
Jan Čulík | Hakl a Viewegh: jak se vyrovnat s banalitou života

Česká literatura nemá v současnosti velké, mnohostranné, syntetické svědectví o civilizačním prostředí, v němž žijí Češi od pádu komunismu v roce 1989, jaké existuje o předchozích dobách ve vrcholných dílech Kunderových, Vaculíkových či Škvoreckého, vzniklých od šedesátých do osmdesátých let dvacátého století. Možná, že to souvisí nejen se změnou kulturní a vzdělanostní situací českého národa, jehož dnešní kořeny tkvějí v normalizačním étosu sedmdesátých a osmdesátých let, pozměněném po pádu komunismu především příchodem komerčních vlivů do českého prostředí a nivelizací hodnot, které vyznává většinová společnost, ale také s obecným ústupem společenského významu literatury v době, kdy je určující především vizuální, televizní kultura a kdy nové generace už nečtou.

Kritik se tak v současnosti musí spokojit s dílčími pokusy zaznamenat étos současné české společnosti. V tomto textu se chci zabývat dílem dvou současných českých autorů, jimž se do určité míry podařilo vytvořit — přímo, nebo oklikou — určité svědectví o současné české skutečnosti. Jsou jimi prozaikové Emil Hakl a Michal Viewegh.

Pohlédneme-li na celé jejich dílo, mají tito dva autoři kupodivu více společného, než se může na první pohled zdát. Jsou v podstatě příslušníky téže generace. Emil Hakl (vlastním jménem Jan Beneš, nar. 1958), je o čtyři roky starší než Michal Viewegh (nar. 1962). Oba zastihl pád komunismu v roce 1989 v dospělém věku, Haklovi bylo jedenatřicet, Vieweghovi sedmadvacet let. Oba prošli v dospívání traumatem normalizace, které je poznamenalo a předurčilo způsob, jímž budou reagovat na postkomunistický režim. Hakl žil v osmdesátých letech v šedé zóně, měl kontakty s disidenty a komunistický režim ignoroval. Traumatizován obdobím normalizace, v němž vyrůstal, byl, soudě podle poloautobiografického románu *Báječná léta pod psa*, i Michal Viewegh. Zatímco Hakl zaujal i vůči postkomu-

nistické realitě zanedlouho ostražitý a kritický postoj, Viewegh začal využívat nového komerčního prostředí ve svůj literárně-podnikatelský prospěch. Začneme-li se však zabývat Vieweghovými literárními texty v celé jejich komplexnosti, ukazuje se, že „komerční“ přístup k realitě je u Viewegha hrou. Jeho postoj k životu a k dnešku je hlubší a kritičtější, než se zdá z letmého přečtení jeho románů. Málokdo si totiž dal práci přečíst znovu najednou všechna prozaická díla Michala Viewegha a sledovat jejich postupný vývoj. Myslím, že z toho vyplývají zajímavé skutečnosti.

Haklovo stejně jako Vieweghovo dílo má silnou literární inspiraci. Často se vyskytujícími motivy v prózách obou autorů je sexuální promiskuita, dále osobní vztahy k blízkým, k přátelům a k rodině, v poslední době pak i pocity zmaru, pomíjivosti, sílící vědomí smrtelnosti i prázdnoty nenaplněného života. Hlavním problémem obou autorů je, že si v konečné instanci neumějí poradit s banalitou života, který je ke všemu ještě tak krátký. Díla obou autorů přinášejí dosti podstatné informace o životě lidí v dnešní České republice, jsou tedy sociologicky cenná.

EMIL HAKL

Pro charakter Haklova literárního díla je zřejmě důležitá jeho biografie. Jako „absolutní neurotik“, jak se Hakl sám charakterizuje, se na střední škole špatně učil. Dobu téměř tří a půl let strávil s kamarádem v opojení narkotiky. „V podstatě jsem se obával, co se stane po dokončení školy,“ říká Hakl.¹ Kvůli dlouhým vlasům nebyl připuštěn k maturitě. Po vojně pak „následovalo deset zmatených let života“, svědčí Hakl. Po večerech dostudoval střední školu a bezvýsledně se pokoušel dostat se na Akademii výtvarných umění.

Hakl se třikrát oženil a třikrát rozvedl. Druhou Haklovou manželkou byla Tereza Boučková, dcera spisovatele Pavla Kohouta. Jejím prostřednictvím se dostal mezi disidenty. Kohoutovi fyzicky zabránily komunistické úřady po roční stáži v Rakousku v říjnu 1979 v návratu do Československa. 17. listopadu 1982, během Husákovy státní návštěvy ve Vídni, pronikl Kohout do Prahy: koupil si letenku Vídeň — Berlín s mezipřistáním v Praze a po přeletu do Prahy z letadla vystoupil a požadoval setkání s dcerou Terezou.

¹ V rozhovoru s autorem tohoto článku.

Mediálně Kohoutova eskapáda zastínila Husákovu návštěvu v Rakousku. Státní bezpečnost Kohoutovi setkání s dcerou nedovolila, otec a dcera na sebe jen na letišti gestikulovali odděleni sklem (KOSATÍK 2001: 365–368). Emil Hakl doprovázel Terezu Boučkovou na letiště, a proto se pak stal terčem zájmu tajné policie. Byl vyslýchán a vyhodili ho ze zaměstnání v pražské Městské knihovně. Nastoupil jako manuální pracovník do pražských vodáren, takže se stal téměř disidentem.

Pro Haklovo zrání jako budoucího prozaika byla práce knihovníka v pražské Městské knihovně důležitá: měl tam neformálně přístup k jinak těžko dostupné literatuře, především k tehdy módním Ladislavu Klímovi a Jakubu Demlovi. Výrazně ho také ovlivnily kurzy tvůrčího psaní profesora Marka Staška, které navštěvoval v Lidové škole umění v Praze na Malostranském náměstí, a pak především přístup do literárního prostředí české disidentské komunity. Fascinovala ho generace českého literárního undergroundu, soustředěná kolem Egona Bondyho.

Hakl uvádí, že s normalizační kulturou sedmdesátých a osmdesátých let v tehdejší Československu neměl žádný kontakt. Pracoval v pražských vodárnách ještě několik let po pádu komunismu. Byl tam totiž nasazen českou tajnou službou jako udavač na jednoho tamějšího pracovníka. V letech 1992–1995 dostával plat od tajné policie jako její agent. Dělal to proto, že se chtěl výrazně distancovat od minulosti, spojené se svým komunistickým otčímem, důstojníkem Československé lidové armády.²

V důsledku životních zkušeností a bezpochyby i osobních vlastností došlo u Hakla relativně brzo k rozčarování ze stavu dnešní české společnosti. U Viewegha byl tento proces pomalejší a složitější.

Jak je to reflektováno v jeho próze, po odchodu z vodárny pracoval Emil Hakl v několika reklamních agenturách. S výjimkou roku 2001, kdy byl zaměstnán v literárním „obtědeníku“ *Tvar*, se dnes

² „Zpočátku to byla legrace,“ vzpomíná Hakl, „ale brzo to být legrační přestalo. Předstíral jsem, že jsem levicový aktivista. Měl jsem udávat jednoho spolupracovníka, pana Jindru, a hluboce se za to stydím, protože to byl slušný, poctivý člověk. Trvalo mi určitou dobu, než jsem si uvědomil, že se tajná policie nového demokratického režimu příliš neodlišuje od tajné policie bývalého komunistického režimu.“

živí psaním či redaktorskou prací pro různé, často lifestylové časopisy. Pohlíží na tuto práci s pohrdáním.³ Novinářské články vycházejí pod Haklovým občanským jménem Jan Beneš, literární pod pseudonymem Emil Hakl.

Odrázovým můstkem pro Haklovu prózu se stala poezie. Vydal dvě básnické sbírky, *Rozpojená slova* (1991) a *Zkušební trylky z Marsu* (2000). Jsou to lakonické, ironické a provokativní básně. Jak konstatuje Vladimír Novotný v doslovu k druhé sbírce, Haklova poezie je založena na sémantických paradoxech, vysmívá se, je groteskní. Vzdorné gesto anarchistického básníka si „pohrává s kánony absurdity“. Kořeny Haklovy poezie leží v poetismu, dadaismu a expresionismu. Je inteligentním a kritickým komentátorem. Stejně jako později v jeho próze, i inspirace pro jeho poezii pochází z pozorování obyčejných lidí. Rovněž Viewegh se svým dílem vyjadřuje o **nivelizované společnosti**, kterou důvěrně zná i Emil Hakl.⁴

Už ve své poezii, stejně jako později v próze využívá Hakl konkrétní lokalizace a osobních zkušeností z mezilidských vztahů. Vnímá, co vidí, popíše to slovy, pohrává si s významem slov a dojde k všeobecnému, často rezignovanému závěru:

Joe sedí U Báby neboli U Krausů
a pije štok (a zelenou)

³ „Formuli pro psaní těchto textů se člověk naučí za pět minut,“ svědčí Hakl. „Samozřejmě je pro mě problém pracovat pro takové časopisy. Oni zaměstnají kohokoliv, kdo je ochoten psát pro ně ty bulvární články a přidržovat se určité linie, což je velmi lehké. Není to nic, na co by člověk mohl být hrdý, ale člověk se musí něčím žít. Rozumný člověk dělá něco důstojného.“

⁴ Viewegh tvrdí, že píše o obyčejných lidech, a napadá literární kritiky, že jim to nestačí. V knize *Báječná léta s Klausem* má Vieweghovo *alter ego* Kvido v módní pražské kavárně Louvre konflikt se svým pražským nakladatelským editorem: „»Vaše literární postavy by měly víc přemýšlet.« »Něco vám řeknu,« odsekl otráveně Kvido. »Píšu o světě, kterej znám já — a v **tomhle** světě lidi zas až tolik nepřemejšlejš. Nepíšu o Platónovi, proboha, píšu o sobě, o svejch kamarádech a o naší rodině, copak to nechápete? [...] Co po mně pořád všichni chcete?« »Víc než jen rodinné historky,« řekl redaktor. »Víc než jen banální příběhy o banálních lidech.«

»**Banální lidé!**!« neudržel se Kvido. »Posloucháte se vůbec? Vy už nehodnotíte jenom to, jak píšu — vy už známkujete i to, jak **žiju!** [...] Kdo vám dal kurva právo kádrovat lidem život?!« zvolal hněvivě. »Běžte už vážně všichni do prdele!« (VIEWEGH 2002: 194–195).

a po Radlický lávce jdou
hodiny (jedna za druhou)...

Vzduchem pak po ránu pluje
hejno výčitek a čarodějnic

a po Radlický lávce jde
poštačka s velkým zadkem do práce.
(HAKL 2000: 59)

Nežřídka končí Haklova báseň paradoxem. Svou poezií vstoupil Hakl podle Radima Kopáče do literatury s „definitivně hotovou »poetikou«, od níž se [...] zásadně nevzdaluje ani ve své próze“. I v jeho próze nalézá Kopáč „postupy poetismu“, projevující se tím, že syžet jeho textů „je vedený spíše instinktivně než logicky a okamžité asociace v něm častokrát převažují nad konceptem“ (KOPÁČ 2002: 160; 161).

První svazek Haklových kratších próz *Konec světa* vyšel v roce 2001. Haklovy texty jsou ovlivněny především Hrabalovým literárním stylem.⁵ Hakl však otevřeně přiznává jinou literární inspiraci — je obdivovatelem amerického autora Charlese Bukowského.⁶ Přizpůsobil Bukowského literární metodu tak, aby jejím prostřednictvím dokázal svědčit o dnešní české realitě. I Michal Viewegh tematizuje ve svých literárních textech mužské sexuální fantazie; chybí mu však Haklův undergroundový podtext.

Hakl píše svou prózu často ich-formou. Hlavní, poloautobiografická postava, outsider, pasivně pozoruje skutečnost kolem sebe. Od-

⁵ Hovoří se o dalších Haklových inspiračních zdrojích, mezi nimiž se vypočítávají i Isaak Babel, Jan Zábřana, Jan Balabán a četní současní čeští autoři (Kahuda, Třešňák, Pelc, Placák, Šabach, Topol), kteří ovšem všichni — nepřekvapivě — byli výrazně ovlivněni Bohumilem Hrabalem (KOPÁČ 2002: 160). — Podle Jiřího Trávnička buduje Hakl svůj text „mezi archetypem a Hrabalem“. „Hakl spoléhá na rozhovor jako vyprávěcí médium, který má svou vlastní pravdu a nosnost“ (TRÁVNÍČEK 2003a: 22–23).

⁶ Bukowského próza je „podrobným vyličením určité tabuové mužské fantazie: muž bez závazků a bez zábran, nepořádného, nemytého a nečesaného, nespolečenského a naprosto svobodného. Ženy, s kterými má Chinaski poměr, a které se na scéně objevují v nejasně definované posloupnosti, jsou stejně šilené jako je on sám — společně se s nimi opijí, hádají a divoce souloží. A to všechno se odehrává v zábavné a nepředstírané próze, která hlásá Bukowského odpor vůči podnikatelům, feministkám, buržoazním liberálům a téměř všem ostatním spisovatelům na světě,“ napsal o Bukovském Michael GREENBERG (1994).

mítá pokrytectví uspořádaného středostavovského života, soustředěného na ideál celebrity, na „usměvavé, sebevědomé mladé lidi“, úspěšné v byznysu. Nenávidí a zesměšňuje osoby, které se snaží vyšvihnout se za každou cenu do lepšího postavení. V pracovní motivaci manažerů objevuje touhu zotročovat jiné lidi. Pouze postoje outsidera jsou pro něho zosobněním integrity. Pro Haklova hrdinu je daleko zajímavější se stýkat s lidmi na pokraji společnosti než s lidmi „úspěšnými“.⁷

I Haklova próza (stejně jako jeho poezie) obsahuje přesné odkazy na konkrétní místa v Praze i v České republice. Hakl často do textů vkládá zvláštní popisné lyrické pasáže. Jevy se v nich dějí v množném čísle. Poukazují na kolektivitu dnešní existence a na charakteristické lidské, a typické české, vlastnosti:

Město skřípalo, kymácelo se a plulo po zemském povrchu dál a dál. Nikdo pořádně nevěděl, proč žije. V hospodách zářily panáky s kořalkou a sršely upoceně vtípky. Nad vychládající kaší ducha bez přestání létaly rozžhavené střely typu „vystřel a zapomeň“. Chlapi týrali ženské nepochopitelným mlčením. Ženské trápily chlapy iracionálními výčitkami. Už děti ve školce přesně věděly, jak si navzájem vyrobit to nejhorší peklo. Nikdo neměl zdání, co ho čeká příští den.

(HAKL 2001: 82)

Nahoře na vrcholu se rojili mravenci. Pod námi ležela stará sopečná krajina. V dálce se v sirném oparu právě budilo několik sluncem zalitých měst. [...] Rozespálé hlavy se tam teď vynořovaly z pomuchlaných polštářů. Zapínaly se televize, zívalo se a koukalo na studio Kamarád. Komíny, vztyčené pod úpatím Krušných hor, chrlily stuhu žlutého dýmu. [...] V městech se vařila voda na kafe a čaj. Naklepávaly se řízky. Pohlavkovaly děti. Zapalovaly ranní cigarety. Dívky začínaly psát chlapcům dopis na vojnu. Chlapci na vojně už byli dávno vzhůru a houkali mutující-

⁷ Barbora Gregorová se mylně domnívá, že se Hakl „situuje do pozice zapšklého anti-intelektuála“, který si „mnohem víc rozumí s chlapama v hospodě než s literátý na uměleckém večírku“ (GREGOROVÁ 2004: 59). Tak tomu ale není. Hakl oceňuje u lidí **integritu**, nikoli „obyčejnost“. Je ovšem možné, že prostý člověk v hospodě má podle Hakla méně příležitosti k snobství, pokrytectví a podvádění než nějaký „vieweghovsky“ příslušník středních vrstev. Hakl má (do jisté míry) útočiště mezi obyčejnými lidmi (i když také od nich si zachovává odstup), kdežto Viewegh něco takového nemá a jeho středostavovský svět s pozlátky luxusních večerů v restauracích a značkovými výrobky se i jemu brzo odhaluje jako prostředí negace, prázdnoty, zmaru.

mi hlasy: „Nepičuj, zobáku, vem hadr a jedu! Co je černý, to bude bílý, co je bílý, nebude viděét. [...] Příprava na nástup!“
(IBID.: 222)

Text se soustřeďuje na groteskní detaily. Podobně jako Hrabal hledá i Hakl dřev života ve výstředních událostech a postavách.⁸ Do Prahy přijíždějí zahraniční výstředníci, podivíni i kriminálníci. Leckteré z nich potkává Haklův autobiografický hrdina. Zrcadlovým obrazem je pak hrdinova cesta do Indie. Kaleidoskop indic-
kých zkušeností je ještě brutálněji grotesknější než realita střední Evropy. Úhel pohledu se rozšiřuje — zahrnutím několika textů odehrávajících se v zahraničí, které obsahují obdobné — i když drastičtější — rysy jako texty z Čech, Hakl ve svých knížkách naznačuje, že Česká republika je pars pro toto pro celou dnešní lidskou civilizaci. Život je podivný, zároveň banální a neuchopitelný všude.

Dalším Haklovým pokusem o zvládnutí reality — osobně nepřil-
iš úspěšným, soudě podle osudu jeho poloautobiografického hrdi-
ny — je román *Intimní schránka Sabriny Black*. Práce v reklamkách, posedlost celebritami, hodnotový systém zaměřený na média a povrchnost, snobismus a pokrytectví podnikatelské kultury jsou ještě intenzivněji tématy tohoto prvního Haklova románu, než tomu bylo v předchozích povídkových textech. Život, který hrdinu obklopuje, je **neautentický**. „Intimní schránka Sabriny Black“ je sexuální poradenský sloupek v lifestyleovém magazínu, jehož ironickým čtením se v práci baví Haklovy postavy. Tím, že autor nazval svůj román jménem tohoto sloupku, sebeironicky naznačuje, že je jeho román stejně tak nevážený a bulvární jako materiál, který vychází v časopi-
sech na křídovém papíře.

Podnikatelská kultura obklopující Haklova ztraceného hrdinu je prostředím negující přirozený svět. Informovanost jeho protagonis-

⁸ „Jednotlivé situace [...] je možno nejen přeskldát, ale i stěhovat z jedné povídky do druhé,“ míní Ondřej Cakl. Podle něho jde Haklovi o „zachycení situace“, „celistvost svých situací [Hakl] neanalyzuje, [...] spíše je evokuje a sugeruje jejich náladu“. Hakl chce podle Cakla situaci „zachytit a uchovat — nikoliv vysvětlovat“, „chce pohlit čtenáře situací, aniž by přitom vznikla potřeba či nutnost racionalizovat důvod onoho pohlčení“. „Žtotožnění situačnosti s racionální neproniknutelností“ přitom „probíhá jinde než na úrovni vypravěče“, týká se to hlavní postavy (CAKL 2003: 166–171).

tů je povrchní a zdánlivá. Firmy nepotřebují lidi rozumějící světu a duši. Jejich vliv je ničivý. Reklamní agentury hledají

hlučného idiota s rozhledem, který chodí na všechny nové americké filmy a čumí na televizi a sleduje hokej a politiku a zábavné pořady a umí to všechno převyprávět a překroutit a zneužít a vyrobit z toho ještě řidší odvar.

(HAKL 2002a: 23)

Sledoval jsem, jak kvrdlá ledem ve sklenici, a zase už jsem byl doma: byl to jeden z nich. Z těch, co když napíšou třeba i o slušném filmu, tak ho tím každému, kdo si to po nich přečte, už předem půlku seberou. Rozemelou, rozkurví, rozředí barevnými světýlky [...]

(IBID.: 180),

svědčí po pohovoru s šéfredaktorem jednoho lifestylového časopisu hrdina, který se v tomto světě neumí a nechce uplatnit. Jak k tomu došlo, že tento svět převládá? To autor ani zde nezkoumá, jen ukazuje, co je.

I v této knize se Hakl zaměřuje na neobvyklé, výstřední události a jevy, na extrémní kontrasty, jimiž hrabalovsky proniká ke dřeni života. Narazí na dva homosexuály, kteří se v pravé poledne milují ve veřejném parku. Zjistí, že stařec, který se o něho opírá v pražské tramvaji, je mrtvý. Vypráví příběh lékařky, která podepsala potvrzení o smrti chlapce, jemuž padající strom serval tvář, takže byl nepoznatelný. Až později žena zjistí, že to byl její syn.

Nepřátelská a povrchní podnikatelská realita, bizarní jevy, (problematické) lidské vztahy. Především ty poslední jsou u Hakla (stejně jako u Viewegha) v ohnisku spisovatelského zájmu.

Většina lidí, k nimž má Haklův hrdina blízko, protože nic nepředstírají, je ve světě ztracena, stejně jako on. Lidé se chovají divně. Jak říká Petronius, „nechceš-li zůstat sám, musíš zuřit se šílenými“ (IBID.: 207). Hakl se vyjadřuje k národním vlastnostem Čechů. Cituje jednoho Rusa: „Já tady chci žít právě proto, že jste stejná svoloch jako my, akorát jste zbabělejší, a tím pádem lidštější“ (IBID.: 237).

Konečným signálem hrdinovy neschopnosti zmocnit se života, protože se skrývá pod příkrovem banality, je v tomto románu jeho nervový kolaps. Jako u Bukowského je i zde vyprávění plně opileckých mejdanů a je v něm mnoho sexu. Zkoumání partnerských vztahů a erotika jsou pro Hakla hlavním způsobem jak ohledávat skutečnost — stejně to ostatně činí Milan Kundera a také — i když často na úrovni komerčních her — Michal Viewegh.

Symbolem dneška se Haklovi se stává svévolná, primitivní krutost, páchaná z infantilní zvědavosti, anebo jen tak, bezdůvodně:

Jeden [stánkař] chytil holuba a přiklopil ho perforovanou plastikovou bednou. Holub chvíli plácal křídly a zmatkoval, ale pak se uklidnil. Chlap mu tam dal nadrobenou housku. Kolem se potloukal mládenec v riflích, s čepičkou na hlavě.

[...]

Nakonec se stánkař uvolil holuba pustit.

„Ať si letí, vidě...“ řekl mládenec.

„No jo...“

„Ale já mu to trochu ztížím,“ řekl mládenec, vytáhl vystřelovací kudlu, chytil zpitomělého holuba a nadvakrát mu ukrojil nohy. Holub sebou plácal na dlažbě a marně se snažil vzlétnout. Potácel se na pahýlech. Vždycky přepadnul dopředu. Mlátil sebou a vířil prach. To je všechny zaujalo. Nechali práce a dívali se, jak si s tím ten pták poradí.

(IBID.: 173–174)

Líčením krutosti na zvířatech odkazuje Haklova próza znovu na Bohumila Hrabala.

Próza *O rodičích a dětech* (2002) je autorovým pokusem porozumět svým kořenům v rámci střeoevropské historie, prostřednictvím rozhovoru s otcem. Podobně jako ve Vieweghových knihách se i u Hakla náhle objevuje motiv stárnutí, pomíjivosti a míjení času.⁹ V mladších letech byla dřev života sice nepřístupná pod krunýřem stereotypu a banality, bylo jej však přece jen do jisté míry možno zkoumat prostřednictvím erotických vztahů se ženami — v stáří mizí všechno, i dosavadní život, jemuž člověk nikdy řádně neporozuměl a nezmocnil se jej. Hlavním Haklovým motivem k rozhovorům se stárnoucím otcem je strach z promeškaného času: „Lekl jsem se, jak za těch pár týdnů [otec] zase zešedivěl“ (HAKL 2002b: 8).

⁹ Touto novelou se Hakl zařazuje do literární tradice, která tematizuje **bezudálostnost**, „hlavní výzvu pro prozaiky dvacátého století“, míní Jiří Trávníček. Doba devadesátých let je podle Trávníčka představena jako „doba, v níž není velkých příběhů, neboť zmizelo dělení na zlé »oni« versus hodní »my«. Tím zmizel i hybatel konfliktu.“ Hakl má podle Trávníčka potřebu „sdělit něco ve chvíli, kdy nic velkého sdělit nelze“ (TRÁVNÍČEK 2003a: 22–23). — Nesouhlasím. Dramatické napětí Haklovy prózy vzniká právě tím, že zjišťujeme, že zlo je v nás, je integrální součástí naší civilizace. Je to přesně v souladu se zjištěním mnoha občanů postkomunistické České republiky, že je život i nadále těžký a frustrující, přestože neexistuje už žádný zahraniční útlak. Právě proto je Haklova próza podstatnou výpovědí o dnešní české realitě.

Knih je ozvěnou díla Roberta Blye *Iron John*, která je pojednáním o mužích a o „mužských hodnotách“, o mužských vlastnostech a o mužských nejistotách. Hakl zkoumá vztah k otci. Kdo je tento pošetilý stařec s tolika vzpomínkami, muž, posedlý sexem, který je pro něho už nepřístupný, muž, který nade všechno lpí na životě? Jedině on může být zdrojem informací o synových kořenech a může mu pomoci při řešení nespelnitelného úkolu poznat sám sebe.

Otcovy vzpomínky jsou spjaty s politickou historií střední Evropy ve dvacátém století. Češi jsou charakterizováni jako domácí anti-hrdinové. Haklův protagonista by však nežil jinde než v Praze:

Tady se život vodvíjí, jako kdyby to byla komedie vod Friče nebo nákej dojemně přitroublej italskej pornofilm... Jako atentát na Heydricha v podání dětskýho loutkovýho divadla. [...] [Líbí se mi] právě ty divadelní rozměry, ten malej prostor. To, jak tady má mukl společensky blízko k ministrovi a navopak. To šmidrování. To lojzování a vaškování... Všechny ty historcky, jak někdo chodil na pivo a na karty s prezidentem...

(IBID.: 98)

Hrabalovské a haškovské literární postupy se v románu *O rodičích a dětech* projevují silněji než jinde především proto, že se autor uchyluje k **hospodskému rozhovoru** jako hlavnímu nástroji pro výstavbu svého textu. Haškův *Švejk* využívá slovních her k tomu, aby se anti-hrdina tohoto románu osvobodil od nepřátelské reality a vytvořil alternativní, zábavný, potrhlý, náhražkový svět, v němž se může cítit doma. Ozvěny tohoto přístupu vnímáme i v Haklově díle.

Nejzralejším Haklovým dílem je zřejmě jeho poslední soubor próz *O létajících objektech*. Je to svazek volně spojených textů, často zachycujících jen jednu nebo několik málo scén či náladu okamžiku, spojených přítomností téže poloautobiografické hlavní postavy. Hakl znovu využívá těžče literárních postupů jako dosud, nyní ve vyzralejší a propracovanější formě.

Výrazně je tematizována infantilní brutalita jako zřejmě hlavní charakteristický rys postkomunistického světa — který je však, jak Hakl znovu naznačuje včleněním textu z bývalé Jugoslávie, kde každému životu hrozí bezprostřední nebezpečí — metonymií celé současné lidské civilizace.

První povídka *Blízká setkání* je dobrým příkladem Haklova zralého stylu. Text začíná popisem nákupního střediska v Praze na Floře. Lyrické pasáže vyjevují grotesknost konzumerismu davů v tomto novém „paláci ukájení“:

Ačkoliv bylo deset pryč, uvnitř to žilo. Po eskalátorech plynuly živě gestikulující figurky. Řvaly tam obchody. Hučely kavárny. Zívaly mladoučky prodavačky, chycené na inzerát do pastí. Stovky kusadel tam zpracovávaly saláty, brambůrky, chlebičky, rtěnkou obarvená makadla srkala špagety, polámané chelicery starých fotrů drtily kuřecí řízky.

(HAKL 2004: 11)

Protikladným motivem v této kultuře je však paradoxně nezájem o zákazníka, neřku-li o bližního (na snahu docílit opravy nefunkčního mobilního telefonu opakují monotónně zaměstnanci-roboti: „To je mechanicky poškozeno, na to se záruka nevztahuje“) a vyvrcholením sebestřednosti je scéna, v níž se motiv násilí na zvířatech jako symbolu nelidské společnosti navrácí s mohutnou silou:

Po chodníku přicházela nakrátko ostříhaná mladá holka s obličejem pokrytým zarudlými uhry a nesla v náruči velkého černého psa. [...] Její triko bylo celé od krve. Z rány na hřbetě za krkem trčel psovi šíp. Krev odkapávala na chodník.

„Někdo mi zastřelil psa,“ řekla.

[...]

Pes se třásl a byl viditelně v posledním tažení.

[...]

„Nezkusil byste mu to vytáhnout...?“ napadlo holku. [...]

Šíp byl krátký a silný, s plastickými stabilizačními ploškami na konci, nejspíš z nějaké kuše, co se jich všude prodávají mraky. Trčel v ráně skoro celý. Zkusil jsem se ho dotknout. Pes strašlivě zanaříkal a holka vykřikla.

„To nepude,“ řekl jsem.

[...]

V tu chvíli pes vydal zvuk, pro který neexistuje pojem. Něco mezi zoufalým, skoro lidským zblekotáním a marným pokusem promluvit. Pak evidentně umřel. Holka ho nepřestávala hladit. [...]

„Jste všichni kurvy,“ řekla tichounce.

„Já vím,“ řekl jsem.

(IBID.: 15–16)

Vládne idiocie brutality. Snad nejcharakterističtější rysem Haklovy prózy je nejistota, pocit nepohodlí. Jeho hrdina zaujímá odtažitý postoj ke světu, jehož přímou součástí nedokáže být. Kompenzačním a stmelujícím prvkem jsou lyrické pasáže, z nichž vyplývá, že i traumatizující a banální život má vlastnosti, které jsou schopny poskytovat útěchu, a že by se jej nakonec člověk nevzdal za nic:

Co já to vlastně mám rád? Přece ten déšť, co se snáší venku na střechy, přece ty lesknoucí se koleje, ten ptačí zpěv ve čtyři ráno. Ty třaslavé hvěz-

dy támhle nad Českým středohořím. Chrobáky rachotící v jehličí. Čím dál víc stejné kamarády. Měkké blondýny v účtárnách. Bledé holky ze sídlišť. Všechny ty věčně nasrané rumové dědky. Všechny ty humanitně vzdělané žabí prince, se kterými se tak pěkně žvaní a kteří pak pro člověka nehnou prstem. A koneckonců i všechny ty rychlé šmejdy, co s člověkem zametou dřív, než si jich stačí všimnout, protože je to jejich způsob komunikace. (IBID.: 19–20)

MICHAL VIEWEGH

Michal Viewegh, chlapec z malého města, začal (v letech 1980–1982) studovat Vysokou školu ekonomickou, než si až po dvou letech uvědomil, že to nebyla správná volba. Pak pracoval v podniku Chemapol jako noční hlídač, dále jako vlakový průvodčí a pomocník na staveništi. Teprve posléze (v letech 1983–1988) vystudoval bohemistiku a pedagogiku na pražské FF UK (diplomová práce *Učitelské povolání ve světle české a světové prózy*) a byl připraven na kariéru učitele (učil ve škole na Zbraslavi), než se ukázalo, že ho jeho spisovatelská zručnost v novém postkomunistickém prostředí povyšuje do světa „celebrit“. Zůstal však chlapcem z maloměsta, jak přiznává, a nezbavil se komplexů s tím spojených. I když zjistil, že produkty jeho spisovatelské zručnosti jsou komerčně žádané, zjevně není v hloubi duše schopen brát svůj „status celebrity“ vážně. Jeho literárním dílem pronikají motivy nejistoty, vědomí, že „život je jinde“, že „tohle nemůže být to pravé“. Tyto motivy postupně sílí a v jeho nejnovějším díle převažují.¹⁰

Viewegh nezaujímá otevřeně vzdorný postoj vůči české skutečnosti jako Emil Hakl; jako obrany proti banalitě nepřátelského světa, do něhož je nemožné se integrovat, využívá principu hry. Připomí-

¹⁰ Kritikové samozřejmě mohou namítnout, že i toto je u Viewegha „hra se čtenářem“, manipulace, avšak přestože je základním principem Vieweghova literárního textu zpochybňování všeho, co říká, domnívám se, že to nejde donekonečna a že někde v hlubině upřímnost autorské výpovědi přece jen existuje. Zajímavou otázkou je, zda lze považovat za součást Vieweghových literárních textů i jeho (často marketingově orientovanou) interakci s médií (viz publikace dopisů v pražském metru, před vydáním *Románu pro ženy*). Vieweghova mediální vystoupení domácího českého čtenáře iritují, protože zavánějí manipulací. Bez tohoto v České republice vsudypřítomného kontextu je však dojem z Vieweghova literárního díla trochu jiný. Skepse vůči údajné přímocaré „pravdivosti“ Vieweghových mediálních vystoupení je ovšem na místě stejně jako u jeho literárních textů.

ná to mnohovrstevnatost některých her Václava Havla. Prostřednictvím odkazů na odkazy a rovin vázících se na metaroviny Viewegh shazuje to, co říká. U Kundery je tato metoda vyjádřením jeho agnosticizmu — svět je podle Kundery lidským intelektem nepoznatelný, a všechny výroky o skutečnosti se proto navzájem popírají. U Viewegha je ironické podvracení toho, co sděluje, obranným štítem,¹¹ projevem jeho osobní nejistoty. Nemáme poznat (nebo aspoň ne hned), co si chlapec z maloměsta myslí.¹²

Vieweghovo dílo lze v jednom ohledu považovat za období k literárnímu dílu jiného současného českého prozaika, Vladimíra Párala. Ten vydal do roku 1969 šest tzv. „černých“ (tj. pesimistických) románů z české současnosti. Po sovětské invazi v srpnu 1968 a v období normalizace následovala série „bílých“, tedy socialisticky optimistických románů (srov. ŠKVORECKÝ 1979). Ty přijímali s uspokojením komunističtí strážci ideologické čistoty české literatury, jenže význam Páralových „optimistických“ románů byl dvojnásobný. Na jedné straně je možno je považovat za úlitbu normalizačnímu režimu a za kolaborantské texty, inteligentní čtenář však poznal, že lze tyto knihy interpretovat jako literární parodie.¹³ Je ovšem nutno přiznat, že tato interpretace

¹¹ Petr Fidelius důrazně odmítá nejen to, že Viewegh vnáší do svých textů princip hry. Ve velmi kontroverzní, agresivně formulované recenzi, poukazuje Fidelius na to, že u Viewegha „autoreflexe není výrazem osobního nasazení, slouží mu jako maska, jako štít, za nímž se bláhově cítí nezranitelný, a netuší přitom, že právě takto si už připravuje umělecké ztroskotání“ — protože není ochoten odkrýt sám sebe, celé jeho autoreflexivní divadlo působí **neosobně**, „jako jalové plejbojství“, míní FIDELIUS (1995: 84). Fidelius však složité principy vieweghovské hry se zdánlivě mimoliterárními zásahy autora do textu nechápe a posléze se stává terčem Vieweghova posměchu, viz níže. — Obdobně „tradicionalistický“ problém má s Vieweghem Martin Hybler. Poukazuje na to, že Viewegh (a někteří další autoři) prý neumí vymezit své autorské „já“: „Hranice mezi sebou a jinakostí vůbec [...] u Viewegha kolísá a propadá se“, neodvratně to směřuje „do naprosté, amorfnní rozbředlosti“ (HYBLER 1996: 28). — Hybler nevidí, že Viewegh své autorské já nedefinuje zcela **záměrně**, a tím, že si prostřednictvím jeho proměnlivosti se čtenářem hraje a nechává ho v nejistotě, nakolik jsou jeho pseudomimoliterární intervence skutečně mimoliterární, vytváří v textu napětí.

¹² Ironizace všeho však může být i nebezpečná. Milan Růžička poukazuje na to, že ironický odstup Vieweghovi umožňuje, aby zůstal na povrchu jevů: „Ironický nadhled [...] budí dojem, že dalšího vysvětlování není třeba. Neboli i to, co je nutně složitější, odbývá se v knize ironickou scénkou“ (RŮŽIČKA 2002: 62).

¹³ Např. i Petr Fidelius uznává, že *Výchova dívek v Čechách* obsahuje prvky parodie, i když protestuje proti hybridní struktuře díla (FIDELIUS 1995: 84–85).

nefunguje stoprocentně. Vieweghovo dílo je nevyrovnané — zejména začátkem multých let propadal bezradnosti a řemeslnému stereotypu. Od *Výbjíjené* se mu, jak se zdá, podařilo tento stereotyp překonat.

Podobně jako Páralovo dílo za normalizace působí i Viewegh v postkomunistické éře. Hoví pokleslému vkusu široké veřejnosti, která touží po nezávazné, kýčovitě zábavě a čtení o sexu, zkušenější čtenář však pozná, že mnohé tyto texty, anebo alespoň určité jejich motivy fungují jako literární parodie, ale zároveň obsahují vážné motivy.¹⁴ Viewegh ostatně prokázal, že má k literární parodii blízko (VIEWEGH 1993; 2000). Pokud by u Viewegha šlo jen o zneužití kýčovitých témat ke komerční manipulaci čtenáře, proč by se autor obtěžoval budovat složitou soustavu „skrytých citátů, aluzí a odkazů“? „K čemu by byla taková složitost v masové próze?“ ptá se Jelena KOVTUNOVÁ (2000: 803, 806).¹⁵

Ještě silnější roli než u Emila Hakla hraje u Viewegha literární inspirace. Tu autor přiznává využíváním četných přímých citací z české i mezinárodní beletrie i z odborné literatury. Viewegh, který píše na základě vlastní omezené životní zkušenosti pražského yuppie (život mimo kruhy pražských celebrit příliš nezná), využívá při tvorbě podstatnou měrou i nepřímé literární inspirace. Mimo jiné je jeho dílo silně ovlivněno literárními postupy Milana Kundery¹⁶ a zpočátku také

¹⁴ Jelena Kovtunová argumentuje, že je neseadné určit, „zda je obsah některého díla »vážný« či »triviální«“. „Literární věda ani kritika totiž až dodnes nenašly definitivní odpověď [...], zda je vždy trestuhodné, jestliže spisovatel využívá napohled banální milostnou či dobrodružnou zápletku“ (KOVTONOVÁ 2000: 802).

¹⁵ Martinu Hyblerovi neustálá „intelektualizace“ textu nestačí, prý „nemůže na lacinosti a podbízávě mělkosti kalkulované konstrukce nic změnit: z reklamy na čokoládu Milka víme, že ani na modro natřená kráva krávou být nepřestane“ (HYBLER 1996: 29).

¹⁶ Srovnej Vieweghovu formulaci: „Kvidova matka byla vždy přesvědčena, že Paco byl počat první červnovou sobotou roku devatenáct set sedmdesát, asi čtvrt hodiny před půlnocí. Tvrdí, že se tak stalo jen několik metrů od dohasínajícího táboráku, ve vojenském spacím pytli, během Krylovy písně Salome [...]“ (VIEWEGH 1992: 45) se začátkem Kunderova románu *Život je jinde*: „Přemýšlela-li básníková matka o tom, kde byl básník počat, připadaly v úvahy jen tři možnosti: buď na lavičce ve večerním parku, buď jednou odpoledne v bytě kolegy básníkovy otce, anebo dopoledne v romantické krajině kousek za Prahou. [...] Bylo jí tedy zcela jasné, že básník mohl být počat jedině za slunného letního dopoledne za stěnou vysokého balvanu pateticky čnějícími s jinými balvany v údolí, do něhož vycházejí Pražané o nedělích na vycházky“ (KUNDERA 1979: 13–14).

Josefa Škvoreckého. *Báječný rok (deník 2005)* lze považovat za variaci na Vaculíkův *Český snář*.

Výraznou literární inspiraci, a to Škvoreckého *Zbabělce*, má hned první Vieweghův román, *Názory na vraždu* (1990). Je to ironické vylíčení klaustrofobní atmosféry na maloburžoazním, zdánlivě „idylickém“ městě ke konci komunistické éry. Neformální, svobodomyšlný hlavní hrdina je bezpochyby vytvořen podle Dannyho Smiřického, poloautobiografického hrdiny *Zbabělců* a dalších Škvoreckého děl (v *Mirácklu* učí Smiřický na střední škole, stejně jako Vieweghův hrdina). Postmoderních intertextuálních vazeb na jiná literární díla je v něm mnoho.¹⁷

Škvoreckému je román poplatný i v tom, že používá nástroje pseudodetektivní zápletky – nesmyslné vraždy krásné, čtyřicetileté učitelky Daniely, která se náhle do maloměsta přistěhuje z Prahy a chová se tak uvolněně a svobodně a obléká se tak provokativně, že její způsob oblékání „pro polovinu mužů v městě znovuobjevil kouzlo onanie“ (VIEWEGH 2003: 93). Daniela je ve městě symbolem normálního, přirozeného života, je tedy víc než Škvoreckého Irena, která není plným aktérem, jako zde Daniela, je to dívka, která je výzvou v ubíjející atmosféře maloměsta. Spíše než k Ireně ze *Zbabělců* má Daniela blíže k Lišce z *Mirácklu*. Vieweghovy ženy bývají akční.

Stejně jako Milan Kundera informuje čtenáře v *Nesnesitelné lehkosti bytí* o tragickém konci hrdinů Tomáše a Terezy dlouho předtím, než jejich příběh skončí, a tak ho nazíráme z úhlu jejich smrti, i Viewegh velmi záhy v tomto textu kontrastuje krásu a nedosažitelnost mladé Daniely s faktem, že byla zavražděna.¹⁸ Významnou roli už v tomto prvním Vieweghově románu hraje motiv sexu, zde nenaplněného, představova-

¹⁷ Pavol Minár objevuje v tomto románě „príznamy istej typologickej analógie s Márquezovou *Kronikou ohlásenej smrti*“, která také předem ohlašuje vraždu. Román *Názory na vraždu* podle Minára tematizuje opozici „dobří (my – protože známi) – zlí (vy – protože neznámi)“ a jde v něm „o kontrast neproblematickej jednoznačnosti a problematizující nejednoznačnosti“, o „artikuláciu mechanismu samozrejmeho odmítania iných ľudí“ (MINÁR 1996: 296–297). – Minár svým rozбором potvrzuje, že jsou *Názory na vraždu* odsudkem klaustrofobně uzavřeného, kolektivistické české společnosti pozdního komunismu.

¹⁸ „Jsou ale motivace u Viewegha a Kundery totožné,“ ptá se Jan Matonoha v lektorském posudku tohoto článku. „Chce Viewegh téhož kritického intelektuálního čtenáře, který nepodléhá efektu mimeze a zápletky? Snad ano, snad také očekává čtenáře, schopného vidět román v jeho intertextové stvořenosti.“ Součástí provokativní přitažlivosti Vieweghových textů je myslím mj. právě skutečnost, že si nikdy nemůžeme být jisti.

ného touhou mladých mužů po nedosažitelné Daniele. Kniha tematizuje charakteristický rozdíl mezi mladými muži a ženami, jeden z mnohých, jichž si Viewegh ve svých románech při analýze milostných vztahů povšiml. Muži jsou ochromováni svou nenaplněnou erotickou touhou, zatímco ženy, jimž jde o vztah, nikoli v první řadě o sex, jsou nad věcí.

Podobně jako ve Škvoreckého románech (viz např. jeho *Mirákl*) ani u Viewegha není detektivní či investigativní zápleтка jádrem díla: mladou dívku nesmyslně a téměř náhodně usmrtí okrajová postava, jeden mladý místní opilec, a okamžitě ho také najde a zatkne policie. Daniela je symbolem nedoktnutelného krásna, jakési dokonalé utopie, která je v přímém kontrastu s intenzivně vyličenou klaustrofobní atmosférou maloměsta. Ačkoli je to pro Viewegha relativně netypický román, už v *Názorech na vraždu* nalézáme charakteristické rysy budoucích Vieweghových literárních hříček – motiv erotické přitažlivosti mladých žen, pozornost k detailům, erudované citace z literatury, aktuální hovorový jazyk, náznaky hraní s motivy (jména sester Petra a Pavla), ironii a satiru, inspiraci osobními zkušenostmi autora, parodické variace na pompézní literární kritiku. Atmosférických lyrizujících pasáží se autor v dalším díle vzdal.

Románem *Báječná léta pod psa* (1992) se Viewegh pokusil zpracovat a překonat svou traumatickou zkušenost dospívání v éře komunistické „normalizace“. Poprvé zde autor výrazně používá čtenářsky vděčného humoru i sebeironizace a ironizace celé rodiny polofiktivního hlavního protagonisty, avšak komika knížky působí občas trochu násilně, humor je někdy až křečovitý – zastírá skutečné trauma.¹⁹ Ne všichni doboví kritici to tak cítili²⁰ – je možné, že se silnou ironií a černým humorem potřeboval v roce 1992 „odstříhnout od minulos-

¹⁹ Tato komika podle Martina Pilaře „nečerpá z kafkovských či existenciálních [...] traumat, ale z tradic »lidové smíchové kultury«: „Stejně jako při »rakvičkovém divadle« [...] přihlížející obecenstvo slzí smíchy, ačkoliv se před jeho očima odehrává tragický kus o lidské nízkosti a zlobě“ (PILÁŘ 1993: 60–61).

²⁰ Vladimír Karfík argumentoval, že z toho, že Kvidův otec si vyrábí vlastní rakev, Viewegh neudělal skutečnou grotesku, protože mu v tom „brání lítost“ (KARFÍK 1993: 7). I Petr Hanuška vidí v této knížce „shovívavý, laskavý humor vančurovského typu“ (HANUŠKA 1996: 80). Také Jiří Trávníček vnímá *Báječná léta pod psa* jako „laskavou grotesku“: „Tohle máme my Češi rádi, s letmou připomínkou otce Kondelíka, Josefa Švejka [...] na scénu vstupuje opět jednou malý český člověk, jeden z nás.“ „Viewegh svého čtenáře neleká“ (TRÁVNÍČEK 2003b: 48). – To, že je Vieweghův humor v této knížce přece jen podkreslen **děsem**, recenzentům uniká.

ti“ celý český národ, jehož mnozí příslušníci bezpochyby zažívali něco podobného co autorův polofiktivní hrdina Kvido.

Zdá se, že si je Viewegh „léčivé funkce“ *Báječných let pod psa* vědom. Nazval svou knihu „melancholická groteska“. Jinde tvrdí, že si „dělá legraci ze života, aby tak vznikl utišující prostředek pro jeho hrůzy“. Ve *Výchově dívek v Čechách* cituje Viewegh Milana Jankoviče, který „vidí vyprávění jako zbraň proti hrubé, nesmyslné realitě“, a také Stanisława Jerzyho Lece, podle něhož „jedině vtip nás může smířit s groteskou života“ (VIEWEGH 1994: 56). Už zde tedy objevujeme první poukazy na nelegitimitu života. Napětí vzniká ve Vieweghově textu ovšem z toho, že nikdy nevíme, nakolik jsou takovéto „upřímné odkazy“ na sekundární literaturu míněny vážně a nakolik je to legitimizující kamufláž.

Kromě toho, že jsou *Báječná léta pod psa* efektivní jako lék pro trauma z komunismu, v obecnější rovině lze knížku považovat za **bil-dungsroman**.²¹ Navzdory zmatkům a trapasům z dospívání, at jsou jejich důvodem politické poměry, rodinná situace, či osobní dezorientace, nakonec se všichni nějak staneme dospělými, argumentuje autor, a sebeironizující zkoumání minulosti je zdravé proto, aby-chom se nikdy nebrali příliš vážně.

V *Báječných letech pod psa* se poprvé objevuje charakteristický rys Vieweghova literárního stylu, hlavní zdroj napětí zejména v jeho zralejších textech. Jistě především pod silným vlivem kunderovské inspirace útočí Viewegh na iluzi pravdivosti literárního díla a často připomíná čtenáři, že je vyprávěný příběh umělá konstrukce, literární fikce.²² Jako by se autor vychloubal: „Pohled, čtenáři, jak nadaným autorem jsem! Budu ti před očima opakovaně shazovat svůj příběh a poukazovat na to, že je nepravdivý, ty však přesto propadneš sugesci mého literárního talentu!“

V *Báječných letech pod psa* se tento hravý rys objevuje v rané formě a má politický obsah. Příběh je často přerušován autorovými

²¹ Pavol Minár objevuje v *Báječných letech pod psa* „paralelný tematický plán, ktorým sú malé dejiny ľudského života uprostred veľkých dejín historických událostí“ (MINÁR 1996: 299).

²² Podle Minára jsou *Báječná léta pod psa* „románom o písaní románov. Sprítomňuje sa tu akt inšcripcie a **sebareflexívnym gestom** sa tematizuje text literárneho textu.“ Minár přiřazuje *Báječná léta pod psa* typologicky k románům, jejichž „témou je text a písanie“ (Sterne, Cervantes, Diderot, Canetti, Calvino, Eco, Irving...; MINÁR 1996: 298). — Totéž ovšem platí o většině prozaických děl Michala Viewegha.

rozhovory s jeho redaktorem, pracovníkem socialistického nakladatelství, který (fiktivního) autora kritizuje, že píše bez autocenzury, a poukazuje na to, které pasáže bude nutno z románu vyškrtnout. Posléze to už dělá ironicky autor sám:

„Dneska by to pochopitelně vyjít nemohlo,“ řekl redaktorovi sarkasticky Kvido [v intencích redaktorovy kritiky z předchozích setkání]. „Ani bez Kohouta. Je v tom surrealismus a dětská pornografie a ta skupina pod pal-mama je úplně vyvázaná ze struktury třídních vztahů.“
(VIEWEGH 1992: 50–51)

Tato citace je zároveň ranou variací na Vieweghova ironická „přiznání“, že ví, jak špatně píše — a zároveň ví, že když to (zdanlivě) přizná, jeho kritiky to odzbrojí.

První „komerční“ literární hříčkou je román *Výchova dívek v Čechách*. Je to nepokrytě kýčovitý příběh učitele základní školy na Zbraslavi, kterého nejme místní postkomunistický zbohatlík, aby „vyučoval“ jeho mladou dceru, zdeprimovanou tím, že ji opustil přítel.²³ V ironicky vyprávěném románu (autor se zaštituje množstvím erudovaných literárních citátů) se ženatý učitel a mladá dívka — nepřekvapivě — stanou milenci.²⁴

Viewegh, anebo alespoň jeho vypravěč, o sobě tvrdí, že je „dobrovolným styčným důstojníkem mezi opovrhovaným, avšak kupovaným **čtivem** a respektovanou **literaturou**, kterou prakticky nikdo nečte“ (VIEWEGH 1994: 112).²⁵ Od *Výchovy dívek v Čechách* si Viewegh téměř

²³ Podle Jana Jandourka je to román založený na půdorysu pohádky. V novém českém „kapitalismu“ už nehrají buditeLSkou roli učitel či spisovatel a oba v záchráně „princezny“ selhávají. „Slovo nemá tu moc, kterou mu intelektuálové přičítají. Dočasný úspěch přinese jen Eros“ (JANDOUREK 2002: B4).

²⁴ Jelena Kovtunová objevuje už v tomto raném Vieweghově díle motiv „lidské osamoceniSti a pokusy ji překonat v manželství“ (KOVTONOVÁ 2000: 804).

²⁵ Martin Hybler vidí v neustálé touze Michala Viewegha po přístupnosti a srozumitelnosti „ždanovovské“ rysy, stejně jako v nutnosti izolovat se od „intelektuálů“, jimiž „pořádný“ člověk pohrdá (např. VIEWEGH 1996: 25), a jet na turistický zájezd s „obyčejnými lidmi“, paralelu s „údernickými brigádami spisovatelů“ z padesátých let. Hybler dovozuje, že se Vieweghova údajná „postmoderní hra“ odehrává ve „zděděných totalitních rámcích, které se během tří generací dostaly zřejmě až na elementární pavlovovskou reflexní rovinu a fungují neuvědoměle a zcela automaticky, ovšem stále kvůli stejnému cíli, jímž je bezduchost a exterminace lidství“ (HYBLER 1996: 28–37). — Mně spíš přijde, že Vieweghovo dílo bezduchost a exterminaci lidství tematizuje.

vždycky volí pro své knížky banální témata, hraničící s kýčem, a snaží se je, jak tvrdí, pozvednout na úroveň sice zábavných, ale inteligentních svědecktví o současné české skutečnosti. Výsledky jsou různé.

Výchova dívek v Čechách je strukturou, vybudovanou z paradoxů, literárních aluzí²⁶ a provokativní práce s metaliterárními vypravěčovými vstupy. Citacemi se Viewegh snaží dokazovat „pravdivost“ různých částí svého příběhu, jaksi v tom smyslu, že jde o skutečnosti, o nichž už psali jiní, významní autoři. Proč používá k výstavbě svého textu tak často citací (HANUŠKA 1996: 82)? Vysvětluje to pasáží z Rolanda Barthesa:

Nikdy neexistuje žádná originalita. Žijeme v jistém druhu velké výměny, ve velkém mezitextu. Ideje kolují, jazyk rovněž. [...] Myšlenky cirkulují a jen v jistém okamžiku jsou zastaveny, jsou srovnány a dojde, asi jako ve filmu, k montáži — a to vydává dílo.
(VIEWEGH 1994: 55)

Otázka je, jako obvykle, zda svá tvrzení Viewegh myslí vážně. Napětí vzniká z toho, že si nemůžeme být jisti. Vytvářením literárních hříček vodí autor čtenáře za nos. Vznikají několikanásobné vrstvy předstírání. Je tomu jako v Havlových hrách (třeba v *Žebrácké operě* či v *Pokoušení*), kde všichni manipulují všechny tolikrát, že už není možno určit, co si postava vlastně myslí. U Viewegha to platí o autorském vypravěči.

Vypravěč nám sděluje, že se staví sebekriticky vůči svému dílu, aby nás přesvědčil, že není špatný spisovatel, že o svých chybách ví. Ve snaze zabránit kritikům, aby jeho psaní kritizovali, je kritizuje sám, a tak se jim snaží sebrat vítr z plachet.²⁷ Zároveň čtenáři sděluje, že jeho autorský vypravěč toto dělá. Upozorňuje čtenáře, jak „neumí psát“²⁸ — jeho upozornění se přitom stává **součástí** údajně „nedokonale“ literární pasáže. Je to technika, kterou Viewegh využívá víckrát. Například, ve snaze ubránit se obviněním, že píše pornografii, uvažuje nad tím, jak psát otevřeně o erotických záležitostech

²⁶ Hanuška odkazuje např. na Scotta Fitzgeralda, Máchu, Škvoreckého, Kunderu (HANUŠKA 1996: 83–84).

²⁷ „Opsal [jsem si] větu, která mě možná nepříjemně usvědčuje: **Humor zlehčující je samé, aby se jim dostalo ujištění o opaku**“ (VIEWEGH 1994: 67).

²⁸ „Při nejlepším vůli nedokážu přesvědčivě, nesentimentálně popsat ten balvan otcovské lásky, který zavalil onu jeho větu“ (IBID.: 45).

a nepropadnout pornografii. Dobře si je přitom vědom vlastností literárního textu, který je vyjadřován **slovy** — s jejichž významy si pohrává — při tematizaci problémů literárního textu v následující citaci i prostřednictvím ironie a humoru. Vyjádřit vizuálními obrazy, například ve filmu, by toto zřejmě nešlo:²⁹

Jak pravdivě a přesvědčivě zobrazit tělesnou touhu — a vyhnout se při tom uslintané pornografii? [...] Opravdu si mám již v příští kapitole před očima své dcery, své ženy, své matky a svých babiček rozepnout příklopce a zasunout onoho svého brunátného a roztahovačného podnájemníka do vlhkého klína dvacetileté Beaty Králové? Prokrista!

Jak to ten Vaculík dělá?

(IBID.: 115)

Viewegh nás přesvědčuje, že všechno, co píše, je „pravda“ — a v zájmu **pravdy** musí občas porušit zákony literární kompozice — protože **život** nedodrží pravidla literární stylistiky. Viewegh přitom dobře ví (viz níže, kde pojednáváme o *Účastnících zájezdu*), že literární text je vždy **fikce, stylizace** (tzv. „skutečný život“ se jazykem jinak vyjádřit nedá):

Čechov tvrdil, že zmíní-li se autor v povídce či v románu o pušce, mělo by se z ní později opravdu střilet — neměla by tam zkrátka být jen tak **náhodou**. Jsem si proto vědom toho, že provázejí-li v mém příběhu Krále od samého počátku dva ozbrojení strážci, aniž si některý z nich skutečně vystřelí, je tím tento nepsaný zákon literární tvorby porušen. Mrzí mě to, ale bylo to tak. Život se někdy zákonům literární tvorby vzpírá.

(IBID.: 153)

Navzdory tomuto tvrzení však román končí poctou Grahamu Greenovi:

Anglický spisovatel Graham Greene byl mimo jiné znám tím, že poslední větami svých knih s oblibou občas problematizoval veškerá svá předchozí tvrzení. V případě tohoto románu by takový **greenovský** konec mohl vypadat kupříkladu takto:

„To ses zase **vyřádil**,“ pravila žena ironicky, když rukopis dočetla.

[...]

²⁹ Tutéž techniku sebekritického uvažování nad svým textem, které se stává součástí toho textu, použije později i v *Účastnících zájezdu*.

Chtěl jsem ji obejmout, ale bránila se.
 „Jdi ty,“ chlácholil jsem ji, „nesmíš tu literaturu brát tak vážně.“
 (IBID.: 183)

Závěr je tedy nejednoznačný. Vypravěč tvrdil, že je „všechno pravda“, najednou zdůrazňuje, že příběh byla jen literární konstrukce. Viewegh nechává záměrně působit oba výroky proti sobě. A dalším motivem to zpochybní. Je to snad jen mimikry, další fiktivní „mimo-literární“ zásah, aby vypravěč uklidnil svou žárlivou manželku?³⁰

Zralejším zpracováním tvůrčích postupů, použitých ve *Výchově dívek v Čechách*, jsou *Účastníci zájezdu*. I toto je banální milostný příběh (o fyzicky vysoce atraktivní, ale omezenou průvodkyni zájezdu do Itálie usiluje účastník zájezdu a zároveň autor vyprávěného románu spisovatel Max). Román je opět vybudován především jako hříčka vzniklá z napětí mezi fiktivními prvky a pseudomimoliterárním zasahováním autorského vypravěče do textu. Hlavním nástrojem se stává princip, že je autorský vypravěč jednou z hlavních postav a zároveň vystupuje v literárním textu metaliterárně jako jeho autor, tedy jako všemocný „Bůh stvořitel“. Z toho vznikají gagy: Max si uvědomuje, že strukturu románu nezvládne, bude-li „účastníků zájezdu“ příliš mnoho, a tak zařídí, že autobus nezastaví v Českých Budějovicích, a nedovolí nastoupit dalším turistům; když v autobuse penzistka ztratí pas, Max zasáhne a „vytvoří“ jej — „najeď“ jej v zadní kapse její tašky. Jedná tak, protože jako Tvůrce Díla to dělat může:

„Jak jsi to dokázal?“ nechápal Oskar.
 „Magický realismus v praxi,“ řekl Max skromně.
 „Ty krávo,“ řekl obdivně Ignác, „proč’s mi takhle nevyčaroval modrou knížku?“
 (VIEWEGH 1996: 107)

Využívání pseudomimoliterárních intervencí umožňuje Vieweghovi zároveň vést i nevést polemiku s literárními kritiky. Výstižným příkladem tohoto postupu je jeho „útok“ na Petra Fidelia, který

³⁰ „*Nachgeschichte* nabývá polysémního charakteru.“ Viewegh „naruší budovanou autenticitu prohlášením, jímž by její pravdivost zpochybnil“, vnímáním nebezpečí „pomsty“ textu na autorovi (nebezpečí, že ho opustí manželka) však pravdivost autenticity potvrzuje (HANUŠKA 1996: 82).

ve své recenzi *Výchovy dívek v Čechách* nepochopil, že Vieweghova hra s fiktivními mimoliterárními intervencemi je přímou součástí struktury vytvářeného textu. Tím si Fidelius autorovi v další knížce naběhl — poskytl mu materiál pro další, fiktivní, metaliterární intervenci, na několikátou. Fidelius bere Vieweghovy mimoliterární intervence vážně, neuvědomuje si, že jsou fiktivní, a zdá se mu skandální, že se „autor“ za nimi údajně skrývá, a tak se vyhýbá tomu, aby odvedl řádnou, tvůrčí, literární práci. Viewegh to ovšem ve svých literárních hříčkách dělá. Fidelius Vieweghovy fiktivní literární intervence ve své recenzi částečně cituje („Jak pravdivě a přesvědčivě zobrazit tělesnou touhu — a vyhnout se při tom uslintané pornografii?“; FIDELIUS 1995: 82) a autorovi vzkazuje: „Inu, na to se nás neptej, milý autore, to je tvoje starost a tvoje řemeslo; zkus to a my ti řekneme, jak to na nás zapůsobilo“ (IBID.).

Viewegh reaguje svým vyzkoušeným způsobem — svou údajnou kritickou reflexí problému k nedostatečnosti literárního vyjádření přímo využívá k tomu, aby toto literární vyjádření posílil:

Maxovi však zmíněná otázka připadala dodnes zcela legitimní. Tázal se prostě, zda spisovatel může ony tělesné záležitosti úspěšně, tj. přesvědčivě převést do roviny pouhého jazyka, aniž přitom vypočítavě a nevkusně užije slova či obrazy, jež v každém zdravém čtenáři tělesné reakce spolehlivě vyvolají; zároveň se i nadále domníval, že právě takovýmto naoko bezradným autorským dotazováním lze možná vnímavému čtenáři cosi o veličnosti a naléhavosti tělesné touhy vcelku kultivovaně naznačit.

(VIEWEGH 1996: 195)

Z této citace je zřejmé, že si jsou Viewegh i jeho fiktivní vypravěč dobře vědomi, že literární text není „pravda“ (jak vypravěč tvrdil ve *Výchově dívek v Čechách*), že jde pouze o jazykem vyjádřenou modelování skutečnosti. Jako autor psaného díla má možnost si „nenáviděného“ kritika před sebou vykouzlit v italském hotelu a splnit jeho výzvu: přímo před svýma očima ho vystavit až pornografickému popisu vnaď Pamelu sedící v mokrých plavkách u bazénu. Před načtením z pornografie se však Viewegh ubrání právě tím, že své kritické pochybnosti nad touto pasáží do ní **vělenil**. Představení, založené na hrátkách s fingovanými mimoliterárními motivy, je funkční:

Petr Fidelius si náhle uvědomil, že by v dané chvíli zaplatil jakoukoliv cenu, jen aby mohl do toho mokrého klína položit svá ústa a hladově jej vystrknout jako tu nejchutnější ústřici na světě.

Rychle si do klína položil Kritický sborník.
 Max vyšel na balkon.
 „Tak jak to na vás zapůsobilo?“ zavolal na něho.
 (IBID.: 197)

Manipulace s textem je však trochu neférová. Viewegh píše, že jeho popis Pameliných vnaď na Fidelia eroticky zapůsobil — jako Autor Stvořitel je totiž **pánem textu** a může to napsat.³¹ A tvrzení, že se Fidelius eroticky vzrušil, je přitom zpětně využíváno k intenzifikaci zmíněného erotického popisu. Kromě toho Fideliovou erotickou reakcí Viewegh chválí svou vlastní schopnost psát a sám tak činí poctu údajné bravurnosti této literární sekvence.

Vieweghova hra s fiktivními mimoliterárními motivy zahrnuje i pasáže, o nichž „autor“ rozhodne, že je do knihy nezařadí — například příběh Jolanina otce, vyhozeného po třiceti letech brutálně ze zaměstnání (byl to osud vlastního Vieweghova otce). Příběh mu do hotelu přinesla Jolanina matka, on ho celý ocituje a pak text konstatuje:

To je ale opravdu svinstvo, říkal si nahněvaně Max, když elaborát Jolaniny matky konečně dočetl.
 Svinstvo a hnus.
 Jenomže co já s tím?
 (IBID.: 316)

Viewegh se svými intervencemi Autora Stvořitele však zná míru. Zasahuje jen občas, přestože je jasné, že si autor může se svými postavami dělat co chce, dokáže-li to napsat přesvědčivě. V knize nevzniká dojem, tak jako například v prózách Jiřího Kratochvila, že je všechno dovoleno, že se kdykoli může stát cokoli a jakákoli postava se může proměnit v cokoli jiného — čímž ovšem Kratochvilovy prózy

³¹ Bezpochyby tím Viewegh reaguje na Fideliovo (poněkud banální) upozornění, že si autor se svými postavami může „udělat absolutně cokoliv“, „neboť tvůj milionář není »žijící člověk«, je to bytost veskrze papírová, a s kusem papíru si můžeš... inu, naložit jakkoliv“ (FIDELIUS 1995: 81). Viewegh to samozřejmě ví i bez Fidelia a pokud údajně „váhá“ nad tím, co má udělat s milionářem Králem ve *Výchově dvěků v Čechách*, protože „cosi mi brání taktó zacházet s živým člověkem“ (VIEWEGH 1994: 153), je to součástí jeho vědomé hry s fiktivními literárními rovinami a metarovinami, kterou Fidelius nechápe.

ztrácejí napětí. Viewegh je si vědom Mukařovského poučky o tom, že literární dílo musí nastavit určité zákonitosti, a teprve pak je po-
rošovat. Likvidací všech omezení by struktura díla zmizela.

Podobně jako v závěru *Výchovy dívek v Čechách* i v *Účastnících zá-
jezdu* autor (zdánlivě) celou literární fikci shodí: nejprve začne pochy-
bovat, zda na nějakém zájezdu vůbec je,³² a pak následuje „přiznání“:

Max s kufrem v ruce přemýšlel, jestli pojede do Krče rovněž taxíkem,
nebo jestli půjde na Hlavní nádraží na metro.

Už na tom nezáleželo.

Ostatně v Krči dávno byl – už od začátku.

(VIEWEGH 1996: 349)

Výsledek je opět mnohoznačný – pokud autor zpochybňuje předcho-
zí své výroky, které prezentoval jako **pravdu**, automaticky tím zpochy-
bňuje i výrok, jímž předchází výroky zpochybňuje.

Hru s fiktivními mimoliterárními motivy má Viewegh bezpochy-
by od Milana Kundery, jehož literární metodě vděčí i za strukturu
Účastníků zájezdu (krátké kapitoly a psychologická analýza jednotli-
vých postav a jejich myšlenkových procesů z různých úhlů pohledu).
I tento román obsahuje podstatné antropologické informace, které
nepřímo opět prozrazuje mnohé o společenské a kulturní situaci čes-
kého prostředí v první polovině devadesátých let.³³

V *Zapisovateli otcovské lásky* (1998) opouští Viewegh princip
ironizující literární hříčky a přibližuje se Haklovi tím, že se mu tato
novela stává nástrojem pro vyjádření a léčení traumatu, který pro

³² „...připadalo mu, že vůbec na žádném zájezdu není a že sedí doma před telefonem
vedle svého počítače. Dokonce si nebyl jistý, jestli by – kdyby nyní rychle vzhlédl
k oknům – uviděl skutečně moře, anebo jen šedivě zdi notoricky známého
protějššího paneláku“ (VIEWEGH 1996: 302).

³³ Podle Jana Jandourka kreslí prý Viewegh v *Účastnících zájezdu* „přesný
obraz vznikající vrstvy **buržoazních bohémů** v Česku“ (zvýř. JČ). Viewegh
je prý „kronikářem (a příslušníkem) této vrstvy“. Součástí tohoto obrazu je
mj. stigmatizace cizinců (viz počáteční odpor Jolany vůči Ukrajinci Olegovi)
i hnus, kteří příslušníci této vrstvy pocítují vůči starým lidem a důchodcům
(JANDOUREK 2002). Paradoxní však je, že z analýzy českých filmů pro lidové
publikum (viz např. *Kameňák 1–3* Zdeňka Trošky, anebo Vejdělkova filmová verze
Vieweghových *Účastníků zájezdu*, která je výrazně pokleslejším dílem než původní
román) vyplývá, že xenofobie i odpor a posměch vůči starým lidem skutečně jsou
významnou součástí etosu dnešní **plebejské** české společnosti, aspoň jak ji vyjadřují
tyto filmy. Že by se protivy slučovaly?

něho zosobňuje neuspokojivý vztah rozvedeného otce s dospívající dcerou. Do románu tedy proniká autorova osobnější motivace, obdobně jako ve *Výchově dívek v Čechách* popisoval autor nepotlačitelné milostné vzplanutí k dívce Beátě bezpochyby na základě autopsie. Interakce mezi citlivě pocítovanou autorovou osobní životní zkušeností a „neosobním“ hraním s literárními motivy, za něž se autor skrývá, vytváří napětí, protože zpoza hry autorova vlastní tvář občas vyvstane, v pozdějších dílech stále častěji.

Tato knížka znovu zaznamenává nejružnější rysy české reality (bulvární televize a její pořady o podivínech a výstřednících) a v postavě vypravěče, mladíka, posedlého patologickým nutkáním pořádat psát, opět ironizuje i postavu spisovatele. Osobním způsobem je kniha ironickou poctou nevysvětlitelné lásce, kterou otcové podle Viewegha cítí ke svým dcerám. Sociologickým sdělením knihy je podle Jana Jandourka rehabilitace „šedé zóny“ (jednou z postav, píšicích pedantským, socialistickým jazykem, je důstojník československé armády, nyní s americkou partnerkou), i komerční televize (jiná postava je moderátorkou freak show v TV Nova). To, co Jandourek vidí jako rehabilitaci, není však jednoznačné — bývalý socialistický vojenský důstojník i pokleslý televizní pořad nejsou v textu nijak přikrašlovány — Viewegh ukazuje, co je, jako daná fakta současnosti, aniž by k nim zaujímal subjektivní postoj. Výrazně ironizuje „intelektuála“ Viktora, profesionálního nonkonformistu. Ani toto však nelze interpretovat jako Vieweghovu antipatii k morálním soudcům, jak to vidí JANDOUREK (2002) — kniha tematizuje spíše Viktorovo pokrytectví než morální hodnoty.

Snad nejkomerčnějším Vieweghovým dílem jsou *Povídky o manželství a o sexu* (1999). Název napovídá kontrast. Manželství se v nich hrdinovi rozpadne a zbude mu jen sex. Viewegh sice v úvodu zdůrazňuje, že tyto texty nejsou autobiografické, avšak charakteristicky cituje jiného autora: „Samozřejmě že to není pravda, ale patří to mezi příběhy z mého života už tak dlouho, že to o mně v jistém smyslu vypovídá daleko víc než většina toho, co se opravdu stalo“ (VIEWEGH 1999: 7). Paradoxně právě tyto povídky poprvé výrazněji tematizují ubohost a životní prázdnotu existence úspěšného „komerčního spisovatele“, kdy výčet erotických vztahů s mladými dívkami, obědů v luxusních restauracích či značkového zboží jen zintenzivňuje pocit čtenářova odcizení a prohlubuje zážitek životní banality. Přestože Viewegh na rozdíl od Hakla popisuje současný život pražských yuppie jako jeden z nich, celkový dojem je stejně frustrující jako v tex-

tech vzbouřence a outsidera Emila Hakla. *Povídky o manželství a o sexu* sledují rozklad manželství hlavního hrdiny a jeho propad do relativně osamocené existence rozvedeného muže středních let, celonárodní celebrity, kterého ze samoty nevyvede ani množství sexu s atraktivními dvacetiletými dívkami, které se v něm vidí.

V povídkách se Viewegh především soustřeďuje na erotická setkání a na vše, co k nim vede — na psychologickou hru při seznamování, flirtování a svádění, hrdina se vytahuje, jak umí s mladými dívkami „brilantně“ inteligentně hovořit. Mechanismus navazování těchto krátkodobých erotických vztahů je povrchní a stereotypní, přestože povídky do jisté míry znovu zachraňuje vypravěčova sebeironie. Děje se však divná věc. I když ke knize čtenář přistupuje s tím, že se líčením sexuálních vztahů má asi jen nezávazně bavit, celkový dojem je všeobecná marnost. Nejsilněji je v knize tematizován motiv banality života. Klíčový význam má v knize povídka „Maruška“. Hlavní postava, poloautobiografický hrdina, spisovatel-celebrita Oskar, se na venkovské svatbě seznámí s krásnou, i když nevkusně oblečenou dívkou. Jako v Kunderově *Nesnesitelné lehkosti bytí* přijede z venkova za chirurgem Tomášem dívka Tereza, za Oskarem posléze přijede Maruška do jeho pražského bytu. V jejím kraji vládne nezaměstnanost a ona doufá, že jí slavný autor najde v Praze práci. Ten využije svých známostí a sežene jí práci fotomodelky, Maruška má sedět pro portréty, z Oskarova pohledu je to práce příjemná a zcela nevinná. Oskar nechápe, když Maruška tuto pracovní příležitost odmítne — nedokázala by dělat nějakou „ponižující práci“:

„Ponižující práci,“ vybuchl Oskar. [...] „V tom vašem kravině jsi ještě nedávno kydala hnůj — to snad nebylo ponižující?!“

Maruška se na Oskara podívala svýma hlubokýma bezelstnýma očima. Proč by kydání hnoje bylo ponižující? Bylo to jenom velice namáhavé, takže si, jak už Oskarovi říkala, přivodila na obou zápěstích zánět šlach.

(IBID.: 169)

Ráda přijme zaměstnání na běžícím pásu od šesti hodin od rána v provozu na okraji Prahy za minimální plat a byt ve svobodárně. K sexu s Oskarem nesvolí, přestože je fyzicky vzrušená, „protože to není správné“. Poprvé si výrazně uvědomujeme, jak daleko stojí lidé jako Oskar od přirozené skutečnosti:

„Konečně sami,“ řekl [Oskar] taxikářovi [když odvezl Marušku do svobodárny]. [...]

Potom ho náhle napadlo, zda to naopak není **on**, kdo byl právě zanechán na pospas vlastnímu truchlivému osudu.

(IBID.: 176)

Kontrast života pražských kavárenských povalečů s životem „obyčejných lidí“, s nimiž se celebrita Oskar normálně nesetká, je pro něho prozřením — než je za okamžik zase zapomene.

V další komerční hříčce, ironicky nazvané *Román pro ženy* (2001), Viewegh zužitkovává veškeré své dosud prozkoušené komerční postupy. Opět se před námi otevírá svět pražských mediálních zbohatlíků s jejich — polovážně vylíčenou — snobskou posedlostí módními restauracemi a značkovým zbožím. Poprvé se objevuje motiv stárnutí a pomíjivosti jako motiv, který je zde výrazem autorovy osobní zkušenosti. Poloautobiografickému hlavnímu hrdinovi Oskarovi, „kreativci“ z reklamní agentury, je přes čtyřicet. Vypravěč si uvědomuje, že sexuální hrátky s dvacetiletými dívkami nebudou trvat věčně. Vyznění tohoto románu je překvapivě na straně žen — je to příběh o tom, jak neúspěšné je úsilí současných žen v Čechách, chtějících vybudovat si pevný vztah a spolehlivé rodinné zázemí. Čeští — a vlastně i zahraniční — muži jsou nepoužitelní. Skončí-li krásná Laura, editorka lifestylového časopisu *Vyrovnaná žena*, s o dvacet let starším Oskarem, stejně jako její matka s o mnoho let starším sousedem-penzistou Žemlou, navzdory zdánlivému happy endu je to nespokojivý závěr, naznačující, že žádní perspektivní čeští muži nejsou. Viewegh se tu opět dotýká ze sociologického hlediska jednoho ze závažnějších témat české současnosti — tématu žen, marně hledajících uspokojivého partnera, a tématu nepřítomného či nepoužitelného otce. Téma *pater absconditus* je častým námětem i české postkomunistické kinematografie.³⁴

Zatímco ještě v *Účastnících zájezdu* figurují důchodkyně Helga a Šarlota jen jako exotický, příjemně děsivý motiv, který se „našich

³⁴ „Ženy jsou v tomto románu vlivné a silné. Jejich společnost jim nabízí významné pracovní příležitosti, avšak ony samy jsou vnímány jen ve vztahu k mužům a jejich profesní úspěchy jsou v jejich společnosti považovány ve srovnání s jejich úsilím o uspokojivý milostný vztah jako podružné. Tato trvalá posedlost sexuálními vztahy naznačuje, že žena bez muže není kompletní, a to ochromuje jakékoliv další úsilí ženy dosáhnout samostatnosti“ (ZOĚ 2007). — Zajímavé je, že pro Martina Pilaře je Laura z *Románu pro ženy* v podstatě „mužem v ženském převlečení“ (PILÁŘ 2001: 15) — zkušenost s dnešními energickými mladými ženami je mu zřejmě cizí.

mladých a perspektivních“ hrdinů nijak netýká³⁵ (a ve filmové verzi tohoto románu z roku 2006 se tento motiv docela brutálně proměňuje v otevřený posměch starším lidem), v pozdějších Vieweghových románech sílí vědomí pomíjivosti života a stárnutí a objevuje se strach ze smrti. Starší člověk už není zvláštním komickým strašidlem, který se mladých yuppies, posedlých značkovým zbožím a sexem, netýká. Pomíjivost života a přítomnost smrti najednou začíná být aktuální pro každého. Tím se ve svých pozdějších románech Viewegh přibližuje hloubce textů Emila Hakla.

Projevu se to i v jinak povrchním politickém pamfletu *Báječná léta s Klausem* (2002), volném pokračování *Báječných let pod psa*, napsaném při příležitosti desátého výročí této první Vieweghovy knížky. Vzhledem k tomu, že se *Báječná léta s Klausem* zabývají – opět ironicky pojímanými – osudy rodiny polofiktivního hlavního hrdiny Kvida v devadesátých letech, i tato kniha obsahuje značné množství sociologického materiálu pro studium charakteristických rysů první etapy české postkomunistické éry.³⁶ Silně je v románu přítomen motiv stárnutí – především je realizován prostřednictvím postavy Kvidovy babičky, která se nedokáže vyrovnat s dramatickými změnami po pádu komunismu, je dezorientována, stává se lehkou obětí různých podvodných soukromých firem a podobně dopadá i Kvidův dědeček, jehož osobní variací na dezorientaci je dočasná, úporná, uhlířská víra v dokonalost Václava Klause. Problém smrtelnosti si Kvido uvědomuje i na osudu svých rodičů, kteří jsou nyní už v pozdních středních letech. Největší intenzity dosahuje motiv stárnutí v *Báječném roku* (*Deníku z roku 2005*) vydaném roku 2006, na jehož konci Kvidův otec umírá. *Báječná léta s Klausem* jsou literárně selháním, jsou jen povrchním, časovým, politickým gestem, dílem politické propagandy, v němž Viewegh mobilizuje své již mno-

³⁵ „S odporem si [Irma] prohlédla nohy tý stařeny. Odjakživa neměla důchodce ráda. Nemohla si pomoci. [...] Hnusili se jí, to be frank. »Proboha,« rekla konsternovaně, »to je snad zájezd na nějakéj gerontologickej kongres...«“ (VIEWEGH 1996: 13).

³⁶ Viewegh popisuje i závažné věci v tomto románu vnějškově, vyčítá mu Michal Růžička. „Na většině míst v knize vůbec nevíme, co jednotlivé postavy cítí, jak a proč dospěly k některým rozhodnutím, co je ona rozhodnutí stála, z čeho vyplynula. Principem, který Vieweghovi umožňuje zůstat na povrchu jevů, je ironický nadhled, jenž budí dojem, že dalšího vysvětlování není třeba. Neboli i to, co je nutně složitější, odbývá se v knize ironickou scénkou“ (RŮŽIČKA 2002).

hokrát předtím použité literární postupy, aby před volbami v roce 2002 zdiskreditoval Václava Klause a jeho ODS. Rekordně nejstereotypnějším a nejneoriginálnějším Vieweghovým dílem je detektivní hříčka *Případ nevěrné Kláry* (2003). Zde si Viewegh znovu hraje s kombinacemi různých literárních a zdánlivě neliterárních rovin a metarovin a znovu užívá citátů ze světové literatury. I zde je přítomen motiv stárnutí a pomíjivosti: čtyřicetiletý komerční spisovatel Norbert, který už dva roky žije s krásnou dvacetiletou studentkou čínštiny Klárou, nevěří, že by mu dívka mohla být věrná. A pokud je partnerský vztah založen jen na fyzické „kráse“, musí být starší partner zklamán. A tomu tak u ctižádostivé dívky skutečně je: Norbert se ve svém podezření nemylí.

Druhý dech získal Michal Viewegh svým románem *Vybíjená* (2004). Zřejmě právě v důsledku toho, že překročil čtyřicítku, začal si uvědomovat, že život, s veškerou svou banalitou, náhodností, nevysvětlitelností a iracionalitou, je pomíjivý a dočasný. Vtělil to velmi silně do tohoto svého románu.³⁷

Strukturou je *Vybíjená* variací na *Účastníky zájezdu*. Skládá se opět ze stručných kapitol, v nichž se — kunderovsky — střídá několik protagonistů, postupně vyprávějících příběh. Někteří hovoří ich-formou, názory a činy jiných jsou prezentovány v třetí osobě. Román znovu zkoumá osobní vztahy v uzavřené společenské skupině — tentokrát je to třída na střední škole, která maturovala — tak jako Viewegh sám — v roce 1980. Opět je katalyzátorem příběhu i v tomto ohledu autorova osobní zkušenost. Příběhy studentů z jedné třídy jsou vyprávěny od doby dospívání až do doby, kdy je všem jako Vieweghovi samotnému, který se zase stává jednou z postav (představuje se jako „Autor“), už přes čtyřicet.

Zase tak trochu jako *Báječná léta pod psa* zaznamenává *Vybíjená* zmatek a tápání z let dospívání a rané dospělosti. Všichni členové skupiny se snaží, často náhodně a neobratně, vytvořit si uspokojivé partnerské vztahy. Podaří se to jen málokomu z nich. Život většiny lidí se propadá do banality a většina postav se musí spokojit s druhořadou existencí. Závažným motivem, prolínajícím celou knihou, je

³⁷ Změny ve své poetice si je autor vědom: „Není to úplně jiná kniha — ale trochu jiná je. Rád bych věřil, že je v jistém smyslu nejautentičtější. Mnohé kapitoly jsou patrně subtilnější a vážnější než minulé věci. Nicméně nepředpokládám, vnímaví čtenáři leccos z toho našli i v mých předchozích románech“ (HORÁČKOVÁ 2004: 11).

smrt. Ve stínu smrti ztrácí všechno význam. Někteří ze studentů zemřou mladí v důsledku různých nehod, většinou si ale postavy uvědomují nevyhnutelnost stárnutí a svou smrtelnost, když se octnou ve středním věku a onemocní jim a umírají rodiče.

Když jsou protagonisté mladí, existuje sexuální napětí — soutěží se o partnery v lásce. Jenže z dlouhodobé perspektivy je to beze smyslu a ze zpětného pohledu se zdá, že to bylo nesmyslné vždycy. Stejně jako v *Románu pro ženy* i zde se spokojují lidé (tentokrát nejen ženy, ale i muži) s druhořadými partnery. Ani úspěch a fyzická krása nezaručují štěstí. Po kráse a po úspěchu touží ti, kteří je nemají — ti, kteří je mají, vědí, že to nemá význam. Partnerské vztahy nemají dlouhého trvání. Nostalgie, smutek, vědomí, že všechno „dobré“ pominulo „tak rychle“ — to jsou hlavní náměty *Vybíjené*. „Vybíjená“ je pro Viewegha metafora života. Náhle si jeho postavy uvědomují, že na některé věci je už pozdě:

„Musím přiznat, že čtyřicítka skutečně cítím jako určitý zlom,“ promluví opět Tom. „Ze života se náhle stalo cosi časově omezeného. Z nekonečného oceánu, který jsem měl ještě před pár lety před sebou, je najednou rybník. Je třeba zvykat si na představu, že některé věci už při nejlepší vůli nestihneme.“

„Například?“

„Zbohatnout. Vyhrát olympiádu. Dostat Nobelovu cenu. Postavit si srub na Aljašce. Oslavit se synem jeho třicátiny.“

„Žádného syna nemáš.“

„O tom právě mluvím.“

(VIEWEGH 2004: 76)

Co máme říkat lidem, kteří umírají? Rozdíl mezi běžnou životní rutinou, světem, kde vládne reklama, design a „značkové“ zboží, a existencialistickou „mezní situací“ si uvědomuje Hujerová, jedna z postav románu, když navštěvuje otce v nemocnici:

Co se dá vyprávět někomu, kdo tu za pár měsíců už nejspíš nebude? Povídejte umírajícímu o problémech s parkováním nebo o nových trendech ve skandinávském nábytku [...]

(IBID.: 34)

„Než umřu, musíš sem chodit každý den,“ řekl mi v neděli.

[...] Samozřejmě jsem předstírala, že neumře. [...] To jsem mu měla říct: Ano, tati, skutečně záhy umřeš. Už brzo přijdeš úplně o všechno: o svoje tělo, o chuť k jídlu, o vzpomínky, o světlo, o teplo, o mě... Proč nás tohle někdo neučí? Proč proboha pořád studujeme integrály, prvky, anorganic-

ké sloučeniny a podobné nesmysly, když pak nic z toho — na rozdíl od umírání — v životě nepotřebujeme?

(IBID.: 195)

Když stojíte tváří v tvář smrti, poznává nyní Viewegh, všechno ostatní ztrácí význam. Mladí lidé to nechápou. Nerozumějí, proč by neměli hrát fotbal na hřišti, kde právě zkolaboval a zemřel běžec. Viewegh už není mezi nimi, je na druhé straně řeky:

Chtěli by se jít podívat, ale kdosi jim nařizuje, ať zůstanou, kde jsou. A co se mu stalo? Umřel, dostane se jim podrážděné odpovědi. Chvilke zaraženého ticha. Potom to zamračeně probírají: neměl běhat, když je starej. Může si za to sám. [...] Kdyby nebyl starej, tak by neumřel. [...] A co ten fotbal? Jdeme na to! [...] Přichází trenér a tiše jim vysvětluje, že hrát **ted'** fotbal se nehodí. [...] Cítí zklamání, téměř zlost. To všechno kvůli tomu starýmu dědkovi. Ježíš, tak ať ho vodnesou a hrajem, ne? zvolá kdosi netrpělivě. Trenér jim bere míč.

(IBID.: 92)

Lekce tvůrčího psaní (2005) je novela, v níž se zralou formou navracejí snad veškerá dosavadní Vieweghova témata i postupy. Skoro od začátku své literární kariéry argumentuje Viewegh, že podle něho není žádnou zásluhou napsat experimentální, intelektuální dílo, které „nikdo nebude číst“, ale spíš texty, které jsou inteligentní, a přesto budou mít široký společenský dopad. V tomto smyslu Viewegh tematizuje základní problém komerční, volnotržní společnosti, v níž není významné v pluralitním chaosu informační exploze něco nového **vymyslet** — je nutné to zároveň koncipovat a prezentovat tak, aby to širokou veřejnost zaujalo. Proto jsou také pracovníci marketingu většinou placeni daleko víc než lidé, kteří prodávané „zboží“ vymysleli a vyrobili.

Toto dílo je novým pokusem Michala Viewegha dokázat jeho tvrzení, že „banalita není opakem pravdivosti“. Naše životy **jsou** banální, argumentuje Viewegh. Tvrdí, že právě obyčejnost a banalita, dokonce i sentimentalita životů „obyčejných“ lidí mohou a měly by být pro dobrého autora materiálem ke zkoumání skutečnosti. Právě svědectvím o obyčejnosti lidských osudů pronikne spisovatel k závažnému, autentickému podstatě lidské existence — když **umí psát**.

V *Lekci tvůrčího psaní* Viewegh znovu provokativně volí „sentimentální“ příběh a snaží se dokázat, že i kýčovitě vyprávění může strhnout a přinést novou výpověď o skutečnosti, pokud je dobře na-

psáno. Vypráví příběh Lucie, která je v pětáctyřiceti letech pannou, protože se celý život starala o dvě děti své sestry, která v mládí spáchala sebevraždu. V hodnotovém systému fyzicky atraktivních yuppies, v němž se donedávna pohybovaly postavy Vieweghových textů, by být pannou v pětáctyřiceti bylo neodpustitelným poklesem. Teď ale Viewegh objevuje, že jsou i jiné hodnoty.

Rámcem textu, v němž si Viewegh znovu pohrává s různými metarovinami, jsou semináře na pražské Literární akademii Josefa Škvoreckého, kde vyučuje Vieweghovo alter ego, spisovatel Oskar. Ani tentokrát si Viewegh neodpustí citace ze seriózní literatury ani vlastní, často přesné a objevené, literárněkritické komentáře. Vzhledem k tomu, že je prezentuje fiktivní postava Oskara, nikoli autor, Viewegh je opět zároveň může ironicky podvracet.

Psaní je souboj o čtenářovu pozornost. (VIEWEGH 2005: 23)

Bez sebevědomí nelze psát. Je to jako sex: nemůžeš si nevěřit — a milovat se. (IBID.: 27)

Jazyk je nástroj poznání, a především **sebepoznání**. (IBID.: 35)

Když se autorovi podaří něco přesně pojmenovat, je to, jako by uhádl trezorový kód. Někde v útrokách cosi tiše klapne — a zamčené dveře se otvírají. Pár vět, i pouhých několik slov, může být klíčem k celé postavě. (IBID.: 36)

Přesné pojmenování umí vytěsnit z životních situací nepravdu. (IBID.: 37)

Viewegh je dotčen, že mu kritikové vyčítají kýčovitost a sentimentalitu. Brání se Oskarovými slovy:

V Čechách se poslední dobou stalo zvykem považovat předem každé téma, které dokáže vzbudit emoce, za **vypočítavou sentimentalitu, za podbízení se vkusu nejširších čtenářských mas** a tak dále. Nenechte si tyhle intelektuální nesmysly vnútit. Pánbůh ví, že se nemusíme stydět za své slzy, neboť skrápějí pozemský prach, jenž usedá na našich zatvrdlých srdcích. Dickens.
(IBID.: 4)

Opět kniha obsahuje psychologickou analýzu jednotlivců i vztahů mezi nimi. Součástí antropologického svědectví o současné české skutečnosti, jaké najdeme v každé Vieweghově knize, je v *Lekci tvůrčího psaní* studie bezmocnost vůči agresivní, infantilní, arogantní

tuposti. Je to jev, který je velmi podobný tematizaci infantilní brutality v Haklových textech. Symbolem nenapravitelné a ničivé tuposti, s níž si spisovatel Oskar v hodinách tvůrčího psaní neví rady, je studentka Jasmína, která se „nechytá“, nemá porozumění pro jemnější rysy lidského chování ani empatii pro své bližní. Není překvapivé, že se stane reportérkou bulvárního listu. Marně se jí snaží Oskar přesvědčit, aby neničila jemné a citlivé, slušné Lucii život zveřejněním fotografie, která vytváří falešný inkriminující dojem — bulvární tisk žije ve virtuální realitě. Jasmína nechápe nic:

Když Oskar mluví o „pohnutí nad tělem, které začíná ztrácet půvab“, Jasmínu v duchu napadne, že je možná opravdu úchyl. Taky jí tvrdil, že bulvární časopisy prý používají jenom křiklavé barvy a úplně jim chybí jednotlivé odstíny, vůně a pachy... [...] A co si jako pan spisovatel představuje? Podle ní to Oskar schválně dělá složitější. [...] Jasmíně to připadá jasný. Tohle neokecáš, hochu. Já totiž slepá ani hluchá nejsem.
(IBID.: 129–130)

Vieweghův *Báječný rok (deník 2005)* (2006) nepřímou odkazuje svou strukturou na Vaculíkův *Český snář*, polofiktivní „deník“ o životě disidenta během jednoho náhodně vybraného roku koncem sedmdesátých let. Srovnáme-li však Vieweghův rok s Vaculíkovým dílem, jak obrovský je to pokles. V jiné době vládne jiný mrav. Zatímco Vaculík líčí nevzrušeně a věcně život českých intelektuálů v disidentském ghettu, pod tlakem komunistické tajné policie, Vieweghův deník je svědectvím o bolestínské sebestřednosti postkomunistické „celebrity“ v době její banální, zabanané existence. *Báječný rok (deník 2005)* je sebestředným portrétem zakomplexovaného, neurotického „slavného autora“, jehož středostavovský život v relativní izolaci ho nechrání před problémy všech lidí, zejména před stárnutím a strachem ze smrti.³⁸ Jako obvykle, Viewegh se sám ironicky vyjadřuje k údajným slabým stránkám svého textu, a tak doufá, že když na ně sám poukázal, jiní o nich už nebudou psát. Líčí svůj každodenní život v domácnosti, svou lásku a péči o děti z druhého manželství, večírky, na které chodí, svůj alkoholismus, svou četbu a své psaní, své dovolené, své rozčarování českou politikou i českou kulturou (součas-

³⁸ Viewegh přiznává, že má se stárnutím problém: „Můj rok nebude zřejmě úplně báječný — to je člověku po čtyřicítce jasné už 1. ledna [...]“ (HORÁČKOVÁ 2006: 7).

nou českou i světovou literaturu a současné české autory, jako jsou Ajvaz, Balabán, Urban a Topol, odmítá jako tvůrce nudných, umělých a neživotných konstrukcí, svou posedlost sexem a nepotlačitelnou touhu po mladých dívkách.³⁹ V knize jsou také četné trpké polemiky Michala Viewegha s „druhořadými“ českými kritiky, kteří „nechápu, čeho dosáhl“, a znovu i s „brutalitou“ bulvárního tisku, za jehož oběť se Viewegh považuje.

Čtenář si postupně uvědomí, že motivy sebestřednosti a rozmazlenosti jsou promyšlenou a integrální součástí sémantické struktury díla. Viewegh ji zdůrazňuje citací z *Lidské skvrny* Philipa Rotha: „Zde žije člověk“ (VIEWEGH 2006: 314). Tedy: Toto je svědectví o tom, jaký jsem já, bez servítků, se všemi klady a zápory. Jste svědkem existence lidské bytosti. „Tady se sakra neděje nic menšího než lidský život! To, co je pro vás nezajímavé, je pro mě všechno, co mám“ (IBID.: 165). Sám autor se tu stává metaforou banality a nejistoty života v postkomunistické střední Evropě.

Viewegh se tak obloukem delší trajektorie než Hakl dostává z obdobného výchozího bodu do obdobného závěrečného bodu. Z postavení mladistvé nejistoty, ovlivněné traumatem vyrůstání na maloměstě za normalizační komunistické éry, vstoupil do světa svobody a „bohatství“, kde si uvědomil, že komerční a společenský úspěch neuspokojuje. Člověk je zahlcen banalitou lidské existence a strachem z míjení času a ze smrtelnosti. Možná nemůže mít literatura ani jiný význam než svědčit o této lidské situaci.

Vieweghových dvanáct próz tvoří postupný literární experiment, při němž autor zkoumá různé metody ohledávání skutečnosti takovým způsobem, aby si to zachovalo svou čtenářskou a komerční přitažlivost. Využívá k tomu humoru a sebeironie, hry s fiktivními a pseudofiktivními motivy, četných odkazů na jiná literární a literárněkritická díla, pokouší se psychologicky analyzovat mezilidské vztahy a začlenit antropologické informace o společnosti, v níž žije — tím, že vychází především ze své osobní zkušenosti. Navzdory všem slepým uličkám na jeho cestě lze, myslím, jeho dílo interpretovat jako „obžalobu života“ (Colin Wilson, citováno dle ŠKVORECKÝ —

³⁹ „O schopnosti odolávat pokušení jsem ochoten diskutovat pouze s těmi, kteří jsou pokušení vystavováni — například s těmi, jimž se stává, že je sama od sebe osloví krásná a inteligentní dívka (všichni teoretici morálních dilemat nechť laskavě drží hubu)“ (VIEWEGH 2006: 65).

BROUSEK 1979: 217–218), které se svým celkovým svědectvím o životě v České republice víceméně dokáže vyhnout kýči a přinést četné objevné skutečnosti. Je paradoxní, že „undergroundový rebel“ Hakl a „komerční celebrita“ Viewegh se nakonec obecným významem svého díla, protestujícím proti banalitě a pomíjivosti života, v podstatě shodli.⁴⁰

Oba svědčí o životě v nivelizovaném světě, oba se před ním ukrývají do světa mužských sexuálních fantazií, Viewegh využívá literárních her, Hakl grotesknosti. Obá jsou si vědomi problematičnosti a banality lidské existence a neuspokojivosti mezilidských vztahů; toho, že se lidé v podstatě míjejí a zůstávají sami. Obá zkoumají skutečnost prostřednictvím erotických dobrodružství, v pozdějších letech života se upínají na vztahy k stárnoucím rodičům jako na zdroj poznání své identity. Ani jeden z nich svou životní zkušenost nezvládá: Haklův vypravěč se propadá do nervového kolapsu, Vieweghův do neurotického bolestíinství. Obá autoři vytvářejí svými texty, silně inspirovanými jinými literárními díly, alternativní svět, který jim i čtenáři má být útěchou. Obá si jsou vědomi přítomnosti infantilní krutosti v dnešním světě, o níž Hakl svědčí včleňováním brutálních scén do svého textu, Viewegh kritikou bulvárního tisku. Obá se postupně jen s obtížemi vyrovnávají s osobními traumaty, z nichž nejsilnějšími jsou existenciální pocit stárnutí a pomíjivosti existence. Dílo obou autorů přináší cenné sociologické svědectví o české postkomunistické skutečnosti, která bezpochyby může fungovat jako metonymie současné zkušenosti všelidské. Celkem vzato je pozoruhodné, že současná česká společnost má tak výrazné charakteristické rysy, že o ní oba autoři vypovídají v podstatě shodně, přestože Hakl je bouřlivák a outsider a Viewegh úspěšnou a obdivovanou celebritou — i tam, kde by se chtěl Viewegh svému publiku komerčně podobzet, nedaří se mu to a končí víceméně u téhož svědectví jako Hakl.

University of Glasgow

⁴⁰ Vnímání protikladu haklovského „outsiderství“ a „vieweghovské komerční apartnosti a reklamního pitvoření“, protikladu „syrovosti“ vůči „postmoderní hře stylů“ jak jej vidí Vladimír NOVOTNÝ (2002: 90) je, domnívám se, mylné. Jak jsme se pokusili ukázat, oba autoři, jeden zvnějšku „uznávaných kruhů“ a druhý zevnitř, nakonec píší v podstatě o tomtéž.

■ PRAMENY

HAKL, Emil

- 2000 *Zkušební trylky z Marsu* (Praha: Cherm)
- 2001 *Konec světa* (Praha: Argo)
- 2002a *Intimní schránka Sabriny Black* (Praha: Argo)
- 2002b *O rodičích a dětech* (Praha: Argo)
- 2004 *O létajících objektech* (Praha: Argo)

KUNDERA, Milan

- 1979 *Život je jinde* (Toronto: 68 Publishers)

VIEWEGH, Michal

- 1992 *Báječná léta pod psa* (Praha: Československý spisovatel)
- 1993 *Nápady laskavého čtenáře* (Brno: Petrov)
- 1994 *Výchova dívek v Čechách* (Praha: Český spisovatel)
- 1996 *Účastníci zájezdu* (Brno: Petrov)
- 1999 *Povídky o manželství a o sexu* (Brno: Petrov)
- 2000 *Nové nápady laskavého čtenáře* (Brno: Petrov)
- 2001 *Román pro ženy* (Brno: Petrov)
- 2002 *Báječná léta s Klausem* (Brno: Petrov)
- 2003a *Názor na vraždu* (Brno: Petrov)
- 2003b *Případ nevěrné Kláry* (Brno: Petrov)
- 2004 *Vybíjená* (Brno: Petrov)
- 2005 *Lekce tvůrčího psaní* (Brno: Petrov)
- 2006 *Báječný rok (Deník z roku 2005)* (Brno: Druhé město)

■ LITERATURA

CAKL, Ondřej

- 2003 „Konec světa podle Jana Beneše“; *Aluze VI*, č. 1, s. 166–171

FIDELIUS, Petr

- 1995 „K jednomu případu autoreflexe v umělecké próze“; *Kritický sborník XV*, č. 1–2, s. 78–87

GREENBERG, Michael

- 1994 „Charles Bukowski: *Pulp* [recenze]; *Boston Review*, červen—září
<http://bostonreview.net/BR19.3/fiction.html>, [přístup 29-9-2007]

GREGOROVÁ, Barbora

- 2004 „Emil Hakl, staronový... létající“; *Host XX*, č. 7, s. 59

HANUŠKA, Petr

- 1996 „Postmoderní hledání Michala Viewegha“; *Acta Universitatis*

Palackiana Olomucensis. Facultas paedagogica. Philologica. Studia philologica XVII, sv. 7, s. 79–87

HORÁČKOVÁ, Alice

2004 „Šest životů v novince Michala Viewegha“; *Mladá fronta Dnes XV*, 5. května, s. 11

2006 „Můj báječný rok zas tak báječný nebyl, říká Viewegh“; *Mladá fronta Dnes XVII*, 4. května, s. 7

HYBLER, Martin

1996 „Varianty postsubjektivity“; *Kritická příloha Revolver Revue*, č. 6, prosinec, s. 28–37

JANDOUREK, Jan

2002 „Piše Viewegh sociologické romány?“, *Mladá fronta Dnes XIII*, 11. května, s. B4

KARFÍK, Vladimír

1993 „Báječná léta pod psa“; *Literární noviny IV*, č. 10, s. 7

KOPÁČ, Radim

2002 „Vrcholy a meze prozaika Emila Hakla“; *Labyrint Revue* 11–12, s. 160–162

KOSATÍK, Pavel

2001 *Fenomén Kohout* (Praha/Litomyšl: Paseka)

KOVTUNOVÁ, Jelena

2000 „Michal Viewegh – literatura umělecká, nebo populární?“, in Daniel Vojtěch (ed.): *Česká literatura na konci tisíciletí*, sv. II. (Praha: Ústav pro českou literaturu), s. 801–806

MINÁR, Pavol

1996 „Poznámky k čítaniu textov Michala Viewegha *Názory na vraždu a Báječná léta pod psa*“; *Česká literatura XLVII*, č. 3, s. 294–301

NOVOTNÝ, Vladimír

2002 „Letní čtení – i na zimní večery“; *Český jazyk a literatura LIII*, č. 2, s. 88–91

PILAŘ, Martin

1993 „Rakvičkové divadlo“; *Iniciály IV*, č. 32, s. 60–61

2001 „Fenoméni úspěchu“; *Host XVII*, č. 9, s. 12–15

RŮŽIČKA, Milan

2002 „Báječná léta s Vieweghem“; *Euro V*, 13. 5., s. 62

ŠKVORECKÝ, Josef

1979 „Páralovo permanentní posvícení“; in Škvorecký, Josef – Brousek, Antonín (edd.): *Na brigádě* (Toronto: '68 Publishers), s. 213–231

ŠKVORECKÝ, Josef – BROUSEK, Antonín

1979 *Na brigádě* (Toronto: '68 Publishers)

TRÁVNÍČEK, Jiří

2003a „A najednou máš nepřetržitý pocit viny, ani nevíš jak...“ [recenze novely Emila Hakla: *O rodičích a dětech*]; *Host* XIX, č. 6, s. 22–23

2003b „Inspirační zdroje současné české beletrie“; *Host* XIX, č. 8, s. 48

ZOĚ, Aiano Eluned

2007 „Comapre and contrast *Divoké včely* and *Román pro ženy* as an image of postcommunist reality“; seminární práce pro Glasgow University

■ RESUMÉ

The article analyses the literary output of two contemporary Czech authors, the “outsider” Emil Hakl (b.1958) and the “commercial celebrity” Michal Viewegh (b. 1962). It comes to the conclusion that both these writers present a similar account of the social and cultural mores within the current Czech society. Although the society is now free from political oppression, its protagonists still feel alienated and frustrated. Hakl deals with the traumas of contemporary life in Czech society by tackling its grotesque features in experimental and provokative texts, inspired by Bohumil Hrabal and Charles Bukowski. Michal Viewegh publishes highly successful “commercial novels”, dealing mostly with erotic relationships. At the same time Viewegh plays provocative games with literary construction in his texts. Both authors testify about life in a mechanised world, from which both of them escape into male sexual fantasies. Both of them examine reality by means of erotic adventures; later in life, when affected by the trauma of aging, they examine the relationships with their parents as sources of their personal identity. Both authors are painfully aware of infantile cruelty which dominates the world in which they live — Hakl punctuates his texts with images of brutality, Viewegh is horrified by the cruelty of the popular press. Jan Čulík argues that the work of both these authors can provide a valuable sociological testimony about Czech post-communist reality, and at the same time can be read as a statement about the general human condition.