

Alena Dvořáková

Vynucená změna narativu

(Nad románem Emmy Kausc Narušení děje)

Kritiku románu *Narušení děje* Emmy Kausc jsem původně psát nechtěla z prostého důvodu: román mi nepřipadal dobrý, ale zároveň jsem necítila potřebu ztrhat sice neumělý, ale ambiciózní debut. Navíc jsem se ke knize nehodlala vracet, číst ji podruhé by byla ztráta času, ne-li zbytečné utrpení – a bez opakované četby se dobrá kritika zpravidla napsat nedá. Každý má právo na nepovedený debut, říkala jsem si lehce alibisticky, důležitější je spíš postřehnout v první knize i jen matný příslib čehosi lepšího do budoucna.

Tento narativ (abych použila autorčino oblíbené slovo) se však ukázal být nejen falešným, ale přímo zhoubným předsudkem v okamžiku, kdy se – k mému velikému překvapení – nedobrý román dostal až do užšího výběru poroty Ceny literární kritiky (v jejímž širším kolegiu jsem se shodou okolností sama ocitla). Najednou se po mně chtělo, abych vážně zvažovala, jestli pro nedobrý román budu hlasovat, protože je – přinejmenším dle vybraných kritiků – „dost dobrý“ nejen na debut, ale dokonce na seriózní literární cenu. Nejen to. Najednou reálně hrozilo (a stále hrozí), že by nedobrý román mohl ocenění doopravdy získat: přinejmenším zčásti proto, že jediný člen poroty, který nad dílem při jedné z veřejných diskusí zapochyboval (Petr Bílek), nemá podle všeho dost odvahy, aby své pochybnosti po pravdě sepsal. Následující text je tedy třeba chápat jako svého druhu vynucené doznání kritičky, která se do kolegia Ceny literární kritiky dostala fatálním omylem – slepá jako krtek k tomu, že posuzuje hodnotu krásné literatury podle jiných měřítek než porota. A teď si bude muset tento svůj politováníhodný omyl veřejně odpykat – nebo spíš odcítit? (K tomu se ještě vrátíme.) Román jsem tedy nakonec přečetla dvaapůlkrát. (Při třetím čtení jsem se ani při nejlepší vůli neprobojovala do konce a přiznání této čtenářské porážky – v podobě marginální poznámky „já už nemůžu“ – jsem si zapsala na s. 252.) I oběť přinášena literatuře má hranice, na kterých doufejme nevzplane žádný oheň.

Narušení děje je podle mě román, v němž se neschopnost vyprávět poutavý příběh vydává za princip vyprávění. (A přitom se v něm najdou začátky či konce opravdových příběhů, které by vydaly na několik románů.) Autorčina neschopnost zvládnout základy románové výstavby se maskuje jako odvážný románový

experiment, což se týká nejen celkové výstavby díla, ale i samotného děje – například sen užívá autorka jako takovou tu náhražku vyprávění, do které se dá vepsat všechno to, co se jinam nevešlo (s. 111–113). Týká se to však také jednotlivých postav a jejich charakteru, motivace, jednání a promluv, líčení míst (i těch, která jsou čtenáři známá) a na úplně nejnižší úrovni také jazyka (a to větných celků i jednotlivých slov). Začněme odzdola, jazykem, neboť ten je vposled základní materií, z níž je román vystavěn.

Vezměme si třeba větu „*Doktor O’Leary v Guy’s Hospital nadále ulpíval pohledem na metrech a metrech trubek zahlcujících matčino tělo chemikáliemi nezbytnými k dožití.*“ (s. 32–33; všechna zvýraznění v citátech A. D.) Něco mi na ní nehraje: nemyslí se těmi trubkami spíše hadičky? Obdobně ve větě „*Ve sluchátkách mi hrál podcast BBC News; ráda jsem se v novinách ztrácela po vzoru toulek podvečerními uličkami Londýna Virginia Woolf*“ tušíme, že se ve skutečnosti nemluví o novinách, ale o zprávách. (Na okraj k té šíleně šroubované konstrukci po-vzoru-toulek-uličkami-Londýna-Woolf: pořád si myslíte, že nesklonná ženská příjmení jsou dobrý nápad? A proč Virginie, když se přece „doopravdy“ jmenovala Virginia?) Jinde čteme namísto „pustit něco z hlavy“ lehce komické „vypustit to z hlavy“, které vyznívá o to legračněji, že tu něco vypouští z hlavy entita, která hlavu v hmatatelném smyslu nemá („*společnost vypustila z hlavy umělkynin vztah k tanci*“, s. 216). Namísto „konstelací“ čteme o jakési „konstalaci“, která ke čtenářově konsternaci vykloubí autorce větnou stavbu: „*Otevřené vztahy jsou zranitelná konstalace touhy, emocí a pocitů a jako takové podléhají neustálým proměnám.*“ (s. 95) Dětskou šikanu autorka zase popisuje obratem, který svou nepřirozeností podrývá věrohodnost její narativní traumatologie: „*Kvůli přízvuku, a možná nejenom kvůli němu, jí způsobovali modřiny [...].*“ Kdo jinému modřiny způsobuje, bude po zásluze potrestán? Co tedy vlastně mučitelé své oběti udělali? Zmlátili ji, zkopali ji domodra? Nadělali jí modřiny – ale jak? Proč to prostě nenapsat, proč slovem nevystihnout podstatu skutečnosti? A pak se v textu najdou věty jako tato: „*Seděly jsme s Alyonou na dosah poledníku. Jeho vliv nad námi držel ochrannou ruku, vytvořil místo pevně zasazené v čase.*“ (s. 47) Promiňte, jsem v této zemi cizincem, co u vás znamená „jeho vliv nad námi držel ochrannou ruku“ – zvláště když mluvíme o něčem, co žádnou ruku nemá?

Z jiného soudku: co znamená obrat „*Pro člověka žijícího v běžných společenských strukturách [...]*“ (s. 103), jestliže se za ně nepovažují finanční

instituce, které tvoří nejen běžnou, ale základní společenskou strukturu města Londýna? Proč jasně neříct: Pro každého, kdo nevydělává miliony? (O penězích a Londýně tu ještě bude řeč.) A co si počít s větou „*Na jeho porozumění světu, připadalo Saře, viselo cosi mystického*“? (s. 118) Co si představit pod strašlivým viselo? Jak viselo – jako na šňůře černočerná ponožka? (Ale možná toto mystické „viselo“ přece jen o Johnovi a jeho „porozumění světu“ leccos napovídá: přednáší sice na univerzitě o klimatu, ale „*tvrdá data jej nechávala klidným*“, protože ve skutečnosti ujíždí spíš na mytologii a na počasí. A pak věřte klimatologům, těmto bytostným pohádkářům...) Nebo jak si vykládat větu „*Byl tu čas, kdy Francisco Cortés naslouchal světu jako kdokoliv jiný*“ – když tedy z pasáže, která bezprostředně následuje, naopak vyplývá, že Cortés naslouchal světu dost po svém (s. 227–228)? Promiňte, že v románu, který je věcí vyrobenou ze slov, bazíruju právě na slovech. Možná si jako Alenka v říši divů žiju příběh, který si jen namlouvám (k tomu srovnej s. 242 a násl.): totiž příběh o tom, že není tak snadné přinutit slova, aby znamenala tolik různých, případně tolik prapodivných věcí. Možná doopravdy záleží jen na tom, „*které tu nakonec bude pánem*“ – snad dokonce i za přičinění Ceny literární kritiky? Nad tím by i Humpty Dumpty zaplakal.

Pro román obecně je charakteristická abstraktnost vyjadřování, která prostupuje textem jako slovní mlha znesnadňující či znemožňující konkrétní pochopení: „*Pozorovala jsem Alyonu v parku pod Greenwichským poledníkem a napadlo mě, že cokoli, co se mezi námi odehrává, je příčinnivě hbité povahy. Vztahy nedokážou zmizet, nepřinutíme je odejít ani zaniknout. Pozorovala jsem ji, jak opatrně ohmatává naši společnou blízkost a nachází obrysy záhad.*“ (s. 43) Přestože chápu význam jednotlivých slov, význam celku mi uniká. Jako bych četla hádanku: Je to příčinnivě hbité, odmítá to zmizet, ale přitom se to nechává od Alyony opatrně ohmatávat a obrysy to má podle všeho záhadné. Co je to? Obávám se, že odpověď mi nebyla jasná nejen na začátku, ale ani na konci románu – pokud se tedy nemám spokojit s povzdechem ach ano, láska, to je mystérium... Dalším dokladem autorčina abstraktního mlžení budiž třeba tato věta: „*Čím je Alyona dál, tím větší dostává v mém životě místo coby identita utvrzovaná opakováním. Na pravdě přestává záležet.*“ (s. 83) Já sice poselství těchto vět kupodivu tak nějak rozumím – coby filoložka tíhnoucí k hermeneutice a takzvané teorii mám načtenu tutéž literaturu jako Emma Kausc. Ale mám-li na podobná moudra reagovat jako vášnivý čtenář začtený do milostného románu – a nikoliv teoretik, který je na podobné lyrické travestie

filozofických pojmů háklivý –, napadá mě jen jedna odpověď. Jestli tohle je láska a milostné vyznání, tak já bych asi radši i ten mechanický sex. A to už vůbec nemám sílu dopodrobna rozebírat, jak autorka používá slovo „samozřejmě“.

V románu však bohužel nepřebývá jen pár „samozřejmě“. Najde se v něm řada neumělých vyjádření, která dokládají, že autorka, potažmo její hrdinka-vypravěčka neovládá *základy* svého řemesla: například schopnost evokovat pocity či naladění postav bez berliček pokleslé literatury, jakými jsou popisy obličejových tiků – jako když se někdo „významně zamračil“ (s. 127) nebo pohlédl na druhého „s neskrývaným zájmem“ (s. 174, 222, 268). Takže čteme například o rozšířených či plápolajících zorničkách (s. 52, 66, 119), o tom, že někomu zasvítilo v očích (s. 125, 249), či o zmateném nebo překvapeném mrkání (obojí na s. 61 – ale překvapeně se mrká i na s. 171 a kdo ví kde jinde). Promiňte, jsem v české literární kritice cizincem: u nás když někomu v románové próze vážně zasvítilo v očích, vykládáme si to jako znamení, že čteme brak o upírech či vlkodlačích.

Dalším stylistickým zlovykem, jímž román připomíná pokleslou literaturu, je nadměrné užívání slov, která nemají jiný účel než vytvořit falešný dojem intenzity prožitku – nepřiměřený tomu, o čem se píše či vypráví. Rychlost musí být neúměrná či nezvladatelná, skutečnost nepřehlédnutelná, radost neoblomná, elegance nepopíratelná, zájem neutišitelný, tělo nepřeložitelné, sny nejnedosažitelnější, oheň nezadržitelný (byť se ho dříve či později podaří zadržet), pohyb nepostřehnutelný (byť ho vypravěčka jako zázrakem stejně postřehne), linie neprostupná, argumenty nevyvratitelné, situace nemyslitelné, příval slov nezastavitelný, opakování nekonečné, množství času nepřeborné, výkyvy tlaku nevídané (byť není zřejmé, proč by zrovna výkyvy tlaku mělo být *vidět*). Že by něco takového mohlo vadit snad jen nějakému zapšklému, zcela nebájnému klimatologovi, který se zarytě odmítá pustit „antického“ narativu tvrdých dat? Radši ani nechtějte, abych vám povyprávěla o tom, jak autorka používá slovo antický. Ale budiž: „*Lidská srdce pohání záhadný, antický mechanismus.*“ (s. 124) Že by Archimédův šroub?

Žádné příklady si nevymýšlím, všechny zde vypisuju z románu a stránkování neudávám jen proto, abych tento text zbytečně nenafukovala. Nakonec se tedy ještě zmíním o všech těch nenávratně a nezvratně a nevyhnutelně a nezpochybnitelně a nekonečně a nepřetržitě a neprodyšně a nesmlouvavě modifikovaných přívlastcích všeho druhu. Vypravěčka sice na jednom místě svůj sklon přidávat si bombastickými přirovnáními na intenzitě, a tudíž literární velikosti letmo ironizuje (s. 188).

Takovýmto povrchním gestem však těžko může vyvážit poklesek, který se táhne celým románem a dalece přesahuje neumělost jednoho přirovnání vztahu dvou žen k tajemnému pulsování kosmického oblaku a černé díry. Řečeno s vypravěčkou, respektive proti ní (parafrázuji): „S takovým narativem nepohne ani světlo!“ (Nerozumíte-li, přečtete si s. 182–188; porozumíte přinejmenším tomu, proč podobnému traktování skutečnosti není snadné porozumět.)

Posuňme se v románu o úroveň výš, k postavám a místům, v nichž se pohybují. Na jednom místě píše Kausc o amazonském kmeni, jehož příslušníci nikdy nemluví o ničem, co sami nezažili (s. 53–54). Při četbě románu jsem oproti tomu opakovaně propadala pocitu, že její postavy nejsou lidé, ale zvláštní bytosti (že by simulakra?) promlouvající hlavně o tom, co obyčejný čtenář nikdy nezažil – a asi ani nezažije. A to kupodivu i tehdy, když na popisovaných místech sám pobýval nebo je tam dosud (mnohému stěhování navzdory) doma.

Ukažme si to na městě Londýně. Autorčin románový Londýn je jako Kalfařova Praha (snad si ještě na tohoto literárního kosmonauta s petřínským komplexem vzpomínáte). Je to město, v němž žádná z románových postav doopravdy nežije, kupodivu ani ta, která má reálný předobraz v takzvaném lidském krtkovi z Hackney, Williamu Lyttleovi (1931–2010). Vystavěno není z každodenních, mnohokrát opakovaných životních hnutí a pohybů svých obyvatel – z pochůzek, kroužení a zastavení těch, kteří v něm žijí, pracují či hledají obživu nebo zábavu, kteří se v něm ztrácejí a bloudí a tak dál. Bohužel je poskládáno literárně: z opěrných a záchytných „monumentů“ a momentek jak z turistické příručky či pohlednice (Greenwichský poledník, Westminsterský parlament, divadlo Globe, Svatopavlovská katedrála, Millenium Bridge, Tate Modern atd.). Opravdu dobří romanopisci však dokáží městský habitat vystihnout, aniž by jej museli jmenovat, natož aby nás při tom museli vláčet po památkách. Kdo nevěří, ať si přečte třeba Ishigurovy *Neutěšence*.

Povahu Londýna se daří tímto způsobem hlavně zakamuflovat. Londýn byl odjakživa městem *peněz*, což zde myslím prvotně jako literární, nikoliv finanční postřeh: platí to o všech dobrých románech, v nichž Londýn podstatně figuruje nebo které jsou do něj významně situovány. Chcete, aby vaše postava žila v Londýně? Chcete vyprávět její životní příběh nebo jí, řečeno s Emmou Kausc, připsat nějaký ten narativ? Pak budete muset čtenáři předvést, kde na to vaše postava vzala či bere – anebo jak vlastně v Londýně přežívá, pokud žádné peníze nemá. Protože Londýnem protékají dvě kalné, neřkuli špinavé řeky, řeka Temže a řeka peněz, a nelze v něm žít,

aniž by se člověk přinejmenším v té druhé pořádně namočil. Parafrázujeme tu pro větší názornost Haškova *Švejka*: Už ses letos koupal v Temži? Ne, naštěstí mi otec k Vánocům poslal prachy. – Už ses letos koupal v Temži? Ne, naštěstí mi v Praze zemřela babička a zdědil jsem po ní byt. A tak dál.

Proto je tak směšné, když nám vypravěčka na začátku vyprávění tvrdí toto: „*Odjakživa mi připadalo zvláštní nacházet se v blízkosti peněz, aniž by můj život nějak významněji ovlivnily.*“ (s. 60) Aha, hrdinka žije v Londýně, studovala literaturu na King's College, podle všeho nic moc nevydělává (respektive vůbec netušíme, čím si vlastně živobytí zajišťuje, jestli něčím), a přitom ji to hlouběji nezasáhne – tak teď prosím tu o Červené Karkulce a vlkodlacích, jimž na ta slova dozajista zasvítlo v očích. O sto stránek dál se ovšem ukáže, že peníze v jejím londýnském narativu přece jen jistou roli hrají nebo aspoň sehrály (srovnej s. 163 a násl.) – ovšem jen tak decentně (a o to tu šlo celou dobu), aby se jimi naše hrdinka „neušpinila“. Žít v Londýně znamená „ušpinit se penězi“, jak už od Defoea, ale nejpozději od Dickense (přes George Meredith a až po Martine Amise a tak dál) ví každý romanopisec hodný toho jména. Totiž takový, který nezneužívá Londýn jako exotickou papírovou kulisu, ale snaží se ho vystihnout jako ono obludně obrovitánské, živé, bohaté, stokami a penězotoky protkané a nemilosrdné město, jímž Londýn je.

Celá záležitost je o to pikantnější, že peníze hrdinky Emmy (přesněji rodinný dům v Londýně, který zpeněžila) mají celkem přímočarou souvislost s jejím otcem Filipem, který – nebudete tomu věřit – měl v polistopadové době ty pravé konexe jen díky tomu, že za komunistů pracoval v Centrotexu. Jak je dobré mít Filipa, indeed – to by ani náš Oscar nevymyslel! Pro mladší čtenáře: pokud nevíte, co to byl Centrotex a jak to za komunistů a potom v devadesátkách v Centrotexu chodilo, doporučuji přečíst si třeba články autorské dvojice Martin Jašminský a Marek Pražák „Spurny: Zajímá mě, kde peníze skončily“ (*MF Dnes* 18. 10. 2002) nebo „Černá díra jménem Centrotex“ (tamtéž, 14. 2. 2003). Kde jen ty peníze skončily? Jo, to by byl teprve narativ o černé díře, kdy by nám ho Emma Kausc chtěla vyprávět – na rozdíl od milostné selanky, kterou nás obluzuje. Napovím: jedna malá částička z té černé díry se zřejmě docela nedávno rozpustila v sedmince toho „*nejlevnějšího Côtes du Rhône*“ (s. 165), které si hrdinka Emma objednala v hotelu La Belle Epoque za pětaticet liber. A co je na tom zdaleka nejzábavnější? Román tuto epizodku vypráví ve vší vážnosti tak, aby posloužila jako doklad Emminy skromné *nezasaženosti mamonem*.

Zlatá angločeská mládež na břehu londýnské Rhony, kde nekvete rozrazil... tomu by se možná zasmál i Nezval.

Papírové koláže míst, mezi nimiž se v románu přesunujeme, však nejsou nic ve srovnání s neuchopitelností většiny postav. Alyona je slepeninou gest a obrazů, v níž lze jen výjimečně vytušit živého člověka, jemuž by se dalo porozumět. Její rádoby mytická záhadnost je spíš kýč jako bič. V lepším případě je to pak křehká skořápka náznaků, za níž se ovšem skrývá ne hloubka, ale spíš prázdno. Srovnej například pasáž začínající „*Hlavou mi probíhaly obrazy [...]*“ na s. 57 – potíží je v tom, že hlubší představu o Alyoně nemáme ani na konci románu (278 stran). Nejživotnější mi paradoxně připadaly postavy buď odstrčené za horizont vyprávění (příběh hrdinčina otce Filipa by mě tedy velmi zajímal), nebo odsouzené do role obětního beránka, jako hrdinčina matka Zuzana. Člověk musí složitě počítat, aby přišel na to, že Zuzana se z Prahy do Londýna stěhovala jako zralá padesátnice – proč? Protože kdyby nám to hrdinka prozradila hned na začátku, mohli bychom mít s její matkou až příliš velký soucit? Že matka musí co nejdříve zemřít, aby dcera mohla vyrůst v hrdinku, o to nic, to všichni známe z literární historie. Ale proč musí být ta chuděra veřejně popravena až takhle potupně? Když uvážíme obraz matek v současné české literatuře, nechápu, proč se všichni diví, že české ženy v produktivním věku nechtějí mít děti. A obzvlášť se divím tomu, proč si i *literární* kritici vysvětlují pokles tuzemské porodnosti takovými *neliterárními* faktory, jako je nedostatek dostupného bydlení. Podle mě naše ženy nerodí z podvědomého strachu, že by se z jejich potomka mohl vyloupnout budoucí český spisovatel či spisovatelka, který jim to v budoucím velkém českém románu pěkně spočítá. (A ještě za to dostane Cenu literární kritiky?)

Čímž se dostáváme k tomu, jak je všechno v románu poskládáno v celek. Ze základního půdorysu – oné prvoplánové slátaniny živelných obrazů a protikladů (oheň proti vodě, temnota země proti světlu nebes), z níž se autorka snaží vyčarovat přelud velkolepé sekulární mytologie – čiší především myšlenková lenost. Lesní požáry vyvolané změnou klimatu, požáry budov způsobené technologickým či lidským selháním a teroristické útoky lze pravda všechny označit za konce a počátky světů, to však nic nemění na tom, že se jedná o události různého původu, dosahu, druhu a významu. Autentické myšlení by je odmítlo jednoduše (prostoduše?) ztotožnit pouze na základě ohrané metaforické nadsázky – takové, která se dá snést snad jen v milostné lyrice. (Ale ani v donnovském sonetu by nešlo přirovnávat milostné vzplanutí ke vzplanutí peřiny zapálené cigaretou bez notné dávky ironie.)

Bere-li si autorka za vzor Petrarku a jeho Lauru jako předobraz hrdinčina vztahu k Alyoně (což skutečně činí), pak se sluší poznamenat, že láska coby „*ozvěna kosmické události*“ (s. 50) – v níž se tep lidských srdcí přirovnává k pulsování kosmického oblaku a černé díry (s. 49–50) – se dá brát vážně ještě tak v renesanční, možná barokní milostné poezii. V současném románu bude však spíš zdrojem oněch „*pozvednutých obočí*“, na která tak často „*narazila*“ jiná z hrdinek románu (s. 119). „*Milenci velké literatury měli ostatně vždycky pocit, že objevují neznámá astronomická tělesa.*“ (s. 53) Tak ano, ale zaprvé těmi tělesy nebyly černé díry neumělého vyprávění a zadruhé – to bývala ta *velká* literatura... My jsme se tu odsoudili k českému románu.

O *Narušení děje* se mluví jako o díle nezvykle hlubokomyslném, autorka v něm prý intelektuálně „flexí“ (zaslechnuto na veřejné debatě Ceny literární kritiky). Není pochyb, že do románu skutečně vepsala postřehy řady filozofů a literárních teoretiků – ovšem dělá to způsobem, který namnoze plodí klišé, ne-li pseudointelektuální žvást: „*Mezera mezi dvěma těly je vlastně takové tělo samo o sobě.*“ (s. 117) A díry v ementálu jsou vlastně taky sýr? Když vypravěčka mudruje: „*Narativy našich životů vytváříme ve spojitosti s časem: jak dlouho událost trvala, kdy něco začalo a skončilo*“ (s. 20), říká tím opravdu něco jiného či hlubšího, než že každý příběh mívá začátek, pak to dlouhé uprostřed a konec? Zvlášť citelná je podobná nanicovatost v pasáži pojednávající o poušti (s. 122–123), kde je charismatik John obsazen do role ďábla pokusitele (přinejmenším fyziognomicky) a *Cesta Cormaca McCarthyho* poslouží jako jedna z mnoha kulis, jimiž si autorka dodává na světovosti. V té souvislosti by se asi slušelo podotknout, že u McCarthyho ty „*velké a pusté pláně, kde není zhola nic*“ jsou součástí světa, v němž pořád ještě sem tam stojí nějaké to opuštěné a někdy i nevábně zalidněné obydlí, a úplné pláně to taky nejsou, protože se jde nejdřív přes hory a pak je tam taky to mořské pobřeží, ani nemluvě o tom, že na jednom místě dokonce zašteká pes... No ale to bychom si zase zakládali na slovíčkách, že ano. (Chcete-li vědět, jak to vypadá, když se do pouště zahledí opravdoví myslitelé, přečtěte si filozofku Simone Weilovou nebo americkou prozaičku Joy Williamsovou.)

Bohužel ani Cormacem McCarthyem tyhle „narativy“ nekončí. O Johnovi (to je ten, co se významně mračí) se mimo jiné dozvídáme: „*Nenechal si sahat na Jorge Luise Borgese, hispanoamerického velikána, který ve svých knihách uměl zacházet s časem tak obratně, že mu protékal mezi prsty i pod rukama.*“ (s. 128) Co je na tomto souvětí špatně, když pomínu nevyskloňovaného Jorgeho? Tak předně, jakou

funkci v něm podle vás plní vsuvka „*hispanoamerického velikána*“? Podle mě na sebe autorka prozrazuje hlavně to, proč potřebuje vpisovat do textu jména jako Borges, McCarthy a další. Anglicky se tomu říká *name-dropping* a člověk si jím dodává na zdání vzdělanosti, autority, sečtěllosti a podobně – nic hlubšího v tom nehledejme. Zadruhé, není do souvětí vepsán zvláštní oxymóron? Když někdo s časem zachází opravdu obratně, bude mu protékat mezi prsty, natož pod rukama? Anebo je věta naopak napsána tak, abychom nebyli schopni zájmeno *mu* jednoznačně rozklíčovat – je možné, že by tu mezi prsty neprotékal čas Borgesovi, ale hispanoamerický velikán Borges našemu Johnovi? Z takové větné akrobatiky div nemrazí v zádech. A je v tom dvojím protékání vůbec nějaký rozdíl, nebo tady někdo jen předstírá, že ví, o čem píše? Neslouží všechny ty náznaky hmatání (sahat, prsty, rukama) vposled hlavně k tomu, aby autorka vzbudila dojem, že píše o čemsi *hmatatelném* – přestože ve skutečnosti jen parádně mlží?

Přiznám se, že právě ve čtvrté kapitole o Saře a Johnovi, v níž s pozvednutým obočím narazíme na Borgese (a dokonce i Wittgensteina), autorka definitivně ztratila mé sympatie. Celé to vyznívá jako bezděčná parodie či travestie (ale čeho?), nad kterou člověk tu a tam maně vybuchne smíchy. Za nejzábavnější považuji následující výměnu mezi Sarou a Johnem:

„Jsi šťastnější, když píšeš, nebo když víš, že tě možná právě v tuhle chvíli někdo čte?“ zeptala se Sara.

„Ani jedno. Nejšťastnější jsem, pokud jsem blízko rozlousknutí nějakého tajemství,“ odpověděl John a prudce zatočil volantem.

[...] nic se nestalo, v podstatně [sic] už ale proběhlo všechno. [...]“ (s. 120–121)

Výraz „*a prudce zatočil volantem*“ by si v této souvislosti zasloužil zdomácnět v české literární kritice jako signál, že dál už není o čem hovořit, protože i když se nic nestalo, v podstatě proběhlo vše. Sebestřednost vyprávění tu dosahuje takové míry, že čtenář váhá, jestli třeba jen nepochopil autorský záměr a nespletl si humornou nadsázku s vážností. Ale spíš ne, protože ve velevázném duchu se nese celý román a tuto absenci smyslu pro humor těžko přičítat něčemu jinému než nedostatku sebereflexe. (Skoro bych napsala mladistvému nedostatku, ale psaní Emmy Kausc se vyznačuje kalkulem, na němž nic mladistvého není.) Pravda, má to i komické stránky, například když vypravěčka bezelstně okomentuje vážně vylíčený, absurdně směšný výjev slovy: „*Někomu by se ten výjev mohl zdát směšný*“ (s. 124) a přitom předpokládá, že má čtenáře pevně na své „nesměšné“ straně kurtu.

Věc má však i temnější stránku. V románu se najdou věty, jejichž smysl je až překvapivě jasný – a domyšlen do důsledku taky překvapivě odpudivý. Kupodivu to nijak nesouvisí s velkými katastrofami a konci světa, ale spíš s malou lidskou ukřivděností a nepřiznanou touhou po imaginární pomstě, která však sama sebe vnímá div ne jako dějinnou spravedlnost. (Myslím, že i Freud by nad ní překvapeně zamrkal.) „*Nakonec budeš muset stejně věci odcítit, jinak to nejde.*“ (s. 247) Když hrdinka Emma říká tuto větu Johnovi poprvé, rádi bychom v ní slyšeli dobře míněnou snahu tohoto arci-intelektuála zachránit: odblokovat ďábelsky chladného kritika neschopného lásky, pošťouchnout ho slovem i doteky, aby se vymanil z pout svazující, sžíravé rozumnosti. Jenže odcitování se tu bohužel řeší po několik stránek (to podstatné se probírá až do strany 252). A čím víc se o něm dočítáme, tím víc nám připomíná novou a ještě daleko ďábelštější podobu rituálního provádění sebekritiky z dob minulých. V krásném novém „světě podle Emmy“ to bude chodit takto. Kdykoliv muž zatouží po ženě, bude nejdřív muset před literárně uvědomělou hrdinkou vyznat všechny své viny a vůbec vzít na sebe zlo mužského pohlaví. Jinými slovy: své nevykoupené mužství si bude muset přede všemi čtenáři odcítit – protože jinak nic nebude, miláčku. A teď pozor, spoiler alert. John si to skutečně pokorně odcítí (zřejmě včas pochopil, že tahle bitva se jinak vyhrát nedá), no a pak už si to s ním hrdinka může rozdat, jak se na současnou milostnou literaturu sluší a patří – bez výčitek svědomí, že fakticky souloží s genderovým nepřítelem! Když jsme o něco dříve v románu četli, že „*Literatura ženy a jejich vnitřní životy potřebuje*“ (s. 189) – a spokojeně si přitom notovali, ba ba, ta holka má pravdu – nejspíš jsme neměli nejmenší potuchy, že základním stavebním prvkem této literatury bude žánrový útvar zvaný odstrašující příklad. Před tak fikáným zvratem ve vyprávění by myslím smekla i Jane Austenová.

To všechno by jistě bylo k smíchu a dalo by se nad tím mávnout rukou – vracím se na začátek: no co, nepovedený debut, takových velkých spisovatelů už známe, kteří se potřebovali ke své velikosti propsat –, kdyby zrovna tomuto nepovedenému debutu nehrozila literární cena. Nikoliv za dílo, které máme před sebou (to snad opravdu není možné, že by v tomto textu někdo viděl literární spásu?), ale za nenaplněný příslib čehosi lepšího. V tomto způsobu uvažování vidím zásadní selhání literární kritiky: oceňováno má být dílo, které tu je a které čteme, nikoliv představa čehosi, co by jednou – až nastane ta správná „konstalace“? až se postavy přestanou významně mračit a překvapeně mrkat? – mohlo, ale taky nemuselo být napsáno. Navíc je

Narušení děje Emmy Kausc z tohoto hlediska výrazně horší než zbylé dva romány nominované na Cenu literární kritiky, totiž *Lover/Fighter* Kristiny Hamplové a *Letnice* Miroslava Hlauča. Argument nezvládnuté románové formy lze podle mě použít i proti nominaci prózy *Lover/Fighter* – současně se však dílo tak, jak je, vyznačuje bujnou fantazií a pronikavým smyslem pro humor a absurdní komiku. A naopak: Hlaučovy *Letnice* mi sice připadají neobjevné a ve svém celku plytké a nudné (čeští autoři by si vůbec měli *zakázat* laskavý humor nejmíň na generaci dopředu). Ale přinejmenším řemeslně – coby vyprávění, které má propracovanou stavbu a styl – drží román pohromadě.

Nejde mi pouze o to, že já sama bych do užšího výběru nominovala jiné knihy (*Poslední léto* Doroty Ambrožové, *Floru* Jonáše Zbořila a Davida Zábranského *Jů a Hele*) – a to jako díla, která dle mého názoru daleko víc ctí to, co je na literatuře klíčové: slovo neboli umění přetvářet slovem skutečnost tak, aby dávala lepší smysl, nebo dokonce otvírala člověku oči. V sázce je tu ještě něco jiného, a sice pravidlo, že oceňovat bychom měli to, co zde je, a ne to, co nikde není, v bláhové naději, že se toho možná jednou dočkáme – dřív než všechny knihy sežehne na troud světový požár à la Cormac McCarthy či Emma Kausc. (Vidíte, jak ten figl funguje? Už i já dávám ty dva do jedné věty...)

Pravidlo literárního vrabce v hrsti platí dvojnásob v situaci, kdy v loňském roce vyšlo přinejmenším jedno dílo, které podařeným skloubením formy s obsahem, ale i humorem a řízem ostatní převyšuje: právě protože se týká něčeho, co vidíme kolem sebe tady a teď, a ne přeludů, které nikde jinde než v knihách nenajdeme. Podle mě je jím právě Zábranského *Jů a Hele* (Větrné mlýny 2024) – což říkám jako někdo, kdo dosud nepatřil k Zábranského čtenářům, natož obdivovatelům. Takže když už jsme u těch nešťastných literárně-ofthalmických tiků: co se českým kritikům přihodilo s očima, že očívidnou literární hodnotu Zábranského prózy nedokáží nahlédnout? Anebo – když jim ani *Jů a Hele* nestojí za víc než uštěpačné poznámky – proč si aspoň nepřiznají, že by bylo lepší Cenu literární kritiky protentokrát neudělit? Víc už asi nemá cenu dodávat. V tuto chvíli mi proto nezbývá, než abych zmateně zamrkala, zklamaně protáhla koutky úst, bezradně zavrtěla hlavou a prudce zatočila volantem.

(24. února 2025)

Alena Dvořáková (1973), anglistka, literární kritička a překladatelka; loni vydala výbor ze svých literárněkritických textů z let 2001–2023 s názvem *K postkolonialismu* (Karolinum 2024) a přeložila román *Western Lane* britské autorky Chetny Maroo.