

„Truchlivý bůh“ Michal Viewegh

Tak, jak jsou literární inspirace a intertextualita pro tvorbu Michala Viewegha vůbec charakteristické, udál se v jeho tvorbě i příznačný výlet do oblasti literární parodie. Jeho *Nápady laskavého čtenáře*¹ jsou ve skutečnosti v české literatuře první knihou parodií po roce 1990.

Zastoupeno je v ní několik parodických typů, nejčteněji parodie na techniku jednotlivých děl konkrétních autorů, ale též parodie žánru a stylu. V prototextu autor vyhledává² jak jeho charakteristické rysy, tak i jeho slabiny (ve smyslu bezděčné komiky nebo bizarních prvků). Postup parodické konstrukce je vždy týž: Viewegh přejímá téma nebo hlavní motivy a postavy, mezi něž někdy wpisuje ještě figuru autora předlohy (a v sebeironickém gestu též sebe). Zachovává přitom buď zápletku, nebo celé syžetové schéma, případně své postavy vystavuje situacím, jež jsou analogické prototextu. Ve shodě s tradicí žánru paroduje i stylistické zvláštnosti a příznačné slovní obraty svých autorů.

V celém souboru autor pracuje jednotnou metodou. Můžeme ji nazvat „schéma kontrastu“: citát vždy konfrontuje s vlastní stylizací, kombinací, obměnou a rozvinutím. Obě konstitutivní složky parodie, napodobení a odstup, se tu tedy zřetelně provázejí, a to tím spíše, že autor části vzorového textu přejímá do svého vyprávění ve víceméně doslovné podobě.

K povídkám, v nichž je stránka napodobení a odstupů zvláště vyvážena (právě takovými se v tomto příspěvku chci zabývat), patří v první řadě *Prosincové tornádo*, věnované Bohumilu Hrabalovi. Viewegh tu vyšel ze tří Hrabalových textů: *Listopadového uragánu*, *Ponorných říček* a *Růžového kavalíra*.³ Základním komickým principem *Prosincového tornáda* je srážka rovin důstojnosti a banality, bagatelizující existenciální tematiku. Příslušné motivy předlohy Viewegh rozmnožil o další sice shodného typu, avšak vymykající se původní obrazné logice Hrabalova textu. Zatímco Hrabal píše: „Někdy, když vstanu, když procítám z mrákot, bolí mi celá místnost, celá má cimra, bolí mi pohled z okna...“⁴, Viewegh karikuje: „Někdy, když vstanu, když vyjíměčně procítám z mrákot, bolí mi celá místnost, celá ta moje cimra, bolí mi i předsíň a koupelna, protože mám ze samého pití zarostlé stoupačky, a trochu mi bolí i balkón.“⁵

Povídka *Další truchlivý žert* je věnována Milanu Kunderovi. Viewegh tu vyšel ze zápletky románu *Žert*⁶, do jehož milostného trojúhelníku ovšem dosadil postavy Milana Kundery a Olgy a Václava Havlových. Děj povídky posunul do poloviny sedmdesátých let a do let devadesátých. Vlastní parodický text vystavěl v duchu konvencí humoristické povídky, kombinovaných s komedií charakteru a situace; komičnost ústřední postavy a zároveň vypravěče – M. Kundery - vzniká 'hypertrofizací jeho spisovatelského pudu'. Původní téma nezdařeně pomsty, jež vyústila

¹ Michal Viewegh: *Nápady laskavého čtenáře*. Brno, Petrov 1993.

² Podle Vieweghova vyjádření byla kritériem výběru předloh „momentální chuť vrátit se ke knížce s výrazným stylem.“ Viz K. Ladwigová: *Pobavit se literaturou aneb Celebrity k večeři*. Tvar 1993, č. 27-28.

³ Cit. podle: Bohumil Hrabal: *Dopisy Dubence, Sebrané spisy B. H. sv. 13*, Praha, Pražská imaginace 1995.

⁴ Tamtéž, s. 9.

⁵ Michal Viewegh: cit. dílo, s. 11.

⁶ Milan Kundera: *Žert*. Praha. Čs. spisovatel 1967.

v tragický omyl, Viewegh transformuje v typickou situaci nedorozumění, daného záměnou osob. Namísto Olgy Havlové, na niž si vypravěč myslí, podléhá jeho svodům Věra Čáslavská. Závěr parodie je pointován příznačně kunderovským motivem „truchlivosti“ nezdařených plánů: „Jsi truchlivý vůl!“ zařval přítel Kostka ze sousedního pokoje. „Tohle je paní Čáslavská.“⁷

Další z textů Vieweghova souboru, Ztráta slabikáře aneb Děvčátko je bez sebe, mří na Sylvii Richterovou. Autor se zde začel do jejího Slabikáře otcovského jazyka⁸. Vyhledává přitom ta místa předlohy, jež se nabízejí k ironickému „mimočtení“. Platí to o dvojnásobných slovech a vůbec o těch úsecích vyprávění, jež – pomineme-li původní intenci textu – zní kouzlem nechťného. „Prozatím jsem spokojena s tím, jak se mi podařilo rozložit svoji původní představu o této knížce.“ stojí v próze S. Richterové.⁹ Viewegh vstupuje do této promluvy přes jiný, frazeologicky zakotvený význam ústředního slovesa: „Zatím jsem spokojena s tím, jak se mi podařilo rozložit svoji původní představu o této knížce. Škoda jen, že jsem zároveň rozložila i čtenáře.“¹⁰ Na jiném místě Viewegh odpovídá původnímu motivu usilovného hledání osobní identity jednoduchou pointou, ironizující nekonečnost takového procesu. Zatímco u Richterové stojí: „Snažím se pochopit, jak spolu souvisí já a regál s hrubou moukou v samoobsluze v Dejvicích.“¹¹, Viewegh změnil modus děje na definitivní. V novém kontextu se ovšem konkrétně variované pasáže vyjímají ryze komicky: „Už to chápu: moje já souvisí s druhým regálem vlevo nahoře v té lékárně poblíž Piazza Bologna.“¹²

Povídka Chvála metody věnoval autor Ladislavu Fuksovi.¹³ Vyšel z románu Pan Theodor Mundstock¹⁴, do něhož satiricky promítl Fuksův autorský kompromis z dob „normalizace“. Z prototextu přejal téma metodického úsilí o sebezáchranu (tou se nyní stává setrvání v literárních strukturách) a subjektem učinil postavu Ladislava Fukse; děj přenesl do začátku šedesátých a do první poloviny sedmdesátých let. Situaci hledání spisovatelského úspěchu rozvádí a dramaticky stupňuje trojnásobným opakováním, její komika přitom vyvěrá ze směšnohrdinského statutu protagonisty. Fuksovu větu „Náhle mu [panu Mundstockovi - pozn. aut.] bleskne hlavou, že jsou možná věci, na které se člověk ani nepřipraví.“¹⁵ Viewegh obalil narážkou na autorův Křišťálový pantoflíček¹⁶: „Náhle mu [panu Fuksovi - pozn. aut.] bleskne hlavou, že jsou možná věci, na které se člověk ani nepřipraví. Klid, jen klid, říká si. Je pouze třeba jít v oné metodě až do krajnosti. To zcela postačí. I kdybych měl psát pro děti o Fučkovi.“¹⁷

Další z próz svazku, Jára Kinderman, pedagog, představuje typ „metaparodie“. Viewegh zde nestaví na konkrétních přejatých pasážích, ale vychází obecně z poetiky autorů Divadla Járy Cimrmana (povídka je věnována Zdeňku Svěrákovi), z principu jejich – řekněme – *mystifikace se smrtelně vážnou tvář*. Svou parodii opřel autor nejbližší o hru Vyšetřování ztráty třídní knihy¹⁸. Definuje Kindermanových sedm stupňů vyučovacího procesu ve vyučovací hodině, vyšel z ne-

7 Michal Viewegh: cit. dílo, s. 21. Mímochodem, podle autorova vyjádření byla podnětem parodie Kunderova údajná „nabuřelost“ v jistém časopiseckém rozhovoru. Viz K. Ladwigová: cit. interview.

8 Sylvie Richterová: Slabikář otcovského jazyka. Brno, Atlantis 1991.

9 Tamtéž, s. 76.

10 Michal Viewegh: cit. dílo, s. 31.

11 Sylvie Richterová: cit. dílo, s. 64.

12 Michal Viewegh: cit. dílo, s. 31.

13 Petr A. Bílek o ní (a o parodii na M. Kunderu) soudí, že „neodhaluje omezenost utváření textu, ale předstírá (...) omezenost autora“. Viz Petr A. Bílek: A cože to větráte na tom Parnasu, pane Viewegh, Iniciály 1993, č. 35.

14 Ladislav Fuks: Pan Theodor Mundstock. Praha, Čs. spisovatel 1963.

15 Tamtéž, s. 186.

16 Ladislav Fuks: Křišťálový pantoflíček. Praha, Čs. spisovatel 1978.

17 Michal Viewegh: cit. dílo, s. 47.

18 Cit. podle: Ladislav Smoljak, Zdeňek Svěrák: Divadlo Járy Cimrmana. Praha, Melantrich 1987.

sourodého shlukování slov na základě jejich větší či menší vnější podobnosti, přičemž vtipu ponechal jeho úsečnost: „Příklad. Asociace. Abstrakce. Svačina. Metoda. Deflorace. Deratizace.“¹⁹

Povídka Kapesné inteligentní ženy ve vinárně U sudu je o Pavlu Tigridovi. Viewegh se obrátil k Tigridovu výkladu nových českých dějin, aby zparodoval jeho beletristický rámec: situaci „zasvětitel“ a „zasvěcované“ při sklence vína. Vinárenské, neboli profánní prostředí pedagogické lekce se ve Vieweghově podání střetá s jejím sakrálním obsahem, jímž není nic menšího než zasvěcení do historické pravdy. Jako i jinde ve svých povídkách, také tentokrát autor použil jako centrální prostředek parodické narace dvojnásobnost slov. Tigridův dialog zněl: „[Stalin byl - pozn. aut.] mučitel a vrah... (...) Nastala dlouhá pouza, kterou nakonec přerušila Lucie. Je to hrozné (...) hrozné (...) a hnusné. Jak se jim to všechno mohlo tak podařit?“²⁰ Viewegh ponechal vyprávěči jeho statut zasvětitel, zesměšnil ho však Luciiným vybočením z role zasvěcované: „[Stalin byl - pozn. aut.] politik a zároveň rozsevač hrůzy. (...) L. (odstrkuje talíř) To je hnus! Hrůza a hnus! T. Ano, člověku se z toho chce zvracet. L. Tak proč jste to objednával? T. Rychle tu pachuč zapijte! Objednám vám raději kraby.“²¹

Podobný terč jako v případě tigridovské parodie si autor zvolil v povídce Můj syn Václav Havel. Propagandistickou tendenčnost a oslavnost ve své době proslulé životopisné knihy Edy Kriesevé²² zesměšnil změnou stylizace vyprávěčky: místo očitě svědkyně osudů mimořádného muže se jí – ve shodě se stylem prototextu – zde stává matka zbožňující své dítě.

Do minulosti, kterou sám jako student pražské filozofické fakulty důvěrně poznal, se Viewegh vrátil v textu Dva lektorské posudky, věnovaném Vítězslavu Rzounkovi. Satirizuje v něm vlastně tři semiotické okruhy: kanonický odborný styl, ideologizaci literatury za socialismu a vlastní Rzounkovo psaní. Východiskem parodického gesta se tu (v intencích humoristické tradice) stal princip nesourodosti: v jazyce literárně (pseudo)teoretického textu se tu pojednává recept na knedlíky. To je znásobeno uplatněním marx-leninského hlediska, přičemž autor cituje příznačné Rzounkovy obraty a povídku jimi i pointuje. Citujeme ze závěru Rzounkovy stati Zakladatelský čin B. Němcové: Němcová „svou schopností vtělit tuto pravdu v umělecký tvar vtiskla české próze pečeti novátorství.“²³ Aplikaci na vaření knedlíků - naznačuje Viewegh – nestojí v zásadě nic v cestě: „Obě knedlíkové šišky, k nimž próza od počátku směřuje, jí dávají potřebný var i pevný básnický tvar, odhalující zároveň jeho tajemství.“²⁴

Povídka Zorbas aneb Jak se zbavit Buddhy, jedna z parodií na díla světové literatury, zesměšňuje Kazantzakisovu apoteózu vitalismu.²⁵ Neproblematická aktivita monumentálního hrdiny je pomocí situační komiky a gagu klasifikována jako zdroj obtíží pro každodenní, normální život: „Potřebuji se zbavit knih -“ začal jsem. ‘Těchle?’ vykřikl Zorbas a hodil do moře velký kufř s mými osobními věcmi. Knihy zůstaly v tom druhém. Tomu se říká svoboda, uvažoval jsem.“²⁶

Cit a děla, parodie na Saint-Exupéryho Citadelu²⁷, upomíná poněkud na tigridovskou kapitolu: také zde Viewegh zasahuje didaktičnost předlohy, v případě francouzského esejisty ovšem mno-

19 Michal Viewegh: cit. dílo, s. 56.

20 Pavel Tigrid: Kapesní průvodce inteligentní ženy po vlastním osudu. Praha, Odeon 1990, s. 33-37.

21 Michal Viewegh: cit. dílo, s. 63.

22 Eda Kriseová: Václav Havel. Brno, Atlantis 1991.

23 Vítězslav Rzounek: Postavy a dílo I. Praha, Univerzita Karlova 1987, s. 34.

24 Michal Viewegh: cit. dílo, s. 72. Připomeňme, že podobná parodie – rozbor Perníkové chaloupky stylem L. Štolla – se objevila již ve sbírce J. R. Picka Parodivan. Praha, Mladá fronta 1957.

25 Prototextem je tu román Nikose Kazantzakise Řek Zorbas. Praha, Odeon 1975.

26 Michal Viewegh: cit. dílo, s. 92-93.

27 Antoine de Saint-Exupéry: Citadela. Praha, Vyšehrad 1975.

hem implicitnější. Vztah vladaře a syna je v parodickém textu transformován v mnohem banálnější vztah učitel-žák: „Ale kdo mě tedy poučí?“ vykřikl jsem. „Já,“ řekl otec. „Tak tedy... Člověk prostě musí vystavět svou pravdu na ovci, kterou je třeba ostříhat. Ty si neděláš poznámky?“ Uchopil jsem tedy sešit plný pergamenových listů.²⁸ V závěru Viewegh přechází k černému humoru, jehož prostřednictvím převrací smysl pojmů „dobrá vláda“ a „dobrý vladař“: „Zatím já vládnu jim [lidem - pozn. aut.] a oni kamenům a občas se s ovcecm dohodneme, který lidi konkrétně je třeba obětovat.“²⁹

Jako poslední příklad Vieweghových parodistických technik uveďme prózu *Váženěj pane Moody!*, jejímž vzorem se staly svědecké dopisy, publikované Raymondem Moodym.³⁰ Z povahy tématu vyplynul černý humor jako základní východisko; próza konfrontuje spirituální patos víry s realitou všedního života *po životě*. Moodyho obraz odchodu z tohoto světa je idylicky vznešený: Pacient „je přemožen intenzivními pocity radosti, lásky a míru.“³¹ Vieweghova varianta si naopak zakládá na svém „nižším“, „obyčejnějším“, praktickém hledisku, podtrženém i slangovým lexikem a obecnou češtinou: „V duši se mi rozhostil přesně ten pocit báječného klidu a míru, jak to tam popisujete. Akorát mi trochu nakrklo, když jsem ucejtil, jak mi nějaký dobrák stahuje z těch ujetých nohou fungl nový adidasky.“³²

Při zkoumání autorových způsobů nakládání s prototexty jsme se nejednou dotkli i motivů jejich výběru. Lze je, alespoň v nejzřetelnějších případech, nějak kategorizovat? Předně je zřejmé, že Viewegh vyšel z jakéhosi průměrného statutu, obecného hodnocení autorů v aktuálním literárním povědomí³³ a že se orientoval na ty spisovatele, kteří jsou součástí kánonu – kánonu takřka či doslova „mimo kritiku“. V tomto případě je parodie nástrojem demýtizace a odtud také vyvěrá část její razance. B. Hrabal či S. Richterová do zmíněného kánonu nepochybně patří, ale v parodické zájmu o jejich egocentrické poetiky lze vyčíst i další motiv: kritiku vněšyžetové „literatury hledání identity“, jež je autorovu naturelu – jak nás přesvědčuje v jiných svých prózách – bytostně cizí. „Cimrmanologickou“ parodii, připisanou Z. Svěrákovi, lze chápat nejspíše jako hold spřízněnému tvůrci. V komedii na téma Vítězslava Ržounka coby praporečníka utilitárního ideologického přístupu k literatuře se naopak hlásí potřeba polemického vyrovnání s minulostí, která pro nás není ještě historická, již si zatím ještě neosvojujeme jen zprostředkovaně ze sekundárních pramenů, ale zůstává – pro generace od té Vieweghovy níže – součástí osobní zkušenosti.

Pokud jde o parodie na světovou literaturu, vnímáme je mnohem nezávisleji na aktuální situaci literární kultury. I tady jde zpravidla o díla pro české publikum víceméně kanonická – tentokrát jde ovšem spíše o kánon daný jejich někdejší či současnou čtenářskou popularitou než o kánon podepřený sekundárními komentáři literární kritiky (jak je tomu u literatury domácí). Motivace volby jednotlivých děl tu může být spíše dána výrazností autorova stylu a světa (nelze pominout ani otázku naturalizace autora či díla v českém kontextu) – tak jako v Kazantzakisově případě. I sem se ovšem promítá leitmotiv Vieweghovy *kritiky parodií* – jeho důraz na takové vypravěčské hledisko, jež by bylo úměrné čtenářově všednodennosti a jeho potřebě komunikovat o vlastní životní praxi v termínech této praxe. Jiný důvod pro volbu prototextu nepochybně představují jeho

28 Michal Viewegh: cit. dílo, s. 109.

29 Tamtéž, s. 111.

30 Raymond Moody: *Život po životě*. Vizovice, Lípa 1991.

31 Tamtéž, s. 16.

32 Michal Viewegh: cit. dílo, s. 112.

33 Takovou motivaci naznačil ve svém referátu o knize Pavel Janáček, viz Viewegh, jak ti druzí, Lidové noviny 27. května 1993, příloha Národní 9.

umělecké nedostatky a jeho pretence vyhovět módě – odtud myslím vycházejí pamfletické parodie Kriseové a Moodyho.

Na hlavní nedostatek Vieweghovy knihy – značný počet jednoduchých parodických signálů, vedoucích až k doslovnosti – měl vliv především jeho umělecký naturel (včetně zřetele ke čtenáři). Její cenu to však neruší: Nápady laskavého čtenáře jsou zrcadlovým obrazem určité recepční atmosféry v české literatuře devadesátých let, svědčí o vyrovnávání se s určitými jejími normami. A tak Viewegh ze svého *parodického divanu* postmodernisticky obzírá *Pegasem kopnuté*, hezky přitom rozvíje domácí tradici daného žánru.

Je ovšem možné, že jiný spisovatel napíše parodii na Viewegha. Například pod titulem: *Láska ke stereotypu aneb Jak pozlobit Viewegha. Výplody tláskavého breptáře*.