

knihy/autoři

K jednomu případu autoreflexe v umělecké próze

Obecně vzato, autoreflexe může románu uškodit i prospět, záleží na tom, jak jí autor užívá. Nejsem proti tomuto prostředku předem zaujat. Na výpravné próze mne sice vždy více zajímá samo vyprávění než problémy, s kterými se autor při psaní pere, ale uznávám, že autoreflexe může vyprávění obohatit o další dimenzi, a posílit tak estetický účinek díla. Musím se nicméně přiznat, že kdykoli se autor začne ptát *Kým jsem já, když píšu tento román?*, jsem hned ve střehu a napadá mě otázka, zda nedošlo k chybě ve volbě žánru.

Než přikročíme k věci, bude prospěšné ujasnit si některé pojmy, užívané v souvislosti s uměleckou tvorbou, a to zejména: skutečnost, fikce, život, autentičnost. Otázka je sama o sobě celkem jednoduchá a nemusela by působit zvláštní myšlenkové obtíže, kdyby nebyla soustavně znejasňována působením kritiků, jimž asi nejlíp sedne přívlastek „masmediální“.

Začneme tou *autentičností*. „Autentické umění“ se u nás dostalo do módy před dvaceti lety v jisté části tehdejší neoficiální kultury, zejména v kruzích kolem undergroundu. Už tenkrát mi připadalo podivné, že je tak přehnaně zdůrazňován celkem banální předpoklad jakéhokoliv umění: pouhou napodobeninou, plagiát, kompilací, zveršovanou ideologickou příručku atd. nebude přece soudný člověk vůbec nazývat uměleckým dílem; ale říkal jsem si, jsou nenormální poměry, a trocha té nenormálnosti může poznamenat i myšlení těch, kdo se jim brání. Jenomže dnes už jsou poměry několik let normální, a heslo autentičnosti tu straší dál. Stále se najdou lidé, kteří považují za nutné zdůrazňovat „autentičnost“ jako jednu z nejvýznamnějších, ne-li vůbec nejvýznamnější „hodnotu“ literárního díla. Takže příčina bude asi někde jinde.

Zdá se mi, že rozhodující podíl na tom kultu autentičnosti má způsob, jakým „lidé od kultury“, zejména ti, kteří takřkajíc dělají do kritiky, zacházejí se slovy, zvláště cizími. S úpadkem klasického vzdělání se slova řeckolatinského původu, zbavena své historie a etymologických

souvislostí, stala pro většinu uživatelů záhadnými samoznakami či ideogramy, na něž může v zásadě kdokoli přivést jakýkoli další význam. Taková situace je ovšem živnou půdou pro nejruznější sémantické infekce, které se za příhodných podmínek šíří rychlostí epidemie. Slovo *buldozer* může člověk docela dobře užívat, aniž ví, odkud se vzalo, jak je utvořeno, k jakým významům jeho etymologie odkazuje. Jinak je tomu se slovy jako *autenticita* nebo *fikce*. Často se však zdá, že s nimi lidé od kultury zacházejí jako s buldozerem: ta slova jim slouží jako obrovské lžíce, jimiž nabírají a hrnou před sebou tříšť pocitů, dojmů, předpokladů, nedomyšlených myšlenek, potracených reflexí. A přitom by mnohdy stačilo podívat se prostě do slovníku.

„Autentický“ neznamena nic jiného než *původní, vlastní rukou vykonaný* (odvozeno od *AUTHENTĚS* = původce, pachatel). Představuje autentičnost uměleckou hodnotu? Sotva. Je pouze předpokladem, který musí být splněn, aby vůbec stálo za to kriticky se dílem zabývat (pokud se jím nechceme obírat z jiného hlediska než estetického – třeba sociologického, sociálně psychologického atd.). Pro *uměleckou* kritiku autentičnost sama o sobě žádnou hodnotu nepředstavuje; dobře, autor pracoval samostatně, odkud neopisoval, je to jeho *vlastnoruční* dílo: můžeme tedy začít hodnotit, jak se mu povedlo. Neboť autenticky se dá zplodit i nedochůdce. Žádný výtvarný kritik by z pouhého faktu, že obraz je originál (tedy nikoliv kopie či napodobenina obrazu eizlho, že jej autor namaloval opravdu sám, nikdo mu s tím nepomáhal atd.), jistě hned neusuzoval na jeho uměleckou hodnotu. Jak to, že v *literární* kritice je možné něco podobného provádět, aniž by člověk riskoval všeobecný posměch? Je to asi tím, že na lžici zmíněného buldozeru se s *autenticitou* pomíchaly pojmy *skutečnost* a *fikce*.

Tady je třeba krátce si ujasnit, v čem spočívá *vlastní povaha uměleckého díla*. Umělecké dílo (a zůstaňme už raději u díla literárního) je především *svěbytné* jsoucno, které je plodem tvůrčí-

ho aktu a důvod v sobě není průmětem řil novým živ třeba jí smys reality umělec může b bohatý. posoud

A čir bytí? N vouchno mohu: fikce? Potíž je to aby buldoz něco v autenti podezř jedeme teorií. se nejd ní, peje den až da výz dávatí neseně nečně. předsta pojmu terární o to, co Ostrou ným (f tivním ontolo tivní re tových derní) tečnos tu však vání h plňova bepron to pro třeba i nologi čísle k

Ne
T. u. 40
18. 12. 20
18. 12. 20
vyhodit

ho aktu. Svěbytnost znamená, že dílo má smysl a důvod svého bytí (svou *raison d'être*) samo v sobě, že je samo subjektem svého bytí, tj. že není pouze odrazem, zobrazením, odvozeninou, průmětem či abstrakcí z bytí jiného. Umělec *stvořil* novou skutečnost, a ta nyní žije svým vlastním životem. Avšak ani svěbytnost – jakkoli je třeba ji stále zdůrazňovat proti těm, kdo odvozuji smysl umění zvnějšku, z tzv. mimoumělecké reality – nezakládá ještě sama o sobě *hodnotu* uměleckého díla. Život, který mu tvůrce vdechl, může být chudý, slabý, nanicovatý, anebo silný, bohatý, podmanivý; proto je tu kritika, aby tohle posoudila.

A čím že autor dává povstat k životu novému bytí? Nu přece, silou své *fikce*, čím jiným. Živoucnost, životaschopnost díla je přímo úměrná mohutnosti umělcovy fikce. Avšak co to je – fikce? „Fikce“ je vymyšlení, výmysl. Jistěže. Potíž je zpravidla v tom, že literární kritik. mísť aby začal uvažovat, co to znamená, skočí na buldozer a už si to hrne hlava nehlava: *fikce* je něco vymyšleného, ergo neskutečného, ergo neautentického, a tedy vlastně méněcenného, ba podezřelého, vylhaného atd. Za chvíli tak dojedeme až k starému dobrému Platonovi s jeho teorií, že umění je lež. I tady se vyplatí podívat se nejdřív do slovníku. Zjistíme, že ten speciální, pejorativní význam je u slovesa *fingerere* uveden až úplně na konec; předchází mu dlouhá řada významů hodnotově nezabarvených: hnístí, dáváti hmotě tvar, utvářeti, vyráběti, stavěti; přeneseně pak tvořiti, vzdělávati, pěstovati – a konečně, na předposledním místě, tvořiti v myslí, představovat si. A tu jsme zas u té *skutečnosti*, pojmu nejzapeklitějšího. Kromě slovníku lze literárním kritikům doporučit, aby se více zajímali o to, co říká k tomuto tématu současná filosofie. Ostrou dělicí čáru mezi skutečným a vymyšleným (podobně jako mezi objektivním a subjektivním) lze vést jen v rámci novověké (moderní) ontologie, jež pochopila skutečnost jako „objektivní realitu“, jako faktickou danost, soubor hmotových, neměnných jsovcen. Současná (postmoderní) filosofie toto pojetí opouští a chápe skutečnost jako prostor, v němž se něco děje: nejde tu však již o mechanické shlukování a přeskupování hmotných částic, nýbrž o povstávání a naplňování různých *možností bytí*, o „tvůrčí sebebproměnu“ toho, co jest. Zde ovšem není místo pro exkursi do filosofie, můžeme jen odkázat třeba na práce Zdeňka Neubauera, jehož terminologii jsme si právě vypůjčili, anebo – v tomto čísle KS – na závěr článku Pavla Kouby. Řekli

jsme, že umělec stvořil novou skutečnost: přesnější by bylo říci, že objevil–vynalezl („vymyslel“) novou podobu skutečnosti, novou možnost bytí: takových možností v sobě skutečnost nese bezpočet, a mnohé z nich, existující zprvu jen „fiktivně“, tj. v modu představivosti, se pak opravdu fakticky realizují. Jak pravil jeden klasik: Mnoho věcí by nebylo v životě, kdyby předtím nebyly v literatuře. Vnímavější kritici to intuitivně věděli odjakživa, i když jim pro to dobová filosofie nedávala žádnou teoretickou oporu. Ostatně, žijeme přece ve věku technických vynálezů: většina věcí, kterých v každodenním životě tak samozřejmě užíváme, má svůj původ v představě (fikci), která musela být faktem teprve učiněna.

Vraťme se naposled k svěbytnosti uměleckého díla. Jakožto svěbytné jsovcno povstává k životu – řekli jsme – silou autorovy fikce. To je odpověď na otázku, *jak* je stvořeno. Zbývá otázka: *z čeho*? Samozřejmě že umělec netvoří z ničeho. Tvoří z materiálu, který mu skýtá jeho svět, skutečnost, kterou si svou zkušeností osvojil. Tento výchozí materiál, skutečnost jeho osobního života, není ovšem ještě žádnou zárukou *skutečnosti díla*; je pouhou látkou, které umělec teprve dává tvar, kterou transformuje, *na které básní*, řečeno s Nietzsche. Postavy, kterým tvůrce dává v díle žít, musejí být „postaveny“, *vystaveny* (nikoli náhodou je *figura* odvozena od stejného slovesa jako *fikce*); jejich skutečnost, jakož i skutečnost celého díla, je ve všem všudy plodem umělcovy fikce.

To všechno, co jsme si tu ve zkratce připomněli, patří k elementárním předpokladům kritické práce. Při pohledu na to, jak se v současném myšlení o literatuře roztahuje buldozerový žvást, má člověk někdy dojem, jako by býval v této zemi nikdy nežil F. X. Šalda, jako bychom neměli vůbec žádnou kritickou tradici; jako by se otázka skutečnosti a života v literatuře poprvé vynořila teprve před užasly zraků dnešní generace.

* * *

Na obálce Vieweghova románu *VÝCHOVA DÍVEK V ČECHÁCH* (neboť tímto dílem se nyní budeme zabývat) stojí psáno, že se tu «literatura a život podivuhodným způsobem prostoupily». Tak literatura a život se prostoupily... Svatá prostoto! Co je to asi za literaturu, do které se takto zvenčí pumpuje život? To musel napsat někdo, kdo si představuje život v literatuře podobně jako bublinky v limonádě. A o jaký život by tu

mělo jít? O Život *an sich*? O život, jak jej prezentuje dobová publicistika? Nebo snad o představu, jakou o životě chová kritik, který tu pitomost napsal?

Nevíme ovšem, kdo je původce (AUTHENTÉS!) tohoto výroku. Mohl to být redaktor nakladatelství, jež knihu vydalo. Protože v té době byl shodou okolností redaktorem téhož nakladatelství také autor knihy. Michal Viewegh, nelze vyloučit, že si na obálce své dílo glosoval sám. Odpovídalo by to celkovému rázu jeho románu. Na str. 16 si autor blahopřeje, že mu «v době naprosté nevíry ve smyšlené světy nadělil osud autentickou událost». Věříme mu na slovo, když říká, že «se stal šťastnou náhodou přímým účastníkem skutečného příběhu», to se běžně stává i lidem, kteří romány nepíší; nás ale, s prominutím, nezajímá, co se autorovi „skutečně“ přihodilo, nás zajímá jedině to, co z této „nadílky“ dokáže jako umělec vytěžit. A to v tuto chvíli ještě nemůžeme posoudit. Proč se nám vlastně autor hned v první kapitole svěřuje se svou tvůrčí euforií? Tady už se zdráháme uvěřit, že nám chtěl jenom bezelstně ukázat, jak málo mu stačí ke štěstí; vzmáhá se v nás podezření, nechystali si tak předem alibi pro případ uměleckého nezdaru. *Ovšem na to ti, milý autore, neskočíme: Radost nad tím, že se ti podařilo prožít „autentickou událost“, je tvoje soukromá věc; dokáže-li tě takovýto „dar osudu“ naplnit štěstím, je to záviděníhodné, ale pro kvalitu tvé tvorby zcela irrelevantní. Chceš přece psát román: musíš tedy z toho, co – jak říkáš – ve skutečnosti prožil, stvořit nyní sám novou podobu skutečnosti, a to tak, abychom skutečnosti tvého díla mohli uvěřit stejně snadno, jako věříme skutečnosti tvého osobního zážitku. Tomuto nároku se nevyhneš: skutečnost, a tedy pravdivost příběhu, který nám hōdláš vyprávět, závisí výhradně na tvých tvůrčích schopnostech. Tady je tvůj Rhodos. Hic salta! A nevymlouvej se už předem na dobu, to dělali vždycky jen špatní básníci. Ostatně, to tvrzení o dobové nevíře ve smyšlené světy je samo o sobě nanejvýš sporné a problematické, ale tím se zde nemusíme vůbec zabývat.*

Nepochybujeme ani trochu o tom, milý autore, že tvé dílo je autentické. Naopak, jeho autentičnost a priori předpokládáme; nemáme žádný důvod nevěřit, že „pachatelem“ jsi byl skutečně ty; ostatně předpokládat něco jiného bylo by hrubou nezdvořilostí. Trváme jen na tom, že autentičnost tvého díla, kterou rádi uznáváme za nepochybnou, nemá co dělat ani se skutečností postav, jimiž jsi svět svého románu zalidnil, ani

se skutečností jejich eventuálních vzorů či předloh ve světě mimoliterárním. A priori odmítáme pouze takovéto hrubé matení pojmů. Jinak bereme za bernou minci, cokoliv se ti zlíbí nám namluvit, pod podmínkou ovšem, že nám to budeš namlouvat přesvědčivě. Tu druhou, mimoliterární skutečnost, na kterou se tak rád odvoláváš, si ovšem nemůžeme ověřit, ale nijak nás to nemroutí, protože tady na nějaké „věrnosti“ vůbec nezáleží; je úplně jedno, jestli jsi tu a tam pozměnil něčí jméno či adresu, a člověk se neubrání úsměvu, když o takovýchto „úpravách“ mimoliterární skutečnosti s úzkostlivou svědomitostí referuješ; tyhle starosti sis mohl ušetřit; i kdybys vůbec nic neměnil, a kdybys své postavy vybavil třeba i kopií rodného listu a otiskem palce, nepřidalo by jim to na skutečnosti (životnosti, pravdivosti) ani milimetr. Neboť ta první, umělecká skutečnost, na níž jediné záleží, je přece na tom všem nezávislá. K ověření a posouzení této skutečnosti nepotřebujeme znalost mimoliterárních faktů, o něž se údajně opíráš. Stačí nám otevřít knihu a číst.

* * *

Obálka knihy nám napovídá, že ji můžeme číst «hned několikerym způsobem»: mimo jiné jako «strhující příběh životní tragédie dvacetileté dívky», jako «inspirující knihu o psaní knih» a «konečně i jako ironicky osobitý román milostný». Děkujeme za radu. Zařídíme se podle ní a budeme zkoumat, nakolik kniha odpovídá těmto charakteristikám.

Autorovým úmyslem zjevně bylo napsat výpravnou prózu; sám svou knihu takto prezentuje, a pokud vím, ani v kritických ohlasech tento základní charakter díla nikdo nezpochybil. Musíme tedy vycházet z toho, že autor chtěl především vyprávět nějaký příběh. To je důležité zejména pro posouzení úlohy, kterou zde hrají autoreflexivní prvky, ve vyprávění tak hojně užívané. Neboť autoreflexe může sice vyprávění obohatit, ale nemůže zakrýt jeho nedostatky. Slabý, neduživý příběh se stínovitými, bezkrevnými postavami nemůže zachránit žádná, byť seberafinovanější autoreflexe.

Podívejme se nejdřív na postavy a potom na příběh.

Tak je tu milionář Král. Charakteristickým rysem této postavy je neustálý spěch: «Strašně spěchám,» zní jeho oblíbená věta. Jeho manželka: «„Podniká,“ řekla pohrdavě. „Do dvou let umře na infarkt.“» (152) Milionář ovšem nespěchá vždy za podnikáním, častěji možná spěchá

na tenis: (26) Čin noucími kladní šk dovidám majitele bordelu. (53). Vy nejbližší ze dvou byl estel tuší: «N pukání.

Závěr to je pa předsta nouveau lionář torské ; gurky ; které z torovi v jisté s ní zač ňovat j všelice lionář nosti r znal. K kladní mohli řem (t lohou) při třic baný j limuzi včetně cího . dceru. lionář chatr Za na str stavo zřejm: skýcl lubů. na dr zach: milý lem i me o žeš h všec.

na tenis: «Dneska hraju s Petrem Čermákem.» (26) Čímž je navozeno obligátní spojení s vládnoucími kruhy, s ODS. Ve sborově místní základní školy, kde vypravěč působí jako učitel, se dovídáme, že Král má pověst «mafiána», že je majitelem dvou vináren, dvou hotelů a jednoho bordelu, a dokonce je to snad bývalý «estébák» (53). Vypravěč si to chce ověřit, i zeptá se při nejbližší příležitosti – hádejte koho? – jednoho ze dvou milionářových osobních strážců: «On byl estébák?» Načež bodyguard se smíchem odutší: «Ne, disident!» (59) Dialektika věru k popukání.

Závěr je nasnadě: tohle není žádná postava, to je pavučina, setkaná z těch nejbanálnějších představ, jež kolují v obecném mínění o našich *nouveaux riches*. Klíšé na klíšé. Vieweghův milionář Král negativně dosvědčuje důležitost autorské autopsie: epizodní postavy a drobné figurky ze školního prostředí, tedy z prostředí, které z vlastní zkušenosti důvěrně zná, vyšly autorovi docela plasticky a věrohodně. Fikce je v jistém smyslu nebezpečná síla, a mělo by se s ní zacházet opatrně; zvláště není radno podceňovat její poznávací hodnotu: dokáže na autora všelicos prozradit. Tak Vieweghův *fiktivní* milionář Král na autora prozrazuje, že *ve skutečnosti* nikdy žádného milionáře pořádně nepoznal. Kde by k tomu taky obyčejný kantor ze základní školy vzal příležitost? Skoro bychom se mohli vsadit, že jeho styky s řečeným milionářem (totiž s jeho předpokládanou reálnou předlohou) se fakticky omezovaly na letmá setkání při třídní schůzce anebo před školou, když zazonaný papá odvážel svou mladší dceru v luxusní limuzíně zn. Audi; vše ostatní je „pouhá“ fikce, včetně toho za vlasy přitaženého aranžmá domácího „kursu tvůrčího psaní“ pro starší Královu dceru, které má vypravěči zjednat přístup do milionářovy vily. Ovšem ne sama fikce, nýbrž její *chatrnost* autora usvědčuje.

Za těchto okolností je vskutku zábavné, když na str. 153 autor uvažuje, co by mohl s touto postavou eventuálně provést: «Mohl bych samozřejmě Krále nechat odprásknout dvojicí ukrajinských mafiánů ve smíchovské restauraci U Holubů, popřípadě ho nechat přidrážkovat k traverze na dně nějaké přehrady, ale cosi mi brání takto zacházet s žijícím člověkem.» *Tvoje zábrany, milý autore, jsou věru nepochopitelné. S Králem můžeš udělat absolutně cokoli. Nemrkneme okem, když mu uložíš spáchat harakiri. Můžeš ho klidně nechat vystřelit na Měsíc. Bude to všechno stejně pravděpodobné jako celá jeho*

existence. Můžeš si ho dát k večeři, rozžvýkat a spolknout, a nikdo tě nebude vinit z kanibalismu: neboť tvůj milionář není «žijící člověk»; je to bytost veskrze papírová, a s kusem papíru si můžeš... inu, naložit jakkoliv.

Přejdeme ke Králově starší dceři Beátě, ústřední hrdince příběhu. Je jí dvacet let, právě absolvovala (zřejmě nikoli neúspěšně) první ročník filosofické fakulty, studium však na vlastní žádost přerušila. Obývá v rodičovské vile podkrovní pokojík, jemuž vévodí «autentické zubařské křeslo», funkci konferenčního stolku zde plní «polovina ropného barelu». To obojí, spolu s «výstřížky z revue Vokno», navozuje atmosféru mladistvého nonkonformismu. Jinak rozmazlované dítě, neurotický typ, *holka kapánek „střelená“*, řečeno slangem jejich vrstevníků, topí se ve zmatcích mentálního dospívání. Podle matčina mínění «by se potřebovala vdát» (27), otec usuzuje střízlivě: «Ta holka má normální splín. Rozešla se s klukem...» (44) Už tento půdorys dává tušit charakter víceméně tuctový. Ale tady si musíme začít všimnat příběhu, neboť hrdinka, na rozdíl od svého otce, pouhé to papírové kulisy, se v průběhu vyprávění přece jen jaksi „vyvíjí“. Zajímavé bude právě, jak.

Milionář Král, jak jsme již naznačili, angažuje vypravěče, učitele místní základní školy, jinak začínajícího spisovatele, aby (za honorář vskutku královský) dával Beátě soukromé hodiny *tvůrčího psaní* (neboť dceruška «taky trochu píše»), ve skutečnosti spíš proto, aby ji dostal z její momentální deprese. Beáta se totiž se svým «normálním splínem» uzavřela v zatemněném pokoji a odmítá s kýmkoli komunikovat. Rodiče jsou na ni krátcí, i povolán je pedagog a spisovatel v jedné osobě, aby jí zaplašil chmury z čela. Je konec školního roku, blíží se doba dovolených. V rozmezí několika málo dní se odehraje expozice příběhu, kdy zhrzená dívčina vystřídá vůči učitelsko-spisovatelskému vetřelci celou škálu postojů – od mlčenlivého pohrdání přes naivně nestoudný pokus sexuálně ho vyprovokovat až po verbální agresivitu, spočívající *summa summarum* v tom, že mu nenávidně vmete do tváře jeho šosáctví... V tomto stavu vyhlášené války odjíždí Beáta s rodiči na dovolenou do Španělska, zatímco učitelova rodina jede na Jadran. – A ejhle, ze slunné Barcelony se hrdinka vrací jako vyměněná. Zázračnou proměnu signalizuje na první pohled stav jejího pokoje (94): závěsy roztažené, místnost uklizená. «na zubařském křesle plyšový medvěd», ropný barel «zakrýval bílý ubrus a na něm stála váza plná

kopretin» (výstřižky z Vokna zmizely neznámo kam). Neméně podivuhodná je metamorfóza dívčina vzhledu a chování: vlasy dříve «mastné a rozčuchané» jsou nyní umyté a «červenými mašličkami svázané do komicky odstávajících culíčků», dřívější opovržení se změnilo v kamarádkou sdílnost. S jiskrou v očích vítá to milé stvoření učitele slovy: «Už se nám po tobě stejaskalo.» A vypravěč užasle komentuje: «úsměv dělal s jejím obličejem netušené věci» (96). Příznačný detail: hned v prvním rozhovoru, jejíž zapřede proměněná Beáta s vypravěčem, přijatým náhle za rovnocenného partnera, je nastoleno téma «co to je skutečný život».

Zdrželi jsme se trochu u této přede hry, abychom přiblížili specifický ráz, základní ladění celého příběhu; vlastním předmětem našeho zájmu bude autorovo užívání sebereflexe.

Beátina proměna zpečetěna jest větou, již hrdinka pronese při společném výletu na Slapy: «„Chovala jsem se k tobě hrozně.“ řekla náhle.» (115) Což vypravěč v duchu komentuje: «Měl jsem pocit, že jí rozumím.» Tímto jednoduchým způsobem je tedy připravena půda pro vzkličení touhy mezi protagonisty našeho příběhu. Nastává kruciólní okamžik, kdy už nepomohou žádné záznaky, kdy je třeba osvědčit vypravěčské umění. Co však učiní autor? Místo aby se pustil do boje, ustoupí do autoreflexivní zálohy a táže se: «Jak pravdivě a přesvědčivě zobrazit tělesnou touhu?» Inu, na to se nás neptej, milý autore, to je tvoje starost a tvoje řemeslo; zkus to, a my ti řekneme, jak to na nás zapůsobilo. Třeba se ti to hned napoprvé nepovede; i tak budeš mít nárok na naši shovívavost: třeba se to podaří příště. Ale nezkoušej na nás takové triky, jako že ve svém předchozím románě ses «mohl vykroutit odkazem na románovou fiktivnost», kdežto teď nevíš, co si počít, poněvadž jde o «kroniku událostí nezakrytých skutečných»: tvůj předchozí román jsme nečetli, a znát ho ani nemusíme, abychom věděli, že právě teď se vykrucuješ. Máme-li to říct lapidárně: čtenář dokáže odpustit ledacos, nikdy však nemá rád, když z něho autor dělá vola. Co bys řekl malíři, který místo aby před tebe postavil obraz, začal by autoreflexivně mudrovat, jak těžké je pravdivě a přesvědčivě to či ono zobrazit? Myslíš, že spisovatel má mezi umělci nárok na nějaká privilegia jenom proto, že pracuje s materiálem běžně užívaným v každodenní, mimoumělecké komunikaci? Je potěšitelné, že «do delších úvah o lásce se v roce 1994 opravdu pouštět nehodláš» (122); ale nic takového by od tebe stejně nikdo neočekával, at by

se psal letopočet 1894 nebo 2004; úvahy o lásce budeme hledat jinde než v románu; po tobě žádáme, ne abys o lásce uvažoval, ale abys ji před námi mocí své fikce zpřítomnil.

Rozpoznáváme tedy u Viewegha jeden specifický rys, pokud jde o užívání autoreflexe: slouží tu jako náhradní prostředek, jako východisko z nouze, když si autor jako tvůrce s něčím neví rady. Z tohoto hlediska je až bolestně výmluvné ono místo, kde si vypravěč jde vyzvednout ze školy svou devítiletou dcerku (str. 39). «Viděla mě už z dálky a rozběhla se mi naproti.» I v otrlém čtenáři vyvolá tento obraz bezděčně jakési očekávání; jenže autor nás vzápětí praští přes hlavu autoreflexivní poznámkou: «Ano, i mně je jasné, že devítiletá dívčinka běžící – s rozkřivanými culičky a taškou na zádech – v ústřety milovanému tatíčkovi je obraz z hlediska literárního řemesla hodně problematický, ale bohužel na něm musím trvat, protože mi občas připadá, že s celým příběhem jakýmsi podivuhodným způsobem nepřímo souvisí.» Nuže, upřímnost za upřímnost, milý autore: nám zase nad tvou knihou občas připadá, že jestli se v prsou tvého vypravěče tají nějaký opravdu silný cit, pak je to právě jeho vztah k té dívence s taškou na zádech; a je nám také – i bez tvého upozornění – jasné, že není vůbec jednoduché najít pro něco takového umělecký výraz, stejně jako není snadné literárně vyjádřit tělesnou touhu; ale opravdu si myslíš, žeš vykonat všechno, cos vykonat mohl, když distancovaně poukážeš na několik ošoupaných klišé? Ten seznam klišé si můžeme i bez tvé pomoci podstatně rozšířit; od tebe čekáme, že se s problémem popereš, že ukážeš, jak to literární řemeslo ovládáš. Kdyby ses přece jen pokusil, a nevyšlo to, byla by to aspoň čestná prohra; ale ty se bojíš, že by sis mohl spálit prsty, a tak raději uhneš do „autoreflexe“ a začneš předstírat (fingovat), že si na tu literaturu jen tak hraješ. Věř nám, nebo ne, ale tohle je ten nejnešťastnější způsob fikce. Ostatně s pojmem hry se dostáváme k jádru věci. Ano, umění není jen řemeslo, je to také hra; možná právě v tom je jeho podstata. Ovšem skutečná tvůrčí hra vypadá docela jinak. Ty chceš hrát tak, abys nemohl prohrát, a nedochází ti, že tím už předem prohráváš. «Nesmíš tu literaturu brát tak vážně,» říká nakonec tvůj vypravěč manželce, když jí dal přečíst rukopis románu, který právě napsal – téhož románu, který jsme právě dočetli (jak rafinovaně!). Vtip je v tom, že umělecká hra se musí brát vážně, nemá-li z ní vyjít paskvil nebo kyč; to má společné s hrou dětí: že je to smrtelně vážné za-

městn
ten, ke
A k to.
co ná
terární

Přij
ní pří
lentu.
čí o v
chvilí
pravě
špatní
autori
scéna
nostu
dokou
chen
pas...
jmen
směs
autor
jen po
rův p
spíš v
rostl.
jistě i
Na
před
nou p
mat r
vyjác
Expc
kon
má p
toref
no m
linai
pocti
té pe
prov
v „pi
má r
diče
ožile
pohr
choc
nečr
ce K
«v c
kouj
„,T
hy č

o lás-
tobě
aby ji

speci-
slou-
odisko
n neví
řmluv-
ednout
) «Vi-
proti.»
ezděč-
tí praš-
«Ano,
-s roz-
ústřety
literár-
ohužel
řipadá,
odným
nost za
ou kni-
ého vy-
ak je to
na zá-
rnění –
to něco
u snad-
oprav-
ykonat
několik
nůžeme
ebe če-
žeš, jak
řece jen
česná
ilit prs-
začneš
i jen tak
u nejne-
n hry se
i jen ře-
i je jeho
vadá do-
ohl pro-
prohrá-
é.» říká
dal pře-
- téhož
afinova-
usí brát
č; to má
ážné za-

měšťánů. Ve skutečně tvůrčí hře má šanci jen ten, kdo dokáže riskovat, jít s vlastní kůží na trh. A k tomu ty zatím nemáš dost vůle či odvahy. To, co nám v knize předvádíš, je proto jen trapné literární plejbojství.

* * *

Případ Michala Viewegha však rozhodně není případem obyčejného pisálka bez špetky talentu. V knize se najdou dobrá místa, která svědčí o vypravěčském nadání. Konečně, ani před chvílí zmíněná scéna, kde cestou ze školy vypravěč rozpráví se svou dcerkou, by nevyzněla špatně, kdyby ji autor nebyl předem pokazil tou autoreflexivní intrádou. Působivá je například scéna s „rozlučkovou řečí“ žáka Doubka na slavnostním zakončení školního roku (str. 89–90) – dokud ji autor v samém závěru nepřipraví o všechny účinek obligátním autoreflexivním *faux pas*... Takových zdařilých míst bychom mohli jmenovat ještě celou řadu, nikoli náhodou se vesměs týkají školního prostředí, oblasti, kterou autor důvěrně zná. V celkové stavbě díla jsou to jen podružné detaily, dosvědčují však, že autorův problém není v tom, že by neuměl psát, ale spíš v tom, že si klade úkoly, k nimž ještě nedorostl. V žánru krátké povídky by své schopnosti jistě uplatnil lépe než v pokusech o román.

Naším úkolem je však posoudit to, co máme před sebou, a to je právě pokus o delší výpravou prózu (nad bližším žánrovým zařazením dumat netřeba). Naši čtenářskou situaci lze stručně vyjádřit tak: čekáme příběh, a ono pořád nic. Expozici už máme za sebou (jako umělecký výkon v nás budí, mírně řečeno, rozpaky), a když má přijít zápleтка, pohostí nás autor přehrší autoreflexe. Na Slapech se Beáta vyptává na všechno možné – o životě, umění, dějinách («od Apollinaira až po zenbuddhismus») – a vypravěč se poctivě snaží odpovídat, čímž se oba protagonisté pochopitelně *sblíží*. Vypravěč bezděky vyprovokuje poněkud ztřeštěnou akci, spočívající v „přestavbě“ dívčina pokojíku, a ochotně přijímá roli poradce při výběru nového zařízení. Rodiče jsou na vrcholu blaha, že jejich dcera zase ožila: «„Věděl jsem, že to dokážeš,“ řekl [Král] pohnutě.» (110) Na společných cestách po obchodních domech sblížování pokračuje, až konečně Beáta «po třech koňacích v baru restaurace Kotva» a po úspěšném nákupu nové postele «v oddělení nábytku o patro níž» projeví přání koupit svému průvodci «kalhoty nebo oblek»: «„Teď hned,“ zašeptala.» (121) K *naplnění touhy* dochází tedy ve zkušební kabině oddělení

pánské konfekce. Celkově máme dojem, že k tomu vypravěč přišel jako slepý k houslím.

A co bylo dál? Vypravěč *nechce ublížit* manželce – tedy konspirace, stále obtížnější, zejména od chvíle, kdy otec Král v obavě, aby věci nedošly zase k «normálnímu splínu», s poněkud pozdní prozíravostí odmítne dceři dále platit kurs tvůrčího psaní a zažene učitele od svého prahu. (126) O takovýto beznadějný *poměr* dvacetiletá dívka ovšem brzo ztratí zájem. Zvláště když se po prázdninách setká s mladým kanadským či americkým lektorem, který jednak se jeví jako perspektivnější milenec, jednak se s ním lépe shodne v otázkách literatury. «„Skončeme to,“ řekla. „Nemá to cenu.“» (148) Vypravěč je asi v podstatě rád, že je z toho venku. ale protože je zároveň také spisovatelem, může svůj nepřilís přesvědčivý žal léčit osvědčeným prostředkem: *únikem do psaní*.

Takže, když si to shrneme: ženatý učitel se spustí se svou „žačkou“, neodolav příležitosti, která se sama nabízel (kterou mu «osud nadělil»). Naše zklamání se ovšem netýká námětu, nýbrž jeho zpracování. To, co nám Viewegh předkládá, není ještě žádný příběh, to je nanejvýš *schéma*, pouhá *osnova* možného příběhu. V rovině oné „reálné autentičnosti“ či „autentické reality“, kterou se autor neustále zaklíná, je to zcela banální případ manželské nevěry; takováto jepičí prázdninová „dobrodružství“ jsou dnes úkazem stejně všedním jako dopravní nehody. Ovšem i banální dopravní nehoda může v rovině *umělecké tvorby* posloužit jako materiál k silnému, jedinečnému dílu; k tomu však nestačí reprodukovat poznávací značky nabouraných vozů a citovat z policejních protokolů. Jako všechno v umění, i příběh je především otázkou *tvary*. Je lhostejné, *odkud* vzal umělec svůj materiál; zpráva z novin může posloužit stejně dobře jako osobní zážitek; záleží jedině na tom, co z toho materiálu umělec *svoří*, tj. jaký mu dá tvar. Každý materiál se dá ztvárnit různým způsobem, to je věc tvůrčí vynalézavosti, stěžejí se to však dá udělat *několikerým způsobem najednou*, jak se o to bláhově pokouší Viewegh. To by musel být skutečně *génius*, aby se mu něco takového podařilo.

Na zadní straně obálky nám kdosi nabídl několik charakteristik posuzovaného díla. Vzhledem k spisovatelovu faktickému výkonu je to téměř úplný seznam promarněných možností – přehlídka toho, čím kniha mohla být, ale není.

Proberme si nyní jednotlivé možnosti v opačném pořadí, než je obálka uvádí. Na první místo se tak dostává *ironicky osobitý román milost-*

ny. To je věru odvážné tvrzení. Vypadá to, jako by pachatel textu na obálce v životě nečetl žádný milostný román. Jaký že to román se odehrál mezi Beátou a vypravěčem? Vydrželi jsme číst až do jejich rozchodu, a pořád vlastně nevíme, co mezi nimi bylo, krom toho, že se spolu párkrát vyspali. Chyba není na straně čtenáře, chyba je v samotné konstrukci díla. Žádný milostný román se totiž nemůže odehrát mezi dvěma nulamí opatřenými vnějšími pohlavními znaky. Nevadilo by tolik, že všechny ostatní postavy jsou v pozadí jako papírové kulisy, ale chtěl-li autor opravdu vytvořit milostný román, byl by musel vytvořit alespoň ústřední dvojici postav, které by měly skutečné osobní jádro. „autentický“ vnitřní život. Avšak to právě Vieweghovi protagonisté postrádají. Jeho milenci nemají vlastní, svébytné nitro.

Podívejme se blíže na Beátu: v podání vypravěče prochází celou knihou, až do toho „tragického konce“, jako tuctový případ naivně nonkonformního mládě, hledajícího smysl života tu v anarchismu, tu v ekologii, anebo ve feminismu a konečně v Bohu: ať si hraje na intelektuálku, nebo na cokoli jiného, vždycky je v tom rys potrhlosti, neumí se skoro vyjadřovat jinak než v odposlouchaných frázích, všechno je to na hranici karikatury. Mohla to být zdařilá figurka v humoristické povídce (třeba v takové, jakou autor údajně napsal pro *Playboy*, aby jí pak – s příznačnými autoreflexivními okolky – zařadil do textu své knihy). Ale románová postava? Nemožnost něčeho takového prozrazuje už ten neustálý spodní tón pohrdání, s nímž autor Beátu prezentuje. Právě odtud naše jistota: neboť v žádném případě umělec nemůže stvořit opravdovou, živoucí postavu, jestliže své stvoření nemá rád.

A co vypravěč, druhá hlavní postava příběhu? Autor se s ním okázale ztotožňuje, vypráví jeho ústy v první osobě – ale jak je vypravěč *udělán* jako *postava*? Prozrazuje na sebe spoustu „autentických“ detailů (víme, kde bydlí, známe na haléř výši jeho učitelského platu atd.), ale když si položíme základní otázku: *Co je to za člověka?* – musíme si nakonec přiznat, že o něm vlastně nic nevíme! Ani jako milenec, ani jako kantor (což je ještě podivnější, vzhledem k prostoru, který v knize jeho učitelská aktivita zaplňuje) v nás nezanechal dojem výraznější osobnosti: je to postava s nezřetelnou tvář, která co do životnosti nevyhází o mnoho líp než takový Král. Byli jsme sami tímto zjištěním zprvu poněkud zaskočení, ale když se nad tím zamyslíme, je to docela dobře vysvětlitelné: autor se tu se

svým vypravěčem chytil do pasti sebereflexe, kterou chtěl nastražit čtenářům; v jeho použití totiž autoreflexe není výrazem osobního nasazení, slouží mu jako maska, jako štít, za nímž se bláhově cítí nezranitelný, a netuší přitom, že právě takto si už připravuje umělecké ztroskotání. Protože není ochoten skutečně odkrýt své vlastní „sebe“, a hrát v tomto smyslu *fair play*, nemůže celé to jeho autoreflexivní divadlo působit jinak než *neosobně*: jako jalové plejbojství.

Teorii o *milostném románu* musíme tedy odmítnout jako zcela neopodstatněnou. Vieweghova práce není román, a jak jsme právě ukázali, z povahy věci románem být nemůže, ani «osobitým», ani tuctovým. Mohla to být *parodie* na milostný román, to už spíš. Nasvědčují tomu některá místa v expozici příběhu, parodické prvky bychom mohli objevit například při líčení výběru nové postele v obchodním domě atd. *Třebaže si u autora nemůžeme být vždy jisti, kde končí vážně míněné vyprávění a kde začíná parodie, v celkové stavbě textu jde zase o pouhé náznaky, náběhy; ani této (patrně nejsnadnější) možnosti se autor nechopil s náležitou tvůrčí vážností a neučinil z parodie integrální tvárný princip díla. Při takovémto záměru byl by arci musel ozelet většinu svých „vážných“ autoreflexivních poznámek.*

(Je s podivem, že někteří kritikové dokáží vidět v těchto autorských komentářích sebeironii, ba dokonce „shazování sebe sama“; vždyť přímo bije do očí, že autor zde – snad až na výjimky – bere naopak sám sebe hrozně vážně! Viz například str. 121: Když mu Beata koupí oblek, aby mohlo dojít k tomu, k čemu došlo ve zkušební kabině, vypravěč «mimochodem» [!] poznamenává: «Měl jsem ho [ten oblek – P. F.] na sobě na hradní recepci u příležitosti oslav vzniku republiky, na předvánočním setkání umělců s ministrem kultury, na nedávné spisovatelské večeri u amerického velvyslance [...]» Hle, jak nenápadně autor – pod záminkou stvrzení „autentičnosti“ obleku – připomíná, že je osobou, o níž se pořadatelé oficiálních recepcí div nepoperou! V žurnalistice se tomu říká skrytá reklama a obvykle se to pranýřuje. V umělecké próze to budeme tolerovat? Za zmínku stojí rovněž odstavec na str. 172, v němž si autor pochvaluje svou «novou práci v redakci»: «Ještě před pár dny jsem do omrzení vykládal vedlejší věty přívlastkové, obědval ve školní jídelně [...]; teď rediguju Ivana Klímu, obědvám v Mánesu s Pavlem Kohoutem a diskutuji s Evou Kantůrkovou!» – Michala Viewegha osobně neznám

a nera
sám se
hu uva
nad to
Ješt
nůstka
tomna
učitel
a pon
nější l
tor oě
stupn
těch c
vyhav
- řekr
ného
hu
než c
haté t
by se
vyvíj
Tab
sické
mán
né tv
kouss
ce. O
„post
výraz
Vri
ností
knih
knih
vešk
může
lu, a
xe v
ně. C
sebe:
střed
vě ja
orga
to ov
povr
weg
o toi
cház
Pr
xe, j
vždy
uživ
Jako
vyp
weg

reflexe, použití nasazením se tom, že roskotá-srýt své *uir play*, lo působivostí. tedy od-viewegho-ukázali, «osobiodie na omu ně-té prvky ní výbě-Třebaže le končí parodie, i názna-ší) mož-vážnos-princip ti musel exivních

skáží vi-beironii, yí přímo ějimky – iz napří-dek, aby kušební ozname-na sobě niku re-letů s ex-elské ve-Hle, jak ení „au-osobou, iv nepo-tá rekla-cké pró-toj rov-utor po-: «Ještě vedlejší lně [...]; Mánesu Kantůr-neznám

a nerad bych mu křivdil, ale na základě toho, jak sám sebe prezentuje v celé knize, prostě nemožu uvěřit, že toto *nemyslel vážně*. Jenom žasnu nad tou neuvěřitelnou směsí drzosti a naivoty.)

Ještě jedna možnost, ale spíš jen slabá možnostka, by se tu nabízela. Je jaksi zárodečně přítomna v poslední třetině knihy: od chvíle, kdy je učitel–mileneč vypovězen z milionářovy vily a poměr s Beátou v podmínkách čím dál obtížnější konspirace začíná vyhasínat, rezignuje autor očividně na souvislé vyprávění a text se postupně mění v mozaiku vzpomínek, zlomkovitých obrazů a pocitů, jež si vypravěč dodatečně vybavuje. To by teoreticky mohl být také jeden – řekněme modernistický – způsob ztvárnění daného materiálu: jít po stopách „ztraceného příběhu“. Tato cesta, umělecky mnohem náročnější než cesta parodie, by autorovi umožňovala bohaté uplatnění autoreflexe, ovšem neslučovala by se s jeho snahou o tradiční vyprávění, jak ji vyvíjel v první polovině textu.

Tak tedy: „vážně“ pojatý milostný román klasického střihu, parodie na milostný román, román „ztraceného příběhu“. To máme tři možné tvárné principy. Autor si od každého vezme kousek, zkusí to i ono, nic nedotáhne do konce. Označovat takovéto stylové potpourri jako „postmoderní“ je hrubou neúctou ke slově, ten výraz si takové zacházení skutečně nezaslouží.

Vraťme se k obálce a přejdeme v seznamu možností k další položce: *inspirující „kniha o psaní knih“*. Je tu vážné nebezpečí, že Vieweghova kniha bude čtenáři inspirovat k tomu, aby na veškeré „psaní o psaní“ definitivně zanevřel: může nás však inspirovat také v pozitivním smyslu, a to k úvaze o podmínkách užívání autoreflexe v umělecké próze, zvláště pak próze výpravné. Obecně tu žádný problém není: je zřejmé, že sebereflexe může být účinným uměleckým prostředkem, pod podmínkou, že jí autor užívá právě jako *uměleckého* prostředku, že jí dokáže organicky zapojit do výstavby svého díla. Není to ovšem prostředek snadný, jak by se mohlo při povrchním pohledu zdát, a není bez rizika. Vieweghova práce nám poskytuje cenné poučení o tom, jak se s autoreflexí ve výpravné próze zacházet nemá a nemůže.

První poučení spočívá v tom, že sebereflexe, jakkoli může být někdy dobrou pomocnicí, vždycky je špatnou *služkou*. Nedá se zkrátka využívat jako služka pro plnění náhradních úkolů. Jako záplata na díru v příběhu, jako zástěrka vypravěčské nemohoucnosti. Tam, kde se Viewegh pokouší o klasické vyprávění, vychází mu

z toho zpravidla limonáda, alespoň pokud jde o hlavní linii milostného příběhu. Za to by ještě nezasluhoval tak přísné odsouzení: vzal si prostě příliš velké sousto, které nedokázal umělecky strávit. Těžkým literárním hříchem je však jeho představa, že život, který jednajícím postavám nedokázal vdechnout silou své fikce, může být do příběhu vpraven jaksi zvenčí, injekcemi autoreflexe; tento falešný postup pozoruhodně odpovídá představě, která zřejmě vedla pisatele textu na obálce k výroku, že se u Viewegha literatura a život prostupují: nu ovšem, to je ono – životní „autentičnost“ (věrohodnost, pravdivost) mají dodat limonádovému příběhu bublinky autoreflexe...

S něčím podobným se u Viewegha setkáváme i na úrovni jazykové výstavby textu. Nápadným jeho vnějším rysem je to, že některá slova, slovní spojení nebo celé fráze jsou tištěny kursivou. Většinou jde o takové prvky, které lze označit v širokém slova smyslu jako klišé. Tento typografický trik není ovšem proveden důsledně, často si kursiva ponechává běžnou, neutrální funkci zdůraznění, vyznačení titulu knihy apod. Ale o to nejde. Zajímavé je pro nás to, že zase narážíme na stejnou autorovu neřest: na mechanické užívání literárních prostředků. Ne aby se chopil tohoto nápadu a vzal jej vážně jako uměleckou šanci: on na ta klišé jen ukazuje prstem, aby se distancoval od toho, co každý ví – že totiž běžná každodenní mluva sestává valnou měrou z takovýchto stereotypních obrátů. Čili: místo aby z tohoto sémantického materiálu utkal látku svého textu (a podal tak tvůrčí výkon), Viewegh ta klišé do textu prostě rozhodil – jako blýskavé bublinky. Jak je tento postup z uměleckého hlediska absurdní, vysvitne okamžitě, představíme-li si nějaký text Karla Poláčka, kde by všechna klišé byla vysázena kursivou.

Druhé poučení z Vieweghovy knihy spočívá v tom, že když se s autoreflexí zachází takto utilitárně, neumělecky, může se to autorovi vymstít svrchovaně trapným způsobem. Michalu Vieweghovi se tak vícekrát přihodilo, že jeho autoreflexivní poznámky mají účinek oně *nechtěné komiky*, pro niž se v češtině od dob V+W ustálil technický termín „hovadnost“. Pro stručnost dorozumívání nazvěme si tento nezáměrný tropus, který vzniká v „literárním procesu“ z hlediska autorského subjektu cestou mimovolnou, termínem *hovadismus*. Některé takové případy jsme už citovali výše, pro názornost uvedme další.

V závěrečné fázi příběhu, kdy vztah mezi milenci dohasíná (příznačnou ukázkou jejich „pozd-

ní“ konverzace nacházíme na str. 139: ji «zajímá jedině to, jak tradiční vyprávěcí formu zničit», jeho zas «jedině to, jak se k ní vrátit»: je nabíledni, že milenci, kteří vedou takovéto rozprávky, jsou zralí na rozchod), a navíc ještě – aby bylo banální schéma dovršeno – vypravěčova nevěra se prozradí (ano, hádáte správně, anonymní telefonáty manželce do zaměstnání), pomáhá si vypravěč–spisovatel ve svém trápení osvědčeným „únikem do psaní“ a svěřuje se nám: «Prožitý příběh, který byl nyní jen zdrojem potíží, se nad mým psacím stolem zázračně měnil v jediný pramen mé radosti. Taková story! říkával jsem si nadšeně.» (147) *Milý autore, ze všech sil se snažíme altruisticky se radovat z tvého nadšení, ale ze sobecky čtenářského hlediska nás trochu mrzí, že si pramen své radosti necháváš pro sebe. Uznej, že to není docela fair: ty sis něco prožil, nám z toho prozradíš jen nezáživné drobtý, a pak si před námi libuješ, jaká to byla báječná story! Haj hou.*

Jako hovadismus fungují někdy i citáty, kterých autor v knize až nezřízeně užívá. Tak například na str. 153 cituje z Robbe-Grilleta: «Odkrývání skutečnosti postupuje tím, že se zbavujeme opotřebovaných forem vyprávění.» Kdoví, co tím francouzský spisovatel myslil, věta je vytržena z kontextu, ovšem v kontextu Vieweghova psaní se z ní okamžitě stává hovadismus: *Už se zase vykrucuješ, milý autore. To, co jsi nám vyprávěl, mělo někdy formu skutečně dost opotřebovanou; uvítali bychom samozřejmě, kdyby ses takových obnošených forem zbavil a vyprávěl způsobem neotřelým; uvědom si ale konečně, že ať vyprávíš tak či onak, způsobem otřelým nebo neotřelým, v žádném případě nejde o to, abys nějakou skutečnost odhalil; ty musíš svým vyprávěním skutečnost stvořit; jestli tohle nedokážeš pochopit, pak nemáš v literatuře co dělat.*

Milenci se rozejdou, „románek“ je u konce, ale zbývá ještě cca 30 tiskových stran. Zpropadně. Co s Beátou? Její další osudy glosuje vypravěč už jen zpovzdálí: po rozchodu s americkým (nebo kanadským?) lektorem se hrdinka zhlídne v jistém Jakobovi „z ekologického hnutí“, a když ani s ním nedojde štěstí svého, začne je hledat v Bohu. U jehovistů. Autor je očividně unaven, čtenář jakbysmet. Teď, Múzo, poraď: jak to celé ukončit? Snad pomůže autoreflexe, napadne básníka: «Rychlé střídání kapitol za účelem zvýšení napětí.» (177) To nás probudí z letargie. Že bychom byli zaspali nějaké napětí?, trhne sebou a začneme listovat zpátky. No dobře, takový hovadismus aspoň trochu po-

baví. Vzápětí však přijde další autoreflexivní bublinka, a ta už nevkusně zapáchá: «Už se to blíží. Mám za sebou zhruba pět měsíců práce. [...] Už se nemůžu dočkat, až o pár stránek dál Beátu pohřbím a dám si konečně voraz.»

Tedy za tohle bys zasluhoval, milý autore, vykrákat za pačesy. Nemusel jsi přece vůbec nic psát. Kdo se tě o to prosil? Ušetřil by sis pět měsíců práce, čtenář by si ušetřil jeden zkažený večer. Ale nad tvou nevychovaností se nebudeme rozčilovat, to nepatří do oboru literární kritiky. Konečně, i v téhle hulvátské bublince se tají zrnko hovadismu: jako by už drahnou dobu nebylo jasné, že tady všichni – ty, čtenář i zúčastněné postavy – přeshlapujeme jako znuděná společnost před koncem nevydařené party, kde se jeden každý nemůže dočkat, až to bude mít za sebou... Ale ne, ty na to musíš výslovně upozorňovat! – Co nás doopravdy rozčiluje, to je tvé neumělecké zacházení s autoreflexí. Ty si zřejmě myslíš, že když na sebe řekneš „úplně všechno“ a hlavně „to nejhorší“, dosáhneš vrcholu pravdivosti („autentičnosti“, jak to popleteně nazýváš). To je k zbláznění! Jako bys vůbec nevěděl, co činiš. Nechme být takové psychologické triviality, jako že nikdo nemůže nikdy vědět, zda na sebe řekl „všechno“ a zda v něm není ještě něco „horšího“. Ale přece chceš dělat umění, nebo ne? Věz tedy, že v umění platí řád tvorby, na tom žádné „postmoderní“ vylomeniny v zásadě nic změnit nemohou. Nikdy v umění ničeho nedosáhneš, pokud se nepodrobíš jeho řádu. Řád, to je určitá logika, určité zákonitosti, které se nedají obejít, protože vycházejí ze samé povahy věci. Neúprosná logika tvorby znamená mimo jiné taky to, že skrze autoreflexi vstupuješ sám do svého díla. Nenamlouvej si, že se svou autoreflexí stojíš jaksi nad dílem: jsi uvnitř, a platí teď pro tebe stejné zákony jako pro postavy, které jsi vytvořil. (Mluvíme ovšem o autoreflexi jako o uměleckém prostředku, jinak bychom přece neměli důvod se o ní bavit.) To znamená, že ty musíš pomocí autoreflexe ve svém díle sám sebe teprve vytvořit! Zdá se ti to divné? To je, holenu, právě ten řád tvorby. Proto nás vůbec nezajímá, jaký jsi „ve skutečnosti“, stejně jako nás nezajímá, jaký je „ve skutečnosti“ tvůj milionář nebo Beáta. Jak už jsme řekli, namluvit nám můžeš cokoliv, a nebudeme si to ověřovat v místě tvého bydliště nebo u tvé manželky; ale nemysli si, že nás můžeš opít rohlíkem. Obrázek o tobě (když už chceš autoreflexivně vstupovat do svého díla; nikdo tě k tomu nenutí) si při četbě děláme ne podle toho, co nám o sobě říkáš, ale že

to ři
kou
vějš
míst
K si
váš
v zá
tilý
než
ce:
už je
uděl
be s
refle
pane
kouf
V
sled
nad
ní ú
že li
bubl
nasa
jež r
přec
bylo
to si
Jak t
babie
Zb
obál
die a
vlast
vo tr
je m
mění
On s
prost
k děj
s ní j
vo! S
ho m
jak n
málo
skrup
to tau
váza
sobu
pejte
gicnc
ho bi
jmy
znov
kové

exivní
ž se to
práce.
nek dál

ore, vy-
dec nic
vět mě-
ený ve-
udeme
kritiky.
ojí zrn-
nebylo
častně-
společ-
e se je-
t za se-
zorňo-
tvé ne-
zřejmě
echno“
u prav-
ě nazý-
evěděl,
cké tri-
zda na
ě něco
í, nebo
na tom
adě nic
nedo-
Řád, to
e neda-
hy věci.
jiné ta-
do své-
torefle-
latí ted'
y, které
xi jako
n přece-
á, že ty
ím sebe
holen-
e neza-
ako nás
ilionář
ám mů-
v místě
nemysli
k o tobě
do své-
etbě dě-
š, ale že

to říkáš, jak to říkáš a jakou funkci to má v celkové stavbě díla. A tady si nemysli, že „vnímavějšího čtenáře“, kterého ses už taky na jednom místě troufale dovolával, dokážeš nějak ošulit. K smíchu je tvůj „seznam ambicí“, který podáváš na str. 139 – i s tím plejbojským dodatkem v závorce („nehodící se škrtněte“). Ty náš pošelilý autore! Že tvé umělecké ambice jsou nižší, než by měly být, to je nám zřejmé z celé tvé práce; tvůj „autoreflexivní“ exhibicionismus nám už jen potvrzuje diagnózu, kterou jsme si dávno udělali: totiž že se ti nepodařilo stvořit v díle sebe sama jako skutečnou osobu. Z tvých autoreflexivních poznámek na nás mrtvě zírá dutý panák. Jako z výkladní skříně obchodu s módní konfekcí.

V závěru knihy nastává tedy – snad jako výsledek oné «zázračné proměny», jež se udála nad autorovým psacím stolem – zvláštní literární úkaz, jehož podstatu lze stručně vyjádřit tak, že limonáda postupně mizí, a zůstávají už jen bublinky. Korunu této podivuhodné inverzi pak nasadí speciální bublinka, řečená greenovská. Jež naznačuje, že snad – možná – je to nakonec přece jen všechno vymyšlené. Hrome! To by nás bylo ve snu nenapadlo. Vlastně... nu ovšem. Je to sice neuvěřitelné, ale logicky to tak musí být! Jak by se jinak náš dábelický autor mohl podívat babičce do očí, že?

Zbývá poslední charakteristika z nabídky na obálce: *strhující autentický příběh životní tragédie dvacetileté dívky*. Nechme zatím stranou přívlastky a řekněme ihned, že vyslovit vůbec slovo *tragédie* ve spojitosti s tímto literárním dílem je možné jen na základě absurdního nedorozumění. Na tomhle však autor nenese žádnou vinu. On se jen potřeboval Beáty nějak zbavit a zvolil prostě nejsnadnější způsob. Holka je náchylná k depresím, tak ji naložíme do auta a najedeme s ní plnou rychlostí do dálničního mostu. Hoto-vo! Stejně tak dobře ji mohl provdat za nějakého misionáře, umělecká hodnota díla by tím nijak neutrpěla. Jenže happyend mu asi připadal málo „autentický“. (Ach, tihle literáti! Jsou plní skrupulí tam, kde by je vůbec nemuseli mít, zato tam, kde by byly skrupule na místě, jsou odvázaní až běda!) Pokud někteří kritikové ze způsobu, jakým autor odklidil Beátu z cesty (chápejte, potřeboval si už dát voraz), usuzují na tragičnost příběhu, je třeba to přičíst na vrub onoho buldozerového myšlení, kde se popletly pojmy autentičnost, skutečnost a fikce. Stačí se znovu podívat na ty přívlastky, a absurdnost takového hodnocení před námi vyvstane v celé

své nahotě (prosím vytisknout kursivou: já vím, že je to klišé!). Nebo si radši pro jistotu zopakujeme abecedu? Tak dobře:

Zpráva z černé kroniky je *autentická*, jestliže ji nepřinesla agentura Wild Duck.

Zpráva z černé kroniky je *tragická*, protože náhlé či násilné úmrtí je zvykem označovat za tragédii.

Zpráva z černé kroniky není *strhující* četbou, jsouc psána zpravidla suchým úředním jazykem.

Vieweghova kniha je *autentická*, jestliže ji nenapsal někdo jiný, kterýžto předpoklad od-
mítáme.

Vieweghova kniha má charakter *umělecké prózy*, ať už o její hodnotě soudíme jakkoliv. Nuže, v umění má *tragičnost* poněkud jiný význam než v běžném životě. Sám fakt náhlého či násilného úmrtí literární postavy nezakládá ještě tragický charakter celého díla, resp. příběhu (srv. např. detektivní romány). Jako všechno ostatní, i tragiku příběhu musí umělec teprve vytvořit, udělat ji nějak. Viewegh – budiž mu to připočteno k dobru – se ze svého příběhu tragédií udělat nepokusil. Jediné, co udělal (a jak se zdá, spíš až dodatečně), že v textu několikrát průhlednými narážkami Beátin konec antcipoval – tento jednoduchý trik by neměl ani průměrného kritika uvádět v omyl.

Takže nad přívlastkem *strhující* bohudík přemýšlet nemusíme.

* * *

V seznamu na obálce je uvedena ještě jedna charakteristika, kterou jsme dosud pomíjeli. Zní takto: *groteska o poměrech v českém školství*. Škoda, že se autor neomezil na takovýto skromnější cíl. Zde by měl patrně největší naději na úspěch. Nemusel by se trápit s románem, stačila by mu na to delší povídka. A odpadly by mu starosti s tím, jak v roce 1994 pravdivě zobrazit tělesnou touhu.

Na str. 112 se autor ústy svého vypravěče pasuje na «dobrovolného styčného důstojníka mezi opovrhovaným, avšak kupovaným čtivem a respektovanou literaturou, kterou prakticky nikdo nečte». Michalu Vieweghovi se muselo přihodit to, co se stává lidem, kteří chtějí sedět na dvou židlích: nestvořil ani dobrou literaturu, ani dobré konzumní čtivo, pokud vůbec na tohle apriorní dělení přistoupíme. Vyšel mu z ruky bezděčně groteskní kříženec obojího. Opravdu, raději měl přiznaně psát grotesku.

PETR FIDELIUS