

Ivo Pospíšil (Brno)

## Lekce tvůrčího psaní a kvázipostmodernistická poetika Michala Viewegha

✦ **Кључне речи:**  
*poetika a stylistika  
 kvázipostmodernismu, jazyk  
 nového člověka, člověk – masová  
 kultura – masmédia – reklama,  
 automatismus a ozvláštnění  
 jazyka, kvázipostmoderní  
 biedermeier.*

Рад представља коментар уз најновију приповетку Михала Вивега. Она се узима као пример квазипостмодернизма а одликује се одређеним слојем изражајних средстава који формира специфичну поетику лабилности и стабилности, која изражава нисигурност савременог човека у његовој потрази за новим ослонцем спаса на рушевинама поетике бидермајера.

Michal Viewegh (roč. 1962) vydal v rozpětí 15 let řadu textů, které mají nárok na označení román.<sup>1)</sup> Jejich základním rysem je metatextovost, postmoderní pohrávání s cizími texty, parodie a travestie literárních žánrů a oproti falešné české skromnosti značná míra exhibicionismu, který dává na

odiv v díle i mimo ně, v četných rozhovorech, v nichž propaguje svou tvorbu a vytváří jí záměrně mediální pozadí. Není ostatně sám, kdo ví, že dnešní literatura nemůže být sama, že se musí pohybovat v komplementárních dvojicích: k tradičnímu divadelnímu a ještě spíše filmovému ztvárnění se tu

1) Na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy vystudoval bohemistiku a pedagogiku, působil jako učitel a nakladatelský redaktor, žije v Praze, své knihy vydává v nakladatelství Martina Pluháčka Petrov v Brně. Rozvedl se 1996 (manželka Jaroslava, roz. Macková), z prvního manželství má dceru Michaelu (roč. 1983), znovu se oženil 2002 (Veronika, roz. Kodýtková) a stal se znovu otcem. V letech 1990–2002 postupně vydal: *Názory na vraždu* (1990), *Báječná léta pro psa* (1992), *Nápady laskavého čtenáře* (1993), *Výchova dívek v Čechách* (1994), *Účastníci zájezdu* (1996), *Zapisovatelé otcovské lásky* (1998), *Povídky o manželství a sexu* (1999), *Nové nápady laskavého čtenáře* (2000), *Román pro ženy* (2001), *Báječná léta s Klausem* (2002). Jeho díla byla již přeložena do 17 jazyků. Viz *Kdo je kdo. Osobnosti české současnosti*. Praha 2002, s. 725.

přiřazuje cílevědomě budovaný mediální obraz založený na suverenitě, jasně vyjádřeném ekonomickém kalkulu (i když se autor proklamuje jako nelítostný až umanutý kritik současného českého prezidenta Václava Klause<sup>2)</sup>) a postupem proti proudu.

Vieweghovo dílo tvoří jeden z polů nejvíce medializované české prózy; je to publicisticko-triviální literatura, která je jazykově, stylově a žánrově modelována podle pohybů společenské elity, i když ji vnímá kvázikriticky; druhým pólem je spíše jazykově výrazná, příběhově rázovitá próza utkvělá svými kořeny v osobitém prostředí, kam tzv. současnost proniká jen tenkými pramínky. Autoři této prózy vytvářejí svěrázný autonomní svět (např. *Jindřich Zogata* a jeho slezská trilogie *Dědictví zmizelých píšťal*, 1996, *Oves na střeších*, 1996, a *Dřevěné pyramidy*<sup>3)</sup>, 1998; *Květa Legátová*, vl. jm. Věra Hofmanová, roč. 1919, a její povídkový cyklus *Želary*, naklad. Paseka, Litomyšl 2001, a novely *Jozova Hanule*, tamtéž 2002<sup>4)</sup>).

Příběh soukromého detektiva Denise Pravdy a spisovatele Norberta Černého je zasazen do zdánlivě obecného prostředí; z řady údajů vnějších a vnitřních, autobi-

ografických je však zřejmé, že jde o český prostor a českou společnost této doby: sociologická charakteristika Vieweghova románu by si zasloužila samostatného pojednání.

Oba zmíněné póly současné české prózy překvapivě spojuje určitý tradicionalismus: u Zogaty a Lagátové je to utkvění v deskriptivní, kronikové struktuře, do níž jsou jako démanty zasazeny více či méně bolavé příběhy rámcované vymezeným prostředím vyhraněné lokality; Michal Viewegh či Martin Nezval<sup>5)</sup> cizopasí na triviální literatuře, jako by ji travestují, ale jsou styčná místa, v nichž jsou polohy prosté imitace a travestie nerozlišitelné; Vieweghův záměrně deklarativní vztah k sebepropagaci a ekonomické funkci literatury (v jednom interview to charakterizoval jako záměr vyprodukovat jeden román ročně, což de facto činí) je tedy jakousi kritikou skutečnosti a současně identifikací s ní, tedy "ambivalencí na druhou". Dvě negace obvykle dávají pozitivní výsledek.

Zatímco postavy Zogatovy a Legátové vytvářejí více či méně dramatické děje z každodennosti svých drobných prožitků zřetězených v jeden celek, u Zogaty v podobě

2) Viz *Báječná léta s Klausem* (2002).

3) Viz naši studii Фрагментарный роман-хроника конца 20 века („Наследие исчезнувших свирелей“, „Овес на крышах“ и „Деревянные пирамиды“ Йиндржиха Зогаты: особенности жанра, стиля и поэтики). *Stil* 2003, s. 259–271. Dále také: „Literatura blahodárného skřípotu a tření“: Žánr – poetika – styl v díle Jozefa Hnitky. *The Literature of Beneficial Screeching and Friction: Genre – Poetics – Style in the Work of Jozef Hnitka*. *Stil*, Beograd – Banja Luka 2004, 3, s. 263–274.

4) Š. Vlašín: Prozaička se třemi jmény. *Obrys-Kmen* 2003, č. 21, s. 2. Jak autor recenze, známý český literární vědec a kritik upozorňuje, Květa Legátová-Hofmanová nemohla vletět na českou literární scénu jako meteor, neboť pod jménem Věra Podborná uveřejnila již roku 1957 povídkovou knihu *Postavičky* a roku 1961 román *Korda Dabrová*.

5) M. Nezval: Obsluhoval jsem prezidentova poradce. *Premiér a jeho parta*. Akademické nakladatelství CERM, Brno 1995, původně 1993 a 1994. Viz I. Pospíšil: Poetika a žánrotvorné prostředky předstírání a zastírání jako pramen směšnosti u Martina Nezvala (*Obsluhoval jsem prezidentova poradce*, 1993; *Premiér a jeho parta*, 1994). *Świat humoru*. Redakcja naukowa Stanisław Gajda i Dorota Brzozowska. Uniwersytet Opolski – Instytut Filologii Polskiej, Opole 2000, s. 477–484.

románu a u Legátové v povídkovém cyklu, Viewegh svůj příběh doslova generuje z jednoho motivu a podle Páralova modelu plodí jeho pokračování a narůstání, jehož kvantitu zvětšuje technikou rámcování: měl by z toho radost například Viktor Šklovskij, jehož literárněteoretická kariéra započala právě studiem rámcovací techniky a architektoniky kompozice<sup>6)</sup>, stejně jako český editor ruských formalistů a specialista na kompozici české prózy František Všeňka.<sup>7)</sup>

Démonický ráz Vieweghova díla obecně ve smyslu konstituování příběhu a zapojování auktoriálního vypravěče do jeho struktury připomíná Kunderovo modelování světa ve třech sešitech *Směšných lásek*: příběh se tu demiurgovi často vymyká a ovlivňuje jeho život. Viewegh svůj příběh predeterminuje výchozí situací, která anticipuje a dotváří další vývoj příběhu: spisovatel vyslýchá detektiva a chce vyprávět příběh o sledování své milenky Kláry (spisovatel ovšem učí na Literární akademii Josefa Škvořeckého jako sám Viewegh) a nakonec ho zastřelí: mezi těmito dvěma událostmi se odvíjí vlastní narace.

Níjak rozsáhlé dílo (s tím má asi Viewegh potíže: jeho prózy jsou stále útlejší nebo alespoň útlé – vydavatel je pak graficky “ztučňuje”): markantně toto umělecké ztučňování vyniklo v románu *Báječná léta s Klausem*, 2002) se drží na dominantě životního a jazykového automatismu. Zatímco modernisté proklamovali umění jako schopnost vidět svět jakoby poprvé (formalistické “ozvláštňování”, rus. “ostraněnije”), z postmodernistické atmosféry vycházející Viewegh staví

právě na potvrzování automatismu; jeho lidé – aby se vyhnuli postmoderní ambivalenci a totálnímu znejistění – snaží se této nejistotě předejít. Autentické projevy lidského ega, například žárlivost, která je *via facti* dominantním tématem románu, se odstraňují automatismem: detektiv Denis Pravda a jeho žena Rút si vzájemně a v detailech svěřují svá milostná dobrodružství, své “úlety”: “A co Zdeněk, jaké to bylo?” Snadnost, s níž jsem dnes dokázal vyslovovat takovéhle otázky, mě ani po všech těch letech nepřestávala okouzlovat. ‘Chceš to vyprávět? Doktor a zdravotní sestra? Takový klišé?’ ‘Ano.’ Obvykle jsem rád znal podrobnosti – byl to jednoduchý a občas i docela vzrušující způsob, jak dostat Rút zase nazpět, jaksi nedotčenou, jestli mi rozumíte. Pokud mne totiž na jejích úletech vůbec něco popuzovalo, pak snad jen ona tupá domýšlivost některých jejích milenců. *Normálně jsem mu tu jeho prsatou paničku přefiknul...* Tím, že mi Rút pokaždé pravdivě převyprávěla veškeré detaily, se jejich domnělý triumf okamžitě změnil v nevědomou prohru. Žádné tajemství už neměli, byl jsem to naopak já, kdo věděl všechno: jaké nosí spodní prádlo, jak se v posteli chovají i jak si představují milostnou přehru. Nebylo to špatný, ale jako vždycky, když je to poprvé: ‘kouzlo nového versus nesehnatost.’ ‘Velký penis?’ Před dvaceti lety bych při stejné otázce dostal infarkt; nyní jsem se klidně díval na kosatky. ‘Jo. Tím pádem měl ovšem dojem, že se nemusí moc snažit.’ Rút nikdy nepřidávala ani neubírala. Pravda nám dvěma už nemohla ublížit. ‘Neudělala ses?’ Nikdy si nenechte namluvit, že věcnost

6) Odkazujeme tu na české překlady jeho prací, např. *Teorie prózy* (čes. 1936, 1948), *Próza* (čes. 1978), *Návrat Odysseův* (čes. 1974) a *Energie omylu* (čes. 1986).

7) Mj. F. Všeňka: *Tektonika textu. O kompoziční výstavbě české prózy třicátých let 20. století*. Votobia, Olomouc 2001. Týž: *Kroky Kalliopé. O kompoziční poetice české prózy čtyřicátých let 20. století*. Votobia, Olomouc 2003. Týž: *Možnosti Meleté. O kompoziční poetice české prózy desátých let 20. století*. Votobia, Olomouc 2005.

je vulgární. ‘Ne. Ale líbilo se mi to.’ ‘To jsem rád.’ Opravdu jsem byl rád. Položil jsem jí ruku do klína. ‘Chceš to napravit?’ Podívala se na mě trochu překvapeně. ‘Jo.’ Vsunul jsem dlaň do kalhotek a začal ji hladit.<sup>8)</sup>

Spisovatel Norbert Černý přichází do detektivní kanceláře Denise Pravdy údajně proto, aby našel materiál pro svůj nový román o žárlivosti: rámcovaný příběh je tak vlastně románem a román sám materiálem – běžný, dnes již skoro zautomatizovaný postup<sup>9)</sup>, stejně jako to, že román je v podstatě předsmrtným vyprávěním člověka, jemuž narace ovšem nezachránila – na rozdíl od Šahrazád – život.

Autor svůj román graficky a axiologicky strukturuje používáním standardu a kurzívy: kurzívou je psán rámcující text a bonmoty či gnómičké výroky, v nichž jazyk vystupuje ve funkci orwellovského posmrtného newspeaku (“ulice lidem!”, “Fajn ňamka!”, “mistře”, “totální vojeb”, “čmucha!”, “Na cardy tohle bohatě stačí”). Problém – například pro překladatele – je v tom, že nejde pouze o projevy obecné češtiny nebo dobového slangu spojeného se sdílením stejné, většinou mediálně utvářené pseudoreality, ale o imanentní schémata zrcadlící ještě kromě toho “konfekčnost”, odcizenost a nekonečnou reprodukovatelnost typové situace: Vieweghova realita je vytvářena jako non-stop kopírka; pojem originálu, původnosti ztrácí u Viewegha – stejně jako v postmoderním světě vůbec – smysl a hodnotu.

Příběh spisovatele, z něhož se vyklubal běžný žárlivec, který detektiva dává sám sledovat – tedy tuctový příběh o něco komplikovanějšího milostného trojúhelníku – vstříkem exotického prostředí (Čína) – tvoří žánrové podloží dalším strukturám (nadstavbám). Mecenášsky financovaná cesta do

Číny ironicky reflektuje další rysy současné reality; na kulturu jako by peníze nebyly, ale jinde se jimi doslova plýtvá (některé z různých důvodů konjunkturální filmy). Ostatně nepokryté vykalkulované spojení literatury a filmu je Vieweghovou specialitou: své romány záměrně konstruuje tak jednoduše, že jsou to spíše prefabrikované filmové scénáře.

Na jednoduchém “románovém scénáři” či filmové novele (novela je asi nejpříznačnější označení *Případu nevěrné Kláry*) je vystavěna struktura mířící hodně daleko – snad i nezáměrně – za provoplánový detektivní a milostný příběh.

V románu *Vybíjená* (Petrov, počátek května 2004) se autor vrátil k tradičnímu dezintegrovanému narativnímu modelu složenému z jamesovských points of view, tedy postupně prezentovanými pohledy protagonistů jeho generace na pozadí abiturientů jeho generace na pozadí abiturientů jeho generace na pozadí abiturientů jeho generace. Základním rysem je stará dobrá modernistická pseudokomunikace či bizarní komunikace a komunikační záměna. Žádný svět an sich neexistuje, jsou pouze světy jako narativní konglomeráty. Přitom jen náhodou dochází k protnutí těchto disparátních světů, později zas k jejich rozchodu a míjení. Uvedu zde v této souvislosti momentku z dětství, kdy jsem se jako školák zúčastnil tehdy obvyklého vítání sovětské delegace: zazpívali jsme jí ruské písničky, tehdy klasické, tedy o městě nad Něvou, o stepi, která je všude kolem, o vojácích a partyzánech, o věčné Rusi. Ti lidé byli Estonci a podivně se přitom usmívali – teprve později jsem tento drsný lapsus pochopil. Podobně si počínají i postavy *Vybíjené* (v českém prostředí oblíbená školní hra, při níž se z kruhu míčem vybíjí jeden z hráčů – anglicky prý poněkud odpovídá hře pig-in-the-middle) – prostinký emblém života.

8) M. Viewegh: *Případ nevěrné Kláry*. Petrov, Brno 2003, s. 49–50.

9) I. Pospíšil: *Tvar a funkce metarománu*. Světová literatura 1984, č. 3, s. 251–253.

Přitom je toto dílo programově nednadčasové: dobové narážky, jimž po několika letech nebude nikdo rozumět, spojují dílo zjevně s tímto okamžikem a vyjadřují postmoderní filozofii hodiecentrismu: hodnoty se rodí a umírají jako jepice, trvají chvíli, často jen okamžik své vlastní mediální prezentace.

Viewegh ovládá metodu kolážové imitace: pro něho je postmoderní poetika jen jednou částí dortu, který jako by pekli pejsek a kočička: od obsesivních narážek na Klause až po nostalgii, smutek bezvýchodnosti a opětovné naskočení do každodenního automatismu. Základním problémem Vieweghova “nového člověka” je póza naprosté upřímnosti, která se nakonec stává tak nesnesitelnou, že vlastně vyjadřuje jen jinou dimenzi neupřímnosti. Přezdívkou některých vypravěčů (Hujerová, Skippy) jsou beztak spojeny s medializací, s dobovými filmy a seriály, u nichž dnešní čtyřicátníci prožívali dětství. Ve Vybíjené klesl Viewegh ještě více do záměrného nostalgického stereotypu a použil ještě obehnanější narativní modely než v *Případu nevěrné Kláry*. Prolamování do světa triviálního žurnalistiky je ve Vieweghově díle doplňováno přímou publicistikou, kterou se prezentuje na stránkách českých novin a kterou pak bydává knižně: případem z poslední doby je soubor fejetonů Na dvou židlích (2003), kde dává průchod své primitivní až fyzické nenávisti k některým politikům, dokonce ve formě odrhovačky.

Již ruský kritik V. G. Bělinskij ve stati *O ruské povídce a povídkách pana Gogola* (O ruskoj povesti i povestjach gospodina Gogolja, 1835) obdivoval na tomto rusko-ukrajinském spisovateli schopnost poetizovat každodennost – říkal tomu “reálná poezie”, kterou kladl proti “ideální”, tj. romantické. Všednost, každodenní automatismus je také Vieweghovým tématem: zatímco Gogol odhaluje skryté, obecné a

citově devastující pozadí každodenní banality, docházejí k lítostné nostalgii, Viewegh dovádí všednodenní automatismus do krajnosti: jeho člověk potlačuje své běžné lidské reakce a brání se tak šoku a překvapení, snaží se eliminovat všudypřítomné postmoderní znejistění tím, že je rozšiřuje skutečně na vše a tím je umrtvuje. Nejlépe něco zničíme, když to zveličíme, mrtvolu nejlépe skryje hromada mrtvol. Vieweghem konstruovaný “nový člověk” počátku 21. století je “sečtělé zvíře”, jež vše bere jako smrt, nemá žádná hodnotová měřítká a své vzdělání kultivuje právě pro to, aby ze života odstranil znejistění a napětí: vše je předvídatelné, opakovatelné, konfekční, překvapivost lze eliminovat automatizací. Vedle démonismu násilně modelujícího svět podle vlastní podoby a vedle kronikového plynutí (Zogata, Legátová) nachází Viewegh “třetí cestu”: schopnost ztotožnit se s okamžikem, novodobým hodiecentrismem.

Na povrchu je Vieweghova próza “postmoderní” již prací s ambivalencí a znejistěním, exploatací literární triviality detektivkového schématu, ale uvnitř je to poněkud jinak. Zatímco u postmodernistů za těmito představitelnými kulisami najdeme také hloubavost, pocit marnosti, vykořeněnosti a nostalgii, u Viewegha je již i tento “boční produkt” postmoderny travestován, jako by jeho “nový člověk” nejlépe reprezentovaný soukromým detektivem vytvářel i novou společenskou morálku: je třeba žít s těmi možnostmi, které člověk jako biosociální entita má. Hrdinové německo-českého biedermeieru přežívali tím, že se uzavřeli do svého měšťanského interiéru a problémy “velkého světa” procezovali skrze stěny svých měšťanských bytů a zavedených stereotypů; Vieweghův hrdina ví, že obstát znamená potlačit přirozené lidské vlastnosti; své ego vhodně nasměrovat do “povoleného” prostoru, využít každého okamžiku k naplnění

momentálních představ; jistě je v jeho rodu něco z literárních postav mladého Milana Kundery nebo Vladimíra Párala, byť jde o autory svou poetikou a filozofickými východisky poněkud odlehlé. Vieweghův “nový člověk” zjevně rezignuje na velká pnutí, velké city a velké konflikty; ví, že v globalizovaném světě je člověk podoben rybičkám z pokojového akvária, kde je vše prosvíceno, prolustrováno, vše je obnažené, nahé a nikdo neví, kdo koho vlastně sleduje: všeobecné sledování jako příznak doby paradoxně deklarující svobodu, ochranu osobních dat a nedotknutelnost individua vlastně znamená, že jakékoli sledování již nemá smysl.

Je tedy hlavním tématem nové Vieweghovy prózy problém totální transparentnosti lidského života a jeho zveřejňování, exponování: zatímco u postav literatury 19. století se svět jedince tragicky srážel se světem společnosti a produkoval deziluzi, literatura moderny založila svou existenci na kontrolovatelnosti člověka a světa, postmoderna vycházela z plurality, koexistence, míjení světů a diskurzů, které se neprotínají, ale vzájemně tolerují svou jinakost, v kvázipostmoderně M. Viewegha se jedinec zcela rozpouští v globalizovaném světě, kde se pohybuje jako astronaut v beztlákovém stavu.

Život ztratil celistvost, prostor a čas se rozpadly na autonomní entity, které spolu často ani nekomunikují: emblémem tohoto stavu jsou roztroušené bonmoty, gnómy, slepence módních slůvek, anglických průpovědek, které s okamžikem umírají. Necelistvost a metapodobu světa akcentují zmnožované narativní techniky, rámcování a metatextovost. Jsou tu de facto dva romány: jeden produkovaný spisovatelem Norbertem Černým (ukázky z veřejného čtení) a narace Denise Pravdy při “výslechu” předtím, než ho žárlivý spisovatel zastřelí. V kvázipostmodernismu ani umění nezachrání člověku život: to je spojeno s deaxiologizací kvázipostmoder-

ního světa: jeho hodnoty nejsou jen ambivalentní a znejistělé, ale přímo anulované, “vygumované”, jsou časově vymezeny okamžikem dění, potom již není síly, která by je udržela při životě nebo je sankcionovala. Z toho vyplývá hodiecentrismus Vieweghova kvázipostmoderního světa, v němž má smysl jen to, co je momentálně prožíváno.

Stárnoucí spisovatel, pro nějž je – zdá se – stále obtížnější plnit slib jednoho románu ročně, zajímavě vyjádřil kvázipostmoderní oscilaci mezi znejistěním a utkvěním v próze *Lekce tvůrčího psaní* (2005), která je na záložce opatrně a poněkud eufemisticky nazvána “komorní psychologickou novelou”, což je patrně eufemismus pro příliš krátkou prózu. Je to opět prostředí, jež Viewegh důvěrně zná, v tomto případě soukromá vysoká škola Literární akademie Josefa Škvořeckého, tedy milieu dostatečně konjunkturní, aby se zde mohly objevit všechny podstatné neduhy polistopadového českého života i obecnější lidské problémy koncentrované na malé ploše semináře tvůrčího psaní. Oproti předchozím dvěma románům používá zde Viewegh jakoby symbolicky metodu silnějšího sevření textu, návratu do jednoho místa, stmelení a sjednocení. Komentuje tu mimo jiné trochu sebeironicky svůj slib vyprodukovat jedno literární dílo ročně. V Prologu se na počátku května 2004 autor a jeho nakladatel (Pluháček) setkávají na terase kubánské restaurace naproti knihkupectví Fišer, kde začala autogramiáda jeho zatím poslední knihy (*Vybíjená*). Tu také dumají, co bude příště, a tu je vlastně vše podstatné anticipováno. Pak se sem zase v Epilogu vracíme: je počátek května 2005, kniha je napsána, protagonisté jsou o rok starší – mezitím proběhl děj, který jimi přece jen pohnul: “ – Mluvíme zrovna o mé příští knize, – informuje kritika autor. – Bude to příběh, který vznikne během jediného dne, v semináři tvůrčího psaní. Celé se to navíc

odehraje přímo před zraky čtenáře. Prakticky z ničeho by před jeho očima mělo vzniknout pozoruhodné něco.<sup>10)</sup>

V Epilogu se to zase sumarizuje: “Sluneční odpoledne na počátku května 2005; autor a jeho nakladatel sedí na venkovní terase kubánské restaurace La Bodequita del Medio naproti knihkupectví Fišer, kde v pět hodin začíná autogramiáda autorovy nové knihy. – To sladké finále se mi líbilo, – říká nakladatel. Řečeno s Oskarem Wildem, člověk by musel mít srdce ze železa, aby ho to nerozesmálo. – Záměrná nevěrohodnost –, poznamená autor ponuře. Vědomé použití kýče. Nám dvěma je to jasné. Ale oni to jako obvykle nepochopí. Respektive to nebudou chtít pochopit.”<sup>11)</sup>

A mezitím se rozehrává povlovně vedený příběh seminární skupiny sdružující různé lidské osudy, téma banální a staré jako literatura sama. Postdmekrnismus jako takový cizopasí na starých textech, tvoří z nich nové celky, přičemž zamlžuje svoje hodnocení, a znejistuje tak čtenáře hodnotovou rozkolísaností: například poetika socialistického realismu u Rusů V. Sorokina nebo V. Jerofejeva je podána tak, že se stírá parodičnost a vytváří se prostor pro hodnotové domýšlení ve smyslu lidské tragédie, naivity, ale také nostalgie. Z tohoto pocitu vyrůstá i kvázipostmodernismus prohlubující jazykovými a poetickými prostředky banalizaci příběhu a znovu, a to velmi výrazně hledající životní balanci “nového člověka” v čase pohody. Vytvářet čas a prostor pohody, tj. *biedermeier* počátku 21. století, je také vlastním vyústěním díla. Zatímco v předchozích prózách, které jsme jinde srovnali s tvorbou ukrajinské filozofující literátky Oksany Zabuzko, probíhá sběr atraktivních témat obratně vkomponovaných do půso-

bivého a lascivního celku, který je výstupem všeho, co je konjunkturální, pro danou dobu typické a přijatelné, jako třeba v 19. století téma soubojů, vězení pro dlužníky nebo veřejných domů, v dalším pokračování svého kvázipostmoderního úsilí pokračuje Viewegh v posilování stabilizačního pólu své prózy: již incipit a explicit díla o tom svědčí zcela průkazně. Smyslem je napsat jednou ročně aspoň jedno dílo: toto dílo prezentuje toto úspěšné úsilí, smyslem je tedy seznámit čtenáře s tím, že se to podařilo. Autor se – stejně jako jeho postavy – pohybuje od jedné pohodové polohy k druhé: aby obnovil svoji “pohodu”, musí splnit úkol tak, aby se ocitl přibližně na tomtéž místě, leč o nějakou dobu (1 rok) starší. Všechny děje jsou rozehrány jako počítačová hra, tedy “jako”, a počíná se řada napínavých příběhů, které jsou často jen naznačeny, ale nakonec se ztrácejí, pokušení ustupuje a obnovuje se s mírným posunem “pohoda”, tedy určitá rovnováha. Spisovatel s příznačným jménem Oskar (proslulá americká filmová cena, v České republice donedávna také relativně úspěšný mobilní operátor, nyní součást většího nadnárodního celku) navazuje se členy svého semináře tvůrčího psaní různé typy kontaktů, má k svým žákům různý vztah od zcela negativního až k milostnému pokušení.

Novelistická hra vychází z jazykové charakteristiky prostředí a jednotlivých postav a současně začíná stereotypně konstatovanou krizí středního věku, resp. jeho automatismu: stárnoucí spisovatel odjíždí rutinně do školy, polibkem se loučí se ženou a dcerou, přičemž je však pokoušen svody života, jimž dílem podléhá, dílem se jim ubrání a uhájí svůj status quo: hladina se rozčeří, ale pak se zase zklidní, vše je zas na svém místě, konce se svádějí s konci. Autorský vypravěč je

10) M: Viewegh: *Lekce tvůrčího psaní*, Petrov, Brno 2005, s. 9 (dále *Lekce*).

11) *Lekce*, s. 136.

voyeurský ve svém pohledu na život: chce zůstat spíše stranou jako pozorovatel, rozehrává své příběhy, ale nakonec odstupuje a nechává je doznít. Kvázipostmodernismus vychází z literárních archetypů: zatímco postmodernismus hledá a nachází od nich distanci, kvázipostmodernismus je jedním dechem distančně identifikuje, ale současně se jich nezříká: autor ví, že dílo je v tom kýčovitě, musí to dát intelektuálně najevo, ale současně si je vědom, že to je právě to, co přitahuje čtenáře: ukázat pokušení, ale současně biedermeierovskou idylu stability a jistoty, která se pokušením zpevnila.

Podíváme-li se do 19. století, najdeme podivuhodnou paralelu v zapomínaném tzv. neoklasicistovi ruského realismu Ivanu Gončarovovi (1812–1891). Je ruským spisovatelem, jehož dílo samo vydává svědectví o sváru těchto dvou počátků i v ruském románu. Začíná překlady dramaticky a příběhově bohatého a dobrodružného E. Süe, ale proslul fyziologickou črtou (fyziologie) *Ivan Savvič Podžabrin* (1842, vyd. 1848). Roku 1847 mu vychází román *Všední příběh* (rus. Obyknoennaja istorija), v němž pregnantně ukázal dva lidské typy: mladého romantika, snílka, povzneseného nad každodenní realitu, a pragmatického, strážlivého a věcného podnikatele. Dramatický, vypjatý a vyostřený romantismus vidí nikoli jako nepřítel věcnosti, ale jako přirozenou etapu v lidském vyžívání, etapu, která však má trvalý význam. Člověk z romantismu takřkajíc vyrostle, opustí jej, jeho subjektivní sebeprosazování projevující se konfesionálností se stává součástí "objektivnějšího" zklidnělého proudu dění. Dramatičnost a subjektivita je znakem nedospělosti. Takto vidí jako literární kritik i hořkou komedii A. S. Gribojedova *Hoře z rozumu* (Gore ot uma, 1824): Čackij je nekompromisní, dramaticky se chovající romantik, Sofija spíše nahlíží do životního proudění a nechá je plynout

– v tom si nerozumějí (esej *Milión trápení*, rus. Mil'jon terzanij, 1872). Takový byl jeho názor na romantismus i mimo literaturu: byl zastáncem rovnovážné polohy a životní harmonie, neměl rád krajnosti v životě ani v literatuře. V sociálně psychologickém románu *Oblomov* (1859), jehož část, později kapitola románu *Oblomovův sen* (Son Oblomova), se objevila již roku 1849, se tato pozice vrací jinak v postavách pomalého, pasivního a zasněného titulního hrdiny a aktivního podnikatele Štolce. Na rozdíl od dřívějšího negativního hodnocení postavy Oblomova (N. Dobroljubov), hledá dnešní literární věda jiná, méně jednoznačná řešení: Oblomov svou nečinností klade horečné lidské aktivitě znepokojivé otázky po jejím smyslu. V románu autor zachytil v jedné projekci pasivitu a zatuchlost ruských šlechtických hnízd, zaostalost myšlení a v druhé rovněž testoval duchovní zralost a hloubku pagmatického přístupu. Projevil se tu jako mistr syžetové rytmizace, poetiky klidu a utkvění mající základ v klasicismu německého teoretika umění J. Winckelmanna, který v antickém umění uviděl především realizaci estetické kategorie klidu jako synonyma krásy. V románu *Strž* (Obryv, 1869) analyzoval zase problém umění a tzv. nihilismu, který regresivní složky ruské společnosti spojovaly s tzv. revolučními demokraty, ale jenž zahrnoval i veškerou materialisticky a ateisticky zaměřenou inteligenci, neústrojně přejímající podněty evropské filozofie a sociální teorie. I tak neklidný jev, jakým je cesta kolem světa, kterou Gončarov podnikl na lodi admirála Puťatina, ukázal harmonicky a rovnovážně v cestopise *Fregata Pallada* (Fregat Pallada, 1858).

Poetika klidu, návraty ke klasicistické poetice a jasnozřivé vidění všelidského v historicky konkrétním vede některé kritiky k tomu, aby ho označovali za ruského neoklasicistu. Na tom nic zásadního nemění



ani psychoanalytické (jungjiánské) zkoumání jeho díla na konci minulého století.<sup>12)</sup>

I. Gončarov chápal pokušení romantismu jako dětskou nemoc, ze které se normální člověk vždy vyléčí a stane se kalkulátorem, racionálním uživatelem poklidného, ničím nekomplikovaného života, této pohody podivuhodného carského *biedermeieru* poloviny 19. století. To, co oba autory, tak vzdálené časem, prostorem, kulturou, tradicí a celkovým směřováním světa ještě spojuje, je provokující aktualizace doslova *up to date*: i když Gončarov není tak brutálně konkrétní (debata o Lasicovi a Satinském), přece jen jsou jeho romány velmi aktuální odezvou reálných procesů: zánik romantismu, kroužky revoluční mládeže, zatuchlý poklid šlechtických hnízd.

Vieweghovo dílko, *work in progress*, vznikající za pochodu při práci v semináři tvůrčího psaní, příběh komentovaný žáky, s vrstvami metatextu i s mediální mezihrou před samotným finále také připomene to, jak Gončarov konstruoval své romány na mrtvolách romantických struktur a tradičních žánrových staveb, třeba na deskriptivním románu v případě *Oblomova*, na milostné romanci ve *Strži* nebo na modelu klasického cestopisu ve *Fregatě Palladě*. Může být tedy Vieweghův román vyrůstající z kořenů sentimentalismu – ostatně vášnivě lásky skoro všech postmodernistů a kvázi-postmodernistů – a přerůstající v *biedermeierovský* obrázek zklidnělých poměrů chápán jako článek v řetězu nekonečných žánrových transformací, v jejichž průběhu

původní žánrový rámec do sebe vstřebává nové tematické podněty a spojení, aniž by tento rámec zásadně narušil: kouzlo opakování, stereotypu v tlaku rychle se měnících poměrů je vlastně základním znakem literatury, jejím zpomalovacím efektem, její spásnou retardační podstatou, o níž psával svého času V. Šklovskij, vlastnosti, která asi zachránila život Šahrazád, stejně jako strnulé polohy některých asijských tanců představujících emblém alespoň dočasně zastaveného času. Je zřejmé, že promiskuitní život ruské mládeže poloviny 19. století (*Strž*), dynamismus podnikatelů (*Štolc* v románu *Oblomov*) nebo možnost zvládnout během reletivně krátké doby nezměrné mořské prostory (*Fregata Pallada*) byl oproti dnešní globalizaci a medializaci sám o sobě jen *biedermeierovskou* idylkou, ale intenzita pociťování tohoto chaosu byla asi stejná v 19. i v 21. století: téma znejistění přitahovalo stejně silně jako zklidnění, ustálení a nalezení jistoty.

M. Viewegh – stejně jako autoři triviální literatury – hledá atraktivní topos, který mu přinese i atraktivní téma: v tomto případě je to svého druhu prostředí vlastní profese, které motivuje i metatextovost jeho novely. Také Ivan Gončarov si vybírá příznačný topos a využívá starých žánrových modelů, jak prozrazují již tituly jeho románů (invertovaný výchovný román – *Erziehungsroman* –, jímž je *Oblomov*, topos statického místa za městem, kde se scházejí nihilisté ve *Strži*, zaoceánská loď ve *Fregatě Palladě* nebo travestie romantického generačního střetu ve *Všedním příběhu*). Je zajímavé, že

12) Viz M. Ehre: *Oblomov and His Creator: The Life and Art of Ivan Goncharov* (1973), J. M. Loščic: G. (1977), V. I. Meľnik: *Realizm I. A. Gončarova* (1985), P. Thiergen (ed.): I. A. Gončarov. *Beiträge zu Werk und Wirkung* (1989), N. Baratoff: *Oblomov: A Jungian Approach: A Literary Image of the Mother Complex* (1990), R. Peace: *Oblomov: A Critical Examination of Goncharov's Novel* (1991), G. Diment: *The Autobiographical Novel of Co-Consciousness: Goncharov, Woolf, and Joyce* (1994). Ani nové sémantické nahlížení z pozice pretextu na tom nic zásadního nemění – viz A. Молнар: *Поэтика романов И. А. Гончарова*. Москва 2004.

se tu scházejí jakoby nonkonformní spisovatel s ruským carským cenzorem a vyhlášeným humánním konzervativcem; jako by tu platilo ono odvěké “Mladí revolucionáři, staří dvorní radové”. Je to zjevně znak síly archetypálních spodních proudů, které se projevují v žánrové struktuře a její transformaci nepřesahující rozpětí výchozí slovesné stavby – to bylo ostatně kdysi dominantou

našich úvah v knížce podobného názvu.<sup>13)</sup> Současně je zřejmé, že podobnost těchto zdánlivě vzdálených tvarů a jejich tvůrců není náhodná: je to podobnost reflektující podobnosti ve vývoji společenských a kulturních struktur, kdy nikdy nelze psát rok nula, stejně jako nikdy nelze ulpívat na již poznaném a protrpěném: pohyb v utkvění, rovnováha v dynamickém pnutí.

312

## summary

### Σ *A Lesson of Creative Writing* and Michal Viewegh's Quasipostmodernist Poetics

The present study deals with postmodernism and quasipostmodernism on the material of the novella *A Lesson of Creative Writing* (Lekce tvůrčího psaní, 2005) of the contemporary Czech prose writer Michal Viewegh on the background of his earlier pseudodetective novellas *The Case of the Unfaithful Klara* (Případ nevěrné Kláry, 2003) and *The Pig-in-the-Middle* (which is not the exact translation of the original Czech title *Vybíjená*, 2004) and in the context of similar types of literary creation reflecting the chaotic history (Ivan Goncharov).

The period of transformation in Viewegh's prose works is considered a manifestation of radicalism, of the breach of mass literature and of the permanent impact of dilettantism and imitation. The demonic character of his vision of the world means in this case the conception of the artifact as playing with man's deeds and fates. Viewegh's “new men” use the language of mass media, advertising, apply various topical hints.

Viewegh overcomes the alienation and mental depression by materialist pragmatism, but also by typical Czech irony and self-irony. Especially in his latest novella *A Lesson of Creative Writing* he seeks a new stability in *biedermeier* scenery: literature is part of comfortable, cosy life; everything should come back to its own place, the initial part of the novella (prologue) is continued in its final passages (epilogue). In the end, the author tries to compare Viewegh's sensibility with that of the writer of Russian neoclassicist realism Ivan Goncharov.

## Literatura

### Primární

Viewegh 2003: **Viewegh, M.** Případ nevěrné Kláry. Petrov, Brno.

Viewegh 2004: **Viewegh, M.** Vybíjená. Petrov, Brno.

Viewegh 2005: **Viewegh, M.** Lekce tvůrčího psaní. Petrov, Brno.

13) I. Pospíšil: Rozpětí žánru. Brno 1992.

### Sekundární

<http://web.volny.cz/noviny/kultura/literatura/clanek/~volny/1DC/37201/viewegh-vyzral-a>

Молнар 2004: **Молнар, А.** Поэтика романов И. А. Гончарова. – Москва.

Pospíšil 2004: **Pospíšil, I.** “Literatura blahodárneho skřípotu a tření”: Žánr – poetika – styl v díle Jozefa Hnitky. The Literature of Beneficial Screeching and Friction: Genre – Poetics – Style in the Work of Jozef Hnitka. Stil, Beograd – Banja Luka, 3, s. 263–274.

Pospíšil 2000: **Pospíšil, I.** Poetika a žánrotvorné prostředky předstírání a zastírání jako pramen směšnosti u Martina Nezvala (*Obsluhoval jsem prezidentova poradce*, 1993; *Premiér a jeho parta*, 1994). Świat humoru. Redakcja naukowa Stanisław Gajda i Dorota Brzozowska. Uniwersytet Opolski – Instytut Filologii Polskiej, Opole 2000, s. 477–484.

Šklovskij 1978: **Šklovskij, V.** Próza. Praha.

Všetička 2003: **Všetička F. Kroky Kalliopé.** O kompoziční poetice české prózy čtyřicátých let 20. století. – Olomouc.

Všetička 2005: **Všetička, F. Možnosti Meleté.** O kompoziční poetice české prózy desátých let 20. století. – Olomouc.

Všetička 2001: **Všetička, F.** Tektonika textu. O kompoziční výstavbě české prózy třicátých let 20. století. – Olomouc.

313