

Libor Martinek

Topografie vzpomínky. Podoby autenticity v „memoárové“ poezii Jiřího Daehneho

Udivilo mne, jak daleko a hluboko do raného dětství může sahat hranice, od níž si člověk uchovává bezprostřední, ničím jiným a pozdějším nezprostředkované vzpomínky,“ napsal v roce 1981 básník, povídkář a editor **Jiří Daehne** v rukopisné prozaické předmluvě ke sbírce **Bosá Barunka** (1997 Krnov, vlastním nákladem autora). Ze střípků vzpomínek na nejranější válečné dětství v rodném Holešově vznikla za redakčního příspěvní Jiřího Binka sbírka **Berný peníz**. Vyšla v Praze roku 1979 a o rok později za ni **Jiří Daehne** obdržel výroční cenu nakladatelství Mladá fronta.

Touto edicí zahrnující devětadvacet básní z let 1975 až 1977 se soubor Daehneho memoárově laděných básní nevyčerpal. V letech 1975 až 1981 autor napsal sérii více než sta básní, jejichž pojítkem byla naléhavá potřeba hledání vlastních kořenů, původního domova, příslušnosti k rodu a jeho tradicím. Většina těchto veršů se nakonec ocitla ve sbírce **Gramofon v okně** (1995 Krnov, vlastním nákladem autora, redigoval a doslov napsal Libor Martinek) čítající jednadevadesát básní. Sbíрка dostala podtitul **Verše z let 1975 až 1981**.

V Daehneho bibliografii nejde opomenout ani memoárový, k autorovu rodišti a rodu se vztahující prolog sbírky přírodní lyriky **Zelené dějiště** (Ostrava, Profil 1990) vytvořený redaktorkou Niki Otiskovou pomocí šesti předznamenávajících memoárových

básní z let 1987 a 1988. Smysl má i připomínka Daehneho autorské novoročenky pro rok 1984 **Verše na holešovské motivy**, která obsahuje dvanáct básní ze sbírky **Gramofon v okně**, doplněné o pasáže z autorových prozaických **Vzpomínek**.

Gramofon v okně svým rozsahem mohl vzbudit dojem, že autor již vyčerpal memoárovou tematiku ve své tvorbě, že zásobárna námětů spojených s rodem, rodištěm, autobiografií i biografií básníkovi rodem nejbližších lidí je vyčerpána. V autorově archivu zbylo sice několik tzv. holešovských básní, které se námětem a poetikou vymykaly předcházejícím sbírkám, ale podstatným impulsem ke vzniku další memoárově laděné sbírky veršů bylo úmrtí autorovy tety v roce 1995 a okolnosti toto úmrtí provázející. Tak vznikla sbírka **Ztráta rodného domu** (1996 Krnov, vlastním nákladem autora) s podtitulem **Verše z léta 1995 a s nimi souznějící starší**.¹

Jiří Daehne se narodil 4. srpna 1937 v Holešově. Od svých osmi let však žije v Krnově, ve městě zprvu cizím, později intenzivně žitém pod panoramatem civilního vrchu s rozhlednou, věžemi chrámu a stromy jako prsty přísahajícími věrnost krajině, k němuž se váže podstatná část básní sbírek **Berný peníz**, **Zelené dějiště**, **Gramofon v okně** a **Ztráta rodného domu**. Tyto knížky se tak stávají symbolickým mostem mezi oběma městy.

Prvotina **Berný peníz** představila autora jako opožděného debutanta (v době vydání knihy bylo Jiřímu Daehnemu dvačtyřicet let), zajímavého úsilím o přesnost a pravdivost při objektivizaci zážitků z doby dětství do veršů. A také jako autora s velmi osobitým pohledem na svět. Těmito dvěma předpoklady je ovlivněna podoba autorovy poezie. Zaprvé z hlediska generování básnického textu a modelování jeho tematické stavby básník zobrazuje realitu nikoliv tak, aby zobrazené evokovalo autenticitu dětství, jeho atmosféru, osoby, věci a události nenahlížíme „jitřním zrakem“, ale jde mu o vzpomínky samotné, kterým přisuzuje hodnotu z pozice a perspektivy čtyřicátníka, hodnotu ze stanoviska přítomnosti, která je dána předem, o níž není nutno svádět umělecký zápas, jejíž motivaci není třeba zdůvodňovat. Autorův aktuální úhel pohledu na minulost vyznívá poněkud jednostrunně a málo dynamicky. Chybí zde zpětná vazba na přítomnost, jako by se autorský subjekt bránil poznání a ztvárnění současnosti, tedy normalizační reality konce 70. let. Ideová koncepce sbírky je

¹ Jiří Daehne je autorem dalších sbírek poezie: *Ve znamení podzimu* (1981 Roudnice nad Labem, k vydání připravili Emil Gebauer a Václav Rykr), *Zelený brevíř* (1995 Krnov, vlastním nákladem autora, redigoval a doslov napsal Libor Martinek), *Podobizny krajiny* (1996, vlastním nákladem autora, redigoval a doslov napsal Libor Martinek), *Věstonická píšťalka* (1996 Mnichov, Obrys/Kontur – PmD).

v podstatě dána jednoduchým filozofickým východiskem a ohraničena několika prvotními intencemi. Básník se v textech vyrovnává s omezeným rejstříkem privátních tužeb, které, aby mohly být filozoficky přepodstatněny do univerzálnějšího rámce schopného oslovit širší čtenářskou obec, musely by projít výraznější abstrakcí. K tomu zde nedochází, neboť autorem zvolená kompoziční metoda spočívá v jednoduchém zápisu obsahu zážitku, tak jak v ostrém obrysu nebo nekomplikovaném detailu zůstal v autorově paměti. Zadruhé z pohledu jazyka uměleckého díla básník své představy pojmenovává vesměs přímo a bez pomoci tropů. To má za následek prozaizaci představ, která souvisí s celkovou prozaizací verše a s vyprávěcím charakterem tematické výstavby. Verše nabývají obrazný smysl teprve díky širšímu kontextu, ať už pomocí větného rámce nebo prostřednictvím tematického rámce básně. Ze zřídka se vyskytujících metafor zde nacházíme ponejvíce personifikaci. Jiří Daehne se tak nevyhnul některým úskalím vzpomínkového pásma, které svou první sbírkou ve svém díle de facto vytvořil.

Tato zjištění nás přivádějí k domněnce, že malá frekvence tropů v Daehneho poezii souvisí s úsilím o dokumentárnost a co možná největší pravdivost sdělovaného. Jako by se zde v procesu semiózy (vytváření znaků) maximálně zužoval prostor mezi označujícím a označovaným. V této souvislosti si připomeňme, že bohatost tropů naopak nacházíme v poezii básníků, kteří ji píšou s intencí k nejednoznačnosti výpovědi. A na druhou stranu ačkoliv básnický jazyk je obvykle prosycen obrazy, je třeba vzít do úvahy i ty případy, kdy obraznost není pro beletristickou výpověď podstatná. Existují totiž dobré básně, které jsou bez obrazů.²

Povšimněme si ještě jednoho paradoxu memoárové poezie. Geneze lyrického mluvčího probíhající prostřednictvím zdánlivě objektivních příběhů, dějů, životů, míst atd. přes sugesci autentických faktů směřuje spíše k mytologizaci skutečnosti než k jejímu co možná nejreálnějšímu zobrazení. Hledáním rodových vazeb a kořenů nabývá Daehneho poezie rozměru archetypálně mytologického.

Před jistou monotónností autorské poetiky se Jiří Daehne – snad podvědomě, snad vlivem kritiky³ – brání v dalších sbírkách zejména snahou o rytimizaci verše. Od prvotiny je pro autora typická onomatopoičnost a hojně užití citoslovcí. Pro dokreslení atmosféry autor užívá profesionalismy a dialektismy.

² Srovnej: Welek, R. - Waren, A.: *Teorie literatury*. Olomouc, Votobia 1996, s. 35

³ Poslední, P.: *Skromné návraty*. Tvorba, č. 36, 1979, s. 18

Další sbírka memoárové poezie **Gramofon v okně** je sestavena tak, aby řazení básní do tematických bloků odpovídalo osudovým dominantám v životě autora i chronologii zobrazených dějů. Do stavby sbírky, hotové v hrubých rysech na počátku osmdesátých let, byla dodatečně vřazena čtveřice básní, které vznikly po smrti autora otce v roce 1990. Skoro polovina tohoto souboru byla publikována časopisecky. Ve větším počtu jsou zastoupeny i v autorově novoročním tisku na rok 1984 **Z veršů na holešovské motivy**. Básně z **Gramofonu v okně** byly rovněž podkladem rozhlasových literárních pásem: pásmo pod titulem **Cililink** bylo vysíláno v prosinci 1981 a v dubnu 1982 ostravským studiem Československého rozhlasu, v březnu 1985 následovala premiéra pásma **Dopisy**. S memoárovou poezií Jiřího Daehneho se seznámili i návštěvníci literárních pořadů v ostravském Divadle hudby, pražské Virole, Památníku národního písemnictví v Praze i v rodném Holešově.

Sbírka **Gramofon v okně** byla redakčně zpracována v roce 1982 a až do roku 1988 ležela v brněnském krajském nakladatelství Blok. „Informační bulletin nakladatelství Blok v Brně“ vydaný roku 1987 oznamoval v edičním plánu vydání souboru pod titulem **Naivní harmonika**, ovšem s torzovitým obsahem rukopisu. V bulletinu byla pro ilustraci otištěna báseň **Maminčin slamák** z avizované sbírky. Jiří Dahne rukopis nakonec stáhl, když měla kniha vyjít ve striktně dodržené podobě z roku 1982, zatímco autor se k básním sbírky v průběhu šesti roků mnohokrát vracel a upravoval je. Sbírka vychází ve skutečnosti autorovým vlastním nákladem až v roce 1995. A přesto, že se u nás stále přezíravě pokládá vydávání knih nákladem autora za cosi periferního, nutno konstatovat, že se jednalo o poměrně zdařilý ediční počin, o čemž svědčily vesměs pozitivní ohlasy v tisku.⁴

Datum vydání **Gramofonu v okně** je do jisté míry náhodné. Rok 1995 však v autorově životě představoval několik významných mezníků, takže sbírka obsahuje vně i uvnitř symboliku magického čísla tři. Z hlediska vněliterární inspirace se její vydání váže k třem inspiračním zdrojům: dvaceti letům od počátku autorova publikování (první Daehneho báseň memoárového typu s názvem **Loučení** vyšla v osmém čísle Literárního měsíčníku z r. 1975), dvaceti letům od smrti inspirátora básníkovy memoárového psaní, dědečka z matčiny strany, a padesáti letům od konce války.

⁴ Recenzní ohlasy: Pospíšil, I.: *Gramofon v okně vlastním nákladem*. Rovnost Brno, 9. 8. 1995; Zachová, A.: *Jiří Daehne – Gramofon v okně*. Češtinář, 1995/96, roč. 6, č. 5, s. 161; Sikora, W.: *Następny przystanek karniowski*. Glos Ludu, 3. 10. 1996, s. 3

Prvé vzpomínkové básně Jiřího Daehneho vznikaly z blíže nedefinovatelného pocitu nutnosti zachytit vše podstatné z rodové tradice. Popud zprvu nejasný. Až později se ukázalo, že to byla velmi zvláštní podoba intuice. Na počátku prázdnin roku 1975 začal Jiří Daehne psát asociačně, bez chronologické posloupnosti a velmi chvatně na téma, na něž dosud nepsal. Jeho obava bez konkrétní podoby, tím spíše jména, se však nakonec ukázala být oprávněná. Holešovský dědeček, Leopold Kubeša, autorův celoživotní vzor a člověk citově, rozumově, svými zásadami, názory i zkušenostmi nejbližší, nečekaně zemřel na konci onoho léta. A protože klenby rodové historie a mytologie nesou na svých bedrech ti nejsilnější, bylo by bez zápisu skutečně asi ztraceno to, co v době, kdy dědeček ještě žil, mohlo být předmětem hovoru, společného vzpomínání, ústní slovesnosti.

S ohledem ke v daném žánru málo frekventované memoárově laděné poetice lze usuzovat na skrytou potřebu básníka uzavřít jednu etapu života poznamenanou největšími ztrátami a vstoupit do etapy nové, duchovně vyrovnané písemným zaznamenáním důležitých osudových zlomů (smrt blízkých lidí) a dějinných peripetií svého rodu, zpestřených bohatou paletou momentek lyrických příhod tak, jak je přinášel čas a jak je zaznamenávala hlubina paměti.

Jak již bylo výše uvedeno, závažné milníky v poezii Jiřího Daehneho představuje především smrt blízkých lidí. Kromě těchto existenciálních motivů básník vyvolává na scénu i jiné postavy, a to pomocí příběhu nebo něčím ozvláštňeného předmětu či předmětů. Jsou to objekty téměř živoucí a ve své původní podobě bezprostředně spjaté s osudy jejich majitele. Básníkův cit výtvarníka a filologa se intermediálním způsobem promítá do výtvarné semiotiky veršů a v postižení místopisných i etymologických charakteristik holešovského regionu. („*Došli jsme, druhácci, k rodnému městu. / Zatímco předchůdci slychali, že Holešov byl Holešovo jmění, /... slyšíme, že naše toponymum vzniklo z jejich Holleschau/ a to zase z Die Holle, schau.*“ **Etymologie**).

Holešov, toto „kolískové místo“, rodiště autora a skoro všech předků z matčiny strany, město dětství, nejnámavější a současně nejšťastnější éry lidského života, je vymezován především periferiemi Újezda či Židovny, oblastmi, kde se střetává příroda s civilizací.

Městská periferie reprezentuje pro Jiřího Daehneho natolik kvalitativně nosnou námětovou oblast, že ji rehabilituje nejen jako hodnotu, ale zároveň jako prostor pro „dění smyslu“. Jde o vizi světa, která je artikulována do podoby vzpomínkové poezie, jakéhosi cinéma věřit svého druhu. Vidíme zde některé souvislosti s poezií básníků

tzv. všedního dne, i s básníky Skupiny 42. Nabízelo by se srovnání krnovského básníka s **Jiřím Kolářem** a jeho sbírkami **Dny v roce** (1948) a **Roky v dnech** (psány 1949, vydány v sebraných spisech v Odenu roku 1992). Hlavní rozdíl mezi kompozičními metodami těchto básníků spočívá v tom, že u Daehneho nejde o básnický deník jako u Koláře. Při zkoumání vztahu deníkových a memoárových textů ke skutečnosti, tedy vztahů referenčně sémantických se nabízí možnost brát do úvahy i aspekt hodnotový, problematiku estetického soudu. Literární teoretik **Petr A. Bílek** je toho názoru, že „hledání významu událostí, ať už se odehrály kdysi (memoáry), nebo před chvílí (deník), nemá literární hodnotu z hlediska toho, jak taková reminiscence odpovídá faktům, ale z hlediska toho, jak je vyhraněnou jazykovou konstrukcí, jak podání té které události zapadá (rozvíjí, problematizuje, mění v paralelu, symbol) do struktury vyprávění.“⁵ (P. A. Bílek má zjevně na mysli prózu jako žánr syžetový.)

Jiří Daehne pracuje s volným stroficky nečleněným veršem dodržujícím pravidelnou interpunkci. Kromě nepravidelného verše s převahou nominálních vět je to především ozvláštňující rytmika svědčící o autorových stylizačních schopnostech. Příznačné je užití vnitřních rýmů na hranicích poloveršů a jejich střídání s rýmy koncovými. Dovedné využití tzv. exotických rýmů („*Ocelí rozsekané ořeším čpící větévky/ lehaly na naše prostovlasé důvěřivé hlavy věřící, / že zasluhují pokřik bis, / že je to místo vavřínu, / když u nás neroste keř Laurus nobilis.*“ **Oběd pod ořeškem.**) a vtipně rýmované pointy přispívají k dojmu poetické hravosti, nikoliv oné poetisticky bezstarostné. Daehneho okouzlení slovem se projevuje v začlenění básnických prostředků jako jsou kalambůry („*Zůstáváme samosami v cele samovazby/ samo sebou uzamčené spolehlivým klíčem.*“ **Rodný dům.**), nalezneme tu četné archaismy, dialektismy, profesionalismy (zejména z výtvarné oblasti: „*Dědeček dával barvám názvy, / jimž jsem se vždycky podívil, / jména tak zvláštní v toku českých vět: / lichtgrýn, violet, neapalgebl, / gebrantsijéna, berlínrbrau, cinóbrrot.*“ **Ztracené iluze.**), výpověď dokreslují neologismy (vhrdlouhat), poetismy (kročánky, šeptmé), cizojazyčné vlivy, romanismy a zvláště germanismy (vulkánfibr, fládrovat). Magické číslo tři se dokonce promítá i do zdůrazňujících a potvrzujících tautologických řad („*O barvě krve? / Dávali ji kulkám k ochutnání a kropili s ní zem, / a ona byla červená, červená, červená.*“ **Co psát?**).

Sbírka **Gramofon v okně** má symetrickou třídílnou architekturu. Chronologicky počíná vzpomínkami na dětství v rodném Holešově, na domek prarodičů, uličky měs-

⁵ Bílek, P. A.: *Možnosti „Já“*. Autenticita, autobiografie, autor(ský obraz). Tvar, 1996, č., 14, s. 9

ta, školu, dědečkovu dílnu, které nejintenzivněji formovali povahu dítěte („*Jak neuniknu svému stínu, / tak se nezcižím kolébce, / ať byla jaká chtěla: / otiskla dno do mého těla.*“ **Motto**), subjektivní zážitky prostupují dobové události – protektorát, ústup Němců a osvobození ruskými vojáky, kterým je věnováno několik samostatných básní vcelku dobře postihujících atmosféru těch dní. Vzdáleně a pouze v tematice nám připomenou **Holanovy Rudoarmějce** (1947). Pokračováním jsou zážitky z přestěhování do Krnova a doby dospívání.

Druhou část zahajuje báseň o smrti strýce příznačně nazvaná **Bilance** a následuje retrospektiva ztrát Daehnemu blízkých a drahých lidí – babičky, dědečka, maminky a tatínka, kterou završuje autorův vlastní prožitek nemoci. Není to radostná četba, když se líčí návštěva na onkologii, „*kdy maminka sklíčeně poprosí o službu pro ještě živé: / Copak mi ani pusu nedáte? To přece není nakažlivé.*“ (**Nedělní odpoledne v paskovském parku**), ale ani lidské bytí není vždy plné radosti a jasu. Emocionálně velmi působivá, přitom nevtíravá atmosféra těchto básní klade zvýšené nároky na čtenářovu vnímavost a konkretizaci. Nicméně jednou z funkcí literatury je už od času pythagorejců a Aristotela funkce očisťující, katarzní, a takto je třeba k pravdě Daehneho poezie také přistupovat.

V poslední třetí části sbírky se Jiří Daehne odšťihuje od pomyslné pupeční šňůry rodových vazeb. Lidé zemřeli, dům byl prodán, zbývají předměty ve své původní podobě upomínající na své majitele a návštěva holešovského hřbitova. Jednotlivým elementem je zde práce s detailem, do struktury básnického jazyka vstupuje realita ve výřezu, jakoby skrze objektiv fotoaparátu či kamery („*Skupinová podobizna se tváří, že se vyzná, / jenže se mylí, netuší, že z pěti jsme zbyli jen tři a že zbylí nejsou tíž...*“), což jenom umocňuje kontemplativní epičnost básní. Závěrečná báseň **Deska značky Zonophone** tvoří kompoziční sponu s titulním **Gramofonem v okně**, který vyhrával každou neděli z okna domku dědečka a babičky pro radost nenedělně bosým chudým židům a gójům, a spolu s dvěma jinými závěrečnými básněmi tvoří triádu epilogu vyznívající jednak v autorovo krédo („*Rozdávám, co mám. / Jen slova? Mince v už nejsoucí měně?! Neberte. Nabízím těm, jimž slova nepoklesla v ceně.*“ **Sem na písmena, na řádku**) a jednak v odpověď na otázku, co bude dál: „*Nechat si nakládat křížků, šedin si nechat přibývat, / ale neztratit výšku, / nebát se ani teď otevřít knížku od přední k zadní desce bilou / a začít do ní psát.*“ (**Knížka in bianco.**)

Přes to, že sbírka **Gramofon v okně** je individuálním svědectvím jednotlivce, její sdělení se zdá oproti prvotině nabývat univerzálnějšího dosahu, neboť se ve slovesné rovině dotýká archetypálních motivů společných lidstvu a existenciálních

zkušeností a úzkostí každého z nás. Zjišťujeme, že východiskem v poezii Jiřího Daehneho je sice jednotlivé, partikulární, cílem je však obecné, univerzální. Tato poezie je vpravdě regionalistická, chápeme-li regionalismus pozitivně jako určitý stav společenského vědomí, které dominuje ve společnosti obyvatel regionu a v jejich názorově tvůrčích kruzích (a které se váže rovněž k ekonomickým, kulturním a politickým aktivitám daného obyvatelstva).⁶

Ani zatím poslední z memoárově laděných sbírek Jiřího Daehneho **Ztráta rodného domu** nevybočuje nijak zvlášť z dosavadní linie autorské poetiky. Jako by se zde nadobro vytratila vůle k básnickému experimentu. Dvaatřicet básní v podstatě variuje dosavadní námětové okruhy. Autor si pod pseudonymem Ladislav Friedmann napsal ke sbírce i doslov (patrně kvůli tomu, aby co nejpřesněji vyjádřil svůj ediční záměr), v němž zdůrazňuje snahu „o překonání žánrového omezení a žánrové hranice, o obecnou sdělnost“⁷ a o to, aby se memoárové básně staly „poezií jako takovou“⁸, ale tyto své postuláty se mu nedaří splnit.

Především zarazí bezbřehá epičnost básní sbírky. Struktura nechtě prozrazuje, že mnohé básně byly původně prozaickými texty, které Jiří Daehne převedl do podoby volného verše a poněkud je upravil. Většinou tak, aby se na koncích veršů nacházely adjektivní neshodné přívlasky, které mohou vytvářet asonance. První dvě básně sbírky, graficky se lišící od ostatních kurzívou, mají o něco propracovanější stavbu a tvoří určitý prolog ostatním, o nichž věru lze jen stěží prohlásit, že máme co činit s výsostnou poezií. Jejich intencí je zřejmě veřejné vyrovnávání si účtů s příbuznými, kteří zdělili dům po autorově tetě, které se říkávalo „teta modes robes“ podle módního salonu, jenž v Holešově vedla. Není bez zajímavosti, že v olomouckém vysokoškolském časopise „Tribuna“, který Jiří Daehne za svých studií založil, pak víc než rok redigoval a v němž debutoval jako prozaik, vyšla v roce 1958 třístránková povídka **Modes Robes**. Tematikou to byl Daehneho první holešovský a biografický text. Titulní hrdinkou povídky byla žena, která se ocitla v těžce smutné roli jako teta v básni **Ztráta rodného domu**, otevírající stejnojmennou sbírku.

⁶ Damrosz, J.: *Regionalizm u progę XXI wieku*. In: *Regionalizm polski u progę XXI wieku*. Wrocław 1994, s. 22

⁷ Friedmann, L. Doslov. In: *Ztráta rodného domu*. (potisk envelope) Krnov, vlastním nákladem autora, 1996, s. 3

⁸ Tamtéž, s. 3

Sbírku v kontextu tvorby Jiřího Daehneho osobně považuji za uměleckou prohru. Záměr napsání sbírky se tady dostal do otevřeného konfliktu s vlastní povahou psaní, který se týká „*ontologického rozdílu mezi jazykem sdělovacím a jazykem literatury*“, přitom skutečnost literatury „*je v označování, nikoliv v označovaném*“ (R. Barthes).⁹

Výše jsem naznačil možné souvislosti, ale také odlišnosti memoárové poezie Jiřího Daehneho s tvorbou básníků Skupiny 42. Autor však debutoval koncem 70. let, kdy literatura suplovala potřeby žurnalistiky, kdežto život se za normalizačního dvacetiletí přibližoval ke kýči. Mohlo by se zdát, že autor názvem své prvotiny **Berný peníz** chce hledat, a také nachází, hodnoty, za které se lze brát. Hledá je v krajíně dětství, jejíž idyličnost je narušena atmosférou protektorátu, nachází ji v rodových vazbách, ve vlastní vyšlapané stezce životem, v originálním názoru, „*že nad všechny žetony/ věštěných osudů a cizích nápovědí, ba nad všechny mince, jež platí/ je berný peníz vlastního hlasu...*“ Jiří Daehne jako by ve své prvotině začal psát svou básnickou autobiografii, v níž pak pokračuje především sbírkou **Gramofon v okně**. Poslední v řadě Daehneho memoárově laděných sbírek – **Ztráta rodného domu** však sklouzává od „čisté“ autobiografie¹⁰ k propagandě jako vědomému úsilí o ovlivnění čtenářů s cílem, aby vnímatel zaujal autorův postoj k životu. Můžeme sice namítnout, že podle americké novokritické školy vlastně všichni umělci jsou propagandisty, neboť každý spisovatel přijímá nějaký názor na život, nějakou jeho teorii a že účinek díla má vést čtenáře, aby onen názor či teorii přijal. Mně se spíše jedná o to, poukázat na skutečnost, že bránil-li se Jiří Daehne v básnické prvotině nešvaru doby suplovat beletrii žurnalistiku, v poslední sbírce naopak k žurnalistice sklouzává.

Umělecký vývoj tvorby vyhraněného autora memoárové poezie Jiřího Daehneho má podobu amplitudy, na jejímž začátku je prvotina **Berný peníz**, vrchol tvoří sbírka **Gramofon v okně** a na jejím konci stojí **Ztráta rodného domu**.

⁹ Grebeníčková, R.: *Literatura a fiktivní světy I*. Praha, Český spisovatel 1995, s. 461

¹⁰ Uvozovky jsou namístě, neboť jakýkoli autobiografický žánr nenabízí pouze sled historických událostí, ale autor dává historickým událostem jednak hierarchii a jednak je musí podrobit textové stylizaci.