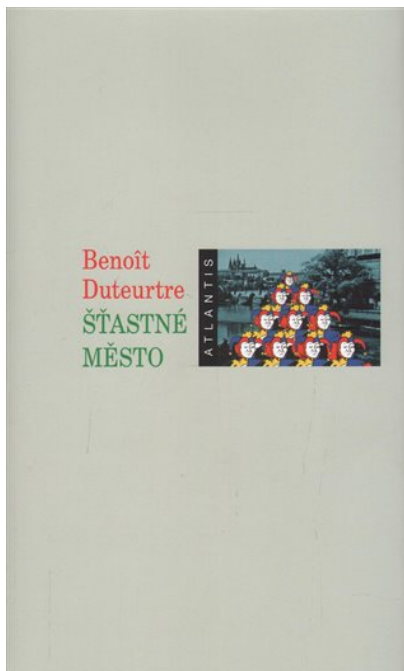


Recenze | Próza | Když se (Šťastné) město řídí jako firma a román splývá se životem

Když se (Šťastné) město řídí jako firma a román splývá se životem

Mohlo by se zdát, že Benoît Duteurtre (*1960) ulehčil práci všem, kteří se pokusí psát o jeho právě česky vydaném románu *Šťastné město* (*La cité heureuse*, 2007).



Benoît Duteurtre: *Šťastné město*

Atlantis, Brno

2018

Překlad: Eva Blinková Pelánová

V něm totiž francouzský spisovatel prostřednictvím bezejmenného vypravěče – filmového scenáristy, který je autorovým zjevným alter egem – reaguje na mnohé kritické výtky ke svým textům (např. karikaturnost postav, zpátečnictví, opakování stále týchž situací a témat), shrnuje často protichůdné hodnocení svého díla („daří se mu trefně poukazovat na rozpory naší doby“; neschopnost „zachytit věci v jejich komplexnosti a dynamice“ či „obnažit sebe sama“), ba dokonce bez uzardění odhaluje i vlastní autorskou poetiku: „Ustavičně se vracím ke stejným postupům: opakování, náhlý zvrát, paralelismus, zveličování...“ Výskyt těchto a dalších obdobných (auto)charakteristik tu však naštěstí neslouží k tomu, aby si Duteurtre vyřizoval účty s literární kritikou, nýbrž tvoří východisko románu a jeho základní dialogický princip: každé z výše letmo zmíněných výtek se dostane adekvátního románového zpracování. Navzdory dosud řečenému se Duteurtrovi podařilo napsat nejen umně rozpustilou (meta)románovou hříčku, ale současně i dílo se závažnější a naléhavou platností.

Román *Šťastné město* představuje již osmou přeloženou prozaickou knihu z jinak poměrně rozsáhlého Duteurtrova díla. Zmiňované vypravěčské alter ego umožnilo Duteurtrovi rozehrát pestrou a zábavnou hru jak s předchozími knihami, tak s vypravěčskými možnostmi obecně. Základní úroveň vyprávění tvoří příběh stárnoucího scenáristy, bydlícího v nově zbudovaném Town Parku. Při jeho vytváření se autor, jak

tvrdí na záložce českého vydání, inspiroval Prahou (také fikční realie postkomunistické země upomínají na Českou republiku, viz např. motiv srdce coby symbol sametové revoluce), třebaže toponyma v románu nenajdeme. Vypravěč se po prvotním odmítání proměny historického centra v zážitkový areál, v němž jsou simulovány určité význačné historické epochy, uvolí stát součástí jeho inventáře: za přihlížení turistů nosí předepsané dobové kostýmy a společně s vybranými spoluobčany vede inscenované konverzace v duchu *Belle Époque*. K otupění vypravěčova zamítavého postoje přispívají nejen štědré finanční kompenzace a další benefity (za své aktivity jsou občané areálu hodnoceni „srdíčkovými body“), ale i možnost psát televizní scénáře pro Společnost, firmu provozující Town Park. Společnost totiž spadá do holdingu, který kromě jiného vlastní televizní stanici.

A právě tyto scénáře tvoří další úroveň vyprávění – nejprve se vcelku pravidelně střídají s vyprávěním o Town Parku a životě vypravěče, aby se posléze obě úrovně začaly navzájem prostupovat a splývat. Ve scénářích sledujeme například spor homosexuálního páru o adopci dětí nebo pokračování příběhů z autorových předchozích děl. Není náhodou, že se vypravěč na jednom místě připodobňuje k donu Quijotovi; co dále ztrácí vypravěč na podobnosti s literární postavou důmyslného rytíře, to nabývá *Šťastné město* na podobnosti se Cervantesovým románem jako celkem – ať už se jedná o vysokou míru románové sebereflexe, postavy zapuštěné ve dvou úrovních fikce nebo vložená vyprávění.

Počáteční nadšení většiny občanů nad privatizací historického centra nicméně postupně vyprchá. Ukazuje se, že „řídít město jako firmu“ vede jenom k jiným formám občanské nesvobody, a taktéž že Společnosti nejde pochopitelně ani v nejmenším o blahobyt občanů, ale o vlastní zisky. Život se začíná komplikovat i samotnému vypravěči: jako by si vzpomněl na své prvotní odmítání Town Parku, začíná se bouřit proti stále se stupňujícím restrikcím ze strany Společnosti. Za své chování je ovšem penalizován ztrátou „srdíčkových bodů“ a jaksi mimoděk přichází o svůj status VIP občana. Tento sestup na společenském žebříčku se mu ozřejmí ve chvíli, kdy je mu diagnostikována rakovina, a on zjišťuje, že už nemá přístup ke kvalitní zdravotní péči jako ještě před nedávnem. V tu chvíli se od něj odklánějí i šéfové Společnosti, jeho dřív chválené scénáře jsou kritizovány pro svou schematičnost, nemodernost (tzn. politickou nekorektnost), cyničnost, žádají po něm víc vtipu.

Od té doby se vypravěči nezačne bořit jen vlastní život, ale rázem i hranice mezi jeho světem a světem jeho scénářů; tu za ním přijde na návštěvu jedna z postav, aby si promluvila o svém nedostatečném zpracování, tu se scenárista obává, aby na jeho dveře jeho bytu nezaklepala obávaná rebelka **Eliana B** runová. Eliana, jakási aktualizace **Emy B**ovaryové našeho věku (nechyběl jí ani milenec urozeného původu, který využíval její konexe pro vlastní obchodní prospěch, ani zpočátku naivní představy o světě nabyté četbou románů), sem balzakovsky prostupuje z jiného autorova románu (resp. vypravěčova scénáře) *Rebelka* (2004, česky 2012, přel. Eva Blinková Pelánová), v němž se snažila prorazit s vlastní televizní reality show. Nyní se opětovně staví do pozice morální autority a po neúspěchu v televizi se snaží prosadit na poli literárním tak, že zveřejní intimní podrobnosti ze svého vztahu s jistým mladým politikem.

Na příkladu publikování soukromého deníku Eliany demonstruje Duteurtre jedno ze svých častých témat – situaci, kdy se intimní stává veřejným, tedy mimochodem i jedno z hlavních témat románů Milana Kundery, který Duteurtre doporučil nakladatelství Atlantis k vydávání a doprovodil jeho sbírku povídek *Divná doba* (*Drôle de temps*, 1997, česky 2003, přel. Růžena Ostrá) stručnou předmluvou. U Kundery se však jedná o situaci, která je zpravidla nedobrovolná, vynucená, v případě Eliany jde akt zcela vědomý, mající údajně dokumentovat autenticitu. Domnělou autenticitu ostatně Duteurtre často kritizuje: opakovaně ukazuje, že mnohé – byť na oko autentické – postoje jsou nakonec jenom pečlivě promyšleným marketingovým tahem a nemají nic společného s vlastním bytostným ustrojením (kritice umělého rebelství neujdou ani jisté rockové kapely). Eliana si pouze osvojila dobový slovník, umělecké trendy o niterném psaní a ženské literatuře – z těchto pozic pak vytýká vypravěči, že se ve svém psaní nikdy nedokáže naplno odhalit, obnažit, zranit.

Na tuto výtku z Elianiných úst reagoval Duteurtre vtipně tím, že tentokrát vystavil nástrahám moderního

světa nikoliv své postavy, nýbrž především sám sebe v pozici vypravěče: ten stojí před amputací ruky kvůli rakovině, diagnostikované právě ve chvíli, kdy se svými buřičskými postoji připravil o přístup ke kvalitní zdravotní péči. Tudíž ho snad propříště žádná z postav nebude moci kárat za to, že píše o něčem, co se ho osobně nedotýká. Tyto zdánlivě komické situace jsou ovšem doplňovány ještě těmi tragikomickými i čistě tragickými. K těm tragikomickým by patřilo upozorňování na to, jakým způsobem se používá, resp. zneužívá politické korektnosti. Mladý Američan a frankofil David, postava z románu *Cesta do Francie* (2001, česky 2004, přel. Růžena Ostrá) a další výrazně typizovaný charakter Duteurtrovy *lidské komedie* naší doby, si ve vypravěčově scénáři otevře malou galerii ve Francii s názvem „Staré dobré časy“, aby byl vzápětí příslušníky všech myslitelných menšin zlynčován pro nedostatečnou politickou korektnost; Duteurtre tu pochopitelně nezesměšňuje politickou korektnost samu o sobě, jako mnohem spíše to, jak se stává komickou, když se osvojuje jako mechanický názor bez vlastního přesvědčení (také je často dokládáno, s jakou samozřejmostí mnohdy věci posuzujeme). Sem míří i v románu podané vysvětlení chápání komiky – odkazuje se tu na Bergsonovu teorii o směšnosti všechno mechanického.

Tragický a temnější, takřka houllebecqovský (některé z postav obou autorů jsou ostatně čtenáři konvertity Huysmanse) tón světa bez Boha, transcendence – a tedy bez víry, lásky a naděje – zazní v podobě závěrečné sebevraždy jedné z postav. Vypravěčova manželka sice pořádá kurzy „filosofie života“ o buddhismu a stoicismu, ale sama sobě pomoci nedokáže a ve volném čase se ponejvíce uchyluje k sledování banálních televizních telenovel. Postavy se tak všemožně snaží uniknout vlastní lidské bídě tím, čemu Pascal říkal „rozptýlení“ – ať už jde o sledování televize, návštěvy zážitkových areálů, nebo koneckonců i aktualizaci trubadúrské koncepce vzdálené lásky, která se přesunula do chatovacích místností. Jediný scenárista čelí své bídě pascalovskou „obrazotvorností“ – vlastním psaním.

V závěrečné kapitole, nazvané příznačně „Nekonečno“, postavy alespoň na malou chvíli upustí od rimbaudovské – a v rámci Duteurtrova díla opakovaně variované, nejčastěji opět marketingově zneužívané – potřeby „být absolutně moderní“ a nechají se přesáhnout něčím jiným než bezprostředním halasem modernity či představami o ní – totiž (romantickým) pohledem do dálky, představou obrovských prostorů a heroických hlubin (neurčitý, snad idealizovaný návrat k přírodě je jedním z častých autorových závěrů). Ani tehdy ovšem nedají neposedné postavy pokoj a potřeba po srozumitelnosti a jednoznačnosti trvá: je tedy autor snad staromilec? Gay? Nebo buřič? Odpovědět si nyní na podobné otázky už může každý čtenář podle libosti.