

lidských jedinců „o sobě“, nýbrž otevírají interakční prostor v rámci specifických historických horizontů. Jednání a smýšlení postav je zkrátka infikováno symptomy té které epochy a taktéž konkrétní konstelace okolností, v níž se osoby nacházejí, podléhá často zásahu samých Dějin (viz například „Diváci“, „Francouz“, „Štěstí“). Tato nová dimenze (tím spíše, že kniha podléhá přesné kompozici) dává a priori vytušit, že jednotlivé příběhy, jakkoli lakonický bývá jejich děj, mohou generovat několik významových rovin.

Za prototyp nám v tomto ohledu poslouží hned úvodní povídka „Evangelista“, která svěrázně reflektuje událost, jež významně ovlivnila ráz následných staletí: život Ježíšův a zrod křesťanství. Starý muž tu líčí mládenci Ezechielovi „původní“, drastickou verzi Ježíšova početí a života. Povídku lze číst zároveň jako svého druhu filozofický rozhovor. Stařec dokonce žertem nazývá své obydlí „jeskyní“, a třebaže text těží z židovských reálií a nedá se prvoplánově vykládat jako parafráze platónského dialogu, obecná problematika statusu umění (resp. umělecké fikce) a jeho vztahu k praktickému životu přeci jen určitý (byť spíše negativní) odkaz k Sókratovu žáku sugeruje. Ezechiel hodlá totiž původní starcovo vyprávění pozměnit a sepsat je tak, aby poskytl lidem naději: „Váš příběh byl krásný, dokonalý... ale snad až příliš — příliš beznadějný. [...] Lidé potřebují trochu útěchy.“ (s. 19) Ezechiel trvá na tom, že nový příběh bude pouhou fikcí, avšak: „[...] kdyby tomu i nakrásně někdo

uvěřil, může být pro spisovatele něco lepšího?“ (s. 19) Mládenec tedy odmítá svrchovanost jediné Pravdy; historická skutečnost může být v silném smyslu aktualizována: pravda není dána, lze si s ní pohrávat. Protihra pravdy a fikce, zvláště je-li jejím rozhodčím nevyzpytatelná víra, produkuje ovšem ambivalentní výsledky — je to zkrátka ideální generátor již zmíněných paradoxů (např. hned v následující povídce „Kapustňák“: mladý chlapec utone, neboť věří, že jej do vln zavolala jeho matka-mořská panna; povídka je však konstruována tak, že si v jejím závěru zdaleka nejsme jisti, zda se chlapcova pomýlená víra v jistém smyslu nenaplnila a zda to, co se zprvu ukazovalo být fikcí, nebylo přetvořeno v hlubší a upřímnější pravdu, než jakou skýtala vlastní skutečnost).

Potenciál paradoxu kulminuje samozřejmě v povídkách s vyhocenou pointou, jako jsou „Diváci“, „Štěstí“ či „Francouz“. Zvláště „Diváci“ spolu se silným příběhem „Štěstí“ dokumentují, že příklon Ireny Douskové k žánru drobné povídky není nahodilým rozmarem. Povídky v *Doktoru Kottovi* jistě nebyly nezdařilé, avšak bylo možné tu a tam jim vytknout jistou redundanci: přílišná snaha o humor či o zevrubnou profilaci postav některým textům ubrala na dynamice. V tomto směru jsou povídky nového souboru podstatně vyváženější, a vezmeme-li v úvahu útlost knižičky spolu s jejím názvem, domnívám se, že představuje téměř ideální *noční četbu*.

Jan Prokeš

Michal Viewegh v nejlepších letech

Michal Viewegh: *Vybíjená*.
Brno, Petrov 2004.

A to, že je Vám milejší Viewegh než Řezníček, o něčem svědčí, vysoce vážený pane Foldyno!
(Z dopisu P. Řezníčka autorovi recenze)

Titul *Vybíjená* má řadu významů — „vybíjenou“ hraje s postavami smrt a samotná míčová hra se stává metaforou pro charakter vztahů mezi hrdiny románu. V neposlední řadě pak název vystihuje způsob, jakým se v knize přesouvá pozornost z jedné postavy na druhou: Krátké kapitoly označené jmény hlavních postav se střídají tu v rychlejším, tu v poma-

lejšímu tempu, s větší či menší pravidelností, podle toho, kdo je zrovna ‚kapitán‘ a kdo ‚vybíjený‘. Těchto hrdinů je celkem šest, ale pouze dvě postavy (Toma a Hujerovou) nechává autor promluvit přímo, tedy ich-formou. Ostatní čtyři postavy (Jeffa, Evu, Skippyho a Autora) sledujeme prostřednictvím autorského vyprávěče, ale vyprávění se vždy podřizuje perspektivě té které postavy. Základní linie příběhu je jednoduchá a srozumitelná — Jeff, Tom, Skippy, Eva a Hujerová jsou spolužáci z gymnázia, jejichž osudy sledujeme v časovém úse-

ku prakticky od narození (to zejména u třídní ,ošklivky' Hujerové) až do roku 2003. Klíčové je období docházky na gymnázium: společenské uspořádání třídního kolektivu je určující pro další životní osudy postav.

Protihráčem pětice, mezi kterou poletuje pomyslný míč příběhu, je postava Autora, jež se objevuje v šesti kapitolách (z celkem šestašedesáti). V těchto kapitolách jde v zásadě o vylíčení několika základních životních situací (první láska, setkání se smrtí, první vnímání generačních rozdílů atd.), které jsou podávány jako autentické prožitky Autora. Jejich funkcí je vytvářet svérázný autorský komentář, jde svým způsobem o ,vyzrazení' spisovatelské metody: situace ,ze života' (tedy rovina Autora) jsou zjevně inspirací pro situace, ve kterých se ocitají ostatní postavy románu, a v mezích mezi vylíčením ,skutečného' zážitku a ,fiktivní' události je prostor pro sledování pomyslné cesty od empirické zkušenosti k jejímu literárnímu zpracování. ,Autorské' kapitoly jsou také sjednocujícím prvkem, který má podtrhnout ambici románu být generační výpověď — osudy postav se do sebe zaplétají a postavy jsou si při své individualitě stále více podobné. Hlavně jsou ale podobné Autorovi a jeho vrstevníkům. Jak si všiml Jiří Peňás v *Týdnu* (ten ale odmítá vnímat *Vybíjenou* jako generační výpověď), je tato zkušenost v zásadě ,apolitická': Viewegha zajímají především vztahy mezi lidmi, nikoliv společenské změny. Ty do soukromého života zasahují pouze jako implicitně a jsou součástí časoprostorových kulís: například hrdina, který má ženu a dítě, je odvelen na vojnu na Slovensko. (Scéna, ve které Skippy provokuje Evina otce politickými narážkami, je spíš projevem teenagerovské klackovitosti než gestem radikálního politického odporu.) Podstatu popsaného přístupu i celého Vieweghova generačního pocitu vystihuje dialog mezi Hujerovou a Tomem u Zoubkova památníku obětem komunismu: „,To jsme my,' plácnu hloupě. ,Husákovy děti.' ,Nelži si do kapsy, pitomče,' odpoví Hujerová příkře. ,Tvoje životní tragédie s žádným režimem nesouvisí.'“ (s. 208 — kurziva L. F.)

Ačkoli zdánlivě nejde o nějak rafinovaně, úzkostlivě poskládaný syžet, který by se při vypuštění jediné věty zhroutil, je výstavba *Vybíjené* vypočítána velmi jemně. Sledujeme-li pozorně vývoj řady motivů nebo událostí, uvědomíme si, jak pečlivě Viewegh buduje informaci o průběhu děje, jak odměřuje, co má čtenář vědět, co nevědět a co jen tušit. Tak například to, že spolužáci Irena, Karel a Ru-

michal viewegh vybíjená



nakladatelství potrv

dolf zahynou a jak, se dozvíme záhy a předem víme (a vypravěč to sám potvrzuje), že Evina a Mariina cesta za Karlem a Jeffem na vojnu skončí špatně; naopak identitu sebevražedkyně Ireny vypravěč odhalí až v okamžiku, kdy si o této postavě, nazývané většinou pouze příjmením (Větvíčková), uděláme ne zrovna lichotivou představu.

Podobně si dal Viewegh záležet například na vývoji motivů vody a aluzí na Erbenovu baladu *Vodník* — zde se na chvíli zastavme, neboť od interpretace tohoto prvku je jen krůček ke klíčové problematice celé knihy. *Vodník* tvoří sémantický podkres pro nerovný milostný vztah Evy (od prvního vstupu do třídy ,patřící' Jeffovi) a o generaci staršího češtináře Varteckého. Samotný vodní živel je pro Evu charakteristický v celém románu (ráda se koupe, dokonce by chtěla родit do vody). Erbenova balada, respektive Fibichův melodram pak zní při osudovém setkání obou postav, s verši z *Vodníka* na rtech vstupuje Vartecký do vody v kapitole popisující maturitní večírek, na kterém se Eva a Vartecký spolu vyspí, a také následná scéna mezi Jeffem a Evou se odehrává v podstatě na hladině Vltavy (ve výčtu aluzí a motivů bychom mohli pokračovat). Vztah mezi Evou a Varteckým tak představuje analogii ke svazku *Vodníka* a neposlušné dcery u Erbena: hrdinka balady podléhá zakázanému, cizímu, nepřírozenému, Jinému, tabuizovanému, neznámému, pokusí se zkrátka uniknout své přirozenosti — a i když se nakonec (jinak to ani nejde) vrací ,zpět', ztráty, které

přítom utrpí, vlastně znamenají, že žádné ‚zpět‘ neexistuje. Bylo by asi nadnesené klást jednoznačné rovnítko mezi Vodníka a Varteckého, který je objektivně vzato typem přitažlivého muže v nejlepších letech a Evini spolužáci pro něj neznamenaají žádnou konkurenci. Ale právě pro maturanty v knize žádné ‚objektivně‘ neexistuje a Vartecký je z jejich pohledu prostě ‚stařec‘ — je pro ně podobně tabuizovanou postavou, jakou je zelený mužik na topole podle skal pro Erbenova Člověka. Ovšem tato distance funguje jenom do chvíle, kdy je hrdinům ‚náhle‘ tolik co kdysi Varteckému a kdy si oni sami (jmenovitě Tom) začínají se svými studentkami.

Problematika vztahu Varteckého a Evy a jeho obrazu v očích ostatních postav (který ale tvoří jen jednu z celé řady ‚příběhových trajektorií‘ románu) je explikací jednoho ze základních témat *Vybíjené* — uplývání času a stárnutí. Pozice, ze které je toto téma nahlíženo, je patrná z Tomovy repliky v dialogu s Jeffem: „Vždycky jsem se bránil ryze mechanickému dělení lidského života na dekády, ale musím přiznat, že čtyřicítka skutečně cítím jako určitý zlom. [...] Ze života se náhle stalo cosi časově omezeného. Z nekonečného oceánu, který jsem měl ještě před pár lety před sebou, je najednou rybník.“ (s. 76) Pro postavy *Vybíjené* je přítom důležité, do jaké míry se s postupujícím věkem dokážou vyrovnat s nutností vnímat život, svět a vztahy jinak, než jak se to naučili v gymnaziálním kolektivu. Ti, kdo se s dávnými předsudky postupně vyrovnali (jako Hujerová a Skippy), jsou na tom na konci románu podstatně lépe než hrdinové, kteří dál žijí v „muzeu vlastního mládí“. (s. 198)

Pokoušel jsem se chvíli sledovat pouze určitou dílčí problematiku, zpracovávanou Vie-

weghem v jeho novém románu. Jeho bohatě strukturovaný text vybízí k řadě dalších úvah — bylo by možné poukázat na to, jak Viewegh pojímá v tomto románu jeden z leitmotivů své tvorby, tj. problematiku partnerských a rodinných vztahů, jaké místo má v textu detail ‚všedního dne‘ a jaké motivy odkazující ke světu reklamy a médií, jak autor pracuje s gramatickým časem (převaha přítomného času a dokonavých sloves), a bylo by možné důsledněji sledovat způsob, jakým se proplétají osudy jednotlivých postav a jak je komponováno pořadí kapitol, případně pokoušet se rekonstruovat ideový model díla, v jehož rámci mají postavy specifické úlohy. A bylo by v neposlední řadě možné uvažovat také o tom, do jaké míry se Vieweghovy výrazové prostředky podbízejí (a směřují tak ke hladce dešifrovatelnému kýči) a do jaké míry je v nich zabudována ‚postmoderní‘ dvojkódovost (můj text se měl pokusit doložit tuto druhou možnost).

V každém případě se zdá, že Vieweghova *Vybíjená* je v kontextu autorovy tvorby dílem do značné míry přelomovým, a to nikoliv proto, že je v něm méně humoru než dřív, ani proto, že jej relativně vstřícně přivítala česká kritika, ale proto, že je-li téma *Vybíjené* pro samotného autora skutečně natolik závažné, jak vyplývá z jeho románu, musí se jeho prozaická tvorba od nynějška vyvíjet směrem k čím dál větší umělecké zodpovědnosti. Svou dosavadní tvorbou Michal Viewegh ukázal, že je autorem — alespoň v kontextu česky psané literatury — důležitým. *Vybíjená* naznačuje, že se brzy může stát autorem velkým — bez ohledu na kontexty.

Lukáš Foldyna (27 let)

Blbnutí po písmenech

**Marián Palla: *Zamet' mou hruď*.
Brno, Petrov 2003.**

Snad není zcela od věci parafrázovat v této souvislosti slavný film Petera Greenawaye *Topení po číslech*. Marián Palla je totiž dnes už mezi fajnšmekry osobností neméně kultovní. Malíř, básník, vynálezce, muzikant, dramatik... Snad jenom naše kinematografie zůstává tímto

všeumělem zatím nedotčena — ostatně ke své škodě, film podle Pallova scénáře by totiž mohl udělat do oskarového světa díru, o jaké se *Želariům* a *Koljovi* dohromady ani nesnilo.

Pamětliv devízy, že génius se pozná v omezení, rozhodl se Marián Palla tentokrát pro