

## Román proti románu (Vaculík v. Procházková)

Máme, my umělcové, takové náboženství: napiš dobře, cos udělal zlého, a máš rozhřešení i odpustky pro další psaní.

*Ludvík Vaculík: Jak se dělá chlapec*

Sousloví *literatura v literatuře* automaticky navozuje i tázání po tom druhém – po tom, *co v literatuře není literaturou*: tedy po vztahu literární výpovědi k mimoliterární realitě, k životní autenticitě, která do díla vstupuje, k níž dílo odkazuje a která tvoří pozadí autorovy komunikace se čtenářem.

Román Lenky Procházkové *Smolná kniha* vyšel 1989 v Torontu a poté 1992 v brněnském nakladatelství Atlantis. Jeho autorka sice nepoužívá reálná jména, nicméně vědomě pracuje s mnoha náznaky, které mají jen trochu znalejšímu čtenáři napomoci identifikovat jednotlivé postavy. Dnešní český čtenář, jehož tázání je pro jistotu iniciováno i redakční poznámkou na obalu („*Smolná kniha* je tzv. klíčový román, pod smyšlenými jmény čtenář tuší a odhaluje autentické postavy.“), tudíž snadno ztotožní vypravěčku s autorkou a jejího partnera Josefa s Ludvíkem Vaculíkem. Ten je zde také tematizovaným adresátem románu, jehož prvotním účelem je – jak sama vypravěčka konstatuje – vysvětlit Josefovi příčiny vlastní nevěry.

Roku 1993 vydává Ludvík Vaculík román *Jak se dělá chlapec*, který začíná přesně tam, kde text Procházkové končí, tedy v okamžiku, kdy Josef z partnerčina rukopisu poznává, že mu byla nevěrná, a zachycuje mimo jiné i vypravěčovo bolestné vyrovnávání se s krizí jejich vztahu i s knihou, která o něm byla napsána. Identita Vaculíka s Josefem, jeho Xenky s postavou nazvané u Procházkové Pavla a se samotnou Procházkovou, identita jí psaného románu se *Smolnou knihou* je přitom autorem nejenom přiznávána, ale výrazně sémantizována.

Z hlediska intertextuality tím vzniká velmi komplikovaný vztah. Ponecháme-li stranou, že oba romány jsou autoreflexivní, zachycují svůj vlastní vznik, jde o vztah mezi dvěma, respektive třemi texty: 1. *Smolnou knihou*, 2. její podobou v románu *Jak se dělá chlapec*, 3. samotným tímto románem. Určujícím prvkem tohoto vztahu přitom je Vaculíkova próza, přesněji autorův-vypravěčův spor se *Smolnou knihou* a jeho autorkou. Je-li totiž základem Vaculíkovy promluvy gesto „píšu upřímně a jenom pravdu“, jeho výpověď nabývá podoby pokusu o opravu obrazu, který by si čtenář mohl utvořit na základě partnerčiny lži: „Představil jsem si však jenom, že se nějak vypořádává se mnou, s mou ‚nedostačující láskou‘, že tam bude urážet Marii a prozrazovat moje nedokonalosti, trapnosti, směšnosti...“;<sup>1</sup> „Josef je v knize hloupý a protivný: mluví v chlapáckých kliše džínových pijáků rumu. Zatímco oni nosí slipy, on má manželkou zašivané trenky jako já, rodinu bud' vychovně tyranizuje jako já, nebo ji polévá odpornou blahovůlí pupkáče jako já, jemuž bylo dobře uvařeno jako mně. – Mohl bych se uklidnit: to přece nejsem já. Jenže všichni

<sup>1</sup> Vaculík, L.: *Jak se dělá chlapec*, Brno 1993, s. 8.

očekávaní čtenáři vědí, že Xenie píše ze života, a s kým žije, také vědí...<sup>2</sup> Využívá ošklivých příhod, na kterých jsem měl nějakou vinu, a vynechává ty, které způsobila ona... Já vím, že takto se kniha číst nemá. Jenže tato kniha je tak přímo psaná. Všecky události jsou skutečné, nepřidala k nim skoro nic, ale líčí je tak, jak by je líčil můj nepřítel. Toto je moje žena?<sup>3</sup> Věděl, že ona také pracuje: zpracovává svůj čin do nějakého textu, kterým překryje skutečnost...<sup>4</sup>

Věta „Já vím, že takto se kniha číst nemá“ je projevem toho, nakolik si vypravěč knihy uvědomuje, že jeho reflexe partnerčina textu míří mimo literaturu, a nakolik s mimoliterárním kontextem své promluvy záměrně pracuje. Úběžníkem jeho textu je „autentická Pravda“, která čtenáře naviguje k otázce: *Jak to vlastně bylo doopravdy?* Jen zdánlivým paradoxem přitom je, že ačkoli byla čtenářská atraktivita knihy takto zvyšována neliterárními asociacemi, v jednotlivých tištěných ohlasech byly tyto opět neliterární konotace potlačeny a naopak byla zdůrazňována literárnost, nadosobnost a nadčasovost textu.

Otázka „jak to bylo doopravdy“ je dnes v rámci myšlení o literatuře málem neslušná. V opozici vůči pozitivistické snaze najít klíč k dílu v životopisech spisovatelů, identifikovat osoby, události a příběhy, které byly inspirací ke psaní a vzorem k postavám či příběhům, ale i v opozici vůči naivnímu čtení, které jako by nevnímalo rozdíl mezi literární výpovědí a životní realitou, usiluje literární myšlení 20. století dokázat, že prakticky vše v literatuře je literatura. Přejemnějším od strukturalismu byl vypracován celý systém, jak oddělit literární od neliterárního: realitu od jejího uměleckého znaku, autobiografickou událost od literární výpovědi či modelu, autora (jako psychofyzického jedince) od autorského – lyrického, básnického – subjektu (jako součásti textu a literárního procesu). Literární dílo se v tomto pojetí stává do sebe a „do literatury“ uzavřenou modelovou celistvostí, jejíž korespondence s mimoliterární realitou není přímočaře ikonická.

Takovéto uvažování o literatuře je součástí vývoje literatury, vývoje evropského umění a myšlení ve století mizejících objektivních forem duchovnosti. S rozpadem obrazu světa jako řádu mizí i „přirozená“ podstatnost mimoliterárního v literárním textu a souběžně naopak nebývale roste význam autenticity subjektivního autorského gesta. Ztracenou objektivitu autoři nacházejí především v sebereflexi uměleckého činu, tedy v tematizaci a sémantizaci samotného procesu a aktu tvorby. „Piš tedy knihu o tom, jak ti psaní nejde,“ odpověděl prý Ludvíku Vaculíkovi na stesky s tvorbou Jiří Kolář, čímž jej inspiroval k Českému snáři.

Zdálo by se, že teoretický aparát kladoucí důraz na literárnost literatury má blíže k té linii moderní prózy, která hledá autenticitu v tematizaci a sémantizaci samotného materiálu jazykové výpovědi, klade důraz na slovo, postup, styl, tvar či žánr. Literatura tohoto typu totiž odmítá princip mimesis, dílo pro ni není napodobením objektivní reality, nýbrž svébytnou realitou sui generis. Důsledkem je „literarizace“ literatury a tematizovaná intertextualita jako stavební princip literárního textu.

Nezastupitelnou roli má však soudobé teoretické uvažování i při úvahách o textech linie druhé, která naopak zdůrazňuje autenticitu předmětnou a tematickou, autenticitu vypovídajícího subjektu a jeho oproštění od všeho, co je pocíťováno jako zprostředkující, tedy zkrášlující a lživě nadosobní. Sémantizace procesu tvorby je zde doprovázena záměrným odvržením tradičních literárních postupů, hledáním forem, které ještě mají schopnost pojmenovat svět „takový, jaký doopravdy je“. Krajní zastánci takovéto cesty literatury, například Jan Lopatka, de facto odmítají jakoukoliv literární stylizaci či fabulaci, jelikož prakticky každý příběh je jim umělý a každá

2 Tamtéž, s. 15-16.

3 Tamtéž, s. 101-102.

4 Tamtéž, s. 212.

metafora lží. Nemožnost dosáhnout uspokojivé mimesis je nahrazena orientací na výpovědní formy a typy textu, které jakoby automaticky obsahovaly kýženou Pravdu, neboť v sobě nesou stigmata své prvotní neliterární upřímnosti. Vlajkovou lodí takto chápané literatury - k níž patří i poslední knihy Vaculíkovy - jsou deníky a dopisy.

Jestliže texty této linie současné literatury leží zpravidla na samém pomezí mezi literaturou a neliteraturou, teoretický aparát přesně oddělující kontexty psané umělecké promluvy dává posuzovatelům možnost přesně vytyčit - jinak nezřetelnou - hranici mezi běžnou, praktickou jazykovou komunikací a mezi komunikací estetickou, literární. Alespoň v pragmatické a argumentační rovině, v níž se rozhoduje o právech autora při modelování reality.

Příkladem nám může být zmíněný Český snář: autoreflexivní text, který při vykreslování jednoho roku života českého disenta - navzdory svým nepopíratelným estetickým kvalitám - balancuje na samé hraně mezi textem literárním a neliterárním. Shodně s autorovým románem následným je základním gestem Českého snáře předmětná autenticita, tematizovaná upřímnost, s níž autor vědomě odvrhuje tradiční tichou dohodu se čtenáři, že virtuální svět literárního díla je fikce, nebo se alespoň má jako fikce tvářit. Součástí této jeho upřímnosti je přitom i přiznání, že občas ve svém textu s realitou manipuluje.

Čteme-li ohlasy na Český snář, nemůžeme přehlédnout, jak se ve všech vrací několik vzájemně úzce propojených otázek, de facto stejných jako byly ty, které si Vaculíkův hrdina kladl nad textem své partnerky: Je to vůbec literatura? Má autor právo zveřejnit text zachycující takovýmto způsobem své současníky? Téměř všechny ohlasy pak svorně odpovídají, že Český snář je literatura, jeho hrdinové jsou literárními postavami a nikoliv obrazem konkrétních lidí a ani vypravěč se nekryje s autorem. Citujme pouze dva z řady názorů: „Neustálým předstíráním, že jde o reálného Vaculíka z Veletržní ulice a z Dobřichovic (které zároveň není předstírání, ale zaznamenávání skutečných dílčích zážitků toho Vaculíka), se postupně vytváří postava přesahující jednu zkušenost a jeden život. / . . . / Já jsem tu knihu četl nikoli jako deníkový dokument, ale jako stvořené dílo: jako román o lásce a o člověku v zemi a v době, kdy žiju. Přestože z velké většiny znám konkrétní lidi, jejichž jmény jsou pojmenováni hrdinové, brzy jsem si ta konkrétní jména oddělil od lidí napsaných v knize. Tam jsou to pro mne legitimní literární hrdinové se vším, co má mít umělecká postava. Jsou přece stvořeni výběrem všeho, co jsi z nich potřeboval, aby se vklapli do složitého soustrojí, jímž je fungující román.“<sup>5</sup> „Především je nepochybné, že je to literární dílo, a kdyby tam tisíckrát byla jména žijících, nejsou to těla a duše žijících, jsou to postavy románu, i Ty jsi postava románu, což by bylo lze dokázat.“<sup>6</sup>

Výjimkou potvrzující pravidlo byl M. Exner, autor stojící mimo okruh posuzovatelů bezprostředně spjatých s Českým snářem a jeho autorem, který po knižním vydání zcela odmítl tezi o románu, neboť podle něho jde o prózu: „1. která nezná rudimentární fabuli; 2. která fabuli supluje tradičním narativním postupem deníkově traktovaným; 3. jejíž postavy a děje skutečně existovaly a udály se; 4. která je zaměřena především na autorovo EGO.“<sup>7</sup>

Potřeba kritiků utvrdit se v tom, že v případě Vaculíkových textů skutečně jde o romány a nikoliv deníky, nepřímou vypovídá o míře jejich znejistění, které není u klasického literárního díla běžné, neboť tam fiktivnost tvoří bezpečnou hranici mezi reálným světem a virtuálním světem literatury. Citovaný Machonin svou nejistotu formuloval takto: „Nevím, kolik čtenářů, na procenta, by knihu četlo jako román, tak jako já, a kolik jako drbárnu a udávání kamarádů, jak se kdosi

5 Machonin, S. in: Hlasy nad Českým snářem, Tvar 1991, 20, s. 18 a 19.

6 Dobrovský, L. in: Hlasy, cit. dílo, s. 38.

7 Exner, M. : Otazníky nad Českým snářem, Tvar 1991, 20, s. 4-5.

preventivně obává v textu. Mám ovšem nevýhodu, že ses o mne v knížce ‚neotřel‘ a nemůžu si tudíž svou velkorysost vyzkoušet i za té podmínky. Nevím, jak budou reagovat ti, komu se bude zdát, že je to o nich a ne o postavách románu.“<sup>8</sup>

Nelze popřít, že Vaculřkovy texty jsou literární díla. Nicméně recepce jakéhokoliv literárního díla je složitá záležitost a nerealizuje se pouze v rovině estetické. Přestože to nemohu doložit žádnými psychologickými či sociologickými průzkumy, dovoluji si tvrdit, že obě Vaculřkovy knihy v daném historickém kontextu byly (jsou) čteny nejenom jako literatura, ale také jako „drby“ o známých lidech: tak, jak se čte memoárová či denřková literatura s atraktivním předmětným záběrem.

Václav Černý byl ve svém úsudku ještě radikálnější: „Napadá mně právě pojednaná záležitost z hlediska představitelného čtenářského úspěchu jeho (tj. Vaculřkova – P. J.) Denřku: ten by byl zcela nepochybný, na ten Denřk by letěla dobrá polovina, větší polovina čtenářstva, větší a hloupější, totiž ta, která by hltala Máchův intimní denřk, a nikdy nevezme do ruky Máj.“<sup>9</sup>

Hovoříme-li o problematice zveřejnění a recepce podobných textů, formulujeme otázky, jejichž položení v literárním kontextu se může jevit i nepřijatelné, neboť literatuře (dobré literatuře – stejně jako dobré řurnalistice) samozřejmě přiznáváme právo zachycovat „vše podstatné“, a tudíž i právo vstupovat do soukromí postav a lidí, kteří jsou jejich předlohou. Jestliže však autor řídící se tímto obecně přijímaným postojem použije ve svém díle reálná jména či osudy zcela konkrétních osob a učiní tak způsobem v Čechách nebývale otevřeným, může předem předpokládat, že řada vykreslených nebude příliš spokojena. Otázka, zda má Vaculřk vůbec právo svůj text publikovat (již ostatně on sám prvním posuzovatelem Českého snáře položil), tak dostávala často, nejpřekvapivěji u V. Černého, rovněž morální rozměr, který byl – zejména v okamřiku prvního, samizdatového zveřejnění textu – zesílen i specifickým právním a sociálním postavením disidentů a chartistů.

V tomto kontextu byla argumentace literárností Českého snáře ve značné míře účelová a pragmatická, neboť mu dávala práva, která „normální“ texty nemají. Prohlášení textu za román tak bylo jeho gestickým odejmutím neliterárnímu kontextu. Posuzovatelé tím manifestovali autorovo právo zacházet s postavami podle libovůle, bez ohledu na mimoliterární realitu a přání těch, jejichž jména, osudy a image použil. A to včetně práva na karikaturu. Milan Jungmann to formuluje takto: „První ohlasy postižených už se dostavily, jak píšeš v dodatcích. Myslím, že u některých to byla jen první reakce na něco naprosto nezvyklého a že dojdou postupně ke klidnějšímu názoru, totiž že jejich portrét není objektivní fotografie vhodná do občanské legitimacy. Jsou to všechno jakési slovesné karikatury, to, čemu Rusové říkají družeskij řarž, čili přátelské přehánění, nadsázka. Zachycuješ své postavy s některými nadsazenými rysy, které jsou pro ně ovšem příznačné, a vynecháváš pochopitelně spoustu jiných, protože je pro daný umělecký účín nepotřebuješ. Nikdo nebude přece Machovce, Kosřka, Císařovského, Josefa aj. soudit jenom z toho, co o nich píšeš / . . . / Nepopírám, že tam jsou postavy, které budou mít svým způsobem právo se na Tebe naštvat. . .“<sup>10</sup>

Černý naopak předpokládá, že svolení publikovat Český snář jako literární dílo, které Vaculřk od „postižených“ víceméně získal, je projevem jejich snobského strachu z toho, aby se „neshodili“: „Vaculřk rozdál po rukopise několika přátelům, mezi nimi i manželům dam postižených jeho pozorností. Nikoliv bez zlomyslnosti si představuji jejich nadšení a kysele nadšenou radu:

<sup>8</sup> Machonin, S. in: Hlasy, cit. dílo, s. 21.

<sup>9</sup> Černý, V. : Ludřvřka Vaculřka sny a skutečnost, in: Týž: Eseje o české a slovenské próze, Praha 1994, s. 185-186.

<sup>10</sup> Jungmann, M. in: Hlasy, cit. dílo, s. 12.

Publikuj! Snobáci, bojí se, že by vypadali málo liberálně, nmodernisticky.“<sup>11</sup>

Ať tak či onak, právo na označení Českého snáře jako literárního textu si Vaculík kvalitami své výpovědi vybojoval – ku prospěchu české literatury, které zbouřil jedno tabu a otevřel nové tematické a výrazové možnosti. Důkazem budiž, že i v knize *Jak se dělá chlapec* zůstal Vaculík zvolené metodě autoreflexivního deníkového záznamu věrný, ba dokonce ještě více oslabil vnější znaky literárnosti textu (vynechal např. sny) a posílil gesto subjektivní autorské autenticity. Těto privatizace metody docílil již změnou poměru mezi společenskou a osobní linií textu. Mozaikovitý obraz určité society a její doby, který v Českém snáři dominoval, se zde stává pozadím, kulísou pro zachycení tématu milostného: jednotlivých peripetií autorova milostného vztahu. Otevřenost či provokativnost společenská (v dané chvíli již čtenářsky nezajímavá) byla substituována otevřeností či provokativností erotickou, přivádějící text místy až na hranici pornografie.

Text knihy *Jak se dělá chlapec* má vlastně pouze tři postavy: vypravěče, jeho partnerku a jím dlouho počínané, později počaté, vychovávané a ztrácené dítě. K významnému posunu však došlo především z hlediska intertextuality: jestliže po zveřejnění Českého snáře se někteří bránili proti tomu, jak je Vaculík zachytil, nyní on sám svým románem odmítá způsob, jak byl v jiném literárním díle zachycen. Pramen jeho nespokojenosti je však i mimoliterární: jeho žena Magda Vaculíková v knize dopisů Jiřímu Kolářovi, které vznikaly ve stejné době jako román *Jak se dělá chlapec*, vidí manželovo prožívání partnerské krize vztahu s Lenkou Procházkovou takto: „L. se také ocitá v podobné situaci, jak řešit společné zavazadlo, které obsahuje tolik křehoučkových předmětů a žádný se nesmí poškodit, protože jde o všechno, co má smysl největší. Aktéři jsou, bohužel, oba neústupní. On je zvyklý vytvořit situaci sám, ti ostatní mají úděl ji pak zvládat; teď mu někdo kartu obrátil. Jen ať to netrvá dlouho. . .“<sup>12</sup> Je-li tematizovaným adresátem Procházkové Smolné knihy Josef, potažmo Vaculík, tak adresátem jeho výpovědi je – soudě podle poslední věty románu, obsahující i jednu z možných motivací vzniku knihy, – jeho syn: „Až bude ráno, nakreslí chlapeci o sobě dobrou zprávu.“<sup>13</sup>

Jestliže je dnes a v zemích českých Vaculíkův román primárně čten jako nejintimnější obraz života dvou známých osob, nezůstávají zpravidla ani úvahy čtenářů – a to ani těch literárně vzdělaných – o činech a charakteru jednajících postav uvnitř literatury, nýbrž míří ke konkrétním osobám. Z tohoto pohledu intertextuality má ovšem Vaculík ve svém sporu se Smolnou knihou dvě výhody: první je *výhoda druhé promluvy*. Polemický tón prostupuje celou Vaculíkovu knihou – počínaje přímými komentáři a konče polemikou na úrovni koncepce a kompozice literární výpovědi. Polemika je ostatně obsažena již v samotném titulu. Proti Smolné knize, jejíž první třetinu tvoří vypravěččino rozčarování, že ji partner poslal na potrat („Pavla mi dala znovu číst svůj prý už hotový román o blběm Josefovi, jemuž musela být nevěrná, protože ji nechal jít na interrupci; stručný obsah.“),<sup>14</sup> postavil Vaculík prózu s titulem *Jak se dělá chlapec*, v níž je onen potrat pouze zachycenou epizodou a hlavní pozornost je věnována samotným aktům počínání. Proti „blběmu Josefovi“ stojí vypravěč, jehož erotické schopnosti přesně odpovídají autorovu přání: „Kdyby mu tam aspoň dala parádní postelní číslo: k závidosti mužů, k úžasu žen.“<sup>15</sup>

Vaculíkovy počínání se tak bezděčně stává ilustrací tezí, které v románu *Nesmrtelnost* vyjádřil Milan Kundera. Nevyvrací totiž ani tak činy a skutky jako spíše „image“, které by si o něm čtenář mohl z textu Procházkové udělat. Jeho snaha prosadit svůj výklad událostí je nemalá, snoubí se

<sup>11</sup> Černý, V.: *Ludvíka Vaculíka sny a skutečnost*, cit. dílo, s. 186.

<sup>12</sup> Vaculíková, M.: *Drahý pane Kolář. . .*, Praha 1994, s. 44.

<sup>13</sup> Vaculík, L.: *Jak se dělá chlapec*, cit. dílo, s. 246.

<sup>14</sup> Tamtéž, s. 172.

<sup>15</sup> Tamtéž, s. 23.

v ní zklamaná morální rudimentárnost s frivolní teatrálností: „Musím se zřejmě smířit s tím, že nejen v tomto rukopise, ale v životě ona nevnímá, nepoznává ani nepřijímá všechno, co se já jí snažím dávat.“<sup>16</sup> Díky pohledu, ve kterém je on dárce a jeho partnerka pouze nechápající obdarovávanou, může vypravěč tak snadno měřit dvojím metrem: jedním pro sebe, druhým pro svou partnerku a ty ostatní.

Současně je ovšem jednostrannost tohoto autorova boje za pravdu korigována (či možná umocňována) jeho nemalou *schopností sebereflexe*. Vaculíkův vypravěč dokáže vyvolat pocit, že je k sobě stejně tvrdý jako k ostatním, aniž by ovšem ztratil čtenářovy sympatie. Naopak, jeho tematizovaná upřímnost mu umožňuje servírovat čtenáři i ty nejslabší prvky vlastního charakteru a i ty své nejproblematičtější činy způsobem, díky němuž mu čtenář vždy dává za pravdu. Z přesvědčení o vlastní výjimečnosti, která mu posvěcuje každý skutek a činí například i ze soulože a nevěry vyšší poslání, tak aktivně spoluutváří mýtus jménem Ludvík Vaculík - postavu člověka, kterému je dovoleno vše, protože je Vaculík.

Znovu se tak dostáváme na neurčitou a spornou hranici mezi literárním a ne-literárním, neboť mýtus Ludvík Vaculík není pouze záležitostí vnitrotextovou, nýbrž intertextovou a mimotextovou, pevnou součástí našeho přítomného literárního života. Existence tohoto mýtu pochopitelně ovlivňuje i recepci autorových děl. Dovolte mi v této souvislosti rouhačskou provokaci: jsme si zcela jisti, že by román *Jak se dělá chlapec* byl kritiky přijat stejně, kdyby byl vydán se jménem někoho jiného. . . dejme tomu Karla Sýse?

Druhou nepopíratelnou Vaculíkovou výhodou v jeho literárním sporu s Procházkovou je, že on skutečně *umí psát*. Významnou součástí jeho polemiky totiž je odmítnutí i literárního tvaru Procházkové knihy: „Josef se zhrozil, že kniha bude špatná! To navrch! Ať v knize s ním už zachází, jak potřebuje. Bude to ovšem jen tak, jak umí. Když už neuměla chytit trochu jeho ducha, vtip, strach, jeho boj se světem a jeho smíření s ním, Xenkou, proč tam nepřiznala ani to, co chápe: jeho oduševnělé zvíře?“<sup>17</sup> /.../ Josef není vlastně postava, je to nehybný panák, na jakém jsme se na vojně učili boji zblízka bodákem. Suponovaný partner! Pro ni jsem však zvolil decentnější příklad: je to zeď, na jakou tenistka hraje půvabně míčkem a vždycky vyhrává.“<sup>18</sup>

Jde o svár dvou poetik, který je jak přímo tematizován, tak také demonstrován rozdílem mezi tvarem obou knih. Procházková, která se snaží vytvořit tradiční fabulovaný román kombinující realie s fikcí, selhává především tam, kde opouští pevnou půdu autobiografie a začíná fabulovat: tam, kde se pokouší do přirozeného toku dění vnést LITERATURU, zápletku a románovou kauzalitu. Je to nepochybně dáno mírou jejího talentu, má to však i své souvislosti obecnější, poznamenávající charakter celé moderní literatury. S rozpadem obrazu světa jako řádu, tj. jediné, závazné a potenciálními účastníky literární komunikace akceptovatelné kauzality (Boha, Národa či Třídy), se totiž postupně ztratil i nadosobní rozměr tradičních literárních forem, žánrů a druhů. V oblasti fabulované epiky a prózy to znamenalo, že takové literární kategorie, jako jsou například postavy, vypravěč, příběh nebo děj, postupně ztratily svou „přirozenou“ schopnost utvářet literární dílo jako virtuální realitu, přestaly být transparentními nástroji k vyjádření vnějšího řádu a staly se prostředkem sebevyjádření autorského subjektu. Nevěrohodnost zápletky s estebákem, která Procházkové měla tvořit fabulační svorník a pointu románu, je tak důkazem, že stále méně příběhů a zápletek z těch, které si spisovatelé dokážou vymyslet a které by se snad mohly i odehrát, působí jako literárně pravdivé.

<sup>16</sup> Tamtéž, s. 117.

<sup>17</sup> Tamtéž, s. 16.

<sup>18</sup> Tamtéž, s. 103.

Proti Procházkové vyspekulovanosti staví Vaculík text, který chce postihnout autentické plynutí dění, nechce uzavírat život do příběhů, které mají začátek, konec a katarzi. Ať už je tedy náš názor na román *Jak se dělá chlapec* jakýkoliv (svůj kritický postoj jsem vyjádřil v časopisecké recenzi),<sup>19</sup> je nepopíratelné, že v tomto literárním sporu má Vaculík nepochybně navrch. Právě díky umění psát, pojmenovat svět kolem nás se mu daří s nemalou částí čtenářů navázat kontakt, vtáhnout je do svého světa, do svého vidění. Z hlediska čistě literárního je vítězství Vaculíkova románu nad románem Procházkové vítězstvím literatury hledající a formulující nad psaním ve stylu červené knihovny. Možná je to moje chyba, ale při návratech k Vaculíkovu románu *Jak se dělá chlapec* se musím stále ptát i na to druhé: na to, co v literatuře není literatura.

Shrneme-li a zobecníme-li dosud řečené, máme před sebou pozoruhodný příklad literárního paradoxu. Leží před námi dvě knihy vzniklé ze stejné životní látky. První z nich je literárnější v tom slova smyslu, že se snaží víc naplnit tradiční představu fabulovaného literárního díla a pracuje s běžnými literárními postupy. Druhá naopak tyto postupy odvrhuje a tvarově i sémanticky se opírá o typ textu ne-literárního. Přesto tato druhá kniha ve výsledku vyznívá více jako literatura (pokud budeme literaturu chápat nikoli jako reprodukci konvencí, nýbrž jako tvorbu – umění vyslovit dosud nevyslovené). Do hry zde totiž vstupuje tvarová a především tematická **AUTENTICITA**. Autorova rozhodnutí tematicky využít skutečná jména a osudy, včetně svého vlastního, jeho odvaha (či drzost) pohybovat se na samé hranici nejen toho, „co se smí v literatuře“, ale i toho, „co se smí“, přesněji, co je eticky únosné, v textech ne-literárních, čtenáře odkazuje mimo uzavřený svět „literatury“. Současně však díky jejich ochotě a rozhodnutí vnímat text jako literaturu se autorem tvořená autenticita během recepcce zpětně výrazně estetizuje a paradoxně působí jako nejvýraznější znak literárnosti daného díla. Pro čtenáře, který je na základě vlastní zkušenosti schopen uvědomit si toto sepětí literárního a neliterárního, se tak otázka „jak to bylo doopravdy?“ (respektive „jak je to doopravdy?“) stává organickou, ba klíčovou součástí literární výpovědi.

Pro literární teorii tím vzniká dosud nepřilíš řešený problém. Je totiž zjevné, že přesné oddělování autora od autorského subjektu, literárních postav od jejich životních modelů, díla od věcných souvislostí jeho vzniku, od jeho tematické inspirace a od jeho recepcce, která tuto inspiraci přirozeně a zcela „naivně“ reflektuje, je přinejmenším v tomto případě pouze umělým konstruktem. Může-li posloužit k laboratornímu oddělení analyzovaného materiálu či k pragmatickému vyjmutí textu z ne-literárního kontextu, čímž je autorovi dáno právo zacházet s mimoliterárními realitami dle vlastního uvážení, nedokáže plně postihnout literární dílo jako celistvost inspirace, tvorby, textu a jeho čtenářské konkretizace.

<sup>19</sup> Janoušek, P.: Vaculíkova smolná nesmrtelnost, *Tvar* 1994, 5, s. 1.