

JAN ŠTOLBA: HŘEBENY

(2007)



Poetika básníka, prozaika a literárního kritika Jana Štolby (* 1957) se postupně obohacuje o nové postupy a perspektivy, jak je zjevné například v jeho druhé sbírce *Bez hnutí křídel* (1996). Starší básně v ní umístěné jsou především do veršů zachycenými situacemi, záznamy postřehů a pocitů chodce a pozorovatele; v další části sbírky, jež zahrnuje později vzniklé texty, se svět básně mění, objekty, které by dříve byly pouze registrovány, teď pomocí personifikace ožívají, motiv zrcadlení problematizuje pozorovatelovu perspektivu, prostorovou i časovou. K popisu Štolbovy básnické poetiky mohou být východiskem i jeho prózy. Autobiograficky laděný román

Město za (1997) a zvláště pak útlá novela *Provazochodcův sen* (1995) jsou navzdory vyhoceným a efektním dějovým zakončením v podstatě neepické prózy, postavené na výrazném úsilí poeticky vnímat všední svět. Jeho hrdina nebo lyrický subjekt se pohybuje ve světě, který má svůj původ v nejjednodušší realitě (i když se objevují i motivy exotické a cestovatelské), tato realita ale nečekaně ožívá (*Nic nemít*, 2001). Leccos abstraktního, optického nebo zvukového má ve Štolbově rozvinutém básnickém světě fyzickou tíhu. *Nic nemít* přidává i další nové téma – vztah otce a dětí pokračující až do znovuoobjevení dětského vnímání a dětské fascinaci zvuky a jazykovou hrou.

Pátá Štolbova básnická kniha *Hřebeny* (následující po sbírce *Den disk*, 2002) je nápadná už svou relativní rozsáhlostí: na bezmála 120 stranách zahrnuje 64 básní a umožňuje autorovi vystřídat široké spektrum motivů, tvůrčích postupů i nálad už dříve využitých. Daleko výraznější je v *Hřebenech* oživení naivistické hry s jazykem a využití dětské slovesnosti, především se však nově objevují básně, které deklarují inspiraci jinými díly, výtvarnými, literárními, hudebními a kinematografickými. Naivní stylizace a odkazy na cizí tvorbu napomáhají dojmu, že dílo nemá jediného lyrického mluvčího. K záměrně oslabené subjektivnosti napomáhá i projev u Štolby předtím nevídaný – příležitostně básně, jak dokládají některé podtituly (*Po 11. září 2001*, 86; *Povodeň 2002*, 121). Téma katastrofy však prostupuje celou knihou a výrazně napomáhá kompozici, která zde proti jiným autorovým sbírkám působí zřetelněji a promyšleněji.

Hřebeny otevírá motiv deště v odkazu na dětskou písničku Prší prší. Počátek jakoby signalizuje hravost, život motivů vytržených z obvyklé své existence. I samotný název

první básně o deseti částech *V kredenci anděl* naznačuje odlehčený tón, a tak jestliže se v textu mluví o „*události dobrodružné*“ (9), lze očekávat spíše nonsensové dobrodružství (např. rohožky zamilované do lijáku). Následně se ale emocionální ladění sbírky mění do vážnějšího a melancholičtějšího tónu. Označení prvního oddílu *Mizím vnitrozemím (básně od moře)* má svůj význam spíše jako couvání před mořem, které „*unavuje jako pískot / v uších*“ (27). Poprvé se tu přihlásí lyrický subjekt unavený cizotou a exotičností, s pocitem ztracenosti a hledáním „*svých nedočkavých ostrovů*“ (31).

Název druhé části *Příčesky* koresponduje s básněmi v ní zahrnutými: vyvolává podobný dojem torzovitosti. Jsou tu texty útržkovité, rezignující na jednoznačně formulované sdělení. Básník už na začátku relativizuje obvyklou představu prostoru. Vnímaná krajina se stylizací mění v pouhou dekoraci, jež nemá svou původní iluzivní sílu. Za tuto dekoraci už je jaksí vidět: „*krajina zadním vchodem povrzává.*“ (35) Svět o sobě dává vědět způsoby, které se vzpírají vizuálnímu popisu. Jedním z nich může být zvukovost a zvukomalebnost („*Přítomnost pastýře působkem slunce / do písku vtiskne / stín*“, 39) nebo třeba synestezie („*Vrůtky – / to úzké jméno*“, 47). Především se však básnická zpráva o světě mění v jakési mnohohlasí, stává se koláží. Možný lyrický subjekt se postupně vytrácí, případně slouží jen jako reproduktor. Oddíl zahrnuje dva texty s nástupním ostrůvkem v názvu. Refýž – místo dočasného setkávání a tedy jen nedořečených promluv. *Nástupní ostrůvek I.* ještě svádí k hledání nějaké ústřední tematické linie, snad hlasu lyrického hrdiny, který znovu a znovu připomíná sám sebe poukazem na těkání své mysli, na prostorovou a orientační nejistotu: „*Byl jsem tam a sem tam / zase nebyl.*“ (36) Tuto linii ale už zde přerušují jakoby nikomu nepatřící slovní fragmenty: obecně používaná spojení (*plovoucí podlahy, skleněný pilníček*) nebo citace odposlechnutých promluv („*...sem měla strach, aby na mě / neuhodila tma* –“, 37), které svou izolovaností mohou vyznívat absurdně, mohou ale také nabývat poetického půvabu, stávat se jakýmsi minimálními básněmi. V textu *Nástupní ostrůvek II* už jazyková a významová fragmentárnost zcela převládá, náznak jednotícího hlasu tu nenajdeme.

Ve druhém oddíle najdeme nejvíce básní, které svými podtituly odkazují k výtvarnému umění, k hudbě a filmu – i tak lyrický subjekt omezuje své postavení, ubírá na své výjimečnosti. Někdy je odkaz neúplný (např. poukazuje jen k bližší nespecifikované rytině německého barokního malíře Joachima von Sandrarta nebo nejmenované fotografii Václava Chocholy), jindy se inspirující dílo uvádí i s názvem. Míra inspirace je pravděpodobně různá. Text vycházející z avantgardního filmu Alexandra Hackenschmieda *Bezúčelná procházka* (1930) může zcela konkrétně využívat některé scény, například výskok z tramvaje, nebo narážet na dvojnický motiv a motiv zrcadlení („*I za okrajem obrazu / ta tvář bude zas tvá*“, 50). Kamera v Hackenschmiedově filmu ostatně odrazu v okně či na vodní hladině využívá velmi výrazně a musí tak konvenovat Štolbově oblíbené hře s perspektivou. Naopak narážka na Jarní vítr od Jaroslava Ježka může vycházet z jen velmi subjektivního prožitku skladby, která

se pak stává v básni samostatným symbolem: „*být člověkem jak naplocho / k vodě plachtící kámen // šťastný a ztracený / jak Ježkův Jarní vítr.*“ (43)

Titul třetí části, který je zároveň i titulem celé sbírky, těží z polysémie slova hřeben. Hřeben jsou tu zrovna tak jednoduchým nástrojem k česání jakož i horskými vrcholy. Odlišné významy vytvářejí sice kontrast něčeho důvěrně blízkého, všedního, „nízkého“ (hřeben na česání) s něčím vzdáleným, „svátečním“, velebně vysokým (vrchy hor). Obojí však může napomoci zážitku lidské blízkosti a důvěrnosti: společný výstup přátel na horský hřeben („*A přespali jsme na hřebeni*“, 65) i česání dcery („*rozčesat ti vlásky tu pohádkovou / hrůzu*“, 78). Teď o sobě lyrický subjekt dává vědět mnohem výrazněji, má obrysy konkrétního člověka s rodinnými a přátelskými vztahy. V porovnání s předchozími oddíly se tu překvapivě často usiluje o tradičněji pojatou intimní a jednoznačně srozumitelnou lyriku, o otcovská, milostná či přátelská vyznání („*jdeš mu dát rychlou rozespalou / pusy / a pak ho tam necháš v dusném pokoji / schouleného / a nepřikrytého stejně by se / odkopal*“, 56; „*Milenka ve snu štíhlá a vlahá voňavě známá*“, 80).

Charakter poslední, čtvrté části *Samá Praha* je určen pojmem impromptu (improvizace, spatra), opakujícím se v názvech textů. Ono impromptu jakoby vysvětlovalo uvolněnější, asociativnější a „nehotovější“ podobu básní, které se tak opět částečně vracejí ke dřívějšímu Štolbovu tvůrčímu postupu, autorem označovaném za spontánní městský kubismus: verš se prodlužuje, vstřebává a hromadí postřehy, mající evokovat atmosféru daného místa. Celý závěrečný oddíl lze chápat jako novou verzi pražského mýtu. Úvodní báseň naznačuje postapokalyptickou situaci („*do příští vojny / všechno zaroste křovím // a nevím už / k čemu bylo kolo [...] táto co byl oheň?*“, 83), teprve potom získává pražské „vnitrozemí“ tradičnější tvář. Je to Praha konkrétních čtvrtí, hospod s vikslajvantovými ubrusy a hracími automaty, kde vznešené je poníženo a uzemněno („*Anděl / zde pouze hokynářské jméno*“, 114). Je to ale i Praha magická: vnitrozemí je zároveň místo s otevřenými a do sebe zasunutými prostory: „*vracíš se ještě jednou / do podpalubí Lucerny snad se tu choulí další skrytá / krajina (kajuta) / máš rád ten svět uvnitř světa.*“ (84) Národní muzeum se svými depozitáři je synekdochou celého města, jehož „*kabinety, podzemní dvorany, vyhořelá kina*“ (109) představují zásobárnu exotičnosti a tajemnosti i důvěrné prostředí. Tady lyrický subjekt z básně *Sbohem a kel* může zažívat své soukromé objevy daleko od lidí: „*Vycpaná zvířata v sobě mají smutek jenž si nezaslouží být okukován davy.*“ (108) Zdánlivě nelogicky se objevuje i postava Ōtziho (přírodní lidská mumie z období neolitu nalezená v alpském ledovci). Ta by spolu s vycpaným slonem z Národního muzea mohla evokovat kurióznost dávných rudolfinských sbírek, především však obě zakonzervované bytosti ztělesňují cosi vzdorujícího změnám, vzpouru proti současnosti: „*[...] křehkým škrtem paže se / Ōtziho mumie brání celému světu / [...] otevřená okna jsou plavby nikam / nový kontinent je na dosah ale ty / radši zas umřeš / málem jako by ses nenarodil.*“ (119, 120) V některých impromptu se básně znovu mění v zdánlivě nezávaznější improvizace, aniž se však zbaví čehosi výstražného. Tak třeba hříčce v *Impromptu dům hrůzy* (118)

se opět objeví bezúčelná procházka, která ale přichází o svou bezúčelnost, hned následující verš začíná a zároveň končí spojkou „a“, která naznačuje pokračování, vyznívá však do prázdna a navazuje na ni jen neurčitá fráze: „(Snad by teď dokonce šlo / dořict i / b)“. Pak se rozbíhá jakoby asociativní hra s písmeny, která ale pokaždé končí naznačeným mementem: „*Dům hrůzy / čekající na den / D // [...] (Trasou C navždy / cepenět –)*.“ I ve čtvrtém oddílu se odbíhá od apokalyptického tématu, ale zmar je stále nějak přítomen. Už v názvu dalšího textu se objevuje téměř oxymóron: *Podzimní scherzo*. Scherzo – pojem pro spíše žertovnou, rozmarnou hudební skladbu je doplněn přívlastkem podzimní, který sugeruje náladu nostalgie a pomíjivosti.

Titulní básni posledního oddílu vrcholí celá sbírka a je ji možno vnímat jako efektní pointu (opět vybízející ke srovnání se stavbou Štolbových próz). Báseň *Samá Praha* má podtitul *Povodeň 2002* a znovu se s ní vrací apokalyptický motiv z úvodu. „*Voda špinavá jako ruka co právě rozhrabala hrob [...]*“ (121) při devastaci obnažila a na světlo vytáhla spoustu ukrytých věcí; snad tak vyrazila původní tajemství, ale zároveň obnovila cosi počátečního. Otevření hrobů (tak trochu v *Hřebenech* předjímaného už postavou Ůtziho) odpovídá tradiční představě soudného dne. Svět původní magičnosti byl možná dětsky přitažlivý, ale je také odmítnut jako „*džungle dětinsky perverzní*“ (122) a nyní je smeten. A řeka „*starší než můj strach*“ přináší katarzní prozření, že „*příště / už budem vědět co a jak [...] / připraveni na vše vším svatě zaskočení [...]*“ (128). Nástupní ostrůvek se v epilogu knížky znovu objevuje jako útočiště pro skupinu postav, které ze záhadného důvodu nejdou domů. Po výjevech povodňové zkázy působí opravdu jako ostrov, jako útočiště trosečníků.

Na začátku celé sbírky se čtenář v hravé podobě setkává s „*oceánem včerejším slušňákem*“, který, když vystoupí z břehů, předstírá „*skromně že ho zas šupem pošlou domů*“ (10). Je to mírná, polidštěná podoba živlu. Jeho síla je autorskou ironií sotva naznačena. Zároveň se však před mořem v úvodu utíká. Vltava na konci ztrácí svůj dosud pochopitelný rozměr a vedle znejistění vyvolává v mluvčím i pocity osobní uraženosti a je častována prvoplánovými metaforami („*krabatá shrbená hajzlbába sedřená jako máry / ospalá v líných zátočinách ale uprostřed / dravá jako kurva*“, 126). Složitá metaforika, roztržitost a mlhavost lyrického hlasu či střídání témat (často ovšem propojených), všechno je odsunuto právě intenzitou tématu povodní. Některé verše jsou v podstatě reportážního charakteru: „*Gumový člun sykl o asfalt / uprostřed přechodu pro pěší přirazil ke břehu / trosečníci vystupovat všichni se unaveně / smějou*“ (121); „*Výletní nafukovací kajak líně míjí zhaslý / uliční semafor Úplně neznámý suchozemec se mi / dlouze svěřuje zda zůstat další noc jestli má dost zásob*“ (125); „*tramvaje zdarma poslední šance / jak proklouznout na druhý břeh*.“ (126) A lyrický subjekt dříve mnohdy nerozpoznatelný se náhle stává i kolektivním mluvčím: „*Stržený mokrý sval moje řeka / co s ní / co s námi bude / Nebudem*.“ (126–127)

Sbírka *Hřebeny* při bohatství témat a motivů představuje souhrn pestrých pokusů s možnostmi poezie. Těká mezi různými inspiracemi a poetikami, mnohdy

zřetelně přiznávanými. V závěrečné části se objeví téměř metatextový poukaz na metodu: citace známého textu Reného Magritta „*Toto není dýmka*“ (87) napsaného pod obrázkem dýmky naznačuje nejen vnějškové přihlášení se k určitým principům surrealismu, ale je možno ji číst i jako zpochybnění obvyklých pojmových významů, což je vlastní celé moderní poezii. „Příběhy“ se zamilovanou rohožkou či cukřenkou připomenou dílo Ivana Wernische (ve světové literatuře popřípadě Jacquesa Préverta). Podobně jako členové Skupiny 42 a jejich vzory z angloamerické literatury využívá i Jan Štolba útržků hovorů k vytvoření textových koláží. Mini-příběhy o vztahu k synovi, dceři či otci zase upomínají na soukromá dramata v poezii Petra Hrušky, Petra Halmaye a dalších. Tematizací konkrétních míst a zároveň směřováním k zobecňující abstraktnosti či jakési snové mytičnosti má Štolbova poezie blízko k tvorbě Petra Krále, jeho poetice „*básně-události, syčené zážitky z procházek a spočívající v dramatizaci všedních fakt [...] básně z konkrétních zážitků, převáděných tu do jakýchsi magických šifer a formulí pro tajemství světa vůbec*“.¹⁴⁵ Tematizací Prahy a objevováním její magičnosti pak *Hřeben*y zapadají do širokého proudu zahrnujícího tvorbu Vítězslava Nezvala, Bohumila Hrabala, Michala Ajvaze a nejnověji třeba také Víta Janotu s jeho skladbou *Praha zničená deštěm* (2006), v níž se rovněž objevuje motiv pustošivých povodní. A svět Štolbovy obraznosti, svět plný živelných hybatelů vybízí ke srovnání s proměnlivým světem slovenské básnické skupiny Osamelí běžci, zvláště s poezií Ivana Štrpky a jeho oblíbenými motivy dun, vln a kaluží.

Ukázka

X X X

Na foto Václava Chocholy

Proč nejdou domů drží se jeden druhého
na nástupním ostrůvku v šeru před směnou
podupávají a dýchají si do pěstí na hlavě zimní
čepice a pomalu jdou ke dnu Proč nejdou domů
pod jemným kolísáním nebe Ještě tak plodovou
vodu zastření teplou srstí dřeva sametem
ohrad obstavení ale zároveň už nelítostně od všeho
odpižlávání skalpelem zatáčejících kolejí Proč
si to nerozmyslí Proč nepláčou Proč nejdou
domů

(129)

¹⁴⁵ Král, Petr: *Med zatáček*, Praha 1992, s. 5.

Vydání

Hřebeňy, H&H, Praha 2007.

Reflexe

Tematické a koncepční bohatství knihy by jistě samo o sobě nic neznamenalo, kdyby se nevtělilo do jedinečných nálezů, nestalo se objevným viděním a nezaměnitelnou hudbou. Pokud jde o tu, „zní“ Štolbova poslední kniha jako snad žádná předtím, její bohatá a důsledná orchestrace [...] je stejně motivická jako jazyková, zvuková realizace významů je také jejich součástí a podstatnou vrstvou – jak to příkladně ukazují báseň *Hra* a vibrace, jimiž v ní klíčové slovo „brána“ postupně rozdrní ozvěny příbuzných výrazů „podebrané“, „zabrané“, „zabránit“, „zedraná“, „zabraná“, až k závěrečnému „*Kde není pomoci jsou brány nebes / rozebrány*“. Vyznění jiného působivého textu, *K plavbě*, se opírá o významové obměny jediného slovesa – „*zůstávat*“ –, které tak v závěru básně vyvstane s novou silou, doslova nabitě mocným mnohovrstevným smyslem; některé verše jsou objevně čistě tvaroslovně nebo zvukově, jako „*rubáše / říčních den rubáše lněných zim medvědích / tem*“ (str. 22), kde první substantivum označuje „dna“ a třetí „tmy“ ... Básník, jenž je jak známo, i hráčem na tenor (zejména), v *Hřebeňech* také jako nikdy jazzuje, mimo jiné proto, že tu do svého výrazu vnesl novou ráznost a „hubatost, nadlehčenou místy až do perfidního popěvku („*čas vypršel / čas nese pytel mouky*“, str. 13).

Petr Král: „Význam Hřebeňů. Nad sbírkou Jana Štolby“, *Host* 2008, č. 6, s. 39.

Štolbovo psaní je přitahováno mnohými bludičkami; básník mezi nimi těká, přechází, povlává: svádí do jednoho textového koryta odkazy k literatuře beat generation (podobně jako právě půlstoletí starý Kerouakův román i Štolba, resp. jeho lyrický subjekt má svůj příbytek „*na cestě*“ – a v pohybu hledá existenciální vytržení, z nichž snová své básně), dále surrealismu (texty Hřebeňů mnohdy rovnají se chrlení, psaní takřka automatickému, jež pomijí zákony gramatiky i syntaxe; proti nim však stojí básně pečlivě rytmizované, dokonale pracující s prázdnou dobou, pauzou, jež trhá řeč) a také městského civilismu (některé Štolbovy básně se stávají „ústý“, která jen deklamují řeč druhých; rodinných blízkých i cizích lidí). Nakonec to do sebe vše podivuhodně přesně zapadá a propojuje se v dokonalý obraz: rychlý tok básnického textu, kolísajícího mezi úsečností a rozvítím, oscilace tvůrce mezi rozdílnými inspiracemi, motivický pohyb textového hrdiny napříč kontinenty, ze břehu moře na vrchol hory.

Radim Kopáč: „On najednou neměl, co by dodal“, *UNI (kulturní magazín)* 2008, č. 1, s. 27.

Kriticko-básnické (anebo básnicko-kritické) myšlení Jana Štolby je orientované na logos. Hovoří o vidění, které však nabízí v jednoduchém prvočtení. Vidění, spojené s tradičním konceptem autenticity, je nahlédnutím skutečnosti a jejím převedením do – sémanticky nabitě – básně. Štolba postuluje dualitu předtextového a textu, přičemž text je pouhým médiem. Vidění vylučuje určitý typ obrazu a v posledku gesto, neboť gesto více či méně směřuje k fikčnímu, do sebe se propadajícímu světu či jazyku odkazujícímu k sobě, překrývajícímu poznání a rozostřujícímu vidění. Text tedy není autonomní, neexistuje sám o sobě, ale vždy jakožto odkazující

mimo sebe, resp. *před* sebe. Jeho svébytnost autor označuje přílehlavým výrazem demiurgičnost: slovo nesmí být demiurgem světa – text nesmí být (s)tvořený. Jazyk nabývá estetickou funkci jen tehdy, má-li zároveň funkci pojmenovací a poznávací.

Michala Lysoňková: „Báseň jako ornament skutečnosti“, *A2* 2008, č. 4, s. 8.

Ve své poezii jako by ale Jan Štolba čerpal úplně z jiných zdrojů své osobnosti, nežli z těch, které se projevují v činnosti kritické. Zatímco kritik vášnivě klade na papír své hutné a inspirované sentence, jako básník je Štolba zdrženlivější, ne tak nápadný či výrazný. Básník Štolba se jeví být zaujatým chodcem, který ve svých básních nechává protékat nejrůznější impulsy: řetězce zvuků, zahlédnutá torza městské krajiny, letmo registrovaný šepot lidí, myšlenky vynořující se odkudsi z paměti a zase tam pozvolna mizící.

Básně z *Hřebenů* na mě působí velmi mluvně, přímo orálně – jako by byly určeny pro hlasitý přednes, byť vjemy zachycují jemně a strukturovaně.

Jakub Řehák: „Jsi jen náповědou okolnímu trvání“, *Tvar* 2008, č. 15, s. 21.

Slovo autora

Čím se vaše texty inspirují, odkud se rodí? Ve vašich básních zní nejen hudba, ale citujete také fotografie, filmy. Musí být na počátku nějaký objev, údiv?

Já bych rovnou řekl, že na začátku musí být srážka, zážeh, jímž je spuštěn řetězec vizí a obrazů. To vše prohnáno skrz slova a jejich tvárnou, asociativní energii. Výsledek vnímám jako slitinu, věc kujnou a tažnou, ustavičný pohyb v určitém momentu náhle zakalený do třeba ne ideálního, avšak definitivního tvaru. Mnohé z mých textů vznikají na ulici, jako pouliční film zachycující střípkovitý „děj“ kolem. V cizích městech jsem často psal na mapy, jediný smysluplný papír, který jsem měl po kapsách. Klíčem k odvíjení textu je první verš, pak vzniká vír, do něhož může být strženo vše, nápis na zdi, nahodilá asociace, vzpomínka, pohled stranou, sumarizující sentence anebo nějaký výkřik z hloubi. Jde o spontánní městský kubismus: věci se vynořují „zpoza rohu“ či zas za roh zahýbají, vrší se tu na sebe různě rozsekané úhly pohledu, věci vytržené z kontextu vplouvají do kontextů jiných, věcně se dialekticky proplétá s verbálním, jedno rodí druhé, jedno si s druhým pohrává. Do této skrumáže se pak zákonitě velne nějaké důležité osobní téma, podstatné rozpoložení psýchy. V poslední sbírce *Hřeben*y jsem ale, trochu tím městským kubismem unaven, zkusil i něco jiného a z některých textů mi vyšly jakési experimenty na půl cesty: sice zůstávám věrný reálné životní materii, naordinoval jsem si ale umělé formy, skrz něž chci věci uchopit. Třeba v básni *Vrůtky* jsem důsledně verš za veršem ‚parafrázoval‘ báseň Edwarda Thomase – s tím, že jsem na „kopyto“ jeho zážitku narazil svůj vlastní dávný zážitek. A co tu bylo „na počátku“, to je ve hvězdách: skrz nápad-hříčku se dostala ke slovu dávno zasutá, přitom na kost reálná vidina nádraží... [...] Případně jsem, také pod vlivem různých okolností, jako byly třeba povodně, zkusil v textech promluvit čitelněji a víc zpřímá, dokonce nejen za sebe, ale za celé společenství, což mi není zrovna vlastní.

„Pro mě je osobní ručení podstatné“ II.část (rozhovor vedl Radim Kopáček),

UNI 2007, č. 4, s. 28–31.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: P. Král, *Host* 2008, č. 6, s. 37–41.

RECENZE: M. Lysoňková, *A2* 2008, č. 4; J. Řehák, *Tvar* 2008, č. 15; V. Novotný, *Psí víno* 2008, č. 43; R. Kopáč, *UNI* 2008, č. 1; P. Motýl, *Host* 2008, č. 5.

Libor Magdoň