

Bestseller na český způsob

Když před několika lety Michal Viewegh vydal svůj nový román *Báječná léta s Klausem* (2002), vzbudilo to vlnu kritické nevole. Pro literární historii není příliš podstatné, že román vyšel v poněkud nervózním předvolebním období. Zarážejícím faktem pro budoucí badatele zůstane, že se většina recenzentů nechala svést k povrchní politické protiargumentaci, a že tak média zřejmě nechtěně, ale výrazně podpořila komerčně úspěšnou Vieweghovu *image* literárního provokatéra a spisovatele, který ostentativně nesouhlasí s názory literární kritiky. Dokonce došlo k natolik paradoxní situaci, že Vieweghovu knihu někteří intelektuálové zkritizovali, aniž by si ji přečetli – prý k tomu stačilo znát název knihy a rozhovory autora pro přední české deníky a magazíny¹. Nebylo to až tak překvapivé – zdá se totiž, že čeští recenzenti a kritikové považují mnohem více za svůj úkol vytěšňovat prózu bestsellerového typu z celku národního písemnictví než ji pojmenovávat jako jeden z typických fenoménů posledního desetiletí. Tento stav má historické příčiny, které se pokusím načrtnout.

Současní čeští čtenáři ani někteří historikové se již nepamatují na doby, kdy koexistence spisovatelů s vyššími uměleckými ambicemi a spisovatelů produkujících své texty řemeslně za účelem obživy byla vnímána jako naprosto přirozený rys kulturního života v pluralitní společnosti. Dozvuky této atmosféry vzájemné tolerance zaznívají ve vzpomínce Josefa Hiršala na první sjezd Syndikátu čs. spisovatelů v r. 1946. V Černínském paláci tehdy Jan Masaryk uspořádal obrovskou *garden-party* pro několik stovek českých spisovatelů. Setkali se zde spisovatelé různých generací, politického přesvědčení a různé víry, špičkoví umělci vedle komerčně nejúspěšnějších představitelů populární literatury. Hiršal toto podivuhodné setkání komentuje následujícím

způsobem: „Atmosféra byla vůbec jaksi prvorepublikánsky demokratická. I v kruzích spisovatelů. Mistři vedle kýčářů, básníci v jednom chumlu se sloupkaři.“²

Po únoru 1948 ovšem přišla doba násilně vnucovaných kulturně-politických doktrín. Vládnoucími ideologům však zároveň šlo o to, aby jimi uznané a vybrané knihy měly masový náklad a aby zasahovaly co nejširší čtenářské vrstvy. Oficiální požadavek srozumitelnosti a lidovosti literatury se mimo jiné projevoval v tom, že se v budovatelských románech běžně užívalo postupů špionážní a dobrodružné literatury³. Budovatelské romány byly v oné době mocensky protěžovanou literaturou, která vycházela v tvrdých deskách a na kvalitním papíře a byla distribuována nejen do knihkupectví, ale přímo do továren a zemědělských družstev. Kromě nich se na novinových stáncích postupně začaly objevovat dnes již beznadějně zapomenuté brožované bestsellery sovětského typu. Většinou šlo o silně ideologizované příběhy ze druhé světové války nebo z prostředí cizineckých legií – s odstupem času je však nepřehlédnutelné, že jejich hlavní hrdinové se vyznačovali vlastnostmi téměř supermanskými či bondovskými, byť nebyli schopni humorné nadsázky. Ta je ovšem z ideologicky motivované literatury vytěšňována odnepaměti.

V 60. letech se české literatuře pootevřel prostor k publikování alespoň části z toho, co bylo dříve zakázáno. Stránky literárních periodik se začaly otevírat názorům a diskusím, které výrazně přesahovaly prostor čistě literárního života. Literatura řešila tolik vážných úkolů, že na bestsellerovou nevážnost a hravost nezbyval prostor. Jistý význam však mělo opět povolení vydávat knížky detektivního žánru, jenž byl předtím považovaný za typický buržoazní produkt. Tradiční čtenářský úspěch tohoto typu populární literatury výrazně posílil tehdejší knižní trh. Nakladatelství dosahovala značných zisků nejen vydáváním světové detektivní klasiky (např. odeonská edice 3 x ...), ale rozvíjet se začala i původní domácí produkce (Václav Erben, Jiří Marek aj.). Klasická detektivka však byla i nadále vnímána jako okrajový žánr zábavného charakteru. Toto literárně kritické schéma

nebylo narušeno ani vydáním trilogie autorské dvojice Jan Zábřana–Josef Škvorecký⁴, kterou lze bez obtíží považovat za společenský román s detektivní zápletkou. Josef Škvorecký vždy tíhl k americkému pojetí literatury, do nějž se nepromítá obrozenský zápal malých národů ani dědictví evropského modernismu. V jeho prozaickém díle je snadno rozpoznatelná vážnější a méně vážná linie, jež se často prostupují. Svým názorem, že v literatuře může jít pouze o *entertainment* (tedy o zábavu), se Škvorecký v 60. letech značně lišil od českého dohánění evropských modernistických výbojů. Tuto situaci výstižně zachytil ve svém životopise (*Příběh neúspěšného tenorsaxofonisty*): „Pražská kulturní atmosféra prošla dialektickou změnou. Ještě před několika lety pokládali člověka za politického reakcionáře, pokud nevyprávěl absolutně srozumitelné příběhy s černobílými postavami. A teď, když člověk vyprávěl srozumitelný příběh s realisticky viděnými postavami, byl literární reakcionář. Jestliže nepsal jako Nathalie Sarrautová nebo nějaký nestravitelný západoněmecký experimentátor, byl *passé*. Starobyllost. Nezajímavý pro nový, kafkaevský literární establishment.“⁵ Bylo pochopitelné, že po převládajícím primitivismu oficiální literatury v první polovině 50. let byla pocítována potřeba úplnějšího a složitějšího pojmenování společenské skutečnosti i osobní zkušenosti. S touto změnou v kulturní atmosféře přímo souviselo částečné rozštěpení české literatury 60. let na takovou, která na čtenáře kladla jisté nároky a vyžadovala jeho aktivní spoluúčast, a na literaturu užívající tradičních a historicky osvědčených postupů. Napětí mezi těmito dvěma literárními typy je samozřejmě mnohem staršího data a vždy bylo zdrojem diskusí a polemik. Pokud jde o literární vývoj ve 20. století, výstižně se hovoří o dynamické koexistenci literatury avantgardní a tradičně realistické. Avantgardní (tedy experimentální, řád porušující) typ byl literární kritikou po letech zákazů upřednostňován a výsledkem tohoto uvolnění byla řada kvalitních děl nejen básnických a dramatických, ale rovněž prozaických. Stanoviska k realistickému typu (uznávajícímu řád a tradici) nebyla jednoznačná, což bylo psychologicky pocho-

pitelné, neboť socialistický realismus 50. let podával ideologicky zkruslený obraz skutečnosti. Dělení slovesnosti pouze na základě prvoplánové srozumitelnosti může vzbuzovat oprávněné rozpaky, ale při uvažování o kořenech současného českého vztahu k bestsellerové próze se mu nelze vyhnout. V základu všech definic bestselleru se totiž opakuje nejen tržní úspěch daného typu písemnictví, ale také související fakt, že tyto knihy nesmějí čtenářovu porozumění textu klást překážky – naopak mu vycházejí vstříc atraktivními tématy a maximální srozumitelností.

Nástup tzv. „normalizace“ znamenal rázný konec jakémukoliv myšlenkovému a výrazovému experimentování v oficiální linii české literatury. Bestsellerovému typu prózy se do jisté míry snad podobalo historické čtivo (například v pojetí Jarmily Loukotkové a Ludmily Vaňkové) a romány z lékařského prostředí (Ota Dub, Valja Stýblová aj.)⁶. Typickým projevem literárního života v této době byly čtvrté fronty před knihkupectvími. Byly způsobeny nenormální ediční politikou, podle jejíchž zásad se masových nákladů dočkávali hlavně autoři druhé garnitury, zatímco náklad knih, o něž měli čtenáři opravdový zájem (např. překlady soudobých západních autorů, ale samozřejmě také detektivky), byl z politických důvodů uměle snižován. Fronty na knihy Bohumila Hrabala a dalších autorů tzv. „šedé zóny“ nebyly signálem toho, že by se snad jednalo o bestsellerové autory. Šlo především o projev nedostatečně fungujícího trhu, neboť zdravě uvažující obchodník nikdy nedopustí, aby se žádané zboží stalo „úzkým profilem“. Nedostatkovým zbožím byly rovněž nové básnické sbírky Jaroslava Seiferta, Jana Skácela či Miroslava Holuba. Výtečně se rovněž prodávala poezie Václava Hraběte a Josefa Kainara, což ovšem bylo způsobeno folkovým a rockovým zhudebňováním jejich textů. Přesto ani v těchto případech nelze hovořit o básnických bestsellerech, protože základní podmínkou existence bestselleru v pravém smyslu tohoto slova je knižní trh fungující bez politického omezování či protěžování. V souvislosti s hůře dostupnými knižními tituly „normalizačních“ let je spíše vhodné ho-

vořit o kultovní literatuře. V českém literárním prostředí bylo kultovní záležitostí mít ve své knihovně nejen zmíněné úzkoprofilové tituly, ale také alespoň několik zakázaných knížek, nebo dokonce časopisů z 60. let, popřípadě i cosi z těžko dostupného samizdatu či exilu. Šlo o projev kulturně produktivního snobismu, který sice byl často poněkud povrchní, ale významně pomáhal zachovávat kulturní hodnoty⁷.

Po listopadu 1989 se česká literatura stala součástí trhu, z čehož se oficiální autoři zvyklí na vysoké honoráře za knihy, které byly často nesnadno prodatelné, těžce vzpamatovali. Dokonce ani na životopisnou románovou trilogii Bohumila Hrabala se náhle nestály fronty – dosti brzy se prodávala za symbolickou cenu ve výprodejích. Vedlejším produktem postrevoluční euforie byla potřeba čtenářstva doplňovat bílá místa způsobená předchozími zákazy, ani tato euforie však neměla dlouhého trvání. Počátek 90. let se nesl ve znamení obnovování kontinuity českého písemnictví, což se konkrétně projevovalo v ediční a částečně i literárně kritické praxi. Mimo jiné to znamenalo oživení estetických norem 60. let. Nejnápadnějším – a alespoň relativně novým – trendem bylo lopatkovské chápání literární autenticity, které se projevilo v boomu literatury deníkového typu. V případě obou zmíněných tendencí šlo o prózu s vysokými estetickými i noetickými ambicemi, tedy o prózu, jež na čtenáře kladla jisté nároky. Jednoduchá realistická próza pojednávající o atraktivních tématech z nedávné historie či současnosti byla spíše výjimkou (například Martin Nezval *Anna sekretářka*, 1992, *Premiér a jeho parta*, 1994, „mafiaňské“ romány Zdeny Frýbové). Úspěch těchto knížek byl ze strany čtenářů vskutku bestsellerový, kritika však většinou setrvala na tradičních estetických východiscích, což zákonitě muselo vyústit v příkré odmítnutí. Šance začít zkoumat bestseller jako sociologický fenomén a podstatnou součást literární komunikace byla opět promarněna. Bestsellerový úspěch měla i Vieweghova *Báječná léta pod psa* (1992), která výše zmíněné romány po umělecké stránce výrazně převyšovala. Ani zde nebyla kritická reakce jednoznačná, avšak tvrdších odsudků se Michal Viewegh dočkal až po vydání dalších dvou románů⁸.

Kultovní literatura měla samozřejmě své pokračování i v 90. letech, značně se však proměnila její podoba. Úzkoprofiloví autoři byli nahrazeni spisovatelskou garniturou, pro niž se v českém kontextu pomalu vžívá označení alternativní literatura. V českém prostředí šlo zvláště o domácí varianty beatnictví, o pokračování surrealistických tradic a o tvorbu bývalého českého literárního undergroundu (Egon Bondy, Ivan Martin Jirous a jejich pokračovatelé). Typickým příkladem kultovního autora z mladších generačních vrstev je Jáchym Topol. Jeho knihy se dočkávají nejen solidních nákladů, ale dokonce i reedic. Jsou sice ziskové pro nakladatele a knihkupce, ale na rozdíl od bestsellerových autorů se Jáchym Topol psaním neužívá. V druhé polovině 90. let se do textů nastupujících českých prozaiků začaly vracet částečně pozapomenuté kvality: výrazná fiktivní postava, důmyslně zkomponovaný, avšak srozumitelný příběh, ale především hravost odrážející autorovo přesvědčení, že psaní není nejdůležitější věcí na světě. Postoj kritiků k tvorbě těchto autorů se pohybuje mezi laskavou shovívavostí (například vůči Petru Šabachovi či Janu Jandourkovi) a převažující chválou (Miloš Urban, Petr Ulrych, Roman Ludva aj.). Bestsellerových nákladů dosahuje hlavně spontánní vypravěč a kultivovaný bavič Petr Šabach, ale ani ostatním zmíněným autorům se na české poměry nedaří špatně. Dozajista je to způsobeno tím, že se nevyhýbají zábavnosti a že tvůrčím způsobem čerpají z příběhu s tajemstvím, detektivky, thrilleru a jiných – starších i modernějších – žánrů populární literatury. Bestsellerová literatura pro ně není žádoucím ideálem, ale inspiračním zdrojem, jež lze s hravostí využívat, aniž by se autor vzdával důstojných a vážných cílů. Tento přístup k tvorbě ostatně není v české literatuře ničím novým – stačí si vzpomenout na Karla Čapka, Vladimíra Párala, Josefa Nesvadbu, Egona Bondyho a řadu dalších představitelů různých žánrů a typů prózy. Přes veškerou nevraživost, s níž se občas setká komerčně úspěšný autor, je evidentní, že vysloveně pokleslá bestsellerová literatura, která by měla moc neblaze ovlivňovat čtenářský vkus a narušovat systém estetických hodnot, nepředstavuje pro současnou čes-

kou literaturu nejvážnější problém. I nyní by se mohla – stejně jako v r. 1946 – konat velká *garden-party*, na níž by spolu hodovali mistři vedle kýčářů a básníci v jednom chumlu se sloupkaři. Nebylo by to ohrožením české literatury, ale potvrzením její kontinuity.

Fenoméni úspěchu

„...jak se pozná chytrá knížka od normální? To je celkem jednoduchý. Chytrou knížku poznám tak, že ji většinou nepochopím. Stejně tak jako velmi dobrou báseň. Nasliním si prst, obrátím list a hele! Dál už nic není... Teda je, ale to už je další kousek. Takže zpátky a znova, a když tomu nerozumím ani napodruhé, tak sem si nabeton jistě, že držím v ruce skvost, kterej patří do první řady knihovničky. V životě si nikdo nedovolil říct o knížce, kterou nepochopil, že je blbá.“

(Petr Šabach: *Opilé banány*)

O VELKÉM PŘEDCHŮDCI

Stále ještě existují dvojí dějiny české literatury. Jedny jsou sepisovány vědci, vyučovány učitelstvem a v dobách lepších i horších je pomyslení na literární velikány oporou národního sebevědomí. Druhé dějiny jsou méně nápadné, zatím jsou sepsány jen zlomkovitě a tvoří je autoři, o nichž se v poetických vinárnách a intelektuálních hospůdkách spíše nediskutuje. To ale těmto okrajovým autorům vůbec nevadí, neboť mají obrovskou spoustu nadšených obdivovatelů v úplně jiné části čtenářského spektra. Tyto druhé dějiny nejsou vyučovány ani memorovány k maturitám, a tudíž se dosti rychle vytrácejí z obecného povědomí. Připomeňme si proto alespoň ve stručném nárysu jednoho zapadlého velikána, který během první poloviny 20. století zaplavil českou literaturu desítkami knižních titulů.

Zmíněné stohy knih napsal Quido Maria Vyskočil, jehož vlastní jméno znělo Antonín Ludvík Vyskočil¹. Ve svých nejplodnějších letech dokázal vydat až tři dosti obsáhlé knihy ročně. Zprvu zřejmě chtěl být kýmsi mezi Jiřím Karáskem ze Lvovic a Otokarem Březinou, a proto napsal dramatickou básnickou skladbu *Rusá madona* (1901), poté si mimo jiné vyzkoušel tvorbu v duchu pokleslé novoromantiky (*Rytířové, panoši a krásné pastýřky*, 1908) a secesní erotické miniatury (*Hry s panenkami*, 1908). Zároveň však s nebývalou intenzitou a lehkostí sypal z rukávu temně dekadentní rýmovačky a epigonské variace na Bezručovy balady

(například v antologii *Česká lyra*, 1918). Realistický medailonek o tomto Vyskočilově tvůrčím období sepsal Jaroslav Hašek v *Dějinnách strany mírného pokroku v mezích zákona* (1912), bez znalosti „mistrových“ textů však čtenář tento věrný portrét asi považuje za karikaturu. Moderní básnické směry byly Vyskočilovi cizí (a poezie ostatně není lukrativní), a tak se v dalších třech desetiletích věnoval především próze, a to vždy přesně takové, jakou po něm nakladatelé a čtenáři požadovali. Již v r. 1919, tedy v době počátků kinematografie, napsal například *Dítě hvězd – román malého kinoherce* a poté volně přecházel od jednoho žánru ke druhému, snad aby se nenudil. Z knih, jež jsou dostupné jen ve vybraných antikvariátech, jmenujme například vesnický román *Průlom* (1921), česko-slovenský milostný román *Tatрана* (1930) či fantastický román *Oloupený svět* (1931). Ke sklonku Vyskočilovy hvězdné kariéry v jeho díle stále přibývalo sentimentálních příběhů ve stylu červené knihovny – za války kupříkladu sepsal bezstarostný příběh z prostředí dívčího gymnázia *Pavel a Milena* (1944). Je nesporným faktem, že Q. M. Vyskočil sice kvalitou svých děl nikdy nedokázal konkurovat opravdovým umělcům, avšak od svých prvních básní po pozdní romány byl v prostoru českého literárního dění nepřehlédnutelnou osobou a vždy oslovoval velké množství čtenářů. S historickým odstupem se zdá, že v první polovině 20. století byl jedním z nejúspěšnějších českých představitelů literatury bestsellerového typu.

MAGICKÁ PŘITAŽLIVOST BEZPROBLÉMOVOSTI

Obrovský čtenářský ohlas, který měly *Opilé banány* Petra Šabacha a *Román pro ženy* Michala Viewegha, by nás samozřejmě neměl zavádět k vytváření zjednodušených historických paralel. Ani jednomu z obou autorů ostatně vyskočilovská grafomanie způsobená jeho téměř absolutní přizpůsobivostí požadavkům trhu nehrozí (alespoň zatím...). Bestsellerový úspěch obou románů v soudobém českém kontextu má jiné příčiny, jež se na následujících stránkách pokusíme pojmenovat.

Vypravěč Šabachových *Opilých banánů* vtahuje čtenáře do proudu svých promluv a komentářů hned v prvních odstavcích příběhu. Nejlépe je mu s Honzou Břečkou a hluchoněmým Víťou, takže kluků není pět jako u Poláčka. Tři ostatně dávno stačí a kromě toho už to nejsou žádní malí kluci, ale spíše trochu odrostlí Zilvarové z pražské periferie, kteří chodí za školu, pokoušejí, cucají pivo a sní o holkách a cestě k moři. Vypravěč využívá pestré škály prostředků obecné češtiny: občas se mluví, jenom aby řeč nestála, ale mluví se pořád, protože když člověk někomu něco říká, tak není sám, a to je vždycky dobře. Výraznou figurkou je rovněž trochu starší Jirka Ptáčník, který už má po vojně. Dokonce už měl i kapavku, ale čtenáře i trojici hlavních postav zaujímá hlavně tím, že si vymýšlí hrozné nesmysly, pořád přehání a okamžitě všechno zapomíná – on totiž jenom ví, „že povídat musí“². Vypravěč příběhu se sice snaží působit dojmem, že všechno sleduje a hodnotí z odstupu – nejenom panoptikální figurky ve svém okolí, ale vlastně i sám sebe –, ale je na tom úplně jako Ptáčník: povídat musí! V jednom místě se přiznává, že závidí „americkým spisovatelům“³, protože mají všechny ulice hezky anglicky pojmenované a očíslované, zatímco on sedí na bezejmenném pražském dvorku. Amerika není tentokrát v Šabachově textu přítomna rock’n’rollovými rytmy, ale hlavně oním typem narace, jenž má novodobé počátky v amerických folklorních *tall tales* a který našel svou modernější podobu v románovém vyprávění Twainova Hucka Finna a Salingerova Holdena Caulfielda. Vypravěč sice touží proniknout do světa dospělých, ale zároveň vidí, jak je ten svět trapný a jak je i dospělý člověk v mnoha situacích naprosto bezmocný – chce brát i nadále život jako hru, ale ta hra se příliš často zvrstává v cosi vážnějšího. Důraz na vypravěčský part je u Šabacha tak silný, že se z knížky téměř vytrácí dějovost v tradičním slova smyslu. V *Opilých banánech* samozřejmě jsou přítomny dějové motivy: ztráta panictví, nácviky na cestu k moři vypůjčeným autem, snaha o získání zakázky na vytvoření plastiky hlavy generála Rybalka apod. Jediným epickým motivem, který se neustále refrénovitě vrací, a alespoň náznakově tak rytmitizuje paralelně řazený volný sled epizod, je

neustále se ztrácející, ale vždy šťastně nalezený malý Alešek, který vášnivě sbírá „céčka“ – skutečně to tedy není motiv, který by v sobě ukrýval možnost dramatické stavby příběhu. Text se tudíž odvíjí rovnoměrně, horizontálně, bez gradace či úlevného rozuzlení, postavičkám nehrozí ani sestup do pekel, ani nijak zvlášť neusilují o přesah vulgární reality, v níž se jakousi shodou okolností nacházejí. Jejich vzpoury jsou vesměs maličké, opatrné a nehrdinské – pro kluky je samozřejmostí, že se odmítají učit rusky, věčně opilý otčím o samotě rozmlátí sochu maršála Rybalka, čímž veškeré hrdinství výrostků i dospělých končí. Pro tři ústřední dospělé postavy vyprávění je podstatnější neúspěšný boj s vlastním alkoholismem než vzpouzení se politickým poměrům. K poněkud závažnějšímu gestu vzdoru se však poněkud paradoxně odhodlávají pouze ve stavu mráкотné opilosti, čímž jej předem odsuzují k nezdaru. Samotný název knihy sice vychází z drobné anekdotické epizody, ale zároveň (a zřejmě neúmyslně) je skrytou metaforou o marném překonávání sebe sama – otčím se při návratu z protialkoholní léčebny zastavil s dobrým předsevzetím v cukrárně. Tam si však tak dlouho objednával jakousi banánovou pochoutku, až se úplně opil, a znovu tím roztočil kolotoč svého neustále zmarňovaného života.

Již vícekrát bylo na různých místech konstatováno, že na rozdíl od Vieweghových *Báječných let pod psa* může Šabachův obraz „normalizace“ působit dojem téměř idylickým. Autor si je toho vědom a v rozhovoru pro časopis *Reflex* uvedl, že dobu komunistického útlaku vůbec nevnímá jako cosi humorného: prostě se mu jen „více vybavují ty legračnější zážitky“⁴. Příčiny výjimečného čtenářského ohlasu *Opilých banánů* je zřejmě třeba hledat nejen v přítomnosti sympatického a velmi sugestivního vypravěče, ale také právě v oné – byť občas jen zdánlivé – humoristické bezproblémovosti. Tu ovšem nelze vypravěči vytýkat: je mu teprve šestnáct a nerozumí tomu, co se kolem něj ve společnosti děje. Jen začíná chápat, že hry dospělých jsou většinou falešné, a správně tuší, že smích je jedním z osvědčených prostředků, jak se vyhnout tomu, aby neskončil stejně trapně jako oni.

LÁSKA V ČASE ESEMESEK

Michal Viewegh už mnohokrát přesvědčil českého čtenáře, že je oním typem premianta, kterému stačí zadat jakýkoliv domácí slohový úkol a on jej vždy napíše na jedničku. Nejinak je tomu v *Románu pro ženy*. „Jak to má být dlouhé? ... A v jakém žánru mám vyprávět?“⁵ ptá se Oliver, tedy hlavní mužská postava románu. Laura, která je zároveň i vypravěčkou, hned v úvodu zvolený žánr poněkud upřesňuje jako „milostný román se vším všudy“⁶. I to je ovšem příliš široký pojem. Třeba by mohlo jít o toporné a nudně popisné vyplňování osvědčených sentimentálních šablon, jímž vycházel vstříc svým oddaným čtenářkám Q. M. Vyskočil. Nebo o příběh ve stylu edice Červená knihovna v době jejího vrcholného rozkvětu, což ostatně sugeruje lehce historizující přebal Vieweghovy knížky. Anebo také o cosi jako milostnou romanci amerického stříhu, jakými je soudobý český trh zaplaven. Není tomu ani tak, ani tak. Stylu a milostnému patosu červené knihovny se kupodivu nejvíce blíží postava výše zmíněného Olivera, který dává na reklamních plochách v pražském metru rozvěšovat své milostné dopisy Lauře. Byť jde o příběh navýsost současný, k předcítání těchto citově naléhavých dopisů by se zřejmě nejlépe hodil podmanivý hlas Oldřicha Nového. Dvaadvacetiletá Laura je ovšem moderní žena, navíc redaktorka ženského časopisu, a proto je nositelkou poněkud jiných milostných diskursů. Dosti výstižným názvem pro Vieweghův „román pro ženy“ by mohla být *Láska v čase esemesek*. Pozvání na schůzku i milostné vyznání se v něm totiž často odehrávají formou telefonních textových zpráv, neboť „...mobil přece dneska máme každá“⁷. Laura si také uvědomuje, že její svět je prosycen jazykem reklamy – igelitkami s Chio Chio Chips počínaje a spořením s liškou konče. Reklamní slogany ji obtěžují, ale komunikaci pomocí SMS přijímá jako něco, co jí docela příjemně usnadňuje život. Dokonce ji napadá svérázná literárně-teoretická definice: „Co jsou to vlastně romány? Nic než dlouhé textové zprávy...“⁸ Nutno dodat, že její vypravěčský styl tomuto názoru dosti často odpovídá. V textu převažují krátké oznamo-

vací věty, popisy jsou nahrazeny lehce načrtnutými skicami, dialogy se nejčastěji skládají jen z několika slov. Téměř telegrafický jazyk však odpovídá též životnímu tempu a neukotvenosti mladé ženy, která přijímá moderní svět, avšak nemá v něm dosud své pevné místo, kde by se mohla zastavit a zvážit, jestli má ta honička nějaký smysl. Jako by v informačním věku nebyl prostor pro spočinutí, pro dlouhý klidný rozhovor nebo třeba i pro nezávazné popovídání, „aby řeč nestála“.

Obecně by se dalo říci, že Šabachův vypravěč je střeoevropsky zpomalený a básnivý, zatímco Vieweghova Laura je americky zrychlená a věčná. Šabachovy *Opilé banány* končí groteskní scénou, v níž vypravěč tráví poslední chvíle svého panictví v dívčích šatech. Vieweghova vypravěčka Laura je naopak mužem v ženském převlečení a výsledek tohoto narativního experimentu je také místy groteskní. Autorovi nelze upřít smysl pro odpozorované detaily ze všedního života, které jsou některým ženám vlastní (například ve scénách u kadeřnice či v koupelně), avšak tragikomickým postojem k ústřednímu tématu snění o „ideálním muži“ Viewegh posunuje oblíbená schémata románů pro ženy směrem k realitě. Lauřin vypravěčský part není (a samozřejmě nesmí být) tímto odstupem zasažen, protože by tím bylo narušeno čtenářské očekávání navozené názvem románu i jeho výmluvnou obálkou. Autorův ironický odstup od zvoleného žánru a tématu je nenápadně zakódován hlavně do podtitulků číslovaných kapitol, v nichž je telegraficky načrtnuto, co se bude odehrávat na následujících stránkách (například Kapitola VII. S kadeřnicí Sandrou o výhodách polopenze – Náhle ztichlé vlasové difuzéry). Více než o kousavou ironii či sarkasmus zde jde spíše o shovívavý humor, a kromě toho si čtenář může plně vychutnat tato vtipná shrnutí fabule teprve po dočtení celé kapitoly. Zvolený žánr je ovšem určen k jedinému lineárnímu přečtení textu, nikoliv k analytickým návratům. A tak lze tušit, že Viewegh vytvořil ony podtitulky jednak proto, aby pobavil hlavně sám sebe, ale také proto, aby vyslal zřetelný signál, že na rozdíl od Danielle Steelové zvolený žánr opravdu nebere vážně. Jméno americké klasičky ženského čtiva, jejíž knihy se prodávají

po celém světě, zde není uvedeno náhodou. Poukazuje na další důležitou okolnost, jež nebyla dosud zmíněna. Vieweghův román se odehrává hlavně v Praze, i když důležité epizody jsou také zasazeny do prostředí New Yorku a Chorvatska. Praha je zde však jakoby jen jedním z odosobněných velkoměst, jež se sobě v době globalizace začínají podobat jako vejce vejci.

Vieweghova variace na *love story* je příběhem příběhů, který se mohl stát kdekoliv a kdykoliv. Šabachův příběh obyčejných lidíček je oproti tomu mnohem pevněji svázán s konkrétním prostředím a jasně vymezeným úsekem historie. Snad bude lepší skončit kritickou úvahu takovýmito konkrétními srovnáními. Zobecnění by totiž nepřineslo nic nového a opět by znělo banálně: Šabach má osobitý vypravěčský talent, ale nejde mu o nic jiného než pobavit čtenáře. Viewegh se znovu pokusil o smíření populárního čtiva a literatury s vyššími ambicemi. Ani v jedné z obou čtenářsky úspěšných knížek vskutku nejde o pronikavé hledání smyslu lidské existence. Pokud v nich budeme hledat závažnou myšlenku, jež by opravdu stála za zapamatování, nenajdeme asi nic jiného než vyjádření pozitivního životního pocitu, který člověku pomáhá překonávat společenská i ryze osobní traumata.