

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparatistiky

Bakalářská práce

Andrea Somrová

**Voda jako symptom: reflexe environmentálních změn v současné
české próze**

Water as a Symptom: Reflection of Environmental Changes in Contemporary
Czech Fiction

Ráda bych poděkovala Mgr. Josefu Šebkovi, Ph.D. za vstřícnost, pečlivost i čas věnovaný vedení této práce od počátečních diskuzí až po závěrečné úpravy. Také děkuji Michaele a Barboře za to, že mi v průběhu psaní byly oporou po všech směrech.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 21. července 2024

Andrea Somrová

Abstrakt

Bakalářská práce se zaměřuje na reflexi klimatické změny v současné české próze a její interpretaci ekokritickou perspektivou. V návaznosti na teorii hyperobjektu Timothyho Mortona, podle nějž takovýto fenomén nejsme schopni uchopit jako celek a lze jej sledovat pouze na úrovni jednotlivých lokálních projevů, je pohled v práci zaměřen na jednu z těchto manifestací, a to na vodu jakožto základní podmínku existence života na Zemi. To, jakých literárních podob tato materie, jež nás každodenně obklopuje, nabývá, jak se transformuje či jak jsou zobrazovány různé vztahy člověka k ní, je jedním z hlavních předmětů ekokritické analýzy. Nejprve jsou představena teoretická východiska ekologické kritiky a některé její zásadní koncepty a interpretační strategie. Ty jsou v další části aplikovány na prózu *Jezero* B. Bellové, *Před povodní* A. Bolavé a *Destrukci* S. Bilera jako na zástupce současné české prózy. Jako preludium zmíněnému hlavnímu korpusu předchází analýza a interpretace románu *Hastrman* M. Urbana, který environmentální problematiku v českém prostoru ztvárňuje v době, která současnému přemýšlení o ekologické krizi jako literárním tématu předcházela.

Klíčová slova

Ekokritika, environment, antropocén, současná česká próza, pletivo, hyperobjekt, voda

Abstract

The bachelor thesis focuses on the reflection of climate change in contemporary Czech prose and its interpretation from an ecocritical perspective. Drawing on Timothy Morton's theory of hyperobjects, which suggests that such phenomena cannot be comprehended as a whole and can only be observed through individual local manifestations, the thesis focuses on water as the fundamental condition for life on Earth. The analysis explores various literary forms that this element takes, how it transforms, and how different human relationships with it are depicted. This constitutes the primary subject of the ecocritical analysis. Initially, the theoretical foundations of ecological criticism, along with some of its key concepts and interpretative strategies, are presented. These are subsequently applied to the prose works *Jezero (The Lake)* by B. Bellová, *Před povodní (Before the Flood)* by A. Bolavá, and *Destrukce (Destruction)* by S. Biler, as representatives of contemporary Czech fiction. The interpretation of the novel *Hastrman (The Water-Goblin)* by M. Urban precedes this main corpus as a work that addresses environmental issues in the Czech context during a period that predates the current consideration of ecological crises as a literary theme.

Keywords

Ecocriticism, environment, anthropocene, contemporary czech fiction, mesh, hyperobject, water

Obsah

Úvod	8
Teoretická a metodologická východiska	10
1 Vhled do ekokritického myšlení	10
1.1 Co je to ekokritika a stručný přehled jejího vývoje	10
1.2 Ekokritika v českém literárněvědném myšlení	11
2 Vybrané ekokritické koncepty a myšlení o literatuře	13
2.1 Antropocén	13
2.2 Hyperobjekt	14
2.3 Zpochybnění tradičního pojetí přírody	14
2.4 Pletivo	15
2.5 Vyprávět pletivo	15
2.5.1 Nelinearita (nonlinearity)	16
2.5.2 Vzájemná závislost a provázanost (interdependency)	16
2.5.3 Multiskalarita neboli vícevrstevnatost procesů (multiscalarity)	17
3 Voda	19
Současná česká próza v ekokritické interpretaci	21
4 Preludium: <i>Hastrman</i>	21
4.1 Environmentální téma a dobová recepce	22
4.2 Člověk a životní prostředí	24
4.3 Napůl člověk, napůl ryba	25
4.4 Voda, její podoby a významy	26
5 <i>Jezero</i>	29
5.1 Apokalyptický svět	29
5.2 Časová podvojnost	31
5.3 Vztah k vodě	32
5.4 Nemožnost uniknout	32
6 <i>Před povodní</i>	34
6.1 Ekologické varování	34
6.2 Lidská i mimolidská perspektiva	35
6.3 Obojživelná Hana	36
6.4 Rozvodněná řeka	38
6.5 Pletivo vzájemné provázanosti	39
7 <i>Destrukce</i>	40
7.1 Mikroúroveň a makroúroveň pohledu na svět	41
7.2 Změny v prostředí	41

7.3 Absence vody	42
7.4 Zacyklení	43
7.5 Vykloubený a nepředvídatelný svět	44
Závěr	46
Primární literatura	48
Sekundární literatura	49

Úvod

Roku 1962 uvedla americká biologka Rachel Carsonová svou knihu *Tiché jaro* (*Silent Spring*) krátkým příběhem s názvem *Bajka pro zítřek*. Vypráví v něm o tom, jak v jednom fiktivním městečku umlkl zpěv ptáků, ozývající se zde po celá tisíciletí. Četba toho příběhu postupně podnítila velké skupiny lidí po celém světě k hlubšímu zájmu o stav naší planety. Jak Carsonová ukázala, právě příběh se může stát jedním ze způsobů, jak lze v době, kdy toho díky vědě mnoho víme, překlenout propast mezi vědeckými daty o stavu naší planety a lidskou zkušeností prožívanou na úrovni jednotlivých dní.

Jakými způsoby je tedy možné vyprávěním zprostředkovávat to, že žijeme v době environmentální krize? Tato otázka je jednou z mnohých, jež si pokládá interdisciplinární studium zabývající se zkoumáním vztahu mezi literaturou a fyzickým prostředím, označované jako ekokritika. V tomto rozsáhlém rámci se postupně konstituovala i ekologická kritika ve svém užším pojetí přímo jako jeden z možných přístupů k literatuře. Ten se v návaznosti na impulzy různých ekologických hnutí formoval zprvu především v prostoru anglofonních zemí, postupně se však stal mezinárodně rozvíjenou disciplínou. Významnou tendencí již od počátků bylo odmítání antropocentrického přístupu ke světu, což dobře vystihuje pasáž z knihy ekologa Johna Seeda: „Když lidé zpozornějí a prohlédnou skrze vrstvy svého antropocentrického sebezbožňování, nastává v jejich vědomí velmi hluboká změna. Odcizení ustupuje... Pomalu poznáváš, že tvé lidství je pouze nejposlednější stádium tvé existence..., začneš vidět sebe jako savce, jako obratlovce, jako druh, který se teprve nedávno vynořil z deštného pralesa. Tak jak se mlha zapomnění rozplývá, mění se tvůj vztah k ostatním druhům i tvá věrnost vůči nim“ (Seed 1993: 51). Změnou perspektivy tak dochází k aktualizaci způsobu nahlížení na pozici člověka na planetě Zemi: mimolidský svět přestává být pouze prostředkem k uspokojování zájmů člověka v momentě, kdy si uvědomujeme, že lidský jedinec je pouze jednou ze součástí ekosystému všech vzájemně provázaných organismů a prostředí na této planetě. V případě literatury pak záměr deantropocentrizace našeho úhlu pohledu provází poznávání toho, co samotné texty mohou sdělovat i o jiných, mimolidských formách života.

To je však pouze jeden z aspektů, jimiž se ekokritika zabývá. V této práci se nejprve ve stručnosti pokusíme ekokritický přístup přiblížit v průběhu jeho vývoje jak v zahraničním, tak i v českém literárněvědném myšlení. Téma ekologie či zásahů člověka do životního prostředí není v české literatuře jako takové ničím novým ani ojedinělým, výraznější zájem o ekokritiku v rámci literární vědy se však v domácím prostředí projevuje až v několika posledních letech. Ve druhé části práce se pak v návaznosti na ekokritický přístup za využití různých jeho konceptů zaměříme na analýzu a interpretaci několika děl současné české prózy reflektujících environmentální problematiku.

Pro vymezení korpusu próz se již od začátku stal nápomocným pohled na environmentální krizi perspektivou *hyperobjektu* Timothy Mortona,¹ neboť umožňuje masivně časově a prostorově rozprostraněné fenomény, vzpírající se celkovému uchopení, sledovat skrze jejich jednotlivé lokální projevy a specifické charakteristiky. Pro lidského jedince se toto uchopení totiž stává tím

¹ Timothy Morton se v současnosti označuje jako nebinární osoba a v angličtině preferuje používání zájmen *they/them*. Vzhledem ke gramatické i typografické problematičnosti užívání různých forem (např. střední rod, grafém * či _ apod.), mezi nimiž vhodný způsob inkluzivní čeština stále hledá, jsme se při plném respektování nebinarity Timothy Mortona rozhodli užívat podoby generického maskulina. Následujeme v tom praxi zvolenou časopisem *Česká literatura*, viz *Česká literatura* 71, č. 6, s. 709.

náročnější v momentě, kdy se ocitá přímo uvnitř hyperobjektu. A právě jeden z takových projevů, voda jakožto základní podmínka existence života na této planetě a zároveň i materie, s níž člověk přichází každý den do styku, se stal manifestací, k níž v otázce reflexe změn životního prostředí upřeme v rámci interpretací přednostní pozornost.

Kromě spíše obecně ekokritických východisek, jako je snaha o deantropocentrizaci a práce s koncepty jako antropocén či zmíněný hyperobjekt, navazujeme zejména na dílo Marca Caracciola. Ten ve své ekokriticky orientované práci čerpá i z literární vědy a myšlení o narativu, přičemž východiskem se mu stává Mortonův koncept *pletiva*, jenž je metaforou pro vyjádření vzájemné vztahovosti mezi lidmi a širokou škálou mimolidských skutečností – od mikroúrovně zahrnující bakterie utvářející naši vnitřní mikroflóru až po tak velké entity, jakými jsou environmentální a klimatická změna. Caracciolo si pak klade otázku, jak může právě narativní text zachytit tuto vzájemnou provázanost a to, jak je člověk závislý na okolním prostředí včetně dalších organismů. V návaznosti na to také zkoumá způsoby, jak lze vyprávět o entitách jako environmentální krize, neuchopitelných na úrovni lidského měřítka, a jak je možné ilustrovat jejich komplexnost. Jeho práce nabízí konkrétní formální strategie uzpůsobené pro interpretaci narativních textů a příklady jejich aplikace na vybraná díla současné světové literatury.

Jádrem interpretační části této práce jsou tři díla domácí prozaické produkce posledního desetiletí, kdy se environmentální krize stala naléhavým aktuálním tématem celospolečenské debaty a stejně tak začala být výrazně reflektována i v rámci humanitních věd. První z těchto próz je novela *Jezero* Biancy Bellové, jež našla inspiraci ve fotografiích vysychajícího Aralského jezera, jehož pozvolný zánik se považuje za ekologickou katastrofu. Samotný příběh degradaci životního prostředí vyjevuje v úzké provázanosti s chudobou lidských společenství. V další z vybraných próz, jíž je román *Před povodní* Anny Bolavé, k přímé tematizaci environmentální krize sice nedochází, za pomoci vodní materie je ale rozostřována hranice mezi lidskými a mimolidskými entitami, což je jedna z dalších zásadních tendencí ekokritického diskurzu, jak uvidíme dále v této práci. Téma environmentální krize se pak stává jednou z hlavních nosných linií modelového příběhu románu *Destrukce* Stanislava Bilera, zobrazujícího situaci bezejmenné vesnice. O jejím směřování mnoho prozrazuje už samotný název prózy. Tomuto korpusu textů předchází preludium věnované próze *Hastrman* Miloše Urbana, neboť je to román svérázným způsobem tematizující problematiku environmentu a ekologie na počátku tohoto století, ale především je to román právě o vodě samotné. Označení preludium se pak do situace vepisuje i tím, že na rozdíl od výše zmíněných próz *Hastrman* zmíněná témata ztvárňuje v době, kdy ekokritika samotná v domácím myšlení o literatuře a literární teorii nebyla ještě nijak aktuální a reflektovaná.

Ekokritika se nesnaží podat všeobjímající či jediný preferovaný výklad světa a literatury, což platí i o této práci. Zároveň však tento přístup díky svému interdisciplinárnímu charakteru poskytuje náhled na literární díla z jiné perspektivy a umožňuje tak odhalovat nové souvislosti.

Teoretická a metodologická východiska

1 Vhled do ekokritického myšlení

V první části této práce představíme ve stručném přehledu ekokritiku jako takovou včetně krátkého nástinu jejího vývoje. Následně se podrobněji zaměříme na vybrané koncepty několika jejích autorů. Některé z těchto konceptů jsou více obecně ekokritické, avšak zásadní pro ukotvení ekokritického psaní o literatuře, některé byly zase vytvořeny přímo pro potřeby ekokritického pohledu na literární text v literárněvědném rámci. V tomto případě se jedná především o výchozí text *Narrating the Mesh: Form and Story in the Anthropocene* od Marca Caracciola, jenž rozvíjí konkrétní interpretační strategie vycházející mimo jiné i z myšlení o narativu. Na závěr v souvislosti s představenými koncepty představíme vodu jakožto materii, na niž se v analýzách jednotlivých próz soustředíme jako na jeden z významných symptomů užívaných pro reflexi environmentálních změn v jednotlivých dílech současné české prózy.

1.1 Co je to ekokritika a stručný přehled jejího vývoje

Environmentální přístup k analýze textu a kulturním studiím nacházíme už v nejstarších poznámkách o přírodních tématech v antických textech (Rangarajan – Sarveswaran – Slovic 2019: 1). Pokud se ale přesuneme k systematictějšímu zájmu o literaturu a fyzické prostředí, jež spojujeme s počátky ekologické kritiky, shledáme jako důležitý impuls vznik ekologických hnutí. Za mezník současného ekokritického studia textů pak bývá považována práce *Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism* z roku 1978, v níž se William Rueckert pokouší rozvinout ekologickou poetiku uplatněním ekologických konceptů při četbě literárních textů.

Termín samotný se ale odborně začal užívat především až s vydáním publikace Cheryll Glotfeltyové a Harolda Fromma *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology* roku 1996. Glotfeltyová v ní také předložila základní definici ekokritiky jako „zkoumání vztahu mezi literaturou a fyzickým prostředím“, čímž napomohla konstituování ekokritiky jako oficiálního oboru literární vědy a kulturních studií (Rangarajan – Sarveswaran – Slovic 2019: 1). Ve stejném období k dynamickému vývoji environmentálního myšlení o literatuře zásadně přispěl Lawrence Buell prací *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture* (1995) se snahou přehodnotit kategorie literární teorie tak, aby lépe postihovaly environmentální rozměr textů. V této fázi ekologického myšlení o literatuře se však Buell zaměřuje především na fenomén přírodního psaní (*nature writing*) a obecně nebeletristické texty jakožto nejreprezentativnější žánr, dostávající dle něj kritériím environmentálního textu. V další knize, *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination* (2005), se však už obrací k revidovanému pojetí *životního prostředí*. Ekvivalentem tohoto označení pro něj už není pouze *příroda* ve smyslu člověkem netknuté divočiny, pojem naopak zahrnuje také prostředí urbánní a krajinu kulturní. Buell upouští i od striktního vymezení pouze některých textů jako součástí environmentálního kánonu a environmentální význam se pro něj stává možnou vlastností jakéhokoliv textu (Buell 2005: 22–23).

Ačkoliv se zdráhá v rámci ekokritiky stanovovat příliš jasné a konkrétní hranice, přece jen mapuje určité vývojové linie a ve snaze je nějakým způsobem postihnout užívá metaforu vln jako jednotlivých fází. Vlny ze sebe nějak vychází a jedna vlna může být zároveň aktivní i při nástupu nějaké další, novější. Jednotlivé fáze tak nevidí jako přímočaře oddělené. K upřesnění takové

představy doplňuje možné přirovnání k palimpsestu, kdy na sebe tyto vlny částečně navazují, určité jejich zřetele se však „přepisují“ a rozšiřují (Buell 2005: 17).

Silnou tendencí v environmentálním uvažování již od počátků ekokritiky je odmítání antropocentrického přístupu ke světu. Tento přístup především v environmentálním myšlení vyjadřuje stav, v němž člověk zaujímá centrální postavení a jeho zájmy mají zásadní přednost, hodnota všeho ostatního je od něj odvozována (Clark 2011: 2–3). Protiváhou k tomuto pojetí se stala ekocentrická perspektiva, v níž se těžiště přesouvá od jednotlivce k hodnotě celku – ať už druhu, populace, ekosystému či biosféry. V této práci budeme operovat s konceptem pletiva, který v další z částí představíme. V mnohém jej vnímáme jako pohled ekvivalentní k ekocentrismu, neboť obě tyto antiantropocentrické pozice v sobě koncentrují myšlenky decentralizující člověka s ohledem na ostatní organismy a jiné mimolidské jevy a procesy. Metafora sítě – tkaniny dle nás však ještě lépe postihuje mnohé aspekty plynoucí z antropocénní situace, jimiž se budeme zabývat.

S čím dál tím víc vzrůstajícím zájmem o ekokritiku dochází k rozvětvení jednotlivých přístupů, ale i inspiračních zdrojů. Ačkoliv se dnes mluví o nastupující páté vlně, v posledních letech se poukazuje spíše na zmenšující se efektivitu metafory vln v ekokritického diskurzu. Mezi současné trendy v ekokritice patří zaujímání globálního hlediska, rozšíření i mimo angloamerický kontext, díky čemuž se stala internacionální disciplínou fungující napříč různými národními a etnickými kulturami (Bubeníček – Dědinová 2023: 723–724). V současnosti je jedním z jejích výrazných projevů zájem o materialitu. Přední zástupkyně nového materialismu Jane Bennet chápe materialitu jako něco, co na jiné věci působí, jako druh určité *vztahové síly* (*relational force*) (Clark 2019: 114). V návaznosti na tyto myšlenky pak materiální ekokritika zdůrazňuje, že i pojmání hmotného světa jako něčeho inertního, pasivního a odděleného od člověka je mylné.

Její přední zastánci Serenella Iovino a Serpil Opperman představují hmotu jako něco, co oplývá svými vlastními procesy transformace a sebeorganizace, je to něco inherentně proměnlivého. Takováto síť věcí se svou vlastní dějovostí pak interaguje i s lidským plánem a dochází ke konfiguraci významů, jež lze „číst“ a interpretovat jako příběhy:

Příběhy hmoty, rozvíjející se v tělesných formách a diskurzivních formulacích a vznikající v koevolučních krajinách přirozenosti a znaků, jsou všude: ve vzduchu, který dýcháme, v jídle, které jíme, ve věcech a bytostech tohoto světa, v lidské sféře i mimo ni. Jinými slovy, veškerá hmota je příběhovou hmotou‘ (storied matter). Je to hmotné ‚pletivo‘ významů, vlastností a procesů, v němž jsou lidští i mimolidské aktéři propojeni do sítí, které vytvářejí nepopíratelně významotvorné síly (Iovino – Oppermann 2014: 1–2, citují Bubeníček – Dědinová 2023: 726).

Materiální ekokritika pak napomáhá zdůraznit způsob, jakým hmotné entity a mimolidské faktory vytvářejí souvislé linie událostí, účinků a důsledků se svou vlastní logikou, a tak odmítají i myšlenku lidské výjimečnosti a výlučné suverenity.

1.2 Ekokritika v českém literárněvědném myšlení

V domácím prostředí se objevují první známky zájmu o ekokritiku roku 2004, kdy Petr Kopecký jako jeden z prvních přináší svým článkem *Rašení na poli ekokritiky* shrnutí východisek angloamerické ekokritiky. Tu následně prezentuje i v ekologické interpretaci amerických autorů v publikaci *Robinson Jeffers a John Steinbeck. Vzdálení i blízcí* (2012), v níž se Kopecký pro širší pochopení tvorby autorů v různých vrstvách obrací i na mnohé mimotextové faktory. Roku 2020

s Kopeckým vychází rozhovor, v němž označuje ekokritiku v českém prostoru (stále) za „pole neorané“, zároveň však poukazuje na dlouhodobý zájem českého prostředí, konkrétně třeba českého disentu, o ekologii a zdůrazňuje kontinuální rozvinutí této pozornosti i po sametové revoluci. Ve studiu literatury a životního prostředí do té doby převažují především tendence zkoumat estetickou stránku krajiny (Kopecký 2020: 21).

Výraznější obrat pozornosti k ekologické kritice v literárněvědném bádání lze díky dílčím výstupům sledovat v poslední letech. Roku 2022 bylo publikováno číslo *Světa literatury* věnované ekokritice a environmentálním aspektům literatury, v němž je provedeno i jedno z prvních mapování ekologického myšlení v české literatuře díky studii Josefa Hrdličky *Ekokritika a fáze uvědomění v české literatuře* (2022). Hrdlička v návaznosti na Buellovu teorii jednotlivých vln vyčleňuje fáze ekologického uvědomování v české literatuře. Dále se v tomto čísle s ohledem na prózu Michal Peprník inspiruje Buellem, konkrétně jeho aparátem významových dominant postihujících ekocentrické směřování díla, a používá jej k analýze a interpretaci románu *Průkopníci* J. F. Coopera.

Ve téže době předkládá Tereza Dědinová také jednu z prvních ekokritických interpretací výhradně českých prozaických děl s názvem *Bajka pro dnešek*, odkazujícím ke zmiňovanému příběhu z knihy *Tiché jaro* (1962) bioložky Rachel Carson, který se stal velkým počátečním impulzem zájmu o environmentální problematiku nejen ve Spojených státech. Dědinová ve své studii za pomoci vlivných konceptů antropocénu a hyperobjektu zaměřila pozornost na způsoby reprezentace přírody a klimatické krize, na následné zpochybňování hranic mezi kulturou a přírodou, ale i na socio-environmentální otázky v sedmi současných českých prózách.

Na konci roku 2023 vychází monotematické číslo *České literatury* věnované ekokritice. Tato disciplína je zde představena jako vědecká oblast, jež přesahuje hranice jednotlivých oborů a nabízí propojování humanitních, sociálních a přírodních věd. Studie Terezy Dědinové a Petra Bubeníčka číslo uvádí obsáhlým shrnutím dynamického vývoje a klíčových změn mezinárodního i českého ekokritického diskurzu, autoři představují základní charakteristiky této disciplíny a komentují výrazné tendence tohoto širokého, rozvětveného přístupu. V rozhovoru s Timothyem Mortonem – tedy s autorem konceptu hyperobjektu a pletiva (*mesh*), s nimiž budeme dále pracovat – nebo také v překladu kapitoly z knihy *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self* (2010) Stacy Alaimové pak domácím čtenářům číslo nabízí možnost seznámit se i s předními osobnostmi zahraniční ekokritiky.

Po tomto stručném přehledu budou v následující části představeny pojmy a koncepty vycházející z ekologické kritiky, kterými se tato práce inspiruje a které užívá při interpretaci několika děl současné české prózy.

2 Vybrané ekokritické koncepty a myšlení o literatuře

2.1 Antropocén

Označení *antropocén*, někdy také uváděné opisně slovy „epocha člověka“ nebo „nový věk člověka“, se v ekokritickém přístupu stalo jedním ze základních termínů zasahujících zároveň i do velké šíře dalších oblastí lidského myšlení. Ačkoliv je člověk i jeho vliv s životem na planetě svázán už od pravěku, v horizontu doby započínající průmyslové revoluce a bezprecedentně pak v polovině 20. století postupně dochází k exponenciálnímu nárustu zásahů člověka takovým způsobem a v takové míře, že se stávají převládající a zásadně určující pro podobu planety. Široká veřejnost se s označením antropocén setkává na počátku současného tisíciletí díky geochemikovi Paulu Crutzenovi. Toto geologické pojmenování vyjadřuje, že se lidstvo v poměrně nedávné době stalo „dominantním geologickým činitelem na této planetě“ (Pokorný – Storch 2021: 19), antropocén se však postupně stává označením široce přesahujícím oblast geologické terminologie a je užíván interdisciplinárně.

Pojem není úplně jednoznačně vymezen, to však neznamená, že si jej lze přivlastnit jakkoliv. Charakterizace antropocénu je stále probíhajícím procesem, protože používání tohoto pojmu hranice úzkého okruhu, ve kterém se zrodil, dosud stále překračuje. Zároveň je ale právě těmito různými ohledy neustále dotvářen a formován, stává se pojmenováním komplexnějším a složitějším. Důležitým aspektem není pouze nalézání nových poznatků vedoucích k takovému pojmenování, jsou to také schopnosti a možnosti lidstva, jak takovouto epochu reflektovat (zaujmout nový pohled a nalézat nové souvislosti umožnil například pohled na Zemi z vesmíru) (Konopásek 2021: 34–37).

Antropocénní myšlení se sice v mnohém inspiruje východisky environmentalismu, odlišuje se však opouštěním a překonáváním představ o nevinnosti a panenské čistotě přírody, kterou je nutno před člověkem uchránit. Naopak usiluje o integraci člověka a civilizace zpět do přírodního celku (Komárek 2021: 280). Spíše než jako na stav tohoto světa je lepší nahlížet na antropocén jako na přístup k němu. Ten nás může učít vnímat určité vztahy novým způsobem, neboť „jestliže lidské a přírodní faktory společně utvářejí náš svět, přestává být adekvátní vidět v člověku a přírodě protiklady“ (Pokorný – Storch 2021: 25).

V perspektivě člověka je postupné ničení prostředí planety jako celku často neviditelné a v podstatě neintuitivní. Dochází tak k efektu utvoření určité propasti mezi tím, co je viditelné, a tím, co se v tomto celku skutečně odehrává. Timothy Clark považuje za důležité uvědomovat si potenciální limity planety Země a tuto pomyslnou past, ve které se postupně nevědomky a každodenně ocitáme. V zájmu udržení určité koherence kontextu čtení je důležité, aby byl nějak limitován. Pokud však chceme nahlédnout i problémy mimo naši běžnou perцепci, vyžaduje si komplexita antropocénu pohled na různé škály měřítka. Pro to, jak tomuto omezenému kontextu čelit, navrhuje Clark právě metodu víceúrovňového pohledu, jelikož umožňuje nejen odhalovat protichůdné možnosti chápání a hodnocení, ale také zamezuje upřednostňování jedné varianty jako výlučné, správnější oproti těm ostatním (Clark 2015: 22–23).

Adam Trexler považuje za základní nástroj pro utváření významu v době klimatických změn román a zaměřuje pozornost na prozaická díla reflektující degradaci životního prostředí, konkrétně na variování různých měřítek jako způsobu, jak se v případě tematizace takové

problematiky vyvarovat přílišného zjednodušení a redukce. Ve své publikaci se pak ale vyjadřuje i k tomu, že preferuje užívání pojmu *antropocén* oproti označení *klimatická změna*. Jako důvod uvádí, že označení *změny* dle něj evokuje spíše odkazování k jednotlivostem, a nedokáže postihnout široký rozsah probíhající situace, dotýkající se velkého a zároveň provázaného celku (Trexler 2015: 4).

Potíže spojené s nalézáním adekvátních strategií, jak se k antropocénu, potažmo pak změně klimatu postavit a jak se s ní snažit vypořádat, však patrně plynou z jeho podstaty, vzpírající se možnosti uchopení jako jednotného objektu, kterému lze čelit jako celku a lze jej vyřešit či napravit (Clark 2015: 10).

2.2 Hyperobjekt

Pro fenomény, jakým je i klimatická změna, nabízí filozof Timothy Morton termín *hyperobjekt*. V knize *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World* Morton vyjmenovává mnoho entit, ke kterým lze jako k hyperobjektům odkazovat, čímž je například něco s tak dlouhodobou životností jako plastové sáčky, nebo právě globální oteplování. Takovéto jevy jsou „hyper“ ve vztahu k nějaké jiné entitě, ať už jsou přímo člověkem vytvářeny, nebo ne“ (Morton 2013: 1).² Člověk jakožto entita v hyperobjektu lapená však není schopen nahlédnout jej jako celek, a tak je pro něj složité snažit se o hyperobjektu nějak přemýšlet a uchopovat jej. Jediné, co nazřít může, jsou jednotlivé dílčí projevy, jimiž hyperobjekt značně zasahuje do lidského společenského a psychologického prostoru (Morton 2013: 2).

S hyperobjekty se nesetkáváme zprostředkovaně, zasahují přímo prostor naší zkušenosti. Skrze to, jak jsou *viskózní*, na nás ulpívají, ať chceme, či ne, ať už jsme kdekoliv na Zemi. Masivní rozprostraněnost v prostoru vypovídá o *nelokálním* charakteru těchto entit, stejně tak z hlediska času jsou rozprostřené do takové šířky, že nejsme s to nahlédnout jejich konec. Zároveň jsme ale v jednom momentě schopni vidět a pociťovat pouze části, s jednotlivými symptomy se setkáváme v různých fázích (Morton 2013: 1). Takto pojmenované vlastnosti hyperobjektu by měly napomoci upřesnit modus vzájemnosti mezi nimi a člověkem.

Názorně některé vlastnosti objasňuje příklad, kdy se po jaderné havárii v Černobylu radioaktivní látky roznesly vzduchem napříč Evropou. Ačkoliv takové záření pro člověka není viditelné, došlo k rozsáhlé kontaminaci, kvůli níž dny, týdny, měsíce i roky poté umírali někteří lidé na nemoc z ozáření, došlo ale také třeba k tomu, že se především v zasažených oblastech rozrostly zvláštní zmutované rostliny (Morton 2013: 38).

2.3 Zpochybnění tradičního pojetí přírody

Mnozí myslitelé postupně začínají zpochybňovat i samotný koncept přírody. Timothy Clark se skepticky táže, zda je vůbec možné mluvit o nějakém prostředí na planetě nezasazeném lidskou činností. Za vhodnější termín považuje *prostředí* (*environment*) – ten je s to reflektovat situaci, v níž hovoříme spíše o prostředí různou mírou zasaženém člověkem namísto o představě nedotčené přírody (Clark 2011: 6).

² Orig.: „[Hyperobjects] are ‚hyper‘ in relation to some other entity, whether they are directly manufactured by humans or not“ (Morton 2013: 1).

Timothy Morton kritizuje právě i mnohé ekokritiky za to, že přispívali k formování obrazu čisté přírody jako zdroje autentického prožitku a k představě přísné distinkce mezi člověkem a přírodou. To ale ve skutečnosti biologický výzkum vyvrací. Navrhuje kulturní koncept „přírody“ a s ním spojené představy o přirozenosti a autenticitě opustit úplně. Nejde mu o ekologické myšlení „bez přírody“, ale o odstranění myšlení o přírodě jako něčem vyděleném. Tuto její tradiční konceptualizaci vymezenou kritériem morální čistoty se snaží nahradit pojetím, v němž příroda není pouhý ideál mimo nás, něco „tam venku“, ale je komplexní, nedílnou součástí nás samých (Clark 2011: 69–70).

2.4 Pletivo

Jako vhodnou alternativu pro překonávání dualistického pojetí kultury a přírody, ale i postihování komplexní a provázané struktury lidské společnosti s mimolidským světem Morton navrhuje používat koncept *pletiva* (*mesh*). Ten se stává komplementárním k uchopování antropocenní situace: „Člověk je svou tělesností vevázán do celku přírody, jeho vydělování do konfrontační pozice ‚proti přírodě‘ je umělým konstruktem, s nímž se koncept antropocénu snaží kriticky vyrovnat“ (Komárek 1921: 270).

Cestou k uchopení složitosti a spletitosti vlivu lidstva v nejrůznějších systémech (klíma, světové vodstvo, geologická historie), které jsme si navykli vnímat jako externí vůči kultuře a lidské aktivitě, je kultivace naší imaginace. To, že je pěstována představa propojenosti lidské i mimolidské dimenze jako rozsáhlé „tkaniny“, do níž je každá část neodmyslitelně zapojena, umožňuje překročit vnímání vzájemné nepropustnosti (Caracciolo 2021: 1).

2.5 Vyprávět pletivo

Metaforu pletiva přejímá i Marco Caracciolo v publikaci *Narrating the Mesh: Form and Story in the Anthropocene* (2021), jež je prvním dílem trilogie NARMESH (Narrating the Mesh) a stává se i jedním z inspiračních zdrojů pro interpretaci próz v další části této práce. Caracciolovým cílem je poukázat na možnosti, jakými lze i za pomoci formálních prostředků zkoumat provázanost a vzájemnou závislost člověka a životního prostředí ve vyprávění, neboť právě narativy mají dle něj schopnost rozšiřovat možnosti toho, kdo může být jejich aktérem, či překonávat dominantní vnímání na úrovni lidského měřítka. Tak započíná diskusi vedenou na poli literární vědy s doplňujícími poznatky z ekolinguistiky, ale i kognitivních věd, a nakonec zvýznamňuje důležitost formy ve vědeckém a kulturním chápání vztahů lidského a nelidského. Konkrétně navazuje na poznatky ekonaratologie a jeho hlavním záměrem je ukázat sílu narativní formy v mapování ekologické krize, a to i v jejích důsledcích, přičemž mimo jiné pracuje s výše zmíněnými koncepty antropocénu, hyperobjektu a pletiva (Caracciolo 2021: 3–4).

Jádrem jeho práce je představení tří významných rysů komplexních systémů – nelinearity (*nonlinearity*), vzájemné závislosti a provázanosti (*interdependency*) a vícevrstevnatosti procesů (*multiscalarity*) –, s nimiž pracuje jako s formálními prostředky. Prostřednictvím určitých vypravěčských postupů mohou různé strategie vnímání, vyvinuté v oblasti fikce, pronikat i do světa konkrétních postojů k mimolidské realitě. Podoby takových narativů Caracciolo demonstruje konkrétními příklady z literatury a filmu. Podrobněji tyto strategie a jejich možnosti představíme v následujících podkapitolách.

2.5.1 Nelinearita (*nonlinearity*)

První zmíněná strategie se věnuje textům odchylojícím se od prototypické cílově orientované temporality příběhů. Zatímco lineární způsob uvažování je dle Caracciola spjat s hierarchickým vnímáním, a kvůli tomu i s představami o lidské výlučnosti, „pletivově“ vystavený, linearitu narušující narativ umožňuje zobrazovat rovnocennost lidské a mimolidské reality.

Jádrem vyprávěcí posloupnosti je utváření časových, kauzálních a tematických souvislostí mezi událostmi. V případě, kdy mezi těmito složkami vzniká napětí a dochází k rozporům, však přestávají být svázané tak těsně. Linearita může být tedy narušována skrze určitý způsob organizace příběhu a pro recipienta začne být tudíž náročné vytvářet predikce vzhledem k nezměrnému množství faktorů. Některé typy narativů nepředvídatelnost výrazně posilují, typicky v případě, kdy tematická a kauzální složka nekonvenují s psychologickou kauzalitou, tedy s myšlenkami a cíli hrdiny (Caracciolo 2021: 34–37). Čím jasnější tematickou a kauzální koherenci mezi událostmi a plánem postav nalézáme, tím spíše se příběh jeví jako lineární. I když je tato linie mnohdy narušována různými překážkami, jako jsou například plány jiných postav, dochází často stejně k naplnění předpokladu lineárního pohybu k cíli. Řečeno terminologií kognitivní lingvistiky má narativ tendenci vyvíjet se po vzoru zdroj – cesta – cíl se zaměřením na duševní stav postavy (Caracciolo 2021: 56–58).

Specifickým případem nelineárního uvažování je, jak ji Caracciolo nazývá, *negace*. Nejčastěji je tento postup užíván v postapokalyptické fikci, kdy v příběhu vytváří přerušování mezi dvěma časovými rovinami v rámci chronologie příběhového světa. Nelinearita v tomto případě vyplývá z toho, že se po čtenáři žádá, aby si souběžně vybavoval dvě časové roviny fikčního světa. Caracciolo připodobňuje fungování uvnitř postapokalyptické fikce k tomu, co Lubomír Doležel nazývá „dyadickými světy“. V případě postapokalyptické fikce však Carraciolo sleduje dyadický charakter ne z prostorového, ale z časového hlediska – v příběhu vystupuje jak svět aktuální, tak svět ve stavu před apokalypsou (Caracciolo 2021: 77–78). Takový postup umožňuje to, že se v přítomné rovině světa po apokalypse zároveň stále vyjevuje i palčivé vědomí absence něčeho, co zde bylo předtím, a dochází tak k určitému časovému zdvojení, které vývojovou přímočarost příběhu znejasňuje.

V případě narušení logické posloupnosti je náročné vytvářet predikce vzhledem k nezměrnému množství faktorů, mnohdy dochází k nečekaným situacím a následkům. Tím, že nelineární výstavba rozbíjí představu definitivního centra či okraje, se tedy narativ může přiblížit podobě pletiva.

2.5.2 Vzájemná závislost a provázanost (*interdependency*)

Vzájemná závislost vyjadřuje situaci, kdy není možné odstranit jeden z prvků systému, aniž by to mělo vliv na systém jako celek. Pokud se ptáme, jak může příběh zobrazit na sobě vzájemně závislé lidské i mimolidské činitele, lze se zaměřit na jednu ze základních kategorií, a to na postavu. Obecně se v případě postav v příbězích setkáváme s převažující antropocentrickou optikou. To znamená, že zatímco lidské individuuum bývá stavěno do agentní pozice, mimolidská dimenze jako zvířata či krajina a její procesy jsou odsunuty do pozice objektů, tedy nástrojů k plnění lidských záměrů (Caracciolo 2021: 99).

Zásadním příspěvkem v obratu pozornosti na mimolidskou sféru je kniha *Vibrant Matter* (2010). Pro její autorku Jane Bennet jsou neživé věci bytostně spjaty s lidskou aktivitou. V případě literární praxe se pak složitá vzájemná závislost lidské společnosti a nelidských věcí a procesů vyjevuje v momentě, kdy se postava jako jeden z hlavních komponentů příběhu vymaní z pouze antropocentrického chápání, čehož lze docílit tím, že jsou i mimolidské subjekty, jevy či procesy umístěny do agentní role (Caracciolo 2021: 37). Zdroj inspirace následně Caracciolo nachází v ekolingvistickém konceptu Andrewa Goatlyho, jenž nabízí několik alternativ jazykového vyjadřování oslabujícího lidský subjekt (Caracciolo 2021: 99–102).

Pozastavíme se zde pouze u několika případů. Jednou z možností je užití typu struktury zahrnující proces, aniž by zároveň nutně musel být zmíněn účastník, který se na něm podílí. Jako příklad můžeme uvést věty typu „Prší“ nebo „Na dálnici se stala nehoda“. Činitel takových vět je nevyjádřený, je to tedy neznámý, všeobecný či irelevantní činitel. Jako další nedualistickou strategii uvádí obsazení pozice gramatického subjektu místem či prostředím. Nakonec lze zmínit nominalizaci, tedy změnu, kdy se ze slovesa stává gramaticky substantivum. Nominalizací dochází ke vzdálení od odpovědného činitele, a pozornost se tudíž přesouvá na procesualnost skutečnosti.

Caracciolo přejímá tyto gramatické prostředky jako možné stavební kameny a vytváří narativní období daných syntaktických struktur zapojujících mimolidské subjekty. Jak sám doplňuje, není pro něj cílem představit všeobjímající teorii, ale spíše poukázat na různé možnosti, skrze něž se příběhy mohou vzpírat obsazení postavy výlučně lidským činitelem (Caracciolo 2021: 103–104).

Jako jednu z narativních období struktur bez vyjádřeného činitele či proživatele uvádí příklady pasáží referujících o atmosférických jevech, v nichž se pozornost přesouvá k samotnému procesualnímu charakteru. To lze považovat za určitý ekvivalent toho, co Ann Banfield označuje za „texty s prázdným středem“ (*empty center texts*), jimiž jsou míněny popisné pasáže s prázdnou pozicí subjektu. Scéna je verbálně zaznamenána i navzdory absenci pozorovatele a místo, na něž se odkazuje, tak zůstává bez prožívajícího subjektu. Některé narativní strategie umožňují prostředí, které se běžně užívá jako kulisa, přesunout do agentní pozice, díky čemuž jsou svět příběhu a psychologie postav ovlivňovány aktivní rolí tohoto prostředí, aniž by však docházelo k přímé personifikaci. V případě rozboru jedné z próz vybraných pro tuto práci se kupříkladu setkáme dokonce i s tím, že jedním z hlavních dějových činitelů se stává samotná řeka. Narativním ekvivalentem nominalizace pak mohou být časoprostorové procesy, které přesahují lidské měřítko tím, že upozadují či odstraňují působení lidského subjektu jako hybné síly děje. Abstraktní princip mimo lidskou úroveň je tak v těchto příbězích schopen determinovat osudy postav (Caracciolo 2021: 106–111).

Tyto představené modely jsou snahou o vytváření narativní *agentnosti* (*agency*)³ vzpírající se antropocentrické šabloně.

2.5.3 Multiskalarita neboli vícevrstevnatost procesů (*multiscalarity*)

Pro svou neuchopitelnost a vícevrstevnatost si situace klimatické změny vyžaduje metaforického jazyka, který by byl schopen převádět vědecká data do konkrétních obrazů, a reprezentovat tak

³ V česky psaných textech se setkáváme s různými překlady pojmu *agency*, který vyjadřuje schopnost samostatného jednání. V této práci jej překládáme jako agentnost, další možnou variantou je pak například agence či jeho opisný překlad věc, jež má své vlastní děje.

události a procesy, které přesahují obvyklé geografické i časové hranice našeho myšlení nebo se jim vymykají, i na úrovni lidského měřítka. Situaci lze konkretizovat příkladem, kdy se velká část lidí nikdy napřímo neseťká s tajícím ledovcem, zato valná většina devastující důsledky tohoto jevu pocítí. Člověk je schopen porozumět abstraktním pojmům či modelům lépe, pokud si je dokáže metaforicky přirovnat ke konkrétním dějům a objektům. Metafora je pro Caracciola primárním principem, skrze nějž může narativ realizovat, a tak i přibližovat víceúrovňovost procesů (Caracciolo 2021: 139–140). Pomocí analogie založené na metaforickém jazyce lze rozšiřovat a přesahovat vnímání pouze běžné lidské praxe. V určitých případech pak pro dosahování různých rovin může dobře fungovat prostředek antropomorfizace, neboť umožňuje mimolidskou skutečnost popisovat způsobem blíže korespondujícím s našimi lidskými emocemi a úsudky (Caracciolo 2021: 171).

V tomto bodě je vhodné zmínit, že antropomorfní interpretaci je možné oddělit od antropocentrismu, a dále i trochu přiblížit, jak antropomorfizace funguje. Gabriella Airenti se ve své studii *The Development of Anthropomorphism in Interaction: Intersubjectivity, Imagination, and Theory of Mind* zabývá antropomorfismem z hlediska kognitivních procesů. Důležité je dle ní rozlišovat mezi antropomorfním přesvědčením (*belief*) a antropomorfní interakcí. Tvrdí, že antropomorfismus není nutně založen na specifických přesvědčeních o povaze a vlastnostech mimolidských entit, ale spíše na specifické modalitě interakce. Ta vychází z mechanismu, který si lidé vyvinuli k tomu, aby porozuměli jiným lidem. V takové interakci může člověk navázat vztah i s mimolidskou entitou zaujímající pozici, v níž se k ní obracíme jako k lidskému komunikačnímu partnerovi (Airenti 2018). Užíváním antropomorfismu si člověk nemá mimolidské entity a procesy přivlastnit, ale naopak utvářet rovnocenné podmínky pro jejich setkávání, a tak i případně odhalovat, jak se agentnost věcí může odlišovat od zavedených představ o lidské agentnosti. V takové pozici tudíž může docenit i vlastní kvality mimolidských subjektů (Caracciolo 2021: 160). Prostřednictvím různých způsobů metaforického vyjádření lze evokovat mnohdy i velmi abstraktní mimolidskou skutečnost ve vyprávění, a zároveň tak posilovat vědomí vzájemnosti.

Celou tuto metodologicky zaměřenou část zakončíme jak zkonkrétněním předchozích koncepcí, tak i jejich propojením v pohledu na vodní matérii jako nositele nespočetných podob, procesů, hodnot a významů.

3 Voda

Setkáváme se s ní všude. Když si jdeme zaplavat do moře, ráno se projdeme trávou plnou rosy, zmokneme v dešti. Když se chceme napít, umýt se či něco očistit, zalít domácí rostliny. Stejně tak jsme s vodou ale ve styku v každém momentě, kdy utváří vnitřní prostředí našeho organismu, našich buněk. Setkáváme se s ní v různých podobách i skupenstvích. Co pro nás tedy tato všudypřítomná materie znamená, čím pro nás je?

To, jak byla voda v průběhu historie konceptualizována a jak vypadá její současné pojetí, mající kořeny ve 20. století, zkoumá ve své knize *What is Water?* Jamie Linton. Napříč dějinami se pojetí vody různorodě proměňovalo, za společného jmenovatele lze ale obecně považovat chápání vody jako základní substance: kupříkladu různé podoby kosmologického myšlení představují vodu jako esenci, z níž bylo vše stvořeno. Může být nesnadné převést takové vnímání do dnešního jazyka a může se částečně míjet s moderní tendencí přemýšlet o vodě jako o dané, fixní entitě spíše než jako o procesu, principu vznikaní. Základní teze, s níž Linton po celou dobu pracuje, zní: „Voda je to, co z ní činíme.“⁴ Jinými slovy, vodu představuje jako něco, co není pouze látkou, ale i ideou. Z toho plyne, že společnost a voda se vzájemně utváří, je to obousměrný proces, v němž se vzájemně proměňují (Linton 2010: 5).

V moderní době se o vodě nejčastěji uvažovalo abstrahujícím způsobem: jako o zdroji, s nímž se hospodáří. Ačkoliv jsme dlouhou dobu vodu považovali za samozřejmost, víra v neomezenou hojnost této materie přestává platit vzhledem k faktorům poukazujícím na globální vodní krizi.

Stabilita různých reprezentací vody je podmíněna společenskými procesy ve smyslu toho, že má pro nás nějaký význam, propůjčujeme jí nějakou hodnotu, potenciál, sytíme ji různými představami. To, že takové vodní krizi čelíme, tedy pramení nejen ze skutečností, jakými jsou nedostatek pitné vody či její znečištění, ale také ze širšího kontextu. Tento pohled modeluje pak i Lintonovu výzvu k utváření nového přístupu k vodě, ve kterém o ní nebude uvažovat pouze instrumentálně, ale bude to přístup zahrnující širší environmentální, sociální, politický i kulturní kontext (Linton 2010: 5–7).

Současný dominantní způsob uvažování o vodě, její poznávání a vztahování se k ní nazývá Linton *moderní vodou* (*modern water*). Podrobně představuje takové charakteristiky, v nichž se moderní voda vyjevuje jako vědecká abstrakce, homogenní entita izolovaná od společnosti a člověka či materialita usměrňovaná moderní řídicí technikou, která zároveň mnohým z nás umožňuje její využívání způsobem, aniž bychom o ní museli příliš přemýšlet. Linton však tvrdí, že tato moderní voda vstoupila do kritické fáze, v níž začínají být jednotlivé zmiňované charakteristiky vnímány jako neudržitelné. Tato krize nás nutí o vodě začít uvažovat novým způsobem (Linton 2010: 19).

S úvahami předkládajícími alternativu k takovému dlouho upevňovanému smýšlení o vodě jako o něčem „tam venku“ přichází Astrida Neimanis. V knize *Bodies of Water* představuje člověka jako bytost z velké části vodou utvořenou a utvářenou. Tato „mokrá“ konstituce člověka se uskutečňuje skrze procesy přijímání, proměn a výměny spojenými s vodou, jakými jsou úplně základní činnosti jako dodržování pitného režimu, vylučování, ale třeba i pláč. Taková představa těla jako vodního útvaru (*body of water*) proměňuje představu o vydělenosti člověka

⁴ Orig.: „Water is what we make of it“ (Linton 2010: 3).

z mimolidského světa. Identifikace s tělesností zobrazenou z hlediska této „vodní“ podstaty zdůrazňuje naléhavost ekologických otázek, neboť to, jak prožíváme, vnímáme svět a rozumíme mu, pak nelze oddělit od otázek spojených s vodní krizí – se suchem, záplavami, znečištěním vodních toků či s nedostatkem pitné vody (Neimanis 2016: 1). Neimanis souhlasí s Lintonovým tvrzením, že „voda je to, co z ní činíme“, a vnímá tudíž jako zásadní krok kultivaci našich představ o vodě. Ta by v sobě měla skýtat pronikavější způsob smýšlení o hodnotě matérie, kterou máme k dispozici, a lidské spojitosti s ní (Neimanis 2016: 21).

Pohled na vodu, její podoby a procesy, změny odehrávající se v hydrosféře, se pro tuto práci stává dalším z nástrojů, s jehož pomocí lze nahlížet schopnost matérie překračovat pojetí člověka jako autonomního, striktně vyděleného ze svého okolí. Dále je voda pro naši práci i jedním ze způsobů konkrétního zpřítomnění představy pletiva vzhledem k jejím možným podobám, jež v sobě nesou obraznost vzájemné propletenosti. Z této matérie jsme utvořeni, je to něco, co nás neustále obklopuje, co vstřebáváme, co nás vyživuje a co námi protéká. Konečně je ale voda jakožto základní podmínka existence života na Zemi i tím, na čem lze pozorovat jednotlivé projevy klimatické krize, její proměny jsou jednou z velmi zřetelných manifestací tohoto hyperobjektu, a to v bezprostřední blízkosti každého jedince, každodenně, na všech různých místech naší planety.

Současná česká próza v ekokritické interpretaci

V návaznosti na ekokritický přístup k literatuře a jeho koncepty se v následující části zaměříme na interpretaci několika próz současného domácího prostoru, které různými způsoby reflektují environmentální a klimatické změny a komplexitu antropocénu. Ještě, než se však podíváme na tyto prózy vydané v posledním desetiletí, zastavíme se u románu *Hastrman* z roku 2001. Formou preludia doplňuje tuto práci nejen proto, že komplexně tematizuje problematiku environmentu a ekologického aktivismu na počátku nového století, ale představuje i zásadní román o vodě vůbec.

4 Preludium: *Hastrman*

V doprovodu ilustrací Pavla Růta vydalo roku 2001 nakladatelství Argo román Miloše Urbana *Hastrman*, jenž mimo jiné téhož roku získal i ocenění Magnesia Litera. Tato próza, vyprávějící dvojí příběh jednoho kraje jako dialog minulosti s přítomností, užívá a variuje nejrůznější žánrové postupy „s nadhledem zkušenosti (post)moderní doby“ (Mindeková 2014: 399), přičemž vyzdvihuje i různé politicko-spoločenské otázky včetně těch týkajících se přístupu člověka k životnímu prostředí. Ačkoliv se čtenáři nabízí široké pole možností, jak na dílo nahlížet, vzhledem k orientaci této práce mnohé roviny opomíjíme, jejich souhrnný nástin i s odkazy k dalším pracím, jež se *Hastrmanem* zabývaly, lze však nalézt například v analýze a interpretaci zpracované Ivetou Mindekovou v publikaci *V souřadnicích mnohosti*. Pro nás bude důležitý pohled na *Hastrmana* zejména jako na román o vodě samotné, mimo jiné pak i jako na román reflektující explicitním způsobem problematiku ničení životního prostředí. K této reflexi zároveň dochází v době, kdy – na rozdíl od doby vzniku tří následujících interpretovaných próz – ekologický přístup k literatuře v domácím literárněvědném bádání ještě nebyl zcela aktuální. Do románu se však v mnohém vepisuje situace toho, co se odehrávalo v zahraničním ekokritickém diskurzu právě na sklonku minulého století. Dalo by se říci, že s ohledem na způsob ztvárnění ekologického tématu stojí *Hastrman* jednou nohou ještě ve stanoviscích korespondujících s děním v ekokritice na konci 20. století, v některých aspektech však už zprostředkovává i témata vyzdvihovaná ekokritikou počátku 21. století, spojená s příchodem její druhé vlny, mezi něž patří například změna lokálního pohledu na situaci environmentu v pohled globální či opuštění v dílech preferovaného ideálu nedotčené divočiny.

Příběh i samotný text románu *Hastrman* jsou rozděleny na dvě části: na minulost zasazenou do třicátých let 19. století a na současnost počátku 21. století, přičemž obě se odehrávají převážně v oblasti kraje pod horou Vlhošť v severních Čechách. Příběhem této krajiny čtenáře provází *hastrman* jakožto autodiegetický vypravěč i hlavní protagonista, jehož perspektivou tak celé vyprávění o různých fázích života „kraje pod horou“ sledujeme. Tato postava o svém charakteru mytické či pohádkové bytosti, jak ji známe z české literární tradice či lidové kultury, dává vědět již od prvních slov. Nejprve naznačuje, že přichází „němý jako ryba“ a obhlíží si panství po svých předcích především ve své podobě vodního živočicha. Podruhé už přichází se vzezřením spíše lidským, tuto stránku osobnosti pak v sobě při pobytu v kraji ještě posiluje: „Do kraje pod horou jsem přišel dvakrát. Poprvé jako ten, jímž jsem se narodil, podruhé jako ten, kým jsem se, na samém odchodu z něho, opravdu stal“ (Urban 2001: 11). Poetika první části je v souladu s dominantním směrem doby, již zobrazuje, romanticky laděná. *Hastrman* v lidské podobě šlechtice se po celoživotních cestách v zahraničí přichází usadit do kraje svých předků a během

krátké chvíle je jím uhranut. Kouzlo romantickému a pestrému kraji dodávají mimo jiné jeho poddaní, fascinován je šlechtic také místním způsobem prožívání křesťanské víry a slavení liturgických svátků synkretizovaných s vyznáváním pohanských bůžků, pozorováním rytmu přírodních cyklů a pořádáním lidových rituálů. I samotný název Stará Ves pak odkazuje k určitému archetypálnímu řádu a „[t]ypizovaný obraz vesnice dotvářejí nezbytné postavy faráře Fidelia, učitele Vovsa a rychtáře Koláře“ (Mindeková 2014: 396). Vyhraněnost rolí jednotlivých postav v místním společenství je však v této rovině narušována určitou ambivalencí jejich charakteru a jednání. Ačkoliv se vodník snaží do tohoto lidského společenství začlenit, postupně se vše komplikuje vzplanutím jeho lásky k rychtářově dceři Katynce, která je sama personifikací kraje: „Náš kraj a ona, to je jen jedno tělo, jediné všeobjímající vědomí“ (Urban 2001: 222). Postupně se však hastrman své animální podstatě nedokáže bránit a Katynku násilně připraví o panenství, čímž dochází i ke znesvěcení kraje, který tak přichází o svou ochranu v podobě Katynky. Hastrmanova identita je ve vsi odhalena, a tak poté, co nakonec Katynčinu duši ukryje do porcelánového šálku a její tělo uloží k hibernaci ve Starém mlýně, z kraje utíká.

Při hastrmanově návratu do kraje po dvou stoletích je čtenář v druhé části postaven před vytěženou krajinu a přehradou zatopený prostor původních vsí, rybníků a březových alejí, zároveň je však konfrontován i s novodobou společností směřující k sebezničení. V kontrastu s první částí knihy se i styl vyprávění proměňuje do „podoby politicko-společensko-ekologicky angažované akční grotesky“ (Mindeková 2014: 396). Hastrman se nejprve snaží jedince zodpovědné za těžbu na hoře Vlhošť různými prostředky přimět k tomu, aby tuto činnost ukončili, na ty však vzhledem k dominující motivaci finančním ziskem jeho argumenty neplatí. Nakonec se tak ve snaze o záchranu kraje uchyluje k extrémnímu jednání a postupně tyto jednotlivce zapojené do těžby vedené společností Titania vraždí. Každá z těchto osob však může být nahrazena jinou, a tak se jako funkční cesta nakonec jeví humanistický přístup mladých ekologických aktivistů, kteří zinscenují komickou, ale nenásilnou defenestraci ministra životního prostředí: „Předvedl[i] státu, jak se má chovat ke všemu, co se samo nedokáže bránit, ale co se nesmí za žádných okolností ztratit ze světa, jenž nám byl propůjčen“ (Urban 2001: 367–368). Hastrman tak do tohoto světa nakonec přivede zpět Katynku a ta se zapojuje do organizace Děti Vody, jež se po velké povodni usazuje na základech vesnic pod horou Vlhošť, kde její členové v utopickém duchu budují novou komunitu. S očištěním a obnovou je však spojena i nutnost obětiny, a tak ve finální scéně napodobující obřad pohanské slavnosti svatojánské noci je hastrman Johan Katynkou podobně jako král Jan „s'tat jako oběť, jíž je obrozen svět a napraveny škody zaviněné panovačností vládce a nesprávným užitím moci“ (Fic 2001: 4).

4.1 Environmentální téma a dobová recepcce

V tomto úseku se krátce zaměříme na to, jak bylo románem ztvárněné téma ekologie a životního prostředí reflektováno dobovou kritikou.

Ladislav Nagy v recenzi *Hastrmana* označuje Miloše Urbana s odkazem na jeho předchozí román *Sedmikostelí* přímo jako „archiváře ztracené krajiny, ať už městské či přírodní“ (Nagy 2003). Tímto pojmenováním je vyzdvíženo to, že Urban v díle ztvárňuje a tím alespoň částečně zachovává určitý typ krajiny jako něco, co zde však už není. Právě schopnost literárního vyobrazení krajiny se stává jednou z opakovaně oceňovaných kvalit románu (Haman 2001, Nagy

2003, Patočka 2001), Pavel Janoušek pak připojuje chválu nad „sugestivní evokací prostorů, které v jeho knihách nejsou kulisami, nýbrž plnohodnotnou součástí výpovědi“ (Janoušek 2001: 6). Podmanivý svět první části knihy vykreslený v pestrých barvách tím spíš podtrhuje „šed a uniformitu“ linie příběhu zobrazující současnost (Patočka 2001), a dále i karikaturnost této druhé části je dle Ladislava Nagyho záměrem, který podporuje hastrmanem představované přesvědčení o tom, že rozmanitost a jakási opravdovost se ze života nové doby spíše už vytrácejí (Nagy 2003).

V souvislosti s tím se otevírá otázka vnímání druhé části románu, na niž recenzenti naopak reagovali rozporuplně. Aleš Haman ji z hlediska žánrové koncepce vymezuje jako akční prózu ztvárněnou jako „souboj jedince s managementem a zkorumpovanou úřednickou byrokracií“ a zakončenou šťastlivě působící syntézou hastrmanovy aktivity s nenásilnými ekology Děti Vody. Zároveň však příběh v této části podle něj nabývá „povahy beletrizované agitky“, která by namísto umění měla nacházet místo spíše v publicistice (Haman 2001).

Igor Fic zase zdůrazňuje nutnost vykládat druhou část knihy v souvislosti se symbolickým a mytickým rámcem první části. Východiska románu pak nachází v dějinně filozofickém kontextu, v němž proti sobě stojí na straně jedné myšlení 16. až 18. století, jež vychází z přírodní magie a na přírodu nahlíží jako na prodchnutou božským principem, a na straně druhé empirická věda „pozdějších průkopníků exaktního pojetí vnímání světa“ (Fic 2001: 5). V souvislosti s tím se podle něj hastrman jakožto mytická bytost nikdy nemůže ztotožnit s osvícenským učením a představami o využití přírodního řádu ku pokroku a nemůže tak nikdy ani plně pochopit idealistické snahy prezentované mladými aktivisty v druhé části: „Miloš Urban si dal dost práce s tím, aby jeho hastrman nebyl s těmito aktivitami spojován, přičemž je vystavil doslova pohrdání, když nechává hastrmana jen účelově využívat zázemí celého hnutí k vlastnímu projektu rekonstrukce a obnovy celistvosti světa prostřednictvím mýtu. Proto je každý, kdo by hledal v hastrmanově počínání jakékoli znaky ekoterorismu a společenské angažovanosti, vedle jak ta jedle“ (Fic 2001: 5).

Pavel Janoušek na jednu stranu kvituje, že próza proti „nezávaznému relativismu postmoderní reality staví jasný a zřetelně formulovaný názor, proti chaosu tvar a nadosobní ideál“, na stranu druhou vyjadřuje obavy vzhledem k vyhraněnému ideologickému konstrukt ideálního obrazu minulosti proti odmítané přítomnosti, z něž próza vyrůstá. Literatura se pak Urbanovi stává prostorem, v němž může rozvíjet schéma „evokace ztraceného ráje a totální negace zvrhlé přítomnosti a jejího mravního, lidského a společenského úpadku až k závěrečným obrazům, v nichž je Zlatý věk obnoven“, přičemž v Hastrmanovi je tímto harmonickým Zlatým věkem doba před průmyslovou revolucí (Janoušek 2001: 6). Ideologie se pak v díle vyjevuje například v tom momentě, kdy se „cesta stává jen prostředkem k dosažení cíle“, a tak Pavel Janoušek vyjadřuje obavy z hlediska etiky hastrmanových činů. I když bere v potaz, že jsou vraždy motivovány literárně a mají čtenáře vyprovokovat, zároveň jej znepokojuje fakt, že vrah „netrpí žádnými výčitkami svědomí a problém zločinu a trestu“ pro něj neexistuje, neboť vše je ve výsledku obhajitelné známou tezí o tom, že účel světí prostředek: „Ve druhé knize Hastrmana tak ideologie málem zničila i nemalý literární talent autora. Naštěstí ani zde Urban neztrácí svou hravost a schopnost uvolněné fabulace“ (Janoušek 2001: 7). Ve výsledku však hodnotí knihu jako celek kladně, neboť dokáže „znejistit soudobého čtenáře zahnížděného v civilizačních vymoženostech a podléhajícího konzumní spotřebě“ (Janoušek 2001: 6).

Stručný komentář na obálce samotné knihy ji představuje jako „na jednu stranu potenciální černou knihu ekoterorismu..., kdyby to nebyla kniha zelená“. Ačkoliv tedy radikální podobu environmentálního aktivismu sama vědomě naznačuje, příběh v důsledku zároveň ukazuje i jiný druh ekologického přístupu ke světu. Ten se projevuje závěrečným triumfem organizace Děti Vody, při němž dochází k nenásilnému odstranění lidí, kteří bezohledně devastují krajinu ve jménu jejich finančního prospěchu, z vedoucích pozic, a může tak započít rekultivace krajiny i hodnot v souladu s humanismem.

Také Tomáš Vučka s ohledem na tento román píše o tom, že myšlenka „harmonického včlenění lidské společnosti do přirozeného prostoru přírody vstoupila do sféry politické“ a problematika ekologie se tak v kontextu 90. let stala novým typem ideologie (Vučka 2007: 9). Právě neustálý ironický podtón vedený příběhem až k tomuto utopickému závěru napovídá, že Urban ve svém textu nereflektuje pouze téma ekologie, ale i samotný proces její politizace, což se snaží zdůraznit právě kupříkladu schematickou charakterizací ekologické organizace Děti Vody v čele s Tomášem Morem. I tím napomáhá dotvářet obraz, v němž vše současné tím spíše působí jako parodie v kontrastu s romantizovaným a idealizovaným přístupem člověka k jeho prostředí představeným první části. Co může být jedním z důsledků zobrazení této politizace v podání Urbana, ve své recenzi pojmenovává Jakub Patočka: „[P]aradoxně [je] pro ekologicky orientované čtenáře kniha nejméně inspirativní tam, kde autor začne líčit svou ekologickou organizaci Děti Vody“ (Patočka 2001: 9). Na to, že téma ekologie a ekologického aktivismu není v době vydání románu něčím zcela ojedinělým, ale čím dál více aktuálním, pak poukazuje poznámkou o opakovaném začleňování postavy „ekologicky založeného mladého člověka“ do soudobých próz, nacházené například u Michala Viewegha, Zuzany Brabcové či Ivana Klímy. Kritizuje však příliš schematizující vyobrazování takového typu postavy u všech jmenovaných autorů, a to včetně Urbana. Zároveň ale reflektuje i to, že Urban dle něj ekologickému tématu ve své próze věnoval zatím dosud největší plochu (Patočka 2001: 9).

4.2 Člověk a životní prostředí

V obou časových liniích přichází hastrman z ciziny do krajiny svých předků. Ačkoliv se v prvním případě s tímto prostředím plně sžívá, když přichází podruhé, krajinu za svou už nepřijímá, snaží se však alespoň zvrátit osud, který horu Vlhošť a vesnice pod ní potkal. V rovině minulosti je jeho perspektivou utvářena idylická podoba krajiny a v části představující současnost pak naproti tomu zase krajina antiidylická: „Ve chvíli, kdy se hlavní postava navrácí do rodného kraje a shledává jej na pokraji totální zkázy, způsobené činností těžební společnosti a ziskuchtivostí jejich představitelů a majitelů, stává se ve své původní domovině cizincem. A očima cizince je právě popsána i vlastní krajina. Očima toho, kdo se dívá na neskutečné dílo devastace rodného místa“ (Změlík 2010: 329).

V návaznosti na to se dostáváme k románem kladené otázce ohledně práva člověka zasahovat do okolního prostředí, na niž vypravěč zároveň i odpovídá: „Měnit jednou dané, zasahovat do toho, co tu vždycky bylo, je dovoleno pod jednou podmínkou: že stvoříme dílo lepší, určené k uctění toho či těch, kdo stavěli v krajině hory a napouštěli jezera; dílo prostřené k oběti těmto stavitelům. Také můj otec sekal do skal, ale jako tvůrce“ (Urban 2001: 243). Je tedy problematické, pokud začne docházet ke změnám pro krajinu ničivým, nenávratným a využívajícím ji pouze

instrumentálním způsobem bez ohledu na její následnou podobu: „Necitlivý zásah do krajiny znamená nejen její znesvěcení, ale i zpřetrhání vazeb uvnitř jak společnosti samé, tak také mezi lidmi a jejich životním prostorem“ (Vučka 2007: 9). Toto chování je totiž provázeno ignorací vzájemné provázanosti člověka a společnosti s přírodní dimenzí, což mimo jiné svým způsobem umožňuje její „znásilňování“. Takovýto prospěchářský přístup, zanedbávající všechny souvislosti i důsledky tohoto počínání pro společnost jako takovou, je v románu představen prostřednictvím postav spolupracujících se společností Titania, provádějící v severních Čechách těžbu: „Kámen je pro ně prkotina, vedlejší výnosy, přidružená výroba. Voda se počítá na hospodářsky využitelné kubíky, jinak o ni není zájem, vždyť je jí všude tolik – nejsme v Africe“ (Urban 2001: 265).

Nejde tedy jen o to, zda lidé do krajiny zasahují. To je svým způsobem nezbytné ve chvíli, kdy je člověk součástí určité krajiny. Hastrman jakožto „věčný korektiv lidské pýchy“ jistou míru jejího ovlivnění považuje za přirozenou a mnohdy i užitečnou, je pro něj však přijatelná pouze do té doby, dokud nenarušuje vzájemnou implicitní symbiózu mezi člověkem a prostředím.

4.3 Napůl člověk, napůl ryba

Jak už bylo řečeno, v první části knihy se postava hastrmana představuje nejčastěji ve své lidské podobě jako baron Johan Salmon de Caus, čímž jednak pravděpodobně poukazuje na lososa jako na rybu, již svou druhou částí osobnosti je, a „zároveň odkazuje k historické osobě Salomona de Caus (na základě narážek na Johanova otce), zahradního architekta a konstruktéra fontán (Mindeková 2014: 396). Mnohdy zcela jako člověk působící baron Johan čtenáři brzy prozrazuje svou obojživelnou povahu, která je naznačena již v prologu. Následně se odhaluje jeho schopnost pohybovat se ve vodě nadpřirozeným způsobem. Stejně tak hastrmanovy zvířecí povahu napovídají jeho poznámky o vlastním zevnějšku, například o existenci žaber a štíčních zubů navzdory jinak čistě lidsky působící fyziologii.

V první části se projevuje zejména to, jak hastrman jako dvojjediná bytost dokáže využívat výhod vodního živlu, který mu dodává nadlidskou sílu a může se v její blízkosti i po souši jednodušeji pohybovat. Zároveň nad ní však nemá plnou moc a dostává se pak dokonce do nesnáží: do Staré Vsi přijdou příliš brzy mrazy, voda zamrzne a on není schopen sílu z ní patřičně využívat: „Ani mně nebylo dobře, trpěl jsem nedostatkem vody. Ta byla sice všudypřítomná, pro mne však bezcenná; z ledu a jinovatky jsem nemohl čerpat potřebnou sílu“ (Urban 2001: 210). V takové chvíli si víc než kdy předtím uvědomuje svou afilii k místním lidem, jimž se začal navzdory své živočišné rybí stránce osobnosti v mnohém stále více podobat: „[V]ždyť jsem byl ochoten pokácet pro své lidi veškerý zdravý les. [...] [N]ěco tam uvnitř se zvrtilo a udělalo to hastrmana člověkem. Jednou za to zaplatím“ (Urban 2001: 209). To, jak se později dozvídáme, však není jediným způsobem jeho fungování – hastrman oplývá i schopností rozdvojení, kdy si jedna z tělesných schránek zachovává spíše podobu lidskou a ta druhá je naopak rybou s nohama. Tato druhá podoba je krutější, což se projevuje v pasážích zobrazujících hastrmanem páchané násilí: „Sleduji, jak se mu do cesty staví hastrman a popadne ho za klopy. Zavírám oči. Uši zůstávají otevřené, upřímně udivené, že Mastil ani nehlesne“ (Urban 2001: 327). Jednotlivé části této bytosti na sobě můžou být v určitých chvílích jak fyzicky, tak i myšlenkově nezávislé.

Ukazuje se, že hastrman Johan se plně sžívá s romantickým duchem doby, v níž se na začátku příběhu ocitá, neboť v ní nachází porozumění vzhledem ke své ambivalentní podobě rozervance:

„Rozcuchal jsem se a pak si vlasy na spáncích a na temeni sčesal dopředu, jak to bylo právě v módě: nosila se nespoutanost těla i myšlenek“ (Urban 2001: 17). V rovině současnosti pak navzdory vnější úpravě a schopnosti adaptovat se na moderní styl oblékání zůstává starou duší, jež se ocitla v novodobém světě. To se ukazuje na mnohých jeho názorech ovlivněných revolučním myšlením Francie 18. století, ale také kupříkladu na jeho přístupu k planetě Zemi jako takové. Nezajímá jej pohled na ni jako na propojený celek, myšlenkově je stále bytostí doby orientované na úzce vymezený lokální prostor: „Neviděl jsem než kousek své země; cítil jsem, že o zbytku světa nepotřebuji vědět zhola nic“ (Urban 2001: 71). To se dále potvrzuje i ve chvílích, kdy ho s globálním způsobem uvažování konfrontují mladí ekologové, kteří odmítají pít kávu dováženou přes půl světa: „Když namítnu, že kávu piju kvůli kofeinu a může být vypěstovaná třeba v Tramtárii, pohlédnou na mě s hrůzou v očích“ (Urban 2001: 300). Postava hastrmana tak ve srovnání s dalším významným protagonistou druhé části Tomášem Morem pomyslně zrcadlí jednotlivé vývojové tendence i v samotném ekokritickém rámci: oproti hastrmanovi, který se zajímá pouze o svůj milovaný kraj, si Tomáš a další mladí členové organizace Děti Vody, plně usazení ve své době, jsou nejen vědomi globálního hlediska světa a jeho problémů, ale také si s ohledem na něj počínají.

Nelze však tvrdit, že si hastrman planetární úrovně není vědom vůbec. Spíše ji záměrně opomíjí a je pro něj důležitá jen v některých – zejména osobních – momentech. Jeden z nich se týká například vody jakožto živlu, jehož je hastrman ztělesněním. To dokazuje při jednom z lidových rituálů prováděných chasou ve Staré Vsi. Do tradičního obřadu se snaží vnést kouzlo, a vypráví tak příběh o několika kapkách vody nabraných z pramene Nilu, dále putujících do různých jezer na světě, vypařených Sluncem a znovu se vracejících skrze vydatný déšť, proměňujících se v ledovou kru obeplouvající svět či následně utkvívajících v žábrách ryby, aby se pak opět dostaly do vodního koloběhu: „V těch kapkách najdeš celý svět a celý čas, a je jen jeho otázkou, kdy tuto vodu nabere červeným džbánkem z Nilu ruka mladé otrokyně“ (Urban 2001: 142). Postihuje pak mimo jiné i to, že fluidní matérii je tvořena nejen celá země, ale i každý člověk jakožto součást tohoto celku: „Země je voda a lidé povodňané, jejich těla jsou kosti a tkáně a svaly ponořené do kapaliny, hrst prachu v moři, světadíl v oceánu“ (Urban 2001: 140).

Hastrman jako hybridní bytost tak na rovině postav zpochybňuje striktní hranici mezi člověkem a přírodní sférou. Na druhou stranu ale pak svými názory a postoji člověka jako takového z přírodní sféry sám vyděluje. Ačkoliv tedy přináší antiantropocentrickou perspektivu, tvoří v jejím rámci z člověka protivníka a postupně se utvrzuje v nenávisti a nedůvěřivosti vůči lidem: „Člověk nemá právo bránit člověku – ale dravá ryba? Hora, její lesy a prameny, rybníky jimi napájené, pole zavlažovaná jejich vodou, vesnice, ke kterým ta pole patří – to jsou moji bližní, lidi ne“ (Urban 2001: 315). Navzdory tomuto antagonismu a snahy se od člověka odloučit si však je nucen přiznat vzájemnou závislost sebe jakožto manifestace vodního živlu a lidského společenství: „Ale co je mi do lidí? Nic. Všechno. Nemůžu bez nich být. Ať udělají cokoli, jako by se tím na mně podepsali“ (Urban 2001: 236).

4.4 Voda, její podoby a významy

Jelikož bytost hastrmana je emblémem vody a v případě postavy románu její personifikovanou podobou, stává se tak román, jehož ústřední osu hastrman tvoří, určitým způsobem i románem

o vodě samotné a díky vodníkové roli vypravěče se stává vodní živel průvodcem po literární krajině této prózy. V následující části se zaměříme na to, jakými různými způsoby se zde tato materie mimo samotnou postavu hastrmana manifestuje.

V první části románu je v bažinatém kraji pod Vlhoští čtenář vodou obklopen v podobě rybníků, potoků či nádrží. Hastrman při svém příchodu s úctou pozoruje, jak s krajinou pracovali jeho předci: „To oni zvelebili kdysi velkolepé, v jejich době už dávno zpustlé vodní dílo a založili systém podpůrných napájecích nádrží, rybníků potočních, pramenných i nebeských, a osm z nich znovu důmyslně propojili v areál, jenž neměl obdoby na celém světě“ (Urban 2001: 12). Do kraje přichází koneckonců právě i kvůli snaze navázat na neinvazivní způsob kultivace vodních toků na území, o něž pečoval jeho otec. Postavy Staré Vsi pak na vodu nahlížejí především jako na základní esenci života, jež zároveň člověku zajišťuje vyživení nejrůznějších částí jeho tělesné schránky. Stejně tak se například ve formě deště stává darem dopřávajícím vláhu zemi, která pak dokáže nést plody: „Nastaly šťastné dny. Po modré obloze se táhly dlouhé pruhy bílých mraků [...]. Ty se ve správný čas otevřely a vypustily na naše pole vydatný déšť. Lidé na to koukali s otevřenou pusou a dušovali se, že to ještě neviděli a že je to Boží dílo“ (Urban 2001: 130).

Voda ale není pouze tímto přírodním zdrojem potřebným k přežití člověka, oplývá i další, přidanou hodnotou, je něčím nesamozřejmým a posvátným. To se ukazuje nejvíce při pohanských rituálech prováděných místní chasou. Při nich je voda něčím, co umožňuje očištění, je spojena s transformací, ochranou či hojností, při rituálech oplývá ale i křesťanskou symbolikou: „Ke králi pak přikročila Katynka. Neberouc ohled na jeho majestát, setřela mu posledních pár kapek z dlaně a potřela si jimi čelo, snad dokonce udělala křížek, jako by to byla voda svěcená“ (Urban 2001: 142). Jako jeden z přírodních živlů zde přístup člověka k vodě v duchu romantismu vyžaduje zároveň pokoru a bázeň, neboť jakožto přírodní síla umožňuje zrození, ale stejně tak i ničení a zánik. V návaznosti na již tematizovaný příběh vyprávěný hastrmanem při jednom z rituálů o cestě několika kapek vody⁵ jsou pak ale i lidé nahlíženi jako jednotlivé vodní světy zapojené do vyššího celku zemské hydrosféry.

Když se následně hastrman ocitá v severních Čechách na počátku třetího tisíciletí, je otřesen změněným stavem krajiny, z níž zmizely původní vesnice a jejich území nahradila přehrada. Rozmístění vody v krajině se radikálně proměnilo a vodní plochy, které zde vytvořili Johanovi předci a fungovaly tu po staletí, zanikly. Ačkoliv je v samotné přehradě vody dost, hastrman tuto vodu označuje jako mrtvou a na její danou formu nahlíží jako na nežádoucí, neboť nedokáže distribuovat vodu po celé krajině rovnoměrně a dochází tak k narušení rovnováhy: „[D]ůvodem pro stavbu přehrady bylo vysušení věčně vlhkého kraje, jeho pověstných močálů a záplavových luk. Povedlo se. Přehrada do sebe vsála všechnu vláhu; kupodivu už ji nebyla schopná předat tam, kde jí bylo zapotřebí. V jejím okolí jsou dnes mělké písečné doly“ (Urban 2001: 237). Jako hlavní důvod stavby přehrady se však vyjevují požadavky potřeba průmyslového odvětví využívajícího velké vodní plochy pro energetické potřeby místní továrny.

Pokud se i v případě života člověka v blízkosti vodních ploch vrátíme k otázce oprávněnosti lidí zasahovat do krajiny a manipulovat s ní, opět se dostáváme především k míře a způsobu, jakým je k této proměně přistupováno – i Johanovi předci se koneckonců vodu snažili nějak usměrnit: „Bylo to zajisté dílo umělé, ale ctílo původní východiska daná přírodou: vystavěli je v místě, kde

⁵ Viz citace Urban 2001: 140–142.

jezířka, tůně a močály bývaly odjakživa. To dílo je zpřístupnilo člověku a propůjčilo mu svůj užitek, aniž by bažinaté krajině vzalo přirozenou krásu a účel“ (Urban 2001: 12). Jde tedy především o to, co jsme naznačili již v předchozí části o krajině: člověk by měl ve vztahu k přírodnímu živlu fungovat s vědomím vzájemnosti, jež umožňuje soužití výhodné a nenichivé pro oba tyto elementy.

To však novodobý způsob nakládání s vodní matérií, zobrazený v druhé části, porušuje. Voda se jako zdroj v tomto společenském kontextu stala zejména prostředkem zisku. Převažuje myšlenka toho, že má sloužit neomezeně a lze s ní nakládat, jak je člověku libo. Ztrácí své další významy a dochází k odosobnění člověka ve vztahu k ní: „Voda se počítá na hospodářsky využitelné kubíky, jinak o ni není zájem, vždyť je jí všude tolik – nejsme v Africe“ (Urban 2001: 265). V této druhé části se tudíž projevuje takový způsob konceptualizace vody, jež Jamie Linton označuje jako „moderní vodu“ – tedy jako od člověka oddělenou matérii, fungující primárně jako zdroj podléhající komodifikaci. V Urbanově zobrazení se tak naplňuje i Lintonova teze o tom, že naše představy o vodě přímo ovlivňují také způsob našeho hospodaření s ní.

Protipólem tohoto instrumentalizujícího přístupu postav, zastupujícího obecnou tendenci charakteristickou pro zobrazovanou současnost, jsou mladí ekologové Děti Vody. Jejich pojetí vody se propisuje i do samotného názvu jejich organizace: „Planeta, na které žijeme, se jmenuje Země, ale většinu povrchu zabírá voda a nezměrné množství této tekutiny se skrývá i pod povrchem. Jelikož bez ní nelze žít, musíme dělat vše pro to, abychom ji udrželi čistou a v rovnováze s ostatními živly, vzduchem, zemí a ohněm, vždyť jsou na ní všichni živočichové závislí jako na své matce“ (Urban 2001: 300). K navrácení této rovnováhy jim nakonec napomůže sám hastrman, který po dvou stoletích hibernace probudí Katynku jakožto ochránkyni kraje znovu k životu a tím umožní vodě pramenící z hory Vlhošť ve formě povodně strhnout těžební stroje a především pak zničit Novomlýnskou přehradu jako metaforu destruktivní civilizace: „Voda se smísí s vodou, ale nesmísí se, obrněný pramen z hory udeří na vetřelce, jenž se tak nenasytně rozlil po kraji, a v jediné gigantické vlně jím praští o nasypanou hráz“ (Urban 2001: 379). Zároveň však lokalita nezůstává zaplavena nadobro, voda očišťuje vše nežádoucí a poté odkrývá základy původního uspořádání vesnic v krajině ještě z dob, jak je pamatuje baron Salmon de Caus. Toto místo pak svépomocí v duchu fiktivního ostrova Utopia z díla Thomase Mora přetvářejí právě Děti Vody a dokážou tak symbiózu člověka a krajiny spolu se změnou uvažování o vodě samotné obnovit. To vše v součinnosti s Katynkou, která světu znovu navrací ideál takového přístupu k vodě, jak jej mimo jiné nastiňuje Astrida Neimanis zmiňovaná v teoretické části, v němž je rovněž přítomna výzva k uvědomování si své vlastní utvářenosti vodou, jež napomáhá překračovat představu oddělenosti člověka od okolního prostředí a vodní matérie v něm.

Román Hastrman svérázně reflektuje téma ekologie a environmentálních změn, přičemž zároveň klade důležité otázky ohledně toho, jaká je pozice člověka na této planetě či jaký přístup k tomuto prostoru člověk zaujímá. Problematizuje důsledky, jež mohou provázet různé způsoby uvažování o mimolidském světě a manipulace s ním. Jejich prostřednictvím tak zároveň nabízí impulzy vedoucí k náhledu na svět jako na pletivo vzájemných vztahů, v němž jeden jeho prvek je nutně provázaný s prvkem dalším a vše v takovém světě má pak na sebe nezbytně vzájemný vliv. V neposlední řadě pak román funguje i jako pomyslný průvodce možných způsobů konceptualizace vody v několika časových horizontech a historicko-společenských kontextech; jak poukázal už Patočka, Urbanův „román je nakonec stejně tak zelený jako modrý“ (Patočka 2001).

5 Jezero

Novela *Jezero* Biancy Bellové z roku 2016, vydaná nakladatelstvím Host, byla v Liteře oceněna titulem Kniha roku a získala též Cenu Evropské unie za literaturu roku 2017. Jedním z inspiračních podnětů byla pro autorku údajně fotoreportáž z National Geographic o vysychajícím Aralském jezeře (Bellová – Demelová – Zbořil 2016). Recenzenti této prózy na ni nejčastěji poukazují v souvislosti s linií iniciačních románů, zároveň ale komentují i její dystopický charakter (Hartman 2016, Melichar 2016, Nagy 2016). Téma klimatické krize a změn prostředí se v samotném příběhu vyslovuje explicitně, reflexe dané problematiky však nekončí u pouhé její reprezentace. Jak dále uvidíme, v *Jezeru* je zdůrazňována především vzájemná podmíněnost různých kontextů a nemožnost člověka vydělit se ze svého prostředí, což jsou aspekty důležité při zobrazování antropocenního světa. *Jezero* se ve své odborné studii uplatňující ekokritické čtení věnovala i Tereza Dědinová, přičemž problematiku environmentální krize zde analyzuje zejména v souvislosti se sociálními faktory (Dědinová 2022).

Příběh novely začíná i končí v rybářské vesnici Boros situované u vysychajícího, toxického jezera, jež vesnici částečně odděluje od zbytku světa za jezerem a pro většinu obyvatel je možnost z tohoto prostředí vykročit téměř nemyslitelná. Představený apokalyptický svět není nijak konkrétně prostorově ani časově situován, názvy měst a vesnic nekorespondují se jmény z aktuálního světa, jedinou bližší realitou je odkaz na dlouhodobou okupaci území ruskými vojáky, zároveň ale do tohoto prostoru prosakují i prvky blízkovýchodního náboženského vlivu. Příběh je podáván heterodiegetickým vypravěčem, který po celou dobu pozoruje a zprostředkovává dospívání Namiho, chlapce z Borosu, a umožňuje čtenáři sledovat myšlenkové obsahy tohoto hlavního protagonisty. Jednotlivé myšlenky, ale i výpovědi postav jsou po jazykové stránce mnohdy velmi strohé a syrové, stejně jako okolní svět, jehož atmosféru podtrhují. Nami zpočátku žije se svým „dědkem“ a „bábou“, ale po jejich smrti se vydává poprvé do světa za jezero, konkrétně do hlavního města, ale i dál za něj. Tímto rozhodnutím nejen uniká z nehostinného prostředí – a zároveň jediného, které doposud poznal, ale především se chce pokusit najít svou matku. Vydává se tak na iniciační pouť do světa, na konci příběhu se ale do Borosu vrací. Drsná realita jej dostihuje, není z ní úniku.

Kompozičně je novela rozdělena na čtyři části, přičemž jejich názvy kopírují pojmenování vývojových fází hmyzu – Zárodek, Larva, Nymfa a Imago –, čímž je naznačována analogie mezi vývojem chlapce a vývojem nelidského organismu. Dominik Melichar v tomto pohybu dospívajícího chlapce vydávajícího se na cestu, „aby po ní došel opět na začátek“, nachází symbolickou spojitost s mytologickým Uroborem, tedy hadem požírajícím svůj vlastní ocas a představujícím tak věčný koloběh života a smrti (Melichar 2016). Na rovině celého fikčního světa či samotného jezera pak sice také lze sledovat cyklicky se opakující zkázu, zároveň však – jak uvidíme v následující části – nenadchází ona očekávaná obroda.

5.1 Apokalyptický svět

Svět, respektive výsek světa, se kterým se skrze příběh seznamujeme, působí už od začátku jako svět zdevastovaný, nad nímž nejenže neustále visí hrozba klimatické krize a globálního oteplování – tento svět je hrozbou již v té chvíli viditelně zasažen a v průběhu několika let, které jsou odměřovány dospíváním ústředního protagonisty Namiho, lze vidět mnohorozměrnost těchto

změn v prostředí fikčního světa. Na katastrofický stav poukazuje i Petr Nagy a nezdráhá se tento svět nazvat přímo postapokalyptickým (Nagy 2016). Časovou rozprostraněnost zkázy a zároveň i pravděpodobnou zvyšující se míru negativních proměn pak výstižně komentuje Ivan Hartman: „Blíží se apokalypsa, nebo možná už je po ní“ (Hartman 2016). Změny v prostředí jsou prezentovány skrze nejrůznější projevy, ústředním obrazem je však právě jezero u Borosu, které je nejen otrávené, ale také postupně více a více vysychá, až na konci novely jeho podobu v dálce rozeznáme jen díky slabém odrazu slunce na zbytku hladiny.

Klimatická krize se pohledem hyperobjektu v případě jezera projevuje především jeho toxicitou, k níž došlo zejména následkem těžby ropy, ale i znečištěním vody vraky lodí chátrajících v jezeře a hromadami odpadu do něj vyhazovaných. Ty, jak se dozvídáme v závěru, Namiho děda z otcovy strany pravidelně z jezera vylovuje: „Podél plotu stojí šiky lednic, nárazníků, lodních šroubů, harpun, světlometů, autobaterií, lavorů, trámů a prken. Hromady krámů zakrývají část oken. [...] ‚Všechno z jezera,‘ máchne muž nakonec pravicí“ (Bellová 2016: 179). Zmíněná toxicita pak na lidech ulpívá takovým způsobem, že jim způsobuje agresivní ekzémy, které se zhoršují po každém styku s kontaminovanou vodou v jezeře. Při koupání v něm Nami a další postavy také běžně zvrací. Předsedovi místního kolchozu a jeho ženě se následkem života v takovém prostředí rodí dítě se třema rukama, obdobné deformace u novorozeňat však nejsou žádnou výjimkou. Přítomnost otráveného jezera zanechává na lidech své stopy, vplétá se do celého okolního prostředí, dosahuje na veškeré organismy: „Takhle posli moji velbloudi,‘ povzdychne si Karal, když se přestane smát, a rozhodí ekzémem znetvořené ruce doširoka. ‚Zrovna takhle: když se našrali trávy, začali se motat, pak upadli na zem a už nevstali. Trvalo to několik dní, než zdechli, dávali a řvali jak raněný. Tak jsem je pak musel podříznout, abych jim to zkrátil.‘ [...] ‚Tráva je prosolená,‘ řekne někdo. ‚Dobytku je z ní zle‘“ (Bellová 2016: 30). Spolu s tím, jak jezero vysychá a vzrůstá nedostatek vody, je jeho toxicita a prosolenost stále koncentrovanější: „Pořád máš ten ekzém... Na rukou.‘ ‚No. Čím víc jezero vysychá, tím je to horší‘“ (Bellová 2016: 169). Toxicita vody tak působí dále i na ryby v jezeře, jejichž množství se snižuje, což nakonec místní obyvatele, závislé na výlovu a zpracování ryb v místním závodě, zásadně zasahuje z hlediska finančního.

Jedním z motivů skrývajících se za jezerem, respektive uvnitř něj, je Duch jezera. Ačkoliv tato numinózní entita není sama o sobě blíže specifikovaná, místní věří v její moc mimo jiné právě i nad počasím, úrodou a obecně nešťastnými událostmi odehrávajícími se v Borosu. Jednou za čas někoho obětují se snaze si jej udobřit. Existenci Ducha si tak objasňují například zmizení Namiho „dědka“ a dalších rybářů, kteří se zrovna ocitli za velké bouře na jezeře, nakonec tak ale i předčasně obětují Namiho „bábu“: „Nemůžeš to zastavit, holoubku. Všechno musí být, jak má, aby se Duch nezlobil. Protože se ještě pořád zlobí“ (Bellová 2016: 44). Duch jezera se však v průběhu jeví spíše jako smyšlená instance zakrývající bezmoc zbídačených místních při vyrovnávání se s drsnými podmínkami, ale mnohdy slouží i jako výmluva pro neschopnost vidět vlastní jednání a jeho důsledky. Nami sám však na konci příběhu usoudí: „Žádnej zasranej Duch tu určitě není. Možná, že někdy dřív jo, možná. Ale dneska je v tý stoce jen spousta jedu a mrtvol a harampádí“ (Bellová 2016: 185).

Jak již bylo zmíněno, v podstatě celý příběh a životy jeho protagonistů se více či méně odehrávají v blízkosti jezera nebo jsou na něj nepřímou navázány. Tato nepřímost se vyjevuje ve třetí části, kdy se Nami z hlavního města dostává do vzdálené vesnice Kuce, nacházející se v blízkosti bavlníkových polí. K pěstování bavlny je potřeba velké množství vody, která je

primárně čerpána z řeky ústící do jezera. Bavlna však vysává veškerou vláhu ze svého okolí, což se nápadně projevuje na okolní krajině, která je úplně vyprahlá, tato poušť se dokonce ke konci příběhu „připlazila už k samotnému hlavnímu městu“ (Bellová 2016: 155). Jakmile se Nami setká s matkou, jedním z prvních témat, která spolu reflektují, je opět jezero a jeho podoba: „Měla jsi červený plavky, dvojdílný,“ řekne. „Ty si to pamatuješ?“ „Blil jsem a tys mi držela hlavu.“ Matka se usměje. „Teď už tam žádná pláž není. Jezero se scvrkává.“ Ona kývne. „Všechnu vodu vypije ta zpropadená bavlna“ (Bellová 2016: 138). To vyvstává z porovnání vzpomínky na pláž u jezera z Namihovo dětství, kdy se spolu matka se synem naposledy viděli, a nynějšího stavu jezera. Kontrast jednoho světa v odlišných časových horizontech se i mimo domov Namimu připomíná a dostihuje jej při pohledu na fotografii v matčině chatrči, na níž je jezero ještě mnohonásobně širší a obklopené vegetací. Ačkoliv se Nami ocitá za celou dobu nejdál od Borosu, tíživá zpuštěnost krajiny se tak ani zde nepřestává drát do popředí, a to také proto, že bezprostředně negativně ovlivňuje život každého jedince, vkrádá se do činností a prožívání místního společenství – z každodenní práce na bavlníkových polích sleduje Nami přicházet lidi ztrhané prací, mnozí z nich vypadají příliš staře: „Mluví málo, jsou pokrytí prachem a vypadají unaveně. Jsou mezi nimi děti nejrůznějšího věku, včetně těch, které se nesou v šátku na zádech svých matek, stařeny, starci. Mužů v produktivním věku je překvapivě málo“ (Bellová 2016: 135–136). Jemu samotnému se po chvíli tělo začne zanášet všudypřítomným prachem, který ulpívá na jeho sliznicích a na všech částech jeho těla.

Nami se většinu času směřování svého života determinovaného drsnými podmínkami pokouší zvrátit a přemlouvá matku, aby se s ním vrátila zpět „domů“ do Borosu: „Tady je peklo. Suchej kus země, kterej ze sebe nevydá ani bodlák. Na kterým lidi nikdy neměli žít. Proč bysme tu měli otročit pro Rusáky, který všechny tyhle lidi vyhnali z vlastních domovů? Vždyť to nemá žádný smysl!“ „A co má smysl, Nami?“ obrátí se na něj matka a zastaví se. Chřípí se jí chvěje. „Co v životě má smysl?“ (Bellová 2016: 145). Ostatní jedinci tohoto světa žádné příznivé životní směřování už nevidí a postupně se čím dál výrazněji projevuje, že se ocitají v kruhu bez vidiny jakékoliv perspektivní budoucnosti, v němž jsou jejich životy vevázané do zničujících sociálních podmínek. Takovýto syrový svět pak nenabízí možnost žítí, ale pouhého přežívání.

Sám Nami se nakonec rozhodne do Borosu vrátit i bez matky. Vlastní postupnou rezignaci na nadějnou budoucnost pak demonstruje ve chvíli, kdy se v závěru své cesty v domovské vesnici setká s dívkou Zazou, do níž je už od dětství zamilovaný: „Zaza mlčí, soustředěně žvýká. Namimu se chce říct, že jen nezodpovědný šílenec přivede v Borosu na svět dítě, ale místo toho ji znovu pobídne, ať jí“ (Bellová 2018: 174).

5.2 Časová podvojnost

Příběh *Jezera* je zasazen do času probíhající apokalypsy, v němž je ale zároveň neustále odkazováno na svět takový, jaký byl předtím, čtenář se v mnohých analeptických scénách do tohoto stavu *předtím* vrací. Vyprávění začíná flashbackem a implikuje tak minulou časovou rovinu vyjevující svět, po němž se Namimu stýská. I nadále je příběh protkaný více či méně explicitními upomínkami na absenci lidí, prostředí a situací, a to právě v bezprostředním sousedství porovnávání všeho se soudobou situací. Tento postup se pak výrazně koncentruje v poslední části, když se Nami vrací cestou pěšky domů do Borosu po pusté, rozpraskané zemi. Scénérie zkázy

se mu vyjevují na každém kroku a vyplavují mu vzpomínky na dobu, kdy byl ještě malý kluk: „Nami si vzpomíná, že když byl malý, vzal ho občas dědek na nedlouhý výlet za město a nikdy si nemusel dělat starosti s vodou; podél každé cesty byla kašna, do které vyvěral pramen. Většinou na ní byl na řetízku zavěšený plecháček, ano, to byly věci, které byly samozřejmé. Teď byly všechny kašny vyschlé, zbytečné, a napajedla pod nimi prázdná, až na hromádky navátého prachu“ (Bellová 2016: 165). To, co již není, je tedy neustále zpřítomňováno do roviny aktuálního dění, a tak se ve vyprávění utváří dyadický čas, který je zároveň i jedním ze způsobů destabilizace temporální linearit.

5.3 Vztah k vodě

Pokud obrátíme pozornost na vodu jakožto jeden z primárních momentů výběru děl pro tuto práci, lze říci, že v podstatě každá část této novely je odkazy na ni v různých jejích podobách a funkcích prostoupená. Kromě její toxicity je problémem i její nedostatek: „Nevzpomínám si, kdy jsem naposledy zažil déšť,“ pronese Nami k matce. „Nevzpomínám si, kdy jsem naposledy viděl takhle šťastný lidi“ (Bellová 2016: 144). O významnosti, avšak nedostupnosti vody v podobě dešťových srážek potřebných k závlaze půdy tedy hovoří jak situace jedné z výjimečných průtrží mračen ještě před Namiho odchodem z Borosu, tak i ta při návštěvě matky ve vesnici Kuce.

Voda obecně je však i přes její nedostatek esencí, s níž přichází protagonisté každý den do styku, a funguje tak dobře jako jeden z bezprostředně viditelných příznaků alarmující situace klimatické krize, jež se odehrává napříč všemi lokalitami i vrstvami společnosti a je tak neustále přítomna v životech všech lidí. Tudiž i v případě, kdy se ocitáme na scéně s jednou z nejprivilegovanějších osob představeného světa, se Starou dámou, se na povrch derou momenty vypovídající o jedné z vlastností hyperobjektu, tedy nelokalizovanosti: „Nami pracuje na zahradě Staré dámy, aby zase vypadala tak jako na starých fotografiích. Klučí křoviny, pleje nezdolný plevel, zakládá a hnojí záhony, na které se na jaře vysadí květiny a bylinky, a prořezává stromy. Jen se zaléváním to je těžké, voda v této čtvrti teče jen ráno a večer a je zakázáno ji používat na zahradě“ (Bellová 2016: 127). Krizi se není možné vyhnout, neboť postihuje všechny jedince nezávisle na jejich prostorové, ale i sociální situovanosti.

Pro Namiho má voda různé významy. Kromě její základní funkce jako hlavního zdroje nutného pro fungování lidského organismu je pro něj voda i něčím navozujícím pocitu bezpečí, úlevy. Při jeho vstupech do nového prostoru je zdůrazňováno pojetí vody jako něčeho vzácného, spojeného s formou očištění (jak vysloveně fyzického, tak skrze pozitivní konotace i duševního) – proud teplé vody u Johnyho vnímá jako vzácnost, stejně tak prochází očištěným procesem díky koupeli u Staré dámy, a nakonec i po cestě k matce vchází do zavlažovacího koryta, aby se namočil: „Voda v něm vyvolává radost, přistihne se, že se usmívá, i když je voda v kanále kalná, a trochu smrdí“ (Bellová 2016: 135). Nami sám se tedy během své pouti k vodě neustále vztahuje a můžeme tak sledovat její různé podoby a především negativní změny jakožto manifestace hyperobjektu environmentální krize.

5.4 Nemožnost uniknout

Je možné sledovat, že ačkoliv se příběh odvíjí po trajektorii zdánlivě konvenčně kopírující dospívání hlavního hrdiny, nedochází k naplnění předpokládaného ekologického uvědomění

jedince, což by se mohlo jevit jako jeden z očekávaných nároků kladených na díla „zelené literatury“ ekokritikou. Caracciolo mimo jiné právě u typu děl reflektujících environmentální krizi výhradně ve svém tématu spatřuje riziko pouhého sebezpotvrzení environmentalistického názoru, který ale neklade dostatečný tlak na komplexní ztvárnění vztahů mezi člověkem a mimolidským světem (Caracciolo 2021: 21).

V *Jezeře* přístup lidí a podoba světa zůstává v zajetí zoufalého procesu zkázy. Podstatné je však to, že tato novela různými postupy utváří prostor k přehodnocení pohledu na vztahový propletenec, charakteristický pro situaci antropocénu. Hartman trefně shrnuje, že *Jezero* je tak svým způsobem koláž varující „před tím, že apokalypsy se opakují“ (Hartman 2016). V představeném zpusťšeném světě nelze předvídat, co bude další den – každá další pohroma může přijít jak ze strany ze strany zhýralých, vyděděných Uruborů (vzpouza, ničení měst a vesnic, agrese), tak i v důsledku nepředvídatelných projevů hmyzu (nálety kobylek) a samotného počasí (extrémní dešť) – prostředí není jen pouhou tragickou kulisou, ale i zásadním činitelem fikčního světa. I přesto, že není situace zobrazena nutně z perspektivy globální, vypovídá *Jezero* o provázanosti různých kontextů i v tomto rámci jasně vymezeného, lokálního prostoru, přičemž právě samotné jezero můžeme považovat za synekdochu dostatečně výmluvnou pro postižení širšího celku. Environmentální krize je kromě svých lokálních projevů, jako jsou toxická voda či sucho, reprezentována i dopadem změn na zdraví jedinců a chudobou: „[V] *Jezeru* je výrazně propojena lhostejnost k přírodě s lhostejností k lidem – nezájem a rezignace zasahují všechny vztahy, mezilidské i mezi lidmi a přírodou“ (Dědinová 2022: 176).

Specifické ztvárnění času umožňuje efektně zobrazit katastrofičnost a s tím i související naléhavost situace. Protagonistovo prožívání reality skrze zpřítomňování minulosti totiž dává tím důrazněji vyvstat obrazům současné zkázy. Namiho putování světem, z nějž není úniku, a nakonec i návrat do původní domovské krajiny pomáhá budovat obraz světa jako pletiva utvářeného neoddelitelnými vazbami. Příběh *Jezeru* pak vypovídá o nemožnosti vydělit člověka z jeho prostředí, ale i o tom, že lidé jeho exploataci v různých, navzájem provázaných sférách zasahují nakonec především sami sebe.

6 Před povodní

Následující část představí ekokriticky orientovaný pohled na dílo české autorky Anny Bolavé, zařazované ke generaci autorů narozených okolo roku 1980 a označované někdy i jako „silné jádro“ současné domácí prózy (Králíková 2020–2021: 133). Její na sebe volně navazující trilogii, vydanou v nakladatelství Odeon, tvoří romány *Do tmy* (2015), *Ke dnu* (2017) a *Před povodní* (2020), přičemž první z těchto titulů byl v roce 2016 oceněn Literou v kategorii próza. Andrea Králiková ve své studii abstrahuje některé společné rysy tohoto fikčního světa a kromě asociálních ženských postav vyskytujících se v centru těchto próz spolu s jejich neidylickým prožíváním vztahů poukazuje právě i na důležitou úlohu mimolidské dimenze: „Je to svět svým způsobem nelítostný, navázán na atributy přírody nebo přírodní živel, a protkán obsesí, vášní či strachem. Strach však pramení nikoli z přírodních jevů, ale z člověka“ (Králíková 2020–2021: 134). Podobně i Tereza Dědinová ve všech dílech trilogie identifikuje jako zásadní téma vztah jedinců k okolí, v němž žijí, a podtrhuje pak zejména zpochybňování myšlenky oddělenosti jedince od vlastního prostředí (Dědinová 2022: 158).

Trilogie je zasazena do okolí fiktivního maloměsta Řečovice a kontinuitu mezi díly dotváří především postupné rozkrývání nejasností v komplikovaných mezilidských vztazích. Ve dvou návazných příbězích dochází k vypointování řečovických životních osudů, nastíněných v díle předcházejícím. První díl je vyprávěn hlavní protagonistkou Annou Bartákovou, jejíž životní tempo se odvíjí od její posedlosti sběrem léčivých bylin a každotýdenního mezníku jejich odevzdávání ve výkupně. Vyprávění protkané rostlinnými motivy se zakončuje splynutím této sběratelky s bylinami: „Hromady listů se lehce rozhrnují, abych mohla vstoupit, a za mnou se pak naposledy zavírají“ (Bolavá 2015: 227). Ve druhém dílu se už setkáváme s heterodiegetickým vypravěčem a množstvím fokalizátorů se rozrůstá. Jako jeden z prostorů oplývajících nevyřčeným tajemstvím se zde objevuje vila u řeky, jež se stává centrálním bodem třetího dílu, kromě toho jsou podstatným prostorem i močály v okolí Řečovic. Nad nimi se vznášející mlha pak v některých momentech dokonce nabývá antropomorfního charakteru, i když ne v takové míře, v jaké se s tím setkáme ve třetím dílu *Před povodní*: „Mlha ho se zalíbením poslouchá“ (Bolavá 2017: 221).

Ačkoliv je ve všech dílech významně reprezentována přírodní živelnost okolního prostředí, pozornost upřeme k dílu poslednímu, jelikož v něm vystupuje do popředí element vody, který je pojítkem prozaických děl vybraných pro tuto práci, a kromě toho se stává i jedním z hlavních dějových hybatelů řečovické trilogie.

6.1 Ekologické varování

Próza *Před povodní* environmentální krizi přímo nezmiňuje, v textu se jen občas objevují motivy poukazující k environmentálnímu vědomí některých jedinců, jako je například zmínka o dopisech, které majitelce řečovické dřevozpracující firmy Hedvice posílají ekologičtí aktivisté. Zároveň je ale různorodě názorově orientovaným postavám umožněno sdělovat své úsudky o problematice devastace životního prostředí: „Kácení stromů a následné zpracování dřeva bylo, je a bude součástí lidské kultury a netřeba kvůli tomu povolávat policejní orgán“ (Bolavá 2020: 18).

Ačkoliv v příběhu občas dochází ke klimatickým výkyvům, nejde o extrémní případy a jejich nepředvídatelnost, jaká se objevuje například v *Jezeře*. Naopak se setkáváme s barvitě vykresleným střídáním přírodních cyklů korespondujícím s běžnou typologií ročních období.

Před povodní uvádí čtenáře do přicházejícího jara a s ním spjatých procesů probouzení, jež začíná všem lidem – „zdravým, nemocným, opilým i střízlivým“ (Bolavá 2020: 35). Stejnou měrou se ale týká i nelidských bytostí či prostorů: „Všechny možné a nemožné živé organismy čeká v nejbližších dnech nápor čerstvé energie a i zpuchřelá vila se chystá rozkvést. Vzduch se otepluje a póry ztuhlé krajiny kolem řeky se rozpínají. Břehy se protahují a dýchají, suché listy šustí a pak si ho odnáší vítr daleko do míst, kde ho cestáři smetou z povrchu pryč“ (Bolavá 2020: 37).

Zaměříme-li se v textu na náznaky Mortonova hyperobjektu, problém znečištěné řeky o sobě dává v románu průběžně vědět skrze pachutí vody, ale i nevábným rybím zápachem v okolí. Některé postavy tak opakovaně nedokážou pozřít kávu či po rybině chutnající cigarety: „Potřebuje pravidelný příval kofeinu, ale bahno v hrnečku spolknout nejde. Netuší, že její oblíbený nápoj bude nechutný i zítra. A pak i další dny. Celé letošní jaro nasákne pachutí zkažené vody a mžitky před očima se rozmnoží jako shluky zelených sinic“ (Bolavá 2020: 56). V textu rozesté poznámky o zásazích do prostředí či samotná povodeň jako přírodní katastrofa však nejsou známkou stavu příliš se vymykajícího z běžné proměnlivosti životního prostředí, tím méně pak ve srovnání s dalšími prózami rozebíranými v této práci, v nichž environmentální krize nabývá apokalyptického charakteru. I Tereza Dědinová ve své studii konstatuje, že environmentální změny zde „nepřesahují situaci, kterou známe ze současného světa“ (Dědinová 2022: 166). Setkáváme se spíše s obecnějším apelem podněcujícím ekologické uvědomění a zviditelňování rozmanitých sfér tvořících život na Zemi, a tedy i toho, že životní dramata člověka a lidské společnosti jsou v přímém napojení na dějiny prostředí, jehož jsou součástí. Toto varování pak nachází přímou konkretizaci v závěrečném vylití řeky z koryta v důsledku přílišného zahlcení odpadky, jež do ní lidé bezmyšlenkovitě házeli, k čemuž se dále ještě podrobněji vrátíme.

6.2 Lidská i mimolidská perspektiva

Heterodiegetický vypravěč románu čtenáři zprostředkovává různorodé, mnohdy i velmi protichůdně charakterově ustrojené postavy včetně jejich myšlenkových pochodů. Neustálým střídáním fokalizujících subjektů i v rámci jedné kapitoly předchází tomu, aby zaujal příliš jednostranný pohled a světonázor. Kromě lidských protagonistů a občasných vlastních vypravěčských komentářů z odstupu ukazuje zároveň ale též perspektivu mimolidskou – do agentní pozice staví různé vodní a suchozemské organismy, především však i samotnou vodu v podobě rybníka, řeky či této matérie jako takové. Románový svět tedy díky vševědoucímu vypravěči může čtenáři zprostředkovávat procesy, aniž by přitom musel být nutně přítomný přihlížející lidský subjekt. Děje se tak především ve scénách, jimž dominují popisné pasáže, které mimo jiné zpomalují rychlý sled střídajících se perspektiv: „Světle hnědý klíček odhrnuje drobečky půdy. Vytahuje se za sluncem a sílí. A vedle něj další a další, země se zvedá ve velkém a nic už nezůstane na původním místě“ (Bolavá 2020: 79).

V některých momentech pak člověk sice není plně upozaděn, zároveň však dochází k inverzi běžného obsazení rolí v subjekt-objektové struktuře výpovědi. Obvykle v takové struktuře převládá tendence dosadit do pozice subjektu lidského aktéra, zatímco objekt, tedy to, na co tento aktér působí a s čím interaguje, působí spíše pasivně. Právě vnější okolí a jeho objekty se tak běžně stávají spíše kulisou příběhu. V románu *Před povodní* však nejen že se okolní matérie díky obměnám v obsazování jednotlivých rolí stává aktivním a životaplným subjektem, ale samotný

člověk, jeho lidské tělo v pozici objektu, paradoxně působí jako inertní hmota. Nejvýmluvnějším příkladem je úryvek, v němž se Hana pokusí o sebevraždu skokem z mostu a začne se topit v řece: „Voda je spokojená. Bylo po jejím. Jinak to ani v těchto místech nejde. Pohrává si se svou dnešní návštěvou, šimraná vznášejícími se cáry oblečení a vlasů. Copánky se polehoučku rozplétají, řeka si každého učeše po svém. Několik minut se barvy říčního proudu vracejí do původního stavu, ale hladina se točí v kruhu. *Víme o tobě*. Voda se usmívá. Dýchá a je skleněná. Objímá bezvládný lidský tvar, jemně ho drží a hladí po hlavě“ (Bolavá 2020: 70). Některé z myšlenek postav bývají i mimo jejich vlastní přímou řeč zprostředkovávány v první osobě, na což poukazuje kurzivní vyznačení dané výpovědi. Takovýto ozvláštňující způsob přiblížení myšlenkového obsahu lze pak sledovat právě i u samotné vody jako matérie v agentní pozici.⁶

Tím, že se do juxtaopozice staví subjekty ze sféry lidské i mimolidské – aktérem může být entita neživého světa stejně jako toho živého – a mají ve vyprávění zároveň i stejnou relevanci, odstraňuje se hierarchické a vzájemně neprostupné pojetí, v němž vrcholné postavení zaujímá člověk. Dále pak to, že jednotlivé organismy dokážou sdílet určité informace s podvodním celkem, dopomáhá k utváření představy komplexních vzájemných vazeb uspořádaných do pletiva: „Kusy nemocné kůže klesají na dno řeky. Cestou se jich dotýkají tlamy zvědavých ryb, nasávají je a vypouštějí zpět, nebo je zbrkle polykají. Myslemi všech vodních organismů se šíří příchutě Srostlíkových buněk, jež vysílají neviditelné signály do všech stran. Voda rentgenuje vnitřek všeho, co se jí dotkne. Její skupenství je jednou velkou myslí, prostupující všemi nesuchozemskými organismy“ (Bolavá 2020: 72).

V rámci střídání hledisek jednotlivých postav se setkáváme i s názory podporujícími dualistická přesvědčení o světě: Hedvika má zálibu v nastražování pastiček na hlodavce a obecně v chytání různých zvířat a nahlíží na ně jako na nepřátelské tvory, doktorka Borská je při první procházce podél řeky popuzená nepravidelnostmi a překážkami terénu, přírodní povrch je jejím protivníkem: „Proč nejeli autem? Co je tohle za černé bahno? Podrážky v něm zabořené těžknou, chodidla trnou a kotníky ochrnují. Není to hezká procházka“ (Bolavá 2020: 40). I u takových postav však přece jen dochází k určitým proměnám, a tak i Borská nakonec dokáže prožít napojení na okolní krajinu a užívat si pobyt v ní: „Když nejsou kolem ní namačkaní lidé, cítí se uvolněně a vnímá zdejší krajinu, jež je plná barev, pohybu a energie“ (Bolavá 2020: 135). Všechny tyto situace a názory jednotlivců jsou však spíše střípky: románový celek prezentuje všemožné názorové protiklady a oslabuje tím potenciální převahu některého z hledisek. Podstatné se stává celkové ustrojení příběhu, v němž není perspektiva člověka jako takového jediná a výlučná, a to, že mnohem důležitější než náhled jedince se stává celková perspektiva fungování všech a všeho ve vzájemné provázanosti.

6.3 Obojživelná Hana

Díky obojživelné protagonistce Haně je *Před povodní* zasazováno také do vodnické linie literatury, jež má v domácím prostředí dlouhou tradici. Z hlediska současné české prózy je intertextuálně spojována s Urbanovým *Hastrmanem*, to vzhledem k „tematizaci nestandardního mileneckého vztahu mezi *vodníkem* – *obojživelníkem* a ženou, přičemž Hana Strnadová jako potomek z tohoto vztahu se stává novodobou *vodnicí* – *obojživelnicí*“ (Králíková 2020–2021: 136). Hana byla počatá,

⁶ Viz větu v kurzívě v předchozí citaci (Bolavá 2020: 70).

jak již bylo předznamenáno, lidskou matkou a otcem vodníkem u dna řeky, to se však dozvídá až v pozdějším věku, kdy už její matka nežije. Všechny tyto informace včetně těch o událostech, které se v jejich rodině odehrávaly během celého Hanina dětství, jí sdělují vodní organismy: „Ryby jí odvyprávěly, co jí matka nikdy říct nedokázala. Ve vodě platí tekutý čas a u dna se staré obrazy promítají stále dokola“ (Bolavá 2020: 123).

I v útržcích svých vzpomínek se Hana do dětských let navrácí. Dvojího původu si tehdy ještě nebyla vědoma, byla už však puzena k tomu, být s vodou a jejími organismy v co nejbližším kontaktu, komunikovat s nimi a být jako oni: „Touží rozumět jejich řeči a umět jejich pohyby. Být tím pohybem. Dokázat ztratit ocas a vyskočit“ (Bolavá 2020: 25). Tak se tajně, aby ji matka neviděla, pokouší nořit do staré plechové vany na zahradě, pozoruje strukturu vody a v ní plavající pulce, jejich blízkost jí přináší nesmírnou radost a přeje si nabýt pulčí podstaty. Matka Bětka jí ale tyto s vodou spojené aktivity zakáže, jelikož se před ní stránku její osobnosti zděděnou po otcivodníkovi snaží držet v tajnosti a potlačenou. Po tragickém konfliktu mezi vodníkem a Bětčíným otcem se matka s dcerou Hanou stěhují pryč do velkého města a celou tuto minulost se snaží ze svého života úplně vymazat.

Dokud dospělá Hana vodní součástí své osobnosti nevědomky potlačuje, nedokáže normálně žít, svíjí se ve strachu z pouze tušené přítomnosti vodníka, který ji navštěvuje a našeptává jí, jak hranici utrpení překročit. Hana se nejprve ponoukání hlasu vzpírá, její existence je však v takovémto stavu méně a méně udržitelná. Není schopna si zajišťovat základní potřeby, je vyhladovělá, její fyzická schránka kvůli nedostatku vody chátrá: „Slyší téct vodu. Cítí její rozpínání v každé buňce těla, až má dojem, že tlak nevydrží a ona popraská. Když to odezní, uvědomí si naopak svoje vyschlé, scvrklé tělo, které má žízeň“ (Bolavá 2020: 67). Nakonec se rozhodne svůj život ukončit a skočí z mostu do řeky, neboť tuto trýzeň už dál nedokáže snášet.

Zatímco v případě Anny Bartákové z prvního dílu trilogie její postupné splnutí s okolními bylinami znamená smrt, Hanin pokus o utonutí přináší katarzi. Znovuzrodí se jako hybridní bytost se schopností žít lidským způsobem na souši a zároveň se bez problémů pohybovat pod vodou, mluvit s rybami, a tak se při pobytu v řece po letech konečně dokáže cítit jako doma. Hana se však promění nejen v bytost ztělesňující lidský i vodní živel, ale je na vodu napojena takovým způsobem, že se touto matérií může přímo stávat: „Prší! Já už to umím! Prším nad celou krajinou a cítím váhu veškeré nové vody“ (Bolavá 2020: 159). Dědinová ve své studii postavu Hany označuje za metaforický projev Mortonova pletiva, neboť v sobě propojuje sféru kultury a sféru přírody, tradičně nazírané jako oddělené (Dědinová 2022: 176).

Kromě opravdové hybridizace Hany přitom dochází k metaforickému přenosu vlastností přírodních živelů na člověka i u dalších postav románu. Králíková si všímá případu doktorky Borské, u níž se bližší vazba s vnější faunou a flórou v podstatě neobjevuje, i přesto se jiným organismem na chvíli stává také ona: „Radka Borská je velkoměstský pták hnízdící většinu života na jednom místě“ (Bolavá 2020: 11, cituje Králíková 2020–2021: 136). Opačně jsou pak zase lidské vlastnosti personifikací přisuzovány vodnímu živlu: „Řeka se chovala pokorně, jako oddané zvíře lehající si na záda a vyžadující drbání“ (Bolavá 2020: 107). Harmonizace pomyslně oddělených světů v další rovině příběhu se uskutečňuje i v eskalujícím závěrečném momentu při požáru ve vile – „rozvodněná“ Hana ve smyslu smířlivého gesta objímá žhárku Hedviku a dochází tak k symbolickému očištění nepřátelských nánosů v jejich vzájemném vztahu: „Přistoupí ještě blíž

a ony dvě se poprvé dotknou. Překvapení. Brnění a hukot. Hedvika zhluboka dýchá a cítí vodu. Ale jinou než tu v kávě, tu plnou hnijících rybích mrtvol. Nadechuje čerstvý déšť“ (Bolavá 2020: 231).

6.4 Rozvodněná řeka

Petr Nagy ve své recenzi románu *Před povodní* vyzdvihuje jako zpestřující kvalitu právě „podmanivé obrazy vodního živlu“ (Nagy 2020), stejně tak i Kryštof Eder poukazuje na zásadní úlohu řeky a vody obecně v této próze (Eder 2020). Jak uvidíme, vodní živel není pouze jejím významným motivickým prvkem, ale ve své podobě sevřené do krajinného útvaru řeky se stává plnohodnotným aktérem příběhu.

Nejčastějším prostředkem, jímž je toho dosahováno, je již zmíněná metaforičnost, konkrétně personifikace. Voda se stává živoucí bytostí se schopností prožívat různé emoční stavy a projevovat se dle nich: „Kdo dává právo suchozemským ochočovat si jejich průtok? Přecházet přes něj a plivat z dlouhé chvíle dolů. Voda cítí zmatek. I ona je zvyklá na své hranice, a když je na ni ze všech stran útočeno, když jí je bráno, co dostala darem, trhne. Převalí se na bok a vezme s sebou několik plotů“ (Bolavá 2020: 225). Dokonce i její pohyby jsou vykreslovány prisouzením různých částí antropomorfního těla: „Řeka si vzala most do dlaní, otevřela pusu a poprvé si pořádně kousla“ (Bolavá 2020: 225). Mnohdy tak voda, respektive řeka, v situaci figuruje sama o sobě, někdy jsou však prožitky zprostředkovány skrze napojení Hany na vodu. Tak se například žal a vztek stává jejich společnou, a tím i násobenou emoci: „Drží v sobě napětí celé krajiny, cítí zběsilost peřejí, jezů i potrhaných břehů. Registruje každý náraz plujícího kmene a slyší volání tonoucích zvířat o pomoc. To všechno ona. Bolest tak veliká, že jí nestačí tvar lidského těla. Veliká tak, že přetéká a nabývá nepřírozených tvarů“ (Bolavá 2020: 231).

V Řečovicích je většina lidí k řece a jejímu stavu lhostejná. Nejenže ji jednotlivci běžně využívají jako odkladiště a předpokládají, že vodní tok věci odnese pryč, tato lhostejnost se projevuje i v koncentrované podobě při každoročních oslavách *Týdne jara*, kdy se dav místních loučí se zimou tak, že symbolicky zahazuje staré lyže do řeky, aby „odnesla“ zimu. Akce je však spíše rozmarem nevšímavým vůči okolí nežli čímkoliv rituálním, navazujícím na tradici loučení se zimou: „Vší silou vrhnou lyže za potlesku nadšenců proti hladině jako oštěpy proti divoké zvěři“ (Bolavá 2020: 134). Vodě tyto lidské zásahy ubližují – kromě lyží do řeky lidé běžně odhazují staré pneumatiky, pytle s psími výkaly, prkna z laviček a různé plastové odpadky: „I voda je totiž zraněná hlukem a nepřírodným materiálem zabarvujícím její tvar i chuť“ (Bolavá 2020: 74). Vodní útvar se tak stává subjektem i tím, že oplývá smyslovými vjemy, přičemž pomocí antropomorfizace může být zobrazena například i bolest vody jakožto nelidské entity. Tak se v důsledku dozvídáme i motivace různých jejích projevů a jednání.

Dědinová v návaznosti na Mortonův pojem pletiva, představující nespočet vzájemných vazeb, poukazuje na problém uvažování o situaci pouze v rámci lokálního měřítka. Ve snaze očistit svůj vlastní prostor na úkor prostoru za hranicemi maloměsta se řečovičtí obyvatelé pokouší nechtěné věci poslat řekou dál, aby je neviděli. Tato ochranná tendence je však pouze iluzivní, neboť v momentě, kdy se na situaci díváme jako na globální, vyjevuje se, že problému se nelze zbavit jeho odsunutím o kousek dál – každé takové místo je stále jedním z bodů napojených na další jednotlivá místa tohoto celku (Dědinová 2022: 176).

O vzájemné provázanosti vody a jejích organismů s lidským živlem zase vypovídají pasáže, v nichž tyto entity dokážou snímat myšlenky či křivdy místních lidí: „Lidský šramot se rozutíkával po stojaté hladině jako hejno vodoměrek. A ryby poslouchaly. Věděly o všem. Kdo se čím trápí a kdo po kom touží. Řeka, ve které už ubývalo vody, začala přetékat pocity sousedního světa nahore“ (Bolavá 2020: 108). Drama lidských osudů se ve vodě různě mísí, je však nutné, aby lidská složka invazivně nepřehlcovala vodu jak svými dramaty, tak ale i fyzickými předměty, kterých se chtějí obyvatelé zbavit. I voda má své limity a umí se „ozvat“. Jakmile je tedy symbióza mezi člověkem a prostředím, které jej obklopuje, příliš narušena, dochází zákonitě k vyrovnání sil: „Proud řeky začíná být nebezpečný a jeho síla uvolňuje ode dna nedaleko železného mostu staré lyže. Pomníky zapíchnuté v řece na počest konců předešlých zim se postupně kácejí a narážejí do sebe“ (Bolavá 2020: 213). Voda je přehlčená všemi do ní naházenými předměty, ale i nánosy vypjatých lidských emocí, a tak se nakonec vzedme, vylévá se ze svého koryta a vrací obyvatelům Řečovic jejich nepořádek. Ačkoliv záplavy způsobí velké škody v prostorech obývaných lidskými protagonisty, v závěrečné pointě se náhled na povodňovou situaci proměňuje: „Z vyklizených kolen by mohla být truhlářská dílna... mrkne spiklenecky řeka, která si právě prošla důkladnou jarní očištnou kúrou“ (Bolavá 2020: 239). Díky procesu deantropocentrizace se totiž nakonec povodeň nejeví jako katastrofa, ale jako z perspektivy ekosystému potřebná očištná procedura.

Vodní tok a jeho pohyb se promítají i do dalších složek díla. Králíková si všímá, že řeka je jako jádro příběhu vpletena do samotného názvu maloměsta: „Název města zjevně komunikuje s kompozicí celku, lze z něj vyčíst *řeč* i *řeku*, jsme unášeni proudem řeky i řeči zároveň“ (Králíková 2020–2021: 135). Říční tok se současně v průběhu románu stává stále dynamičtější, stejně jako dějový spád, v němž se za sebou se čím dál více kupí mezilidská dramata a napětí příběhu vzrůstá. Ačkoliv se zprvu řeka jeví jako doprovodný krajinný prvek, lze sledovat, že zasahuje do různých složek díla.

6.5 Pletivo vzájemné provázanosti

Cílem této části bylo ukázat, jak mohou být ve vyprávění vztahy lidské a mimolidské subjektivity vystavěny ne jako hierarchické, ale jako vzájemně provázané v rámci ekosystému. Určité stylistické a vypravěčské strategie v románu *Před povodní* napomáhají přesunout některé části vnějšího prostředí, sloužící obvykle jako pouhá kulisa pro lidské události, do agentní pozice. Čtenáři se tak především pomocí prostředků, jako je změna fokalizace, otevírá pohled i do koutů neokupovaných lidskou přítomností, román tedy představuje jednu z možností, jak zkoumat neživou materialitu. V momentě, kdy se jeden lidský jedinec ve vztahu k druhému chová bezohledně či agresivně, nastává obvykle určitý typ reakce. Mohli jsme sledovat, že ke srovnatelným procesům dochází i mezi člověkem a mimolidskými entitami – to v próze Bolavé demonstruje opakovaně zraňovaná řeka, jejíž bolest se nakonec projevuje rozvodněním a vyplavením všech lidských nánosů. Člověk pak v tomto fikčním světě není všemocným dobyvatelem, ale je představen spíše jako jedna z končetin, jedna z buněk velkého a složitého přírodního systému.

7 Destrukce

Literou byl oceněn i román *Destrukce* Stanislava Bilera vydaný roku 2021 v brněnském nakladatelství Druhé město. Přímo na obálce knihy stojí, že jde o „realistický román z českého venkova“, dále ale také román „existenciální a environmentální“. Environmentální linie byla vyzdvížena i v jeho dramatické adaptaci v režii Ondřeje Štefaňáka v Divadle X10 tak, že „nedává divákům ani chvíli oddechu od tísnivosti a bezvýchodnosti vrcholného antropocénu“ (Hájek 2023). *Destrukce* je pak z tohoto hlediska zmíněna jako příklad románu zřetelně reflektujícího příčiny a důsledky klimatické krize včetně jejího vlivu na společnost i jedince ve studii Terezy Dědinové a Petra Bubeníčka z roku 2023, mapující vývoj ekokritiky a jednotlivé její koncepty. I přes některé výhrady je v recenzích ve výsledku kladně hodnocena originalita románu v kontextu současné prozaické produkce. Vzhledem k záměrné schematičnosti některých postav a nepřekvapivosti jejich jednání totiž do popředí mnohem více vystupují problémy představovaného fikčního světa, což „narušuje čtenářovo pohodlí“ (Mukner 2022).

Po celý příběh sledujeme snahu učitele Ulricha začít nový život na vesnici, kam utekl z města s předpokladem, že v novém prostředí a v řádu venkova bude konečně schopný nalézt životní smysl. Hned od začátku dostává ústřední protagonista vlastní dům, a tak se společně s jistou pracovní pozicí v místní škole jeho role v tomto novém společenství zdá být samozřejmě vytyčená. Dané očekávání plyne mimo jiné i z toho, že Ulrichova výchozí představa, s níž je čtenář hned v první kapitole konfrontován, je založena na pojetí města jako místa nehostinného, v němž nelze nacházet logické odpovědi na otázky o tom, co dělat a jak naložit se svým životem v urbánním chaosu a shonu. Vesnice vůči tomu je v myšlenkách protagonisty v opozici. Nahlíží na ni jako na prostor, kde lze nacházet původ a kořeny lidské pospolitosti. Má to být místo ztělesňující řád vytvářený a udržovaný na sebe navazujícími generacemi, spjatý s „původním“, „tradičním“ nastavením společnosti a světa, kde má každá věc i každý člověk své místo, a kde si tedy lze vystačit s mantrou, že „dvě a dvě jsou čtyři“ a „vše ostatní z toho vyplývá“, kde je stále ještě očividné, co je dobro a co zlo (Biler 2022: 126). Dle stejné šablony nahlíží protagonista i na svůj život, tedy tak, že v minulosti žil špatně, ale zde na venkově bude žít správně. Opozici město versus vesnice i se všemi dalšími na to navázanými významy (které mezi sebou fungují také kontrastně, např. již zmiňovaná opozice chaos versus řád), jak ji představuje myšlení protagonisty, lze nahlížet jako určitou obdobu v teoretické části zmiňované představy kultury v opozici vůči přírodě jakožto něčemu přirozenému a čistému.

Ulrichova reduktivní dualistická představa světa se však v *Destrukci* komplikuje už při jeho prvotních interakcích s novým místem a jeho obyvateli. Protagonista je po celou dobu zároveň i vypravěčem v 1. osobě a zprostředkovává románový příběh v přítomném čase. Svérázné vnímání světa tímto vnitřně rozkolísaným hrdinou podtrhuje absence značení přímé řeči ostatních postav. I přes krkolomnou snahu není Ulrich schopný rozplétat logiku světa, v němž se ocitá. Svého souseda, starostu vesnice, vnímá jako vzor člověka, který mu s pochopením řádu vesnice může pomoci. Ve snaze zavděčit se mu se nechá poučovat: některé rady nechápe a koneckonců vůbec nekorespondují s jeho vnímáním, zároveň ale doufá, že až s vykonáváním daných činností se mu jejich smysl vyjeví.

Žádné takové pochopení však nenásleduje, naopak je každá jeho snaha ostatními opakovaně hodnocena jako nesprávná a jednotlivé projevy protagonistovy vlastní vůle místní obyvatelé

komentují jako pokus rozvrátit zaběhlý chod venkova. Učitel není schopen jednak tak, aby ostatní nepopuzoval, a není s to rozšířovat pravidla, podle kterých ostatní žijí a on by dle nich mohl žít také. V souvislosti s tím kritika v *Destrukci* mimo jiné nachází i aluze na kafkovská témata spojená především s románem *Zámek*, vzhledem k až „zeměměřičské“ racionální, avšak bezúspěšné snaze o pochopení „společenský ,hry‘, kterou zde místní obyvatelé každodenně žijí“ (Haubert 2022).

7.1 Mikroúroveň a makroúroveň pohledu na svět

Pro protagonistu je příznačné neustálé balancování mezi snahou nalézat řád a zahlcením vně i uvnitř něj se rozprostírajícím chaosem. Tuto tendenci naznačuje už od prvních stran v jedné z mnohých úvahových digresí, jež narušuje plynulost vyprávění, a postihuje tak i s několika dalšími aspekty charakter světa jako komplexního systému: „Pak pořežete stromy, a budete mít klid, zneklidňuje mě soused svými slovy, zatímco se paprsky Slunce letící sto padesát tisíc kilometrů prázdnou vesmíru prodírají větvemi starých jabloní, aby v rychlosti tří set tisíc kilometrů za vteřinu narazily do povrchu nepohrabané zahrady. Jejich odraz vnímám coby listí, větve či trávu, zatímco ve skutečnosti pozoruji Slunce. Na chvíli mě vyděsí, že je to spíše Slunce, kdo pozoruje nás, dokonce i mě, zatímco tady postávám a koktám jako idiot a nikoli jako vrchol evoluce“ (Biler 2022: 18).

Příběh sice sledujeme důsledně očima jedince, ten se však snaží hledat možnosti, jak se na situaci dívat z mnoha úhlů a svou perspektivu tak co nejvíce rozšířit. Díky následnému prolínání různorodých náhledů se prohlubuje protagonistovo odosobnění a je tak zároveň oslabena pozice lidského jedince jako samozřejmého a všeurčujícího středobodu. Náhled na skutečnost se může i úplně převrátit a činitelem děje se v dané situaci stává například samotné Slunce. Tím, že Ulrich upírá pozornost k pohybům planet sluneční soustavy, procesům probíhajícím na Slunci i uvnitř samotné planety, vytváří multiskalární obraz různých činností, který je vesměs evokován běžnými lidskými situacemi.

Stejně tak si protagonista uvědomuje svou vlastní utvářenost jinými organismy i na těch nejmenších úrovních, dopad jejich činnosti na lidského jedince a naopak: „Ve střevěch žijí kolonie bakterií, které ovládají imunitu i náladu. Základní pohled na svět určují bakterie produkující výkaly. Jsem chodící opice sbírající do úmoru potravu pro civilizaci uvnitř střev“ (Biler 2022: 41). V jiné části je pak v ironizujících poznámkách přímo nabourávána představa o lidské výlučnosti: „Na jedné straně byla škola a tedy i já, na protilehlé kostel s bílou věží, alespoň tak se mi jevila situace z této mé opičí perspektivy, nakolik ji osvětlovalo světlo naší milované hvězdy“ (Biler 2022: 20). Tím, že Ulrich usouvztažňuje jevy odehrávající se z pozice člověka v rámci jedné chvíle na mikro- a makroúrovni světa, umožňuje čtenáři nahlížet vícevrstevnatost procesů a jejich vzájemný vliv napříč těmito úrovněmi jednoho světa.

7.2 Změny v prostředí

Podobně jako v *Jezeře* i v této próze se téma environmentální krize stává něčím přímo vysloveným. O postupné devastaci vypovídají nepřehlédnutelné změny okolního prostředí, projevující se v místním životě každodenně. Pokud je však někdo z obyvatel vesnice ochoten krizový stav nahlas přiznat, ihned hledá způsob, jak situaci ospravedlnit a obracet se naopak na to, co ještě stále funguje. Jiní se zase ocitají v naprosté apatii a bez jakékoliv myšlenky na možnou změnu: „Těm

prasklínám je to jedno, pokračoval [Davidův otec]. Existují, ať o nich vím, nebo nevím, ať se jimi trápím, nebo netrápím. Stejný s vodou. Není. Dobře. A co mám jako dělat? Dal jsem pod okap sud. Víc dělat nemůžu, víc po mně nemůže nikdo chtít“ (Biler 2022: 103).

K počátkům environmentální angažovanosti odkazují některé momenty příběhu, které věrně připomínají ústřední scény z úvodní bajky *Tichého jara* od Rachel Carsonové zmiňované v teoretické kapitole jakožto jeden ze zásadních impulzů zájmu o problematiku životního prostředí, a to konkrétně motivem úplné absence zpěvu a švitoření ptáků. Protagonista Ulrich se například v jednu chvíli ve vzpomínkách vrací k „nádherné“ chvíli u lesa naplněné velkolepým ptačím zpěvem, ohlašujícím rozbřesk (Biler 2022: 131), vtom si však zoufale uvědomí okolní skutečnost, kde není ráno ani večer nic slyšet.

I když se protagonista postupně osměluje svými otázkami o pozorovaných změnách v okolí konfrontovat ostatní obyvatele, sám se nejprve nechává uchlácholit jejich zdánlivým klidem, neboť se oproti nim považuje za nedostatečně zkušeného na to, aby situaci adekvátně zhodnotil: „Ale proč ty díry vznikají, zeptám se, protože pokud jedna věc zapadá do druhé a vše vyplývá z faktu, že dvě a dvě jsou čtyři, pak i tyto praskliny musí být součástí řádu, kterému zatím nerozumím, ale vím, že existuje“ (Biler 2022: 60).

Dalším způsobem, jímž se postavy vyrovnávají se situací, je hledání vnějšího viníka (například chatařů, kteří plýtvají vodou a mají hluboké studny), ale také snaha problém marginalizovat (lepší je méně vody, než aby bylo škaredé počasí, přišlo, bylo jí moc, a nastaly tak povodně, jaké ve vesnici byly kdysi). Další z postav, Ulrichova partnerka účetní, dokáže otázky ohledně změn v prostředí a nedostatku vody vždy převrátit ve zdánlivě neproblematické řešení – na obavu o nedostatek vody ve studnách oponuje jejich nepotřebností vzhledem k existenci vodovodů: „Účetní mě uklidňovala a zneklidňovala současně. Byl jsem si jistý, že vidí to stejné co já, ale vše viděla jiným způsobem“ (Biler 2022: 164). Ani jeden z těchto přístupů ale nemůže odvrátit následky postupně prohlubované devastace, jejíž dopad se nevyhne nikomu. Původní antagonistická představa města jako prostředí spjatého především s lidským živlem oproti vesnici konzervující přírodní sféru se stává irelevantní vzhledem k neoddělitelnosti lidské složky a jejich zásahů od okolního prostředí, jeho flóry i fauny, ať už se člověk nachází kdekoliv.

Těmi, kdo na místní situaci reagují bezprostředně a bez obalu tak, jak ji vidí, jsou děti: „Děti v mé třídě ještě nezavršily první dekádu života, a přesto již byly jejich oči poznamenány smutkem a nostalgií ohlížející se za něčím, co bylo, ale není a nebude“ (Biler 2022: 99). I když se učitel po rozmluvách s vesničany sebevíc snaží přesvědčit sám sebe, že není třeba se zneklidňovat, smutní a zoufalí žáci mu okolní realitu neustále připomínají a on před nimi zůstává paralyzován – neví, jak obhájit anachronicky působící přírodní výjevy různých ročních období v učebnicích, jež se zcela míjejí se zkušeností dětí z prostředí jejich dospívání; na školní vycházce je zase přesvědčuje o úrodnosti země, zatímco se dívají na prázdné a suché pole, na němž v dále stojí jen vyzáblá srna a nikdy na něm nic neroste. Po mnoha takových zkušenostech si zděšeně přiznává, že mu žáci vlastně jen připomínají to, co ví, ale dosud to odmítal vidět.

7.3 Absence vody

Voda, respektive její citelná absence, i v této próze figuruje jako jeden z hlavních symptomů postupně se projevujícího ničení prostředí a krize: „Zmizela voda ze všech studní. Řeka už byla

suchá dávno, tak jako většina řek v této zemi. Obec se zadlužila a postavila vodovod. Existuje hranice, za kterou již nelze jít. Myslím, že na tuto hranici továrna narazila, nebo se k ní blíží. Hranice, kdy všechna voda zmizí i z těch největších hloubek, továrna se zastaví a zavře. Voda definitivně dojde“ (Biler 2022: 247). To, že se s okolním prostředím něco děje, dává optikou hyperobjektu nejdůrazněji vědět sucho a horko: „Šel jsem se projít k lesu, ke kterému nikdo nechodil a nikdo se z něj ani nevracel. Jarní vlna veder vysušila pole, povrch připomínal písek. Kam mé oko dohlédlo, nikde nic nerostlo. Srny chodily v podvečer na okraj vesnice okusovat trávu. Jako by snad jinde nebyla“ (Biler 2022: 116). Nedostatek vody se projevuje v nedostatku srážek, viditelných puklinách na domech, neúrodném a vysušeném poli, vyschlých studnách, usychajícím lese i zmizelé řece.

Pokud valnou část narativu většina vesnice odmítá vidět tyto projevy spojené s extrémními nánosy prachu a reagovat na ně, pak situaci s nedostatkem vody pro osobní odběr, jež dosud neměla obdoby, už v určitou chvíli nelze dále opomíjet a popírat, neboť najednou už nejde pouze o ignoraci vnějšího okolí, ubývání totiž doléhá na bazální dennodenní potřeby každého z obyvatel. Neklid mezi lidmi nelze dál urputně potírat, její absence pak znamená zkázu, kdy na konci románu už pouze sledujeme hroživé apokalyptické výjevy, neboť vše ve vesnici hoří a hroutí se do sebe: „O vteřinu později se zřítíla věž kostela a proletěla střechou. Záře západu slunce zesílila, ale nebylo to slunce. Obloha zčernala, ulice zaplnil dým. Mrtvý les. Hořel celou noc a doutnal mnoho následujících dní. Temná rudá záře žhnula temnotou do všech oken, nebylo se před ní kam skrýt, kam uhnout pohledem. Pohledy lidí v obci zůstaly zakalené, vyděšené. Jistota, že zítřek bude stejný jako včerejšek, shořela“ (Biler 2022: 261).

7.4 Zacyklení

Pokud se přesuneme k časoprostorovému uspořádání fikčního světa románu, můžeme sledovat dvojí pohyb. Poměrně jasnou lineární tendenci vykazuje zobrazení prostředí v čase, neboť s chronologicky navazujícími dny v narativu dochází ke stále větší a dalekosáhlejší devastaci, završené zkázou lokality, do níž je vyprávění zasazeno. Tento způsob zároveň neustále vrací do popředí samotné prostředí ne jako neměnný stav, ale jako něco dynamického a procesuálního. Tato dynamika proměn však zdaleka přesahuje míru, u níž bychom předpokládali možnost jednoduché nápravy.

V tomto rámci ve stejnou chvíli dochází k narušování jednosměrné orientace skrze další, cyklicky vystavěnou vrstvu, což ve vyprávění vytváří schizofrenní situaci. Na jedné straně lze sledovat stále intenzivnější devastaci směřující ke zkáze, vedle těchto proměn prostředí je však současně rozvíjeno hledisko interakcí a činností postav. Právě tato stejně tak významná část vytváří v kontrastu s tím vrstvu jakéhosi bezčasí. Časová jednotvárnost je kompozičně udržována repetitivními prostředky, jakými jsou především návratné motivy, nejčastěji jednotlivé činnosti, při nichž se protagonista s ostatními postavami téměř vždy potkává a jež jsou právě s konkrétními postavami spjaty. Sám Ulrich tak neustále zakopává, následně padá na zem a způsobuje si úraz, starosta pořád leští své auto a poté jej i přes nedostatek vody neúnavně myje od všudypřítomného prachu, Ulrichova kolegyně zase pokaždé nad písemkami chroupá laskonky.

Dále je toto zacyklení utvářeno opakovanými či mírně variovanými replikami, které spolu dokonce v určitých případech některé postavy sdílí: „Tady na vesnici se lidi staraj jeden o druhýho,

aby se každý staral sám o sebe“ (Biler 2022: 23). Při setkání s ředitelem továrny jsou opakována útěšná slova o tom, že se nesmí nikdo zbytečně vystrašit. Starosta při každé interakci trouší výtky ohledně údržby učitelova domu a předhazuje mu, že na vesnici má každý neustále nějakou práci a nemá čas, žákyně Zuzana zase v téměř každé výpovědi reaguje pomocí stejné vulgarity, kolegyně učitelka opakovaně komentuje osud každého z žáků podle výkladů horoskopu. To vše jen podtrhují mnohokrát pronášená slova: „zde každý očekává, že bude zítřek stejný jako včerejšek a dnešek se mezi nimi ztratí“ (Biler 2022: 83).

7.5 Vykloubený a nepředvídatelný svět

Pohledem Ulricha čtenář sleduje proti sobě jdoucí motivace jednotlivců. Namísto řádu se čím dál naléhavěji ozývá podoba světa se svými trhlinami a nejasnostmi, a tak Ulrich stále více opouští snahu vidět za každou cenu ve všem logiku a souvislosti – ty si jako lidský jedinec nemůže ani všechny uvědomit. Dochází ke smíření s tím, že okolní svět nelze nahlížet jako jednoduchý a jednoznačný obrázek, kde stačí ke každému následku přímočaře vystopovat příslušnou příčinu. Lineární způsob výkladu světa nefunguje, není postačující. V důsledku se tak protagonistovi nabízí prostor zaujmout nový (ačkoliv jiný než původně očekávaný) náhled na skutečnost. Přijímá to, že věci mnohem více fungují podle zákonů, jež jsou spíše „neviditelné, nepochopitelné a neuchopitelné“ (Biler 2022: 207), a prohlubuje se jeho reflexe světa jako komplexního systému: „Pavouci existují ve všech možnostech a směrech najednou. My dokážeme vidět v jeden moment pouze jednu možnost, jeden stav, jeden výsledek. Mylně vyvozujeme, že tedy existuje pouze jedna možnost, jeden stav, jeden výsledek. Nikdy nevidíme svět v úplnosti jako vyjádření všech možností a protikladů v jeden moment“ (Biler 2022: 117–118).

Schematičnost většiny postav a povaha bezejmenného prostoru dotváří obraz modelové lokality, jenž může být vztáhnutelný na jakékoliv jiné místo, ale jako *pars pro toto* i na celé globální společnosti. Sám Biler v souvislosti s tím v jednom z rozhovorů říká, že se mu při tvorbě stal inspirací režisér Aki Kaurismäki – ten pracuje tak, „že když se chce věnovat velkému tématu, hledá pro něj nejmenší možné měřítko“. Biler pak prozradil intenci zpracovat něco tak rozsáhlého, jako je environmentální krize, ale zároveň i to, že se z hlediska prostoru chtěl vyvarovat utápění se v celoplanetárním měřítku (Biler 2021). Pro román *Destrukce* je krize životního prostředí a její vliv na společnost jedním z hlavních témat, vyslovuje i mnohé s ní související problémy, mezi něž náleží například krutost velkochovů zvířat.

Navzdory prvkům angažovanosti, ale třeba i podobnostem s Kafkovým *Zámkem*, se hlavním principem tohoto světa stává již v názvu románu předeslaná destrukce: „Sledujeme destrukci budov, na nichž se objevují další a další praskliny, destrukci přírody, která vesnici obklopuje. V neposlední řadě sledujeme v románu destrukci postav: protagonista neustále padá; s postupem času páchá čím dál více aktérů sebevraždu, a to bez jednoznačné či dostatečně objasněné příčiny“ (Haubert 2022). Jak si všiml Erik Gilk, destrukce se ale promítá i do románové kompozice: ačkoliv se setkáváme s označením konečné kapitoly číslem 241, zjistíme, že chronologie číslování není důsledná, vyprávění dokonce ani nezačíná označením kapitoly číslem 1 (Gilk 2021). I na této úrovni tak vzniká narušení předvídatelného uspořádání a tím se vyjevuje mezerovitost představeného světa. V kritické recepci se odkazuje na vychýlenost (Mukner 2022) či vykloubenost tohoto světa, jež se stává jakýmsi glosujícím odrazem současné absurdní situace

lidstva, kdy „oplýváme vědeckým poznáním o rychlosti světla a poloměru planety, zatímco ji drancujeme ve jménu ziskuchtivého instrumentalismu“ (Haubert 2022).

Charakter antropocénní situace je reflektován různorodými způsoby, jakými je například zpochybnění prvotně dualistických představ o městě jako opozici srozumitelného venkova, následně pak konfrontací různých makro- i mikroperspektiv a z toho plynoucího oslabení centralizovaného pohledu člověka. Tím, že je užíváno repetitivních prostředků utvářejících časovou smyčku a zároveň dochází i k rozkladu původních zjednodušujících náhledů protagonisty na fungování světa, román zprostředkovává nelinearitu a uvědomění si vícevrstevnatosti procesů světa jakožto vlastnosti komplexních systémů.

Podstatnou myšlenku této prózy postihuje Gilkova poznámka, že „román neprezentuje environmentální žal, jak by se mohlo zdát, ale přináší obraz devastace lidské mysli, která se nemůže neprojevit na charakteru krajiny“ (Gilk 2021). Stejně jako v *Jezeře* tak i zde krize prostředí poukazuje na neodmyslitelnou provázanost různých kontextů a nabízí přesah k otázkám krize člověka, společnosti a jejích hodnot.

Závěr

První část bakalářské práce nabídla stručný vhled do ekokritického přístupu, jenž se v české literární teorii a myšlení o literatuře stává výrazněji aktuální až v posledních letech. V návaznosti na některé ekokritikou akcentované koncepty a způsoby interpretace pak bylo cílem ekokritickou perspektivu uplatnit na vybraná díla současné české prózy a sledovat tak možnosti, jak lze v narativním textu reprezentovat komplexnost antropocénu a reflektovat tím i environmentální problematiku.

Nejvýrazněji byla v analyzovaných dílech environmentální krize zobrazována skrze její dílčí projevy. Podíváme-li se na fenomén krize optikou hyperobjektu, projevuje se zejména tím, že nikdo nedokáže uniknout jejímu ulpívání – v *Dstrukci* tak například nánosy prachu způsobené extrémním suchem pokrývají veškerý prostor vesnice, toxicita vody v *Jezeře* zase u lidí z Borosu vyvolává zvracení a způsobuje jim ekzémy, v románu *Před povodní* zkažená rybí pachůt znemožňuje jednotlivým postavám vůbec pozřít kávu či kouřit cigarety. Mnohdy přestává být důležité, kde se hrdinové nacházejí, náznaky problému je totiž dostihují všude. Toxické jezero na sebe upomíná prostřednictvím vysušené krajiny v okolí bavlníkových polí nezávisle na vzdálenosti od něj, obdobně na učitele Ulricha cíhají praskliny na každé z budov, v jejíž blízkosti se v rámci svého života na venkově ocitá. To jsou však jen některé z vlastností vystihujících charakter environmentální krize

Zajímavým se stává srovnání těchto próz se starším *Hastrmanem*, v němž je i přes děsivé vykreslení vytěžené krajiny pod Vlhoští daný problém spíše lokální a situační záležitostí a nijak zvlášť se netýká planetárního prostředí jako takového – hastrman Johan například sám poukazuje na to, že oblasti v jiných částech republiky zdevastované nejsou. Zejména v *Jezeře* a *Dstrukci* se naopak problém lokální stává nutně i problémem poukazujícím na situaci širšího celku. Obecně pak v *Hastrmanovi* nejsou znatelné nijak významné manifestace napovídající o fenoménu většího měřítko, jež v ostatních dílech nahlížíme jako hyperobjekt environmentální krize. Do novějších románů se mnohdy propisuje nejen výstraha ohledně negativních zásahů člověka do prostředí, ale jejich fikční světy se již nacházejí v pokročilém stadiu probíhající krize, jež se neodvratitelně blíží k apokalyptickému bodu zlomu.

Třeba i nevyřčené vnímání změny z hlediska vlivu člověka, k níž se začalo počátkem 21. století odkazovat jako k antropocénu, se pak projevuje ve všech analyzovaných prózách. Míra zásahů lidské činnosti se stala tak zásadní, že způsobuje často až nezvratné změny v biosféře planety. Antropocén tak reflektuje dynamiku této propletenosti různých kontextů a učí nás „vidět vzájemnou provázanost všech tradičních binárně vystavěných výkladů světa“ (Komárek 2021: 280). Sledovali jsme, že analyzované prózy výrazným způsobem zprostředkovávají vždy alespoň jeden ze zásadních aspektů upozorňujících na komplexitu antropocenní situace, které ve svém ekokritickém přístupu k literatuře pojmenovává Marco Caracciolo. Tyto jednotlivé klíčové vlastnosti pak užívá jako formální strategie vhodné pro interpretaci narativního textu. S využitím daných nástrojů jsme v *Jezeře* sledovali narušování linearity v časové rovině textu skrze neustálé zpřítomňování vzpomínek na svět, jenž zde byl, ale je nenávratně pryč, stejně tak poté i nemožnost člověka vyvázat se ze svého prostředí a před závažností situace uniknout. Protagonista *Dstrukce* zase nejvíce poukazoval na víceúrovňovost procesů – tedy na to, jak změny na mikroskopické úrovni ovlivňují uspořádání makroskopické

a naopak. Opuštění pouze lidské úrovně náhledu na dění ve světě protagonistovi umožnilo lépe reflektovat mnohdy neintuitivní vztahy odehrávající v rámci celého komplexního systému světa. Vzájemnou závislost a provázanost jednotlivých sfér na úrovni postav navazujících na vodnickou tradici představil román *Hastrman a Před povodní*, neboť díky hybridní povaze hastrmana Johana a protagonistky Hany dochází k rozmývání hranice mezi lidskou subjektivitou a mimolidskou živelností. Skrze tyto aspekty pak jednotlivá díla nabourávají představu o hranicích mezi kulturou a přírodou, a stejně tak zpochybňují iluzi o výlučnosti člověka vzhledem k tomu, že je plně vevázán do pletiva vzájemných vztahů s okolní mimolidskou dimenzí.

To vše pak v rámci rozboru jednotlivých próz doplňoval pohled na vodu jakožto substanci, jíž je člověk i okolní svět utvářen. Voda se stala zásadním indikátorem environmentálních změn – pro lidská společenství v interpretovaných prózách totiž nejčastěji hraje zásadní roli právě její ztráta. Lidská konstituce je na vodě závislá, a tak se jí člověk potřebuje nutně prolévat i obklopovat v průběhu každého dne. Je matérií propojující jej s okolním prostředím, a zároveň tak funguje i jako konkrétní zpřítomnění myšlenky pletiva.

Celkově tedy analyzovaná díla nabídla pohled na škálu různorodých možností, jakými lze environmentální změny a potažmo i z toho pramenící krizi reflektovat na různých rovinách textu. Nelze říci, do jaké míry jsou autoři současných próz se zmíněnými obecně ekokritickými koncepty obeznámeni a případně je vědomě zapojují do výstavby svých příběhů. Zároveň však způsob zpracování zdůrazňující dalekosáhlou těchto projevů a nemožnost jim uniknout vypovídá o zvýšené naléhavosti environmentální problematiky promítající se do celospolečenského prostoru. To, že tuto entitu nepojmenováváme nutně explicitně a nejsme schopni ji pojmut v její úplnosti, však neznamená, že ji neprožíváme a nejsme jí znatelně ovlivňováni na úrovni každého dne. A právě tato její všudypřítomnost se vepisuje i do literární tvorby současných autorů.

Primární literatura

Bellová, Bianca (2016): *Jezero*. Brno: Host.

Biler, Stanislav (2022): *Destrukce*. 2. vyd. Brno: Druhé město.

Bolavá, Anna (2015): *Do tmy*. Praha: Odeon.

Bolavá, Anna (2017): *Ke dnu*. Praha: Odeon.

Bolavá, Anna (2020): *Před povodní*. Praha: Odeon.

Urban, Miloš (2001): *Hastrman: zelený román*. Praha: Argo.

Sekundární literatura

- Airenti, Gabriella (2018): The Development of Anthropomorphism in Interaction: Intersubjectivity, Imagination, and Theory of Mind. *Frontiers in Psychology* 9, s. 2136.
- Bellová, Bianca – Demelová, Karolína – Zbořil, Jonáš (2016): „Bianca Bellová v románu Jezero míří na konec světa. Cesta k němu je nebezpečně krátká“; wave.rozhlas.cz <<https://wave.rozhlas.cz/bianca-bellova-v-romanu-jezero-miri-na-konec-sveta-cesta-k-nemu-je-nebezpecne-5194716>>, přístup 4. 7. 2024.
- Biler, Stanislav – Senft, Lukáš (2022): Překvapilo mě, že hlavní hrdina přežil: se spisovatelem Stanislavem Bilerem o prochlastaném venkově, marném školství a dojetí nad Kafkou (rozhovor). *Tvar* 33, č. 11, s. 4–7.
- Bubeníček, Petr – Dědinová, Tereza (2023): Ekokritika: průsečíky literatury, životního prostředí a kultury. *Česká literatura* 71, č. 6, s. 711–743.
- Buell, Lawrence (1995): *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Cambridge: Harvard University Press.
- Buell, Lawrence (2005): *The Future of Environmental Criticism*. Malden, MA: Blackwell Publishing.
- Caracciolo, Marco (2021): *Narrating the Mesh: Form and Story in the Anthropocene*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Clark, Timothy (2011): *The Cambridge Introduction to Literature and the Environment*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Clark, Timothy (2015): *Ecocriticism on the Edge: The Anthropocene as a Threshold Concept*. London: Bloomsbury.
- Clark, Timothy (2019): *The Value of Ecocriticism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dědinová, Tereza (2022): Bajka pro dnešek: ekokritická analýza vybraných děl současné české prózy. *Česká literatura* 70, č. 2, s. 155–182.
- Eder, Kryštof (2020): A zpátky do Řečovic. *Reflex* 30, č. 50, s. 61.
- Fic, Igor (2001): Hastrman aneb Dej, o čem doma nevíš. *Tvar* 12, č. 20, s. 1, 4–5.
- Gilk, Erik (2021): Venkovská antiidyla: Destrukce Stanislava Bilera. *A2* 17, č. 25–26, s. 11.
- Hájek, Kryštof B. (2023): Zničená krajina a prázdné duše: Bilerova klimatická mizérie v Divadle X10. *A2* 19, č. 7, s. 8.
- Haman, Aleš (2001): Zelená pohádka nebo zelená agitka? *Nové knihy* 41, č. 29, s. 20.

- Hartman, Ivan (2016): „V románu Jezero spisovatelky Bianky Bellové je svěží voda české literatury“; archiv.idnes.cz <<https://archiv.ihned.cz/c1-65555720-bianca-bellova-jezero-kniha-recenze>>, přístup 5. 7. 2024.
- Haubert, Jakub (2022): Amalgám divnosti románu Stanislava Bilera. *Tvar* 33, č. 11, s. 6–7.
- Hrdlička, Josef (2022): Ekokritika a fáze uvědomění v české literatuře. *Svět literatury* 32, č. 66, s. 95–110.
- Iovino, Serenella – Opperman, Serpil (2014): Introduction: Stories Come to Matter, in S. Iovino – S. Opperman, *Material Ecocriticism: Materiality, Agency, and Models of Narrativity*, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, s. 1–17.
- Janoušek, Pavel (2001): Vpředvzad! (Miloš Urban a návrat ideologie do české literatury). *Tvar* 12, č. 20, s. 6–7.
- Komárek, Stanislav (2021): Antropocén v nás. Esej o distinkci přírodního a kulturního, in P. Pokorný – D. Storch (eds.), *Antropocén*. Praha: Academia, s. 266–282.
- Konopásek, Zdeněk (2021): Antropocén: více než jeden, méně než dva, in P. Pokorný – D. Storch (eds.), *Antropocén*. Praha: Academia, s. 32–50.
- Kopecký, Petr (2004): Rašení a zrání na poli ekokritiky. *Aluze: revue pro literaturu, filozofii a jiné* 8, č. 2–3, s. 279–282.
- Kopecký, Petr (2012): *Robinson Jeffers a John Steinbeck: Vzdálení i blízcí*. Brno: Host.
- Kopecký, Petr – Parmová, Nela (2020): Ekokritika je u nás pole neorané. Rozhovor s doc. Petrem Kopeckým. *OFFline: magazín o lidech a pro lidi s humanitou v krvi*, č. 3, s. 19–22.
- Králíková, Andrea (2020–2021): Podivnosti literárního světa Anny Bolavé a další novinky současné české prózy. *Český jazyk a literatura* 71, č. 3, s. 133–137.
- Linton, Jamie (2010): *What is Water? The History of a Modern Abstraction*. Vancouver: University of British Columbia Press.
- Melichar, Dominik (2016): Jak se člověk mění v hmyz: Jezerní krajina Bianky Bellové. *A2* 12, č. 25, s. 6.
- Mindeková, Iveta (2014): Miloš Urban: Hastrman, in A. Fialová (ed.), *V souřadnicích mnohosti: česká literatura první dekády jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích*. Praha: Academia, s. 395–403.
- Morton, Timothy (2007): *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge: Harvard University Press.
- Morton, Timothy (2013): *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Mukner, Daniel (2022): „Svět, kde dva a dva jsou pořád čtyři“; *iliteratura.cz* <<https://www.iliteratura.cz/Clanek/45245/biler-stanislav-destrukce>>, přístup 4. 7. 2024.
- Nagy, Ladislav (2003): „Po černém gotickém románu – román zelený“, *iliteratura.cz* <<http://www.iliteratura.cz/Clanek/10849/urban-milos-hastrman>>, přístup 8. 7. 2024.
- Nagy, Petr (2016): „Recenze: Bianca Bellová v románu Jezero nabízí silný, byt temný čtenářský zážitek“; *aktuálně.cz* <<https://magazin.aktualne.cz/kultura/literatura/recenze-bianca-bellova-v-romanu-jezero-nabizi-silny-byt-temn/r~39f27f02a01f11e6b635002590604f2e/>>, přístup 5. 7. 2024.
- Nagy, Petr (2020): „Romeo a Julie z českých Řečovic. Pod názvem Před povodní vychází nový román Anny Bolavé“; *vltava.rozhlas.cz* <<https://vltava.rozhlas.cz/romeo-a-julie-z-ceskych-recovic-pod-nazvem-pred-povodni-vychazi-novy-roman-anny-8374877>>, přístup 4. 7. 2024.
- Neimanis, Astrida (2016): *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*. London: Bloomsbury Academic.
- Patočka, Jakub (2001): Bubáci pro nevšední časy. *Literární noviny* 12, č. 44, s. 9.
- Pokorný, Petr – Storch, David (2021): Kde jsme se to ocitli?, in P. Pokorný – D. Storch (eds.), *Antropocén*. Praha: Academia, s. 18–27.
- Rangarajan, Swarnalatha – Sarveswaran, Vidya – Slovic, Scott (2019): *Routledge Handbook of Ecocriticism and Environmental Communication*. Oxon: Routledge.
- Seed, John et al. (1993): *Myslet jako hora: shromáždění všech bytostí*. Přel. J. Holuša. Prešov: Abies.
- Trexler, Adam (2015): *Anthropocene Fictions: The Novel in a Time of Climate Change*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Vučka, Tomáš (2007): Literatura, ekologie, politika aneb „Apocaliptici et integrati“. *Host* 23, č. 9 (příl. *Host do školy*, č. 5, s. 9).
- Změlík, Richard (2010): Reálná a fikční krajina v díle Miloše Urbana (*Hastrman*), in S. Fedrová (ed.), *Česká literatura v intermediální perspektivě: IV. kongres světové literárněvědné bohemistiky. Jiná česká literatura (?)*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR – Akropolis, s. 323–332.