

# DANIELA HODROVÁ: THÉTA

(1992)



Setkání s poslední částí románové trilogie *Trýznivé město* (1999), kterou Daniela Hodrová (\* 1946) nazvala *Théta*, znamená přiblížení se ke svěbytnému světu vystávajícímu už v předešlých románech *Podobojí* (samostatně 1991) a *Kukly* (samostatně 1991).

*Podobojí* svým názvem odkazuje k nejednoznačnému pojetí skutečnosti, k ambivalentnímu charakteru zmiňovaných reálií. Pojetí našich národních dějin, pražská magická místa, stejně jako anamnéza jednoho pražského rodu obsahují mnoho rozporuplných indicií. Postavy tvoří komplementární dvojice – manželské (Paskalovi, Kožíškovi,

Davidovičovi), tragickou dvojicí jsou pan Klečka a pan Turek, protipolními partnery jsou Kain a Abel, beránek a vlk, dvojí podobu na sebe bere podivné zvíře v komoře babičky Davidovičové, dva jsou moroví pacholci – vtělení zla, které se transformuje do dalších dvojic v následujících románech. Číslo dva, porušující počáteční jednotu, prvotní harmonii, znamenalo v církevní historii schizma západního křesťanstva, v době zmiňované v *Podobojí* (po druhé světové válce), v bezčasí nastoleném komunistickou vládou bylo odkazem k dvojakosti, která vévodila myšlení i jednání lidí. Příběhy postav mají symbolický přesah, mozaikovitě se doplňují či překrývají. Přítomný čas ve vyprávění pak ještě více propojuje dobově odlehle události, které jakoby probíhají synchronně, historická linearita je zrušena, jsou přetrženy temporální hranice mezi přítomností, minulostí a budoucností, mezi starým a novým, živými a mrtvými. Ten, kdo prožívá současnost, je tak svým způsobem zodpovědný i za to, co se událo v minulosti.

V *Kuklách* se binárnost mění ve vrstevnatost (například motiv slupky cibule, kukly, kůže, loutky). Známé postavy si uchovávají své vlastnosti, ale získávají také nová určení. Předchozí formy existencí jsou označeny za počáteční stadia, která si každý jedinec nese v sobě. Do centra pozornosti se více než jiné postavy dostává hlavní ženská hrdinka Sofie Syslová, která sama iniciuje průnik do minulosti i budoucnosti. V jejích vzpomínkách, představách, snech a vizích probíhají naznačené děje, svět se kolem ní rozvírá v soustředných kruzích. Místo horizontálního pohybu je preferován pohyb vertikální (přechody mezi světem živých a mrtvých, lety balonem, vzlety, pády), popřípadě pohyb kruhový (oživování soch, točení se na otcově židli, zakuk-

lování postav). Sondy do vědomí Sofie Syslové, stejně jako její vztah k loutkám jsou předzvěstí zvýrazněného postavení vypravěčky v *Thétě*.

Všechny části trilogie propojuje stejný prostor Prahy, především rozhraní mezi Vinohrady a Žižkovem, Olšanský hřbitov, Náměstí Jiřího z Poděbrad a blízké ulice (v návratech do dětství, v autobiografických pasážích), ale také historická místa, kde se odehrávaly národní dějiny (Svatovítský chrám, Staroměstské náměstí, Národní třída). V *Thétě* však k motivům už známým přibývají další, jež jsou často tvořeny, nazírány, dokonce i pojmenovány jako jejich odnože, srostlice a metamorfózy. Nejedná se však o prosté navázání na dřívější texty, spíš je k nim přiložena další vrstva (respektive vrstvy), v některých svých částech korespondující, v jiných komentující a přesahující své předchůdce, autorka píše třetí díl jako palimpsest, v němž místy prosvítají starší záznamy. Změny se týkají i způsobu koncipování textu, od přesně oddělených mozaikovitých kapitol s vlastními názvy v *Podobojí* přes volněji pojaté živé obrazy – zrcadlicí krystalickou drúzu v *Kuklách* – až po nejživelnější rizomatickou strukturu *Théty*.

V poslední části triptychu je nově tematizován svár mezi románovým pojetím skutečným a antiiluzivním. Román je představován kromě tradiční iluzivní báze také ve své sebereflexi, tedy náhledem přicházejícím z vnějšku, materií nevyvrstávající bezprostředně z příběhu. Tento komentář je tak vlastně nepravou sekundární literaturou uvnitř literárního textu. V úvodních pasážích se autorka vyhraňuje vůči *Podobojí* i *Kuklám* (označuje je později jako fáze dětství a dospívání románu, kam už není možné se vrátit), předesílá, že třetí část volné trilogie bude odlišná, vyjevuje svůj tvůrčí záměr, instruuje čtenáře před cestou do nitra textu. Kromě defilé jednájících postav jsou předvedeny i úryvky „budoucího“ textu a také to, jakým způsobem s ním bude zacházeno, nebo spíš jak sám bude narůstat. Struktura románu se vzpírá mechaničnosti, striktní vyměřené architektonice, jeho charakter se podobá živé tkáni, větvení, bujení, rizomatické struktuře.

Autorka svými romány vytváří komplementární protějšek k vlastní literárněteoretické a historické práci, využívá v nich poznatků, náhledů a motivů z oblasti vědeckého bádání. Intelektuální erudovanost se však pro autorku i čtenáře může stát pastí. Široká škála významových vrstev, aluzí na vlastní i cizí texty, citací, symbolů, možností několikerého čtení apod. znesnadňuje pronikání do textu a činí z něj hustý, temný hvozd podobný tomu, v němž se sama vypravěčka ocitne na začátku. Jak tedy vejít do lesa slov a jak se z tohoto komplikovaného prostoru posléze dostat zpět bez toho, že člověk zabloudí a toto bloudění nebude mít konce, stejně jako cyklické dění v románu? Jedním z pomocných signálů se paradoxně stává antiiluzivní gesto reflektující živou tkáň textu.

Vypravěčka si klade otázku, kým vlastně je a kým by chtěla být: zda nezúčastněným pozorovatelem zvnějšku obzírajícím románové dění, nebo aktivním proživitelem nesnadného putování ke svým blízkým, k sobě samé. Rozhodování o perspektivě pohledu tvůrce či postavy je nesnadné, proto se autorka neuchyluje k definitivnímu

přítakání té či oné možnosti, přechází z jedné pozice do druhé. Vypravěčka střídá osoby-masky, za které se schovává. Chvilí se může zdát, že hlavní, klíčová postava je autorka promlouvající v ich-formě, posléze však zjistíme, že se jedná jen o jednu z podob, převleků či masek jedné a téže podstaty, jednoho bytí. V určité chvíli dokonce dochází k výměně rolí: autorka se stává postavou a postava se osamostatňuje, sama se prohlašuje za autorku. Anebo jinak – jednotlivé postavy (podobně též věci, místa) vyrůstají jedna z druhé, jejich původní tvar se proměňuje, nová forma v sobě nese mnohost různých předchůzích i budoucích existencí. Genetické vazby k postavám z *Podobojí* nezapře ve svém jménu Eliška Beránková: „*Eliška Beránková, ta, která vznikla buněčným dělením neboli mitózou ze Sofie Syslové, a ta z Alice Davidovičové a ta...*“ (389) S vědomím těchto okolností je těžké uchovat si vlastní tvář. Vypravěčka tak bojuje o svou svěbytnou existenci, v tomto zápase se někdy ocitá na půli cesty mezi svými podobami, což je naznačeno i gramatickou formou: „*Jdu (jde) dál. Vždycky jsem (je) zvláštním způsobem rozechvělá, když pronikám (proniká) do nitra domu.*“ (477) Jinde dochází ke smíření, ke sjednocení „dvojnic“ ve společném jednání: „*Jedeme s Eliškou Beránkovou na hřbitov do Načeradce.*“ (499)

Vyprávějící subjekt určuje, co se v měňavé a spleťité struktuře objeví. Nejedná se však o sebevědomé gesto autora – demiurga, tkanivo příběhů je spřádáno v pokoře a s vědomím existence zákonů a hranic, jejichž přestoupení skrývá nebezpečí a může být sankcionováno. Text sám není mrtvým konstruktem, naopak je vnímán jako biomorfní struktura, je mu přiznána vlastní svěbytná existence rodící se v procesu psaní a ožívající díky setkání se čtenářem (který ovšem není v tomto případě příliš zohledněn). Tomu je nabízena v sebereflexivních pasážích iluze okamžitého záznamu, psaní „*hic et nunc*“, je tímto přibližován k momentu geneze literárního útvaru. Proto se kromě zachycení osudů postav setkáme s komentáři a poznámkami k napsanému (i nenapsanému). *Chtěla jsem napsat..., Nenapsala jsem takovou scénu..., Nakonec jsem celou pasáž o štuclu škrtila..., Zase tvořím románovou iluzi...* apod.

Pro uchování své identity, ale i kvůli vyvolání podob jedinečných osobností z paměti rodinné i národní činí vypravěčka typicky ženské gesto – vytváří proměnlivou, provázanou soustavu, tká síť časoprostorovou a mezilidsky vztahovou. Této činnosti se věnují jak pozemšťanky – tróufalá Arachné a věrná Penelopa, tak bohyně – Pallas Athéna a Moiry, bohyně životního údělu. V „tkanivu“ *Théty* prosvítají „vzory“ z předešlých románů. Kromě již dříve užívaných reálií se objevují přímé odkazy na *Podobojí* a *Kukly*. Postavy navazují na životy svých předchůdců, s nimiž se v něčem překrývají, ale navíc je obohacují o nové vlastnosti (slupky, masky, roušky, převleky), vstupují s nimi do dialogu. Aluze a srovnání si neodpustí sama vypravěčka. „*Kdyby to byla zeď a tento román byly Kukly, vyhloubila by ve zdi důlek [...]*.“ (517) „*Kdybych byla Sofie Syslová, švadlenka z Říše loutek, ušila bych Smrti pláštěnku z šarlatového sametu s přiléhavou kápi.*“ (404) Podobně jako vypravěčka se mění i její partneři (Pavel Santner – Pavel Bolinka – Pavel Fink – Vladislav Hrach – Karel Milota), rodiče, prarodiče

i ostatní lidé (temná dvojice převtělující se od morových, katovských pacholků po soubodé estébáky: Brůna a Rubeš, Sanglier a Mortier, Roháček a Boháček, Suchoručkov a Glinka, Provazník a Pazourek). Metamorfózy nezůstávají jen v rovině postav, ty se totiž mohou měnit také ve zvířata či věci (Jan Paskal – beránek, Herr Hergesell – orel, Helena Syslová – labuť, chlapeček Vítek – ptáček, anděl, Hynek Machovec – motýl, Vladislav Hrach – výr, babička Orionová – harfa apod.). Kromě otisků původní identity si postavy předávají i příslušné atributy – štucl hlavní ženské postavy, vztah ke kůži u dermatologa Kožíška a Jindřicha Sysla, červenou šálu nosí Rút, Diviš, pan Chaun, rudý plášť zas Karel Hynek Mácha, loutka Smrti, kapesník Tomáše Hamzy s otiskem tváře Benjamina Davidoviče je podobný spací roušce chlapečka Vítko.

Ústředním místem přebývání a jednání postav, rozporuplným prostorem, milovaným i působícím bolest zůstává trýznivé město. Nejedná se o zprofanovaný obraz magické Prahy, opředené svými dějinami a mýty, i přes precizně pojmenovaná místa se nejedná ani o konkrétní prostor, spíš před námi vyvstává mnohvrstevnatá skutečnost, neohraničitelná topograficky ani časoprostorově. V tomto univerzu nelze určit střed (v prostorovém smyslu by jím mohl být chrám svatého Víta, pro Žižkov pak falus televizní věže), neexistuje zde jasně daná hierarchie, vnitřní prostor se může transformovat ve vnější, intimní místo se rozevírá pro rozehrání národních dějin, ve veřejném prostoru se dějí soukromá dramata.

Důležitým momentem se stává vstup do trýznivého města. Neodehrává se v horizontální rovině, ale v rovině vertikální, prostřednictvím iniciační katabáze, rituálního sestupu. V rámci města jsou určeny uzlové body, jimiž je možno podstoupit nelehkou cestu: brána olšanská, újezdská, Šibeniční vrch, tunel pod Vítkovem, ale třeba i kolotoč, houpačka, klepadlo nebo odtokový otvor ve vaně. V neposlední řadě je vstupní branou samotný text. Tato hraniční území zaznamenávají překrývání světa přítomného, minulého, imaginativního, snového. Sestupování je naplněno hledáním a poznáváním historie osobní, rodinné, rodové, zamlčené národní minulosti. Setkávání s nalézáním není většinou záležitostí radostnou, odkrývání zasutých skutečností působí bolest, přičemž psychická poranění se mohou odrazit i na tělesném utrpení (a naopak). Ani vzpomínky na dětská léta se nenesou v obvyklém duchu radosti a bezstarostnosti, stejně jako ponory do jiných vrstev paměti vyvolávají úzkostné stavy. I když se jedná o individuální zážitky, mají tyto charakter univerzální lidské zkušenosti při setkání s transcendentem. Téměř každý pohyb (gesto, jednání) je obtěžkán symbolickými významy, přesahuje profánní každodennost. Nic se neděje náhodně, vše má podíl na jakési závažné souvislosti celku. Takto jsou pojaty dětské hry (Křídlovo skákání přes švihadlo, hra na sochy, cukr káva čokoláda čaj rum bum, Honzo, vstávej, houpání na klepadle), jízda páternosterem, návštěvy divadla nebo například docházení do dramatického kroužku, ve kterém o dětskou dušičku svádí boj dvě protikladné síly: vedoucí souboru soudruh Midas, ztělesnění moci a nepravého kultu, a jemná „duše“ rozhlasového studia, pan Chaun.

Tento zvukový iluzionista záměrně narušuje obřadné jednání samozvaného kněze, odkrývá mašinérii klamavé hry, ukazuje midasovské slabé místo.

Je sice odhaleno, že akt tvorby se děje „právě teď“ – vypravěčka často hovoří o svém psacím stole, na němž píše a tvoří příběh. Zároveň je však textem vtahována dovnitř, do světa stvořeného, respektive tvořícího se, který umožňuje metamorfózy, přechody mezi podobami či podvojně existence. „*Jsem Eliška Beránková, ale zároveň jsem ta, která se na ni dívá.*“ (391) Převážná část dění je vytahována z minulosti a znovu přehrávána (ne náhodou je důležitým místem dění jeviště divadla či jeviště na dně vany). Jednotlivé výstupy nespojuje linearita racionálního účelného času, jeho plynutí je přerušováno, přímka se stáčí v kruh či spirálu. V rovině vědomí se vynořují a zase ztrácejí lidé různých dob. Postupně narůstající tkanina (či tkáň?) textu dokáže propojit odlehlá místa. I když autorka označuje jako hlavní téma hledání otce, průniky do individuální paměti i paměti národa jsou zároveň sondováním hlubin ženské duše. Vedle sebe vyvstávají osudy senzitivních, tvůrčích žen, vyvzdorovávajících si i přes bolestné ztráty právo na své sebeurčení.

Na místo „velkého vyprávění“, které zklamalo a stalo se nedůvěryhodným, nastupují „malé“ deziluzivní příběhy podílející se na vzniku individuální mytologie. Ve shodě s mytickým nazíráním skutečnosti se zde objevují symbolická pojmenování, výpůjčky z antické, židovské, křesťanské oblasti. U některých postav funguje tabu označení (pravým, nebo i smyšleným jménem). Nomen omen obstarávají také substantivizovaná adjektiva mající ambivalentní charakter: *Rozptýlená* (Milada Součková), *Obžalovaná* (Milada Horáková), *Nesmrtelná* (babička), *Ozářený* (otec).

Svět trýznivého města se rozprostírá jednak na veřejných místech, jednak v intimním, domestikovaném území. Z vnitřních prostor domů jsou akcentovány pouze vybrané části, kterým je přiznána obřadní, mystická atmosféra. Důležitost místa je dána i opakovaným pojmenováním domu, ve kterém autorka vyrůstala: olšanský dům dětství. V *Podobojí* je mezi prostorami bytu vytčeno místo setkávání živých a mrtvých – komora zmrtvýchvstání, oživající díky svým obyvatelům, ale i personifikací, důležitý je i světlík, propojující světlo a tmu, minulost a budoucnost. V *Kuklách* je pozornost přesunuta i na vnější část domu (stejně však ohraničenou), na místo dětských her – dvorek. V *Thétě* je ústředním místem vstupní část se sedmi schody vedoucími ke skleněným létacím dveřím, které slouží jako jedna z bran do minulosti. Z bytu na náměstí Jiřího z Poděbrad je vybrána pracovna, místo zasvěcené psaní, a koupelna, obydlí loutek. Obě místa v sobě skrývají podobné charakteristiky. Prochází jimi neznatelná hranice mezi životem a smrtí, bytím a nebytím – jen jsou tyto přechody pojmenovány jinak. V pracovně na „smrtném stole“ (stojí na místě, kde byl dříve gauč vypravěččina umírajícího otce) žije román, v němž se jednající postavy střídají, některé zapadají do nebytí, jiné jsou z nepaměti vyváděny. Rozpřádají se zde osudy rozbíhající se do různých koutů trýznivého města. Vegetativní dráhy fungují však i opačným směrem, z města sem proudí postavy a události vplétající se do textu.

Koupelna je místo obvykle určené k očištění těla. Dala by se zde ovšem situovat také očištná fáze při proměnách postav, neboť místo fyzická se váže spíše na duševní a duchovní prožitky. V *Kuklách* je „třináctou komnatou“ Heleny Syslové, unikající svým blízkým, aby podstoupila rituální metamorfózu v labuť, podobné příznaky proměňování se objeví i u její dcery Sofie, život zde ukončí milénka Jindřicha Sysla Jarmila Schovánková. V *Thétě* se koupelna stává divadlem světa, přičemž jeho aktéři jsou spouštěni do vany – inverzního jeviště, které není klasicky vyvýšené, naopak loutky do něj sestupují, aby podnikly cestu do života a po sehrání svých rolí byly vytaženy zpět na šňůru, do oblasti nebytí. Stejně tak i v prostoru tradičně určeném divadelní hře, na skutečném jevišti Vinohradského divadla, do dramatického útvaru proniká zápas života a smrti, i zde jako v jiných klíčových místech neustále cyklicky probíhají příběhy jednajících postav. Motiv jeviště expanduje do pojetí náměstí, na které shlíží vypravěčka z okna svého bytu, do již zmiňované koupelny, metaforicky se váže i k pojetí románu, v němž je stejně problematické oddělit složku fiktivní, skutečností, „jeviště“ od „hledišť“ či „zákulisí“.

Na první pohled se zdá, že hlavním tématem románu je zachycení různých tváří bolesti, zanikání, umírání, smrti. Také řecké písmeno théta v korektorské praxi znamená vymazat, zrušit, ve středověku se tato litera psala za jména mrtvých mnichů. Kromě toho je však tento znak dán do souvislosti s proměnlivou bohyní Thetis a egyptským hieroglyfem CHPR–cheperer, odkazujícím na skarabea, který vzniká sám ze sebe (nebo také k slunečnímu bohu Ra). Schopnost metamorfózy, prosvětlování a rozšiřování se, vlastně samoplození, obrací původní konotace od zanikání k životu.

Se zánikem a nicotou je sváděn neustálý zápas. Hlavní zbraní v tažení proti nebytí je obnovení individuální i kolektivní paměti umožňující vyvolávat a vyvádět mrtvé z „podsvětí“. V *Podobojí* a v *Kuklách* byl tento proces uskutečňován, v *Thétě* je navíc ještě tematizován. Psaní se stává záchranou, znamená však i znejistění, kladení otázek, podnikání nebezpečných výprav, překonávání překážek ve snaze uniknout zmrtvolnění – „přeměně v loutku“. Je to riskantní, závazná záležitost nejednoznačného charakteru (zahrnuje sestupný i vzestupný pohyb, bolestné i slastné pocity). Přesto stojí za to se na podobné cesty vydávat, i když v jejich průběhu na tvůrce čekají různé nástrahy a jeho kroky bedlivě střeží personifikovaná Pravda a Skutečnost. Pokud jedinec tvoří, přikládá věcem nové vrstvy významů, navazuje pozapomenuté či úplně nové sítě vztahů, je účasten vznikání nové skutečnosti.

I když se tomu román vzpírá, jeho text postupně plyne ke svému závěru, apeirická struktura musí být z čistě fyzikálních zákonů v určité chvíli přerušena. V románu se pak objeví poslední slovo. Dopsání ale neznamená definitivní konec, kdekoliv v textu může vzniknout prasklina, z níž vyraší šlahoun nesoucí další zprávu, poselství, zárodek potenciálního staronového textu.

Prózy Daniely Hodrové s metarománovými vstupy, antiiluzivním pojetím fikčních světů, literárněteoretickou reflexí uvnitř beletristického textu mají nejbliže k románům

Jiřího Kratochvila. Oba autoři vnímají psaní jako bytostnou potřebu, jako podstatnou součást života, poslání, originální akt jedince. Přesto se modernisticky nezříkají literárních vzorů. Hodrová využívá znalosti středověké literatury, ve svých textech uplatňuje mechanismy iniciačního románu, parafrázuje osobnosti české literatury (respektive jejich díla či postavy) – například Karla Hynka Máchu, Boženu Němcovou, Miladu Součkovou, Libuši Moníkovou a další. Objevování či vytváření nových mýtů, variace na archetypy a pradávné příběhy, prolínání reálných jevů a fantastických představ, zvýrazněnou roli vypravěče, autorské vstupy do textu, přímé kontaktování čtenáře lze najít také v prózách dalších českých autorů, například Michala Ajvaze, Jiřího Kratochvila, Víta Kremličky, Jáchyma Topola či Václava Vokolka.

### Ukázka

Píšu román, abych se neproměnila – v ptáka, v loutku, v něčí fantasmagorii. Trýznivé město se stalo městem proměn. Sahrávám ve vaně loutkové představení, abych se neproměnila. Tisknu záda k jejímu dnu. Bojím se, aby se mi vana nestala smrtelným ložem jako Jarmile Schovánkové, jejíž život uplýval do vody dvěma rudými pramínky. Píšu román, abych zachránila živé, ale také abych vyvedla z nepaměti minulost, své mrtvé, abych z ní vyvedla sama sebe. Jednou se v zápalu hry přes rampu vany příliš nakloním, jednou se příliš hluboko vykloním z okna našeho bytu, abych rukou dosáhla k věži chrámu. Místo chrámu však uvidím jen ztopořený pyj televizní věže. Píšu, ale možná se už stejně proměňuji. Vidím, že mé šaty zůstaly ležet v pokoji, zmocnil se jich jakýsi stařec, utíká s nimi pryč, už tedy budu muset zůstat proměněná. Nezadržitelně sklouzávám po hladké stěně vany jako do lůna masožravé rostliny. Údy mi tuhnou, dřevěnější, moje tvář se mění ve strnulou masku loutky. Někdo mne pověsí na prádelní šňůru, neboť se stanu loutkou v jeho hře, jednou z tuctu, stovek loutek, románových postav, které čekají na svůj výstup.

(492)<sup>130</sup>

### Vydání

*Théta*, Československý spisovatel, Praha 1992; 2. vydání in *Trýznivé město*, Hynek, Praha 1999.

### Překlady

Francouzsky (1992): *Cité dolente*, Robert Laffont, Paris.

Německy (1992): *Città dolente. Totenroman*, Ammann, Zürich.

Holandsky (1993): *Stadt der smarten, (Het Olšany-rijk)*. EPO – De Geus, Berchem – Breda.

Španělsky (1993): *Ciudad doliente*, Seix Barral, Barcelona.

Švédsky (1994): *Sorgestaden*, Bonnier, Stockholm.

<sup>130</sup> Paginace u citátů odkazuje ke společnému vydání trilogie pod názvem *Trýznivé město* (1999).

Německy (1998): *Theta: Città dolente III*, Ammann, Zürich.

Francouzsky (1999): *Thêta, Cité dolente 3*, Robert Laffont, Paris.

Bulharsky (2002): *Teta*, Stigmati, Sofia.

## Reflexe

Každá událost je výrazem smysluplných událostí. Ježto je takto upletena, je nevymazatelná z paměti světa. A právě takovým světem je Praha *Trýznivého města*, města, kde stačí někdy se jen rychle otočit či náhle prudce otevřít dveře a člověk může přistihnout minulost v nestřeženém okamžiku, jak se právě děje. Je také městem, které se může stát prostorem iniciačního mystéria, neboť jsou tu přítomny všechny náležitosti k tomu nezbytné. Je zde spleť ulic, v nichž je možno zabloudit jako v lese – symbolu nevědomosti či života v bludu, je zde podzemí, do něhož lze sestoupit jako do pekel, je zde zámek jako přirozený středobod dění (ale také žižkovská televizní věž, vztyčená na místě znesvěceného židovského hřbitova, jako střed klamný, jedovatá houba, výplod ďábelského povětří). K Praze se také pojí obraz lva, na jedné straně symbolu pýchy, která vždy nutně předchází pád, na druhé straně však i symbolu strážce hranic. Lev je také symbolickým zvířetem zámku... Tak by bylo možné pokračovat dál, množství jevů, pojících Prahu s místem obřadu, zdá se nevyčerpatelné. Autorka jich také ve svém románu patřičně využívá. Úskalím tohoto postupu ovšem může být, že její „román zasvěcení“ se občas také stává románem pouze pro zasvěcené, ve kterém se čtenář neznalý věci těžko orientuje.

Martin Ryšavý: „Zasvěcení do textu. Úvaha nad románovou trilogií Daniely Hodrové *Trýznivé město*“, *Tvar* 1993, č. 37–38, s. 18–19.

Pokusíme-li se o typologické vřazení *Théty* do tradičního systému románových prací, konstatujeme, že je románem (je to ještě román?) postav. Stejně jako v obou dalších románech Hodrové se jedná o postavy postupně na scéně metamorfující jedna v druhou, „přelévající se jako láčkovci“ ve své následovníky. Každá z nich je průsečíkem světů, součtem všech předchozích, modelem budoucích existencí, plně ovládaných vůlí autora. (Připomeňme, že „kukla“ je rusky loutka.) Nestává se ale občas (jako Jiřímu Kratochvilovi v *Medvědím románě*), že „loutka“ obživne, vymaní se ze svého hereckého partu a takto „probuzená“ („možná vlněním théta“) existuje již nezávisle na vůli autora (vzpomeňme RUR!)?

Kateřina Sternbergová: „Čas v Thétě Daniely Hodrové“, *Tvar* 1993, č. 27–28, s. 9.

*Théta* (nejautorštější román trilogie) je plna trýznivých otázek typu: Psaní jako záchrana živých a oživení mrtvých? Psaní jako proměna? Neláká mě román, kde autor líčí, jak jej píše (ač tak činí právě autorka *Théty*). Kolísání mezi pocitem marnosti psaní (Slova, slova, slova – ale slovo je přece nejzákladnější stavební kámen každého textu) a mesianismem literárního poslání.

František Kautman: „Skica Daniely Hodrové“, *Literární noviny* 1993, č. 9, s. 6.

*Théta* znázorňuje cestu k Nesmrtelnosti, založenou na metamorfóze; záleží jen na tom, zda jsme ochotni vnímat sebemenší stopy věcí, lidských dotyků na těchto věcech zanechaných,



přijmout zviditelněnou kontinuitu jmen a osudů, uzříť nezvyklé formy existence, nezapomínat, že – jako v antické báji – ať živel či zvíře, vždy je to ona, stále se proměňující Néreevna Thetis... Anebo vypravěčka, váhající, zda přijmout roli prožívající postavy (upřesňuji: postav!), anebo vyskočit z této kůže (opravuji: kukly, masky!) a zaměnit ji za úlohu pozorovatelky – spisovatelky.

Autorka je maximalistka a přeje si vyzkoušet obojí zároveň. Z této touhy se pak rodí *Théta*, „klíčový román s tajemstvím“ či „antiiluzivní iluze reality“, nebo jak rozporuplný celek nazvat.

Alice Jedličková: „Mnou vchází se do trýznivého textu“, *Tvar* 1992, č. 51–52, s. 19.

### Slovo autorky

„Parapříběhy“ či snad lépe „prapříběhy“ by ovšem neměly zastiňovat příběhy románových postav, měly by vytvářet jen jakési rámce nebo pozadí, na něž se tyto příběhy promítají, často jsou jejich groteskním průmětem. Někdy bývá příběh strukturován podle nich, ale tento moment tu pro mě není od počátku. V určité fázi příběhu si uvědomím, že se tu vlastně odehrává a svým způsobem opakuje – vesměs v groteskní deformaci – nějaký dávný příběh. Někdy takový prapříběh funguje jen jako svého druhu metafora příběhu, jindy jako fatální síla, již se musí postava podrobit jako osudu. Většinou se však jedná o jakési srostlice prapříběhů – pohanských, křesťanských, židovských a jiných –, příběh postavy je z nich „skládán“ (skládám jej však převážně intuitivně, jak se určitá souvislost spolu s rozvíjením příběhu vynořuje), a tím je i vývoj příběhu a smysl problematizován, nepůsobí tu pak fátum jediného prapříběhu, jehož obětí by se postava musela stát. Tak jako jsou prapříběhy metaforami příběhů mých postav, tak jsou příběhy těchto postav metaforami mého vlastního příběhu, který je zase jen obrazem, jedním z mnoha obrazů Příběhů světa.

„Vyčerpala jsem možnosti teoreticky vypovídat o světě...“ (rozhovor vedl Miroslav Balašík), *Host* 2000, č. 9, s. 6–7.

### Bibliografie ohlasů

STUDIE: K. Sternbergová, *Tvar* 1993, č. 27–28, s. 9; M. Ryšavý, *Tvar* 1993, č. 37–38, s. 18–19; J. Bartůňková – A. Zachová, *Česká literatura* 1994, č. 5, s. 522–532; A. Jedličková, *Tvar* 1996, č. 7; H. Kosková, *Tvar* 1999, č. 12, s. 12; P. Zapletal, *Host* 2000, č. 9; J. Vrbová, *Tvar* 2001, č. 2–3 (příl. *Tvary*).

RECENZE: A. Jedličková, *Tvar* 1992, č. 51–52; V. Novotný, *Nové knihy* 1992, č. 44; týž, *Mladá fronta Dnes* 19. 12. 1992; M. Tesková, *Lidová demokracie* 23. 12. 1992; F. Kautman, *Literární noviny* 1993, č. 4; R. Svoboda, *Lidová demokracie* 7. 4. 1993; L. Soldán, *Rovnost* 14. 4. 1993; M. Exner, *Český deník* 26. 7. 1993; V. Macura, *Lidové noviny* 17. 3. 1994; M. Jungmann, *Literární noviny* 1995, č. 13; A. Knapp, *Nové knihy* 1998, č. 28; K. Činátl, *Tvar* 2000, č. 8.

Pavčina Krupová