhé avantgardy, sebereflexivnímu psaní mnohých modernistů a postmodernistů.

V dílech Daniely Hodrové má písmo podvojně bytí: reflektováno je v kontextu celých civilizací a významy, které kulturně ukotvené a dějinami prověřené soustavy znaků nesou, včetně jejich tajemství, předjímají a ovlivňují její vlastní psaní a postoje vypravěčky. Svědčí o tom názorně už to, že písmeno *théta*, *deleatur*, korekturní označení toho, co má být vypuštěno, dalo název celému románu. Připomeňme významy slovesa *delere*: vymazati, setřítí, vyškrábati, vyhladiti, zahladiti, z/ničiti, z/hubiti (Pražák – Novotný – Sedláček, 1941, s. 356). Z románů Daniely Hodrové můžeme vyabstrahovat ještě další významově příbuzná slovesa: ubývati, ztráceti se, mizeti. Anna Car dokonce soudí, že základní tematický okruh, v němž se romány Daniely Hodrové – vyznačující se „thanatologickým nadbytkem“ – pohybují, nejlépe vystihuje právě slovo „ztráta“ (Car, 2016, s. 115). Pracovat proti času, uchovávat a bránit před zmizením je zásadní funkcí psaní, již Hodrová ve svých románech opakovaně zvažuje. Ostatně to platí i pro její práce literárněvědné a také reflexi výtvarné tvorby Adrieny Šimotové coby zanechávání stop a podkladů toho, „co se vyjevuje“ (Hodrová, 2015b).

Už na prvních stránkách *Točících vět* (Hodrová, 2015a, s. 10) se vypravěčka od etymologického a mystického výkladu písmene G odráží k symbolickému řetězci, v němž se jí lidský život jeví jako cesta za zjeveným slovem, tedy snad konečným poznáním. Smyčky a kličky ručně psaného písma se pro ni stávají stopami radostného prodlévání v jazykové světa-tvorbě. Proti psaní-vykruzování, jednak historicky zavedenému, jednak osobně osvojenému a navíc zálibnému a tudíž zpomalujícímu, staví vypravěčka nespojitě písmo Comenia Script. Pro školní výuku bylo navrženo v roce 2009 a vyvolalo i diskusi literátů a kritiků. Vznegli i stejnou námitku, jakou implikuje vypravěčka Daniela: přínos nespojitého písma, jež má dát více prostoru individualizovanému psaní, se jeví jako mnohem menší než jeho negativní psychofyzický efekt vyplývající z narušení spojitosti a tudíž návaznosti, souvislosti.<sup>4</sup> „Kličky a smyčky budou vymýceny,“ děsí se vypravěčka, „zůstane pouze smyčka v číslici 8, která položena znamená nekonečno, pošetílci pak budou její tvar všude hledat, najdou ho v parku u domova v Sulické ulici, kde se ve tvaru osmičky proplétají cesty, po nichž cupitají za vychovatelem chudí duchem“ (Hodrová, 2015a, s. 10). Smyčky „starého písma“ jsou tu osudově spojovány s povědomím o kategoriích, které přesahují naše běžné zakoušení světa (a jsou konvenčně uchopeny právě znakově), anebo se svébytným věděním „chudých duchem“, jemuž se „duchem nadání“ leckdy marně snaží porozumět. V závěru této pasáže vypravěčka konstatuje, že nemocniční pavilony v Krči jsou označeny písmeny; ta však „nenásledují po sobě, ale jsou záludně zpřeházena, takže živým ani stínům, bloudícím mezi budovami, znalost mateřštiny nestačí“ (ibid., s. 10). Zdá se, že organizační (mocenské) systémy tohoto světa předstírají řád, ale ve skutečnosti jej samy nerespektují, zatímco znaky řádu jsou jen vnějškovým prostředkem disciplinace živých i pouhých stínů – ne však jejich orientace ve světě a tedy samostatnosti.

<sup>4</sup> Srov. příspěvky v diskusi časopisu *Tvar*, 2010, č. 6, 11, 12, 15; *Tvar*, 2012, č. 18.

Vezmeme-li tuto pasáž jako synekdochu autorčina přístupu k psaní a písmu, probíránému už v dřívějších románech, pak je zřejmé, že v perspektivě vypravěčky *Točitých vět* jsou podoba a užití písma v diachronním pohledu průmětnou stavu a hodnotových preferencí civilizace, v synchronním pak pohledem skrze „text kultury“. U autorky opakovaně zdůrazňující významotvornou sílu rukopisu nepřekvapí ani to, že v čase již dávno zažitých textových editorů a digitálních čteček je její pohled na nespojitě písmo spíše pesimistický – je obrazem ztráty souvislostí, možná i ztráty kontaktu. Svět či spíše kosmos zprostředkovaný celou sérií vypravěčských masek, v dřívějších dílech Hodrové připodobňovaný k pozitivnímu chaosu, z něhož mohou vyvstat domény s novým uspořádáním (jako jsou třeba postmoderní romány), se začíná jevit jako „děravý“ či „naředěný“ – protože se v něm vzdalují, ba možná ztrácejí planety zhmotňující kulturní tradici, kterou romány Hodrové vždy znovu aktualizují. Informační hustotu současného multi-mediálního světa, v němž reprezentace (zvláště na sociálních sítích) už zcela nepokrytě a vítězně vytěsňují materiální žitý svět, vypravěčka *Točitých vět* nebere příliš v potaz (s přihlédnutím ke kontextu autorčiny nefikční tvorby lze tvrdit, že ani Hodrová sama). Vypravěčka *Točitých vět* (a ostatně narativní maska jakékoli jiné prózy Daniely Hodrové) je daleka toho, aby se s nějakou přímočarou výzvou obracela k současné (české) společnosti. Její společenská kritika je nanejvýš implikována jako například v pozastavení nad označením nemocničních pavilonů, jež se přičí jakémukoli řádu a smyslu. I přesto, nebo snad právě proto lze její úvahu o ztrátě smyček a klíčků číst jako varování před vytěsněním či opomenutím kulturních souvislostí, jež přes své stáří a případné proměny zůstávají nadále důležité. A to i v konkurenci jiných typů vědění a senzitivity, než jaké do českého postmoderního románu a myšlení o prostoru a paměti zavedla autorka sama.

Je třeba také připomenout, že protiváhou digitálních reprezentací a jejich zakoušení až po virtuální realitu stěžejní může být jen svět ze slov; odpor může klást i materiální svět a zkušenost s ním (čítaje v to její extrémní podoby jako zážitky změněného stavu vědomí či adrenalinové sporty), nenahraditelný tělesný a smyslový prožitek jednotlivce. Vypravěčka už v *Thétě* (v „masce“ spisovatelky Daniely Hodrové) vysvětluje, proč píše rukou: její „věčná tužka“ musí překonávat odpor hrubšího povrchu papíru – zápas intelektuální musí být provázen i nasazením fyzickým (podrobněji k tomu Piorecká, 2016, s. 197–207).<sup>5</sup> Mediální reflexe psaní v díle Daniely Hodrové zůstává spojena s psaným a tištěným písmem, s textem, literaturou. Divadlo, spojené s postavou vypravěččina otce a jeho rolí ve Williamsově *Noci s leguánem*, funguje ve vyprávění jako tradiční metafora světa v makro- i mikrostruktuře světa fikčního, postavy divadla loutkového rozvrhují základní konstelaci sil v lidském životě; dramatickou strukturu jako matici vyprávění však vypravěčka nevyužívá.

<sup>5</sup> Je na místě připomenout, že i tento aspekt, byť odlišně motivovaný, spojuje její psaní s psaním Bohumily Grögerové: „Bohunka“, někdejší citelka osvobozených slov a básnického experimentu spojeného v obou smyslech slova se strojovým psaním, v závěrečné fázi svého života vpravdě fyzicky zápasí s lupou a tlustou tužkou s papírem ve snaze uchovat kontinuitu psaní.

Ani v *Rukopise* Bohumily Grögerové není pokus o překročení mediální hranice literatury a psaní záměrnou hrou nebo výsledkem vlivu technologií, nýbrž důsledkem snahy kompenzovat smyslový handicap a nahradit slovo psané zvukovým záznamem mluveného na magnetofon. Nahrávka se však nedaří, mluvčí je nervózní a umlká, slova se jí ztrácejí nebo znějí cize a neúčastně, zvuk jejího hlasu je jí nepřijemný. Všechny tyto potíže však básnířka – přitom z generace experimentátorů, z nichž leckteří experimentovali i s fónickou poezií a zvukovou reprezentací vůbec jako Ladislav Novák či Věra Linhartová – ve svém svědectví připisuje tomu, že „nepřivykla [jsem] tvořit slova pro hlas / jen pro papír“ (Grögerová, 2008, s. 22). Psaní se tak znovu prosazuje jak nevyhnutelná podmínka tvorby; psaní zanechává stopy, s nimiž tvůrkyně dovede dál pracovat, pozměňovat, škrtat, kdežto „vyslovené zůstává / neumím je polknout vdechnout“ (ibid.). Tato preference psaní připouštějící dvojí fyzičnost slova by jistě mohla být lákavým soustem pro poststrukturálně smýšlející kritiky jazyka či vykladače médií s kittlerovskými východisky. Někteřími aspekty se jim zlehka přiblížíme, vyslovené (řekli bychom „z těla vzešlé slovo“) má pro Grögerovou jakousi fatální váhu činu, zatímco napsané („zprostředkované“) slovo se jí jeví spíše jako pracovní úkon, který lze dál měnit, upravovat, korigovat. Tímto procesuálním pojetím psaní, na něž jistě měla vliv celoživotní autorská spolupráce s Josefem Hiršalem, se básnířka vlastně distancuje od pózy literátky coby prorokyně, volající mocným hlasem; psaní je *ars*, ale také *techné*. Mediální reflexe psaní u obou autorek však potvrzuje i to, že výběr média není jen záležitostí generační preference aktuální technologie, ale může být i záležitostí volby dané vnitřní potřebou. Ostatně proč by pak mladí výtvarníci dál tvořili olejomalby, když mohou sáhnout po digitálních technologiích nebo dokonce výtvarné zadání předložit umělé inteligenci?

*Rukopis*, své svědectví o síle psaní, prozrazující sílu vnitřní, uzavírá Grögerová prostým, ale až filozoficky názorným obrazem spisovatelky osaměvší po milých setkáních s blízkými v „lusthauzu srdce“, jež usebrána začíná psát. Zaryt<sup>6</sup> a možná až klopotně, jak by to mohl naznačovat popis jejího počínání v *Točítých větách* (Hodrová, 2015a, s. 66–67) či skutečný rukopis, jehož dojemné faksimile (totiž první stranu *Rukopisu* začínajícího citací diagnózy) uveřejnili editoři v závěru sbírky autorčiných výpisků *Listky* (Grögerová, 2017, s. 92). Pisatelka jako by se tím usilovným psáním vracela na jeho počátek, k onomu dětskému osvojování psaní – ale je to proces tvůrčí, jež věrná přepisovačka Daniela zprostředkuje dál. Upřednostnění psaného slova přitom vůbec neznamená, že by se Grögerová od „nekonstruované“ řeči mluvené a zvláště zpívané nějak distancovala: baví čtenáře i sebe samu nářečními výrazy, komentáři, gnómami a hrami z úst svých příbuzných z Hané, zvláště babičky, stařenky či „staří“ (nenarozené děti „jako kadlátky na stromě“, Grögerová, 1998, s. 48); lidové písně vypravěčku zastihují ve chvílích dobré pohody i smutku, nahlas je zpívá sama i s druhými a neslyšně jí na oslavu propěvují kapři v rybníce. Ve vzpomínkách na řeč či zpěv se vypravěčka či lyrická mluvčí noří do znějících slov, obaluje se jimi jako hojivými obklady či měkkými peřinami:

<sup>6</sup> Všimněme si ostatně odvozenosti výrazu *zarytý* od slovesa *ryt*, jež je zase etymologicky spojeno s *rvát* (srov. Holub – Leyer, 1968, s. 427).

mnoho desetiletí po tom, co se malička posluchačka hříčky „vařila myšička...“ smíchy počurala babičce do klína, usmívá se stará žena i babiččinu láteření „jédanenky co to děláš / neznahaňbo jedna!“ (Grögerová, 2008, s. 29) – a my spolu s ní.

Řeč jako pomyslný prostor je pojátkem s romány Daniely Hodrové, ale také s psaním Milady Součkové (citované Hodrovou) i s psaním v textech obou autorek opakovaně zosobňované a zpřítomňované Boženy Němcové. Ostatně vlastně s celou linií české kulturní tradice založenou na kulturní identitě vykřesané z jazyka a *slovesnosti*. Jen důvod zabydlení v řeči se historicky a individuálně mění. Lyrická mluvčí *Rukopisu* Bohumily Grögerové se usazuje v důvěrné řeči blízkých, v teplé venkovské domáckosti, a malý, uzavřený a přitom bohatý a v tom nejlepším slova smyslu opanovaný prostor označuje neologismem vytvořeným analogicky ke „království“: „mívala jsem jako dítě moc řečí / až všechna ta stará milovaná slova / sbalím do stařenčina vlnáku / bude to mé velké bohatství mé slovní kukaňství“ (Grögerová, 2008, s. 30). Milada Součková se v básni v próze *Kaladý, aneb: útočiště řeči* (1938) vyrovnává se situaci ohrožení prožívanou po Mnichovské dohodě. Zpěvný název svou znělostí posiluje duši i tělo, pojmenování stvrzuje sounáležitost s domovem. Daniela Hodrová se k této skladbě v románech opakovaně vrací, aniž by tento odkaz příliš rozvíjela: jako by všechno bylo řečeno oním zvучným názvem. Reflexe písma se tu obrací k hláskám; obdobně řeč lyrického subjektu, zaznamenaná textem, má být chápána jako zaznění lidského hlasu v jeho fyzické podobě.

Hodrová však mnohem více než Grögerová tíhne k odkrývání tajemné a temné stránky řeči. Když se vypravěčka *Točitých vět* snaží znovu uložit své objemné rukopisy a nedaří se jí je vtěsnat na místo, vybaví si tvorbu duševně chorého Adolfa Wölfliho, který neúnavně zaplňoval záznam svého života obrazy, ornamenty a číslly, vytvářeje tak Univerzum, „jemuž pospolu vládnou bohové Orfeus, Sion, Oberon, výron, Hněv a Spytihněv“ (Hodrová, 2015a, s. 73). Zaříkávání a vyvolávání temných sil se do jejího vyprávění vkrádá opakovaně. Strach z něj dokonce připisuje Bohunce, pro niž se jazyk zdá být radostí, útočištěm, „kukaňstvím“. V první části *Mého labyrintu* (Grögerová, 2014) jmenuje svého napohled sympatického kolegu Janíčka, s nímž si zpestřovala administrativní práci společným zpěvem, netušíc, že jde o pankráckého kata. „Žila doslova ve stínu kata, v takřka oidipovské nevědomosti, vždyť kolik scházelo, aby místo k Modrému pocítla náklonnost k němu, hornímu chlapci z Valaška“, snová vypravěčka *Točitých vět* (Hodrová, 2015a, s. 87) další nit alternativního Bohunčina příběhu. A prozrazuje, že příjmení Janíček není pravé a Bohunka ho několikrát měnila: ne z ohledů na jeho potomky, ale kvůli sobě, údajně ve strachu, aby kata takto nevyvolávala a nepřicházel se jí z temnot nebytí a viny mstít.

### **Láska, křivda, vina, pokání**

Vina je implikována už v prvním románu *Podobojí* v podvojnosti myšlení a jednání postav, jež je pro druhé mnohdy zničující – postavy jsou tu nejen nositeli konkrétních osudů, ale také synekdochami politické moci či bezmoci. V *Kuklách* je vina silně založena ve zradách, jichž se na fiktivních, zástupných (Sofie Syslová) i historických ženských postavách (Božena Němcová) dopouštějí muži. Postupně se však problém viny

stále více dotýká vypravěčky samé: v *Thétě* ještě ve střídání narativní masky spisovatelky a jejího druhého já, postavy-oběti Elišky Beránkové. Do závěru *Komedie* už s velkou intenzitou vstupuje prožitek viny osobní, již vypravěčka spojuje se svou absencí ve chvíli krutého umírání svého muže Karla Miloty (v dřívějších románech skrytého pod pseudonymem). Přestože je za svou nepřítomnost „potrestána“ už tím, jak manželka nachází, jako by si zachováním a užíváním koberečku, na němž vykrvácel, tímto materiálním mementem, ukládala stále pokání. Verbálním pokáním je pro ni od *Vyvolávání* narůstající frekvence této scény ve vyprávění. Podnětem k jejímu zařazení může být třeba jen slabá paralela mezi nepromokavým obalem poštovní zásilky a pytlem, v němž zřizenci odváželi mužovo nehybné tělo. *Točité věty* touto nemilosrdnou asociací začínají. V jejich poslední čtvrtině dostává postava zemřelého muže výjimečnou příležitost vstoupit mezi živé, jak to bylo obvyklé v ranějších románech. Děje se tak v kontextu tematizujícím ztráty, křivdy a bolesti, jež Daniela s Bohunkou sdílí, ale také jí je má za zlé. Obě smutně připouštějí mizející moc materiální památky – prostěradlo, jež nerozlučná dvojice Bohunka a Joska popsala jen slovy „MOI“ a „TOI“ (zvýraznila DH), ztrácí ve chvíli, kdy zbylo jen „já“, svůj smysl. Za krádež Joskova portrétu od Kamila Lhotáka si Bohunka, podlehnuvší zdánlivému zájmu falešného redaktora Turečka, dává vinu; zvětšenina Joskova snímku v životní velikosti vytvořená Danielou s sebou, zdá se, nenese ani stopu skutečného života. Ještě smutnější je však nechtěná křivda na básníku Karlu Milotovi: na jeho pohřbu si Bohunka s Joskou truchlivě vyčítají, že na Karlovu poezii zapomněli v antologii experimentu, ba dokonce i při jejím druhém vydání (Hodrová, 2015a, s. 314–315). Nevšimavost a zapomnění je přece v literatuře ještě krutější trest než odmítnutí, často ostatně nespravedlivé či pomýlené.

Opomenutý básník (ve skutečnosti také vynikající prozaik), muž, který v nejtěžší chvíli zůstal sám, který „už dvanáctý rok“ (ibid., s. 311) leží bez života na proklatém koberečku, tu promlouvá ke své ženě s laskavou i krutou ironií: Připomíná jí svou náklonnost a něžnosti, ale předhazuje jí, že se v důsledku jejího psaní stal jen jedním z jejích „panáků“, jednou z mnoha postav, figurek a loutek jejích románů. Naznačuje ženě, že i ona má svůj díl odpovědnosti na jeho smrti, a to apostrofovou, jež má obrazný i věcný význam („miláčku s mou krví na prstech“, ibid., s. 312). Vidí ji spolu s kamarádkou na místě „pacholků“, jak jej zavíjejí do velkého koberce, v jehož geometrii coby ctitel kombinatorické poezie celá léta hledal systém a smysl, a odvázejí ho výtahem – omylem, nebo možná úmyslně – do sklepa, kam se ukládají věci, na nichž už nezáleží. Připomíná ženě své vážně míněné něžnosti a vytyká trhliny v její lásce, viděné v opačné perspektivě: to, co se ženě mohlo jevit jako projev oddanosti či pomoc, pociťoval muž jako ovládnutí. Naznačuje to znovuoobjevení postavy Artemidy, vypravěčkou tolikrát vzývané. Její muž jí rozpor mezi touhou po odevzdání a strachem z něj znázorňuje srovnáním s Artemidou, upozorněním, že nemůže být jako Artemis trestající muže, kteří ji spatřili nahou. Podsoává jí špatné svědomí v postavách démonů, před nimiž ji neuchrání ani její „opevnění“ filozofickými knihami a symbolickými postavkami loutek. A nakonec vyslovuje tu nejbolestnější vinu celého vyprávění, a to tím nejexpresivnějším způsobem (ibid., s. 313): „tak si mě pěkně zabal, miláčku, zaviň mě do toho svého koberce ze slov, jsem připraven, to je přece tvůj způsob vraždy, ne?“

Odstavec v úloze pauzy je na tomto místě nezbytný, abychom si uvědomili závažnost výpovědi. Troufám si tuto řeč, vlastně toto něžně ironické a kruté oslovení považovat za nejosobnější místo celého textu, byť mu nikdo z předchozích interpretů nevěnoval pozornost. V promluvě fikcionalizované postavy je shrnut zcela opačný efekt psaní, než je přesvědčivé vylíčení události, uchování paměti, proces (sebe)poznání či dnes tolik oceňovaný proces (sebe)přijetí. Vyprávění je tu odhaleno jako zástěrka, připomíná tok mluvené řeči, již mluvčí zastírá rozpaky, neschopnost zaujmout stanovisko nebo neochotu přijmout odpovědnost. Vyprávění coby „koberec ze slov“ je tu usvědčeno jako výsledek snahy převrstvit události a jejich aktéry oněmi do sebe se zavíjejícími větami: paradoxní obraz psaní jako kýženého zapomnění.

Pendantem Karlovy smrti je náhlý skon mladého Bohunčina manžela Jendy. V prvním oddílu *Mého labyrintu* nazvaném „Mládí“ rekapituluje vypravěčka léta 1945–1949, kdy z pocitu povinnosti vůči zesnulému otci a vlasti nastoupila na Ministerstvo národní obrany a zažívala bizarní situace v úředním provozu. Líčí také zdánlivě hladkou přátelskou spolupráci s kolegou, pankráckým katem maskovaným jako sympatický chlapík z Valašska, a citový vztah s inteligentním důstojníkem Modrým, který na ni zprvu má působit coby stranický Mefistofeles, ale postupně se do ní zamiluje. Vypravěčka se noří především do někdejších debat s citem, raduje se z maličkých dcerušek. Ale napětí, které v její mysli mohlo vzejít z rozvíjejícího se vztahu k jinému muži a jejímu manželu Jendovi, vážně nemocnému cukrovkou, zcela pomíjí. Právě Modrý ji varuje před přítomností pankráckého kata a Bohunka zaměstnání opouští. Vyprávění uzavírá strohým sdělením: „Rok na to, 21. 7. 1951, zemřel můj manžel, nebylo mu ještě třicet let“ (Grögerová, 2014, s. 45).

Tuto uzavřenou kapitolu vypravěčka *Točitých vět* znovu otvírá, podobně, jako se sama až obsedantně vrací k smrti či umírání druhých: svého otce, tety Emilky, svých partnerů. Všimá si, že dcery Bohunku prosí, aby v *Mém labyrintu* napsala také o jejich tatínkovi, na kterého pro jeho časnou smrt starší vzpomíná matně (v dojemném výjevu, kdy ji bere na konička a vesele s ní hopsá), mladší vůbec. Protože vyprávění v této pasáži využívá polopřímou řeč, nedovedeme s jistotou rozhodnout, zda má být traktován vskutku vnitřní postoj Bohunčin, nebo zda jde spíše o implantovanou interpretaci vypravěčky: „[...] ani ona si toho mnoho [na Jendu, AJ] nepamatuje, jen samé útržky, drobnosti, to hlavní v jejím životě nastalo až potom, když už nežil. [...] Joska ho zastínil, říká Daniela a má pravdu, ale vždyť s Joskou byli víc než padesát let, s Jendou sotva deset, copak se to dá měřit počtem let? nedá.“ (Hodrová, 2015a, s. 301). Zatímco Bohunka se hájí zapomináním, pohled vypravěčky Daniely je v důsledku odstupu od dávných událostí spíše zosřtený a přísný, jak to prozrazuje její vylíčení Jendovy smrti (ibid., s. 30–31), dokonce opakované v detailnějším podání (ibid., s. 168–169). Rámec tvoří takřka idylická scéna, kdy maminka pomáhá Bohunce upravit čerstvě našpendlené šaty, Jenda odpočívá u stolu, když tu se náhle sesouvá k zemi. A Bohunčina náruč je příliš slabá na to, aby bezvládného muže udržela. Daniela vykládá scénu symbolicky, jako by Bohunka, již to už dříve táhlo k jinému muži, nedokázala svého manžela uchránit před pádem do temnot, do hlubin Hádu. A klade dokonce osudovou otázku v podmínkové větě neskutečné: Jak by byl Bohunčin život pokračoval, kdyby byla mohla svého muže zadržet? Byl by do

jejího života býval vstoupil Joska? Stojí snad vypravěčka na straně zachování někdejší rodiny, nebo naznačuje, že Bohunčín život mohl pokračovat zcela všedně bez Joskova inspirativního vkladu? Vypravěčka připouští, že se opakuje, ale puzení rozebírat stejné situace nemůže odolat; ostatně ví, že napsaný příběh je už tak jako tak odsouzen k dalším opakováním. Metaforicky bychom mohli říci, že s jakousi neúprosnou důsledností kontroluje Bohunčinu ránu, aniž by přiznala, že ji tím může obnovit. Bohunce vytýká, že zajata v lásce k Joskovi nevěnovala se dostatečně sobě samé. Vzápětí však přiznává, že i ona sama „je zajatá v lásce k Johanovi a předtím k jiným mužům a někdy i ženám“ (ibid., s. 238).

Milostné vztahy jsou totiž ve světě románů Daniely Hodrové zraňující: nejde jen o to, že jsou to často vztahy paralelní, v nichž je povětšinou jedna ze dvou žen nakonec opuštěna, nebo o to, že milovaní muži (tragicky) umírají. Mnohem důležitější je to, že ženy v těchto vztazích jsou silné (byť samozřejmě zranitelné) a touží po muži, který by jim imponoval (právě tak, jak o tom kdysi psala Božena Josefu Němcovi). A přestože touží po úplném odevzdání, jejich samostatnost je vede k tomu, aby se z něj vždy znovu vymanily. Pokud to neudělají, oddanost se změní v závislost. Proto se vedle postav Bohunky a Daniely objevují také jejich pomyslné souputnice, vždy znovu zpřítomňovaná Božena Němcová, Milena Jesenská či psychoanalytička Sabina Spielrein, pacientka, milenka i následovnice Jungova. Příběh poslední jmenované můžeme číst nejen jako obraz odvrácení muže od ženy, již si oslabenou podmanil a posílenou věděním zapudil, ale také jako obraz politického odvrácení od světa utrpení. Postava Boženy Němcové putuje mezi texty obou autorek už dlouho – coby žena vždy znovu zraňovaná touhou po lásce, utrápená vznešená přítelkyně, již potkávají v potměšlých ulicích a obě se jí snaží posloužit tak, aby se jí tím nedotkly („vybrala jste si vzácná paní / nehodnou průvodkyni“, koří se lyrická mluvčí *Rukopisu*; Grögerová, 2008, s. 20). Spatřuji v těchto opakovaných výjevech hlavně esenci ženské porozumivosti, jež se pohodu duševní snaží navodit drobnými příspěvy k pohodě tělesné: v *Brance z pantů* vypravěčka zve Němcovou domů do koupele, aby se mohla, jak Němcová sama píše v proslulém dopisu Vojtěchu Náprstkovi, „tušovat“, a opatrně pro ni chystá měkké ručníky; v *Rukopisu* se lyrická mluvčí raduje, že je sucho, jež spisovatelčíným rozedraným botkám neuškodí, ale pro jistotu jí půjčí svoje sáčko, aby neprochladla – zatímco vypravěčka *Točítých vět* Bohunku podezírá, že šatstvo na plot v ulici nenápadně rozvěšuje právě pro Boženu... V těchto obrazech, zvláště koupeli, je skryta ženská empatie až fyzické povahy.

Vzhledem k aktuálnímu zájmu literární kritiky o podání témat, jež jsou spojena s ženskou identitou a tělesností, nelze přehlédnout, jak málo se recenze *Točítých vět* věnovaly linii milostných vztahů odsouzených k napětí či přímo rozpadu v důsledku ženiny síly a samostatnosti. Téma těla a fyzické zkušenosti bylo většinou pojednáno jen v souvislosti se stárnutím a nemocí, jež Grögerová ve svých dílech opakovaně, bez zábran, ale vždy nápaditě a vtípně tematizuje a oslňuje čtenáře svou nezdolností. Ať už je to ve vyprávění o rekonvalescenci (Grögerová, 1998, s. 51–53), v líčení mystického zážitku koupele za kapřího zpěvu, pozorování obrazu Václava Boštika, jehož body se dávají do pohybu a rozpínají – nebo prostým konstatováním situace, jíž třeba čelit: „přestávám rozumět vlastnímu tělu / léta mezi námi panovala shoda“ (Grögerová, 2008, s. 53). Ale

vlastní tělo je jen jedna dimenze tělesnosti: v druhé části *Mého labyrintu*, „Loučení“, shrnujícím několik měsíců odcházení již jen tělesně přítomného, avšak nedostupného Josky, vypravěčka s něhou líčí, jak jí zdravotní sestra dovolila potřít jeho omyté tělo „vonnou mastí“ – jako by se s ním už obřadně loučila, už jej připravovala do hrobu, k „narození do nového života“ (Grögerová, 2014, s. 59). Připomeňme, že obraz ženské péče o odcházejícího muže, ba obřad přípravy do hrobu je znásoben v *Točitých větách* Daniely Hodrové: zesnulí muži, obdivovaní ve své důstojné kráse zaživa, jako by přítom smrtí ještě zkrásněli. Jak si povšimla Blanka Činátlová (2015), princip „zavíjení“, jímž autorka metaforicky vyjadřuje své zacházení s příběhem, vyprávěním i syntaxí (srov. analýzu „světa z vět“ v eponymní studii Milana Jankoviče, 2016), tu nabývá materiální podoby v tradičním rituálu zavíjení zemřelého do pohřebního roucha i v dojemném udržování posledních stop tělesné blízkosti milovaného – Bohunka i Daniela se halí do županů svých drahých. Neutěšená Daniela sice tvrdí, že stejně jako nelze věčně milovat ty, již naši lásku neopětují, není možné věčně milovat ani ty, co nás již opustili, psaní o nich ji však usvědčuje z opaku. Neopětovaná láska tu končí tragicky, modelka půvabné sochy Chloé (již vypravěčka věnuje několik sugestivních melancholických ekfrází), nemilovaná sochařem Malínským, spáchá sebevraždu utopením.

Zatímco vyprávění Bohumily Grögerové provází i radostná smyslovost a s chřadnutím těla, tím nezbytným nosičem utrápené duše, se vyrovnává, Daniela Hodrová tuto životní kartu nahlíží a vždy nahlížela spíše z druhé strany. Je-li v jejích vyprávěních tělu či duši dopřána rozkoš, pak namnoze „hraničící s bolestí“. I tělesnost mateřství je tu trpná: v příbězích je mnohem více „jehňátek perských“, nenarozených či časně zemřelých dětíátek, než dětí živoucích. V *Točitých větách* se opakovaně objevuje děsivý objekt gynekologického křesla, ať už ve spojení s Bohunčinými potraty, nebo s tělesností mateřství, jež je tu neradostná, spojená nejen s porodními bolestmi, ale také s ponižující nemohoucností (nemocné koleno Mileny Jesenské vzdoruje poloze křeslem vyžadované). Přesto, nebo snad právě proto, že jednou z postav románů Daniely Hodrové je její děd, porodník Jan Jerie, který přivedl na svět samu vypravěčku a třeba i Bohunčiny dcery, gynekologické křeslo je tu synekdochickým objektem ztráty ženské důstojnosti – žena je vydána na pospas okolí, jež sice pomáhá, ale vlastně ženu v zájmu vlastního pohodlí vystavuje nepohodlí a ponížení.

Tematizace tělesnosti je v tomto románu podobně jako v předchozích nerovnoměrná: vyprávění o Bohunce se vícekrát vztahuje k její intimní tělesné zkušenosti a k fyzickým limitům procesu psaní; podobně další blízká přítelkyně, výtvarnice Adriena, upoutaná na vozík, vystupuje v příběhu jako „křehké torzo“; ze své tělesnosti vypravěčka prozradí jen opakovanou zkušenost s bolestí. Stejně jako skutečná Daniela Hodrová, vypravěčka souběžně s postupem vyprávění píše eseje o Adrienině tvorbě, jíž lidské tělo dominuje jako téma, znak, ale i výtvarné médium (Hodrová, 2015b). Eseje nejsou citovány, jejich úloha v příběhu je věcná: během čtení se Adrieně jednotlivé listy eseje rozsypou; shýbajíc se pro ně spadne z vozíku a nevyhnutelně si ublíží. Vypravěčka si vyčítá, proč výtisk nesešila, a trápí se pocitem viny: jako by v textu skryté tělo ublížilo tomu skutečnému. Vystává tu naléhavý obraz zraňující síly literárního psaní, který jako by pečetil vypravěččiny úvahy o možnosti jeho negativního zasahování do cizích životů. V *Thétě* postavu

Daniely Hodrové přilétají trestat „Pravda“ a „Skutečnost“ (správně vlastně „Statečnost“, koriguje vypravěčka), alegorické figury sestoupivší z průčelí Vinohradského divadla: a to za hřích fikce, deformace „skutečnosti“, za schovávání se za masky ve vyprávění. V *Točítých větách* se pochybnost o psaní obrací: posouvá se od morálky (reprezentované v *Thétě* oněmi sochami) k relační etice, zvažující hranice uplatnění tohoto řádu v konkrétní situaci, ve vztahu ke konkrétním lidem: není ono po pravdě prahnoucí psaní až příliš zraňováním těch nejbližších?

V kontextu plurality metod a ideologických perspektiv se pohled kritiky na etiku literárního psaní v posledních letech proměnil. Postmoderní román vítala estetika autonomní literatury založená na pojetí díla jako superznaku, respektive sémiotického projektu, často kořenící ve strukturalistické metodě. Etickou diskusí tato metoda v podstatě vylučuje, takže pro ni bylo přijatelné i postmoderní převrácení hodnot. Díla, stavějící na osobní, dalo by se říci „experienciální výpovědi“ nebo autenticitě faktuálních textů, se logicky stávají předmětem kritiky eticky profilované, ať už se dotýká života skutečných předobrazů postav, nebo způsobu zacházení s prameny. Autobiograficky podložené prózy Bohumily Grögerové, soustředěné k (po)souzení sebe samé, nikoli druhých, si v tomto (nejen uměleckém) smyslu získaly uznání. Etické prizma současná kritika uplatňuje i v pozorování tvorby fikční, tím spíše v psaní fikcionalizujícím fakta transparentním způsobem. Zatímco feministická perspektiva v dosavadních čteních *Točítých vět* chybí, etická pochybnost se v nich už objevila (Míková, 2016): recenzentka zvažovala nejen míru otevřenosti, s níž vypravěčka mluví o své přítelkyni Bohunce, ale vznesla také námitku, že o sobě samé zdaleka tolik nesdělí. Měření je to ale ošemetné. Zaprvé se významně liší rozumění čtenáře, který je zasvěcen do fakt a událostí ze života obou autorek a do vnitřních vazeb jejich kulturního prostředí, od čtení recipienta, jehož rozpoznání fikce a autenticity je řízeno jen vyprávěním. Zadruhé jde o to, nakolik explicitní a nakolik artistní je odhalení vlastního života vypravěčky či její postavy. V *Točítých větách* lze onu něžně obviňující promluvu muže, který – ač už léta leží bez života na koberečku –, nadále vzpomíná, jak líbal ženě chystající se ke spaní chodidla, číst přece jako hluboké osobní vyznání-doznání.

Přestože jsou texty obou autorek tak silně ukotveny v jejich vlastním životě, otvírají se ke světu: jsou spřízněny v prostoupení příběhu s mýtem, ať už je to v celých příbězích, postavách či jen motivech a znameních. Stejně jako mýtus chápou obě autorky jazyk i písmo jako sediment kolektivní zkušenosti mnoha pokolení i nezbytný nástroj individualizace. Obě v hledání smyslu či původu příběhu využívají kompozičních a vyprávěcích postupů, jež mění povahu i směr empirického času, kolísají mezi modernistickou a postmodernistickou poetikou. Komplementární je jejich postoj k předmětnému okolí: u Grögerové je předmětnost zdrojem smyslových zážitků, jež teprve generují význam, u Hodrové věci symbolický význam už nesou nebo ho nabývají svou úlohou v příběhu. Obě vypravěčky se vyrovnávají s tíží viny a snaží se vždy znovu pochopit paměť lásky.

*Využití výzkumné infrastruktury*

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

## PRAMENY

- GRÖGEROVÁ, B. (1998): *Branka z pantů*. Praha: Torst.
- GRÖGEROVÁ, B. (2008): *Rukopis*. Červený Kostelec: Pavel Mervart.
- GRÖGEROVÁ, B. (2012): *Dva zelené tóny*. Červený Kostelec: Pavel Mervart.
- GRÖGEROVÁ, B. (2014): *Můj labyrint*. Červený Kostelec: Pavel Mervart.
- GRÖGEROVÁ, B. (2017): *Lístky*. Ed. M. Stašek – M. Jacobsenová – D. Horáková. Červený Kostelec: Pavel Mervart.
- HODROVÁ, D. (1991a): *Podobojí*. Ústí nad Labem: Severočeské nakladatelství.
- HODROVÁ, D. (1991b): *Kukly (Živé obrazy)*. Praha: Práce.
- HODROVÁ, D. (1992): *Théta*. Praha: Československý spisovatel.
- HODROVÁ, D. (1994): *Perunův den: Román*. Praha: Hynek.
- HODROVÁ, D. (1997): *Ztracené děti: Román*. Praha: Hynek.
- HODROVÁ, D. (2003): *Komedie*. Praha: Torst.
- HODROVÁ, D. (2010): *Vývolávání*. Praha: Malvern.
- HODROVÁ, D. (2015a): *Točité věty*. Praha: Malvern.
- HODROVÁ, D. (2015b): *Co se vyjevuje: Eseje o Adrieně Šimotové*. Praha: Malvern.
- HODROVÁ, D. (2019): *Ta blízkost*. Praha: Malvern.
- SOUČKOVÁ, M. (1938): *Kaladý, aneb: útočiště řeči*. Praha: [s. n.].
- VACULÍK, L. (1966): *Sekyra*. Praha: Československý spisovatel.

## LITERATURA

- CAR, A. (2016): Sen a snění podle Daniely Hodrové. In: A. Jedličková (ed.), *Vývolávání točitých vět: Daniele Hodrové k 5. červenci 2016*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, s. 107–118.
- ČERVENKA, M. (1992 [1968]): *Významová výstavba literárního díla*. Praha: Univerzita Karlova.
- ČINÁTLOVÁ, B. (2015): Psaní se rozpadne: vlnovky, smyčky a výdutě Daniely Hodrové. *A2*, 11 (20), s. 4. <https://www.advojka.cz/archiv/2015/20/psani-se-rozpadne> [cit. 2. 7. 2024]
- HODROVÁ, D. (1993): *Román zasvěcení*. Jinočany: H&H.
- HODROVÁ, D. (1997): Paměť a proměny míst: Na okraj tematologie a topologie. In: D. Hodrová – Z. Hrbaťa – M. Kubínová – V. Macura, *Poetika míst: Kapitoly z literární tematologie*. Praha: H&H, s. 5–24.
- HODROVÁ, D. (2014): *Román zasvěcení*. Vydání 2., rozšířené. Praha: Malvern.
- HOLUB, J. – LYER, S. (1968): *Stručný etymologický slovník jazyka českého*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.
- HRTÁNEK, P. – GABRIEL, T. – ZIZLER, J., et al. (2016): Postmoderní retro, básník v interiéru a literární koučink: První bilance: česká literatura 2015. *Host*, 32 (1), s. 10–22. <https://www.h7o.cz/files/magazines/303/4ayyk4v6-host-2016-03.pdf> [cit. 2. 7. 2024]
- JANKOVIČ, M. (2016): Svět z vět Daniely Hodrové. *Česká literatura*, 64 (2), s. 225–242.
- JANOUSEK, P. (2015): [Recenze:] Daniela Hodrová: Točité věty. *Tvar*, 26 (13), s. 2.
- JAREŠ, M. (1999): Sbližování. *Aluze*, 3 (2), s. 200–201.
- KOSKOVÁ, H. (2011): Mýtus v románu Daniely Hodrové *Perunův den*. *Bohemica Olomucensia*, 3 (1), s. 123–129.
- MARTINOVÁ, M. (2021): Smysl jako struktura: Nad významy a sítěmi v psaní Bohumily Grögerové. *A2*, 17 (18), s. 9. <https://www.advojka.cz/archiv/2021/18/smysl-jako-struktura> [cit. 2. 7. 2024]
- MÍKOVÁ, K. (2016): Běs ve mně si to přál: Literární bašta recenzuje román Daniely Hodrové *Točité věty* – knihu roku letošní Magnesie Litery. *Literární bašta Dobré češtiny*, 21. 7. 2016. <http://dobracestina.cz/basta/clanek/bes-ve-mne-si-to-pral> [cit. 28. 6. 2024]
- OKOPIEN-SLAWIŃSKÁ, A. (2002 [1976]): Vztahy mezi osobami v literární komunikaci. In: J. Trávníček (ed.), *Od poetiky k diskursu: Výbor z polské literární teorie 70.–90. let 20. století*. Brno: Host, s. 98–115.
- PASSIA, R. (2009): Odtlačat' sa na papier: Žit'. *Romboid*, 44 (9–10), s. 132–133.

- PIORECKÁ, K. (2016): Ruce: k tělesnosti gesta psaní. In: A. Jedličková (ed.), *Vývolávání točitých vět: Daniele Hodrové k 5. červenci 2016*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, s. 85–104.
- PRAŽÁK, J. M. – NOVOTNÝ, F. – SEDLÁČEK, J. (1941): *Latinsko-český slovník k potřebě gymnasií a reálných gymnasií*. 15. vyd. Praha: Česko-slovenská grafická unie.
- REŽNÁ, M. (2010): Poznámky k vnitřní topologii: Daniela Hodrová: *Město vidím...* In: S. Fedrová (ed.): *Česká literatura v intermedialní perspektivě: IV. kongres světové literárněvědné bohemistiky: Jiná česká literatura (?)*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR – Akropolis, s. 317–321.
- SCHMID, W. (2010): *Narratology: An Introduction*. Berlin: De Gruyter.
- SOKOL, E. (2010): Její vlastní město: Protínání městského prostoru a vědomí v prózách Daniely Hodrové a Virginie Woolfové. In: J. Matonoha (ed.), *Česká literatura v perspektivách genderu: IV. kongres světové literárněvědné bohemistiky: Jiná česká literatura (?)*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR – Akropolis, s. 193–202.
- STAŠKOVÁ, A. (2017): O jednotě lidského jazyka a existence. In: B. Grögerová, *Lístky*. Ed. M. Stašek – M. Jacobsenová – D. Horáková. Červený Kostelec: Pavel Mervart, s. 87–91.
- VRBOVÁ, J. (2001): *Koncepty prostoru v románových trilogiích Daniely Hodrové a Jiřího Kratochvila* (= Příloha obydlení Tvar – edice Tvary, řada A, 2–3). Praha: Klub přátel Tvaru.
- ZMĚLÍK, R. (2011): Ke třem konceptům městského prostoru: město jako síť v pojetí D. Hodrové, hledání ur-kódu města u V. N. Toporova a antropologie města J. Derdowské. In: J. Malura – M. Tomášek (eds.), *Město: Výtvarění prostoru v literatuře a výtvarném umění*. Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity, s. 25–34.

Alice Jedličková

Ústav pro českou literaturu AV ČR  
Na Florenci 1420/3, 110 00 Praha 1  
[jedlickova@ucl.cas.cz](mailto:jedlickova@ucl.cas.cz)



Tento článek je volně přístupný na základě licence *Creative Commons Uved'te původ 4.0 Mezinárodní veřejná licence*, která umožňuje používání, šíření a reprodukci článku za podmínky, že původní článek bude řádně citován. Licenční podmínky jsou dostupné zde: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode.cs>