

IVO POSPÍŠIL

## KVÁZIPOSTMODERNISMUS ZNOVU NAVŠTÍVENÝ

### Abstrakt

Na příkladu vybraných děl Michala Viewegha autor sumarizuje několik rysů tzv. kvázipostmodernismu, jak je demonstroval v několika svých předchozích článcích, zejména utváření „nového člověka“ a jeho „nové etiky“, na metaliterární a sebestředný ráz této literatury a jeho „novou upřímnost“.

### Abstract

On the example of the selected works by Michal Viewegh the author summarizes several features of the so-called quasipostmodernism he had demonstrated in his preceding articles, especially the formation of the „new man“ and his „new ethics“, the metaliterary and egoistical character of this type of literature and his „new sincereness“.

### Klíčová slova

postmodernismus ■ kvázipostmodernismus ■ Michal Viewegh ■ globalizace ■ „nový člověk“ a jeho „nová etika“ ■ metaliteratura ■ virtuální autenticita

### Key words

postmodernism ■ quasipostmodernism ■ Michal Viewegh ■ globalization ■ „new man“ and his „new ethics“ ■ metaliterature ■ virtual autenticity

Každý literární směr, poetika či tendence vyvolává napodobování, parodování, aluzivní zpracování nebo alespoň využívání v jiných souvislostech. Je tomu tak i s postmodernismem. Objevují se roje literárních děl, jež připomínají některé postmoderní grify, ale systémově je k postmoderně zcela zařadit nelze, stojí spíše na jejím okraji, stejně jako postmoderna cizopasí na mršinách cizích textů, cizopasí zase na ní, využívající její popularity a vládnoucího diskurzu či, jak se po staru říkalo, literárních mód. Nazval jsem tento jev v řadě svých prací kvázipostmodernou.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Viz naše studie a recenze na téma kvázipostmodernismus i v souvislosti s M. Vieweghem a O. Zabužkovou, mj. Český kvázipostmoderní román: poetizace automatismu a zrození „nového člověka“ (*Případ nevěrné Kláry* Michala Viewegha). In: Retoriki na pametta. Jubile-

Dílo Michala Viewegha 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. Některá jeho díla, např. i *Případ nevěrné Kláry*, jsme prezentovali jako jeden z možných případů kvázipostmoderny.

Příběh soukromého detektiva Denise Pravdy a spisovatele Norberta Černého je zasazen do zdánlivě obecného prostředí; z řady údajů vnějších a vnitřních, autobiografických je však zřejmé, že jde o český prostor a českou společnost této doby: sociologická charakteristika Vieweghova románu by si zasloužila samostatného pojednání.

Michal Viewegh či Martin Nezval<sup>2</sup> cizopasí na triviální literatuře, jako by ji travestují, ale jsou styčná místa, v nichž jsou polohy prosté imitace a travestie

en sbornik v čest na 60-godišninata na profesor Ivan Pavlov. Fakultet po slavjanski filologii, katedra po slavjanski literaturi. Redakcionna kolegija: Bojan Biolčev, Valeri Stefanov, Kalina Bachneva, Panajot Karagjozov, Janko Bačvarov. Universitetsko izdatelstvo „Sv. Kliment Ochridski“, Sofija 2005, s. 498–504. ISBN 954-07-2101-6. *Lecke tvůrčihó psaní* a kvázipostmodernistická poetika Michala Viewegha. Stil 4, Beograd 2005, s. 303–313. Quasipostmodernistyczny świat Michala Viewegha. In: *Literatury słowiańskie po roku 1989. Nowe zjawiska, tendencje, perspektywy*. Tom I. Transformacja. Pod redakcją Haliny Janaszek-Ivaničkovéj. ELIPSA, Warszawa 2005, s. 81–88. *Postmodernism and Quasipostmodernism* (Michal Viewegh). Neohelicon. Acta Comparationis Litterarum Universarum. Akadémiai Kiadó, Springer, 2006, tomus XXXIII, fasciculus 2, December, s. 37–44. ISSN 0324-4652. Žánr prozaického deníku Michala Viewegha, poetika, žánrové tradice a souvislosti. STIL 10, Beograd 2011, s. 309–322. ISSN 1451-3145. Nová úzkost přelomu tisíciletí. In: Oksana Zabužko: *Polní výzkum ukrajinského sexu*. Přel. Rita Kindlerová, One Woman Press, Praha 2001, s. 127–129. *Ukrajinský sex a Brno aneb Ex oriente lux* (rec.: Oksana Zabužko: *Polní výzkum ukrajinského sexu*, Praha 2001). HOST 2001/7, s. III-IV. Postmodernistický romantismus Oxany Zabužko v románu *Terénní průzkum ukrajinského sexu*. In: *Slovanský romantismus – Poetika romantična v slovanských literaturách*. Banská Bystrica 2002, s. 127–137. *Nova tryvoga na perelomi tysjačolit'* (ukraj. překlad doslovu k českému vydání románu Oksany Zabužko *Polní výzkum ukrajinského sexu*, Praha 2001). Duklja 2002, no. 4, s. 65–67. *Polní (terénní) výzkum ukrajinského sexu* Oksany Zabužko a český kontext. In: *Cestou vzájemnosti. Združenie slovanskej vzájomnosti*, Katedra slovanských jazykov FiF UMB, Banská Bystrica 2003, s. 200–211. *Vylidnění Oxany Zabužko*. *Literární noviny* 2007, č. 5, s. 11 (29. 1. 2007). Dva české překlady běloruské a ukrajinské povídky (*Antologie běloruských povídek*). Uspořádal Sjarhej Smatryčěnka. *Větrné mlýny*, Brno 2006. 277 s. Oksana Zabužko: *Sestro, sestro*. Edice Současná světová próza, řídí Jindřich Vacek, ARGO, přel. Rita Kindlerová, Praha 2006, 225 s.). *Filologická revue – nová 2007* (Filologická fakulta UMB Banská Bystrica), č. 1, 2007, s. 96–99.

<sup>2</sup> 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.

nerozlišitelné; Vieweghův záměrně deklarativní vztah k sebepropagaci a ekonomické funkci literatury (v jednom interview to charakterizoval jako záměr vyprodukovat jeden román ročně) je tedy jakousi kritikou skutečnosti a současně identifikací s ní, tedy „ambivalencí na druhou“. Dvě negace obvykle dávají pozitivní výsledek. 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 architektiky kompozice<sup>3</sup>, stejně jako český editor ruských formalistů a specialista na kompozici české prózy František Všeticka.<sup>4</sup>

Démonický ráz Vieweghova díla obecně ve smyslu konstituování příběhu a zapojování auktorialního 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 Škvoreckého jako sám Viewegh) a nakonec ho zastřelí: mezi těmito dvěma událostmi se odvíjí vlastní narace.

Nijak 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 „ozvláštňení“, rus. „ostraněníje“), 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 kliše?‘ „Ano.‘ Obvykle jsem rád znal podrobnosti – byl to jednoduchý a občas i docela vzrušující způsob, jak dostat Rút zase nazpět, jaksí nedotčenou, jestli mi rozumíte. Pokud mne totiž na jejích úletech vůbec něco popuzovalo, pak snad jen ona tupá domyšlivost některých jejích milenců. *Normálně jsem mu tu jeho prsatou paničku*

<sup>3</sup> 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).

<sup>4</sup> Mj. F. Všeticka: *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.

*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 předehtu. Nebylo to špatný, ale jako vždycky, když je to poprvý: kouzlo nového versus nesehranost. ‘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 věčnost 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>5</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>6</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.

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 svě-

<sup>5</sup> M. Viewegh: Případ nevěrné Kláry. Petrov, Brno 2003, s. 49–50.

<sup>6</sup> I. Pospíšil: Tvar a funkce metarománu. Světová literatura 1984, č. 3, s. 251–253.

ta“ procezovali skrze stěny svých městských 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 rodokmenu 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 podoběn 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 beztížném 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 kvázipostmoderního 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. Zatímco utopické a antiutopické prózy projektují svůj pohled do budoucnosti (futorocentrismus), která je buď krásná, nebo hrozná, tradiční deziluzivní prózy 19. a 20. století demonstrovaly nesmyslnost přítomnosti a budoucnosti a obracely se k minulosti, postmoderna cizopasila na mršinách cizích textů a mísila tak zcela přirozeně minulost, přítomnost a budoucnost, kvázipostmoderna naopak žije dneškem, okamžikem, připomínajíc tak bytí jepice nebo spíše nekonečné řetězce jepičích životů vzájemně se podobajících jako vejce vejci, ale přece vzájemně nespojitých. Vieweghův „nový člověk“ a jeho kvázipostmoderní svět vystihuje určité

rysy současnosti, zárodky, které se rozvíjejí v předdveří nového „big bangu“, jenž nemusí být spojen jen s očekávanými vesmírnými kataklyzmaty, ale také se zásadní vnitřní proměnou člověka a lidstva jako biologického druhu.

V románu *Vybíjená* (2004) se autor vrátil k tradičnímu dezintegrovanému narativnímu modelu složenému z jamesovských points of view, tedy postupně prezentovanými pohledy protagonistů jeho generace na pozadí abiturientských večírků. 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 proutnutí 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 měšťě 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.

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. Přezdívky 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 obhranější narativní modely než v *Případu nevěrné Kláry*. Prolamování do světa triviálního žurnalismu 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.

Stárnoucí spisovatel 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 Škvoreckého, tedy milieu dostatečně konjunkturální, 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. 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>7</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>8</sup>

A mezitím se rozehrává povlovně vedený příběh seminární skupiny sdružující různé lidské osudy, téma banální a staré jako literatura sama. Postmodernismus jako takový cizopasí na starých textech, tvoří z nich nové celky, přičemž zamlžuje svoje hodnocení, a znejist'uje 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 bilanci „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 působivého a lascivního celku, který je výstupem všeho, co je konjunkturu-

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

8 *Lekce*, s. 136.

rální, 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 voyeurický 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 nezděkuje: 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.

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 ruský neoklasicistický romanopisec Ivan Gončarov (1812-1891) konstruoval své romány na mrtvolách romantických struktur a tradičních žánrových staveb, třeba na deskriptivním románu v případě *Oblomova*, na milostné romanci ve *Strži* (1869) nebo na modelu klasického cestopisu ve *Fregatě Palladě* (1857). Může být tedy Vieweghův román vyrůstající z kořenů sentimentalismu – ostatně vášnivě lásky skoro všech postmodernistů a kvázipostmodernistů – 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 rámeček 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 pocitování tohoto chaosu byla asi stejná v 19. i v 21. století: téma znejistění přitahovalo stejně silně jako zklidnění, ustálení a nalezení jistoty.

V kvázipostmoderní linii i s navazováním na tradici spisovatelského deníku pokračuje i ve svých textech, jimiž zaznamenává svůj život, vytvářeje tak něco jako „work in progress“. K tomu poznamenáváme, že na zcela jiné rovině stojí epochální dílo Františka Kautman (roč. 1927) *Bilance*, jež bude patrně postupně vydávané, které čítá mnoho tisíc stran, zabírá dobu od první poloviny 80. let 20. století, připomínajíc svou žánrovou heterogenitou spíše Dostojevského Deník spisovatele. Nicméně i M. Viewegh navazuje na tyto linie, jež kromě Dostojevského reprezentují třeba Leon Bloy nebo Jakub Deml (viz odkaz k našemu článku z roku 1990, pozn. 13).

Spolu s úspěšným románem *Bio manželka* (2010) vydává též rok svůj text *Další báječný rok*.<sup>9</sup> Informace na přebalu nás informuje, že M. V. (roč. 1962) žije v Praze a Sázavě, jeho knihy vyšly v celkovém nákladu skoro 1,5 miliónu výtisků, byly již přeloženy do třidvaceti jazyků a dočkaly se sedmi filmových zpracování. Jeho bibliografie čítá s touto knihou 23 položek. Všechny údaje jsou fascinující, zejména pokud jde o spisovatele písničiči tak minoritním jazykem, jakým čeština nepochybně je. Ze všech údajů je asi nejpodstatnější Vieweghova snaha stát se slavným, výrazným, často exhibovat, být sebevědomým, ale také šťastným, hedonistickým člověkem, který oproti věčné nespokojenosti, známému českému „brblání“ a „blbě náladě“, jak to nazval V. Havel, zdůrazňuje pěkné momenty života, žít si a užít, ale žít i konfliktní a nepřijemné věci a hlavně nacházet štěstí mimo pojetí spisovatele jako mravokárce, kazatele a proroka. To by bylo jistě chvályhodné, neboť, jak se zdá, je to jedna z cest, již nastoupil spolu se svým vydavatelem a která by mohla vést k zachování alespoň obrysů tradiční literatury, umožnit tomuto tradičnímu umění zachovat se i v tlaku nových médií a technologií, které literatuře hrozí likvidací, ale mohou ji i pomoci – i když v jiné podobě – udržet. Ukazuje se, že nehledě na všechny nové technologie jsou Vieweghovy, ale i jiné knihy kupovány a čteny. Otáz-

<sup>9</sup> Michal Viewegh: *Další báječný rok*. Druhé město, Brno 2011. Dále: Viewegh.

ka je, zdali to není také setrvalostí tradice a přichylností k člověku k materii, ke kusu potíštěného papíru více než k virtuální informaci na nějakém nosiči, nicméně Vieweghova zásluha je v tom mnohem větší: zejména jeho otevřené napojení na triviální literaturu (v tom jde ve stopách nejsvětovějších tvůrců) a na film, neboť jeho prózy, většinou značně útlé nebo již méně vnitřně promyšlené a strukturované, jsou dobrým východiskem pro filmový scénář, pokud se jím už zvolna nestávají.

Je zřejmé, že ve Vieweghově tvorbě tak dobře připravené již triviální tematikou a narativními postupy má své místo otevřená publicistika; čím více se autor vidí jako výrazná světová osobnost, o to více se chápe žánrů, které jasně prezentují jeho osobnost: jako by již nebylo třeba vytvářet umnou funkci, ale jen se přidržet osobnostního faktu, jenž se sám stává literárním artefaktem. Jde o dobrý marketingový tah: připravit si půdu atraktivními prózami kultivujícími více než hlubokomyšlné úvahy a temné vize zejména sexualitu a melancholii z ní plynoucí včetně různých poloh citovosti a potom již postačí sebeprezentace, vlastní portrét, vlastní žitot a názory, které se stávají předmětem zvědavosti. Dosud to Viewegh střídal (Báječná léta pod psa vedle Nápady laskavého čtenáře, Román pro ženy vedle Báječných let s Klausem, první Báječný rok – deník 2005 z roku 2006 – vedle Románu pro muže, Povídky o lásce a Biomanželka vedle Dalšího báječného roku). Kromě střídání je tu ještě prolínání: osobnostní linie, vysoká míra subjektivity a sebestřednosti sílí: není tedy divu, že již na počátku píše: „Když jsem to udělal jednou (vydal deník), napodruhé je zbytečné zdržovat se vysvětlováním. Výhodou opakovaného zločinu je, že nemusíte ztrácet čas omluvami. Prostě to uděláte znovu [...] V příštích týdnech a měsících budu psát dvě knihy najednou: tento deník a humoristický román s pracovním názvem *Biomanželka*. Je to zdánlivě veselý příběh muže odmítajícího se smířit s tím, že deset let po svatbě je na desátém místě manželčina hodnotového žebříčku – bohužel to bude *částečně* autobiografické [...] *Biomanželka* je moje dvaadvacátá kniha, tento deník třiadvacátá.“<sup>10</sup>

Jestliže jsem kdysi Viewegha označil za kvázipostmodernistu, jenž spíše persifluje postupy „tradiční“ či „klasické“ postmoderny, využití tohoto žánru a jeho stavba a geneze svědčí opět o značné míře originálního přizpůsobení, v jehož čele stojí tento deník jako svého druhu komentář vlastní tvorby, současně její medializace a propagace. Viewegh si tak z postupů, které tzv. seriózní autor nepřijímá nebo se za ně stydí, udělá součást vlastní poetiky, svůj – jak by řekli ruští formalisté – tvárný postup (прием): „Práce na románu mě opět baví, radost z psaní se vrátila. Neříkal jsem to? Vyhýbám se mejdanům, chodím brzy spát, časně vstávám a piju víc čaje a kávy než vína. Neuvěřitelné. Překvapeně objevuji objevené: že i ryze pracovní euforie může být stejně opojná

<sup>10</sup> Viewegh, s. 7–8.

jako alkohol:<sup>11</sup> Směřuje tedy Viewegh i zde k jakési kvázimetapróze, žánr si přetváří jako druhotnou stylizaci po vzoru oloupané cibule nebo obnažované matřošky: hravost není sice u Viewegha dominantní, ale není také prvoplánová, vyrůstá z hloubi samotné narace jako její přirozený výstup. Někdy z té stylizace, již dotváří tento žánr, až zamrazí: to když popisuje, jaké dárky komu dal. Z Vieweghovy prózy, jakož i z celého jeho díla, pramení velká hrdost až pýcha na vlastní úspěch, na to, že se dokáže prosadit, postarat se o rodinu, žít plnohodnotný život. Oproti „blbě náladě“ staví na odiv svůj skvělý ekonomický a společenský status, zdůrazňuje, kam všude je zván, současně však odmítá tradiční českou či „čecháckovskou“ falešnou či předstíranou skromnost. Chce vytvořit nového člověka, který jde za úspěchem, vyznává kult výkonu, je však současně citlivý až sentimentální, nenechává se omezovat dobovými doktrinami. I to je součástí narativní strategie jako práce s žánrem, který budovali předtím jiní v jiné době a na jiném materiálu.

Jestliže Viewegh jde svou kvázipostmodernou ve stopách realismu tak, že dotahuje do krajnosti jeho fotografické postupy, jde do minuciózního detailu, současně však odmítá to, co bylo pro klasicistickou fázi realismu 18. a 19. století v impaktu osvícenství a posléze sociologicky orientovaného pozitivismu charakteristické: ostré sociální citění a hledání příčin sociálních kolizí, konfliktů, které osudově ohrožují základy tohoto světa. Typické je, že v knize sotva najdeme nějaké úvahy překračující obzor všednosti, a to spíše ve formě glos, gnóm, aluzí a reminiscencí než souvislého textu. Řeklo by se, že jakákoli explicitnost není moderní ani postmoderní, že ona rezignace na velké myšlenky, velké příběhy a šokující pojetí, která jsou tu navozována spíše sítí uměleckých detailů a názorů ad hoc, jsou znakem dnešní doby, jež se bojí nových hnutí, jež často vedly ke katastrofě, ale je zřejmé, že tato doba si nové ideje stejně vyžádá – ideje i jejich nositele – a že lidstvo musí znovu vyrazit výš a hloub i s rizikem nového pádu: automatismus každodennosti omezené materiálním dostatkem, za nímž následuje katastrofální, nikým nečekaný propad, je to, s čím se člověk dlouho nesmíří. Je tedy i tento žánr ve Vieweghově provedení opět dítětem své doby ve smyslu skepse k velkým ideálům, jež jsou nahrazovány drobnými radostmi, tím, čemu „noví Češi“ říkají „pohoda“: sémantika tohoto životního pocitu a „filozofie“, co se často cizincům pobývajícím v českém prostředí dnes vryje do hlavy: bohaté večere, párty, golf, lyžování, „být za vodou“.

Někde se na autora zašklebí jeho vlastní manýra být intelektuálem, současně se nebát pokleslých literárních poloh, odmítat nadnesenost idejí. Není ona taxikářova nevzdělanost, pokleslost, mechaničnost, směšnost zase jen jeho vlastní metodou viděnou pod zvětšovací sklem hyperboly, nemstí se tím ona absence naivní vznešenosti? Možná že je projevem ztráty proklínané hierarchičnosti:

---

11 Viewegh, s. 30.

„Po poledni (nemastná neslaná) beseda na Gymnáziu Nad Štolou, jedu tam taxíkem. Taxikář říká, že *taky zkouší psát*. V hlavě má *různé zápletky*, které hodlá *dát dohromady*. *Styl mu problém nedělá*, ví totiž, že je nutné používat *barvivá slova*. Já mám štěstí, že *díky filmům se mé jméno dostalo lidem do podvědomí*“.<sup>12</sup> Mechanické pojetí literatury, např. proslulé konstruování literární postavy, za niž Viewegha, jak se pochlubí, chválí literární kritika, která je mu nakloněna a která je mu tudíž příjemná, pojetí „creative writing“ především jako techniky psaní je tu přítomno v podobě instrukcí nebo jakési „spisovatelské kuchařky“.<sup>13</sup>

Kvázipostmoderna se nám tak na tomto materiálu zcela přirozeně jeví jako takřkajíc „postmoderna na druhou“ ve smyslu práce s cizími texty i v jisté záměrné textové a poetologické degeneraci, demonstrující ironii a sebeironii a mířící i do nitra postmoderní narativní strategie.

Za jistý rys kvázipostmoderny lze pokládat i jev, jenž jsem jinde nazval „literatura virtuální autenticity a existenciálního znejistění“.<sup>14</sup> Ale to by již byla jiná kapitola.

---

<sup>12</sup> Viewegh, s. 59.

<sup>13</sup> Viz naše studie: Žánr jako bezprostřední výraz autorovy osobnosti. Deník spisovatele F. Dostojevského a Šlápěje J. Demla. Slovenská literatúra, 1990, č. 4, s. 338–349. Рождение среднеевропейской поэтики (Ф. Каутман – О. Филип – Й. Зогага – М. Вивер). In: Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе. Проблемы теоретической и исторической поэтики. Материалы X международной научной конференции в двух частях. Международная Ассоциация преподавателей русского языка и литературы, Учреждение образования „Гродненский Университет им. Янки Купалы, Гродно, 2005, часть I, с. 79–91.

<sup>14</sup> Viz naše články: Žánry virtuální autenticity a existenciálního znejistění: domov a svět. In: Libor Pavera a kol.: Žánrové metamorfózy v středoevropském kontextu, sv. III, Opava 2006, s. 213–236 (Po úpravě přetištěno jako Próza virtuální autenticity a existenciálního znejistění. SPFFBU, X 10, Slavica Litteraria, s. 5–20). Trivialita a hledání virtuální autenticity jako nového dialogu. In: Dialog kultur IV. Sborník příspěvků z mezinárodní vědecké konference pořádané ve spolupráci se Slavistickou společností Franka Wollmana při FF MU v Brně a Českou asociací rusistů. Hradec Králové 23.–24. 1. 2007. Uspořádal Oldřich Richterek. Oftis, Ústí nad Orlicí 2007, s. 21–27.