

# HNÁT DANĚK: AŽ BUDEME VELCÍ

(1996)



Po několika dramatických pokusech, inscenovaných v osmdesátých letech ostravskými amatérskými soubory, se Hnat Daněk (\* 1959) obrátil k prozaické tvorbě usilující především o nezvyklé, až výrazně experimentální ztvárnění tradičního procesu jedincova orientování se ve vztazích privátních, sociálních a univerzálních. V knize *Pout' a Cesta Hnátova* (1995) k tomu jako epický základ využil příběh o nabytí a ztrátě moci, v románu *Až budeme velcí* (1996) se pokusil o široce koncipovanou tragickou výpověď generace dospívající na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let, pokračuje rovněž v takřka bezohledném zkoumání nových výrazových

možností slovesného umění. Následující kniha *Bratři bez trika* (1998) se vyznačuje kontrastními žánrovými rysy: Příběh o třech nezaměstnaných mladících, kteří se v polistopadovém čase rozhodnou v okresním městě podnikat s vlastním tělem, je podán jako groteska s fraškovitým finále.

Prózu *Až budeme velcí* možno radit k našim nejtemnějším generačním románům. Normalizační anamnéza je v tomto případě realizována na vzorku osmi spolužáků z jedné třídy porubského gymnázia, kteří nechťejí (*až budou velcí*) přistoupit na životní kompromis poměřující veškeré hodnoty a lidské počínání konzumními měřítky. Neochota poddat se poměrům a vztahům uplatňovaným mezi „dospělými“ v běžném životaběhu: „*A právě toto je deptalo: lehkost, s jakou jejich otcové a matky jedno hlásali a druhé, povětšinou opačné, konali, bezvinnost, s níž vyžadovali, aby se jejich děti kteréhokoliv pohlaví chovaly mravně, a v jednom nezakrývali své životy, které poslušností menších a větších nemravností.*“ (47) Úporná snaha nepřistoupit na devalvací mladistvých ideálů a předsevzetí stojí téměř všechny hlavní postavy život, kterého se navíc zbavují dobrovolně:

Hanča, talentovaná košíkářka, hledá po smrti rodičů (autonehoda) záchranu ve svatbě, ale poté, co u ní vymáhá otcův údajný dluh jeho milenka, začíná nejrůznějšími vztahovými excesy trápit manžela, kamarády a hlavně sebe, což dlouho nevydrží a probodne se. Manželské nevěry se dopustila s Janem Jankem. Tato postava, vybavená autobiografickými rysy (viz například fyziognomie, zvuková příbuznost příjmení či motiv otcova vyškrtnutí ze strany a jeho následná nucená výměna práce redakční za manuální), spontánně inklinuje ke společenským aktivitám, správě

věcí veřejných. Časem se však Janka zmocňuje pocit všeprostupující nudy, umocněný údivem nad plytkostí a bezperspektivností vůkol převládajícího způsobu žití, který shledává též u své současné milenky, s níž pobývá na dovolené u moře. Když je Janek v tomto rozpoložení zpraven o otcově smrti, pohřbí se sám ve vlnách.

Hnát Daněk s oblibou využívá paradoxu, a to v nejrůznějších kontextech. Proto Čínská panenka, která už od dětství pečuje o rodinu a obětavě se stará o radost i spokojenost druhých, nachází citovou realizaci pouze v lesbickém vztahu ke spolužačce přezdívané Bázlivka. A proto když jsou vstřícnost a snažení Panenky využívány jen z vypočítavosti nebo přijímány víceméně lhostejně, hledá nakonec tento vyhraněně rodinný typ jisté „odškodnění“ v promiskuitě a prostituci. Neplánované setkání Panenčiných různorodých známých a blízkých u ní v bytě pak vyústí v její osamělou krvavou lázeň. Rodinné zázemí bylo zásadně důležité i pro Plance, který se snažil své trauma z matčina útěku od rodiny vyzpívat s vlastní hudební skupinou. Jeho talent a otcovy známosti ho dokonce dostaly do norského Bergenu, byť se jednalo o typické barové angažmá. V Norsku Planec absolvuje brzký sňatek a prožívá asimilační problémy. S manželkou Utou zkoušejí žít i v Československu, ale atmosféra podezírání, netolerance, zákazů, předsudků a závisti je ale záhy vyžene zpět na sever. Ani tam vytouženou harmonii nenalézají: Plancovo lpění na hudbě a muzikantství je totiž rodinou považováno z hlediska obživy za nepraktický a nevýnosný výstřelek, navíc v čase jím nevídaného manželčina těhotenství neodolá její přítelkyni, která Plancovi připomíná nenaplněnou lásku ke spolužačce Honze. Až překvapivě silné štěstí z narozeného syna nemá dlouhé trvání, neboť potomek se ukáže silně dementním. To Uta neunese, zhrouť se a následně stejně tak i jejich manželství. Planec se ještě jednou na babiččině pohřbu přesvědčí o hamižnosti a přízemnosti rodného prostředí a po návratu do Norska dobrovolně umrzne na břehu jezera. V Plancových sekvencích (ale též v pasážích věnovaných výtvarně nadanému Šponovi či již vzpomenuté folkačce Honze) autor na nemalé ploše tematizuje umělecké tvoření, skrze postavy reflektuje problémy, jimž bývá vystavena, s nimiž zápasí rozjitřená, obvykle zvýšenou senzitivitou disponovaná, někdy až přecitlivělá tvůrčí osobnost.

Neurotický Špona dokonce nalézá v krizových situacích útočiště v opavské psychiatrické léčebně. Také jeho poznamenalo rodinné prostředí, konkrétně zcela nečekaný rozvod rodičů. Citlivě a plasticky je ve Šponově pásmu rovněž zprostředkován vztah svébytné individuality a normalizační společnosti. Nejen výstižným vylíčením poměrů na tehdejší akademii výtvarných umění (obsah tamní výuky Špona pojmenovává *stranismus*), ale také připomenutím, že mezi adepty členství ve straně nepatřili pouze a jen vysloveně bezpátevní kariéristé, ale také lidé chtějící pomáhat druhým (Janek), nebo ti, kteří si svou životní orientaci teprve ujasňovali (Špona), neobvyklé nebylo ani účelové podmiňování výkonu zaměstnání stranictvím (Bázlivka). Z komunistických osidel se sice Šponovi podařilo vymanit, ale mytologií inspirovaná

a na chybné matematické úvaze založená snaha rozbít uspišením vlastní smrti do-mněle zákonitou řadu úmrtí svých spolužáků úspěšná nebyla. Špona, vzpomínající před smrtí „na všechny lidi, na ty hromady tváří bezladuaskladu navršených, a bylo mu jich všech líto, a jak líto, stanoví si cíl znevynutí a k němu se rvou, jedno, zda jej dosáhnou, spokojenosti, uklidnění a dohotovení nedojdou nikdy, jeho štěstí, že přišel na celý ten podvod s životem jako anomálií přirozeného nebytí“ (296), naaranžoval sebevraždu jako dovršení životního díla. Základní místo v něm přisoudil obrovskému plátnu postihujícímu skrze osudy a postavy blízkých VŠECHNO. (Nelze přehlédnout, že literární paralelu tohoto obrazu, který však po dokončení Špona překryl temným nátěrem, má představovat právě román *Až budeme velcí*.)

Důležitá role na Šponově cestě za tajemstvím lidské existence, za univerzálním principem, připadla Bázlivce, která navzdory své přezdívkce úporně usilovala o sa-mostatnost a nezávislost, chtěla se vymanit z vlivu židovské rodiny, mužů, pohlaví... Jako učitelka dějepisu („po třech letech studia historie nepochybuje, že tolik lidských dějin, kolik lidí“, 142) a občanské nauky se vrací na mateřské gymnázium a potácí se mezi Čínskou panenkou, Šponou a později také svým žákem Kamilkem a novou lesbickou milenkou Dívkou. Právě po sebezpytné a extatické noci u Dívky se na půdě domu rodičů oběsí.

Postava Honzy je na straně 209 označena za „jednu z nejzmrhanějších ze zmrhané generace“. Veškeré konání této nesporně studijně a hudebně nadané osobnosti to-tiž deformuje blok v erotické oblasti. Na jeho vzniku se podílela přehnaně prudérní reakce jinak velmi tolerantní matky na Honzin teenagerský striptýz a hlavně dlou-hodobé gynekologické potíže. K hypertrofii zmíněného bloku přispěl také morbidní zážitek z kolejí, když běžný spor o osobní teritorium eskalovaly spolubydlící medičky v násilnou Honzinu defloraci vřetení kostí.

Třebaže pro většinu textu zvolil autor er-formu, v Honzině (ale rovněž Bevičově) linii sporadicky používá skazové vyprávění. Honziny vnitřní monology se také nej-častěji přesmykují do poetického kódu, do jakýchsi básní v próze, zprostředkujících sugestivním způsobem vypjaté emocionální prožitky (247), nejednou jde o svérázné řetězení a variování nejrůznějších říkanek a idiomů (224n, 242). (Sporadicky se mih-ne i tradiční veršová struktura, konkrétně při reprodukci Plancových textů.)

Ve třiceti letech se Honza rozhodne opustit místo gynekoložky v nemocnici a odejít na volnou (folkařskou) nohu. Současně se zbavuje mnoha doprovodných instrumentů, cíleně se snaží oprostít svou hudbu i život, inklinuje k všestrannému minimalismu. Stupňující se bolesti sama přisuzuje prekanceróze. Nedlouho poté, co Beviče přiměje k prověření Šponovy teorie a pomáhá mu při sestavování kalen-dária zaznamenávajícího více i méně důležité události ze života členů jejich party, svolává třídní setkání po deseti letech od maturity. Na něm ji pak udiví míra idealizace, s níž na své žáky vzpomíná jejich bývalá třídní učitelka Máša Burdová, když se i na srazu „ohromují mzdami, nemovitostmi i movitostmi“ a „předstihují se, kdo

*má triviálnější popis práce a nižší zodpovědnost“* (310). Během setkání se Honza konečně odhodlá k milostnému aktu (s Bevičem) a poté, co vyprovodí odcházející třídní, neuhne tramvaji.

Třídní supermozek Josef Bevič, permanentně aktivující svůj mimořádný falus (ať už sám, či s dostupnou reprezentantkou ženského pohlaví), nenachází důvod, proč by si měl vážit své matky, a svého rozvedeného otce si zcela znenávidí, když zjistí, že byl prvním milencem Dity, již Bevič během studia na gymnáziu nabídl manželství. Za ženu si však, přinucen neplánovaným těhotenstvím, vezme ještě před svým absolutoriem na pražské přírodovědecké fakultě Pavlínu, mladší Honzinu sestru. Na krachu jejich krátce trvajícího svazku se podepíše jednak Pavlínin potrat, ale hlavně příliš egoistický přístup obou partnerů k životu. Kromě bezskrupulózního užívání sexu se Bevič dlouhodobě zaobírá jedním z kunderovských témat (aniž by však romanopiscovo jméno bylo zmíněno), konkrétně manipulací s lidskými osudy: „[...] *chtěl toliko jediného človíčka poslat tam, kam by si uvzal.*“ (212) Ač vybaven mimořádnými kombinatorickými schopnostmi a matematickou erudicí (jejich výsledkem je například studie o derivaci komplexních čísel), opakovaně se přesvědčuje o nemožnosti spoutat lidskou existenci do matematických rovnic, definovat ji v zákonitostech, předvídat její výslednou podobu pomocí propočtů založených na univerzálních vzorcích. Nicméně schopnost dokonalého kalkulu lze identifikovat jako základ Bevičova smíření s otcem, získání bytu, auta, výnosného zaměstnání a nového sňatku (další Daňkův paradox: s otcovou sekretářkou!). Tudíž, byť jako jediný z bývalé party Bevič fyzicky přežívá, jeho přizpůsobení se koloběhu majetnického shonu a redukci osobního štěstí na materiální výkaz z něj učinilo jedinou mrtvou duší společenství, které Hnát Daněk vybral k reprezentování *zmrhané generace* z časů „reálného socialismu“.

Autor si onen vzorek na rozdíl od třídní učitelky rozhodně neidealizuje, jako jejich společný jmenovatel uvádí mimo jiné zakomplexovanost, absenci ideálů, pro něž by byli schopni se obětovat, permanentní obavy ze „*strachu z odmítnutí, strachu nést kůži na trh i v těch nejsoukromějších okamžicích, strachu nezadat si, strachu nezesměšnit se, riskovat život nanicovatým obezřetným proplouváním mezi útesy protivenství, ale pořád život jediný, který komukoliv ze zmrhané generace k dispozici, z generace bezvěrců: v království boží nahoře či dole, v lepší příští, v blízké, v nejbližší, ve vládu, z generace odmítající se do libomožného angažovat, chtít a nic nedat*“ (102). Nepochybně i tady lze spatřovat příčiny mnohých milostných nenaplnění, vzájemných zklamání očekávání (viz vztahy Honza – Planec, Bázlivka – Špona, Bázlivka – Kamilek, Čínská panenka – Bevič).

Daňkova románová výpověď je časově vymezena čtvrtstoletím uplynulým od poloviny let sedmdesátých do konce let osmdesátých (respektive, bereme-li v potaz i události zaznamenané pouze v kalendárium, posouvá se spodní hranice až do roku 1965, kdy osmě začíná školní docházka). Události a dění uvedených let

jsou zachyceny ve třiačtyřiceti kapitolách, které jsou pojmenovány konkrétními daty a dny (14. červen 1975, sobota). Osm úvodních kapitol, přivádějících jednotlivé protagonisty na scénu, je přitom zahajováno plurálovým refrémem *A právě toto...* Rozsáhlou expoziční část končí maturita, od této chvíle nastupují individuálně koncipované kapitoly. Nepřestává však platit zásada, že každou kapitolu tvoří jediná sáhodlouhá věta, která je v některých případech rámcově komponována. Daňkovo zacházení s interpunkcí, psaním velkých písmen, ortografií a dalšími jazykovými prostředky a konvencemi je velmi nestandardní, nikoliv však nesystematické a nefunkční. K vystižení svébytné atmosféry gay klubu, který navštíví Bázlivka s Čínskou panenkou, mu třeba poslouží drobná pravopisná aktualizace „*a chlapi z nich unesený*“ (131).

Daňkův jazykový příval, ne nepodobný Topolovu slovesnému proudu v *Sestře* (1994), postupně nabývá na sugestivnosti a podmaňující síle. Autor si počíná jako skutečný slovesný demiurg, syntetizuje prvky a postupy jazyka archaického, knižního, nářečního, všelijak je potvoří, modifikuje, vymýšlí nové. S oblibou využívá odborné cizojazyčné výrazy, přičemž balancuje na hranici srozumitelnosti, ocitaje se někdy až za ní – „*svrhnout apoziopzezi obstinací na maroty od brka k pleréze*“ (248). Aplikuje též průpovědi latinské, francouzské, hraje si s němčinou i angličtinou „*kdeže ložští snowdenové kde ty*“ (244).

K vystižení základního rysu Daňkovy tvorby, a zejména románu *Až budeme velcí*, lze využít slůvko hnát, které v jednom z významů (stehenní kost z pirátských vlak) slouží spisovateli místo křestního jména. (Úplný efekt potom přináší až způli kreslený autogram.) Hnát je však rovněž sloveso v infinitivním tvaru, které přesně vystihuje autorovu tendenci přivádět vše do krajnosti, doslova hnát text na hranici jazykového pokusnictví, na samu mez sdělnosti, hnát příběhy do nejabsurdnějších poloh a souvislostí, hnát postavy k nejtragičtějším koncům...

Daňkovo vyprávění je přerývané, úmyslně ne zcela přehledné, vyžaduje vnímatelovo značné soustředění a spolupráci. A třebaže základní narativní směřování je chronologické, mnohdy se časové roviny prolínají, budoucí dění je na několika místech anticipováno. Ve svém románu autor osvědčil smysl pro naprosto přesné vystižení místa a doby, jména postav pak dle klíčového principu odkazují k reálným osobám. Objevit lze i četné aluze na literární a filmová díla domácí i zahraniční (*Mí černovlasí bratři*, *Lásky mezi kapkami deště*, *Nahoru po schodišti dolů*, *Všichni zbrojnoši královi...*) nebo jejich parafráze („*zemřela honza do hrobu dána ptáčkové po ní zůstali*“, „*mrtví ipsovat nemohou*“, 302).

Dětství a dospívání prožívané během normalizace, popřípadě restaurace totalitního systému inspirovaly v polistopadovém období celou řadu autorů mladšího a středního věku, nahlížení uvedeného období očima dítěte či adolescenta účinně bránilo schematismu a umožňovalo zvýraznění tragikomických rysů – viz prózy Michala Viewegha *Báječná léta pod psa* (1992), Haliny Pawlowské *Díky za každé nové*

*ráno* (1994), Ireny Douskové *Hrdý Budžes* (1998), Petra Šabacha *Babičky* (1998) aj. Daňkův román se od jmenovaných titulů liší především svou temnotou, mírou tragičnosti a zjevnou ambicí na generační charakter výpovědi. Posledně jmenovaný rys ho zase řadí k dřívějším podobně cíleným opusům Josefa Škvoreckého *Zbabělci* (1958), Jana Otčenáška *Kulhavý Orfeus* (1964) nebo Zdeňka Pluhaře *V šest večer v Astorii* (1982). Obdobnou intenzitu zkoumání nových možností slovesného umění jako v Daňkově případě lze v současné české literatuře zaregistrovat snad jen u Jana Vranka v jeho *Obyčejných věcech* (1998).

### Ukázka

Planec staví mety nadohled a pomaloučku leze, nevěřil, že bude skládat účty a – nucen, poněvadž ohrozil tátovo elitní zaměstnání, a vycvičený Planec intuitivně zaujme pózu němého, nikoliv umlklost a uvnitř zuřivá nenávisť dvacátníka před válkou, nikoliv budovatelská revoluce dvacátníka v prvním pětiletém plánu, nikoliv spasmatická transcendentnost dvacátníka šedesátých let, Plancova mlčenlivost patří generaci, o níž tvrzeno, že vše má a o nic nemusí bojovat, a příslušníci generace souhlasí, protože vskutku jim nechybí nic a vskutku nemají za co bojovat (oč bojovat), zjistí-li kdosi z nich, že mu něco schází, starší a tudíž chytřejší, válkou, revolucí, bojem o zítřek zkušenější, mu vysvětlí, že to, čeho se mu nedostává, opravdu není a – že to tedy nemá nikdo, eo ipso všichni na tom stejně (blbě, myslí si někdy někteří Plancovi generační soudruzi), proto zbytečně bojovat o zlepšení vlastního stavu, to by se po vítězství někteří měli lépe, eo ipso ti nebojovavší hůře – což nelze dopustit, proto tato zmrhaná generace nevyvolává mezigenerační konflikty a částečně – ta myslivější část – si myslí své a bere se cestou nejmenšího odporu (nohsledačstvím) k nejvyšším výhodám.

(89–90)

### Vydání

*Až budeme velcí*, Votobia, Olomouc 1996.

### Reflexe

Zvolil proto postup, který sice posouvá jeho prózu na hranici čitelnosti, avšak má své funkční poetické zdůvodnění ve snaze překonat omezující fabulační a syžetová schemata. Rozčlenil svou prózu na chronologicky vymezené momenty (určené datem a dnem), které jsou jediným prostředkem artikulace textu. Ten tvoří souvislý proud významově zahuštěných (místy až kusých) syntaktických segmentů, tvořících v každém z časových momentů jedinou hypertrofovanou větu. Vzniká tak dojem kaleidoskopického životního proudění naší současnosti, útržky psychických stavů, mezilidských vztahů a událostí, v nichž se střídají perspektivy jednotlivých protagonistů. [...] autor se vědomě či podvědomě vrací k estetice naturalismu. Projevuje se to nejen snahou o objektivizovaný životní „dokument“ osvětlující temný či zakrývaný suterén lidských existencí, nýbrž i důrazem na pudově erotické, libidinózní rysy prorážející kulturní slupkou, u mladých lidí dosud tenkou a křehkou a navíc oslabovanou nedostatkem duchov-

ních živin. Právě zachycení směsice pudů a citů, lásky a krutosti, touhy a zoufalství, naivity a poznání, kterou prožívají představitelé „obětované“ generace sedmdesátých let, marně hledající únik za svíravého tlaku dobového klimatu, dodává dílu přes okázalou čtenářskou neschůdnost rysy uměleckého činu.

Aleš Haman: „Román jedné generace“, *Prozaické surfování*, Olomouc 2001, s. 140–141.

Závěr tvoří krátký zápis ze 17. srpna 1989. Objevují se tu dva noví hrdinové, Regina a Jožka, mladí tupci, jimž rodiče zařídili sladký život, tvoří tedy kontrast „zmrhané generace“, jsou sami se sebou spokojeni.

Zvolená vypravěčská metoda je křečovitě ztuhlá a studeně vyspekulovaná, pro čtenáře znamená neúměrnou zátěž. Snaha o originalitu je přehnaná do násilností, které považují za fatální nedorozumění.

Milan Jungmann: „Generační román na pováženou“, *Nové knihy* 1997, č. 7, s. 3.

Takzvaná „velká románová syntéza“ bývá často považována za signál autorské zralosti nebo alespoň za vrchol dosavadního snažení. Hovořit v daném případě o zralosti není na místě, avšak nejde ani o práci učedníka, ani o produkt grafomanské posedlosti zaplňovat bílé stránky písmenky. Touha po sdělení toho, co musí být sděleno, protože to autora bolí, převažuje nad potřebou, či dokonce nutností tvaru. Navzdory možná trochu anachronickému modernistickému okouzlení, jež nelze přehlédnout v Daňkově zacházení se syntaxí a s lexikem, je zřejmé, že autor svůj text nepsal proto, aby se stal jakousi pofiderní součástí jakési pofiderní literatury. Autor to snad ani neměl v úmyslu, ale vytvořil román, kterému náleží přívlastek „generační“. Zaplnil tak bílé místo na mapě románových obrazů mladé generace v době „normalizace“.

Martin Pilař: „Pouť a cesta ‚zmrhané generace‘“, *Tvar* 1997, č. 8, s. 21.

Autorská vyprávěcí situace vytváří napětí mezi „tragikou“ zobrazených událostí a jejich objektivizujícím záznamem, mezi tím, co postavy prožívají, a tím, jak je to sděleno. Vsazení „přítomnosti“ vyprávění přímo do zaznamenaných událostí významně sugeruje věrohodnost, „pravdivost“ zobrazeného světa. Autorské vyprávění oproti tomu umožňuje demonstrovat odstup, nadhled (neustále zvýrazňovaný jazykovými prostředky), který může, ale také nemusí být chápán jako ironický (V. Novotný rovnou navrhuje interpretovat román jako parodii, viz *Denní Telegraph* 21. 8. 1997). Zdá se, že právě tento *vztah vypravěče k vyprávěnému je základní významovou rovinou textu*.

Problém je však v tom, že razantní prací s jazykem dochází k neustálému deformování konotativních významů textu (zjednodušeně řečeno k tomu, že prostor pro další možné významy, které v textu může podle individuálního ustrojení nacházet jednotlivý čtenář, je značně omezen). Nadsazení úzce vymezené základní roviny znemožňuje existenci dalších. Výsledkem je *značně úmorný stereotyp*.

Zdeněk Šanda: „Až budeme velcí“, *Kritická Příloha Revolver Revue* 1998, č. 10, s. 54–55.

### Slovo autora

Když jsem pro náš rok narození hledal taxonomický termín, zdálo se mi nejpřípadnější slovo MRHATI, kterého výklad je podle *Slovníku spisovného jazyka českého*: neužitečně strávit, promarnit, zničit, svést, zneuctít. I slovo MRHATI je jenom náhrada za slovo podobné, které lze získat nahrazením hlásky H hláskou D. Z jakýchsi mně dnes neznámých – pokryteckých? – důvodů jsem volil ne vulgární výraz, i když jsem s tvrdým a hrubým lexikem proslulé Ostravy souznělý. Ale onen vulgární ve *Slovníku spisovného jazyka českého* není. [...] V románě *Až budeme velcí* jsem se tragičnost pokusil zobrazit popsáním jejích příčin, které se dnes mohou jevit jako trapné ubohosti. Tehdy nám, zmrhané generaci, šlo o život. Dost nás zmíralo a zemřelo duchovně, především ti, kterým se podařilo beze ztráty desítky postoupit k výhře – stát se úspěšnými dospělými.

„Jsem nejmladším zveřejněným autorem“ (rozhovor vedla Lenka Sedláková),  
Právo 16. 7. 1998 (příl. *Salon*).

### Bibliografie ohlasů

STUDIE: Z. Šanda, *Kritická Příloha Revolver Revue* 1998, č. 10, s. 53–55.

RECENZE: J. Peňás, *Literární noviny* 1997, č. 3; M. Jungmann, *Nové knihy* 1997, č. 7; M. Pilař, *Tvar* 1997, č. 8; A. Haman, *Literární noviny* 1997, č. 9, též in *Prozaické surfování*, Olomouc 2001, s. 139–141; V. Novotný, *Denní telegraf* 21. 8. 1997.

Lubomír Machala