

UNIVERZITA PARDUBICE
FAKULTA FILOZOFICKÁ

DIPLOMOVÁ PRÁCE

2017

Bc. Lucie Javůrková

Univerzita Pardubice

Fakulta filozofická

Proměny tvorby Michala Viewegha z hlediska intertextuality a problematiky
metafikce

Bc. Lucie Javůrková

Diplomová práce
2017

Univerzita Pardubice
Fakulta filozofická
Akademický rok: 2015/2016

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE
(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Bc. Lucie Javůrková**
Osobní číslo: **H15389**
Studijní program: **N7105 Historické vědy**
Studijní obor: **Kulturní dějiny: Dějiny literární kultury**
Název tématu: **Proměny tvorby Michala Viewegha z hlediska intertextuality a problematiky metafikce**
Zadávací katedra: **Ústav historických věd**

Z á s a d y p r o v y p r a c o v á n í :

Diplomová práce s názvem "Proměny tvorby Michala Viewegha z hlediska intertextuality a problematiky metafikce" se v první řadě snaží nalézt a interpretovat konkrétní projevy metafikce a intertextuality v sémantické výstavbě vybraných textů Michala Viewegha. Diplomantka se pokusí postihnout tuto problematiku z hlediska jejích vývojových proměn (s ohledem na příslušný kontext české literatury, resp. české polistopadové prózy). V naznačených intencích se bude věnovat průzkumu dalších relevantních aspektů daného diskursu: vlivu nakladatelské politiky, zájmu čtenářů, ekonomických faktorů atp.

Rozsah grafických prací:

Rozsah pracovní zprávy:

Forma zpracování diplomové práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury:

BOŘILOVÁ, M. -JENIŠTA, J., a kol. *Třiatřicet: Mladá česká, německá, polská, slovenská a ukrajinská próza*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2011. ISBN 978-80-244-2735-5. DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003. ISBN 80-246-0735-2. FIALOVÁ, Alena (ed.). *V souřadnicích mnohosti. Česká literatura první dekády jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích*. Praha, 2014. ISBN 978-80-200-2410-7. FOŘT, Bohumil (ed.). *Heterologica. Poetika, lingvistika a fikční světy*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2012. ISBN 978-80-85778-88-5. FOŘT, Bohumil. *Úvod do sémantiky fikčních světů*. Brno: Host, 2005. ISBN 80-7294-165-8. HODROVÁ, Daniela. *Text mezi texty*. In: *Česká literatura*, roč. 51, č. 5, 2003. s. 537-545. ISSN 0009-0468. HOMOLÁČ, Jiří. *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. Praha, 1996. ISBN 80-7184-201-X. HRUŠKA, Petr - MACHALA, Lubomír - VODIČKA, Libor et al. (eds.). *V souřadnicích volnosti. Česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*. Praha, 2008. ISBN 978-80-200-1630-0. KOBLÍŽEK, Tomáš. *Intertextualita: genealogie a smysl pojmu*. Dostupné na: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/24407/intertextualita-genealogie-a-smysl-pojmu>. KREJČÍ, Karel. *Sociologie literatury*. Praha, 2008. ISBN 978-80-247-2623-6. LACHMANN, Renate. *Intertextualita jako konstituce smyslu*. In *L.L. Memoria fantastika*. Praha, 2002. ISBN nevedeno. LACHMANNOVÁ, Renate. *Intertextualita a dialogičnost*. In *Čtenář jako výzva*. Eds. Miloš Sedmidubský, Miroslav Červenka, Ivana Vízdalová. Brno, 2001. ISBN 80-86055-92-2. NOVOTNÝ, Vladimír. *Mezi moderností a postmoderností. Úvahy o typologii české prózy z konce tisíciletí*. Praha, 2002. ISBN 80-86370-10-0. VIWEGH, Josef. *Psychologie umělecké literatury. K problematice a metodologii nové interdisciplíny*. Brno, 1999. ISBN 80-902653-1-6.

Vedoucí diplomové práce:

PhDr. Ivo Říha, Ph.D.

Katedra literární kultury a slavistiky

Datum zadání diplomové práce:

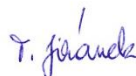
30. března 2016

Termín odevzdání diplomové práce:

30. března 2017


prof. PhDr. Karel Rýdl, CSc.
děkan




doc. PhDr. Tomáš Jiránek, Ph.D.
vedoucí katedry

V Pardubicích dne 30. listopadu 2016

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracovala samostatně. Veškeré literární prameny a informace, které jsem v práci využila, jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

Byla jsem seznámena s tím, že se na moji práci vztahují práva a povinnosti vyplývající ze zákona č. 121/200 Sb., autorský zákon, zejména se skutečností, že Univerzita Pardubice má právo na uzavření licenční smlouvy o užití této práce jako školního díla podle § 60 odst. 1 autorského zákona, a s tím, že pokud dojde k užití této práce mnou nebo bude poskytnuta licence o užití jinému subjektu, je Univerzita Pardubice oprávněna ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložila, a to podle okolností až do jejich skutečné výše.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v Univerzitní knihovně.

V Pardubicích dne 28. 6. 2017

Lucie Javůrková

PODĚKOVANÍ

Tímto bych chtěla poděkovat vedoucímu práce PhDr. Ivu Říhovi, Ph.D. za pomoc při zpracování mé diplomové práce, odborné vedení, trpělivost a užitečné rady.

ANOTACE

Diplomová práce s názvem *Proměny tvorby Michala Viewegha z hlediska intertextuality a problematiky metafikce* se v první řadě snaží nalézt a interpretovat konkrétní projevy metafikce a intertextuality v sémantické výstavbě vybraných textů Michala Viewegha. Začleněn je i ohled na kontext české literatury. Přičemž by tato problematika měla být postížena z hlediska jejích vývojových proměn. Práce se dále věnuje průzkumu dalších relevantních aspektů daného diskursu, tím je myšlen zájem čtenářů, ekonomické faktory apod.

KLÍČOVÁ SLOVA

intertextualita; metafikce; Michal Viewegh; česká literatura; strategie

TITLE

Transformation of Michal Viewegh's Works from the Point of View of Intertextuality and Problems of Metafiction

ABSTRACT

The thesis entitled *Transformation of Michal Viewegh's Works from the Point of View of Intertextuality and Problems of Metafiction* focuses, first and foremost, on finding and interpreting particular examples of metafiction and intertextuality in semantic composition of specific novels written by Michal Viewegh. The context of Czech literature is also considered and this issue is expressed from the point of view of its evolutionary changes. This paper also deals with the analysis of other relevant aspects of a given discourse, to be specific readers' interest, economic factors, and so on.

KEYWORDS

Intertextuality, metafiction, Michal Viewegh, Czech literature, strategies

Obsah

ÚVOD.....	1
1 MICHAL VIEWEGH NA LITERÁRNÍ SCÉNĚ DEVADESÁTÝCH LET 20. STOLETÍ A JEHO POSTAVENÍ V LITERATUŘE NA POČÁTKU 21. STOLETÍ	3
2 INTERTEXTUALITA A METAFIKCE	12
2.1 ALUZE JAKO JEDEN Z PROSTŘEDKŮ INTERTEXTUALITY	23
2.2 CITÁT JAKO JEDEN Z PROSTŘEDKŮ INTERTEXTUALITY	25
2.3 PARODIE JAKO JEDEN Z PROSTŘEDKŮ INTERTEXTUALITY	28
2.4 SIGNALIZOVÁNÍ INTERTEXTOVÝCH VZTAHŮ	29
2.5 AUTOR A ČTENÁŘ	31
3 TVORBA MICHALA VIEWEGHA Z HLEDISKA INTERTEXTUALITY	33
3.1 CITÁTY	34
3.2 ALUZE.....	58
3.2.1 Aluze mezi Vieweghovými texty	59
3.2.2 Aluze na jiné literární texty	62
3.2.3 Aluze na mimoliterární realitu.....	67
3.3 PARODIE	69
4 TVORBA MICHALA VIEWEGHA Z HLEDISKA PROBLEMATIKY METAFIKCE.....	73
4.1 REFLEXE PROCESU TVORBY A POSTAVA SPISOVATELE	74
4.2 KONTAKT SE ČTENÁŘEM	85
4.3 DÍLO SAMO OBSAHUJE JINÉ DÍLO.....	86
4.4 VÝROKY NA ADRESU KONVENCÍ LITERÁRNÍ TVORBY	90
5 DALŠÍ AUTOŘI VYUŽÍVAJÍCÍ PROSTŘEDKŮ INTERTEXTUALITY A METAFIKCE.....	93
6 MICHAL VIEWEGH PŘEDMĚTEM INTERTEXTUALITY A METAFIKCE JINÝCH AUTORŮ ...	97
7 STRATEGIE: VLIV NAKLADATELSKÉ POLITIKY, ZÁJEM ČTENÁŘŮ A DALŠÍ EKONOMICKÉ FAKTORY	100
ZÁVĚR	107
POUŽITÁ LITERATURA	111
SUMMARY	121

Úvod

Předmětem diplomové práce s názvem *Proměny tvorby Michala Viewegha z hlediska intertextuality a problematiky metafikce* je v první řadě nalezení a interpretování konkrétních projevů intertextuality a metafikce v sémantické výstavbě vybraných textů Michala Viewegha z jeho dosavadní tvorby, s ohledem na kontext české polistopadové prózy. Dále se zaměříme na průzkum dalších relevantních aspektů daného diskursu jako specifických součástí literárněkulturního fenoménu.

Teoretická část diplomové práce se věnuje vymezení tvorby Michala Viewegha v kontextu české literatury, tzn. literatury devadesátých let 20. století a literatury po roce 2000. Dále se v teoretické části zabýváme vymezení pojmů intertextualita a metafikce a jejím prostředkům. Analytická část práce je pak rozdělena na několik částí. V prvních dvou se věnujeme nejprve projevům intertextuality a následně metafikce v sémantické výstavbě vybraných textů Michala Viewegha. V rámci intertextuality se tedy zaobíráme citáty, aluzemi a parodiemi, v rámci metafikce zase reflexí procesu tvorby a postavou spisovatele, kontaktem se čtenářem, texty, které obsahují jiný/další text, a v neposlední řadě i výroky na adresu konvencí literární tvorby. Dotkneme se i skutečnosti, že jsou Vieweghovy texty a jeho osoba využívány jako předmět intertextuality a metafikce v textech jiných autorů, a připomeneme i další autory, kteří využívají ve svých dílech těchto prostředků. V naznačených intencích se zaměříme také například na průzkum vlivu nakladatelské politiky, zájmu čtenářů či ekonomických faktorů atp.

Teoretická část práce věnující se Michalu Vieweghovi v kontextu české literatury se opírá především o kolektivní publikace *V souřadnicích volnosti*, *V souřadnicích mnohosti* a *Panorama české literatury po roce 1989*. Část věnující se vymezení pojmů intertextuality a metafikce pracuje s řadou publikací a studií z odborných periodik, které se touto problematikou zabývají. V rámci vymezení intertextuality se však hojně opíráme o publikaci *Intertextovost a utváření smyslu v textu* a další studie a články Jiřího Homoláče a v rámci metafikce zase o studii Vladimíra Trpky *Metafikce a teorie fikčních světů*. Analytická část práce pak nejvíce čerpá z vybraných děl dosavadní tvorby Michala Viewegha a z recenzí otištěných v řadě českých periodik.

Cílem práce je tedy na základě analýzy a interpretace sémantické výstavby Vieweghových textů zmapovat, jakým způsobem pracuje se zmíněnými prostředky intertextuality a metafikce, a postihnout tak tuto problematiku z hlediska jejích vývojových proměn.

1 Michal Viewegh na literární scéně devadesátých let 20. století a jeho postavení v literatuře na počátku 21. století

Tato práce je zaměřena na tvorbu Michala Viewegha z hlediska intertextuality a metafikce, jejichž konkrétní projevy je naší snahou nalézt a interpretovat v sémantické výstavbě vybraných textů. Následně se pokusíme tuto problematiku postihnout z hlediska jejich vývojových proměn a s ohledem na daný kontext české literatury, v našem případě polistopadové prózy. Proto v úvodní části práce stručně nastíníme historicko-literární okolnosti Vieweghova vstupu do české literatury a samotný kontext české polistopadové prózy a prózy nového tisíciletí. Tento exkurz pak bude zaměřen, s ohledem na naše téma, pouze na jednu literární formu, a to na prózu, jelikož zbylé dvě formy, tím mám na mysli poezii a drama, nejsou pro naši práci výchozími.

Michal Viewegh je autor, jenž vstoupil do literatury hned na samém počátku devadesátých let 20. století, tedy v době, která se musela vyrovnávat s celospolečenskými změnami, které souvisely s pádem komunistického režimu u nás. A i přesto, že byl kritikou záhy označen za jednoho z největších talentů soudobé české literatury, netrvalo dlouho a tato euforie začala pomalu opadat.

Totalitní režim, který u nás více jak čtyřicet let diktoval společenské a kulturní poměry, se zhroutil a otevřel dveře české kultury něčemu novému a cizímu, které nabízelo řadu příležitostí, kterých se mohli všichni chopit. Stručně řečeno nastala svoboda slova. Před listopadem 1989 byla literatura uměle rozdělena do tří oblastí, a to na oblast oficiální, domácí zakázanou, tedy tzv. samizdatovou a exilovou,¹ které byla po Listopadu snaha setřít a odstranit. Vzniklo také zhruba tři tisíce nových soukromých nakladatelství, která se předháněla ve vydávání zakázaných samizdatových a exilových děl a okamžitě zaplavila trh.

¹ Ve sféře oficiální literatury mohli svobodně publikovat pouze autoři loajální vůči režimu. Takováto literatura měla u čtenáře podněcovat sympatie k politickému režimu. Literatura samizdatová je naopak spojena s literaturou perzekuovanou, která se v důsledku masivních čistek ocitla mimo oficiální sféru. Literatura exilová byla naopak spojena s vydáváním děl autorů, kteří kvůli režimu zemi opustili - odešli do exilu, ale i s díly autorů domácích, kteří neměli jinou možnost publikace svého díla. Více o rozdělení literatury na tři proudy v JANOUŠEK, Pavel (ed.). *Dějiny české literatury 1945-1989 IV. 1969-1989*. Praha: Academia, 2008. s. 25–32, 184–187. Nebo srov. s MACHALA, Lubomír a kol. *Panorama české literatury do roku 1989*. Praha: Euromedia Group k. s., 2015.

Poptávka po knihách se tak ve velmi krátkém čase vyšplhala na markantní počty, přičemž se literatura musela smířit s faktem, že se z ní stalo tržní zboží. S tímto faktem se musela rychle vyrovnat a smířit i česká média, která cítila potřebu o nových dílech informovat veřejnost. Krok s novou dobou však nemusela držet pouze média, ale i editoři, literární kritikové a historici, kteří se zaměřili na zmapování a zaplnění bílých míst v české literatuře.² Literatura vstupovala do neznáma v mnoha ohledech, kdy jedním z nich bylo i otevření se novému médiu, a to internetu, který jí učaroval svou flexibilitou. A tak se zanedlouho čtenářstvo mohlo těšit i z časopisů internetových, například *Dobré adresy*.

Problémem literatury této doby byl také fakt, že řada děl byla vydávána někdy i s více jak desetiletým zpožděním, což ve velké míře znesnadňovalo jejich kritické i čtenářské přijetí. Na okraji zájmu se ocitli i autoři, jejichž tvorba byla minulým režimem oficiálně vydávána. Tito autoři často odcházeli z literární scény a upadali v zapomnění. Ne příliš populárními začala být i díla již nežijících autorů, jejichž dílo minulý režim svévolně označoval za vzor socialistické literatury, to se týkalo například Vítězslava Nezvala či Vladislava Vančury.³

Změna režimu umožnila nahlížet na literaturu z jiné perspektivy,⁴ což způsobilo změnu zájmu čtenářů a postupný úpadek společenské prestiže literatury. S čímž souvisí i změna postavení spisovatele, který už není „svědomím národa“, jak tomu bylo dříve. Nová doba si neřádá takovéto role, a tak spisovatelé o toto výsadní postavení postupně přicházejí. „Literární život ztratil na strukturovanosti; přestává být zjevné, co je událost skutečná, co je událost zdánlivá a co je pouze marketingový tah. Hranice mezi českou a světovou literaturou je stále propustnější; stejně jako je propustnější hranice mezi literaturou a čtenářskou a knižní kulturou. Zmizel bonus za ‚českost‘ a zmizel i bonus za ‚literaturu‘.“⁵

Literatura této doby, co se týče prózy, se vyznačovala existencí a tíhnutím ke dvěma tvůrčím liniím/dvěma autorským strategiím. První linie se vyznačovala tvorbou tzv. autentické literatury, naproti které stála linie literatury fantaskní a imaginativní,⁶ ve které

² HRUŠKA, Petr (ed.). *V souřadnicích volnosti: česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*. Praha: Academia, 2008. s. 13–14.

³ Tamtéž, s. 14–16.

⁴ Nejaktuálnějším tématem literární historie se po listopadu 1989 stalo téma poslání a hodnotové hierarchie literatury. Literatura stojí před otázkou, jaké budou její nové funkce, většinu funkcí, které dříve plnila, převzaly jiné oblasti, ta která ji však nevýlučně zůstala, byla funkce estetická. Jiří Kratochvíl o této době mluví jako o obnovení chaosu v české literatuře a připomíná fakt, že se kniha mění z kulturního předmětu na zboží. Chaos pro něj však není pouze zmatkem, ale i předurčením k něčemu novému. Přičemž nové poměry pro něj znamenají konec epochy obrozeneckého přesvědčení o celospolečenském přesvědčení literatury. (MACHALA, Lubomír. *Literární bludiště. Bilance polistopadové prózy*. Praha: Brána, 2001. s. 14.)

⁵ TRÁVNÍČEK, Jiří. Ve studených vodách svobody. In *Host*, 2010, č. 10, s. 33–38.

⁶ Srov. s HAMAN, Aleš. Fikce a imaginace v prózách devadesátých let. In *Tvar*, 2001, č. 17, s. 6–7.

rezonovaly principy postmoderního psaní. V autentické literatuře „dominovala snaha o bezprostřední, nijak nestylizované, až krutě otevřené výpovědi o vlastních prožitcích, čemuž vyhovovala především deníková nebo memoárová forma. Literární kvality těchto textů byly odvozovány od jejich autenticity (vnitřní pravdivosti výpovědi).“⁷ Tvorbě tohoto druhu literatury se věnovala například Eva Kantůrková. Naopak díla vycházející z principů postmoderního psaní⁸ vyrůstala z fabulačních a žánrových her, dále nezávazného pohybu v prostoru a čase, oscilování mezi skutečností a fantazií, přičemž autoři nešetřili obrazností ani ironií. Typickou se pro ně stala vícevrstevnatá koncepce díla, revitalizace hodnot a představ a v neposlední řadě také skepse vůči racionalismu. Ve snaze oslovit co nejširší okruh čtenářů využívali také prvků a postupů tzv. komerční literatury.⁹ Mezi autory této druhé linie patří například Daniela Hodrová, Jáchym Topol, Jiří Kratochvíl, Michal Ajvaz či Michal Viewegh. „Právě Michal Viewegh se stal zosobněním snahy nabízet čtenářům knihy, které usilují poskytovat zábavu i umění v jednom, které se nerozpakují těžit z repertoáru popkultury (jednoznačná stratifikace postav, atraktivní témata, dominance děje) a které se zároveň od masové literatury distancují, jejich autoři dávají najevo vlastní sečtělou, texty prosycují aluzemi, typický je pro ně ironický odstup, společenský kriticismus. Tento tvůrčí koncept, v němž rezonuje mnohé z postmodernistických principů a který bývá někdy označován jako trendy-literatura, přinesl počátkem devadesátých let Michalu Vieweghovi pozitivní až nadšené přijetí čtenáři i kritiky, které ovšem ve druhé polovině dekády s pravidelně přibývajícím díly vystřídalo u některých kritiků téměř štítlivé odmítání. To se pak neobešlo bez takřka obsesivních reakcí autorových. Dlouhodobý a ne vždy korektně vedený ‚spor o Viewegha‘ ovšem neodradil jiné české autory mladší a střední generace od toho, aby se pokoušeli psát a vydávat zmíněnou trendy-literaturu. Touto cestou se postupně

⁷ MACHALA, Lubomír a kol. *Panorama české literatury po roce 1989*. Praha: Euromedia Group k. s., 2015. s. 36.

⁸ „Tendence probíhající v české próze 90. let potvrzují, že pro postmoderní text, opírající se o obecnou pluralitu tvůrčího aktu i tvůrčí filosofie, stejně jako o dominantní princip intertextuality, je příznačné tíhnutí k experimentování s prozaickým tvarem, k transformaci dané narativní aktivity. Takový transfer se přitom může projevit i příklonem k tradiční poloze vyprávění, což nevylučuje paralelní směřování k principiálnímu rozvolnění struktury textu, k uvolňování celistvosti literárního díla, což například Wolfgang Iser pokládá za prvořadou podmínku současného postmoderního nebo postmodernistického pluralismu. Zmíněné inklinování k experimentu (zpravidla i nadále s filiacemi na tradiční způsob narativity) však už nemá někdejší avantgardní charakter: nejčastěji nyní jde o symbiózu rozmanitých populárních vyprávěčských postupů, anebo o reflexi (event. o záznam) individuálního protestu proti stavu společnosti a civilizace, jenž může nebývat až hypertrofované ironizující či dokonce tragigroteskní podoby.“ (NOVOTNÝ, Vladimír. *Mezi moderností a postmoderností. Úvahy o typologii české prózy z konce tisíciletí*. Praha: Cherm, 2002. s. 178.)

⁹ MACHALA, Lubomír a kol. *Panorama české literatury po roce 1989*. Praha: Euromedia Group k. s., 2015. s. 36, 38.

vydali například Jan Jandourek, Petr Urlych, Martin Komárek, Svatava Antošová, ale koneckonců to platí také o tvorbě Miloše Urbana.¹⁰

Autenticitní a fantaskní literatura¹¹ sdílí společnou „touhu po tvůrčí svobodě, ale také dominantní role vypravěče (zapisovatele), potlačování příběhovosti provázené zvýšením reflexivnosti (případně lyrizace) textu, kumulace otázek směřujících ke smyslu tvorby i života, antiiluzivní charakter a moralistní apel, hledání nových možností jazyka i celého slovesného umění a (možná trochu paradoxně) též vyhrazení velkého prostoru a pozornosti snům.“¹² V autenticitních prózách autor prezentuje, jak „já“ prožívá a vnímá svět, ve fantaskních autor naopak zprostředkovává, jaký svět „já“ generuje.¹³

A co se týká tematické škály, tak i ta se s novými poměry značně rozvrstvila. Zprvė literaturu a témata značně zasáhla detabuizace a reinterpretace, a to hned v několika oblastech. Došlo k detabuizaci erotiky a sexu (např. Vladimír Páral či Jan Křesadlo), dále se odstraňovala tabu veřejná a historická, v případě kterých šlo hlavně o odstraňování ideologicky zkresleného obrazu dějin (např. Zdeněk Vyhlídal či Vladimír Körner), a v neposlední řadě bylo detabuizováno také komplikované soužití Čechů a Němců na našem území (Jiří Stránský, Václav Vokolek či Zdeněk Šmíd). Dále byl výrazně tematizován a reflektován ženský svět, často ovšem s odlišnými cíli a přístupy (např. Alexandra Berková, Tereza Boučková či Daniela Hodrová).¹⁴

I přesto, že literatura nového tisíciletí není uvedena revoluční událostí jako literatura předchozího desetiletí, také si prošla několika vývojovými změnami a procesy. Zprvė došlo k strmému nárůstu počtu literárních textů v oběhu, jejichž prodej začal stagnovat už po několika týdnech od uvedení na trh. Česká literatura se také začala otevírat světu a světovému literárnímu dění, se kterým se začala poměřovat. Toto poměřování a srovnávání vedlo až k úvahám o krizi české literatury způsobené kvalitativním nedostatkem domácí literární

¹⁰ MACHALA, Lubomír a kol. *Panorama české literatury po roce 1989*. Praha: Euromedia Group k. s., 2015. s. 39.

¹¹ Více o vymezení autenticitní a fantaskní prózy v MACHALA, Lubomír. *Literární bludiště. Bilance polistopadové prózy*. Praha: Brána, 2001.

¹² MACHALA, Lubomír. *Literární bludiště. Bilance polistopadové prózy*. Praha: Brána, 2001. s. 26–27.

¹³ Srov. s TRÁVNÍČEK, Jiří. Ve studených vodách svobody. In *Host*, 2010, č. 10, s. 33–38.

¹⁴ MACHALA, Lubomír a kol. *Panorama české literatury po roce 1989*. Praha: Euromedia Group k. s., 2015. s. 40–43.

produkce a neschopností autorů navázat intenzivnější kontakt se čtenářem.¹⁵ Tyto úvahy a debaty o krizi literatury odstartoval Štefan Švec svým článkem *Krise české literatury*.¹⁶ Hledaly se také cesty jak překonat společenskou marginalitu literatury, jednou z nich byla snaha o obrat k aktuálním společenským tématům a sociální a politické kritičnosti v literatuře. Došlo také ke snaze překonat jakési období apolitičnosti, ke kterému se uchýlila literatura v devadesátých letech.

Český knižní trh mimo jiné zaznamenal i nástup novinky v podobě e-knih, které k nám, ve srovnání se Západem, přišly se zpožděním. I otevření literatury internetu, započaté v devadesátých letech, pokračovalo.¹⁷ S tímto otevíráním se internetu souviselo také rozvinutí fenoménu literárních serverů (PÍSMÁK, TOTEM, LITERRA a další), které umožňovaly prakticky komukoliv bez většího omezení publikovat své literární pokusy. Můžeme tedy říci, že tyto servery sloužily pro prezentaci amatérské literární tvorby.¹⁸ V rámci internetu vzniklo také několik zajímavých literárních projektů, například hypertextový román *Město* Markéty Baňkové či *HyperHomer* Petra Odila Stradického ze Strdic. I Michal Viewegh vyzval čtenáře, aby s ním v rámci projektu *Blogový román* psali román na pokračování.¹⁹ Mimo jiné se hledaly i způsoby jak atraktivněji oslovit čtenáře, jedním z nich byl i vznik mediálně známé ceny Magnesia Litera či rozvoj a nárůst počtu autorských čtení či jiných akcí, které umožňovaly setkání čtenářů s autory.²⁰ „Marginální pozici soudobé české literatury v mediálním a společenském diskursu tyto pokusy však nezměnily. Uzavírání se umělecké literatury do pomyslného ghetta bylo jedním z bouřlivě diskutovaných témat, které rozdělovalo literární obec na část, která daný stav považovala za přirozený, a na část, která chtěla o zájem čtenářů a silnější společenskou pozici literatury aktivně usilovat.“²¹

A nyní k samotné próze: „Zatímco v porevolučních devadesátých letech prošla česká literatura výraznými změnami a přestrukturováním své společenské funkce i spektra čtenářů, v prvních letech nového milénia se vyvíjela víceméně bez zásadních otřesů.“²² Autenticitní literatura přestávala hrát výraznou roli a přestaly i diskuze o potřebě autenticity v nové literární tvorbě. I postmoderní experimentální prózy přestávaly být senzací. „Ústup od

¹⁵ FIALOVÁ, Alena (ed.). *V souřadnicích mnohosti: Česká literatura první dekády jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích*. Praha: Academia, 2014. s. 13.

¹⁶ Tamtéž, s. 39–42.

¹⁷ Tamtéž, s. 13–16.

¹⁸ Tamtéž, s. 28–29.

¹⁹ Tamtéž, s. 31.

²⁰ Tamtéž, s. 47.

²¹ Tamtéž, s. 47.

²² Tamtéž, s. 341.

postmoderních ‚her‘ jako by otevřel větší prostor pro díla, jež se zaměřila na konkrétní místo a čas, na reflexi aktuálních společenských problémů, dějinných traumat a atmosféry života v (post)komunistické společnosti.²³

Také postavení umělecké prózy se rozvrstвило, na jedné straně stála díla elitní, náročná, která využívala experimentální, reflexivní a esejistické prvky, a na straně druhé literatura na hranici populární zábavy, která vycházela ve značně vysokých nákladech a řídila se pravidly komerce. Mezi těmito dvěma póly se pak ustálil nejasně ohraničený okruh próz, který bývá nazýván jako literární mainstream. V tomto případě jde o díla, která nerezignovala na uměleckou hodnotu, ale zároveň se snaží oslovit širší okruh čtenářů, a to například skrze poutavý příběh či využití postupů populární literatury, atraktivních zápletek a tématu, které by vystihovaly aktuální trendy a proměny životního stylu. Symbolem takového autora, tedy autora pohybujícího se hraně komerčního čtiva, avšak stále usilujícího o umělecké ocenění, zůstává od devadesátých let Michal Viewegh.²⁴

Nová díla a spisovatelé byli rozliční jak hodnotově, tak generačně i tematicky. Stále tvořila generace autorů, kteří vstupovali do literatury v šedesátých letech, například Arnošt Lustig, Josef Škvorecký, Ota Filip a další. Ve své tvorbě pokračovali i autoři „střední“ generace, kteří buďto navazovali na svou tvorbu z předchozích let (např. Jiří Kratochvíl, Michal Ajvaz, Daniela Hodrová,...) nebo se pokoušeli o romány v daných hranicích tady a teď, které byly buďto s pochmurným laděním světa (např. Jiří Hájíček,...) nebo satiricky kritizovaly stav současné české politiky (např. Michal Viewegh či Miloš Urban). Autoři mladší a nejmladší generace se pak převážně věnovali tvorbě próz s tématem intimních mezilidských vztahů, citových problémů a hledání sebe sama (např. Petra Soukupová, Natálie Kocábová, Jana Šrámková a další).²⁵

V novém tisíciletí se objevila i nová témata²⁶ a trendy v literatuře, jedním z nich byla próza odehrávající se v exotických prostředích, například v Jižní Americe či na Sibiři. Tvorbě takovýchto próz se věnovala například Petra Hůlová, Martin Ryšavý či Markéta Pilátová. Také globalizace v určité míře vedla k vydávání próz tematizujících problémy propojeného, ale v osudech individualizovaného evropského kontinentu. Dalším trendem se také stal tematický obrat k traumatizující minulosti, hlavně k období čtyřicátých až osmdesátých let 20. století, kdy nejčastějšími náměty literatury věnované tomuto období byly křivdy během

²³ FIALOVÁ, Alena (ed.). *V souřadnicích mnohosti: Česká literatura první dekády jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích*. Praha: Academia, 2014. s. 341.

²⁴ Tamtéž, s. 341.

²⁵ Tamtéž, s. 342.

²⁶ Srov. s BOŘILOVÁ, M., JENIŠTA, J., a kol. *Třiatřicet: Mladá česká, německá, polská, slovenská a ukrajinská próza*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2011.

osvobození a odsunu Němců a komunistická perzekuce v padesátých letech. Se zájmem o toto téma také souvisel návrat velkého příběhu, tedy realistického, široce pojatého vyprávění. Těmto tématům se věnovali například Jáchym Topol, Tomáš Zmeškal, Jiří Hájíček či Irena Dousková.²⁷ Častěji také bylo tematizováno aktuální politické dění či kontakt s drogami .

Pokračovalo se i v tématech nových pro devadesátá léta, převážně v tematizování vztahů Čechů a Němců (např. Hana Androniková, Radka Denemarková, Kateřina Tučková či Jakuba Katalpa) a reflektování ženského světa (např. Petra Hůlová, Jakuba Katalpa či Irena Dousková) a rodinných vztahů (např. Petra Soukupová).²⁸

Nejmladší česká próza tedy klade silný důraz na vlastní identitu a individualitu, zaměřuje se na člověka, a na to kým je ve světě plném všudypřítomného konzumu. Hrdinovi bývá kolem třiceti let a je vzdělaný, většinou odchází do ciziny z důvodu lepších životních a pracovních podmínek, nebo aby poznal sám sebe a objevoval nová místa. Autoři často volí autobiografický úhel pohledu, tedy ich-formu s podobou vzpomínek. Jazyk je také autentičtější, snažící se vystihnout psychický stav hrdinů. Mimo tyto znaky se stále vyskytuje v prózách postmoderní vrstvení textu a intertextualita, která si klade nároky na čtenáře a jejich sečtělou pozornost.²⁹

Michal Viewegh je tedy autorem na pomezí náročné literatury a populární četby, přičemž se pasoval do role *styčného důstojníka mezi vysokým uměním a kýčem*. Podle Jiřího Trávníčka se tak Viewegh postaral o strukturaci českého literárního pole, jelikož zaujal roli hlavního proudu, který po roce 1989 zmizel. „Díky Vieweghovi máme jakés takés povědomí o tom, že nalevo od něj (nikoli ve smyslu politickém) se nachází komerční čtivo typu Danielle Steelové či Dana Browna a prostor napravo od něj okupují literární autisté.³⁰ Levý střed obývá sofistikovanejší čtivo; pravý střed patří buď přeléčeným autistům, nebo autorům, kterým není cizí svými texty atakovat středově-většinový vkus. Viewegh se stává vodítkem naší současnosti i pro spisovatele: „Většina spisovatelů (a nejen spisovatelů) se dříve nebo později vymezuje vůči fenoménu Viewegh. Psát nebo nepsat podobně jako Viewegh, to je pravděpodobně hlavní dělicí čára, kolem níž na obou stranách krystalizují jednotlivé tvůrčí

²⁷ FIALOVÁ, Alena (ed.). *V souřadnicích mnohosti: Česká literatura první dekády jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích*. Praha: Academia, 2014. s. 342–343.

²⁸ MACHALA, Lubomír a kol. *Panorama české literatury po roce 1989*. Praha: Euromedia Group k. s., 2015. s. 41–46.

²⁹ BOŘILOVÁ, M., JENIŠTA, J., a kol. *Třiatřicet: Mladá česká, německá, polská, slovenská a ukrajinská próza*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2011. s. 18–21.

³⁰ Jiří Trávníček literárním autismem myslí literaturu vysokou, čistě estetickou, zaměřenou na úzkou elitu, která po roce 1989 zůstala v autistické a solipsistické izolaci s hrstkou nejvěrnějších čtenářů.

postupy a etické postoje.‘ (M. Hauser).³¹ Vůči Michalu Vieweghovi se náš národ potřebuje vymezit, a důkazem tohoto jsou i blogové diskuze a recenze týkající se jeho knih. Dalším důkazem mohou být například i nominace Viewegha v literárních cenách, které působí na porotu „jako červený hadr na býka“.³²

„Ať tak či onak, Michal Viewegh dokázal objevit středovou pozici (a posléze ji i ovládnout) ve chvíli, kdy české literatuře hrozilo manichejské rozdělení na komerční čtivo a autisty. Velmi dobře pochopil, že hra na ‚my‘ a ‚oni‘ ztratila opodstatnění. Stejně tak se uměl vymanit ze svírající opozice ‚vysoké versus nízké‘. Dokázal poznat, že již nežijeme v šedesátých letech, třebaže jeden postup dané doby (reflexe vlastního psaní) se nachází i v jeho prózách. Jeho psaním prosakuje ambice psát ne pouze řemeslně umný ‚pop‘, ale i chytrou prózu aspirující na uznání intelektuálů (ti mu však příliš naklonění nejsou). Nutno říci že potenciálně zvládá obojí, ale ne v každé knize je tento potenciál zrovna ideálně vyladěn.“³³

Je také považován za nejčtenějšího a nejpřekládanějšího autora devadesátých let, nutno však připomenout, že také nejkritizovanějšího. Je autorem, kterému se daří oslovovat široké vrstvy čtenářů a vytvářet kultivovanou podobu masové četby. Ve většině jeho děl narazíme na znaky fantaskní prózy, například na ústřední postavení autobiografického vypravěče. Musíme však také připomenout „Vieweghovu zálibu v metatextových, autohermeneutických a intertextuálních pasážích a postupech, směřujících k antiiluzivnosti a manifestační literárnosti, stejně jako prezentování různých verzí příběhu,...“³⁴ Na druhou stranu u něj nenajdeme příliš fantaskních motivů, a co je vůbec nejdůležitější, Viewegh nerozbíjí příběh, je tradičním vypravěčem, který si užívá humor a pointuje. To, co je pro něj jako autora ale také důležité, je výběr atraktivních námětů, bez nichž se jeho knihy neobejdou.³⁵

Autorovým knižním debutem byly *Názory na vraždu* (1990), po kterých následovala velmi úspěšná *Báječná léta pod psa* (1992). Na příběhu tehdy kritiku i čtenáře nejvíce zaujala schopnost zobrazit normalizaci kriticky a zároveň s humorem. „Metodu kombinace osobní zkušenosti, vážného společenského tématu a humorné, ‚zlehčující‘ formy spisovatel uplatnil také ve *Výchově dívek v Čechách* (1994),... Počínaje touto knihou se však začaly objevovat kritické hlasy, které autorovo balancování na úzké hranici mezi populárem a uměleckou tvorbou odmítaly a které mu vyčítaly povrchnost. S vydáváním dalších - čtenářsky úspěšných

³¹ TRÁVNÍČEK, Jiří. Ve studených vodách svobody. In *Host*, 2010, č. 10, s. 33–38.

³² Tamtéž, s. 33–38.

³³ Tamtéž, s. 33–38.

³⁴ MACHALA, Lubomír. *Literární bludiště. Balance polistopadové prózy*. Praha: Brána, 2001. s. 127.

³⁵ Tamtéž, s. 26–27.

- Vieweghových próz *Účastníci zájezdu* (1996), *Zapisovatelé otcovské lásky* (1998), *Povídky o manželství a o sexu* (1999) tyto hlasy dále sílily a vedly k autorově permanentní válce s kritikou.³⁶

Tzv. spor o Viewegha plně propukl až po vydání jeho třetí knihy *Výchova dívek v Čechách*. Spisovatel si však „kritické popravování“ svých knih nenechal líbit a ve svých dalších prózách začal kritiky nejrůzněji ponižovat, ironizovat a zesměšňovat. Kritika a kritikové se tak stali jedním z témat Vieweghových próz. Tento spor nabyl do dnešní doby neuvěřitelných rozměrů a stal se tak raritou české literatury. „Knihy Michala Viewegha už dávno překročily rámec literatury a recenzent, ještě než otočí první stránku, ví, že má před sebou nejen text, ale svým způsobem kulturní instituci.“³⁷

V souvislosti s Vieweghovou osobností se také rozvinul tzv. *vieweghovský fenomén*,³⁸ který se projevuje např. tím, že jiní autoři do svých děl vkládají úryvky jeho próz či napodobují jeho styl (např. Igor Indruch či Bohuslav Vaněk-Úvalský), nebo nárůstem zájmu o tzv. palimpsestový způsob psaní (Viewegh ho sám užil v *Nápadech laskavého čtenáře* a *Nových nápadech laskavého čtenáře*).³⁹

³⁶ HRUŠKA, Petr (ed.). *V souřadnicích volnosti: česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*. Praha: Academia, 2008. s. 294.

³⁷ BALAŠTÍK, Miroslav. Fenomén Viewegh. In *Host*, 2011, č. 3, s. 16–25.

³⁸ Srov. s BALAŠTÍK, Miroslav. Fenomén Viewegh. In *Host*, 2011, č. 3, s. 16–25.

³⁹ MACHALA, Lubomír. *Literární bludiště. Bilance polistopadové prózy*. Praha: Brána, 2001. s. 28–30.

2 Intertextualita⁴⁰ a metafikce

Michal Viewegh je autor, jenž ve svých dílech hojně užívá prostředků intertextuality a metafikce. A právě intertextualitě a metafikci se budeme věnovat v této části práce. Nejprve si vyložíme tyto jevy jako takové, tzn. co představují a jaký mají význam v literárním díle. Teprve poté budeme analyzovat sémantickou výstavbu jednotlivých Vieweghových textů právě z hlediska intertextuality a metafikce.

Musíme si však uvědomit, že intertextualita je obsáhlý fenomén, kterému se věnuje celá řada teoretiků, jejichž pohledy na intertextualitu se velmi různí, proto se její problematikou budeme v této práci zabývat pouze okrajově. Obsáhlejší rozbor dané problematiky neumožňuje rozsah této práce, a ani není jejím předmětem zájmu. Je však nutné ji alespoň nastínit, a to z důvodu další práce s ní při rozbořech sémantické výstavby vybraných Vieweghových textů.

Intertextualita je fenoménem, který se stává jedním z klíčových pojmů literární vědy v druhé polovině 20. století a lze ji definovat pomocí mnoha definic a v rámci nejrůznějších teorií. Úplně tou nejjobecnější je však ta, která intertextualitu vymezuje jako vztah jednoho či více textů k jinému textu/textům, kdy teorie intertextuality tyto vztahy/vazby mezi texty popisuje, vysvětluje a systematizuje. Za základ pro bádání intertextuality a nejrůznějších mezitextových vztahů je pak považována teorie dialogičnosti M. M. Bachtina, a i když na ni přímo zkoumání intertextovosti nenasazuje, inspiruje se jí. Takovým příkladem za všechny je zkoumání Julie Kristevy, ta na rozdíl od Bachtina, který dialogičnost staví do opozice s monologičností a dialog textů chápe jako dialog autorů, považuje intertextualitu za vlastnost každého textu.⁴¹ Píše: „každý text je vystaven z mozaiky citátů, pohlcuje a přetváří jiný text“ (Kristevová, 1983, s. 396).⁴²

⁴⁰ Pojem intertextualita bude v této práci, obzvláště v rámci citací, také někdy označován též jako intertextovost. Jedná se však pouze o jiné označení téhož pojmu, které je některými teoretiky využíváno namísto termínu intertextualita.

⁴¹ Srov. s KOBLÍŽEK, Tomáš. Intertextualita: genealogie a smysl pojmu. In *iLiteratura.cz*. 21. 5. 2009. Dostupné na <<http://www.iliteratura.cz/Clanek/24407/intertextualita-genealogie-a-smysl-pojmu>>. nebo ACZEL, Richard. Intertextualita a teorie intertextuality. In A. N. (ed.). *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2008. s. 351–353. nebo ZACHOVÁ, Alena. *Výzva interpretace*. Hradec Králové: Gaudeamus, 2007. Zachová, ve své knize věnuje prostor vývoji studia intertextuality a jejím definicím, přičemž rozlišuje intertextualitu horizontální a vertikální.

⁴² HOMOLÁČ, Jiří. *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. Praha: Karolinum, 1996. s. 10.

Pro pochopení a popsání intertextuality začneme u zastřešujícího pojmu transtextualita,⁴³ kterou Glowinski rozlišuje na tři typy, a to na architextualitu, metatextualitu a intertextualitu. Prvním dvěma případům se nyní nebudeme věnovat. „Za intertextové považujeme ty případy navazování, kdy se jistá část, rovina nebo jistý výstavbový princip pretextu stávají součástí navazujícího textu, ale i případy, kde se díky již existujícím vztahům k jinému textu (textům) zvýznamňuje i to, že jistá část, rovina pretextu převzaty nebyly. Podstatou intertextovosti tedy není přítomnost pretextu (jeho části) v navazujícím textu, ale to, že se součástí významové výstavby tohoto textu stává vztah k pretextu.“⁴⁴ Podle Jiřího Homoláče je však tato definice příliš obecná a není vhodná pro práci s konkrétními texty, proto bychom se měli zabývat jednotlivými prostředky intertextuality, kterými jsou např. aluze, citát, parodie, parafráze, adaptace a další. Nebo jako Homoláč pro analýzu využít dvojice kód – text. Kód pro nás představuje rčení, která jsou součástí obecného povědomí, nebo se jedná o slova, která jsou užívána v ustálených významech, a to i těmi lidmi, kteří původní text neznají. V konkrétních případech potom bývá těžké se rozhodnout, zda je cizí element v textu součástí pretextu nebo kódu. Toto rozhodnutí bývá většinou ovlivněno osobními dispozicemi každého čtenáře. Cizí element v textu může být tedy interpretován nikoli jako cizí, dále jako součást kódu nebo jako součást konkrétního pretextu.⁴⁵

Renate Lachmannová se mimo jiné zmiňuje i o tom, že „transformace cizích textů užívá různých postupů a různá je i její intence. Cizí texty zaváděné do textu vlastního netvoří jen určité formy prezentace, jako je citát, skrytý citát, citát založený na analogii, aluze, sylepse apod., nýbrž představují také specifické vztahy mezi textem zjevným a odkazovaným (referenčním). Vskutku to, co pokládáme za intertextualitu, je vlastně implicitní vztah, jenž vzniká mezi zjevným a referenčním textem a jenž vytváří onu novou – intertextově platnou – textovou kvalitu. Oba texty, které spolu přicházejí do kontaktu, vykořisťovaný stejně jako vykořisťující, jsou poznamenány touto textovou interferencí.“⁴⁶ Také dodává, že „jen

⁴³ Pojem transtextualita zahrnuje všechny vztahy mezi texty.

⁴⁴ HOMOLÁČ, Jiří. *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. Praha: Karolinum, 1996. s. 47.

⁴⁵ HOMOLÁČ, Jiří. Transtextovost a její typy (1. část). In *Slovo a slovesnost*, 1994, č. 1, s. 18–33.

⁴⁶ LACHMANN, Renate. Intertextualita jako konstituce smyslu. In R.L. *Memoria fantastika*. Praha: Herrmann & synové, 2002. s. 82. Lachmannová prezentaci a manifestaci cizích prvků v textu popisuje na příkladu kontaminace a anagramatizace. A to takto: „Kontaminace se jeví jako výsledek výběru jednotlivých prvků z různých referenčních textů (nebo textových strategií náležících různým poetikám) a jejich kombinace – ve smyslu montáže – nebo překrývání a postupování v manifestovaném textu. To znamená, že prvek se vzdá svého původního referenčního rámce, své pozice v původním textové totalitě, a naváže kontakt právě s jinými prvky cizích textů. Tímto způsobem vzniknou heterogenní řady nebo vrstvy; po procesu rozptýlení následuje proces sestavení do nového textového komplexu. Anagram oproti tomu sestává z prvků rozložených přes manifestovaný text. Jsou-li tyto prvky sestaveny dohromady, vyvstane rekonstruovaná, koherentní struktura cizího textu; referenční text je přítomen jako anatekt. Anagramatická signalizace vytvoří hádankovou strukturu, která je

v intertextualitě,⁴⁷ v interferenci textů, je přítomna kultura textu a kultura jako taková. Text jako akumulátor se stává výhradním kulturním činitelem, jež autor, písmostanec a tvůrce světů v jedné osobě, přivádí na scénu.⁴⁸

I Mojmir Otruba se vyjadřuje k intertextualitě. Píše, že: „nezbytným genetickým předpokladem literatury je literatura – literatura se nutně rodí z literatury.“⁴⁹ O intertextualitě se podle něj hovoří až tehdy, když je zjištěn zřetelný vztah k danému konkrétnímu textu či souboru textů. A že lze také intertextualitu pojímat jinak, třeba jako sémiotickou záležitost, tedy jako podmiňovací vztah znak - znak. „Při tomto způsobu nazírání se představuje literární text tak, jak vskutku bytuje: obklopen znakovým prostředím. [...] Cokoliv přejde z textu podmiňujícího - ať jsou to děje a postavy, jejich výroky, ať dílčí popis, ať verš z básně, její příznačná rýmová dvojice její titul nebo narážka na ni – v jakékoli podobě to odtud přejde do textu podmiňovaného, stává se tu jedním ze znaků významové výstavby, znaků jednou komplexnějších, podruhé jednodušších. Souběžně však kterýkoli z těchto znaků odkazuje i na text podmiňující, má navíc platnost znaku indiciálního, takže i sám text podmiňující vstupuje - zpřítomněn druhotným, indiciálním fungováním převzatého znaku – do významové výstavby. Co do vnějškové podoby tu může nastat až jeden ze dvou krajně odlišných případů. Nově vzniklý text ostentativně poukazuje na texty, s nimiž je svázán mezitextovou⁵⁰ vazbou, anebo nově vzniklý text svou textovou podmíněností skrývá. To, jak jednoho i druhého – resp. různých mezistupňů – nové dílo dosahuje, je převážně věcí poetické techniky, a záleží jen na autorském koncepčním záměru, zda do významovosti díla má vstoupit podmiňující text tím, že je ostentativně zpřítomněn a že se na něj nepřehlédnutelně poukazuje, anebo zda má být vnějškově utajována jeho implicitní přítomnost a zastírána jeho funkce. Rozhodování o těchto

dekódována při kombinatorickém čtení odkazujícím vpřed i vzad. Kontaminační signál vyžaduje čtení, které kompenzačně obnoví příslušná původní textová uspořádání a identifikovatelné prvky odkáže do jejich rámců, aniž tak odbourá smyslovou komplexnost, jež mohla být vytvořena v herní heterogonizaci prvků.“ (LACHMANNOVÁ, Renate. „Intertextualita a dialogičnost“. In *Čtenář jako výzva*. Eds. Miloš Sedmidubský, Miroslav Červenka, Ivana Vízdalová. Brno, 2001. s. 251.)

⁴⁷ Intertextový text zajímavým způsobem popisuje také Miroslav Petříček ve studii PETŘÍČEK, Miroslav. *Hranice a limity textu*. In *Česká literatura*, 2004, č. 4, s. 528–539. Píše: „pokud se necháme vést perspektivou intertextovosti, je text stereografie: toto nehezke slovo chce označit konvergenci i divergenci různých ‚hlasů‘, jejichž původ je však již dávno ztracen v nepamětných hloubkách již napsaného a řečeného, takže každá výpověď, jakmile e vyřčena v tomto prostoru, vzápětí přichází o možnost jasného určení svého původu. A text (...) má svým nevyhnutelným pozadím toto šero a tuto nerozhodnost. Textura textu se stává spleť a spleť houštinou, v níž lze pouze uvážnout ve snaze prodrat se skrze ni ke světlu. Nová četba není opakováním staré, nýbrž je ‚produkcí difference textu‘; pojem textu, který klade takový důraz na otevřenost, právě proto stvrzuje neprůhlednost: to, co se zdá být plně transparentní až neviditelné, nabývá jakoby hmatatelné, tělesné podoby, zhutňuje se a samo se zviditelňuje.“

⁴⁸ LACHMANN, Renate. *Intertextualita jako konstituce smyslu*. In R.L. *Memoria fantastika*. Praha: Herrmann & synové, 2002. s. 94.

⁴⁹ OTRUBA, Mojmir. *Znaky a hodnoty*. Praha: Český spisovatel, 1994. s. 9.

⁵⁰ Mojmir Otruba používá namísto pojmu intertextualita termín mezitextovost.

věcech a na této úrovni je v rukou a možnostech uměleckého tvůrce.“⁵¹

Vše, co přichází z podmiňujícího textu, si tedy uchovává svou odkazovací schopnost, a to i bez ohledu na autorův záměr či do jaké míry je mezitextovost (intertextualita) viditelně realizována. Stále tedy existuje možnost, že se tato odkazovací schopnost uplatní při četbě a recepci díla. Záleží však také na čtenáři, zda zná dílo, na které se odkazuje.⁵²

Hodrová ve své studii *Text mezi texty* píše, že analýza intertextuality probíhala dvojitým způsobem. Za prvé „v rovině jediného textu, v němž byla rozpoznána jeho vnitřní dialogičnost, vazba s jinými texty, jeho složenost z řady textů, přítomnost v podobě úryvků, signálů, kódů“⁵³, a za druhé „v rovině skupiny textů určitého žánru nebo textů spjatých určitým tématem.“⁵⁴ „Intertextovost, která se zprvu jevila jako rys pouze některých textů – tj. těch, v nichž byla nápadná, případně reflektovaná —, se posléze ukázala být rysem veškerých textů (každý text je intertextem), přičemž sám tento pojem vyjevil svou strukturovanost a diferencovanost ve stále se upřesňujících typologiích intertextových vztahů.“⁵⁵ Tato analýza tak odhalila skryté rysy textu, jakými jsou heterogenost, dynamičnost a otevřenost. Cizí text vyvolává totiž v textu reakci, která do něj vnáší nový smysl a často tak s sebou přináší moment hry, který může zdůraznit ironický či parodický smysl.⁵⁶ Hledáme tak sítě intertextových vláken, kterými je text vpleten do sítě kultury. Zmíněná hra si uchovává funkci komunikativní a uchovávací/paměťovou, díky níž se text staví proti zapomnění, texty tak předávají hotový smysl a zároveň produkují smysly nové.⁵⁷ Tibor Žilka se pro změnu ve své studii *Pretext a posttext* zmiňuje o třech základních postupech intertextuality, které znějí takto:

- 1) Dílo může být o jiném textu, posttext může odkazovat na pretext, a to buď v celku, nebo jeho jednotlivostech. Nové dílo může tedy vzniknout na podkladě už vytvořeného díla, může být tedy jeho parodií či přepisem. Do nového textu tak můžou být vloženy i citáty z pretextu.
- 2) Dílo může obsahovat i mimoumělecké odkazy. Pro nový text může být východiskem, ale i cílem narážky realita, odkaz na mimotextový obsah.

⁵¹ OTRUBA, Mojmír. *Znaky a hodnoty*. Praha: Český spisovatel, 1994. s. 11–12.

⁵² Tamtéž, s. 12.

⁵³ HODROVÁ, Daniela. *Text mezi texty*. In *Česká literatura*, 2005, č. 5, s. 539.

⁵⁴ Tamtéž, s. 539.

⁵⁵ Tamtéž, s. 539.

⁵⁶ Tamtéž, s. 539.

⁵⁷ Tamtéž, s. 541.

- 3) Dílo se může v celku nebo jednotlivostech vztahovat i na sebe, respektive obsáhnout něco v textu formou autoreference. Autoreference představuje v literatuře montáž vlastního, již vzniklého textu nebo jeho části do nového textu. Někdy může být i podkladem pro komentář či úvahu nebo může být román o románu, kdy se autor vyjadřuje k už napsaným částem díla.⁵⁸

Nemůžeme se ale ptát pouze na to, jaké typy intertextových vztahů existují a jak se projevují, musíme si položit i otázku ohledně toho, zda je možné intertextové vztahy vždy rozpoznat, zda jejich nalezení závisí na porozumění textu. Když autor píše takové dílo, nemůže se spoléhat na to, že jeho text budou číst sami „ideální“ čtenáři. Odhalování těchto vztahů vyžaduje od čtenáře větší kompetenci, a to hlavně ve znalosti konkrétních textů. Interpretace může být však za jistých okolností velmi obtížná. Je možné, že text, na nějž autor odkazuje, zanikl nebo se ztratil z obecného podvědomí. Faktorů je zde mnoho.⁵⁹

Když zde hovoříme o intertextualitě, musíme se zaměřit také na problematiku metafikce, která s intertextualitou úzce souvisí. A stejně jako postupů intertextuality, tak i metafikce, ve svých textech Michal Viewegh hojně užívá, proto stejně jako intertextualita, je i metafikce tématem této práce, a i jí zde věnujeme dostatečný prostor. Nejprve si však musíme ujasnit, v jakém vzájemném vztahu intertextualita a metafikce jsou. V úvodu této kapitoly, v rámci vymezení intertextuality, jsme hovořili o transtextualitě, tedy vztazích mezi všemi texty, které lze dále rozdělit právě na intertextualitu, architextualitu a také metatextualitu. Výše jsme se více k posledním dvěma případům nevyjadřovali, nyní je však třeba osvětlit problematiku metatextuality a z ní vycházející metafikce.

Metatextualita pro nás tedy představuje ty případy navazování, kdy je pretext v navazujícím textu explicitně tematizován. Často se však metatextualita objevuje v navazujícím textu spolu právě s intertextualitou, prostupují se, často v případě parodií.⁶⁰ Metatextualita se pak může v textu vztahovat přímo na vlastní text nebo jeho části, dále také na části či celek jiného textu nebo k oběma předchozím případům zároveň. V posledních dvou případech se také často objevuje nepřímý odkaz na vlastní text. Metatextualita tak může vystupovat v textu ve dvou možných případech, a to buďto explicitně, kdy je možné ji

⁵⁸ ŽILKA, Tibor. Pretext a posttext. In D. H. (red.) *Literatura v literatuře*, Praha-Opava: Ústav pro českou literaturu AV ČR a Slezská univerzita, 1995. s. 12.

⁵⁹ HOMOLÁČ, Jiří. *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. Praha: Karolinum, 1996. s. 22.

⁶⁰ HOMOLÁČ, Jiří. Transtextovost a její typy (1. Část). In *Slovo a slovesnost*, 1994, č. 1, s. 18–33.

v jednotlivostech izolovat a citovat nebo implicitně, kdy ji můžeme rozeznat pouze jako funkci určitých prvků nebo postupů textu. V literatuře se metatextualita⁶¹ vyskytuje v několika formách, a to v podobě metadramatu, metalyriky, a právě metafikce, které se v této práci budeme věnovat. Funkce literární metatextuality pak odpovídají funkcím metafikce.⁶²

Podle Nünningova *Lexikonu teorie literatury a kultury* lze tedy metafikci charakterizovat jako „vyprávění (nebo jeho část), které je utvářeno metafikcionalitou, tedy zvláštní formou metatextuality, a tím i literární autoreferenčností, příp. sebereflexivitou. Metafikcionální jsou sebereflexivní výpovědi a prvky vyprávění, které se nezaměřují na obsahovou stránku jako zdánlivou skutečnost. Naopak recipientovi umožňují uvědomit si textualitu a fiktivnost [...] a s tím související jevy.“⁶³

Metafikce bývá dnes často spojována s postmodernismem, i když se objevovala už mnohem dříve v literatuře. Četnost jejího výskytu však značně kolísá, a to jak v závislosti na žánru, tak kontextu epochy.⁶⁴ I Vladimír Trpka ve své studii *Metafikce a teorie fikčních světů* nahlíží na metafikci v kontextu postmoderního diskurzu, kdy píše, že genezi pojmu je velmi obtížné vysledovat, avšak že důležitou úlohu při konstituování metafikce jako literárně-vědného termínu sehrál esej *Filosofie a forma fikce* Williama H. Gasse, který se v něm zmiňuje o tom, jak se proměnil vztah spisovatele k jeho vlastnímu psaní. O tom, že spisovatel mnohem lépe rozumí svému médiu a ustupuje od předstírání, že se snaží zachránit svět, že se snaží vytvořit svět nový, a to pomocí jazyka, kdy Gass tuto roli spisovatele uchopil právě pomocí pojmu metafikce.⁶⁵ V rámci postmoderního diskurzu však byla metafikce označena i jako pojmenování pro silící sebereflexivní tendence v díle severoamerických inovativních a experimentálních autorů.⁶⁶ Termín metafikce se tedy zrodil z postmoderní kritiky, a hlavně z potřeby pojmenovat silící sebereflexivní tendence právě v postmoderní próze.

⁶¹ Daniela Hodrová v rámci typologie předmluv, doslovů a poznámek uvádí také typ metatextový, kdy v rámci předmluv autor vysvětluje, komentuje a obhajuje své dílo, a v rámci poznámek se interní autor vyjadřuje k vlastnímu dílu. Viz více HODROVÁ, Daniela. *...na okraji chaosu... . Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001. s. 280–303.

⁶² WOLF, Werner. Metatext a metatextualita. In A. N. (ed.). *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2008. s. 506–507.

⁶³ WOLF, Werner. Metafikce. In A. N. (ed.). *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2008. s. 501.

⁶⁴ Tamtéž, s. 502.

⁶⁵ Lubomír Doležel v reakci na Trpkovu studii podotýká, že termín metafikce je starší. První metafikcí nebyla esej Williama A. Gasse, jak píše Trpka, ale, jak se shodují literární historikové, román *Penězokazi* André Gida z roku 1926. Tedy, že kořeny metafikce najdeme již v modernismu. (DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica II. Fikční světy postmoderní české prózy*. Praha: Karolinum, 2014. s. 52.)

⁶⁶ TRPKA, Vladimír. Metafikce a teorie fikčních světů. In B. F. (ed.) *Heterologica. Poetika, lingvistika a fikční světy*. Praha: Ústav pro českou literaturu, 2012. s. 241–242.

Patricia Waughová například píše, že metafikce je „pojmenování pro fikční psaní, které sebevědomě a systematicky upozorňuje na vlastní status artefaktu za účelem položení otázky po vztahu mezi fikcí a realitou. Tím, že podrobuje kritice své vlastní konstrukční metody, nezkoumá tento způsob psaní pouze základní strukturu narativní fikce, nýbrž také možnou fikcionalitu světů mino fikční text (WAUGH 1984: 2).“⁶⁷ A postmoderním myšlením je ovlivněna, stejně jako předchozí definice, i definice Lindy Hutcheonové, která metafikci charakterizuje jako fikci o fikci, která reflektuje svůj vlastní fikční status. Staví proti sobě mimezi vyprávěného příběhu a mimezi aktu vyprávění. Vyjadřuje se tak, že literární dílo má být zakoušeno jako čirá fikce, kdy je čtenář vyzýván k tomu, aby se podílel na konstrukci fikčního univerza.⁶⁸ Trpka na tyto definice reaguje tím, že dokazují, jak moc byl v postmoderní epoše pojem metafikce svázán s diskurzem. Dále píše, že si metafikce již od samého počátku zachovává jistý kritický potenciál, jelikož i v dřívějších teoretických koncepcích bylo o metafikci uvažováno jako o nástrojích kritiky, které můžou literární historii pomoci odkrýt jinou tradici románu či narativní fikce.⁶⁹

Na zmíněnou definici Waughové, z pohledu teorie fikčních světů, jistým způsobem navazuje Lubomír Doležel, který vyzdvihuje myšlenku metafikce jako textu, který vytváří fikci a zároveň o tomto kreativním procesu vypovídá.⁷⁰ Doležel píše, že v sebeodhalujícím vyprávění, tedy metafikci, je běžný ověřovací akt anulován tím, že je jeho povaha prozrazena a tvorba fikce je tak otevřeně převedena jako konstrukční procedura. „Sebeodhalující vyprávění je výmluvným dokladem mohoucnosti literatury generovat nový smysl tím, že vyjeví své skryté, konvenční základy.“⁷¹ „Metafikce nevyhovuje ani narativní konvenci spočívající v zakrývání konstrukční povahy fikčního textu, ani pragmatickým podmínkám přirozené promluvy. Metafikce tak postrádá ověřovací autoritu.“⁷² Doležel tedy v metafikci spatřuje určitou strategii významové výstavby textu, která je založená na tom, že narativní text vytváří fikční svět i reflexi této konstrukce, čímž znemožňuje, aby bylo na entity tohoto světa nahlíženo jako na fikční. Jedná se tedy o jistý paradox. I Marie- Laure Ryanová nahlíží

⁶⁷ TRPKA, Vladimír. Metafikce a teorie fikčních světů. In B. F. (ed.) *Heterologica. Poetika, lingvistika a fikční světy*. Praha: Ústav pro českou literaturu, 2012. s. 242.

⁶⁸ Tamtéž, s. 243.

⁶⁹ Tamtéž, s. 244.

⁷⁰ Tamtéž, s. 246.

⁷¹ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003. s. 163.

⁷² TRPKA, Vladimír. Metafikce a teorie fikčních světů. In B. F. (ed.) *Heterologica. Poetika, lingvistika a fikční světy*. Praha: Ústav pro českou literaturu, 2012. s. 247.

na metafikci jako na jistou strategii, a to na takovou, která právě paradoxním způsobem udržuje dichotomii fikce a nonfikce v postmoderním diskurzu.⁷³

Trpka v rámci problematiky fiktivnosti fikce začíná uvažovat o metafikci jako o sebeodhalující fikci, jejímž cílem je odhalení fiktivnosti textu, který projektuje fikční svět. K lepšímu pochopení tohoto jevu nám může být nápomocná sémantika fikčních světů. Například Marie- Laure Ryanová přichází s tím, že fikce má co dočinění s „vrstvenou ilokuční strukturou“, tedy že se fikční promluva vztahuje ke dvěma mluvčím a dvěma světům. Pokud tedy přistoupíme na model literární komunikace, že „v aktuálním světě je mluvčím autor a jeho adresátem je čtenář. Z tohoto pohledu tedy autor vytváří fikční text a čtenář tento text čte právě jako fikci. Z hlediska fikčního světa, který je projektován textem, je mluvčím textu vypravěč vytvářející promluvy, které náleží k běžným třídám ilokučních aktů.“⁷⁴

Trpka v reakci na Rayenovou píše, že během čtení fikce se čtenář vztahuje nejenom k fikčnímu světu, ale reflektuje i to, že čte fikci. „Toto vědomí fiktivnosti textu je vlastně přímo odvislé od dvouvrstvé struktury fikce. Recepce fikce je vlastně specifická tím, že v textu, který se nabízí našemu čtení, sice promlouvá fikční mluvčí, ale zároveň jeho promluva odpovídá promluvě autora, který má jiný ilokuční záměr – vytvořit fikci.“⁷⁵ Metafikce je tedy sebereflexivní formou, která vědomí toho, že čteme fikci, posiluje.

V rámci jednoho textu je také možné rozlišit jednotlivé formy metafikce. Werner Wolf rozlišuje pět, které zní takto:

a) První označuje jako formy zprostředkující – explicitní metafikce. V tomto případě se jedná o takové metafikce, které lze na základě jejich metatextového slovního smyslu izolovat a citovat. Jedná se tedy hlavně o nepravděpodobnosti nebo protiklady (např. historie vs. diskurz), ale pouze pokud slouží zvýraznění latentně ponechanému charakteru fikce.

b) Další jsou kvantitativní formy – punktuální metafikce versus extenzivní metafikce. Tento případ vede v extrémních případech k tzv. critifiction, tzn. ke zmizení hranic mezi fikcí a kritikou. Jde-li o extenzivní metafikci, pak o textu jako celku mluvíme jako o metafikci ve smyslu příslušnosti k žánru.

c) Třetí jsou obsahové formy. V tomto případě se jedná o metafikci *fictum*,

⁷³ TRPKA, Vladimír. Metafikce a teorie fikčních světů. In B. F. (ed.) *Heterologica. Poetika, lingvistika a fikční světy*. Praha: Ústav pro českou literaturu, 2012. s. 247, 252.

⁷⁴ Tamtéž, s. 258.

⁷⁵ Tamtéž, s. 259.

kteřá bere ohled na status pravdy, tedy referenci textu nebo o metařikci fictio, kteřá si uvědomuje umělost, tedy textualitu či medialitu a s nimi související jevy bez ohledu na status pravdy (např. pokud autor tematizuje rozdělení kapitol).

d) Čtvrté jsou také obsahové formy, avšak jiného typu. V tomto případě jde o metařikci přímou nebo vlastní, kteřá obrací metažřetel na vlastní text, to znamená, že se na něj metařikce omezuje. A také o formy nepřímé metařikce, konkrétně metařikci cizí a obecnou, kdy cizí metařikce bere intertextový metažřetel na jiné texty/vyprávění a v případě obecné metařikce jde o jakousi meta-stetickou diskusi o literatuře bez odkazů na konkrétní texty. Nepřímé formy cizí a obecné metařikce se mohou týkat i vlastního textu v případě, že tento text také literaturou. Kromě toho mohou mít metařikcionální funkci ve vlastním textu i relace na jiné žánry či média nebo úvahy o nich.

e) A poslední jsou opět, již potřetí, obsahové formy, v tomto případě jde o metařikci kritickou, ta spočívá v distancovaném odhalení fikcionalita (např. parodie jako kritická cizí metařikce) a metařikci ne-kritickou/afirmativní, kteřá není přímo zaměřena na kritiku či distanci.⁷⁶

Stejně jako formy, i funkce metařikce jsou rozmanité, můžeme za ně považovat narušování smysluplnosti a věrohodnosti vyprávěného, vytváření poetologických prostorů pro reflexi, v tomto případě se jedná o vlastní či cizí komentáře nebo návody k porozumění textu, dále o oslavu vypravěče či textu, nebo pohrávání se s možnostmi, skýtající určitá média.⁷⁷ Metařikce⁷⁸ je mimo jiné doprovázena i metařikčními komentáři, které se vyjadřují k fikčnosti vyprávěného textu nebo vypravěče, kdy tyto komentáře mají silný sebereflexivní charakter.⁷⁹

Podle Doležela „právě odhalení fikčnosti tvorby fikce umožňuje vtáhnout do fikčního světa autora a okolnosti tvorby, ba i čtenáře a dobrodružství čtení. V obou případech se ovšem činitelé literární komunikace stávají fikčními osobami.“⁸⁰ Podle Hoffmannové pak, v metařikci „na rozdíl od intertextovosti už nejde o dialog autora a textu s jinými texty, ale o

⁷⁶ WOLF, Werner. Metařikce. In A. N. (ed.). *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2008. s. 501–502.

⁷⁷ Tamtéž, s. 502.

⁷⁸ Zásadní je také sdělení Trpky, a to takové, že i když je metařikce sebeodhalující fikcí, je stále fikcí. (TRPKA, Vladimír. Metařikce a teorie fikčních světů. In B. F. (ed.) *Heterologica. Poetika, lingvistika a fikční světy*. Praha: Ústav pro českou literaturu, 2012. s. 260.) V metařikci je tedy odstraněn autoritativní vypravěč, který běžně umožňuje tvořit určené, vnitřně neprotikladné, fixované fikční světy. A jak píše Doležel, právě toto odsunutí autoritativního vypravěče „vedlo k vytvoření různorodých neortodoxních, pružných a dynamických vypravěčských způsobů, které konstruují nestálé, proměnlivé fikční světy.“ (DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica II. Fikční světy postmoderní české prózy*. Praha: Karolinum, 2014. s. 63.)

⁷⁹ TRPKA, Vladimír. Metařikce a teorie fikčních světů. In B. F. (ed.) *Heterologica. Poetika, lingvistika a fikční světy*. Praha: Ústav pro českou literaturu, 2012. s. 254.

⁸⁰ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica II. Fikční světy postmoderní české prózy*. Praha: Karolinum, 2014. s. 52.

dialog autora s vlastním textem a o dialog textu se sebou samým. [...] Autor tu víceméně přímo, víceméně prostřednictvím vypravěče, resp. postavy odhaluje vlastní tvůrčí proces, způsob tvorby textu, vztah k němu, reinterpretuje vlastní text, zkresluje či posunuje jeho žánrovou charakteristiku – často opět s hravým, ironizačním, autoparodickým záměrem. Míra a proporce autentické sebereflexe autora a stylizace, metafikce se tu obvykle těžko rozlišuje. [...] Technika ‚příběhu v příběhu‘ se může i mnohonásobně stupňovat. Stále častěji také vznikají intertextové a metatextové formy, kde se autor při čtení vyrovnává s vlastním dílem a tyto procesy zachycuje.⁸¹ Tedy jak píše Doležel: „Postmoderní hra je hraní, které chce každou partii hrát podle jiných, originálních pravidel a zdánlivě ruší pravidla partií předchozích.“⁸²

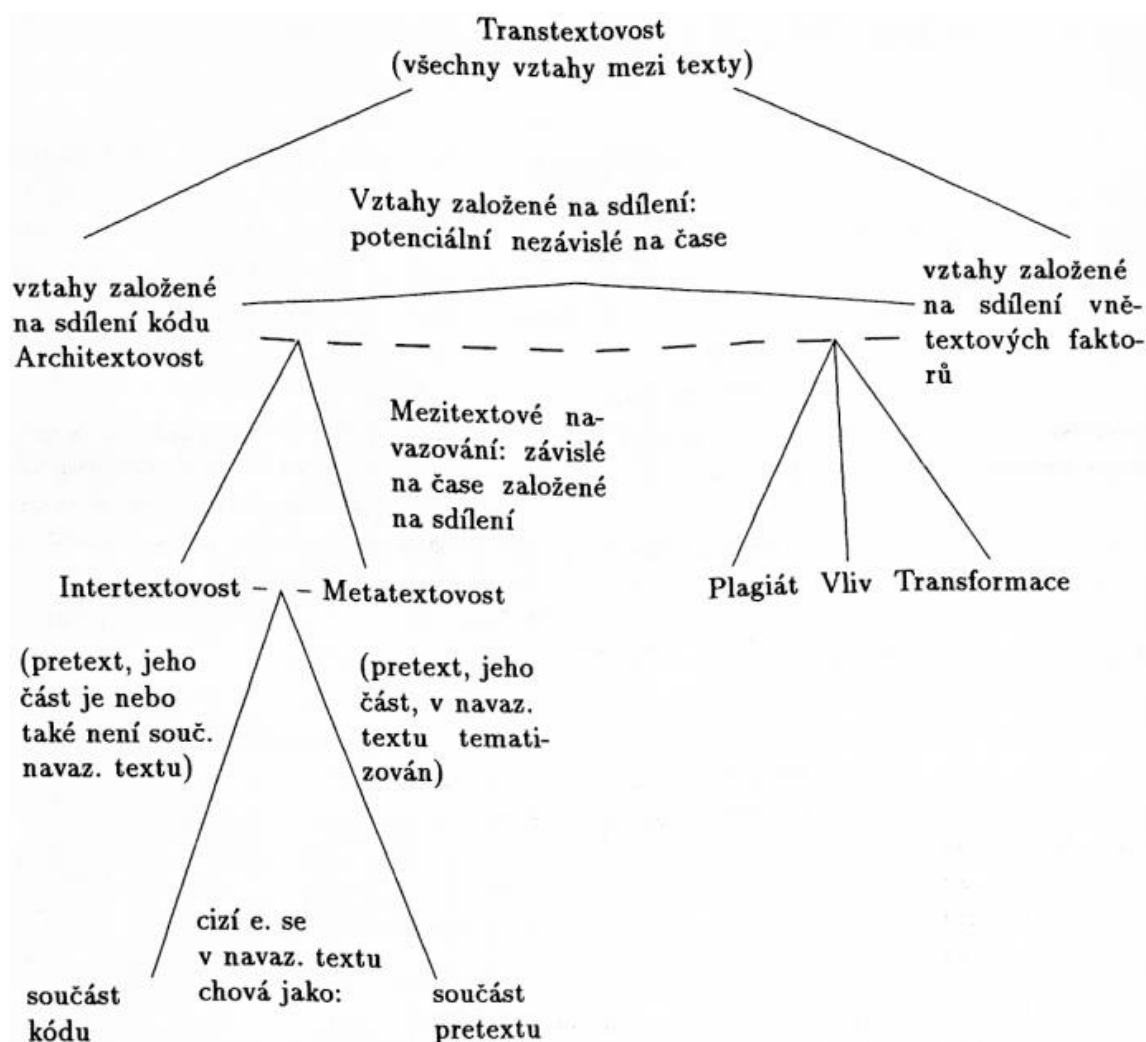
Pro metafikci jsou tedy typické například tyto postupy: a) obracení se na čtenáře; b) autor je postavou ve svém díle; c) dílo obsahuje jiné dílo (nebo je v jiném díle obsaženo); d) hrdina se může dozvědět, že je postavou v jiném textu; e) zdůraznění přítomnosti vypravěče dominujícího textu; f) užití tzv. narativních poznámek pod čarou, které pokračují v příběhu dále tak, že ho komentují.

V následujících podkapitolách stručně nastíníme jednotlivé, námi vybrané, projevy intertextuality, konkrétně tedy aluzi, citát a parodii. Zmíníme se však také o signalizování projevů intertextuality a o vztahu autora a čtenáře, který je pro intertextové hry velmi důležitý.

⁸¹ HOFFMANNOVÁ, Jana. K charakteristice postmoderního textu. In *Slovo a slovesnost*, 1992, č. 3, s. 171–184.

⁸² DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica II. Fikční světy postmoderní české prózy*. Praha: Karolinum, 2014. s. 50.

Vztahy mezi texty by bylo možné (podle Homoláče) znázornit takto:



83

⁸³ HOMOLÁČ, Jiří. Transtextovost a její typy (2. část). In *Slovo a slovesnost*, 1994, č. 2, s. 99–105.

2.1 Aluze jako jeden z prostředků intertextuality

Tradičně bývala aluze definována jako nepřímý či implicitní odkaz k jinému textu, historické události a osobě, který se soustřeďuje na identifikaci zdroje. Obrat v nahlížení na tuto tradiční definici učinil K. Górski.⁸⁴ Ten aluzi definoval jako „náznakové navázání na text jiného literárního díla“, nezajímá ho však pouze samotná přítomnost cizího elementu v textu, ale i to „jaká je funkční platnost jistého textu, v kterém se tak či onak vyznačuje spojitost s jiným textem“ (Górski, 1972, s. 189–190). Na Górského poté navázala Ziva Ben-Poratová, která literární aluzi definovala jako „prostředek současně aktivizující dva texty“ (Ben-Poratová, 1979, s. 589).

Lexikon literárních pojmů charakterizuje aluzi⁸⁵ jako narážku, kdy jde o odkaz nebo návaznost celého textu či jeho části na text jiný nebo na společenskou realitu. Podle toho, zda autor odkazuje na text, nebo mimoliterární skutečnost, se rozlišují dva typy aluze, a to literární a neliterární. My se budeme věnovat aluzi literární, do které patří odkazy na historické události, literární díla, náměty, motivy, postavy atd., které jsou zpracovány ve starších literárních textech.⁸⁶ „Z hlediska autorské poetiky lze rozlišit aluze přímé a nepřímé. Aluze přímá vzniká vědomým užitím nebo navázáním na starší text, aluze nepřímá pak začíná tam, kde autor svým textem na určitou tradici navazuje podvědomě, pouhou reminiscencí a nezáměrně. Druhý typ aluze však může leckdy hraničit až s plagiováním. [...] Základním předpokladem pochopení aluze v literárním textu je shodná nebo blízká pragmatická čtenářská dimenze autora a čtenáře. V opačném případě, pokud čtenář není literárně vzdělán, aluze ztrácejí na své srozumitelnosti a v krajních případech může dojít až k úplné dezinterpretaci textu.“⁸⁷ Libor Pavera, který je jedním z autorů *Lexikonu literárních pojmů*, se i ve své studii *Literární aluze (K teoretickému vymezení aluze a jejího vztahu k intertextualitě)* ještě zmiňuje o jednotlivých typech/příkladech přímé aluze, kterým se budeme níže věnovat.⁸⁸

⁸⁴ Viz více o vymezení aluze u Górského: GÓRSKI, K.: *Literárna alúzia*. In A. P. (ed.) *Slovo, význam, dielo. Antológia poľskej literárnej vedy*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1972. s. 188–224.

⁸⁵ Srov. se ZAPLETAL, Petr. Co je aluze. In *Studia minora Facultatis philosophicae Universitatis Brunensis*, 2004, č. V 7, s. 51–63.

⁸⁶ PAVERA, Libor – VŠETIČKA, František. *Lexikon literárních pojmů*. Olomouc: Olomouc, 2002. s. 18.

⁸⁷ Tamtéž, s. 18–19.

⁸⁸ PAVERA, Libor. *Literární aluze (K teoretickému vymezení aluze a jejího vztahu k intertextualitě)*. In D. H. (red.) *Literatura v literatuře*, Praha-Opava: Ústav pro českou literaturu AV ČR a Slezská univerzita, 1995.

Jiří Homoláč naopak od základního rozdělení v *Lexikonu literárních pojmů* rozlišuje tři základní typy literární aluze. A to aluzi a) signalizovanou nenaplněnou, b) nesignalizovanou naplněnou a c) signalizovanou naplněnou, kdy ve svých pozdějších pracích přidává ještě aluzi d) nesignalizovanou nenaplněnou.

Ad a) „K naplnění aluzivního navazování dojde pouze tehdy, když je receptor ‚donucen‘ při interpretaci aluzivního segmentu konfrontovat metatext s pretextem a pokusit se odhalit všechny vazby mezi oběma texty. Tímto typem se tedy rozumí obecně text, ve kterém je např. uvedením jména jiného autora navozena možnost aluzivního navazování, v dalším textu však nerealizovaná. Pro interpretaci metatextu není tedy existence textů tohoto autora podstatná.“⁸⁹

Ad b) „Aluzivní navazování je realizováno, aniž bylo předtím signalizováno. Identifikace nesignalizovaného aluzivního segmentu klade na receptora nepoměrně vyšší nároky, než je tomu u aluze signalizované.“⁹⁰

Ad c) „Aluzivní navazování je doprovázeno různými typy signálů aluze. Není přitom rozhodující, zda jsou tyto signály v textu umístěny před vlastním prostředkem nebo za ním. Velmi časté je také kumulování signálů aluze.“⁹¹

Ad d) Jedná se například o případy analogie mezi interpretovaným textem a jiným textem, které nám vytanou, ale nejsme je potom schopni zapojit do naší interpretace textu, a proto je zavrhneme.⁹²

Homoláč ve své studii *Aluze v slovesných textech uměleckých* rozlišuje i vlastní prostředky aluze, které jsou nositeli aluzivního navazování. Píše, že teprve jejich přítomností v textu je aluzivní navazování naplněno. Jejich interpretace však vyžaduje konfrontaci mezi pretextem a novým textem, na rozdíl od signálů (signálům se budeme samostatně věnovat s následující podkapitole) nejsou vlastní prostředky aluze vždy zřejmé. Mezi prostředky aluze tedy můžeme řadit převzetí nebo transformaci:

- 1) žánrové formy, která může být za prostředek považována pouze v případě, je-li provázána dalšími prostředky a signály.
- 2) fabule pretextu, popřípadě některé z jeho postav.

⁸⁹ HOMOLÁČ, Jiří. Aluze v slovesných textech uměleckých (Úvaha pojmoslovná). In *Slovo a slovesnost*, 1989, č. 4, s. 288–294.

⁹⁰ Tamtéž, s. 288–294.

⁹¹ Tamtéž, s. 288–294.

⁹² HOMOLÁČ, Jiří. *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. Praha: Karolinum, 1996. s. 68.

3) motivu pretextu.⁹³

Důležité také je, jak aluze funguje v textu a jaké jsou podmínky její recepcce. Podle Homoláče funkcí aluze je „nejen pomocí zapojení určitého segmentu pretextu do struktury metatextu poukázat nepřímou na jeho existenci, ale vyvolat v receptorovi potřebu konfrontovat metatext s textem, z něhož byl daný segment do metatextu přenesen.“⁹⁴ „Recepce aluze je potom složitě zvrstvený komunikační proces skládající se ze dvou základních fází: (1.) identifikace aluzivního segmentu (segmentu přenášeného z pretextu do metatextu v rámci aluze), tj. odhalení přítomnosti tohoto segmentu v metatextu, popř. jeho přiřazení ke konkrétnímu pretextu; (2.) interpretace aluzivního segmentu, tj. odhalení jeho smyslu, konstituujícího se na základě interakce pretextu – metatextu a jeho podílu na smyslu celku.“⁹⁵

2.2 Citát jako jeden z prostředků intertextuality

Hned v úvodu této podkapitoly je nutné zmínit se o tom, že citát je teoreticky vnímán buďto jako samostatná forma intertextuality, nebo je řazen pod jednotlivé projevy aluze.⁹⁶ My v této práci budeme k citátu přistupovat jako k samostatné formě intertextuality. A to hned z několika důvodů. Jde totiž, na rozdíl od aluze, o přesnou reprodukci textu, uzavřenou přenášenou informací. Homoláč píše, že „kritériem pro rozlišení aluze a citátu je tedy výrazná kontextovost aluze: smysl informace zprostředkované aluzivním segmentem se konstituuje na základě konfrontace kontextů pretextu a metatextu. Aluzivní segment nese s sebou do metatextu mikrokontext, tj. bezprostřední textové okolí pretextu. Na segment – citát se váže pouze makrokontext.“⁹⁷

⁹³ HOMOLÁČ, Jiří. Aluze v slovesných textech uměleckých (Úvaha pojmoslovná). In *Slovo a slovesnost*, 1989, č. 4, s. 288–294.

⁹⁴ Tamtéž, s. 288–294.

⁹⁵ Tamtéž, s. 288–294.

⁹⁶ Ke vztahu mezi citátem a aluzí si vyjadřuje i Petr Mareš. Ten píše, že mezi citátem a aluzí nelze vést přesnou hranici, jelikož jde spíše o soubor jevů, které plynule přechází jeden v druhý. Viz více MAREŠ, Petr. Citát v textu, zvláště uměleckém. In *Acta Universitatis Carolinae, Philologica*, 1982, č. 4–5, s. 221.

⁹⁷ HOMOLÁČ, Jiří. Aluze v slovesných textech uměleckých (Úvaha pojmoslovná). In *Slovo a slovesnost*, 1989, č. 4, s. 288–294.

Plett charakterizuje citát jako intertextové opakování, kdy je pretext reprodukován v následném textu, dále má charakter segmentu, jelikož je pouhou částí pretextu. Také nikdy není soběstačný a není organickou součástí textu, ale odstranitelným cizím elementem, který nahrazuje hypotetický vlastní segment textu. V literárních textech pak nejsou elementy pretextu integrovány beze změn, často jsou přetvářeny a dostávají nové významy.

Plett také rozlišuje povrchovou a hloubkovou strukturu citátu. V případě povrchové struktury citátu bývá element pretextu vystaven různým typům transformace, a to například přidání, zkrácení, substituci či permutaci. A v případě hloubkové struktury citátu může být citovaný text považován za tzv. „duální znak“, který umožňuje interpretaci jak doslovnou, tak i nedoslovnou. Stejně jako u aluze jsou pro citáty typické různé formy signalizování jejich přítomnosti v textu. Tyto signály mají čtenáři usnadnit identifikaci daného citovaného textu. A mohou být signalizovány explicitně, implicitně či vůbec. V textu také může nastat případ signalizování pseudocitátů. O konkrétních typech a projevu signálů více v další podkapitole věnované tomuto tématu.⁹⁸

Citáty také mají své funkce. S. Morawski vymezuje tři funkce citátu. Tou první je funkce autoritativní, jedná se o případy, kdy je citování víceméně povinné, např. v případě náboženství, práva či ideologií. Druhou funkcí je funkce erudiční či argumentativní, tu splňují hlavně texty odborné. A poslední je funkce ornamentální, která je nejméně podmíněna komunikační situací. Narazíme na ni v dopisech, reklamách či esejích a slouží jako ozdoba připojená k textu. Pokud by byl citát s takovou funkcí z textu vypuštěn, nebyla by tím ohrožena komunikativnost textu. Plett však k těmto třem funkcím připojuje ještě jednu, a to funkci poetickou, pro kterou je, dle něj, charakteristické, že autor nekonfrontuje čtenáře přímo s realitou, ale pouze s jejími zrcadly, tedy s literaturou. Homoláč však není s vymezením této poslední funkce spokojen, píše, že oslabující vztah citovaného textu k realitě se vyskytuje i v textech neuměleckých, a tak přidává ještě funkci kontaktní. V takovémto případě jsou citovány známé a oblíbené zdroje, které upevňují kontakt mezi aktéry komunikace. A i když jsou citáty s touto funkcí nahraditelné, jejich vypuštění může znamenat nerealizování důležité složky komunikace.⁹⁹ *Lexikon literárních pojmů* naopak funkce citátu v umělecké literatuře rozlišuje velmi prostě, a to tak, že citát buď řečenou skutečnost potvrzuje, nebo ji popírá, ve smyslu ironickém, parodickém či negativním.¹⁰⁰

Důvodů užití citátu v uměleckém textu je mnoho. Citát může být „autorovým

⁹⁸ HOMOLÁČ, Jiří. *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. Praha: Karolinum, 1996. s. 26–27.

⁹⁹ Tamtéž, s. 29.

¹⁰⁰ PAVERA, Libor – VŠETIČKA, František. *Lexikon literárních pojmů*. Olomouc: Olomouc, 2002. s. 61.

vyjádřením stanovisek, která již byla někdy vyslovena (citát nové dílo komentuje).¹⁰¹ Může také charakterizovat hrdinu, dobu nebo autorův vztah k využívanému dílu. Autor ho může použít také třeba jen proto, že je to módní. Nebo naopak může být pro autora citát mottem, které má pro něj opěrný charakter, stává se jeho opěrným bodem při tvorbě vlastního textu.¹⁰²

Musíme si ale také uvědomit, že „citát otevírající dialog mezi pretextem a navazujícím textem je ideál, který často není naplněn, a to nejen proto, že čtenář není schopen nebo ochoten spojit oba texty v nový celek, ale i proto, že to komunikační situace nevyžaduje.“¹⁰³ Ideálem by tedy bylo, kdyby čtenář věděl, co konkrétnímu citátu v pretextu předchází, ale i následuje, aby tak znal kontext citátu. Z nejrůznějších důvodů se to ale nestává vůbec, nebo jenom částečně, neznamená to však, že nemůže dojít k obohacení.¹⁰⁴

K citátům se v kontextu intertextuality vyjadřuje také Petr Mareš, který píše: „V intertextovém aspektu můžeme o citátu hovořit tehdy, jestliže se v určitém textu (citujícím textu) vyskytuje část jiného konkrétního textu, resp. celý text. [...] O citátu se zde dá mluvit tehdy, jestliže určitá část textu je prezentována jako ‚cizí těleso‘, jež bylo původně elementem jiného, mimo daný text sestaveného textu.“¹⁰⁵

Citát vymezuje také na základě opozic, kdy rozlišuje: a) citáty vyznačené a nevyznačené, kdy vyznačené jsou signalizovány a nevyznačené splývají s kontextem textu, rozeznat je možné jen díky čtenářově znalosti textu-zdroje; b) citáty přiřazené a nepřiřazené, kdy přiřazené mohou být pouze citáty vyznačené a je uveden zdroj, buďto pouze autor nebo i text; c) citáty reálné a fiktivní; d) citáty zapojené a nezapojené; e) z hlediska geneze textu je možné rozlišit i citáty vědomé a nevědomé nebo f) z hlediska recepce textu citáty identifikované a neidentifikované.¹⁰⁶

¹⁰¹ PAVERA, Libor. Literární aluze (K teoretickému vymezení aluze a jejího vztahu k intertextualitě). In D. H. (red.) *Literatura v literatuře*, Praha-Opava: Ústav pro českou literaturu AV ČR a Slezská univerzita, 1995. s. 19.

¹⁰² Tamtéž, s. 19.

¹⁰³ HOMOLÁČ, Jirí. *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. Praha: Karolinum, 1996. s. 29.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 30.

¹⁰⁵ MAREŠ, Petr. Citát v textu, zvláště uměleckém. In *Acta Universitatis Carolinae, Philologica*, 1982, č. 4–5, s. 220.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 222–225.

2.3 Parodie jako jeden z prostředků intertextuality

Parodie bývá obvykle definována jako literární žánr, který imituje a karikuje konkrétní literární dílo či soubor určitých děl podtržením jeho typických rysů. Podle *Lexikonu literárních pojmů* se však nejedná o svébytný literární žánr, jelikož neprošel vývojem ani pro něj nejsou žádné příznačné konstantní morfologické prvky.¹⁰⁷ Parodii můžeme také nazvat nápodobou imitující originální text a přitom se vysmívající autorovi či jeho názoru. Podle W. Karrera, lze také parodii označit za určitý druh burlesky, v němž vládne nesoulad mezi formou a obsahem. V parodii je totiž stylistická rovina tzv. vysoká a obsahová stránka tzv. nízká, to znamená, že styl originálu je ponechán, ale obsah je změněn.¹⁰⁸

Parodie tedy využívá vlastností parodovaného díla. Parodována může být ale také umělecká skutečnost díla, hodnoty, které jsou v díle prezentovány či postava, styl a další. Parodii tedy lze označit literárním postupem, ne žánrem. Lze ji také rozlišit na komickou a parodickou, a to podle její funkce v literárním životě.¹⁰⁹

Novější výzkumy vidí pojem parodie spíše ve spojitosti s diskuzemi o intertextualitě. Parodie je tak definována nejen ve smyslu protizpěvu, ale také jako alternativní „paralelní zpěv“. „Parodie takto představuje formu intertextuality, obměnu sice odlišnou, ale ne nutně diametrálně protikladnou k výpovědi originálního textu, resp. pretextu a také ne nutně posměšnou.“¹¹⁰ Parodii, která po staletí patřila k sekundárním literárním druhům a žánrům, se tak dostává ve 20. století nového zhodnocení. L. Hutcheonová pro parodii prosazovala i jiný výraz, jímž je „poněkud odlišné opakování“, v tom že se parodie chápe uměleckých tradic a současně je pozměňuje, vidí totiž její obrovský význam. A to nejen pro současnou českou literaturu, ale i malířství, hudbu a architekturu. Představitelé intertextuality ji vnímají spíše jako způsob psaní.¹¹¹

¹⁰⁷ PAVERA, Libor – VŠETIČKA, František. *Lexikon literárních pojmů*. Olomouc: Olomouc, 2002. s. 267.

¹⁰⁸ KUESTER, Martin. Parodie. In A. N. (ed.). *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2008. s. 584.

¹⁰⁹ PAVERA, Libor – VŠETIČKA, František. *Lexikon literárních pojmů*. Olomouc: Olomouc, 2002. s. 267.

¹¹⁰ KUESTER, Martin. Parodie. In A. N. (ed.). *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2008. s. 584.

¹¹¹ Tamtéž, s. 584–585.

2.4 Signalizování intertextových vztahů

Pro sledování a zaznamenání intertextuality v literárních textech je mimo jiné důležité i to, zda a jakým způsobem je v textu označen/signalizován vztah textu k pretextu. Proto si v této podkapitole objasníme, jak takovéto signály mohou vypadat a co představují. Primárně budeme vycházet ze studie *Transtextovost a její typy (2. část) a Intertextovost a utváření smyslu v textu* Jiřího Homoláče.

Ziva Ben-Poratová charakterizuje signál jako element, který můžeme vždy identifikovat jako příslušející k jinému, nezávislému textu. Kromě signálů je však nutné rozlišovat i to, co je signalizováno. Signál a to, co je signalizováno, se totiž vůbec nemusí shodovat, jelikož jsou součástí dvou různých kontextů.¹¹² Homoláč uvádí, že takto chápaný signál však směřuje k jinému textu pouze ty čtenáře, kteří tento text znají. A charakterizovat pojetí signálů pouze na základě čtenářovi znalosti toho, co je signalizováno, dle něj není nejšťastnější.¹¹³

Homoláč dále píše: „V textech navazujících na jiný text úlohu signálů tohoto navazování často plní elementy, které nejsou součástí pretextu a/nebo jsou signály i pro ty, kteří text, k němuž tyto signály odkazují, neznají. Na tomto faktu bylo založeno naše rozlišení signálů jako elementů navazujícího textu, které čtenáře upozorňují na potenciální nebo skutečné navazování na jiný text, a vlastních prostředků aluze, jejichž interpretace vyžaduje konfrontaci navazujícího textu s pretextem.“¹¹⁴ Signály jsou tedy elementy navazujícího textu, které za prvé „přímo identifikují jistý element, soubor elementů navazujícího textu jako cizí, resp. nahlížející k jinému textu,“¹¹⁵ a za druhé „naznačují, že by jistý element, soubor elementů navazujícího textu mohl být cizí – takovými signály jsou především grafické prostředky, ale také např. užití jiného jazyka. Jejich přítomnost v textu však nutně neznamená, že jde o navazování.“¹¹⁶

Jak už jsme tedy řekli, důležitou funkcí signálů je upozorňovat na možnost navazování. Nutné je také dodat, že v jednom textu může být i více signálů, které se nejrůzněji doplňují. „Za signály mezitextového navazování považujeme:

¹¹² Více o signálech (markerech) Ben-Poratové souhrmně v rámci Homoláčovi práce *Intertextovost a utváření smyslu v textu*.

¹¹³ HOMOLÁČ, Jiří. *Transtextovost a její typy (2. Část)*. In *Slovo a slovesnost*, 1994, č. 2, s. 99–105.

¹¹⁴ Tamtéž, s. 99–105 nebo HOMOLÁČ, Jiří. *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. Praha: Karolinum, 1996. s. 67.

¹¹⁵ Tamtéž, s. 99–105 nebo Tamtéž, s. 68.

¹¹⁶ Tamtéž, s. 99–105 nebo Tamtéž, s. 68.

- Grafické odlišení – myslíme tím například jiný typ, barvu písma či uvozovky. Tento typ signálu je však víceznačný a může proto signalizovat i něco jiného než pouze intertextové vztahy, např. ironii, napomáhat členění textu a atp.
- Jazyková, stylová nesourodost daného elementu souboru s navazujícím textem jako celkem nebo s bezprostředním kontextem.
- Výrazy tematizující navazování daného textu na jiný text/texty (cizost elementu nebo příslušnost těchto elementů k jinému textu). Tento druh signálu bývá tematizován v titulu knihy, ve vlastním textu či v poznámkách/předmluvě/doslovu/komentářích.
- Data spojená s narozením nebo smrtí autora pretextu nebo s pretextem samým.
- Vlastní jména – může jít o jména autora pretextu, postav pretextu či jiná jména, která jsou přítomná v titulu, podtitulu nebo vlastním textu. Na rozdíl od předchozích typů mají tyto signály sice větší nebo menší interpretační hodnotu [...], jejich přítomnost v navazujícím textu však upozorňuje na možnost dalších vazeb navazujícího textu k pretextu. Jako signály fungují vlastní jména buď díky své cizorodosti [...], nebo díky čtenářově alespoň rámcové znalosti pretextu, jeho povědomí, že osoba jménem X. Y. je autorem nějakého textu atd.¹¹⁷

V Homoláčově studii také vyvstává otázka ohledně toho, zda se dá vyloučit možnost existence nezamýšleného navazování v souvislosti s existencí signálů. Autor míní, že tato možnost existuje, a to hned ve dvou případech. Zaprvé se čtenář domnívá, že text nebo jeho část odkazuje k jinému textu, i když tento vztah není nijak zmíněn ani signalizován. Je tedy možné, že v domnění, že odhalil další signál, sám takovýto signál vytvořil. A za druhé, že je v textu nějaký signál mezitextového navazování nebo byl element tohoto textu odhalen jako cizí, tedy odkazující k jinému textu, a existuje tak možnost dalšího navazování. Různá míra viditelnosti odkazů dokazuje tedy existenci autorem nezamýšleného navazování jen nepřímou.¹¹⁸ Podle Jany Hoffmannové je však v postmoderních textech časté i stírání signálů nebo jejich vynechání z pouhé laxnosti autora.¹¹⁹

¹¹⁷ HOMOLÁČ, Jiří. Transtextovost a její typy (2. Část). In *Slovo a slovesnost*, 1994, č. 2, s. 99–105.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 99–105.

¹¹⁹ HOFFMANNOVÁ, Jana. K charakteristice postmoderního textu. In *Slovo a slovesnost*, 1992, č. 3, s. 171–184.

„Sám fakt, že navazování na jiný text je často v navazujícím textu tím či oním způsobem signalizováno, může být jednotlivými čtenáři, resp. typy čtenářů, přijímán pozitivně jako pomoc, ale také negativně – jako podceňování interpreta.“¹²⁰ Autor těmito signály může čtenáři dávat impulz k tomu, aby daný text četl intertextově. Navazuje s ním kontakt, hraje s ním hru a zkouší ho. Různá míra signalizování je součástí jeho strategie. Je však pouze na čtenáři, zda tyto podmínky hry přijme, nebo ne.

2.5 Autor a čtenář

Intertextové texty jsou v kladení nároků na čtenáře velmi specifické, k recepci, úspěšné recepci, vyžadují tzv. aktivního čtenáře, který je schopný všimnout si vztahů mezi texty a uvědomovat si je (třeba i bez signálů) a je ochotný přistoupit na autorovu hru nebo jenom sledovat jeho vodítka. Podle Hoffmannové je ale vztah mezi autorem a čtenářem mnohem složitější, proto si zde nastíníme několik typů autora a jeho vztahu k čtenáři.

Prvním typem autora by mohl být autor-partner, ten „zaměřuje svůj text na určitý typ (resp. několik různých typů, skupin) čtenářů; odhaduje zkušenosti a předpoklady svého čtenáře, snaží se mu vycházet vstříc, respektuje ho; chce dosáhnout u čtenáře-partnera určité rezonance, adekvátního porozumění, a předpokládaný typ čtenáře (nebo různé typy – v různých recepčních rovinách, vrstvách textu) také do textu s různou mírou explicitnosti vpisuje, zakóduje.“¹²¹ Dalším typem je autor-suverén, který „preferuje před ohledem na čtenáře svou autorskou strategii, svou hru, případně až svou intelektuální či jinou exhibici; svůj text a jeho recepci s nadhledem režíruje a čtenářem manipuluje. Mimo jiné také provokuje čtenáře naprosto neočekávaným, často šokujícím autorským chováním a snaží se ho vtáhnout do hry bez ohledu na komunikační asymetrii.“¹²² Nesmíme také zapomenout na typ autor-liberál, který „recepční procesy nereguluje, nemanipuluje čtenářem, nýbrž akcentuje text jako prostor otevřený interpretačním činnostem vnímatele. [...] Recepční instrukce jsou v tomto případě nejvolnější, často mnohoznačné; od čtenáře se očekává jejich aktivní a

¹²⁰ HOMOLÁČ, Jiří. *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. Praha: Karolinum, 1996. s. 69.

¹²¹ HOFFMANNOVÁ, Jana. K charakteristice postmoderního textu. In *Slovo a slovesnost*, 1992, č. 3, s. 171–184.

¹²² Tamtéž, s. 171–184.

tvořivá rekonstrukce, do značné míry samostatné počínání při odhalování a organizaci intertextových a intratextových vztahů. Čtenáři sami při čtení aktivizují různé kódy, sítě citací, mezitextových vazeb, někdy mají i možnost vybírat z různých variant děje, vlastně text koprodukuje, vždy znovu „přepisují“...¹²³ Může však také dojít k naprosté absenci autora.

Několik typů autora/čtenáře, v souvislosti s recepcí intertextového díla, vymezil i Plett. Jedná se o subjektivní typ, archiintertextualistický typ a ideální typ. Ideální typ odhalí všechny konkrétní případy intertextuality. Archiintertextualistický typ představuje typ autora/čtenáře, který obsáhne intertextovou zkušenost všech předchozích autorů či čtenářů. A subjektivní typ je zdrojem nepřetržité intertextovosti.¹²⁴

¹²³ HOFFMANNOVÁ, Jana. K charakteristice postmoderního textu. In *Slovo a slovesnost*, 1992, č. 3, s. 171–184.

¹²⁴ HOMOLÁČ, Jiří. *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. Praha: Karolinum, 1996. s. 30–31.

3 Tvorba Michala Viewegha z hlediska intertextuality

Užívání prostředků intertextuality při výstavbě textů je pro Michala Viewegha již dlouhou dobu neodmyslitelnou součástí jeho tvorby. Tento jev je již poznávací „značkou“ pro mnohé ze čtenářů, se kterými autor tímto způsobem hraje jistou „hru“ a komunikuje s nimi. V rámci Vieweghovi intertextuality však nejde pouze o specifickou formu komunikace se čtenářem, která je součástí tzv. autorovy „hry“, jejíž součástí je mimo jiné i zapojení dialogu autora se sebou samým, jenž je součástí zvolené narativní strategie související již s prvky metafikce, ale také o komunikaci autora s kritikou.

Ve Vieweghově případě se intertextualita projevuje hlavně nadměrným užíváním citací/citátů jak z beletrie, tak odborné literatury či nejrůznějších periodik začleněných do sémantické výstavby textů, jimiž autor často dotváří, hodnotí a komentuje proces tvorby textu, děj či samotné promluvy postav. Citát v nejrůznějších podobách může také nepřímo odpovídat na vyřčené otázky. Nesmíme však zapomenout ani na celý zástup aluzí skrývajících se v textech.

Nad tímto jevem v autorově tvorbě se pozastavila již celá řada literárních kritiků. Je však otázkou, kterou by nám snad mohl zodpovědět jedině sám autor, zda jde o pouhé předvádění autorových znalostí z oblasti literatury a jeho sečtělosti, nebo jde o „něco“ víc, o pokus napsat otevřené dílo po vzoru Ecově, jak míní například Martin C. Putna, který se ve své recenzi na *Účastníky zájezdu* vyjádřil k tomuto tématu konkrétně takto: „Mimořádný čtenářský úspěch Vieweghových knih bývá vysvětlován jeho podbízáním, vědomým používáním osvědčených literárních postupů v pokleslé podobě. [...] ale možno hodnotit i pozitivně – jako pokus o ‚otevřená díla‘, [...] méně náročný(á) čtenář(ka) v nich najde své - výrazné postavy, atraktivní prostředí, poutavou fabuli, ani zhýčkaný intelektuál však není ošizen, neboť jen jemu jsou v textu určeny desítky narážek, aluzí a hříček. [...] Avšak – CHTĚL něco nového přinést, chtěl překonat mistry minulosti i přítomnosti? Michal Viewegh je v tomto autorem mnohem pokornějším, mnohem KLASIČTĚJŠÍM: ví, že naše doba je doba pozdní a že ‚nesmrtelná díla‘ se již nepiší. Ví, že naše kultura toho má příliš mnoho ZA sebou, než aby mohlo být plodné hledání čehokoliv ‚nového‘. Ví, že je moudřejší učit se u starých a že nejvyšší ctižádostí může být VYROVNAT se jim. A že tím nejlepším, co může

současná literatura současnému člověku poskytnout, je vlastně to STARÉ, osvědčené a stále platné: trocha zábavy, trocha dojetí, trocha zatrnutí a trocha existenciálního ‚memento mori‘ (k čemuž skvěle slouží dvojice groteskních a něhyhodných stařenek). To vše Viewegh v dobře odměřených dávkách podává desetitisícům svých čtenářů. Podává jim výrazně lepší a vlastně i (ač by se tomu označení bránil) výchovnější stravu než kdokoliv jiný z autorů, kteří překročili hranice ‚našeho‘ okruhu uzoučké obce zasvěcenců.¹²⁵

Postupně se tedy v následujícím textu zaměříme na jednotlivé projevy intertextuality v sémantické výstavbě jednotlivých vybraných Vieweghových textů, které podrobíme detailní analýze. Nejprve se zaměříme na interpretaci citátů, poté aluzí a na závěr parodií.

3.1 Citáty

Teorii citátu a jeho signalizování jsme se věnovali v předchozí kapitole a nyní se, jak jsme se již výše zmínili, zaměříme na interpretaci citátů a citování ve výstavbě Vieweghových textů. Zajímat nás bude jakým způsobem a kdy autor citáty vkládá do textu. A podíváme se i na to, zda autor čerpá více z literatury domácí či zahraniční. A nesmíme zapomenout ani na to, jakou úlohu jednotlivé citáty v textu hrají.

Jak jsme naznačili v předchozí kapitole, citáty mají své funkce (autoritativní, erudiční/argumentativní, ornamentální, poetickou a kontaktní). Viewegh do svých textů zapojuje citáty téměř všech těchto funkcí. V případě autoritativní a argumentativní funkce můžeme za takovéto považovat ty citáty, které se jistým způsobem vyjadřují k literatuře a její tvorbě. Literaturu můžeme v tomto smyslu, pouze však v uvozovkách, považovat za jistou autorovu ideologii či náboženství, skrze citáty se nám snažící sdělit a nastínit své postoje a názory, které k ní zaujímá a jak ji sám vnímá nebo jaké zaujímá postoje ke své vlastní tvorbě textu. Například:¹²⁶

¹²⁵ PUTNA, Martin C. Smutný smích a směšný my. In *Literární noviny*, 1996, č. 33. s. 7.

¹²⁶ Kurzívu v citovaných pasážích používáme ve shodě s grafickou podobou originálního textu.

Aktivnost básnického slova nesmí být ovšem vykládána tak, že by básnictví slovem vytvářelo skutečnost novou, svébytnou a umělou, jak se někdy z nedorozumění tvrdí. Skutečnost opravdová je jenom jedna.

Jan Mukařovský, Studie z poetiky¹²⁷

Autor stylizuje své příběhy tak, aby čtenář vytušil, že jejich hrdinou je sám spisovatel, že jsou to přesně popsané jeho konflikty, ale zároveň nás znejistuje „vymyšlením“, fiktivností, zřejmou nadsázkou, aby toho ztotožnění nebylo možné bez rizika omylu potvrdit. (Milan Jungmann o Rudolfu Slobodovi)¹²⁸

Velmi dlouho se pokoušíme prosazovat umělecké zákony shora dolů, a výsledky jsou deprimující. Mohlo by nám prospět – i čistě umělecky –, kdybychom zařadili zpáteční rychlost a pokusili se o sprostou popularitu.

Walter Kerr, Jak nepsat hru¹²⁹

(Umělec nepotřebuje kritiku, umělec potřebuje ocenění. Když potřebuje kritiku, není umělec. Gertruda Steinová)¹³⁰

Píšu román, abych zachránila živé, ale také abych vyvedla z nepaměti minulost, své mrtvé, abych z ní vyvedla sama sebe. Dokud píšu, zůstává jiskřička naděje na cestu zpátky, na návrat k životu a vědomí, k vůli, k lidské tváři.

Daniela Hodrová¹³¹

¹²⁷ VIEWEGH, Michal. *Výchova dívek v Čechách*. Brno: Petrov, 2001. s. 31.

¹²⁸ Tamtéž, s. 43.

¹²⁹ Tamtéž, s. 107.

¹³⁰ Tamtéž, s. 124.

¹³¹ Tamtéž, s. 219.

Citát

„Mohu se vyjadřovat jen skrze svou osobní zkušenost a nemám ctižádost zahalovat ji do fiktivních podobností [...]“

Annie Ernaux¹³²

Ve Vieweghových textech tedy najdeme citáty všeho druhu, jak citáty vyznačené /nevyznačené, tak i přiřazené/nepřiřazené, vědomé/nevědomé či reálné/fiktivní, a pravděpodobně i identifikovatelné/neidentifikovatelné. V případě použití citátů neidentifikovatelných musí však autor počítat s velmi pravděpodobnou možností, že často nebudou odhaleny. A jelikož má čtenář tedy pouze omezenou šanci tyto citáty odhalit, nesehrají pak následně v textu danou úlohu, kterou jim autor přisoudil a může tak být částečně narušena i autorova hra se čtenářem, kterou provádí právě i skrze zmiňované citáty. Co se týká těchto citátů neidentifikovatelných, ty jsou ve Vieweghově případě spíše výjimkou.

Nejprve však věnujeme prostor citátům, kterých autor užívá jako motta svého díla a najdeme je vždy oddělené v úvodu knihy před samotným začátkem textu. Těchto citátů autor užívá jako opěrných bodů při tvorbě svého textu, a i samotnému čtenáři mohou o knize leccos napovědět, aniž by již měl přečtenou jedinou větu. Tento způsob využití citátů rozhodně není pro Vieweghovy knihy pravidlem, jde spíše o výjimku než pravidlo. U Vieweghových knih je spíše zvykem, že je autor uvádí slovem vlastním,¹³³ nikoli cizím, ale najdeme pár knih,

¹³² VIEWEGH, Michal. *Účastníci zájezdu*. Brno: Druhé město, 2006. s. 46.

¹³³ V případech, kdy autor uvádí knihu sám, se jedná spíše o jakési instrukce pro čtenáře (např. čti takto..., myslel jsem to takto..., apod.) *Báječná léta pod psa* jsou autorovým slovem uvedena takto: „*Tento román – jako koneckonců většina románů – je obvyklou směsicí tzv. pravdy a tzv. fikce. Ať už je poměr těchto složek jakýkoli, nelze rozhodně tvrdit – jak často tvrdí mnozí čtenáři – že postavy románu skutečně žijí a že události v něm zobrazené se skutečně staly. Stejně tak ovšem nelze tvrdit – jak nás na tomto místě ujišťují mnozí autoři – že osoby a události následujícího příběhu jsou zcela smyšlené.*“ (VIEWEGH, Michal. *Báječná léta pod psa*. Brno: Druhé město, 2013.) *Povídky o manželství a o sexu* jsou uvedeny zase takto: „Čtyři poznámky na úvod (které mi tentokrát připadají nezbytné) [...] 2) *Všechny povídky jsou volně propojeny postavou jménem Oskar, která vykazuje jistou podobnost s osobou autora této knihy; z této skutečnosti nelze ovšem v žádném případě vyvozovat, že jde o ‚pravdivé příběhy‘ z autorova života (to je samozřejmě triviální poučka, ale po opakovaných zkušenostech s dedukcemi tohoto typu považuji za nutné ji znovu připomenout). Pokud jde o onen až zbytečně často diskutovaný poměr mezi tzv. životní pravdou a tzv. fikcí, rád bych je charakterizoval citátem z románu Lewise Norlanda *Hudba močálu [...]*.“ (VIEWEGH, Michal. *Povídky o manželství a o sexu*. Brno: Druhé město, 2008. s. 7.) Obě tato uvedení mají něco společného, v prvním případě autor čtenáři dává najevo, že jsou postavy smyšlené. Stejně je tomu i v druhém případě, i když je na toto sdělení více naléháno. Autor tím dává najevo čtenáři, že by za textem neměl hledat více, než kolik mu tohoto sám autor dovolí. Dává tím tedy, před započítím četby, najevo, že není možné, aby si čtenář vykládal autora jako předobraz postavy z knihy. Odlišný způsob uvedení je autorem zvolen v případě *Nápadů laskavého čtenáře*. Zde autor přímo oslovuje čtenáře a komunikuje s ním z pozice řadového čtenáře, který knihu doporučuje. O reálném autorovi, tedy Michalu Vieweghovi, tento zmíněný čtenář hovoří ve třetí osobě jednotného čísla. Autor se zde snaží, aby nebyl ztotožněn s postavou čtenáře. Je zde užito takového způsobu uvedení, se kterým se neztotožňuje přímo, ale takového, prostřednictvím něhož může čtenáři i přesto předat základní informace a instrukce k celému textu.*

v jejichž úvodu se motto objevilo. Nyní si uvedeme několik příkladů citátů- mott, kterých Viewegh užil pro uvedení svých textů:

Zapisovatelé otcovský lásky:

„Všimla jste si, že vlastně nijak nevybíráte slova, Píšete, tak lidé mluví.“

„Právě tohle by spisovatelé měli dělat. Spisovatel by neměl být puritán.“

I. B. SINGER

Bio manželka:

Nikdy nepíšu o věcech tak, jak se staly. Všechny mé práce jsou sice kapitoly mých nejobyčejnějších zážitků, nicméně to nejsou příběhy mého života... Líčit věci tak, jak se staly, znamená stát se otrokem své paměti, která je v tvůrčím procesu jen prvek podřadný.

PHILIP ROTH

Mráz přichází z Hradu:

Spisovatel vysloví to, co druzí nemohou.

Hanif Kureishi

Melouch:

Román vyslovuje dobře formulované lži,

jež v sobě obsahují tvrdou pravdu.

— JULIAN BARNES

Všechny tyto příklady uvádíme přesně v té podobě, v jaké jsou v knihách. První dvě motta jsou zaměřena spíše k samotnému autorovu stylu a jeho tvorbě, přičemž mají zřejmě vysvětlit a objasnit autorovo počínání při tvorbě knihy. V případě prvního citátu je vysvětlen jazyk textu a v druhém autor čtenáři naznačuje, že nejde o pravdivý příběh z jeho života, ale jedná se o fikci. Můžeme si také všimnout faktu, že celý citát, až na slova „příběhy mého života“, je napsán v kurzívě. Tím, že tato tři slova vyčnívají, se nám autor možná, jako

čtenáři, snaží něco sdělit, pravděpodobně možnou inspiraci vlastním životem. Dvě poslední motta se zase naopak vyjadřují spíše již k samotnému obsahu a tématu knihy.

Tyto citáty nejsou přímo označeny, ale jejich umístění na samostatné jedné straně před začátkem textu umožňuje čtenáři automaticky předpokládat, že jde o motto, i přesto, že tak není přímo označeno. Ve všech případech jde také o citát takzvaně přiřazený, je nám však oznámeno pouze jméno autora citátu, a ne odkud samotný text citátu pochází. Nelze si také nevšimnout faktu, že Viewegh ve všech případech nevyužil textů autorů domácích, ale naopak zahraničních, tato informace nám může leccos naznačit o autorově literárním vkusu.

Jiný způsob užití citátu v rámci uvedení knihy nalezneme v *Povídkách o manželství a o sexu*. Autor zde sděluje několik, dle něj, nezbytných informací na úvod, než čtenář začne číst. V rámci tohoto uvedení je pak užito dvou citátů, kterými autor doplní a podpoří svá slova, takže bychom tyto dva citáty jistým způsobem mohli označit za včleněné motto, ale pouze ve velmi vzdáleném významu tohoto slova. Oba tyto zmíněné citáty jsou označené, přiřazené a svým způsobem doplňují, reflektují a částečně i glosují Vieweghova slova. Tyto citáty jsou do textu začleněny takto, a úvodní část textu, do které jsou začleněny, je nazvána Čtyřmi poznámkami na úvod (které mi tentokrát připadají nezbytné):

„2) Všechny povídky jsou volně propojeny postavou jménem Oskar, která vykazuje jistou podobnost s osobou autora této knihy; z této skutečnosti nelze ovšem v žádném případě vyvozovat, že jde o ‚pravdivé příběhy‘ z autorova života (to je samozřejmě triviální poučka, ale po opakovaných zkušenostech s dedukcemi tohoto typu považuji za nutné ji znovu připomenout). Pokud jde o onen až zbytečně často diskutovaný poměr mezi tzv. životní pravdou a tzv. fikcí, rád bych je charakterizoval citátem z románu Lewise Norlanda Hudba močálu: ‚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.‘ [...]

4) A nakonec ještě jeden citát, pro změnu z Ludvíka Vaculíka: ‚Napiš pokud možno dobře, cos udělal špatně, a dostane se ti rozhřešení.‘ S tím rozhřešením je to, obávám se, trochu nejisté, ale chtěl bych zdůraznit ono ‚cos udělal špatně‘ — naléhavě prosím své laskavé čtenáře (a čtenářky dvojnásob), aby si tento sebekritický tón během četby co nejčastěji připomínali.¹³⁴

¹³⁴ VIEWEGH, Michal. *Povídky o manželství a o sexu*. Brno: Druhé město, 2008. s. 7–8.

Než se začneme věnovat citátům obsaženým přímo v samotném textu jednotlivých vybraných knih, řekneme si, jak probíhá jejich recepce. Dle Pletta tento proces rozpoznání probíhá následovně: čtenář nejprve citát tzv. identifikuje a označí ho za cizí element textu, dále ho verifikuje a interpretuje pomocí přiřazení k pretextu, tedy textu, ze kterého tento cizí element pochází a následně jej znovu zapojí do nového kontextu. Pokud citát není verifikován, tedy není určen jeho zdroj, nemusí to být jen chyba čtenáře, ale také možný záměr autora. To znamená, že autor vždy nemá potřebu jednotlivé citáty signalizovat. Někdy je pro interpretaci textu důležité už pouhé zjištění, že jistý element textů je „odjinud“ či pouhá obecná charakteristika citátu, tedy, zda jde například o noviny nebo krásnou literaturu. Ideálem pro recepci by bylo, kdyby čtenář znal makrokontext i mikrokontext citátu a uvedl ho do vztahu s navazujícím textem. Pokud však tento jev neproběhne, není tím naštěstí narušena sémantická jednota textu. Jednota smyslu textu je jeho vlastností, a to i přes nedostatek informací o odkazech (tedy citátech, aluzích,...) autora.¹³⁵

Vieweghovy knihy se vždy věnují určitému tématu, které použité citáty kopírují, doplňují a odvíjí se od něj. Více se však budeme věnovat pouze vybraným textům, v jejichž sémantické výstavbě je intenzita výskytu citátů značně vyšší či přímo obrovská oproti textům ostatním. V textech, ve kterých je míra citování zanedbatelná, se citáty vyskytují převážně v případech, kdy jimi postava glosuje situaci, prostředí apod. nebo tyto citáty mohou gradovat pointu příběhu. Jejich výskyt v textech nesehrává významnější úlohu než pouze prostou doplňující a místy ozvláštňující.

Nejvíce citací se vyskytuje v *Báječných letech pod psa* (1992), *Výchově dívek v Čechách* (1994), *Účastnících zájezdu* (1996), *Báječných letech s Klausem* (2002) či *Románu pro muže* (2008) nebo v autorových denících *Báječný rok (deník 2005)* a *Další báječný rok*. Průměrné či menší množství citátů pak obsahují prózy *Názory na vraždu* (1990), *Zapisovatelé otcovský lásky* (1998), *Román pro ženy* (2001), *Případ nevěrné Kláry* (2003), *Vybíjená* (2004), *Lekce tvůrčího psaní* (2005), *Bio manželka* (2010) a dalších. Najdou se však i takové výjimky, kdy na citát narážíme velmi těžko.

Při rozborech začneme symbolicky první vydanou Vieweghovou knihou a zároveň tedy jeho první knihou, kde se objevují citáty. Tou knihou je novela *Názory na vraždu*, jejímž hlavním tématem jsou osudy obyvatel Sázavy a vyšetřování vraždy. Nutno však podotknout,

¹³⁵ HOMOLÁČ, Jiří. *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. Praha: Karolinum, 1996. s. 29–30.

že zde ještě text není přesycen citáty, a hlavně, na rozdíl od následujících textů, zde narazíme na citáty fiktivní, vymyšlené autorem a doplňující jeho fabulování. Viewegh zde výrazněji citáty neodděluje ani neoznačuje, jsou pouze uvozeny uvozovkami a jsou pevnou součástí děje a replik postav.

Nejprve se však budeme věnovat citátům reálným, jejichž odhalení nám umožňuje sám autor nebo jsou součástí všeobecného kulturního povědomí, tudíž není nutné sdělovat, o jaké dílo se konkrétně jedná. Například postava Floriána Fárského často cituje své kolegyni Daniele repliky z malé encyklopedie Posázaví. V tomto případě nám autor dává možnost ověřit si, že tyto citace jsou reálné, jelikož nám vzápětí zmiňuje jak rok vydání, tak i jméno samotného autora, tedy kompletní bibliografické údaje: „ ‚Průmysl sklářský,‘ řekl jednou Florián Daniele, ‚kvetl na Sázavě již ve století dvanáctém, za opata Regnarda z Met, jenž budoval při klášteře pece k tavení různobarevného skla, jehož užíváno bylo k zasklívání chrámových oken.‘ Florián kromě češtiny učil i dějepis a dovedl – pokud právě nemluvil sprostě – dát svému jazyku patos starých časů, avšak mnohé jeho repliky pocházely z malé encyklopedie Posázaví, kterou v roce 1926 nákladem sázavského knihkupce pana Chábery vydal radvanický učitel Snížek.“¹³⁶ Dalším příkladem může být užití repliky z *Romea a Julie* od W. Shakespeara, kterou do noci skanduje opět postava Floriána: „ ‚Come, night; come, Romeo, come!‘ spíše skandoval než recitoval Florián. Stačil už vypít tři čtvrtě litru vína, ale projevovalo se to zatím jen v detailech, které by člověk, jenž Floriána nezná, ani nepostřehl.“¹³⁷ Jak můžeme vidět, autor v tomto případě citoval dokonce v originále, lze však předpokládat, i přesto, že je citovaný text v anglickém jazyce, že čtenář pochopí, o jakou knihu se jedná. A ač může v promluvě této postavy působit značně pateticky a ironicky, dokresluje v příběhu onu atmosféru letní noci, kdy zamilovaní mohou volat do tmy, do noci. Oba zmíněné citáty nám zároveň sdělují a naznačují, o jaký typ postavy se jedná. Florián je učitel českého jazyka a dějepisu, a lze předpokládat, že repliky tohoto stylu k této postavě prostě patří a dokreslují tak její profil. Citáty tohoto stylu tedy nijak mimoděk nekomentují, co se právě v příběhu děje a odehrává, ale jsou jeho neoddělitelnou součástí. Kdyby je tato zmíněná postava neužila, vnímali bychom ji o trochu jinak, než když je použila ve svých promluvách.

Jinou funkci a úlohu mají v textu ty citáty, které jsou od okolního textu oddělené a vyčnívající. Ty právě naopak komentují, předpovídají, hodnotí, avšak jakoby z odstupů, nezúčastněně. Jako kdybychom byli například v kině či divadle a zpovzdálí, možná i pouze

¹³⁶ VIEWEGH, Michal. *Názory na vraždu*. Brno: Druhé město, 2009. s. 21.

¹³⁷ Tamtéž, s. 48.

pro sebe, okomentovali či zhodnotili to, co se před námi právě odehrává. Takto lze chápat i tento oddělený přiřazený citát: „Aby mne postavy vzrušovaly – tvrdil Maupassant –, musejí být mými sousedy.“¹³⁸ I když není vyloženě označený, už pouhým jeho odsazením od ostatního textu je nám naznačeno, že má v textu jinou úlohu, než citáty včleněné, užití jako repliky/promluvy jednotlivých postav. Tento citát totiž značně zesiluje motiv/téma příběhu, jenž autor vzápětí rozvádí podrobněji a dává čtenáři možnost nahlédnout do osudů obyvatel městečka detailněji.

Nesmíme však zapomenout na autorovu fabulační hru, kdy je součástí děje a jeho předmětem také próza *Partner*, jejímž autorem je jedna z postav, konkrétně otec zavražděné Daniely alias Pražák. Několik postav tuto knihu čte a postupně se k ní vyjadřuje, přičemž v textu najdeme ocitované ukázky z přebalu zmíněné knihy či jedné z jejích recenzí. Tyto ocitované texty jsou však fiktivní, vymyslel a napsal je sám autor, aby podpořil reálnost a věrohodnost této smyšlené prózy. Například: „Dostává se nám do rukou novela, jejíž první a poslední strana brilantně vymezuje hranice *každého individualismu*,‘ přečetl jsem si později na záložce Partnera [...]. ‚Jan Hart tu v mistrné zkratce dokázal analyzovat [...], v čem spočívá *vnitřní* podstata soudobého maloměšťáctví.‘ Nevěřil jsem svým očím: Podle mého názoru byl smysl knihy v něčem úplně jiném – snad v tragikomické snaze dnešního, nejednoduchého člověka dorozumět se svými nejbližšími. ‚Autor,‘ dočetl jsem se z výstřižku, který mi půjčila Daniela, ‚nám předložil jen záznam dvou ozvučených desek, které na dobu tří let umístil v obývacím pokoji a ložnici své nijak výjimečné domácnosti.‘ Ten člověk to buďto nečetl, říkal jsem si –, nebo je to totální debil. [...] K poslední recenzi jsem přistupoval už více než rezervovaně; [...] Připadalo mi, že to nikdo nepochopil: Byl jsem z toho jelen.“¹³⁹ Tyto citáty nejen že podporují věrohodnost a reálnost knihy, zároveň jakoby se nepřímo vyjadřovaly k samotnému ději novely a jednomu z jeho témat, a to maloměšťáctví. Mimo jiné můžeme v tomto úseku textu zahlédnout i Vieweghovu budoucí snahu o vysvětlování svých děl a předznamenání autorových neshod s kritikou.

Další knihou v pořadí jsou *Báječná léta pod psa*, a i v ní se objevila řada citátů. Tyto se však liší svou úlohou v textu od předchozí knihy. V knize nenarazíme na žádné oddělené či odsazené citáty, které by komentovaly či rozváděly téma. Všechny jsou autorem včleněny přímo do textu a jsou součástí promluv postav a děje. Nepříliš často se však vztahují přímo

¹³⁸ VIEWEGH, Michal. *Názory na vraždu*. Brno: Druhé město, 2009. s. 42.

¹³⁹ Tamtéž, s. 49–50.

k situacím, v nichž jsou užity či je například demonstrují. Například hned ze začátku knihy je zmíněno, že matka čte dvouletému Kvidovi namísto třeba Ferdý Mravence Corneillovy verše, aby byl někým trochu jiným, přičemž je v této části textu několik veršů ocitováno. Jedná se však spíše o doplňkovou ilustrující ukázkou. Nebo když Kvido informuje čtenáře prostřednictvím svého deníku o tom, že o víkendu četl Montaignovy eseje a v souvislosti s tímto sdělením si do něj zaznamenal i jednu větu, se kterou nesouhlasil.¹⁴⁰

Poměrně často je v knize také zmiňován Pavel Kohout, se kterým se rodina znala a stýkala. Například ve scéně, kdy malý čtyřletý Kvido, kterého má s sebou matka na divadelní zkoušce Kohoutovy hry *August, August, August*, začne najednou číst ze starých divadelních programů, které mu dala garderobiérka.¹⁴¹ Své čtenářské schopnosti demonstruje Kvido i četbou z časopisu *Plamen*, přičemž obsah úryvku (socialistický realismus v umění), který je čten, se vztahuje a zároveň demonstruje dobové poměry, konkrétně zaměření oficiálního proudu literatury za Kvidova dětství.¹⁴² Dalším takovýmto příkladem demonstrování dobových poměrů může být i Kvidovo recitování básně *A hrdý bud'* na schůzi, přičemž i jeho matka dokáže odrecitovat její začátek a následně i odhadnout, jaká báseň bude v pořadí následovat. Autor nám však vzápětí vysvětlí, jak je možné, že to Kvidova matka ví a zná i verše básně, je to částečně díky jejímu členství v Dismanově rozhlasovém souboru, když byla dítětem a i tím, že výběr byl v této době značně zúžen a programy takovýchto akcí se tudíž opakovaly.¹⁴³ Jiným příkladem ocitování básně je situace, kdy umírá Kvidův dědeček a rodina chce na jeho parte nechat natisknout Shakespearův sonet č. 66. Ten jim však, i přes jejich snahu, nedovolili použít, jelikož nebyl na seznamu povolených citátů. Kvido později tento sonet cituje Jarušce při vzpomínce na dědečka.¹⁴⁴ V knize najdeme i několik odkazů na kynologické příručky, které čte Kvidův otec, aby vycvičil jejich psa Něhu. Tyto poučky působí v textu jako kontrast mezi tím, co se píše v příručce, a tím, jak se to daří otci v reálu

¹⁴⁰ „Celý víkend jsem trávil za krabicemi. Nikdo se mnou stále nemluví a já s nimi také ne. Čtu Montaignovy eseje. V řadě případů s ním musím 100 % souhlasit. Když jsem si ale přečetl, že ‚kdo by naučil lidi umírat, naučil by je i žít‘, měl jsem neodbytný pocit, že už mu taky solidně hrabe.“ (VIEWEGH, Michal. *Báječná léta pod psa*. Brno: Druhé město, 2013. s. 44.)

¹⁴¹ Kvido četl z Podivné příhody aneb jak neprovdát dceru, a konkrétně tento úsek: „Ó matko molů, matko lidí, matko všeho, dej molům sílu k návratu do světa přetěžkého, [...] že jsou tak útlí a že tolik je jich zapotřebí ve světě, kde stvůry mamutí se šklebí,“ (VIEWEGH, Michal. *Báječná léta pod psa*. Brno: Druhé město, 2013. s. 23–24.)

¹⁴² VIEWEGH, Michal. *Báječná léta pod psa*. Brno: Druhé město, 2013. s. 29–30.

¹⁴³ „A co budete recitovat, Kvido?“ vyzvíдалa. „To je různý,“ řekl Kvido nepřítliš ochotně. „přirozeně jsem do podstaty toho problému ještě neviděl,“ vykládal po letech, „ale už tehdy jsem tušil, že to s tou recitací nebude úplně v pořádku.“ „A ty?“ ptala se matka. „Já, A hrdý bud‘.“ „A hrdý bud‘, žes neposkvrnil ústa ani hruď falešnou řečí?“ připomenula si Kvidova matka své vlastní dětství, napůl strávené v Dismanově rozhlasovém souboru. „Ty to znáš?“ řekl překvapeně Kvido. „Hm.“ řekla zamýšleně jeho matka. „A kdo říká Lenin – maják, Lenin – zvon?“ „Jaruška,“ řekl Kvido a začervenal se.“ (VIEWEGH, Michal. *Báječná léta pod psa*. Brno: Druhé město, 2013. s. 76–77.)

¹⁴⁴ VIEWEGH, Michal. *Báječná léta pod psa*. Brno: Druhé město, 2013. s. 165–168.

provést, a zároveň doplňují příběh, nejčastěji komicky.¹⁴⁵ Na struktuře textu a promluvách se výrazně projevuje i charakter postavy Kvidovy matky, která hrála divadlo. Často tak užívá ve svých promluvách úryvků z různých her/dramat, přičemž mají často jistou podobnost s divadelními replikami. Příkladem za všechny může být scéna, kdy je Kvidova matka v porodnici a otec za ní přijíždí. Viewegh v této pasáži navodí divadelní atmosféru a rozhovor postav je složen z jednotlivých replik. Touto situací a její strukturou nám pak Viewegh připomene jistou scénu ze Shakespearova *Romea a Julie*. Promluvy Kvidovy matky jsou zde ve značném kontrastu s promluvami otce a v příběhu působí silně komicky. Tyto repliky Kvidovy matky však nejsou nijak označeny, ani neodkazují, je však jisté, že cituje Shakespeara. Autor v tomto případě tedy užil neoznačené ukázky, i přesto tento úryvek vzbuzuje dojem spíše jakési karikované narážky:

„O dva dny později v parčíku před pavilónem porodnice, Noc.

OTEC (hází kamínky do okna): Sssst! Sssst!

(Za oknem se objevují bělavé stíny nočních košil a tváře rozesmátých žen. Potom stíny mizejí, okno se otevírá a objevuje se Kvidova matka.)

MATKA: Kdo jsi, ty muži zahalený tmou, že do mých tajů takhle vpadáš?

OTEC: Neblbni!

MATKA: Kdyby tě uviděli, zavraždí tě! Kde ses tu vzal? A proč jsi přišel? Mluv!

OTEC (pyšně): Nepřišel. Přijel.¹⁴⁶

Jak je známo, Viewegh často užívá citátů k obhajobě a obraně svých textů, ale i sebe nebo k jejich komentování. Takovýmto příkladem je i Kvidova rozprava s redaktorem o jeho knize *Báječná léta pod psa*, která občas naruší chronologické plynutí příběhu. Při těchto rozhovorech autor skrze Kvida redaktorovi vysvětluje a obhajuje své dílo. Při jednom z těchto rozhovorů Kvido redaktorovi ocituje slova profesora Michaila Bědného: „Dívka, která se vdává, by měla mít na paměti, že nejkratší cesta ke vdovství a sirotě jejich dětí vede přes neustálé naléhání na manžela. Jsi muž, musíš. Já jsem slabá, nemusím. Psychologové vědí, že právě tyto slabé ženy jsou zpravidla nejnáročnější.“¹⁴⁷ Přičemž tento ocitovaný text nemá s tímto rozhovorem, ani s komentáři k samotnému dílu, prakticky žádnou souvislost, je Kvidem tzv. nadhozen. Když si však ale vybavíme scénu, která tomuto rozhovoru předcházela, dojde nám, čeho chtěl autor dosáhnout. I přesto, že je tento citát součástí scény

¹⁴⁵ Např. VIEWEGH, Michal. *Báječná léta pod psa*. Brno: Druhé město, 2013. s. 83–85.

¹⁴⁶ Tamtéž, s. 61–62.

¹⁴⁷ VIEWEGH, Michal. *Báječná léta pod psa*. Brno: Druhé město, 2013. s. 56.

rozhovoru, vyjadřuje se ke scéně, která této předcházela. V té totiž vede Kvidova matka hádku s otcem, proč stále ještě nedostali lepší bydlení, a aby to okamžitě zařídil, přičemž rozhovor zakončuje slovy: „,A ty s tím vůbec nic neuděláš! Jak si tě mám vůbec vážit?“¹⁴⁸ V této souvislosti pak následný citát ještě vyostřuje situaci a samotnou pointu této hádky a uvádí ji do značných komických rozměrů. To, že spolu souvisí, dovoluje čtenáři spojit tyto dvě části a vytvořit si tak mezi nimi kontext.

Textem, kde Viewegh užil největšího množství citátů, je *Výchova dívek v Čechách*. V této knize je silně zrcadlen proces jeho tvorby, který právě autorem užití citáty v různé míře reflektují. Hned na začátku první kapitoly¹⁴⁹ je citována Věra Linhartová: „*To nejpodivnější, co nás na počátku každého vyprávění nejvíce zaráží, je dokonalá prázdnota, rozprostírající se před námi. Události se staly a leží kolem nás v souvislé, beztvaré mase, bez počátku a konce. Můžeme začít kdekoli...*“¹⁵⁰ K tomuto úvodnímu citátu se vyjadřuje ve svém článku *Fenomén Viewegh* i Miroslav Balašík. Píše, že autor tímto citátem hned v úvodu demonstruje svůj odstup od tzv. náročné literatury a o dva odstavce níže ho komentuje slovy „[...] počátek tohoto příběhu neležel v beztvaré mase uprostřed dokonalé prázdnoty, nýbrž v úterý 16. června 1992 v bílé obálce v našem kastlíku.“¹⁵¹ „A hned na následující straně pak vypravěčova žena ironicky glosuje vypravěčovo váhání, zda přijmout nabídku milionáře Krále na doučování jeho dcery: „Chtěl jsi psát *postmoderní román...*“¹⁵² Tato polemika je významná z několika úhlů pohledu. Viewegh zde poukazuje na umělost a tvořenost tehdejší literární normy, reprezentovanou Věrou Linhartovou, k níž se onen kratochvilovský proud hlásil. Do opozice vůči ní pak staví sice banální, ale tím více reálný zážitek, který sugeruje čtenáři, že zde nebude vydán napospas autorské svévoli, ale stane se svědkem skutečného příběhu. Z podtextu je pak dále zřejmé, že jakkoliv je děj románu přístupný široké čtenářské obci, adresátem řady sebereflexivních pasáží je čtenář velmi poučený, který se v literatuře orientuje a zná i řadu souvislostí. Tedy především literární kritik.“¹⁵³ Tolik tedy k prvnímu citátu. Na podobné téma se však Viewegh vyjádří ještě několikrát. Podle Balašíka dokonce

¹⁴⁸ VIEWEGH, Michal. *Báječná léta pod psa*. Brno: Druhé město, 2013. s. 56.

¹⁴⁹ Kapitoly jsou citátem uvedeny ještě v několika případech, například pátá a desátá kapitola, přičemž citáty, jimiž jsou uvedeny, naznačují obsahové směřování následující kapitoly. (Pátá kapitola: *Trvalý půvab příběhu*. Walter Kerr; desátá kapitola: *Jak nezmapováno je ženské chtění*. Shakespeare.) (VIEWEGH, Michal. *Výchova dívek v Čechách*. Brno: Petrov, 2001. s. 79, 179.)

¹⁵⁰ VIEWEGH, Michal. *Výchova dívek v Čechách*. Brno: Petrov, 2001. s. 7.

¹⁵¹ Tamtéž, s. 7.

¹⁵² Tamtéž, s. 8.

¹⁵³ BALAŠTÍK, Miroslav. Fenomén Viewegh. In *Host*, 2011, č. 3, s. 16–25.

tolikrát, že musí jít buďto o obsesi nebo spíše určitou strategii. Například: „[...] vzpomínám si pouze na její tvrzení, že takhle prý lze možná pochopit *úplně, ale úplně všechno*, které ve mně vyvolalo iracionální naději, že bych z tohoto místa mohl snad někdy porozumět i románům Daniely Hodrové.“¹⁵⁴ Viewegh tedy rád polemizuje, ale také se nechává inspirovat a v posledním případě i tematizuje. Prostřednictvím citátů přemýšlí a pochybuje o své tvorbě, svých postupech (experimentování) či uvažuje o tom, jak dané téma nejlépe uchopit:

A únavy z vymyšlených obrazů světa, podezření ke každému výmyslu, dokonce, a zřejmě nespravedlivě, i k tomu odvěkému a úctyhodnému v literárním umění, přibylo tak radikálně, že nastal zvláštní čas pokory před literaturou faktu a uměním a pravdou deníků.

Sergej Machonin¹⁵⁵

Aktivnost básnického slova nesmí být ovšem vykládána tak, že by básnictví slovem vytvářelo skutečnost novou, svébytnou a umělou, jak se někdy z nedorozumění tvrdí. Skutečnost opravdová je jenom jedna.

Jan Mukařovský, Studie z poetiky¹⁵⁶

Příběh je tehdy domyšlen do konce, nastane-li v něm obrat k nejhoršímu.

Dürrenmatt¹⁵⁷

Odkrývání skutečnosti postupuje tím, že se zbavujeme opotřebovaných forem vyprávění. (Robbe-Grillet)¹⁵⁸

Viewegh nám jistým způsobem vysvětluje i užívání citátů ve svých textech, a to, jak jinak, než citátem, konkrétně citátem Rolanda Barthesa: „Ještě poznámka: Vyptával jsem se loni v Hamburku Karla Trinkewitze mimo jiné i na to, jak se dívá na používání citátů v současné próze. Později mi poslal svůj esej *O postmoderním románu*, kde zatlhl tento citát z Rolanda Barthesa: *Nikdy neexistuje žádná originalita. Žijeme v jistém druhu velké výměny, ve velkém mezitextu. Ideje kolují, jazyk rovněž. To jediné, co přitom můžeme činit a navyknout si, je jejich kombinování. Ale jedna idea přece není vytvořena: ona je zde, je jako jistý druh*

¹⁵⁴ VIEWEGH, Michal. *Výchova dívek v Čechách*. Brno: Petrov, 2001. s. 133.

¹⁵⁵ Tamtéž, s. 8–9.

¹⁵⁶ Tamtéž, s. 31.

¹⁵⁷ Tamtéž, s. 170.

¹⁵⁸ Tamtéž, s. 184.

*velkého trhu ve velké ekonomice. Myšlenky cirkulují a jen v jistém okamžiku jsou zastaveny, jsou srovnány, a dojde, asi jako ve filmu, k montáži — a to vydává dílo. No tak vidíte.*¹⁵⁹

Balašík mimo jiné o této Vieweghově knize míní toto: „[...] jakoby svým způsobem představovala Vieweghův literární manifest, jímž si chtěl definovat místo v literatuře počátku devadesátých let. Literární kritice zde na řadě míst sděluje, že velmi dobře ví, jak vypadá tehdejší literární norma, ale že on záměrně směřuje jinam – k literárnímu mainstreamu. A že svůj způsob psaní považuje za životaschopnější, než je umělá a samoúčelná postmoderní hra (Linhartová, Hodrová), nebo naopak neumělé zobrazování jakési životní autenticity, které považuje za pózu (reprezentované v románu poetikou časopisu Vokno). Právě toto sebedefinování svého postavení v rámci tehdejší literatury a pozice na pomezí literatury vysoké a nízké se pak staly námětem řady kritických ohlasů tohoto románu.“¹⁶⁰

Dalšími citacemi jsou ty, které se zaměřují na problematiku tvůrčího psaní. Vypravěč má totiž pro dceru milionáře Krále vést lekce tvůrčího psaní, a tak si na úvod připravil několik pouček, např. *Rady pro nastávajícího spisovatele* od A. P. Čechova. Celou situaci pak doplní citátem Prousta, že spisovatel se vůbec nepodobá svým knihám a následně celou situaci zakončí rozbořem *Dámy s psíčkem*.¹⁶¹ U Beáty není však žádná odezva, tak příště ji zahrne sletem „motivujících“ citátů, které by jí měly ukázat, jak být šťastná.¹⁶² Všechny tyto citáty, statně jako i ostatní, jsou napsány v kurzívě, v tomto případě jsou však včleněny přímo do textu, přičemž právě kurzíva umožňuje jejich snadnější oddělení od ostatního textu.

Další citáty komentují příběh nebo se k němu vyjadřují („Ano, já vím, další *veselá scéna*. Opravdu se za každou musím omlouvat? *Velmi dlouho se pokoušíme prosazovat umělecké zákony shora dolů, a výsledky jsou deprimující. Mohlo by nám prospět – i čistě umělecky —, kdybychom zařadili zpáteční rychlost a pokusili se o sprostou popularitu. Walter Kerr, Jak nepsat hru*)¹⁶³ nebo jsou užity takovým způsobem, že jsou začleněny do textu, přímo do půli věty, ve které pokračují. Autor je tak užívá k dokončení věty či myšlenky namísto vlastních slov: „Samotný fakt, že Beáta *trochu píše*, mě nijak nepřekvapoval: každý z nás koneckonců jak známo *trpí tím, že zanikne neoslyšen a nepostřehnut ve lhostejném vesmíru,*

¹⁵⁹ VIEWEGH, Michal. *Výchova dívek v Čechách*. Brno: Petrov, 2001. s. 66–67.

¹⁶⁰ BALAŠTÍK, Miroslav. Fenomén Viewegh. In *Host*, 2011, č. 3, s. 16–25.

¹⁶¹ VIEWEGH, Michal. *Výchova dívek v Čechách*. Brno: Petrov, 2001. s. 49–50.

¹⁶² Tamtéž, s. 67–69.

¹⁶³ Tamtéž, s. 106.

což dokazuje nezadržitelný růst masové grafománie mezi politiky, taxikáři, rodičkami, milenkami, vrahy, zloději, prostitutkami, prefekty, lékaři i pacienty (Milan Kundera).¹⁶⁴

Příběh je mimo jiné odvíjen na pozadí českého školství, jelikož hlavní hrdina je učitelem na základní škole, a tak je i školství a pedagogice věnována celá řada citací. Mladý učitel například svádí neúnavný, avšak takřka vždy marný boj se svérázným ředitelem školy, který je velmi podnikavý a skrze školu si realizuje své absurdní ambice a akce, o kterých následně informují *Zbraslavské noviny*. Autor nám následně tyto úryvky cituje, přičemž uvádí i bibliografické údaje (číslo, rok a stranu), aby si čtenář mohl příležitostně dohledat a ověřit znění ocitovaného textu. Tyto úryvky jsou od textu částečně odděleny jak odsazením, tak i tím, že jsou v kurzívě. Zmíněné úryvky jsou prakticky vždy v kontrastu s tím, co nám autor o dané situaci sděluje a nechává nás do ní nahlédnout s tím, co se píše v novinách. Autorovým podáním tak vzniká silně ironická komická situace.¹⁶⁵ Na *Zbraslavské noviny* vypravěč upozorňuje i ve chvíli pádu žáka Havránka z okna druhého patra školy, nedostáváme však doslovný přepis, jelikož výstřižek „nemůže ani za boha nalézt“.¹⁶⁶ Všechna tato jakoby domněle zbytečná/ nadbytečná sdělení mají v textu svou úlohu, jelikož právě sdělení tohoto typu mají posílit autenticitu sdělení, tedy čtenářovu důvěru v pravdivost informací. Nezůstává však pouze u těchto citátů silně včleněných do textu, cituje i další, ale to už se jedná o citáty oddělené od ostatního textu opět napsané kurzívou a doplněné jménem autora, které se k němu více či méně vztahují a komentují ho v obecných intencích. Nejčastěji pak Viewegh cituje Petra Piřhu: *Český kantor není mrtvý mýtus*.¹⁶⁷; *My si nepřejeme žádný velký zlom. Reforem už bylo tolik, že jsou z toho všichni modrý*.¹⁶⁸; *Škola není instituce, škola je děj*.¹⁶⁹ Všechny tyto citáty však po Vieweghově zasazení do textu vyznívají značně ironicky, jinak tomu není ani s citátem Jaromíra Johna: *Podstata učitelského povolání není ve znalostech, nýbrž v osobnosti, v tom nejosobnějším, lidsky nejdůvěrnějším, v tom, co těsně spojuje člověka s člověkem, třebaš beze slov a všeho vědění: v umění styku je skryto tajemství výchovného i naučného úspěchu*.¹⁷⁰ Tento citát totiž následuje po scéně, kdy je učitel Stříbrný žáky deváté třídy uvězněn ve stísněném prostoru švédské bedny. Učitelství se pak dotknou ještě citáty z *Pedagogiky*¹⁷¹ a románu *Sbohem, pane profesore* Jamese Hiltona.¹⁷² Rozdíl mezi ideou a

¹⁶⁴ VIEWEGH, Michal. *Výchova dívek v Čechách*. Brno: Petrov, 2001. s. 27.

¹⁶⁵ Tamtéž, s. 19–20, 45–46, 96–97.

¹⁶⁶ Tamtéž, s. 102.

¹⁶⁷ Tamtéž, s. 92.

¹⁶⁸ Tamtéž, s. 94.

¹⁶⁹ Tamtéž, s. 158.

¹⁷⁰ Tamtéž, s. 102.

¹⁷¹ Tamtéž, s. 146.

praxi ve výuce je vidět na postupné ztrátě iluzí Beáty. Ta zprvu nadšeně čte Pestalozziho, Diesterwega, Heluse, Matějčka a další texty či příručky, které se všemožně snaží aplikovat v praxi, nic z toho se jí však nedaří.¹⁷³

Ostatní citáty dotváří charakteristiku a jednání postav, jejich psychický stav, momentální rozpoložení či současnou životní situaci. Například vypravěčovo první setkání s Beátou, která apaticky a beze slov leží na posteli, Viewegh doplnil tímto citátem: *Z ničeho nic začala marodit a postonávat, chřadla a hynula a hubla a bledla, truchlila a vzdychala*. Karel Čapek, O princezně solimánské.¹⁷⁴ Nebo když je popisována postava lektora angličtiny: „Steve u nás vyučoval angličtinu, neboť ve školním roce 1991/1992 americké lektory za výuku angličtiny ještě nezavírali do vězení. Byl mi docela sympatický (*Mám rád Američany, protože jsou zdraví a optimističtí*. Franz Kafka), ale na druhé straně jsem si v jeho přítomnosti vždycky jen prohloubil svůj jazykový mindrák [...].“¹⁷⁵ Nesmíme však zapomenout ani na citace, které jsou věnovány přímo literární kritice, konkrétním kritikům.

Komunikace s kritikou i konkrétními kritiky skrze citáty dosáhla svého vrcholu v *Účastnících zájezdu*. Viewegh v tomto případě citáty odděluje od ostatního textu, uvozuje je, přidává i autora textu a periodikum, ale hlavně je označuje určitým nadpisem. Viewegh ve všech případech pak tyto výroky zesměšňuje a snižuje jejich obsahovou hodnotu. Tyto citáty tedy nemají úlohu komentující, či doplňující, do textu jsou vloženy čistě s pouhým úmyslem pomsty těm, kteří se o jeho textech vyjádřili řekněme nevhodně. Před jejich vložením chronologicky běží příběh, do nějž je záměrně vsazena úvaha či promluva, která v souvislosti s následujícím citátem, který si čtenář s předchozím textem okamžitě spojí dohromady,

¹⁷² VIEWEGH, Michal. *Výchova dívek v Čechách*. Brno: Petrov, 2001. s. 169.

¹⁷³ „Četla Pestalozziho, Diesterwega, Heluse. Když se kdesi dočetla o Masarykových domácích sezeních se studenty, hned příští neděli pozvala dvacet osm svých dětí na *malou odpolední party*. Když si přečetla jakousi studii o pohybové deprivaci dětí, její hodiny se okamžitě proměnily v anglicky vedený kurs aerobiku. Když se v přednášce prof. Matějčka, kterou jsem jí zapůjčil, dočetla, že dnešní děti nemají úctu k práci mimo jiné i proto, že nemají příležitost vidět při práci své rodiče, začala s exkurzemi na pracoviště [...] Půjčil jsem jí *Džungli před tabulí* a *Nahoru po schodišti dolů*, abych ji alespoň trochu připravil na zklamání a rozčarování, která po takové počáteční euforii nutně musela následovat, a na příkladu bezpočetných proher protagonistů obou knih jsem se jí snažil přesvědčit o prospěšnosti jisté míry *pedagogické skepse*, jakož i jistého *vědomí marnosti*, jež jsou nezbytnou součástí profesionální výbavy těch nejlepších učitelů – ale veškeré mé úsilí bylo marné. Nedalo se nic dělat. Musela si to prožít sama. Ztráta iluzí ale naštěstí neproběhla naráz, nýbrž pozvolna, v jakýchsi týdenních etapách. ‚Nechápu to,‘ svěřovala se nám o velké přestávce například, ‚probrala jsem to s nima *tříkrát* – a nevěděli ani slovo!‘“ (VIEWEGH, Michal. *Výchova dívek v Čechách*. Brno: Petrov, 2001. s. 164–165.)

¹⁷⁴ VIEWEGH, Michal. *Výchova dívek v Čechách*. Brno: Petrov, 2001. s. 38.

¹⁷⁵ Tamtéž, s. 65.

vyznívá silně ironicky a posměšně. Nyní si na dvou příkladech ukážeme, jak celý tento výjev v textu vypadá:

„Díval se na moře a říkal si, že by ho při pohledu na ty nekonečné modravé dálky měla asi napadnout nějaká hluboká, ne-li dokonce filosofická myšlenka, ale nenapadlo ho nic a bylo mu to úplně jedno. ‚Djóó, moře,‘ řekl pouze nahlas.“

A co na to česká literární kritika?

„Skutečnost, že jeho román zcela postrádá jakékoli myšlenky, vydává autor dokonce za svou přednost.“

Michael Špirit, Kritický sborník¹⁷⁶

Citátu, který následuje, předchází v textu celá kapitola nazvaná *Helga by potřebovala Maxovy nohy*. V této kapitole Max pomáhá Helze z autobusu, která má staré nohy plné křečových žil. Max se celou situací pokusí obrátit v žert, který se však nepovede a situace vyzní trochu trapně. Celá tato příhoda je následně zakončena takto: „Panebože, co po mně ta ženská chtěla?“ pošeptal Hynkovi Max. „Že si odepnu nohy v kyčli a věnuju jí je jako pugét?“ Zkusil si také na chvíli představit své torzo, jež by z něj po takovémto vskutku kavalírském gestu na asfaltu zbylo, avšak žádná ironie a kupodivu ani žádný racionální výklad oné scény ho zcela nezabavil provinilého pocitu člověka, který nevyhověl přání staré a nemocné dámy.“

A co na to česká literární kritika?

„Ale nad tvou nevychovaností se, milý autore, nebudeme rozčilovat, to nepatří do oboru literární kritiky.“

Petr Fidelius, Literární noviny¹⁷⁷

Ke kritice se Viewegh vyjadřuje i v rámci celé kapitoly nazvané *Podobenství o skutečném významu literární kritiky*. Najdeme v ní velké množství narážek a odkazů na recenze, ale i samotné kritiky, kteří se nějakým způsobem vyjádřili k autorovým předchozím knihám. Autor si v této kapitole totiž, skrze promluvy hlavní postavy spisovatele Maxe, stěžuje na kritiky a na to, co mu vytýkají. Čtenáři, který je seznámen s kritickou odezvou na

¹⁷⁶ VIEWEGH, Michal. *Účastníci zájezdu*. Brno: Druhé město, 2006. s. 161–162.

¹⁷⁷ Tamtéž, s. 125.

Vieweghovi romány, tak okamžitě dojde, že v tomto případě nejde o fikci, ale o reálné texty, jejichž začleněním do textu autor vysílá jistou zprávu čtenářům, konkrétně kritikům, která rozhodně nevyznívá pro kritiky pozitivně.¹⁷⁸

Dále najdeme v textu oddělené citáty označené nadpisem Citát, Už zase citát?!, Co znamená být spisovatelem nebo Sentimentalita. Tyto citáty se pak vyjadřují již k samotnému textu, tedy příběhu nebo k tomu jak je pojat a napsán. Nejčastěji se pak v textu objevují úryvky od Thomase Manna, konkrétně ze *Smrti v Benátkách* nebo Johna Irvinga. Například:

Sentimentalita

„Moderní čtenář bývá toho názoru, že upadá-li spisovatel příliš často do sentimentality, je už předem vinen. Jsem-li však spisovatel, je velice zbabělé obávat se emocí natolik, že se jim vyhnu.“

John Irving¹⁷⁹

Citát

„Udělal byste dobře, kdybyste odjel, raději dnes než zítra.“

Thomas Mann, *Smrt v Benátkách*¹⁸⁰

Už zase citát?!

„Můžeme kupříkladu říci, že když si člověk bere ženu, jako si bral nějaký příběh.“

Raymond Carver¹⁸¹

Posledním typem citátů, na které v textu narazíme, jsou ty, jež jsou součástí samotného textu příběhu. Tyto citáty jsou nejčastěji součástí promluv postav, které znají literaturu a jejím prostřednictvím komentují další postavy kolem sebe a částečně převádí i svůj intelekt. Takovouto postavou je například Denisa: „Milovat bližního abstraktně nebo z dálky – to je možné,“ řekla Denisa Irmě po Šarlotině odchodu. „Zato zblízka skoro nikdy.“ Zasmály se. „To napsal kdo?“ zeptala se Irma. Mezitím přemýšlela, co řekne ona.

¹⁷⁸ VIEWEGH, Michal. *Účastníci zájezdu*. Brno: Druhé město, 2006. s. 256–259. Např.: „Jeden prý namítá, že Maxův román je chytrý až přespříliš – zatímco druhý o tomtéž románu tvrdí, že se vyznačuje naprostou absencí myšlenek. Jiný kritik román označí za love story s odhalenou hrudí – a další klidně napíše, že Max neměl odvahu riskovat. [...] a samozřejmě Jaromír Slomek, největší z nejmenších českých kritiků, jehož životním kritickým výkonem je prý nález pravopisné chyby na straně jedna.“

¹⁷⁹ VIEWEGH, Michal. *Účastníci zájezdu*. Brno: Druhé město, 2006. s. 139.

¹⁸⁰ Tamtéž, s. 183.

¹⁸¹ Tamtéž, s. 184.

„Dostojevský,“ poučila ji Denisa. „Bratři Karamazovi.“ Zauvažovala, jestli neměla jet s někým chytřejším než je Irma. Ne že by byla Irma hloupá, to ne, ale někdy jí bohužel nestačila.¹⁸²

Viewegh nám na sebe dokonce v textu možná prozrazuje i to, proč se uchyluje k užívání citátů v textu:¹⁸³ „Max byl odjakživa zvyklý číst knihy s tužkou v ruce a věty, které ho něčím zaujmou, si vypisovat: především ty o literatuře a o psaní, ale i nejrůznější vtipné nebo chytré úvahy a postřehy o životě vůbec. V obdobích, kdy se připravoval k psaní nové knihy, se pak k oněm starým poznámkovým papírům často vracel a pod svým špatně čitelným rukopisem – a nejednou [...] znovuobjevoval dávno zapomenuté myšlenky, z nichž některé, zdálo se mu, s jeho chystaným románem souvisely doslova nápadně. Nadšeně si inkriminované věty zadržoval růžovým zvýrazňovačem, aby je později snáze našel, až je bude – samozřejmě i s uvedením jejich autora – přepisovat do svého románu. Nikdy se nerozpakoval používat citáty jako přiznaný zdroj inspirace; naopak, spatřoval v tom poctivé a v jistém smyslu pokorné přiznání, že se on, Max, opravdu necítí být nejchytřejším člověkem na světě, a že se tudíž neostýchá poučit u autorů jiných, moudřejších, kteří to, co chce říct, řekli často už dávno před ním a lépe.“¹⁸⁴

Na používání citátů pak dělá v textu na několika místech narážky, například: „Druhý citát na jediné stránce?“ řekl Ignác Maxovi varovně. „Ty si, hochu, zase koleduješ.“¹⁸⁵ nebo „A dále několik stovek nejrůznějších glos, perverzních nápadů, tajných úzkostí, přání, odhodlání, štěstíček, reklamních sloganů, záměrů, myšlenek, vzpomínek, odhadů, dedukcí, spekulací, slov, obrazů, výjevů, obsesí a – jak jinak! – citátů.“¹⁸⁶

I v *Povídkách o manželství a o sexu* narazíme na jednu povídku, konkrétně Úspěšný lov, která je rozdělena na čtyři části, kdy každá tato část začíná citátem z textu Stefana Zweiga. Přičemž tyto čtyři citáty plní jakousi roli či funkci motta, které shrnuje a zároveň uvozuje následující text.¹⁸⁷

¹⁸² VIEWEGH, Michal. *Účastníci zájezdu*. Brno: Druhé město, 2006. s. 10–11.

¹⁸³ Tamtéž, s. 86–87.

¹⁸⁴ Tamtéž, s. 86.

¹⁸⁵ Tamtéž, s. 86.

¹⁸⁶ Tamtéž, s. 178.

¹⁸⁷ VIEWEGH, Michal. *Povídky o manželství a o sexu*. Brno: Druhé město, 2008. s. 81–91.

Další knihou, které zde věnujeme prostor, jsou *Báječná léta s Klausem*. Tato kniha volně navazuje na *Báječná léta pod psa* a její děj a téma je silně spjato s působením Václava Klause v české politice. Autor knihu psal v době, kdy četl knižně vydaný rozhovor s Klausem nazvaný *Narovinu*.¹⁸⁸ Tento zmíněný rozhovor se pak silně promítnul do celého textu. A to takovým způsobem, že je každá nová kapitola uvozena úryvkem ze zmíněné knihy. Tyto úryvky/citáty následně silně korespondují s obsahem jednotlivých kapitol a v intencích ho i naznačují a shrnují. Takovouto shrnující vlastnost mají i samotné názvy kapitol. Celý příběh, tedy osudy Kvidovy rodiny, tak souvisí s polistopadovou realitou, ta je pak v některých případech i zesměšňována či přímo popírána.

Jedním z příkladů, kdy autor zesměšňuje skutečnost, je hned celá první kapitola Aktivní podíl.¹⁸⁹ Kvidův bratr Paco se stává členem ochranky před Galerií u Řečických, kde bylo vybudováno sídlo Občanského fóra, a kam by se chtěl leckdo dostat. Kapitola je tedy uvedena tímto citátem:

„To, co se odehrálo sedmnáctého listopadu, pro mě určitě nebylo vykolejení, nýbrž to, o čem člověk dávno snil a uvažoval. Chtěl jsem v každém případě být při tom a co nejintenzivněji a co nejaktivněji se na všem podílet.“ Václav Klaus, *Narovinu*

Citát je s následujícím textem takto konfrontován:

„Nyní před ním stáli tři sebejistě se tvářící muži, kterým před okamžikem zastoupil cestu. ‚Můžeme dál?‘ zeptal se jeden z nich. Měl lehce prošedivělé vlasy a knír a velké hranaté brýle. Jeho hlas zněl navzdory jisté podrážděnosti zvláště měkce. ‚A vy jste kdo?‘ otázal se Paco zpřímá, nic netuše o historické odpovědnosti, kterou na sebe touto větou bere. [...] ‚Moje jméno je Václav Klaus a toto jsou pánové Dlouhý a Ježek,‘ pravil muž pomalu upjatě. ‚Jsme z Prognostického ústavu.‘ [...] ‚Tak moment,‘ řekl. [...] ‚Nejste tu,‘ řekl co možná neutrálně. ‚Lituju.‘ [...] ‚Podíval jste se pořádně?‘ zeptal se. [...] ‚Tak se prosím podívejte ještě jednou, pane kolego!‘ [...] ‚Už jsem se díval,‘ odpověděl neochvějně. ‚Ne ne,‘ řekl Václav Klaus. ‚Musíme tam být.‘ Paco se té nezamýšlené dvojznačnosti musel usmát. ‚Pokud jsou vaše jména na onom seznamu uvedena,‘ pravil ledově, ‚potom tak malými písmeny, že jsou pod moji rozlišovací schopnost.‘ [...] ‚Velké dějiny,‘ psal Kvido, ‚často

¹⁸⁸ Zmíněný rozhovor proběhl v roce 2001 a vedl ho s Václavem Klausem šéfredaktor Reflexu Petr Hájek. Viewegh se k procesu psaní vyjádřil takto: „Paralelně s psaním jsem si Klausovu knihu četl, vypisoval si ty jednotlivé ‚perly ducha a rozumu‘, a pak jsem přiřazoval vybrané citáty jednotlivým kapitolám tak, aby mezi nimi byla nějaká vazba.“ (BEZR, Ondřej. Už nikoho nepřesvědčuju, že nejsem idiot. In *Muzikus*. 8. 7. 2002. Dostupné na <<http://www.muzikus.cz/publicistika/Uz-nikoho-nepresvedcuju-ze-nejsem-idiot~08~cervenec~2002/>>.)

¹⁸⁹ VIEWEGH, Michal. *Báječná léta s Klausem*. Brno: Petrov, 2002. s. 7–13.

ovlivňují zdánlivé maličkosti.‘ ,To je přesně ten typ, co ho vyhodíš dveřma – a von ti vleze zpátky voknem!’ rozčiloval se Paco, když se 10. prosince večer z televizních zpráv dozvěděl, že Václav Klaus získal v nové vládě křeslo ministra financí.“¹⁹⁰

K samotné Klausově osobnosti se autor vyjadřuje i dále v textu, například úryvkem ze skript Speciální psychiatrie doc. MUDr. Hanuše, který se týkal tzv. narcistické poruchy osobnosti.¹⁹¹ Samozřejmě, že autor ke Klausovu zesměšnění používá i jeho další vlastní výroky, mimo ty, které uvozují začátky kapitol, například: „ ,Zase o Klausovi?’ konstatoval nedávno Kvidův editor nesouhlasně, jakmile očima přelétl Kvidův text. ,Nepřeháníš to už?’ ,Zase?’ oponoval Kvido. ,I tak je to pořád málo. Na Klause nás nikdy nebude dost!’ [...] ,Den, ve kterém nepřečtu nějaký vzdělávací text, nepodtrhuji si v něm, nedělám výpisky, považuji za špatný.‘ Takovým nahrávkám na smeč bylo těžké odolat. Bylo by to tak jednoduché: Chcete prožít opravdu dobrý život? Podtrhujte si ve vzdělávacích textech! Ale ne, říkal si Kvido, zatímco neochotně otáčel stránku novin. Musím psát taky o někom jiném.“¹⁹² A jak se píše i v samotné knize, „Klausovské náměty“ si vystříhovali jak Kvido, tak i Paco z tiskovin, díky čemuž znali Velké množství Klausových výroků nazpaměť, v jejich znalosti potom spolu i někdy dokonce soutěžili nebo si je pouze četli a komentovali.¹⁹³

Další omezené množství použitých citátů se stává nástrojem vyjádření emocí. V případě lásky Kvidovy dcery a jeho samotného, u každého z nich však v jiné podobě.¹⁹⁴ Nemálo důležité jsou i citace dalších Vieweghových textů, jimiž autor zdůrazňuje samotný tvůrčí proces skrze postavu Kvida. Narazíme například na citace z *Názorů na vraždu*,¹⁹⁵ ale i *Účastníků zájezdu*.¹⁹⁶

Nesmíme však zapomenout ani na *Román pro muže*, jehož text je rovněž prosycen značným množstvím citátů. Až na několik citátů, které jsou začleněny přímo do textu, jde o citáty oddělené od ostatního textu odsazením a jiným typem písma, ve všech případech jsou také přiřazené. Kniha je také rozdělena na tři části, které jsou tvořeny jakýmsi

¹⁹⁰ VIEWEGH, Michal. *Báječná léta s Klausem*. Brno: Petrov, 2002. s. 11–13.

¹⁹¹ Tamtéž, s. 157.

¹⁹² Tamtéž, s. 155–156 nebo 128–129.

¹⁹³ Tamtéž, s. 129–131.

¹⁹⁴ Tamtéž, s. 94, 206.

¹⁹⁵ Tamtéž, s. 22. („ ,Lid posázavský,‘ citoval posměšným šepem Jarušce ze své chystané knihy, zatímco od úst mu v ledovém nočním vzduchu stoupala pára, ,zůstal a zůstane zvláštním typem i pod maskou moderních hesel.‘ “)

¹⁹⁶ Tamtéž, s. 51. („ ,Polyfonně vyprávěné drobné příběhy a jejich vzájemné zrcadlení,‘ zapsal si. ,Vypravěč bere čtenáře na vzrušující cestu za hledáním smyslu celku.‘ “)

minikapitolkami, přičemž tyto jednotlivé citáty vždy tvoří jediný obsah dané kapitolky. Užití citáty je mimo jiné možné rozdělit do několika okruhů.

První okruh zahrnuje citáty z knihy *Jak napsat bestseller (Tajemství úspěšného psaní)* Celie Brayfieldové.¹⁹⁷ Tyto citáty se vyjadřují ke všem aspektům tvorby a jsou trefně zasazeny do příběhu, jehož jednotlivé části jsou tímto vysvětlovány, konfrontovány či popisovány. Viewegh zvolil ukázky, které se týkají začátku knihy, zobrazování sexuálních vztahů a jejich scén, gradace příběhu a ukončení příběhu. Například: „*Když uvažujete, jak ukončit svůj příběh, ukažte, že skutečně důležitá je hrdinova vnitřní cesta, ne vnější. Víme, že objevení jeho nového já je jeho skutečnou odměnou, a proto je ve většině dobrých závěrů jenom zřídka standartní štěstí navěky.*“¹⁹⁸ Tyto citáty se také vztahují k epizodnímu, avšak podstatnému, příběhu postavy spisovatele, skrze kterého je reflektován průběh a proces tvorby knihy, jejíž příběh je zároveň obsahem stejného textu, a je narušován právě těmito epizodními vstupy postavy spisovatele. Citáty z této knihy autor použil ještě v próze *Bio manžel*.

Další okruh citátů se vztahuje k definování toho, co je mužství. Ty jsou buďto ze stejnojmenné knihy Steva Biddulpha *Mužství (Jak zvládat všechny mužské role)*¹⁹⁹ nebo knihy *Wingspan* Asa Babera²⁰⁰ či z *The Fires of Spring* Jamese A. Michenera,²⁰¹ v neposlední řadě i z časopisu *Respekt*²⁰². Tento okruh souvisí převážně se dvěma hlavními mužskými postavami, tedy Brunem a Cyrilem. Každý z nich je úplně jiný, a představy o životě a jeho prožití mají úplně jinou představu. Střetávají se nám tak v příběhu dva naprosto odlišné mužské typy, jejichž odlišný charakter, představu o životě a životní cestu citáty ze zmíněných knih doplňují a komentují, přičemž citát je čímsi, co visí nad příběhem v jeho určitých etapách a ze své výše komentuje rozdílné a kontrastující životní osudy, příběhy obou postav. V jistých zápletkách příběhu se některé citáty vztahují i k jiným postavám, například ve chvíli, kdy Aneta zjistí, že jí celou dobu její přítel Alan vodil tzv. za nos: „Muselo ti přeci bejt jasné, že nedokážeš lhát věčně... Musels přece vědět, že se to dřív nebo pozdějc provalí? Věděl jsi to, vid’? Věděl to od začátku!“ Aneta zvýší hlas. „Takže jsi s tím vlastně počítal. Zakalkuloval sis to do rizik. Všechno: tenhle můj šok, moje zklamání – s tím vším jsi předem počítal. Jo, nebo ne?“ Alan šoupe lyží ve sněhu. „Odpověz!“ vykřikne Aneta. „Asi spíš jo.“ „Takže všechno, cos mi kdy

¹⁹⁷ VIEWEGH, Michal. *Román pro muže*. Brno: Druhé město, 2008. s. 11, 79, 103, 125.

¹⁹⁸ Tamtéž, s. 142.

¹⁹⁹ Tamtéž, s. 38, 52. Například: „*Xervantové, žijící v brazilských deštných pralesech, mají osm etap mužství a učí se je v průběhu čtyřiceti let.* STEVE BIDDULPH, *Mužství (Jak zvládat všechny mužské role)*“

²⁰⁰ Tamtéž, s. 91.

²⁰¹ „*Protože to je cesta, kterou muži podnikají: aby našli sami sebe. Pokud v tom neuspějí, nezáleží na tom, zda najdou něco jiného.* JAMES A. MICHENER, *The Fires of Spring*“ (VIEWEGH, Michal. *Román pro muže*. Brno: Druhé město, 2008. s. 25.)

²⁰² VIEWEGH, Michal. *Román pro muže*. Brno: Druhé město, 2008. s. 131.

sliboval, všechno, co jsi se mnou dělal, byla jenom strategická hra. Všechno to byl jenom takovej počítačovej simulátor lásky, jo? Jo?! Odpověz! Odpověz mi laskavě!!!‘ křičí Aneta. ‚Aneto, já –, ‚Moje jméno už nikdy nevyslovuj, ty zsranej sobeckej cynickej čuráku!!!‘

Muži přicházejí na to, že pravda je někde mezi – že chtějí a mohou být stále muži (zodpovědní za rodinu, budoucí kariéry), ale zároveň empatictí, citliví, vnímaví. Přicházejí na to, že mohli být někým, koho socioložka Hana Librová nazývá ‚avantgardní macho‘ a jehož nástup počátkem devadesátých let předpověděla v knize *Pestří a zelení*. ‚Je to muž, který disponuje fyzickou silou, pevností postoje a rozhodností k činu. Co ho však odlišuje od jeho kritizovaného machistického předchůdce, je schopnost altruismu, trpělivosti a lásky.

ČASOPIS RESPEKT 44/2007²⁰³

Třetí okruh citátů se vztahuje k jednomu z témat příběhu, a to Brunově umírání a vyrovnávání se s ním.²⁰⁴ Všechny tyto citáty jsou převážně z knihy *Jak být nablízku (Provázení posledními týdny a dny života)*. Toto je jeden z příkladů, kdy je za citátem uvedena pouze publikace, ale ne její autor. Autor citáty vztahující se k tomuto tématu nekládá do textu nahodile, všechny mají v textu své místo, většinou navazují na předchozí text, se kterým jsou v kontrastu v různé míře. Takovýto jev vypadá v textu například takto: trojice sourozenců je na horách, a ve stejném areálu se objeví Anetin přítel, přičemž se přijde na to, že je ženatý a má rodinu, o čemž neměla Aneta ani tušení. Je z toho zoufalá, a obvykle nečinný Bruno se rozhodne jednat, chce ho praštit, ale ruka ho neposlechne a úder je velmi malý, a tak se vzchopí znovu: ‚Stojí proti sobě, vzájemně se objímají a funí. Němá groteska. Chtěls pomstu, máš frašku. Jako vždycky. V Brunovi se náhle cosi vzedme. Poodstoupí a vši silou Alana udeří do spánku. Jasně uslyší prasknutí kosti v zápěstí. Zaúpí bolestí a omdlí.

Blízkost smrti se hlásí různě. Někdy nám umírající vypráví, že už zemřel. Někdy se nás naléhavě ptá, zda je živý, nebo mrtvý. To všechno je normální. Jedním z poměrně častých projevů je tzv. balení kufrů. Je naplněno někdy až úporně prosazovanou touhou odjet, konkrétní potřebou sbalit se na cestu, ukončit rozdělané věci.

JAK BÝT NA BLÍZKU (Provázení posledními týdny a dny života)²⁰⁵

²⁰³ VIEWEGH, Michal. *Román pro muže*. Brno: Druhé město, 2008. s. 130–131.

²⁰⁴ Tamtéž, s. 94, 115, 126, 135, 148.

²⁰⁵ Tamtéž, s. 133–135.

Čtvrtý okruh citátů se vztahuje k tématice politické a právní.²⁰⁶ Jelikož postava Cyrila je soudcem a postava Anety novinářkou, i k této tématice občas příběh sklouzává. Nejčastěji jde o citáty politiků pronesených během prezidentské volby, dále bývalého předsedy nejvyššího soudu či nejvyšší státní zástupkyně a další. Tyto citáty pak s textem více či méně souvisejí. Citáty a okolní text určitou mírou pojí komunikační akt, dialog, skrytě vedený mezi nimi, který má čtenář odhalit a propojit tak mezi nimi jednotlivé významové vazby.

Pátým okruhem je několik citátů vyjadřujících se o osobě spisovatele a psaní. Jeden je od primáře léčebny v Bohnicích Karla Nešpora: „V odborné literatuře se lze dočíst, že některé problémy jsou u některých umělců častější. To se týká hlavně spisovatelů. U nich se zjistil vyšší výskyt takzvané bipolární afektivní poruchy, při níž se deprese střídá s mánií, i problémy s alkoholem.“²⁰⁷ Tomuto citátu předchází text týkající se epizodní postavy spisovatele, která má besedu ve škole a ještě před jejím začátkem stihne požádat ředitele školy o dva panáky fernetu. Na zmíněný citát pak o několik desítek stran dále navazuje a doplňuje ho citát od Ernesta Hemingwaye ze *Sněhů na Kilimandžáru*: „Zničil svůj talent tím, že ho zneužíval, zničil jej zradami sám na sobě a na tom, več věřil, nadměrným pitím, až otupil bystrost svého postřehu, leností, zbahnělostí a snobismem, pýchou a předsudkem, tak i onak.“²⁰⁸

Poslední okruh pak zahrnuje citáty, které nejsou odděleny od ostatního textu, ale jsou jeho součástí, většinou v případě promluv postav. Tyto citáty, i když jsou součástí textu, jsou opět napsány jiným typem písma než okolní text, proto jsou pro čtenáře snadněji identifikovatelné, zároveň je nám vždy sděleno i jméno jejich autora.²⁰⁹

Viewegh samozřejmě hojně cituje i ve svých fejetonech (*Švédské stoly aneb Jací jsme, Na dvou židličích*), více však ještě ve svých denících (*Báječný rok, Další báječný rok*). V denících opět narazíme na citáty všeho druhu a zaměření či okruhu zájmu, mají však jinou úlohu a funkci než citáty začleněné do ostatních próz. V denících se jejich prostřednictvím před námi vytváří obraz zapisovatele. Toho, co ho zajímá, co čte, co každodenně řeší atd. Dozvídáme se, co právě čte, zda ho daný text zaujal či ne, a proč tomu tak je, zároveň před čtenářem autor demonstruje i ty úryvky, které ho něčím zaujaly. Zároveň reaguje na kritickou odezvu jeho prací, z které nám opět cituje, ať už s doprovodným komentářem či nikoli.

²⁰⁶ VIEWEGH, Michal. *Román pro muže*. Brno: Druhé město, 2008. s. 17, 31, 34, 50, 64, 81, 139, 145, 156.

²⁰⁷ Tamtéž, s. 47.

²⁰⁸ Tamtéž, s. 66.

²⁰⁹ Tamtéž, s. 33, 45, 72, 99, 105.

Najdeme i citáty z novin a časopisů, prostě to, co autora textu právě zaujalo, v dobrém či špatném slova smyslu, a chtěl se s tím svěřit svému deníku, ale hlavně čtenáři.

Jak jsme tedy zjistili, autor vkládá a používá citáty nejrůznějšími způsoby, podle toho, o jaké téma textu se jedná a k jakému tématu obecně i konkrétně se chce vyjádřit. Citáty se objevují již ve Vieweghově prvotině, *Názorech na vraždu*. Postupně se však počáteční obrovská přemíra citací, jakou jsme mohli zaznamenat například v případě *Výchovy dívek v Čechách*, začne z Vieweghových próz pomalu vytrácet. Ne že by autor přestal používat v textu citátů, to ne, pouze se výrazně snížilo jejich množství, ovšem až na pár výjimek, například *Báječná léta s Klausem* či *Román pro muže*. Můžeme tedy říci, že autorovu tvorbu z devadesátých let lze považovat za nejvíce prosycenou citáty, tvorba po roce 2000 si pak udržuje již jistou stabilní míru počtu užitých citací, až na právě dvě zmíněné knihy, kde se intenzita výskytu citátů opět výrazněji zvedla.

Jednotlivé citáty pak v textu plní určité úlohy a mají své funkce. Pro autora se například literatura jako taková stává nástrojem pro vyjádření emocí postav (prostřednictvím poezie i prózy jsou vyznávány city), ty o literatuře hovoří a jejím prostřednictvím si vyznávají své city tak, že přednáší básně nebo skládají dílka vlastní. Literatura však nemá emoce vyvolat pouze mezi postavami, ale i ve čtenáři. Mají za úkol v něm zanechat hlubší dojem, případně i nutkání si ocitovanou či zmíněnou knihu vyhledat a přečíst celou, a možná tak i zjistit, pokud ji čtenář ještě nečetl, proč autor zvolil citát právě z ní. Dále můžeme říci, že citáty, které vychází z úst jednotlivých postav, mají dotvářet jejich osobnost a charakter, přičemž se tedy literatura stává jakýmsi důkazem kultivovanosti, sečtělosti a vzdělanosti jednotlivých postav.

Skrze použité texty lze zahlédnout i autorův vkus a zájem o danou literaturu. V textech narazíme jak na citace z beletrie, tak i z odborných studií a statí nebo z článků novin, časopisů a v neposlední řadě i z jednotlivých vybraných recenzí Vieweghových knih. Co se týká citování beletrie, používá autor texty autorů zahraničních, domácích, ale i texty své. Pokud bychom však měli porovnávat, textů zahraničních autorů je užito více než domácích. Z porovnání poměru čerpané literatury domácí a zahraniční však nelze vyvozovat závěry o tom, zda autor dává přednost literatuře zahraniční před domácí, šlo by o pouhou spekulaci z naší strany. Články z novin a časopisů nejčastěji dotváří a reagují na atmosféru a téma příběhu jednotlivých textů. Recenze mají na rozdíl od článků naprosto jinou úlohu, slouží k otevření dialogu mezi autorem a kritikou a vyjádření svých nesouhlasných postojů s reakcí

kritiky na předchozí autorovy texty. Citáty z odborných knih a studií jsou pak nejčastěji zaměřeny na otázku literatury a její tvorby, i když narazíme i na pár případů, kdy autor cituje z odborné literatury na jiné téma, to ale souvisí s tématy jednotlivých příběhů.

Nutné také podotknout, že autor se s nepůvodností netají. Naopak. U všech ocitovaných textů najdeme autora nebo text, ve kterém se nachází. V řadě případů však autor uvádí obojí, jak autora, tak i původní text. Je možné, že autor považuje tato již napsaná slova za lepší a výstižnější, než by je byl schopný napsat on sám, a proto raději rovnou použije je.

3.2 Aluze

Dalším z prostředků intertextuality, kterého Viewegh využívá, jsou aluze. V jednotlivých knihách jich zřejmě neobjevíme takové závratné množství, jako v případě citátů, ale i tak jich je dostatek a jsou velmi důležitou součástí sémantické výstavby autorových textů. Přičemž některé z aluzí jsou v textu více a některé méně zřejmé a identifikovatelné.

Teoretik L. Jenny se zabýval zapojením odkazů na jiné texty do navazujícího textu a tím, jak intertextové vztahy ohrožují integritu navazujícího textu. Pokud se takovýto navazující text nemá rozpadnout, musí být podroben třem operacím, a to verbalizaci (pokud jde o výtvarné či hudební dílo musí být daný element převeden do znakového systému slovesných textů), linearizaci (řazení jednotek) a zapojení do kontextu navazujícího textu (jak na rovině formální, tak i obsahové). Těmto operacím musel podrobit své texty i Viewegh, pokud měly aluze posloužit zamýšlenému účelu. V souvislosti se zapojením pak Jenny ještě uvažuje o izotopii metonymické, izotopii metaforické a montáži bez izotopie. V rámci izotopie metonymické se cizí element v textu vyskytuje prostřednictvím četby hlavního hrdiny. Izotopie metaforická je realizována pomocí sémantické analogie mezi textem, z něhož pochází a textem navazujícím. Montáž bez izotopie zahrnuje ty případy, kdy je cizí element zapojen do textu, aniž by ho s ním spojovaly nějaké významové vazby.²¹⁰

²¹⁰ HOMOLÁČ, Jiří. *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. Praha: Karolinum, 1996. s. 15.

Aluze také podporují autorovu hru se čtenářem, jsou však mnohem více vázány na čtenářovu znalost aludovaných textů a obsahů. Pokud čtenář nezná originál, na který autor odkazuje, zůstane aluze neodhalena. I naše recepce je vázána na naši schopnost odhalit a identifikovat jednotlivé aluze. Vieweghovo aludování jsme rozdělili do několika okruhů, kterým se věnují následující podkapitoly. V rámci nich se budeme věnovat jednotlivým konkrétním projevům aluzí ve Vieweghových textech. Viewegh tedy prostřednictvím aluzí odkazuje mezi svými vlastními texty navzájem, a to například skrze titul, postavy atd., dále aluduje i jiné literární texty a jejich autory, a v neposlední řadě také mimoliterární obsah, tedy svou realitu, nejčastěji pak aktuální českou politickou situaci a konkrétní kritiky. Aluze všech těchto typů v různé míře prostupují celou autorovu tvorbu. Jejich intenzita se však neproměňuje tak radikálně jako u citátů. Aluze jsou také mnohem podstatnější složkou autorovy specifické komunikace se čtenářem (tzv. hry) než citáty.

3.2.1 Aluze mezi Vieweghovými texty

Mezi Vieweghovými texty navzájem je uplatňována aluze několika možnými způsoby. Jedním z příkladů je využití aluze už v samotném názvu knihy. Autor tak činí jistě narážky a odkazuje, ještě než stihne čtenář knihu vůbec otevřít. Takovýmto ukázkovým příkladem jsou *Báječná léta pod psa* a na ně navazující *Báječná léta s Klausem*, která navazují jak tématem, tak i zobrazovaným prostředím a postavami, v neposlední řadě pak i samotnou parafrází v názvu románu. V případě *Báječných let pod psa* se jedná o oxymorónní protikladný titul, k jehož objasnění se ve svých recenzích vyjadřovala i kritika. Podle Emila Lukeše tento paradoxní titul naznačuje autorův dvojznačný a paradoxní vztah k předlistopadovému období, a to tak, že „nešťastná léta zprofanované normalizace byla zároveň šťastnými lety jeho dětství a mládí.“²¹¹ Prakticky stejně to vidí i Vladimír Karfík: „Báječné je mládí, doba je pod psa.“²¹² Proti sobě tak před námi stojí jak pozitivní, tak i negativní stránka věci, kterou takto autor úmyslně rozčlenil. Skrze to, jak je chápán a vykládán první titul, můžeme si pak snáze vyložit význam titulu následujícího. Z toho, co je nám tedy řečeno prvním titulem, je nám jasné, že

²¹¹ LUKEŠ, Emil. Vieweghova melancholická groteska. In *Tvar*, 1992, č. 51/52, s. 19–20.

²¹² KARFÍK, Vladimír. *Báječná léta pod psa*. In *Literární noviny*, 1993, č. 10, s. 7.

co se týká pokračování, není Klausovo působení v české politice autorem v žádném případě vnímáno pozitivně. A tak aniž by čtenář znal autorovy veřejně prezentované názory na samotného Václava Klause nebo nestihl do knihy ještě nahlédnout a úryvek si přečíst, je jasné, že autor nebude brát žádné ohledy, a postavu Václava Klause bude v textu cupovat na kusy. Aluze tak v tomto případě autorovi posloužila k vytvoření nového významu titulu. Dalších titulů, které na sebe určitým způsobem navazují či tematicky odkazují je v rámci Vieweghovy tvorby ještě několik. Marek Nekula například píše, v recenzi na *Báječný rok*, že: „Ani tento ‚báječný‘ rok není jen prvoplánově ‚báječný‘, jak by se na první pohled zdálo.“²¹³

V předchozí kapitole jsme se zmínili o tom, že mezi prostředky aluze patří například i převzetí či transformování motivu či postavy pretextu, přičemž i Vieweghovy texty na sebe a mezi sebou odkazují prostřednictvím těchto prostředků. Nejčastěji pak skrze prostor, ve kterém se příběh odehrává a prostřednictvím postav. V rámci postav hlavních se jedná převážně o postavy spisovatelů, které si jsou typově nápadně podobné (např. Kvido, Oskar, Mojmir). Zároveň jsou tyto postavy propojeny i místem, ve kterém se jejich příběh odehrává. Tím nejvýraznějším místem je město Sázava. V Sázavě se odehrává jak příběh *Názorů na vraždu*, tak i *Báječných let pod psa*, *Báječných let s Klausem*, *Bio manželky* i *Bio manželka*. Nelze však říci, že by se v rámci textů neopakovaly i jiné destinace, to rozhodně ne, Sázava je z nich však tím nejvýraznějším prostorem, a proto zmiňujeme pouze ji.

Když se vrátíme zpět k hlavním postavám, ty spojuje, jak jsme se již zmínili, jejich spisovatelství a povahové rysy. Nesmíme však považovat ty postavy, které jsou nositelem stejného jména, za zcela totožné. Například jméno Oskar se v rámci Vieweghovy tvorby vyskytuje jak v *Povídkách o manželství a o sexu*, tak i v *Lekcích tvůrčího psaní*. Nejedná se však o tutéž postavu, i přesto, že budí tento dojem. Jméno zde pouze aluduje stejný charakter, ale ne tutéž postavu. Pokud se totiž více zaměříme na detaily ze života obou postav, identifikujeme jisté rozdíly, které nám dále nedovolí považovat ony zmíněné postavy za totožné. Tyto konotace však umožňují vybavit si vzápětí i jinou Vieweghovu knihu, a tu, kterou právě držíme v ruce s ní jistými vazbami propojit.

Nutno však také podotknout, že autorovy knihy jsou propojeny i velmi nápadnou podobností mezi jistými konkrétními postavami vedlejšími. Například Cuřínovi z *Názorů na vraždu* jsou si nápadně podobní s Cuřínovými z *Báječných let pod psa*, a takto bychom mohli pokračovat dále. Autor takto mezi texty vytváří proplétající se síť, která je spojuje nekončícím množstvím narážek a odkazů, tedy aluzí.

²¹³ NEKULA, Marek. Báječný deník. O poslední knize Michala Viewegha. In *Host*, 2006, č. 7, s. 10.

Dále je v textech jednotlivých Vieweghových knih odkazováno na jeho texty předchozí, což souvisí i s postavami spisovatelů a autobiografickými prvky nacházejícími se v textu. Čtenář, který čte jistý Vieweghův text a narazí na aluzi odkazující k jiné autorově knize a identifikuje ji, je automaticky přinucen si vybavit text, na nějž je odkazováno a ony dva texty mezi sebou propojit. Tyto narážky však vyžadují znalost všech Vieweghových textů, pokud čtenář nezná danou tvorbu, hra nemůže být úspěšná, a spousta aluzí tohoto typu, tak čtenáři uniká. Ve *Výchově dívek v Čechách* například postava spisovatele hovoří s podnikatelem Králem, který ho informuje o tom, že četl jeho knihu *Názory na vraždu*.²¹⁴ V téže knize také vypravěč napíše *Nápady laskavého čtenáře*. V *Bio manželovi* zase naopak narazíme na část textu, kde je převyprávěna Mojžírova životní story. Tento stránkový výčet však v mnoha případech odkazuje na jiné texty, například na *Báječná léta pod psa* či *Výchovu dívek v Čechách*: „A potom jí bezpochyby tu svou nudnou životní story převypráví celou: Jeho matka, její studia práv, štěky ve Vinohradském divadle. [...] Primárka Zita v Podolí. [...] Život obrýleného premianta. Recitace na schůzích KSČ. [...] Základka a 3+1 na Zbraslavi. [...]“²¹⁵ V *Báječných letech s Klausem* je Kvido autorem Promiskuitních povídek a v *Případu nevěrné Kláry* je spisovatel Norbert zase autorem Erotických povídek, přičemž oba tyto případy odkazují k Vieweghově *Povídkám o manželství a o sexu*. V prvním případě je v textu ocitováno i několik krátkých ukázek, které se shodují s textem v *Povídkách o manželství a o sexu*.²¹⁶ S odkazem na tuto knihu souvisí i poslední povídka v *Nových nápadech laskavého čtenáře*, která je nazvána Povídka o manželství a o sexu²¹⁷ a Viewegh v ní paroduje sám sebe. Její začátek je dokonce shodný s povídkou IKEA v naději z *Povídek o manželství a o sexu*,²¹⁸ přičemž dále se ale text ubírá již jiným směrem. Na aluze podobného typu narazíme i v *Románu pro ženy* v rámci zestručnělého obsahu kapitol. V tomto zestručnělém obsahu kapitoly XVIII se nachází heslo znějící *Výchova celníků v Čechách*.²¹⁹ Toto heslo možnou modifikací své struktury odkazuje k *Výchově dívek v Čechách*.

Zajímavé jsou také odkazy v *Báječných letech s Klausem* týkající se Kvidovy knižní prvotiny. V *Báječných letech pod psa* je název Kvidovy knihy totožný s názvem Vieweghovy

²¹⁴ VIEWEGH, Michal. *Výchova dívek v Čechách*. Brno: Petrov, 2001. s. 14.

²¹⁵ VIEWEGH, Michal. *Bio manžel*. Brno: Druhé město, 2015. s. 114–115.

²¹⁶ „Oddělil jí kolena od sebe a začal sunout obličej do jejího klína. Současně se jí dotkl dvěma prsty [...]“ (VIEWEGH, Michal. *Báječná léta s Klausem*. Brno: Petrov, 2002. s. 175.; VIEWEGH, Michal. *Povídky o manželství a o sexu*. Brno: Druhé město, 2008. s. 173.); „Vyzvánění telefonu mu přivolalo důvěrně známý obraz Darjiny garsonky [...]“ (VIEWEGH, Michal. *Báječná léta s Klausem*. Brno: Petrov, 2002. s. 176.; VIEWEGH, Michal. *Povídky o manželství a o sexu*. Brno: Druhé město, 2008. s. 55.)

²¹⁷ VIEWEGH, Michal. *Nové nápady laskavého čtenáře*. Brno: Petrov, 2004. s. 110–122.

²¹⁸ VIEWEGH, Michal. *Povídky o manželství a o sexu*. Brno: Druhé město, 2008. s. 92.

²¹⁹ VIEWEGH, Michal. *Román pro ženy*. Brno: Petrov, 2005. s. 142.

knihy („10. října odevzdá Kvido do nakladatelství Československý spisovatel rukopis románu *Báječná léta pod psa*.“²²⁰). Proč se ale potom tedy Kvidova knižní prvotina nejmenuje v *Báječných letech s Klausem* stejně a je autorem označována jiným způsobem, a to jako *Psí roky*.²²¹ Jde zde o pouhou obměnu titulu, nebo Viewegh v tomto případě názvem neodkazuje ke své knize, ale ke knize jiného autora, pravděpodobně ke *Psím rokům* Bohuslava Vaňka-Úvalského z roku 1994? Ta možnost zde je, vždyť i v románu Úvalského *Poslední bourbon*, se Viewegh a jeho texty stávají objektem intertextuality tohoto autora. Jedna z postav tohoto románu (Vivík) je zřejmou aluzí na samotného Viewegha a přesvědčit nás mohou i názvy některých kapitol, např. *Nápady mlaskavého vodnáře*.²²² Indicií také může být fakt, že když jsou zmiňovány *Báječná léta pod psa*, nejsou nijak graficky zvýrazněny, ale *Psí roky* jsou vyznačeny kurzívou.

V neposlední řadě jsou Vieweghovy texty prostoupeny řadou témat a motivů, které se opakují, a mohli bychom je považovat za jistou formu aluzí, skrze niž na sebe texty navzájem odkazují. Takovýmto motivem může být například prasklá aorta a další, tématem zase například psaní knihy/tvorba textu. A v takovémto výčtu bychom mohli pokračovat dále.

3.2.2 Aluze na jiné literární texty

Autor odkazuje na jiné texty, jejich postavy, motivy či tematiku také prostřednictvím názvu. Tento jev je realizován v případě několika povídek ze souborů *Povídky o manželství a o sexu* a *Zpátky ve hře*. Povídka s názvem *Na oči se vyser* (Boccacio po česku)²²³ svým názvem čtenáři naznačuje, že se autor zřejmě při tvorbě této povídky nechal inspirovat stylem italského renesančního spisovatele Giovanniho Boccaccia. Znalý čtenář, který tuto narážku dešifruje, k následujícímu textu přistupuje s jistým očekáváním, přičemž se snaží hledat jisté indicie, které by potvrdily jeho domněnku. Další povídka *Jekyll a Hyde* svým názvem odkazuje ke knize Roberta Luise Stevensona *Podivný případ Dr. Jekylla a pana Hyda*. Viewegh při vyprávění této povídky užívá přirovnání ke zmíněné knize R. L. Stevensona a

²²⁰ VIEWEGH, Michal. *Báječná léta pod psa*. Brno: Druhé město, 2013. s. 237.

²²¹ Např. VIEWEGH, Michal. *Báječná léta s Klausem*. Brno: Petrov, 2002. s. 21, 37–41.

²²² VAŇEK-ÚVALSKÝ, Bohuslav. *Poslední bourbon*. Brno: Petrov, 2002. s. 48.

²²³ VIEWEGH, Michal. *Povídky o manželství a o sexu*. Brno: Druhé město, 2008. s. 39–45.

velmi povrchně přebírá její tematiku a motivy, přičemž svou inspiraci přiznává hned na samém začátku povídky: „Jasně, Jekyll a Hyde... říkáte si. Pohádka pro dospělé. Ale když to skutečně zažijete na vlastní kůži, když se vám ten příběh skutečně stane, už to není pohádka, ale děsivej horor. Podívejte, nejsem žádnéj velkej filozof, ale jedno je mi už dlouho jasný: takzvaná realita samozřejmě není jen to, co jsme viděli, na co jsme šáhli, nebo to, o čem jsme aspoň slyšeli. Realita zkrátka sahá často za hranice naší zkušenosti, která bývá bohužel dost limitující. [...]“²²⁴ Poslední povídkou, o jejímž názvu se zde zmíníme, je povídka Chuanovy svatební přípravy. Jméno Chuan, které se v názvu vyskytuje, aluduje literární postavu Dona Juana [Don Chuan], postavu známého volnomyšlenkáře a sukničkáře. Autor povídky přebírá charakter zmíněné postavy pro svou hlavní postavu, a zároveň jí přiřazuje přezdívku Chuan, což čtenáře ještě více přesvědčuje o spojitosti této postavy s původní postavou Dona Juana: „Příbuzní a spolužáci říkali Danielovi celé dětství Dane, ale zhruba kolem jeho třicítky tohle zkrácené jméno kdosi rozšířil (bez okolků, nijak zvlášť nápaditě, ale nejspíš s jistou dávkou nepřiznané závisti) na Danchuana — a ten byl postupem času nahrazen jednodušším a stále dostatečně výstižným Chuanem. K Danielovu pokryteckému údivu (sám před sebou své sukničkářství nijak neskrýval a skutečnost, že je považován za známého proutníka, ho naopak naplňovala jistou pýchou) se tahle přezdívka rychle ujala a vydržela mu po všechna následující léta [...].“²²⁵

Viewegh však nealuduje pouze konkrétní autory a texty, ale i žánrové konstrukce. V případě *Výchovy dívek v Čechách* tak může jít i o jakousi pozměněnou pohádkovou konstrukci. Tento jev nám potvrzují jak jednotlivé scény příběhu, tak i samotné příjmení jedné z postav, a to bohatého podnikatele Krále. Postava Beáty Králové je také v příběhu několikrát nazvána princeznou, je přece dcerou Krále. Nejde však o pouhé příjmení, ale i movitost rodiny a její moc ovládat a přimět lidi k tomu, co chtějí. Tuto skutečnost posiluje i zatvrzelé soužení, ze kterého jí má, po domluvě s Králem, vysvobodit sám vypravěč, který je stylizován do jakési parodující role princeznina zachránce. Například:

„Tak jak to to šlo?“ zahlásil bodře, ale už mě nemohl oklamat.

„Nešlo to vůbec.“

Najednou vypadal polekaně:

„Jak — vůbec?“

„Prostě *vůbec*.“

²²⁴ VIEWEGH, Michal. *Zpátky ve hře*. Brno: Druhé město, 2015. s. 77–83.

²²⁵ Tamtéž, s. 103–119.

„Byli doma?“ řekl Král podezíravě. Otázka platila manželce. Přikývla.

„Končím,“ řekl jsem.

„*Končíte?*“ řekl Král posměšně. „Ještě jste ani nezačal...“

Neměl jsem sílu nechat se vtáhnout do nějaké *diskuse*.

„Nestačím na to.“

„Proč to hned vzdávat?“

„Proč? Protože jsem z ní za dvě hodiny dostal jednu větu.“

Moje slova měla na manžele Královny nepředvídatelný účinek.

„Cože?“ řekl Král. „Ona promluvila?“

„Co říkala?“ řekla paní Králová, jako když se předtím vyptávala na *mou* dceru. Nyní byl ovšem její zájem ještě o poznání větší.

„Že to s ní budu mít těžké — volně parafrázováno.“

Manželé si vyměnili pohledy.

„Nahlas?“ informoval se Král.

„Cože?“

„Jestli to řekla *nahlas?*“

„Ano. Nahlas. A úplně sama.“²²⁶ nebo

„A když tu smutnou princeznu rozesměješ,“ zeptala se při snídani má žena, „dá ti ji alespoň za ženu?“ [...] „Ženu už mám,“ řekl jsem. „Budu žádat *celé* království.“²²⁷ nebo

„Pojď,“ řekla. Zastřený hlas. Znáte to. Už mi vedle sebe dělala místo. „To ne,“ řekl jsem. Strašlivě jsem postrádal nějaký použitelný citát. „Pojď!“ poručila znovu. „Ba ne, princezno,“ řekl jsem, „já vám ten střevíc nezavážu.“²²⁸

Nutné je v tomto případě také zmínit Vieweghovu návaznost na konkrétní předlohu, tedy pohádku *O princezně solimánské* od Karla Čapka. Na tuto návaznost/inspiraci je upozorňováno i prostřednictvím jednoho citátu z této pohádky v textu:

²²⁶ VIEWEGH, Michal. *Výchova dívek v Čechách*. Brno: Petrov, 2001. s. 39–40.

²²⁷ Tamtéž, s. 55.

²²⁸ Tamtéž, s. 70–71.

Z ničeho nic začala marodit a postonávat, chřadla a hynula a hubla a bledla, truchlila a vzdychala.

Karel Čapek, O princezně solimánské²²⁹

Viewegh se tedy nechává inspirovat pohádkou, zároveň však tradiční konstrukci/schéma pohádky narušuje, čímž dochází k jisté ironizaci příběhu. Princeznu totiž nečeká tradiční happy end na závěr, ale naopak sebevražda. Viewegh tak tedy na základě rozbití tohoto tradičního schématu vystavuje zároveň příběh jiný, nový.²³⁰

Podobnou funkci plní i autorovy parodující parafráze známých literárních děl a některé jejich fráze. Například: „ ,Leničko! Libuško! Irenko!‘ zvolala v osobité máchovské variaci. ,Prázdnou dózičku od kávy náhodou nemáte?‘“²³¹ Tyto variace mají působit komicky a sloužit k pobavení diváka. V této ukázce nám proti sobě stojí hodnotné dílo *Máj* K. H. Máchy a proti němu nedůstojné učitelčino shánění krabičky a sbírání žízal pro ředitele školy.

Na příkladu pohádky je vypravěčem reflektován i příběh, který se odehrává v próze *Bio manželka*. Z pohledu postavy duly jde o „moderní softverzi pradávného příběhu o Modrovousovi,²³² který vraždí své ženy.“²³³ Postava spisovatele Mojžíra zase tvrdí, že „umožnila Hedvice [Mojžírova manželka] prožít pohádku novodobé popelky.“²³⁴ Narážky na tyto dva příběhy se prolínají celým textem a následně i jeho pokračováním *Bio manžel*.²³⁵

Dalším příkladem autorova užití prostředků aluze v textu je například užití neoznačeného slovního spojení „Never more“ v textu *Názorů na vraždu*. Toto slovní spojení se vyskytuje na konci každé strofy básně *Havran* A. E. Poa. Toto spojení „nikdy víc“ v rámci textu a navíc v originále odhalí pouze čtenář, který zmíněnou báseň zná a autorovu narážku tak dokáže identifikovat. Autor tímto zvoláním zakončuje dilema hlavního hrdiny: „Ale domů se mi nechtělo. Nemohu jít domů, říkal jsem si, teď, když plamen krev hledá noc, teď, v hodině nepoetických vášní a žité poezie. Nechtěl jsem jít domů. [...] Nic není tak zoufalé jako odkládané odchody. Měl jsem však strach, že když si nepospíším, už nikdy nespátřím

²²⁹ VIEWEGH, Michal. *Výchova dívek v Čechách*. Brno: Petrov, 2001. s. 38.

²³⁰ I Emil Lukeš, ve své recenzi *Výchova dívek po vieweghovsku*, hovoří o tom, že Vieweghův text rozvíjí „archetyp pohádky o smutné princezně, která nechce mluvit, natož se smát – a již teprve láska prince (zde protagonisty a vypravěče) probouzí, žel jen k dočasnému životu. [...]“ (LUKEŠ, Emil. *Výchova dívek po vieweghovsku*. In *Tvar*, 1994, č. 18, s. 18.)

²³¹ VIEWEGH, Michal. *Výchova dívek v Čechách*. Brno: Petrov, 2001. s. 17.

²³² Jedná se o francouzský lidový příběh, jehož námět byl nesčetněkrát zpracován ve formě řady adaptací.

²³³ VIEWEGH, Michal. *Bio manželka*. Brno: Druhé město, 2010. s. 7.

²³⁴ Tamtéž, s. 7.

²³⁵ Tamtéž, např. s. 13, 15, 111, 123, 145. nebo VIEWEGH, Michal. *Bio manžel*. Brno: Druhé město, 2015. s. 7.

cikánčino ohanbí. Rozběhl jsem se zpátky; když jsem však opět stanul na hraně jezu, černou hladinu už nečeřil ani jediný stín. Chvilí jsem ještě poslouchal, zda neuslyším nějaké to šplouchání, ale brzy jsem to vzdal a rozběhl se pryč, prožívaje přitom pocit nenahraditelné ztráty. Never more, říkal jsem si.²³⁶ Toto spojení v textu navozuje atmosféru trýzně a zoufalství, jimiž je v danou chvíli hlavní hrdina naplněn, i přesto, že je použito v jiném kontextu než v originále.

Autor také velmi často zmiňuje celou řadu autorů a titulů v běžném proudu řeči postav, která má dokazovat sečtělou a inteligenční úroveň jak postav, tak i samotného autora. V některých případech tak i autor popisuje atmosféru a snaží se ji přirovnat ke známému schématu daného autora. Například v *Báječných letech s Klausem Viewegh* užívá tohoto přirovnání: „Scéna jako z Wolkra, pomyslel si popuzeně Kvido. [...]“²³⁷ Autor chce tímto přirovnáním podtrhnout a zdůraznit jistou sociální nerovnost ve vylíčení dané scény. Dalších podobných příkladů narážek a přirovnání najdeme v dalších Vieweghových textech nespočet, např. když se Kvidovi postarší rodiče chystají do tanečních pro dospělé, jeho matka je přirovná k „Romeovi a Julii na konci listopadu“²³⁸; nebo když se pes kritika Lumíra z *Lekcí tvůrčího psaní* jmenuje Šalda²³⁹; dále když se hlavní hrdina *Názorů na vraždu* ocitne na vesnici na svatbě svého kamaráda, a popisuje, jak se mezi hosty cítí nespůj, ale snažil se je pochopit „opíraje se [přitom] o slušnou znalost děl Terézy Novákové a Antala Staška“²⁴⁰; dále také, když je článek o dopisech v metru v *Románu pro ženy* nazván Orfeus v metru²⁴¹ nebo úvaha o Maryši, na které byla Laura s matkou v divadle²⁴²; nebo když byl v *Báječných letech pod psa* Kvidův otec popsán jako „šetrný duch Hamletova otce“²⁴³; a také ve *Výchově dívek v Čechách*, když vypravěč, to, co je po něm žádáno, označí za pedagogicko-psychologický servis v podání inženýra lidských duší.²⁴⁴ V *Případu nevěrné Kláry* zase postava spisovatele Norberta postavu Kláry přirovnává k Lolitě.²⁴⁵ V neposlední řadě i ve chvíli, kdy se Max z *Účastníků zájezdu* svěří Ignácovi s plánem napsat román o lidech na zájezdě, a ten ho následně ironicky nazve Marcem Polem a Emilem Holubem, jelikož Max není žádným

²³⁶ VIEWEGH, Michal. *Názory na vraždu*. Brno: Druhé město, 2009. s. 70.

²³⁷ VIEWEGH, Michal. *Báječná léta s Klausem*. Brno: Petrov, 2002. s. 24.

²³⁸ Tamtéž, s. 180.

²³⁹ VIEWEGH, Michal. *Lekce tvůrčího psaní*. Brno: Petrov, 2005. s. 134–135.

²⁴⁰ VIEWEGH, Michal. *Názory na vraždu*. Brno: Druhé město, 2009. s. 35–36.

²⁴¹ VIEWEGH, Michal. *Román pro ženy*. Brno: Petrov, 2005. s. 184.

²⁴² Tamtéž, s. 188–189.

²⁴³ VIEWEGH, Michal. *Báječná léta pod psa*. Brno: Druhé město, 2013. s. 71.

²⁴⁴ VIEWEGH, Michal. *Výchova dívek v Čechách*. Brno: Petrov, 2001. s. 53.

²⁴⁵ VIEWEGH, Michal. *Případ nevěrné Kláry*. Brno: Druhé město, 2015. s. 63.

cestovatelem a jeho zážitky a zkušenosti by ve srovnání s těmito dobrodruhy byly tuctové.²⁴⁶ Těchto příkladů aluzí nalezneme ve Vieweghových textech nespočet, proto jsem zde uvedla jen několik příkladů pro představu, jakým způsobem autor pracuje s aluzemi tohoto typu ve svých textech.

3.2.3 Aluze na mimoliterární realitu

Michal Viewegh neodkazuje však pouze na literaturu, ale i na mimoliterární skutečnost/společenskou realitu. Proto považujeme za důležité zmínit se zde i o těchto případech, a ne pouze o aluzích literárních. Téměř ve všech Vieweghových textech narazíme na odkazy a narážky různé intenzity, týkající se současné politické, kulturní a jiné situace. Některé texty jsou přímo na těchto mimoliterárních aluzích vystavěny.

Vcelku běžně autor používá konkrétního označení různých předmětů, čímž na ně odkazuje a zdůrazňuje finanční situaci jednotlivých postav, a to si takzvaně „mohou dovolit“. Například se tedy, když jde postava na nákup, nedozvídáme pouze, co si koupila, ale i o jakou značku daného produktu se jedná. Tím pádem víme, že si postavy kupují oblečení značky Hugo Boss, Desigual apod. Kromě značek oblečení jsou uváděny i značky automobilů, motocyklů nebo názvy jednotlivých restaurací.

Jak s mimoliterární, tak i literární aluzí souvisí i odkaz, na který narazíme ve *Výchově dívek v Čechách*. Tam vypravěč čtenáři sděluje, jak se s jistým příběhem svěřoval svému kamarádovi a nakladateli Martinu Pluháčkovi.²⁴⁷ V tomto případě se však jedná o reálnou osobu Vieweghova nakladatele, který se takto stal součástí příběhu.

„Pochybnosti občas vynesou i ostatní: když jsem před časem vyprávěl Beátin příběh brněnskému nakladateli a svému příteli Martinu Pluháčkovi, netvářil se zcela přesvědčeně: [...].“²⁴⁸

²⁴⁶ VIEWEGH, Michal. *Účastníci zájezdu*. Brno: Druhé město, 2006. s. 23.

²⁴⁷ Jedná se o brněnskému nakladatele, který si nechal změnit jméno na Martin Reiner. V současné době vlastní nakladatelství *Druhé město*, jedním, z jehož kmenových autorů je i Michal Viewegh.

²⁴⁸ VIEWEGH, Michal. *Výchova dívek v Čechách*. Brno: Petrov, 2001. s. 61.

Podobně na tom jsou i autorovy odkazy na konkrétní literární kritiky, které se zapojením do svého textu snaží zesměšnit. Dopadl tak například Petr Fidelius, který byl jako postava včleněn do jedné z kapitol *Účastníků zájezdu*. Konkrétně do kapitoly s názvem Max zobrazuje tělesnou touhu. Petr Fidelius měl ve své kritice na předchozí Vieweghův román připomínky k zobrazování tělesné touhy, a tak se tato připomínka stala předmětem zmíněné kapitoly a zesměšněním zmíněného kritika.²⁴⁹

Jelikož autor píše o své současnosti, o tom, co moc dobře zná a zajímá ho, je tedy logické a pravděpodobné, že aluzí na dobu, během které a o které autor píše, bude v textu nespočet. Narážek na dobový kontext je pak celá řada, například v *Báječných letech pod psa* a jejich pokračování *Báječná léta s Klausem*. Nejvýrazněji jsou však tyto aluze zřetelné v thrilleru *Mafie v Praze*, přičemž se sám autor k tomuto aludování reality vyjadřuje v úvodní poznámce: „Tento thriller je volně inspirován mnoha trestnými činy, které se v Česku skutečně staly, aniž byli jejich pachatelé odhaleni nebo potrestáni. [...] Často jsem postupoval metodou koláže [...] Mým cílem bylo popsat skutečné události a skutečné osoby podle nezadatelného práva beletristy. Zamýšlel jsem napsat fiktivní thriller, jenž dodrží všechna pravidla žánru (včetně zábavné nadsázky), ale současně vysloví tvrdé pravdy o současném Česku plném zkorumpovaných politiků, loutkových soudců a státních zástupců, [...] Chtěl jsem napsat svižnou a vtípnou gangsterku, která navíc bude [...] nebezpečně pravdivým obrazem české reality a její nemilosrdně jízlivou satirou.“²⁵⁰

Stejně je na tom i pokračování této knihy *Mráz přichází z hradu*. A samozřejmě i zde autor v úvodní poznámce vysvětluje, nakolik je příběh reálným a nakolik ne: „Tento román je stejně jako předchozí *Mafie v Praze* rozvernou kombinací reality a spisovatelské fantazie; po delší úvaze, kterou patrně nelze označit za zralou, jsem se však na rozdíl od minulé knihy rozhodl ponechat postavám jejich skutečná jména. [...]“²⁵¹

²⁴⁹ VIEWEGH, Michal. *Účastníci zájezdu*. Brno: Druhé město, 2006. s. 192–195.

²⁵⁰ VIEWEGH, Michal. *Mafie v Praze*. Brno: Druhé město, 2011. s. 7–9.

²⁵¹ VIEWEGH, Michal. *Mráz přichází z hradu*. Brno: Druhé město, 2012. s. 7–8.

3.3 Parodie

I parodie je jedním z prostředků intertextuality²⁵² a Michal Viewegh jí využil v rámci svých dvou knih, které jsou souborem parodií českých i zahraničních autorů próz rozmanitých žánrů. Těmito knihami jsou *Nápady laskavého čtenáře* z roku 1993 a *Nové nápady laskavého čtenáře*, které vyšly o sedm let později, tedy roku 2000. Už na samotném přebalu knih jsme informováni, že otevíráme soubor „rozverně nactiutrhačných literárních parodií“, v nichž Viewegh se svým pověstným nadhledem napodobil styl několika autorů, kteří jeho samotného jako čtenáře oslovili.²⁵³ Podle Petra Hanušky pak Vieweghovy parodie představují „intertextuální hru pro inteligentního a sečtělého čtenáře (dokonalá znalost originálního textu je nezbytným předpokladem úspěšné interpretace).“²⁵⁴

První soubor se skládá z jedenácti parodií českých autorů (např. Bohumil Hrabal, Milan Kundera, Josef Škvorecký, Zdeněk Svěrák, Ladislav Fuks a další) a deseti zahraničních (např. Ernest Hemingway, Alberto Moravia, Natalie Sarrautová, Henry Miller a další), druhý soubor z deseti parodií zahraničních autorů (např. Robert Fulghum, Leo Rosten, Charles Bukowski a další), pěti českých (např. Ludvík Vaculík, Jáchym Topol, Jiří Kratochvíl a další) a jedné redakce časopisu. První soubor začíná autory českými a druhý naopak zahraničními. Autor tedy soubory rozčlenil zvláště na autory zahraniční a domácí. Jednotlivé parodie mají také své názvy, které odpovídají původnímu titulu knihy nebo je autor různě překrucuje, ale vždy tak, aby i po úpravě připomínaly titul původního textu (např. Další truchlivý žert; Prima večer nebo Jára Kinderman, pedagog). V *Nápadech laskavého čtenáře* pak autor ještě pod název přidává věnování autorovi, jehož paroduje (např. Pavlu Tigridovi či Nathalii Sarrautové). V *Nových nápadech laskavého čtenáře* se už tato zmíněná věnování nenachází a nad samotným názvem parodie je již pouze jméno autora, jenž je parodován.

²⁵² Jak text původní, tak i nový má svou vlastní sémantickou energii a estetickou hodnotu. A lze vymezit i extrémní polohy mezi nimi. Můžeme se setkat s tím, „že převažuje energie pocházející z textu původního, nebo s tím, že převládá hodnota textu nově vzniklého.“ Dle příklonu k jedné ze dvou zmíněných stran a dle způsobu, kterým došlo k jeho transformaci, pak můžeme sledovat konkrétní formy mezitextovosti. Parodie tak stojí někde uprostřed mezi citátem a plagiátem. (JÚZL, Jindřich. Vieweghovy podivné nápady. In *Labyrint revue*, 2000, č. 7/8, s. 58.)

²⁵³ Podle Vladimíra Novotného je parodie zdařilá a funkční, když „koresponduje se živým literárním fenoménem, když si třeba bere na paškál knížky, které právě získaly tak velký čtenářský ohlas, že je takřkajíc zná každý, slyšel o nich každý, tj. literární díla, která existují v živém literárním povědomí a nejsou z něho dosud vytlačena novými, módnějšími nebo v pravém smyslu modernějšími spisovatelskými jevy.“ A toho se Vieweghovi podařilo dosáhnout v případě Charlese Bukowského nebo Roberta Fulghuma. (NOVOTNÝ, Vladimír. Parodie pro potěšení (spisovatelovo). In V. N. *Ta naše postmoderna česká: Kritické vizitky literární současnosti*. Praha: Protis, 2008. s. 159.)

²⁵⁴ HANUŠKA, Petr. Postmoderní hledání Michala Viewegha. In *Tvar*, 1997, č. 3, s. 14.

V rámci úvodu *Nápadů laskavého čtenáře* autor komunikuje se čtenářem jako s rovnocenným kolegou, tedy také z pozice čtenáře, do které se stylizuje. Čtenáře oslovuje vtipně (Laskavý čtenáři!) a ve stejném nádechu se nese i zbytek úvodního textu, který je koncipován jako dopis. Viewegh zkrátka neztrácí nic ze svého typického humoru. S jistou nadsázkou vychvaluje i následný text knihy („*Upřímně Ti gratuluji ke knize, kterou sis právě zakoupil, popřípadě ukradl v obvodní knihovně. Udělal jsi pravdu dobře, neboť toto je kniha určená – na rozdíl od většiny ostatních knih – především Tobě.*“).²⁵⁵ Informuje čtenáře, že se našel někdo, kdo se konečně „*dokázal vzepřít svévoli domyšlivých autorů*“²⁵⁶ a slibuje, že konečně definitivně vyřeší „*ty ustavičné dohady, zda jsou ta či ona současná díla jednoduše blbá, nebo složitě postmoderní*“²⁵⁷ a že bude konečně vyjevena pravda, kterou jsme dávno tušili. V závěru pak autor slovy kolegy-čtenáře, do kterého je stylizován, chválí i sám sebe („*V osobě Michala Viewegha, tohoto novodobého Spartaka naší čtenářské obce, získáváš nyní, laskavý čtenáři, nejen chápavého přítele, ale i obratného obhájce svých práv a tiskového mluvčího zároveň.*“).²⁵⁸

Viewegh při psaní parodií jednotlivých autorů vychází z charakteristických rysů jejich tvorby, hlavně jejich stylu. V parodiích však narazíme také na vložené parafráze nebo i přesné citace či biografické informace ze života autorů. Pavel Janáček píše, že Viewegh objevuje dominantní prvky cizího textu intuitivně a brilantně zveličuje charakteristické rysy a motivy vzorových textů,²⁵⁹ ale také vidění světa a životní postoje autorů vzorových textů, jak soudí Emil Lukeš. Lukeš také píše, že „podle míry kritického vztahu k jednotlivým autorům stupňuje Viewegh sílu ironie a satirického šlehu.“²⁶⁰ Podle Vladimíra Novotného pak leží těžiště souboru v okruhu „*variací českých stylových klišé a stylistických specifik.*“²⁶¹ Lépe se také Vieweghovi daří parodovat autory literatury populární, mainstreamové. Autoři s nezaměnitelným stylem provázaným s celou jejich tvorbou a životem se autorovi nedaří tolik, jako autoři, ke kterým má svou vlastní tvorbou blíže.²⁶²

²⁵⁵ VIEWEGH, Michal. *Nápady laskavého čtenáře*. Brno: Petrov, 2002. s. 7.

²⁵⁶ Tamtéž, s. 7.

²⁵⁷ Tamtéž, s. 7.

²⁵⁸ Tamtéž, s. 8.

²⁵⁹ JANÁČEK, Pavel. Viewegh jak ti druzí. In *Lidové noviny. Příloha Národní 9*, 1993, č. 121/21, s. 2.

²⁶⁰ LUKEŠ, Emil. Rozverně literární parodie. In *Tvar*, 1993, č. 27/28, s. 18.

²⁶¹ NOVOTNÝ, Vladimír. Beletřista coby parodista. In *Mladá fronta Dnes*, 1993, č. 173, s. 11.

²⁶² CHUCHMA, Josef. Viewegh někde potratil slibovanou laskavost. In *Mladá fronta Dnes*, 2000, č. 118, s. 15.

Lenka Jungmanová píše, že „text se stává pravou parodií teprve tehdy, když sám sebe jako parodii legitimuje. To znamená, že se z něj musíme dozvědět nejen to, proč se na jisté dílo či typ psaní zaměřuje, nýbrž také – a především –, co si o předmětu parodie myslí sám autor. Úkolem parodie tedy není pouze nějakým způsobem stylizovaná imitace; mělo by jít o text natolik literárně vyhraněný, že je právě tím povýšen z nápodoby na originální dílo. Autor musí tedy objekt svého zájmu důkladně prostudovat, aby pak mohl rysy zvoleného díla ve své variaci zvýraznit a poté je konfrontovat s prvky, ke kterým podle něj parodované dílo odkazuje.“²⁶³ A toho podle Jungmanové Viewegh nedosáhl ve všech případech.

Jednotlivé parodie tedy představují jistý výtah z tvorby a stylu vybraných autorů, který je následně zparodován. Pro detailní analyzování jednotlivých parodií je podmínkou znalost kompletní tvorby daného parodovaného autora a celé jeho autobiografie. Cílem naší práce však není provést úplnou analýzu jednotlivých parodií a ani to neumožňuje rozsah práce, proto pouze okrajově nastíníme, jak Viewegh pracuje s texty jiných autorů. Vzorově předvedeme jednu parodii českého a jednu zahraničního autora.

V *Prosincovém tornádu*, parodii na Bohumila Hrabala, a celkově první parodii v pořadí v souboru *Názory laskavého čtenáře*, Viewegh napodobuje Hrabalovo chrlení dlouhých souvětí bez užití interpunkce, i v případě dialogů chybí uvozovky, dále nám autora připomíná i užití hovorového jazyka apod. Tímto vším i mnoha dalšími prvky Hrabalovi tvorby nám text připomene onoho známého spisovatele a jeho pábitelství. Narazíme i na zmíněné biografické narážky na život spisovatelů. Připomenuto nám je Kersko, kde měli manželé Hrabalovi chatu („co asi dělají ty moje kočičky v Kersku“),²⁶⁴ oblíbená hospoda Zlatý tygr, dále Hrabalovo nepodepsání článku *Dva tisíce slov* či například jeho kniha *Kouzelná flétna*. Dokonce narazíme i na některé postavy z Hrabalových knih.

Ze zahraničních autorů paroduje Viewegh například Leo Rostena a jeho knihu *Pan Kaplan má stále třídu rád*, parodii pak nazývá *Profesor Parkhill má třídu rád*. Příběh je přemístěn z New Yorku do Prahy. V parodii zůstávají i některé postavy z původního příběhu a zůstává jim i jejich charakteristika (pan Kaplan a snaživá slečna Mitnicková), ale přibývají i postavy nové. Komika je stejně jako u Rostena založena na hře s jazykem. Viewegh aktualizoval i téma slohové práce pana Kaplana, v originále hovoří o amerických prezidentech, v parodii o aféře Billa Clintona a Moniky Lewinské.

²⁶³ JUNGMANNOVÁ, Lenka. V kůži Michala Viewegha. In *Literární noviny*, 2000, č. 27, s. 8.

²⁶⁴ Tamtéž, s. 10.

Parodie nazvaná *Pracovní porada Kritické přílohy RR*, která je koncipovaná jako divadelní hra, má parodovat periodikum *Revolver Revue* a členy redakce jeho *Kritické přílohy*. V tomto případě však prvoplánově nejde o parodii, ale prezentaci autorova znechucení literární kritikou a jednotlivými kritiky, které je pro období, v němž tyto parodie vznikaly, typické. Dokazuje nám to i sám fakt, že Viewegh jako spisovatel je objektem zájmu začátku této porady. Paradoxně z toho však vychází i samotný Vieweghův vztah ke kritice. Sám jí opovrhuje a není schopný ji přijmout, ale zároveň se jí zde dopouští. Viktor Šlajchrt ve své recenzi na *Nové nápady laskavého čtenáře* píše, že „Viewegh je předpojatý, když kritiku šmahem odsuzuje, vždyť parodie je její starší sestrou. Zesměšňováním kritiků se sám dopouští metakritiky a stává se jejich kolegou. Není dokonce vyloučeno, že dospěl i k metaparodii – zuřivým kláním s kritikou možná paroduje velikány, k jakým patřil kupříkladu Ernest Hemingway.“²⁶⁵ V závěru druhého souboru parodií (*Nové nápady laskavého čtenáře*) se Viewegh pouští i do parodie sebe sama. Ukazuje tak čtenáři, že se nebere zase až tak moc vážně a umí si vystřelit i sám ze sebe.

Jednotlivé parodie mohou čtenáře motivovat k seznámení se s textem autora, kterého dosud neznali nebo nečetli a jeho následnému přečtení. Můžeme také podotknout, že ony zmíněné biografické narážky na daného autora se vyskytují v *Názorech laskavého čtenáře*, v *Nových nápadech laskavého čtenáře* se autor zaměřuje pouze na konkrétní text autora a už ne i na jeho osobu.

²⁶⁵ ŠLAJCHRT, Viktor. Vypůjčit si cizí kůži: Laskavé i zlobné parodie Michala Viewegha. In *Respekt*, 2000, č. 23, s. 23.

4 Tvorba Michala Viewegha z hlediska problematiky metafikce

V souvislosti s intertextualitou jsme již hovořili o tom, že využití jejích prostředků je pro Michala Viewegha neodmyslitelnou součástí procesu tvorby, a podobně je tomu i s prostředky metafikce. Nutno však podotknout, že v rámci Vieweghovy tvorby, jsou prostředky intertextuality s prostředky metafikce úzce provázány a často se přímo prostupují.

Na rozdíl od intertextuality zde již nepůjde o dialog autora a textu s jinými texty, ale o dialog autora s vlastním textem a sebou samým. To znamená, že autor prostřednictvím vypravěče/postav „odhaluje vlastní tvůrčí proces, způsob tvorby textu, vztah k němu, reinterpretuje vlastní text, zkresluje či posunuje jeho žánrovou charakteristiku – často opět s hravým, ironizačním, autoparodickým záměrem.“²⁶⁶ Přičemž míra autentické sebereflexe a stylizace autora se těžko rozlišuje. Tato technika „příběhu v příběhu“ se může různě stupňovat a mohou vznikat intertextové a metatextové formy, ve kterých se autor vyrovnává se svým předchozím textem.²⁶⁷

Viewegh využívá metafikce na několika úrovních či rovinách, podle nichž jsme rozčlenili i následující podkapitoly, ve kterých se těmto jevům budeme věnovat samostatně, ovšem i tyto jednotlivé oddíly se budou v jednotlivostech prolínat. V první řadě půjde o autorovo využívání hlavních postav – spisovatelů, kteří tvoří text a reflektují jeho tvorbu, přičemž se zmíníme i o míře autorovy autobiografičnosti, kterou vkládá do textu a svých hlavních postav. Dále se zaměříme na prostředky autorova kontaktu se čtenářem, tedy na jeho specifickou komunikaci a „hru“. Také se zmíníme o tom, jak často Vieweghovy texty obsahují další text, a jakou v něm hrají úlohu. A v poslední řadě se zaměříme i na autorovo vyjadřování se ke konvencím literatury skrze svůj text a postavy.

²⁶⁶ HOFFMANNOVÁ, Jana. K charakteristice postmoderního textu. In *Slovo a slovesnost*, 1992, č. 3, s. 171–184.

²⁶⁷ Tamtéž, s. 171–184.

4.1 Reflexe procesu tvorby a postava spisovatele

V rámci této části textu se zaměříme na to, jak Viewegh ve svých dílech pracuje s metodou „psaní o psaní“, nebo jak píše Petr Hanuška s metodou „komentovaného psaní“²⁶⁸ a využívá jejich postupů ke zdůraznění umělé povahy literárního díla. Michal Viewegh je zároveň autorem, který trpí potřebou své texty rozebírat, to znamená, že obhajuje a odůvodňuje většinu svých rozhodnutí při jejich tvorbě (ať už se jedná o výběr tématu nebo zvolený jazyk). Jedná se tedy o jakousi formu dialogu autora se sebou samým, realizovanou prostřednictvím jednotlivých postav. A právě prostředky metafikce a ono setření hranice mezi reálným a fiktivním to Vieweghovi umožňují. Nejčastěji je tak činěno prostřednictvím zvolené struktury textu, tím myslíme, typ textů o člověku píšícím jistý konkrétní literární útvar. Z výčtu všech Vieweghových děl je pak tato struktura nejvýrazněji realizována v *Báječných letech pod psa*, *Výchově dívek v Čechách*, *Účastnících zájezdu* či *Lekci tvůrčího psaní*. Různou mírou je však zastoupena v téměř všech autorových textech. Nutno však také připomenout, že metafikce se projevuje i jinými způsoby, a to i tak, že může být zvolena taková struktura, kdy se jedná o text o člověku čtoucím jiný text. Této struktury Viewegh využil například ve své knižní prvotině *Názory na vraždu*. Hlavní postavou a několika vedlejšími je v příběhu čten a reflektován román *Partner* postavy Jana Harta. Každá z postav, která se následně vyjadřuje k onomu dílu, sdílí se čtenářem jiný názor a rozdílné hodnocení. To autorovi umožňuje pohlížet na onen text z více možných úhlů pohledu a skrze postavy se tak rozhodovat pro ten nejvhodnější. U dalších děl je již autorem volena předchozí zmíněná struktura.

Na užití této struktury textu se váže, jak již bylo naznačeno, volba hlavních postav, do kterých bývají nejčastěji dosazovány postavy zastupující role spisovatelů, skrze které je následně daná struktura realizována. Texty s těmito postavami spisovatelů bychom také mohli, v rámci Vieweghovy tvorby, spojit do jakéhosi cyklu knih spojených jedním hrdinou/postavou. S tím, že není myšlena téže postava, ale profese postavy spojující, tedy spisovatelství a jejich podobné charakterové rysy. A právě prostřednictvím těchto fiktivních postav píšících text autor reflektuje proces své tvorby, a to tak, že je skrze ně autorem veden dialog se sebou samým nebo také kritikou o vznikajícím či již vzniklém textu díla. Prostřednictvím těchto rozhovorů si autor ujasňuje své myšlenky o textu, rozmýšlí možné

²⁶⁸ HANUŠKA, Petr. Postmoderní hledání Michala Viewegha. In *Tvar*, 1997, č. 3, s. 14–15.

postupy a verze textu, a třeba i to, jak v textu pokračovat dále nebo objasňuje, proč se právě tuto část rozhodl napsat právě tímto způsobem.

V souvislosti s postavami, jejich rolemi a vykreslením v příbězích musíme také zmínit míru Vieweghovi autobiografičnosti,²⁶⁹ která je do jednotlivých postav vkládána. Tím rozumíme, na kolik je vlastně autor sám postavou ve svém textu. Všechny postavy spisovatelů bychom tedy mohli označit za autorova alter ega. Miroslav Balaščík například píše, že právě tato autobiografičnost, kterou on popisuje jako zvýrazněnou pozici autorova alter ega a sebereflexivitu vyprávění, tvoří spolu s nekomplikovaným dějem, silným tématem, ironickými komentáři a vtipnými dialogy autorovu osu poetiky. Píše také, že „hra s identitou vypravěče (či některé z postav), které se nápadně podobají autorovi, a rámec příběhu daný tím, že jde o příběh v příběhu – psaní o psaní –, vytvářejí dojem autenticity textu.“²⁷⁰ Čtenáři tak za postavami jednotlivých Vieweghových románů hledají a vidí jeho samotného, a to i přesto, že své čtenáře neustále přesvědčuje o tom, že jeho postavy s jeho osobou nemají nic společného. Vždyť o tom, že jde o autorovo alter ego je přesvědčená většina kritiky. Proč se však Viewegh tak vehementně brání srovnávání se svými postavami a tvrdí nám, že s nimi nemá nic společného, když nám vzápětí dává důvod si to myslet. Například v předmluvě k *Povídám o manželství a o sexu* čtenáře varuje před ztotožněním postavy Oskara s osobou autorovou, a to i přesto, že vzápětí na druhé straně ocituje Ludvíka Vaculíka, jehož slovy nám opět vnukuje myšlenku myslet si pravý opak: „Napiš pokud možno dobře, cos udělal špatně, a dostane se ti rozřešení.“²⁷¹

Podle Miroslava Balaščíka tak Viewegh „záměrně balancuje mezi umělým světem literatury a autenticitou vlastního života.“ Některá z autorových postav má vždy řadu shodných vlastností, zážitků nebo zkušeností se skutečným Vieweghem. A prostřednictvím těchto reálií následně čtenáře ponouká k tomu, aby jeho, autora, ztotožňovali právě s oněmi postavami, přičemž se sám stará o to, aby čtenáři tyto reálie z autorova života/společné rysy znali.²⁷² A to ať už z nejrůznějších článků, mediálních rozhovorů nebo i jeho knižně vydaných

²⁶⁹ Viewegh o autobiografičnosti ve svém deníku: „Past autobiografičnosti. Podle mě je to takhle: psát o sobě je zcela legitimní, pro mnoho spisovatelů včetně mé maličkosti je to ta nejpřirozenější věc na světě – ale stejně tak je nutné být schopen vystoupit ze sebe, odříznout se od reálných předloh vlastního života.“ (VIEWEGH, Michal. *Báječný rok (deník 2005)*. Brno: Druhé město, 2006. s. 232.)

²⁷⁰ BALAŠČÍK, Miroslav. Fenomén Viewegh. In *Host*, 2011, č. 3, s. 16–25.

²⁷¹ VIEWEGH, Michal. *Povídky o manželství a o sexu*. Brno: Druhé město, 2008. s. 8.

²⁷² Podobně jako Balaščík, tento jev Vieweghovy tvorby vnímá i spousta dalších kritiků. Josef Chuchma například v souvislosti s recenzí na *Báječná léta s Klausem* napsal, že Viewegh do svých děl nezastíraně pouští své problémy, a aby to fungovalo u publika, tak se musí svěřovat v rozhovorech apod., aby čtenář otevíral danou knihu s vědomím, že o ní už něco ví, tuší. Podle Chuchmy, „podíl této mediální oblohy roste a jednou možná nastane čas, nenastal-li už, že Vieweghovy knihy bude optimální vnímat jako součást jiného díla – ‚real Tv‘“

deníků.²⁷³ „Umanuté přesvědčování o tom, že to, co čteme, není pravda, pak v konfrontaci s jednoduše rozeznatelnými skutečnostmi naopak podtrhuje dojem autenticity událostí. Čtenář získává pocit, že odhaluje nějakou skrytou pravdu, kterou se autor snaží jakoby maskovat.“²⁷⁴

Stručně řečeno, „čteme sice různé příběhy, potkáváme se s různými hrdiny a vypravěči, ale ať už se jmenují Kvido, Mojmír, Oskar či Max, prostřednictvím četných autobiografických rysů současně sdílíme kontinuum autorova života.“²⁷⁵ Pavel Janoušek pak, pod pseudonymem Eliška F. Juříková, v jedné ze svých recenzí podotýká, že i když se Viewegh pokusí napsat knihu přímo o sobě, mluvíme tím o autorových denících (*Báječný rok, Další báječný rok*), vyjde mu z toho stejně hrdina, kterého moc dobře známe už z jeho předchozích knih, a je jedno jestli se jmenoval Kvido, Oskar či Hugo. A tak, i když si Viewegh nepřeje, aby ho čtenáři ztotožňovali s postavami z jeho knih, sám tak podvědomě činí: „Je v tom jakýsi paradox: Viewegh sám sebe do svých knih napsal už tolikrát, že když se o to pokusí ‚doopravdy‘, opět mu vyjde stejná literární postava a stejný – stejně přitažlivý i odpudivý – fyzický i myšlenkový svět. Jistě, některé detaily jsou jiné, za jména postav se ještě snáze dosazují reálné osoby a tváře, nicméně je to stále týž vypravěč, stále stejné vnímání mezilidských vztahů, stále stejné pojetí lásky i stále stejně nenávisti.“²⁷⁶ Podle Kazimíra Turka pak Vieweghovy deníky slouží i jako jakýsi nástroj sebepotvrzení, zda jsou na něho jeho čtenáři zvědaví, a zda je bude zajímat i on sám bez knih.²⁷⁷

V rámci *Báječných let pod psa* je reflexe a zmíněný autorův dialog realizován prostřednictvím postavy Kvida, jehož rozhovory s redaktorem nad textem stejnojmenného textu narušují běh příběhu a zároveň ho a jeho jednotlivé části komentují/reflektují a vysvětlují s odkazem také na dobové poměry.²⁷⁸ Tyto komentáře a rozhovory jsou součástí děje, ve kterém nejsou odlišeny vůbec nebo pouze závorkami či odsazením od ostatního textu. Není na ně však nijak zvláště upozorňováno, zkrátka stejně tak jako náhle se v textu objeví, tak náhle i zmizí. Vypadá to, jako kdyby autora právě napadl důvod, proč je daný problém realizován takto, poznamenal si ho a pokračoval dále ve vyprávění příběhu. Prostřednictvím

seriálu jménem Michal Viewegh.“ (CHUCHMA, Josef. Michal Viewegh to s Klausem prohrál. In *Mladá fronta Dnes*, 2002, č. 105, s. B4.)

²⁷³ BALAŠTÍK, Miroslav. Fenomén Viewegh. In *Host*, 2011, č. 3, s. 16–25.

²⁷⁴ Tamtéž, s. 16–25.

²⁷⁵ Tamtéž, s. 16–25.

²⁷⁶ JURÍKOVÁ, Eliška. Kontrolovat svůj obraz! Aneb Viewegh, prostě Viewegh. In *Host*, 2006, č. 5, s. 52.

²⁷⁷ TUREK, Kazimír. Báječně napsaný bulvár. In *A2*, 2006, č. 21, s. 7.

²⁷⁸ Např. VIEWEGH, Michal. *Báječná léta pod psa*. Brno: Druhé město, 2013. s. 34, 54, 56, 74, 78, 80, 90, 222.

tohoto dialogu je vysvětlován jak způsob, kterým je napsán daný text, tak i samotné téma či jednotlivé epizody příběhu, ale i zmíněný dobový kontext, a proč by se právě ta či ona část textu narazila na problémy.

Posuzovatelem není však pouze redaktor, ale i Kvidova matka, která dílo nehodnotí po stránce umělecké ani dobové, ale osobní. Kvido/autor totiž píše o tom, co moc dobře zná, tedy o sobě a své rodině, což se jeho matce nezamlouvá. Vadí jí, že by cizí lidé dostali tu možnost nahlédnout do jejich soukromí: „vždycky cituješ, že autobiografický základ je ten nejméně zajímavý úhel pohledu, z něhož se dá kniha číst. Jenže, Kvido, vědí to také ostatní? [...] Vážně dovolíš tisícům úplně cizích lidí, aby nahlíželi do mého soukromí?“²⁷⁹ Viewegh se v této části textu vyrovnává, prostřednictvím reakce Kvidovy matky, se svými vlastními obavami danými mírou vlastní autobiografičnosti nacházející se v textu a zároveň vysvětluje, proč tak činí. Toto vysvětlení následně potvrzuje a doplňuje prostřednictvím dalších reflexí v závěru textu, které se věnují úvahám o dalších možných postavách nové knihy, přičemž padají i jména, která byla užita v *Názorech na vraždu* (Florián Farský, ...). Tyto úvahy jsou autorem/Kvidem zakončeny tím, že jen stěží najde jiný příběh, než svůj vlastní („Román, to jsem já!“ křičel.“)²⁸⁰

Ve *Výchově dívek v Čechách* je pak tento proces reflexe vzniku textu nejsilnější. V celém textu se výrazně prolíná realita a fikce, a i to, co je čtenářem považováno za reálné, je buďto v průběhu nebo v závěru textu zpochybněno. Již za samotnou postavou vypravěč-spisovatel je možné hledat a vidět samotného autora, třeba i proto, že píše tytéž romány. Vypravěč/autor pracuje v první řadě na rukopisu, který se skládá z událostí, které právě prožívá. Také je autorem jedné vydané knihy, o které je řeč hned na začátku knihy. Hovoří o ní podnikatel Král, který vypravěči nabízí místo učitele tvůrčího psaní. Řeč je o *Názorech na vraždu*. Další kniha, která v rámci textu vzniká a vyvíjí se, jsou *Báječná léta pod psa*. Než dočteme text, stihnou projít fází rukopisu, být vydána a následně i recenzována. Po rozchodu s Beátou mimo jiné stihne vypravěč napsat i *Nápady laskavého čtenáře* a následně si vybrat i barvu přebalu svého následujícího románu, kterým je ten, který čtenář právě drží ve svých rukou a právě jej čte. Viewegh tak posiluje antiiluzivnost příběhu, kterou posilují i autobiografické prvky autora samotného (pozice učitele, místo redaktora v nakladatelství Československý spisovatel apod.).

²⁷⁹ VIEWEGH, Michal. *Báječná léta pod psa*. Brno: Druhé město, 2013. s. 220–222.

²⁸⁰ Tamtéž, s. 217.

Autor/vypravěč reflektuje v rámci příběhu všechny stránky tvorby textu, jak výběr postupů, kompozici, techniku psaní, tak i délku psaní a následnou radost z jejího dokončení. Blížící se dokončení textu je autorem například reflektováno takto: „Rychlé střídání kapitol za účelem zvýšení napětí. Už se to blíží. Mám za sebou zhruba pět měsíců práce. První tři měsíce jsem po večerech a o víkendech psal první verzi, v březnu a v dubnu v jednom zátahu druhou. Už se nemůžu dočkat, až o pár stránek dál Beátu pohřbím a dám si konečně voraz.“²⁸¹ Tvůrčí záměry onoho textu pro změnu takto: „Mám to zapotřebí? Proč se mi ostatně každý vážný *tvůrčí záměr* pokaždé zvrhne v grotesku? Patrně z přílišných ohledů na čtenáře – říkám tomu *hostitelský syndrom*.“²⁸² Autor se nám svěruje, jak se svými obavami a problémy, tak třeba i jednotlivými postoji během celého procesu psaní. Některé otázky mají i podobu řečnických otázek, na které vzápětí sám odpovídá a reflektuje tím, proč si myslí, že se „to“ právě jemu asi nedaří.²⁸³

Viewegh ve *Výchově dívek v Čechách* dokonce demonstruje i svoje ambice. Některé z nich jsou platné pouze pro zmíněné dílo, v němž se nacházejí, ale některé jsou obecně platné i po autorovy další knihy. Nyní vyjmenujeme ty, které jsou obecně platné: demonstrovat sečtělou, ukájet sklony s exhibicionismu, skandalizovat, získat další literární cenu, vydělat další prachy, zaplašit výčitky svědomí, napsat dobrý román, vědomě kalkulovat se čtenářským efektem *kýčovitého sebeprožívání* (cituje Jana Lopatku) a pokusit se dokázat, že současná literatura nemusí být jenom *o tom, jak je těžké psát literaturu* (cituje Johna Fowelese).²⁸⁴

I v *Účastnících zájezdu* si autor od samého počátku textu snaží ujasňovat své myšlenky. Například hned v úvodu si klade otázku, zda si zvolil pro svůj román to správné téma.²⁸⁵ Také se čtenáři svěruje s výběrem jmen postav, které dle svých vlastních slov, vybírá

²⁸¹ VIEWEGH, Michal. *Výchova dívek v Čechách*. Brno: Petrov, 2001. s. 213.

²⁸² Tamtéž, s. 62.

²⁸³ Emil Lukeš tento Vieweghův dialog a reflexi tvorby a také autorovu autobiografičnost hodnotí v recenzi na *Výchovu dívek v Čechách* takto: „o způsobu tvorby neustále přemýšlí, hledá pro příběh vhodný tvar a své psaní reflektuje i přímo v románě; [...] Autor útočí na čtenáře ze všech stran, přenáší na něho radost z vyprávění, udržuje ho v napětí a nutí hltat stránku za stránkou. Při fabulaci se dokonale ‚vyřádí‘, lehce a samozřejmě sugeruje představu skutečného života, [...]. Díky desítkám konkrétních detailů převzatých ze skutečnosti nabývá románová fikce (neboť opravdu nejde o autentický deníkový záznam) takové přesvědčivosti, že čtenář podlehne a literaturu se skutečností ztotožní.“ (LUKEŠ, Emil. *Výchova dívek po vieweghovsku*. In *Tvar*, 1994, č. 18, s. 18.)

²⁸⁴ VIEWEGH, Michal. *Výchova dívek v Čechách*. Brno: Petrov, 2001. s. 167.

²⁸⁵ „Náhle ho znovu přepadla pochybnost, zda myšlenka napsat román, který se odehrává během turistického zájezdu, je skutečně tak skvělá a nosná, jak to už déle než rok domýšlivě tvrdil v každém druhém časopise či televizním rozhovoru.“ (VIEWEGH, Michal. *Účastníci zájezdu*. Brno: Druhé město, 2006.)

neochotně a namátkou. Tento proces výběru mu přijde příliš namáhavý a zároveň netvůrčí, a to také proto, že vynaložená námaha nepřináší ten efekt, který by ospravedlňoval onu dřinu.²⁸⁶ V první třetině textu autor/spisovatel Max přemýšlí i nad zvolenou formou textu. Zda vybral vhodně. Zda je ten, do značné míry zvolený, tradiční vypravěčský způsob vhodný. Čtenáři se svěřuje se svými pochybami a nemožností zachytit ten nejrealističtější obraz krajiny apod.²⁸⁷ V závěru zase naopak zauvažuje nad tím, co jsou příběhy²⁸⁸ a svěří se nám i s tím, že četba knih v průběhu procesu psaní pro něj představuje pouhé palivo, „které marnotratně spaluje na cestě za vlastním románem.“²⁸⁹

Do tohoto románu pak Viewegh kromě dialogu se sebou samým výrazně zapojuje dialog i s literární kritikou v reakci na negativní hodnocení *Výchovy dívek v Čechách*. Autor se tímto zapojením dialogu s kritikou do textu svým způsobem vyrovnává s hodnoceními, kterými se cítil být ukřivděn. Kritikové jsou tak zesměšňováni a ponižováni zapojením do samotného děje vznikajícího textu. Tento konkrétní dialog lze označit i přímo za jakýsi boj či válku s kritikou.²⁹⁰ V souvislosti s tímto jevem zesílila i samotná autorova potřeba objasňovat a vysvětlovat svá díla, která souvisí s omezením prostoru čtenáře pro vlastní interpretaci textu, jelikož ji autor za něj učiní sám. O tomto aspektu Vieweghovy tvorby se níže zmíníme podrobněji.

Také v tomto románu jsou zřetelné paralely mezi autorem a postavou spisovatele Maxe. I Emil Lukeš píše, že „své prožitky, problémy a trable až příliš průhledně [autor] rozptýlil do několika postav. [...] K úplnému splynutí autora s hrdinou pak dochází tam, kde si Viewegh vyřizuje účty s dřívějšími kritiky [...].“²⁹¹ Autor nám čtenářům dokonce i prozradí, proč vlastně vůbec píše. „Protože při psaní může řešit problémy, které jsou řešitelné.“²⁹²

²⁸⁶ VIEWEGH, Michal. *Účastníci zájezdu*. Brno: Druhé město, 2006. s. 38–39. („Nebudu se s těmi jmény mazat, říkal si Max výhrudně, jako by se přel s kýmsi neviditelným, ale přesto přítomným. Bude jim ty zatracené jména přidělovat, jak mu přijdou pod ruku [...].“)

²⁸⁷ Tamtéž, s. 108.

²⁸⁸ Tamtéž, s. 342.

²⁸⁹ Tamtéž, s. 176.

²⁹⁰ Tento dialog je autorem konkrétně realizován tak, že vkládá/začleňuje do textu vybrané a s největší důsledností zvolené úryvky z recenzí svých knih, které následně ironizuje, zesměšňuje a komentuje. Kritikové, kteří následně tento vzkaz identifikují, na něj reagují, a tak se tento proces opakuje neustále dokola: negativní recenze kritiků → Vieweghova reakce v novém textu → komentář kritiků v recenzích + negativní kritika. V *Zapisovatelských otcovských láscech* to dokonce vypadá tak, jako by se Viewegh s kritikou vyrovnal jednou provždy, a to tak, že postava spisovatele zavraždí postavu literárního kritika. Dokonce je tento čin v textu označen smysluplným.

²⁹¹ LUKEŠ, Emil. Kam kráčí Viewegh?. In *Tvar*, 1996, č. 16, s. 20–21. Nebo také HYBLER, Martin. Varianty postsubjektivity. In *Kritická Příloha Revolver Revue*, 1996, č. 6, s. 20–37. („vřazuje se sám jako postava (spisovatel Max) do děje, který píše, a komentuje, jak ho píše.“)

²⁹² VIEWEGH, Michal. *Účastníci zájezdu*. Brno: Druhé město, 2006. s. 344.

V následujících *Zapisovatelích otcovský lásky* a *Povídkách o manželství a o sexu* se již nesetkáváme s modelem psaní realizovaným jako v rámci předchozích textů. Hlavní hrdinové jsou sice spisovatelé, ale již není text zaměřen výhradně na reflektování procesu psaní. Soustředí se spíše na samotnou osobnost spisovatele a její mediální obraz, tedy na spisovatele jako celebritu, jako člověka, který se psaním živí. Tento jev je již zřetelný i u *Účastníků zájezdu*. Spíše je prezentováno, jak autor sám píše, co pro to dělá, a co prožívá, než reflexe tvůrčích postupů u konkrétního textu. Postava spisovatele ze *Zapisovatelů* dokonce trpí jistou úchylnou, to znamená, že píše od rána do večera nonstop a k tomu ještě většinou pod stolem.

I zde narazíme na značné autobiografické paralely, ale spíše v *Povídkách o manželství a o sexu*: „ještě před pár lety byl chudým učitelem na základní škole, zatímco dnes je relativně známým, slušně placeným a dokonce překládaným spisovatelem, který si – jako by se nechumelilo – každou chvíli létá do Hamburku, Kodaně nebo Helsinek.“²⁹³ Autor nám i v rámci výčtu nejrůznějších schůzek sděluje, že se probíral třiceti stránkami starých poznámek k chystaným povídkám, přičemž dostal několik nových nápadů.²⁹⁴ Mediální obraz je pak posílen v *Zapisovatelích*, návštěvami televizních pořadů (Třináctá komnata) a v *Povídkách* například rozhovorem s redaktorkou časopisu pro ženy.²⁹⁵ Podle Emila Lukeše *Povídky* reflektují život spisovatele na volné noze, kdy povinnost pravidelného psaní bere autorovi radost z vyprávění. Kde Viewegh právě onu cenu za úspěch reflektuje prostřednictvím postavy Oskara, který se v onom zmíněném rozhovoru do ženského časopisu obviní z toho, že úspěch z něj učinil citového mrzáka.²⁹⁶

„Postupnou proměnu spisovatele z autority v celebritu také dokládá to, že zatímco se Viewegh dříve vymezoval vůči literární normě a kritice, před nimiž měl potřebu obhajovat svůj způsob psaní, později se tímto nepřitelem stává bulvární tisk, vůči němuž obhajuje právo prezentovat a interpretovat svůj životní příběh tak, jak jej vnímá on.“²⁹⁷

Báječná léta s Klausem se svým způsobem navrací k reflexi tvorby, ale ne takovým způsobem jako tomu bylo v případě *Výchovy dívek v Čechách* nebo *Účastnicích zájezdu*. Navíc i tento text je prostoupen onou proměnou autora v celebritu. V první části knihy autor reflektuje cestu *Psích roků/Báječných let pod psa* od tisku, přes vyjití až po samotné ohlasy. Autor nám popisuje svůj šok z jejich úspěchu, a vzápětí nám oznamuje, že bylo prodáno více než sto tisíc výtisků, kniha byla zfilmována, zdramatizována a přeložena do několika

²⁹³ VIEWEGH, Michal. *Povídky o manželství a o sexu*. Brno: Druhé město, 2008. s. 50.

²⁹⁴ Tamtéž, s. 59.

²⁹⁵ Tamtéž, s. 200–208.

²⁹⁶ LUKEŠ, Emil. Flustrace z manželství, sexu a úspěchu. In *Tvar*, 1999, č. 13, s. 20.

²⁹⁷ BALAŠTÍK, Miroslav. Fenomén Viewegh. In *Host*, 2011, č. 3, s. 16–25.

světových jazyků. Ale hlavně, že vůbec nechápe, jak se ze zakřiknutého mladíčka mohl přes noc stát nejčtenější český spisovatel. Celou tuto úvahu následně Kvido/autor zakončuje větou, že „česká literatura na tom musela být opravdu špatně.“²⁹⁸

Ke čtenáři se také dostávají informace ohledně toho, nad jakým tématem nového románu Kvido přemýšlí. Tyto úvahy čtenáře směřují k autorem již napsaným *Účastníkům zájezdu*, což nám potvrzuje i část textu, kterou si Kvido/autor zapsal k přípravám nového románu, jelikož je tako část shodná s textem z reálných *Účastníků zájezdu*. Dokonce čtenáři sděluje, že by i tento román měl být autobiografický.²⁹⁹ Autor nás také stihne informovat o tom, že se chystá napsat román o rodičích a dětech, touto zmínkou nás autor směřuje k reálným, již napsaným *Zapisovatelům otcovské lásky*.³⁰⁰ A dozvíme se, že Kvido/autor, již také stihl napsat Promiskuitní povídky, kterými jsou myšleny opět reálné *Povídky o manželství a o sexu*, ze kterých je v textu i citováno.³⁰¹ V rámci vyprávěného příběhu stihne také Kvido/autor začít opět psát satirické fejetony do novin, které mu později (v létě roku 2000) vyjdou knižně. Kvido/autor nám sděluje, že je to už jeho devátá kniha, což je jasný odkaz na autorův soubor fejetonů *Švédské stoly aneb Jací jsme*.³⁰²

Nakonec však dojde i na reflexi autorovy tvorby, opět formou rozhovoru s redaktorem, jako tomu bylo i v *Báječných letech pod psa*. Tentokrát se nejedná o vlastní reflexi, rozhovor je veden spíše pod vlivem kritiky a jejich připomínek k autorově tvorbě obecně. Autor prostřednictvím tohoto rozhovoru tvoří výčet toho, co mu dosud kritika vytýkala na jeho tvorbě, přičemž každý bod, každou připomínku odráží svým nesouhlasem, že tomu tak není. Jeho rozčílení postupně graduje, až dosáhne bodu, kdy je celá kritika, všichni kritikové a všechny ty připomínky poslány do patřičných míst.³⁰³ V průběhu textu se však dočkáme i několika vlastních reflexí tvorby, dozvídáme se třeba, že když začíná psát, má syžet nastíněn pouze přibližně, protože trpí potřebou sám sebe překvapovat.³⁰⁴ Nebo třeba, že nejhorší

²⁹⁸ VIEWEGH, Michal. *Báječná léta s Klausem*. Brno: Petrov, 2002. s. 40–41.

²⁹⁹ Tamtéž, s. 51–52.

³⁰⁰ Tamtéž, s. 140.

³⁰¹ Tamtéž, s. 174–175.

³⁰² Tamtéž, s. 192.

³⁰³ Vytýkáno je autorovi například, to, zda jedna kniha ročně není moc, zda by každé téma nepotřebovalo více času na to, aby mohlo zrát a nepůsobilo povrchně. Tedy, že témata jsou banální a chybí hloubka a přesah. Dále také, že by měl autor psát pomaleji a neměl být vztahovačný a měl by připustit, že kritika má někdy pravdu. Že by postavy měli více přemýšlet apod. (VIEWEGH, Michal. *Báječná léta s Klausem*. Brno: Petrov, 2002. s. 193–195.)

³⁰⁴ VIEWEGH, Michal. *Báječná léta s Klausem*. Brno: Petrov, 2002. s. 172–173.

životní období zažívá, když dopíše knihu a pošle ji nakladateli. Píše, že pár dní má radost z dokončené práce, ale poté přijde bezradnost z toho, co teď bude dělat.³⁰⁵

V *Případu nevěrné Kláry* se opět nachází postava spisovatele, ale tentokrát není hlavní, hlavní postavou je soukromý detektiv Denis. Do pozice vypravěče se postava spisovatele dostává pouze v rámci několika vstupů, které popisují situaci po skončení příběhu. Dozvídáme se, že se spisovatel Norbert chystá psát román, jehož hlavním hrdinou bude soukromý detektiv, kterého si najme spisovatel. Tento zmíněný román, který se spisovatel chystá psát, má pak kopírovat a nechat se inspirovat tím, co je dějem samotného příběhu. („Existuje takové kliše: autor si nehledá téma, téma si ho najde samo – tak přesně tohle se mi stalo. Nebývale mě to baví. Už mám sto třicet stránek.“)³⁰⁶

V textu pak spolu postavy hovoří i o hlavní postavě zmíněného chystaného románu, termínu odevzdání nakladateli nebo o příjmu z prodeje knih. A samozřejmě i zde narazíme na pár autobiografických rysů autora, jejichž nositelem je spisovatel Norbert.

Celý proces psaní je pak opět reflektován v *Lekci tvůrčího psaní*. Hned v prologu nám nepojmenovaný autor během rozhovoru s nakladatelem sděluje, že napíše příběh, „který vznikne během jediného dne v semináři tvůrčího psaní. Celé se to navíc odehraje před zraky čtenáře. Prakticky z ničeho by před jeho očima mělo vzniknout pozoruhodné něco.“³⁰⁷ Dokonce nám i hned prozradí, jak se bude jmenovat – Lekce tvůrčího psaní. Podle autorových slov se kritikovi prý nebude líbit a nakladatel si zase myslí, že si ji nikdo nekoupí. Nepojmenovaný autor k nám následně ještě promlouvá a komentuje příběh prostřednictvím prvního a druhého intermezza a epilogu. Hlavní postavou samotného příběhu je pak spisovatel Oskar, který vede lekce tvůrčího psaní. Je úspěšný a klade si otázku, zda ke čtrnácti knihám přidávat patnáctou. Zde se nachází jedna z prvních paralel autorova života, i sám autor má na svém kontě již čtrnáct knih a tato, kterou držíme v ruce, je tou patnáctou. I v rámci prvního intermezza zazní z kritikových úst na konto autora, že opět opisuje ze skutečnosti. Také z rozhovoru postavy Lucie s Oskarem máme dojem, že se jedná o reálného autora. Lucie Oskarovi sděluje, že i když se jí nelíbí všechny jeho knihy, hlavně povídky o sexu a román o nevěře, stejně si je všechny kupuje a každý rok se těší na novou, protože má pocit, že ho z knih zná.³⁰⁸

Autor se vyjadřuje k samotnému psaní a tomu, co pro autora představuje. Podle

³⁰⁵ VIEWEGH, Michal. *Báječná léta s Klausem*. Brno: Petrov, 2002. s. 101.

³⁰⁶ VIEWEGH, Michal. *Případ nevěrné Kláry*. Brno: Druhé město, 2015. s. 136.

³⁰⁷ VIEWEGH, Michal. *Lekce tvůrčího psaní*. Brno: Petrov, 2005. s. 9.

³⁰⁸ VIEWEGH, Michal. *Lekce tvůrčího psaní*. Brno: Petrov, 2005. s. 80.

autorových/Oskarových slov je to totiž „souboj o čtenářovu pozornost. Proč by si z tisíců knih měl vybrat právě tu vaši? První stránky představují klíčový souboj, který musíme vyhrát. [...] Autor musí čtenáři od prvních stránek ukazovat, že je – s odpuštěním – *dobrý*.“³⁰⁹ Také hovoří o tématu a umělosti závěru knih. Příběh je zkrátka konstruován tak, jak píše Josef Chuchma, aby „si publikum uvědomovalo fiktivnost literatury, ale současně na fiktivnost, vtaženo do vyprávění, zapomínalo.“³¹⁰ Také postava kritika Lumíra má, podle Chuchmy, reprezentovat celý cech kritiků.³¹¹

Příběh *Románu pro muže* je pro změnu narušován vstupy autorova alter ega, spisovatele jedoucího po besedách. Prostřednictvím rozhovorů vedoucích s návštěvníky besed a vlastních úvah je pak autorova tvorba částečně reflektována.³¹² Dozvídáme se, že se autor chystá psát svoji dvacátou knihu, která se bude jmenovat *Román pro muže* a bude o sexu a o smrti. Autor se čtenáři svěřuje i s tím, že mu to zatím moc nejde. Škrta, maže a zahazuje připravené verze. Trápí se a má pocit, že té dvacáté knize přikládá přehnaný význam.³¹³ V závěru knihy se také dozvídáme, že ji autor stihl napsat za zhruba dva měsíce, a že psal prakticky každý den, samozřejmě kromě sobot a nedělí. Jinak autor také odpovídá na otázky typu: proč rád píše, zda se dá psaním uživit, proč píše tolik o sobě nebo proč tolik používá citáty. Všechny odpovědi na otázky jsou však velmi stručné, zároveň však výstižné, ale rozhodně to nejsou pro čtenáře nějaké nové informace, pokud četl i autorovy předchozí knihy, zmíněné odpovědi na otázky totiž již dávno zná.

V *Bio manželce* je sice také postava spisovatele Mojmíra, která nese řadu autobiografických rysů autora, ale není vypravěčem. Příběh je vyprávěn z pohledu duly, která Mojmíra nemá moc ráda. Ten je tady prezentován spíše jako celebrita, než jako spisovatel. Zároveň v rámci tematické výstavby textu nevzniká žádné dílo, vypravěč pouze občas prohodí poznámky jako, že ho baví fabulování apod. Změna nastává až v pokračování románu nazvaném *Bio manžel*, ve kterém se, ona zmíněná vypravěčka dula, rozhodne napsat román.

³⁰⁹ VIEWEGH, Michal. *Lekce tvůrčího psaní*. Brno: Petrov, 2005. s. 23, 28.

³¹⁰ CHUCHMA, Josef. Rozhořčení cituplného muže. In *Mladá fronta Dnes*, 2005, č. 103, s. C7.

³¹¹ Tamtéž, s. C7.

³¹² Klára Kubíčková píše, že „postava spisovatele jedoucího na besedu má se sebeironickým úšklebkem vysvětlovat Vieweghův postoj ke světu, hlavně ke gymnazistkám a k jeho spisovatelské práci. Když postava novináře na malém městě vykřičí, že píše proto, aby se udělal lepším, musí se čtenář nutně ptát, jestli to Viewegh nemyslí zase jenom jako slogan, kterým jakoby sám za sebe vysvětluje, že nepíše (jen) pro peníze.“ (KUBÍČKOVÁ, Klára. Ve Vieweghově novém Románu pro muže je víc smrti než sexu. In *Mladá fronta Dnes*, 2008, č. 233, s. C10.)

³¹³ „Bude to tvoje dvacátá kniha. Zatím ti to moc nejde: škrtaš, mažeš, zahazuješ připravené verze. Sedíš v pracovně třeba i šest hodin, a napíšeš sotva dvě stránky, které druhý den vyhodíš. Trápíš se. Možná je to tím, že té dvacítce podvědomě přikládáš přehnaný význam. Co je výročí? Pouhá číslovka. Takhle jednoduché to bohužel není.“ (VIEWEGH, Michal. *Román pro muže*. Brno: Druhé město, 2008. s. 22–23.)

Zároveň nám sděluje, že se bude jmenovat Biomanžel, a že to bude hlubší a pravdivější román, než Mojžírova Biomanželka. Skrze popisování tvorby duly je zároveň komicky ironizována samotná tvorba spisovatele Mojžíra/tedy autora. Jde tedy o jakousi hru autora, který do role vypravěče textu postavil dula. Ta svými ironickými promluvami na konto Mojžíra zároveň komentuje a popisuje i jeho dílo. Komicky a zároveň ironicky vyznívá i samo označení, které Mojžírovi přiřknula, mluví o něm totiž jako o Mistrovi.

Dula nás například informuje o tom, že Mojžír vždy kradl témata jako sama straka a připomíná nám vzápětí i jeho manýry s citáty³¹⁴ nebo, že léta už vykrádá sám sebe.³¹⁵ Zhruba v polovině knihy nás také informuje, že má naspáno již skoro sto stran textu a že se nachází ve středu svého románu, což odpovídá i samotné struktuře textu, který právě držíme v ruce.³¹⁶ Komicky působí také chvíle v textu, kdy se Mojžír a dula navzájem poučují, jak mají správně psát. Mojžír dule říká, že spisovatel by měl být maximálně přesný, ta na to reaguje tím, že když text upraví, zda opravdu bude přesnější a opravdovější.³¹⁷

Také autobiografické rysy autora jsou zřetelné v místech, kde se hovoří například o premiérách filmů natočených podle jeho knih³¹⁸ nebo ve chvíli, kdy je stručně převypravován celý Mojžírovův život, jehož obrysy se shodují s autorovými, především co se týká autorových předchozích knih a jejich námětů.³¹⁹ Mojžír a dula, oba zároveň, tedy představují hlas samotného autora, který tentokrát dialog vede pomocí a prostřednictvím dvou postav, které se se do sebe „pouští“ ohledně toho, jak by se co mělo psát. I v rámci epilogu autor ke čtenáři promlouvá prostřednictvím obou těchto postav, nejprve je čtenář informován o tom, že Mojžír napíše „zdánlivě humoristický román“, dokonce ocituje, aniž tentokrát uvede zdroj, Ludvíka Vaculíka, kterého již jednou citoval v úvodu *Povídek o manželství a o sexu* („Napiš dobře, cos udělal špatně a dostane se ti rozehřešení!“),³²⁰ přičemž se také usměje nad svým slušným nápadem, když v tom přichází, opět, hlas duly, a její ironické: „Asi chudák zapomněl, že jsem ho už jaksí předběhla. Mimochodem: muži se rádi domnívají, že jsou první – i když ve skutečnosti jsou věčně druhí.“ A celý text je pak zakončen slovy: „,Tak,‘ pronese

³¹⁴ „náš Mistr, který by pro originální nápad, abych tak řekla, klidně i přes plot skočil, v tomto směru rozhodně nikdy nebyl výjimkou (natožpak teď, když je inspiračně poněkud impotentní a kvůli nosnému nápadu by si nechal vrtat koleno, že?). Mojžír zkrátka vždycky kradl a dodnes krade jako straka – vzpomeňte třeba na tu jeho manýru s citáty!“ (VIEWEGH, Michal. *Biomanžel*. Brno: Druhé město, 2015. s. 86–87.)

³¹⁵ VIEWEGH, Michal. *Biomanžel*. Brno: Druhé město, 2015. s. 29.

³¹⁶ Tamtéž, s. 94.

³¹⁷ Tamtéž, s. 102.

³¹⁸ Tamtéž, s. 17.

³¹⁹ Tamtéž, s. 114–115.

³²⁰ Tamtéž, s. 171.

Mojmír spokojeně, „to bychom pro tentokrát měli...“³²¹ Autor nám tak tedy splývá v obou těchto postavách, do kterých je rozložen, samozřejmě, že jako postavou, je více Mojmírem, ale i hlas dudy je autora.

Proces tvorby Viewegh výrazně reflektuje i ve svých dvou denících (*Báječný rok* a *Další báječný rok*). V *Dalším báječném roce* je tato reflexe zaměřena na proces psaní *Bio manželky*, kdy autor v deníku citoval i ukázky z připravovaného díla.

S Vieweghovou potřebou a snahou reflektovat, vysvětlovat a obhajovat svou tvorbu souvisí i otázka jakéhosi vkládání návodů/instrukcí na začátky textů určených čtenáři, kterými se ho autor snaží navést a následně i korigovat při četbě textu. Autor se tímto snaží čtenáři vzít tu možnost, aby text četl a chápal po svém, autor mu to prostě nedovolí, jelikož mu už na začátku, před samotným zahájením procesu četby, oznámí, co od textu může očekávat, jak je napsán a hlavně, jak by měl k samotnému textu přistupovat a číst ho. Viewegh chce tímto také zabránit nárůstu negativních kritik, které dle něj, plynou právě z nepochopení jeho textů.

4.2 Kontakt se čtenářem

Jedním z prostředků metafikce je také kontakt, který autor navazuje se čtenářem prostřednictvím textu díla, a o Vieweghově tvorbě to platí obzvláště. Tento kontakt je součástí autorem zamýšlené strategie. Jedná se také zároveň o jakousi specifickou formu komunikace, jež je součástí celkové „hry“ s textem. Autor hraje se čtenářem hru na pravdu, rozmazává hranici mezi realitou/pravdou a fikcí, které se prolínají a čtenář je tak místy zmaten, co právě je, a co není pravda. Snaží se čtenáře tzv. dostat na svou stranu, aby stál celou dobu po jeho boku až do samotného cíle/konce textu. Dává mu najevo, že mu na něm záleží, a že vše co dělá, dělá pro něj a jeho uspokojení z četby.

Dialog mezi oběma stranami je tedy iniciován autorem, který informuje o výstavbě textu, ujišťuje se v jistých věcech apod. Ale aby se stal tento dialog úspěšným, je nutná

³²¹ VIEWEGH, Michal. *Bio manželka*. Brno: Druhé město, 2015. s. 171.

aktivní interakce obou komunikačních stran. Dalo by se říci, že je čtenář autorem do jisté míry manipulován a nasměrován tam, kam autor právě potřebuje. Tato manipulace/hra se týká i míry Vieweghovy autobiografičnosti v textu. Toho, jak moc se autor snaží čtenáři vymluvit podobnost jeho a postav v textech, zatímco zároveň tyto domněnky posiluje a potvrzuje všemi možnými dostupnými způsoby. Součástí oné specifické komunikace je i zmíněné vkládání „návodů“ do textu, kterými autor čtenáři vsugerovává, jak by měl text vnímat, reflektovat, číst. Například v rámci *Povídek o manželství a o sexu* nebo *Románu pro ženy*. Více se však těmto jevům zde věnovat nebudeme, jelikož jsme se jim podrobněji věnovali již v předchozí podkapitole.

Součástí „hry“ s textem jsou i jednotlivé prostředky intertextuality, skrze něž autor komunikuje se čtenářem a zkouší jeho znalosti. Nakolik je obeznámen s literaturou, literárním kánonem a je schopen odhalit autorovy narážky a bavit se jimi a mít z nich takový požitek jako sám autor.

4.3 Dílo samo obsahuje jiné dílo

Pro metafikční texty je typické, že samotný text, v různých formách, obsahuje text další. Jelikož se jedná o techniku „psaní o psaní“ či „příběh v příběhu“, je to v celku logický jev. Hlavními postavami jsou spisovatelé, a tak v rámci příběhu vznikají texty další nebo se o některém z jiných textů postavy spisovatele či jiné postavy hovoří. V rámci toho se pak v textu nacházejí úryvky ze vznikajících nebo již vzniklých textů, ke kterým se vypravěč nebo jiná postava vyjadřuje, tedy hodnotí a komentuje. Vložené texty však často mívají i jiný charakter, a to takový, který spíše dokresluje samotný příběh a charakter jednotlivých postav, než že by souvisel se samotným procesem tvorby. Pokud to stručně shrneme, jedná se o různé povídky, básničky, zápisy z deníků, ukázky ze vznikajícího románu apod.

V *Báječných letech pod psa* se jedná hlavně o ukázky z Kvidova deníku a příležitostné básničky babičky Líby na pohlednicích z dovolených a výletů. Toto je přesně ten typ textů, které pouze dokreslují či reflektují příběh a charakter postavy. Co se týká Kvidova deníku, jedná se o zápisky z období stěhování rodiny do Sázavy, přičemž tyto jakési výtahy z deníků

mají čtenáři umožnit hlouběji nahlédnout do procesu stěhování celé rodiny z pohledu malého Kvida.³²² Básničky babičky Líby na pohlednicích mají zase vtipně shrnout její zážitky z dovolených, jejichž následným analyzováním, luštěním a komentováním se baví celá rodina. Básničky tedy plní funkci vsuvkovou zábavnou. Například:

„Za devět dní přišla do Sázavy černobílá pohlednice s interiérem kostela S. MARIA GLORIOSA DEI FRARI v Benátkách.

Vozíme se autokarem,
samé ženy, skoro harém,
pak chodíme po nohou
pod azurovou oblohou.
Když únavou klopýtáme,
gondolu si přivoláme!

Stálo na ní a také tentokrát následoval prozaický dovětek: Úžasně jsem se zlepšila v italštině a v angličtině! Všechny vás líbá vaše Líba, psala babička. ‚To je možný,‘ komentoval to Kvidův otec. ‚Zato to veršování jí už nějak nejde. Prý: Chodíme po nohou! Patrně občas chodí i po rukou!‘ ‚Na poště zase odlepili známku!‘ řekl našťavaně Kvido. ‚To jsem blázen,‘ řekla Kvidova matka. ‚Úžasně jsem se zlepšila v italštině a angličtině. Zajímalo by mě, co tím chtěl básník říci.‘³²³

Ve *Výchově dívek v Čechách* naopak narazíme na dvě samostatné povídky, jednu kratší, jejíž autorkou je postava Beáty a druhou obsáhlejší, jejímž autorem je sám vypravěč. Proč je Beátina povídka *TÁTA A JÁ*³²⁴ zařazena do textu nám vysvětluje sám vypravěč: ‚Na Beátinu povídku jsem byl upřímně zvědavý. Přečetl jsem ji ještě téhož večera [...] Nezamýšlím předstírat, že je to povídka *kličitá*, která na Beátu *vrhá úplně jiné světlo*, ale rozhodl jsem se ji sem zařadit, neboť její svěží realismus byl pro mne po všech těch Beátiných výkřicích o *opravdovém umění* příjemným překvapením. V mnoha ohledech mi navíc připadá zajímavá a v neposlední řadě to je – jedno z mála skutečně autentických svědectví o *tragicky zesnulé B. K.*‘³²⁵ Povídka tedy jistým způsobem zaznamenává změnu ve vypravěčově nahlížení na Beátu. K této povídce se v recenzi na zmíněnou knihu vyjádřil i Josef Vohryzek. Nazval ji nejlepší pasáží celé knihy a dodal, že ‚na pouhých dvou stránkách v ní Beáta o sobě

³²² VIEWEGH, Michal. *Báječná léta pod psa*. Brno: Druhé město, 2013. s. 39–47.

³²³ Tamtéž, s. 105.

³²⁴ VIEWEGH, Michal. *Výchova dívek v Čechách*. Brno: Petrov, 2001. s. 119–121.

³²⁵ Tamtéž, s. 119.

a svém problému (rozbitá otcovská vazba) vypoví víc než celá Výchova dívek v Čechách.“³²⁶

I v případě druhé vložené povídky nám autor/vypravěč vysvětluje své důvody, proč povídku nazvanou *Intelektuálka*³²⁷ zařadil do knihy. Jedná se o povídku, kterou vypravěč napsal pro *Playboy* a jak říká sám vypravěč, je o Beátě.

„Nad jejím případným zařazením do této knihy jsem váhal – jednak je očividně poznamenána snahou vyhovět nárokům specifického čtenářského publika, má autostylizace do role *rozvedeného světáka* musí po tom všem, co jsem zde o sobě a o svém manželství řekl, nutně působit komicky, a do třetice, i na mne podobné přechody do zcela jiného příběhu působí většinou rušivě (začlenění ‚Garpových‘ povídek do Irvingova skvělého románu *Svět podle Garpa* nepovažuji například za příliš šťastné). Jestliže jsem se nakonec přesto rozhodl ve prospěch jejího zařazení, je to jen díky nezvratnému přesvědčení, že přes některé vnějškové rozdíly píšu stále týž příběh (a navíc vám prostě *musím* demonstrovat onu svou geniální intuici, s níž jsem v povídce předpověděl pozdější Beátiny aktivity ekologické).“³²⁸

Petr Hanuška píše, že povídka *Intelektuálka*, vytváří na malém prostoru karikaturu jednoho z hlavních témat primárního příběhu, a to „nebezpečí světa vzpírajícího se zjednodušeným výkladům různých šarlatánů, léčitelů, nových mystiků, kazatelů, vůdců sekt...“³²⁹

I v *Účastnících zájezdu* se nachází několik vložených příběhů, týkajících se dvojice postav, pana Petrescu a paní Košťálové. Postava spisovatele Maxe/autora, si prostřednictvím rozvinutí příběhu této dvojice snaží ujasnit jejich charakter a úlohu v textu. Jeden tento příběh je například o tom, jak se potkali. Po dospání jednoho z těchto příběhů je Max/autor už velmi zoufalý, nemůže totiž stále přijít na to, co jsou tyto postavy zač, a co s nimi tzv. v textu „udělat“.³³⁰

V *Románu pro ženy* jsou součástí sémantické výstavby textů pro změnu dopisy, dopisy Olivera Lauře, ve kterých se jí vyznává ze svých citů a prosí ji, aby se k němu vrátila. Těchto dopisů je v textu celkem šest a prolínají ho od samého začátku až do jeho konce. Jedná se o dopisy, které jsou, jak se píše v textu, vystaveny v metru na plochách určených pro reklamu a v první části textu spíše reflektují to, co v příběhu teprve nastane a jaké to bude mít následky.

³²⁶ VOHRYZEK, Josef. Svět jako korzo. In *Literární noviny*, 1995, č. 1, s. 6.

³²⁷ VIEWEGH, Michal. *Výchova dívek v Čechách*. Brno: Petrov, 2001. s. 186–202.

³²⁸ Tamtéž, s. 186.

³²⁹ HANUŠKA, Petr. Postmoderní hledání Michala Viewegha. In *Tvar*, 1997, č. 3, s. 15.

³³⁰ VIEWEGH, Michal. *Účastníci zájezdu*. Brno: Druhé město, 2006. s. 68–69, 76–78.

Tyto dopisy jsou také od ostatního textu odlišeny kurzívou. Čtenář tak snadno identifikuje, že tok příběhu je v danou chvíli narušen jiným jevem, který je však i přesto součástí děje.³³¹

Text *Báječných let s Klausem* je narušován, stejně jako tomu bylo v případě *Báječných let pod psa*, deníkovými záznamy. Tentokrát se však nejedná pouze o jeden, ale je jich rovnou několik. A konkrétně se jedná o zápisy Kvidovy dcery Aničky. Všechny záznamy jsou označeny nadpisem *Z deníku Aničky*³³² a od okolního textu jsou opět, jako i v předchozích případech, odlišeny kurzívou. Ve většině případů je zde popisován, ale hlavně kritizován Kvido z pohledu dospívající dcery, přičemž i jazyk zápisů se mění dle Aniččina věku. Zápisy se tak stávají komickou vsuvkou v knize. Mimo jiné dělá autor v této části textu narážky i na další své knihy a jejich kritický ohlas, např.: „a potom mi řekl, že píše román o vztahu otců a dcer, [...] Ani se nedivím, že má na ty své rádoby humoristický nebo jaký knihy (já to pochopitelně nečtu) tak špatný kritiky, protože někdy je fakt úplně mimo.“³³³

Případ nevěrné Kláry obsahuje jednu samostatnou povídku, jejímž autorem je postava spisovatele Norberta. Povídka se jmenuje *Sauna* a v textu je čtena v rámci Norbertova výstupu v literární kavárně, tím pádem je na několika místech prokládána reakcí publika, Kláry i samotného Norberta. Čtenář má tudíž pocit, že je opravdovou součástí textu, protože je právě v tu danou chvíli v příběhu čtena, tento dojem potvrzují právě ještě zmíněné reakce publika. Samozřejmě je však, jako i v předchozích případech, od ostatního textu odlišena kurzívou. Povídka má v textu svou úlohu, jelikož reflektuje skryté pocity, obavy a strachy postavy Norberta ze vztahu s mladou dívkou.³³⁴

Příběh knihy *Mráz přichází z hradu* je zase prokládán úryvky ze *Super tajné knihy* neboli deníku prezidentova milence, která je přinesena postavou Kristýny do redakce *MF DNES*. Tyto úryvky jsou tři, jeden hned na samém začátku knihy, druhý se nachází ve středu knihy a poslední v závěru knihy. Označeny jsou nadpisem *Super tajná kniha I, II, III* a od ostatního textu se liší ještě užitím kurzívy a tučného písma. Tato *Super tajná kniha* je do života příběhu uvedena hned v prologu textu. Postava Lennyho leží na lehátku a drží tuto svou tajnou knihu/sešit se svými zápisky. Obsah se týká vztahu Lennyho s prezidentem, v jednom z úryvků se nám dokonce svěruje s tím, že mu prezident dal jednou svolení napsat o něm, co chce, a že se ho také pokusil vzít zpátky. Lenny chce celou knihu jednou vydat, ale

³³¹ VIEWEGH, Michal. *Román pro ženy*. Brno: Petrov, 2005. s. 7–9, 57–59, 124–126, 160–162, 184–186, 234–236.

³³² VIEWEGH, Michal. *Báječná léta s Klausem*. Brno: Petrov, 2002. s. 26–28, 82–84, 139–141, 206–208.

³³³ Tamtéž, s. 140.

³³⁴ VIEWEGH, Michal. *Případ nevěrné Kláry*. Brno: Druhé město, 2015. s. 95–110.

prezident, v textu ho označuje jako Největšího Čecha, mu to zakáže, že není možné, aby ji vydal. Tyto ukázky se prolínají se zbytkem textu a doplňují ho.³³⁵

Poslední příklad, který v rámci této části textu uvedeme, se bude týkat *Lekce tvůrčího psaní*. Zde se jedná o texty, které vznikají právě v rámci lekcí tvůrčího psaní. Tyto kratší texty studentů pak mají za úkol v textu spíše dokreslit charakter postav a ve stručnosti a rychlosti rozvinout jejich životní příběh. Postavy jsou tak čtenáři bližšími a sympatičtějšími, když znají jejich problémy a trápení.³³⁶

Jak jsme prokázali, Viewegh do textů vkládá nejčastěji texty kratšího rozsahu, a mohou to být jak krátká vyprávění, povídky, deníkové zápisy, tak i dopisy či krátké rýmovánky. Musíme však připomenout, že se v textech nacházejí samozřejmě také i úryvky ze vznikajících nebo již vzniklých textů postav spisovatelů, jejich příklady jsme zde však neuváděli. Rozhodli jsme se raději na tomto místě uvést pro názornost příklady jiných textů, než těchto.

4.4 Výroky na adresu konvencí literární tvorby

Viewegh se v rámci své tvorby také často vyjadřuje k literárním normám, konvencím literatury a její úloze, ale také k samotnému procesu psaní. Dále v rámci svých textů hodnotí díla klasické, ale i moderní literatury. V neposlední řadě se vyjadřuje ke kritice i k samotným kritikům. Viewegh se zkrátka snaží uchopit literaturu jako takovou a definovat si ji pro sebe, pochopit ji, jak funguje a následně se k tomu, co v textech demonstruje, buďto přiklonit nebo naopak. To, co však zaznívá v celé Vieweghově tvorbě, je otázka pochopení a definování úlohy spisovatele. Viewegh si klade otázku, co to vůbec znamená být spisovatelem. V rámci těchto otázek a hodnocení zároveň vymezuje svoji roli v literatuře a říká čtenáři, kam patří on sám, tedy kam a k čemu se řadí/přiklání.

Miroslav Balašík Vieweghův literární vývoj a pozici hodnotí následovně. Píše, že v *Báječných letech pod psa* se ještě setkáváme s modelem, který „spisovateli i literatuře

³³⁵ VIEWEGH, Michal. *Mráz přichází z hradu*. Brno: Druhé město, 2012. s. 14–16, 178–180, 295–294.

³³⁶ VIEWEGH, Michal. *Lekce tvůrčího psaní*. Brno: Petrov, 2005. s. 86–88, 113–114.

prisuzoval značnou společenskou, morální i politickou váhu. Literatura stále ještě představuje „pravdu o světě“. Ve *Výchově dívek v Čechách* se situace a pohled už mění. Zde nám autor sděluje, že mu už nejde o vyšší pravdu a staví se do role, ze které chce hlavně bavit čtenáře. „V dalším románu *Účastníci zájezdu* pak už zcela přímo odmítá ‚mesiášské, poněkud národně obrozenecké pojetí spisovatele‘, které je podle něho zjevným omylem, ‚leč v Čechách ještě zcela nevykořeněným‘, a funkcí literatury už není ani něco špatného zakrývat, [...] Max cítí především ‚odpovědnost vůči sobě jako autorovi‘, dále pak vůči nakladateli a teprve pak čtenáři.“³³⁷ Dále se Balaščík vyjadřuje k samotnému pojetí spisovatele podle Viewegha. Píše, že „spisovatelství už neprezentuje jako něco výjimečného, nevystupuje jako demiurg fikčního světa ani jako svědek dějin, ale pouze jako zaznamenávatel bezprostředního okolí.“³³⁸ Psaní knih že pro něj už není vysněným posláním (např. jako v *Báječných letech pod psa*) nebo únikem od všedních věcí, psaní se pro něj stává běžnou prací, která ho živí. A právě i v tomto posunu v postavení spisovatele se odráží ona proměna autora od autority k celebritě.³³⁹ Viewegh zkrátka správně postřehl, jak píše Balaščík, že společnost už od literatury neočekává, že bude budovat historické vědomí nebo bude předvádět svou estetičnost, ale že bude především bavit.³⁴⁰

Jak jsme se již zmínili, Michal Viewegh už ve *Výchově dívek v Čechách* definoval svou pozici v literatuře. Pasoval se totiž do role styčného důstojníka mezi nízkým a vysokým uměním (tedy mezi kupovaným, avšak opovrhovaným čtivem a literaturou vysokou, kterou však prakticky nikdo nečte). A z této pozice počítá i s tím, že na něj budou občas nepříjemné obě zmíněné strany.

Když nyní pomineme vývoj Vieweghovy pozice v literatuře a její definování, klade si autor v textech také řady otázek, jež se věnují samotnému psaní a jeho teoretizování. Těchto pouček a rad se nachází celá řada například v *Lekci tvůrčího psaní*, která svým námětem a obsahem autora k tomu přímo vybízí. Postava Oskara teoretizuje se členy kurzu o úloze a funkci jazyka,³⁴¹ apod., zkrátka reflektují, v různé míře, celý proces psaní od začátku až do konce. Autor často používá jako podklad pro potvrzení či vyvrácení svých tvrzení výtahy

³³⁷ BALAŠČÍK, Miroslav. Fenomén Viewegh. In *Host*, 2011, č. 3, s. 16–25.

³³⁸ Tamtéž, s. 16–25.

³³⁹ Josef Chuchma ve své recenzi na *Báječný rok* napsal: „Vieweghův deník jako první v tuzemském písemnictví reflektuje postavení spisovatele jako společenské hvězdy, takzvané celebrity, která přitom žádostivě postupovat řadou kulturních vrstev, moc ráda by shromáždila víc uznání, než je ve zdejším natěsnaném a porůznu provázaném prostředí patrně vůbec možné pojmut.“ (CHUCHMA, Josef. Píšu víc, než vím, mám totiž pravdu. In *Mladá fronta Dnes*, 2006, č. 103, s. C8.)

³⁴⁰ BALAŠČÍK, Miroslav. Fenomén Viewegh. In *Host*, 2011, č. 3, s. 16–25.

³⁴¹ VIEWEGH, Michal. *Lekce tvůrčího psaní*. Brno: Petrov, 2005. s. 35–37.

z literárně teoretických odborných prací. Také z pozice čtenáře v textech, ať už prostřednictvím postav nebo sám za sebe v denících, kriticky hodnotí jím vybraná díla klasické i moderní současné světové a domácí literatury. Musíme také podotknout, že celá řada těchto vyjádření a postojů je v textech realizována prostřednictvím a za pomoci citátů, částečně i některých aluzí, které zaznívají z úst postav nebo se v textech nacházejí odděleně. Všechny v úvodu zmíněné otázky si pak Viewegh klade a odpovídá na ně i ve svých dvou knižně vydaných denících.

Z důvodů neshod s kritikou je také v textech, počínaje *Účastníky zájezdu*, často hodnocena pozice samotné kritiky a obraz literárního kritika, které se postupně staly i jedním z témat autorových knih. Výrazně se objevuje tento obraz kritika a kritiky i v denících, v nich se však autor již neskrývá za svými postavami, ale promlouvá sám za sebe. K těmto autorovým soudům však musíme přistupovat kriticky, musíme brát v potaz onen autorův ironický tón, v němž zaznívají soudy mířené na kritiku.³⁴² Autor také v této věci hovoří buďto konkrétně nebo zobecňuje. Postupně však toto „téma kritiky“ ustupuje, autor sám dokonce kdysi řekl, že s jeho tematizováním končí, ale i přesto stále místy zaznívají ony reakce na kritiku. Zajímavý je například fakt, že v *Románu pro muže* z roku 2008 se nám autor svěřuje s tím, že mu na psaní stále záleží, a to i přesto, že píše už celé čtvrt století, ale na jeho výkladech už ne. Píše: „Tuzemského literárního života se účastníš jen výjimečně. Oni mají své ceny, ty máš své volvo...“³⁴³ V roce 2008 tedy píše, že ho výklady jeho děl již nezajímají, a ani celý domácí literární život, o tři roky později v deníku *Další Báječný rok* však čtenář může vidět, že to, co nám autor před lety sděloval, již není pravdou, i přesto, že nás v poslední třetině deníku opět ubezpečuje o tom, že literatura jsou pro něj pouze dvě věci, psaní a čtení, všechno ostatní – ceremoniály, sešlosti, řevnivost, drby, články, polemiky ho zajímají rok od roku méně.³⁴⁴ Kazimír Turek ve své recenzi na deník píše, že je naprosto zřejmé, že Viewegh po přízni literárních kritiků touží, a je to zřetelné hned na několika místech. Turek píše, že Viewehovy nenávistné proslovy „nelze brát jinak než jako výlevy zhrzené milenky, které neznají míru ani soudnost.“³⁴⁵

³⁴² Tato hodnocení zaznívají v celé řadě děl, například v *Nových nápadech laskavého čtenáře* v parodii nazvané *Pracovní porada Kritické přílohy RR* nebo v *Lekci tvůrčího psaní*, kde se nachází postava kritika Lumíra, která může být obrazem autorova hodnocení a představy kritika. Kritika je výrazně přemítána i v denících, v *Dalším báječném roce* dokonce Viewegh čtenáři slibuje, že bude psát jen o těch kritikách, kteří ho chválí, nebo ho přímo nehání. Negativní recenze, že bude pouze citovat bez komentáře. Chce totiž čtenáře ušetřit nenávistných polemik.

³⁴³ VIEWEGH, Michal. *Román pro muže*. Brno: Druhé město, 2008. s. 23.

³⁴⁴ VIEWEGH, Michal. *Další báječný rok*. Brno: Druhé město, 2011. s. 274.

³⁴⁵ TUREK, Kazimír, Báječně napsaný bulvár. In *A2*, 2006, č. 21, s. 7.

5 Další autoři využívající prostředků intertextuality a metafikce

Pro devadesátá léta je typická tvorba postmoderní literatury, ta využívá jak prostředků metafikce, tak i intertextuality, proto je jasné, že s jistotou narazíme na autory, kteří, stejně jako Michal Viewegh,³⁴⁶ užívají ve své tvorbě zmíněných přístupů. Jedná se například o Jiřího Kratochvila, Michala Ajvaze, Danielu Hodrovou či Miloše Urbana. V literatuře po roce 2000 přestávají být experimentální prózy senzací a ustupuje se tak od postmoderních her, ale i přesto se stále najdou autoři, kteří využívají postupů intertextuality a metafikce, například Marek Přibíl, Kateřina Tučková nebo David Zábranský. Nutno však podotknout, že každý z autorů k nim přistupuje po svém a využívá jich v různé míře.

Jak pro texty Jáchyma Topola, tak i Jiřího Kratochvila je typické ústřední postavení autobiografického vypravěče, stejně jako je tomu i u Michala Viewegha. Výrazným rysem Kratochvilových textů je tedy „svěbytný typ vypravěče – autora, ironického a manipulativního, který čtenáře průběžně informuje o své strategii i motivaci, a především mu neustále explicitě i implicitě připomíná neomezenou moc, s níž textu vládne.“³⁴⁷ V *Medvědím románu* tematizuje průběh vyprávění a román vytváří jako fabulační hru, „vyvolávající dojem neukončeného, teprve vznikajícího textu.“³⁴⁸ V knize *Avion* se naopak střídá a prolíná příběh spisovatele s příběhem, který v textu teprve vzniká. Kniha pak vrcholí setkáním hrdinů obou příběhů, můžeme tedy říci propojením a znejistěním hranice mezi realitou a fikcí. V souboru krátkých povídek *Má láska*, *Postmoderno* autor paroduje žánry populární literatury, pracuje s citacemi a aluzemi a netají se ani svou inspirací, především Jorgem Luisem Borgesem. Lze

³⁴⁶ Aleš Haman píše, že „byl Viewegh řazen k postmoderním spisovatelům pracujícím s metodou odhalování fikce jako světa vzniklého v hlavě autora.“ Další tvorba však „vnáší do jeho próz specifický rozpor mezi mimetickou stylizací a antiiluzivní ironizací. Jeho postup však je odlišný od antiiluzivnosti autorů, jako je Topol či Kahuda. Nezpochybňuje totiž mimetickou perspektivu, z níž je fikční svět nazírán. Jeho vypravěč, jakkoli nese evidentní rysy autobiografické, je fiktivní postavou včleněnou do vyprávěcího světa, jenž si zachovává mimetické rysy. Předmětem ironizace se stávají spíše čtenáři, s nimiž si autor prostřednictvím fikce pohrává.“ (HAMAN, Aleš. Fikce a imaginace v prózách devadesátých let. In *Tvar*, 2001, č. 17, s. 7.)

³⁴⁷ MALURA, Jan – PŘIBÁŇOVÁ, Alena. Jiří Kratochvil. In *Slovník české literatury po roce 1945*. 1. 3. 2009. Dostupné na <<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1259>>.

³⁴⁸ Tamtéž.

připomenout i to, že se Kratochvil vypravěčským postojem hlásí k Milanu Kunderovi.³⁴⁹ Jiří Kratochvil tedy využívá jak všech prostředků intertextuality, tak i prostředků metafikce, která je zřejmá hlavně v rámci reflexe procesu tvorby.

Texty Michala Ajvaze jsou naopak prostoupeny opakujícími se motivy písma a knihy „jako ‚základních klíčů‘ k pochopení (jiného) světa.“³⁵⁰ A Miloš Urban paroduje literární žánry (literaturu faktu a gotický román),³⁵¹ hraje také se čtenářem mystifikační hry, to platí pro knihu *Poslední tečka za rukopisy*. V této knize narazíme i na jiné prostředky intertextuality včetně zmíněné parodie, nechybí aluze (např. postava Marie je několikrát nazvána Watsonem), ani citáty. Pod názvem každé kapitoly se vždy nachází citát, který je jakýmsi mottem následujícího textu oné kapitoly (např. [Marie] *Smála se na mne zdaleka a já se díval z podezdívky* JAROSLAV SEIFERT apod.).³⁵² Autor cituje například Františka Halase, Jaroslava Seiferta, Ivana Diviše či Sylvii Plathovou. Autor dále také vkládá do textu jiné texty, podobně jako je tomu i u Viewegha. V závěru knihy se například nachází úvod habilitační práce, jejíž autor se jmenuje stejně jako postava knihy, narazíme však i na ukázky z různých dopisů, které jsou od ostatního textu odlišeny kurzívou. A jak píše Ladislav Nagy ve své recenzi *Poslední tečky za rukopisy*, autor se v textu vyjadřuje i k literatuře a její teorii.³⁵³

Také Kateřina Tučková, jedna z autorek debutujících po roce 2000, ve svých dílech využívá zmíněných prostředků. Pro druhou autorčinu knihu *Žitkovské bohyně* je typické výrazné a časté prokládání textu fiktivními dokumenty³⁵⁴ (od různých úředních listin – např. policejní zápisy až po soukromou korespondenci nebo úryvky z diplomové práce). Dané úryvky a jejich žánr podporuje i jejich grafická stránka. Petr Nagy píše, že tyto dokumentární pasáže nijak nenarušují plynulost děje a celkovou čtivost knihy. „Ve výsledku tvoří coby

³⁴⁹ MALURA, Jan – PŘIBÁŇOVÁ, Alena. Jiří Kratochvil. In *Slovník české literatury po roce 1945*. 1. 3. 2009. Dostupné na <<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1259>>.

³⁵⁰ NOVOTNÝ, Vladimír – KUDLOVÁ, Klára. Michal Ajvaz. In *Slovník české literatury po roce 1945*. 1. 11. 2011. Dostupné na <<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1204>>.

³⁵¹ MACHALA, Lubomír. *Literární bludiště. Bilance polistopadové prózy*. Praha: Brána, 2001. s. 126.

³⁵² URBAN, Miloš. *Poslední tečka za rukopisy*. Praha: Argo, 2005. s. 35.

³⁵³ „Nutno patrně jedním dechem připomenout, že pro vášnivou obhajobu románového žánru, kterou nám autor předkládá, sehrála nepochybně významnou roli tradice anglického románu; ta se ostatně v knize explicitně připomíná. Je však přítomna i na tematické rovině – okamžitě se zde připomenou romány Julia Barnese (zejména *Flaubertův papoušek*) a Petera Ackroyda (*Chatterton Hawksmoor*), v nichž se títo autoři, podobně jako Urban, zabývají tématy plagiátorství, autenticity, literatury a teorie. Asi je třeba dodat, že v této společnosti si Urban vede více než dobře – Ackroydova *Chattertona* překonává ve všech bodech a i tak skvělá kniha, jakou bezpochyby je *Flaubertův papoušek*, neotevřítá tak podnětným (a navíc zábavným) způsobem tolik závažných témat.“ (NAGY, Ladislav. Urban, Miloš. *Poslední tečka za rukopisy*. In *iLiteratura.cz*. 9. 4. 2003. Dostupné na <<http://www.iliteratura.cz/Clanek/10853/urban-milos-posledni-tecka-za-rukopisy>>.)

³⁵⁴ Např. TUČKOVÁ, Kateřina. *Žitkovské bohyně*. Brno: Host, 2012. s. 32, 59, 61, 84.

dobové indicie neodmyslitelnou součástí románu, jehož detektivní zápletka je postavena na odkrývání tajemství žitkovských bohyní.³⁵⁵ I Iva Frůhaufová sdílí tento názor, myslí si, že si tyto dvě části textu nijak nepřekáží a nebrzdí se.³⁵⁶ Klára Kubičková si však myslí přesný opak. Píše, že „místy je citací z archivů příliš, zastavují příběh, ruší jeho spád. Jako by Tučková chtěla dostat do knihy úplně všechno, co o bohyních zjistila – i na úkor čtivosti. Dává přednost citaci dokumentů místo tvoření povah jednotlivých bohyň, [...]“.³⁵⁷

Marek Přibíl se pak ve své knižní prvotině *Pavouk* nechává inspirovat Milanem Kunderou, dokonce je označován za „kunderovce“. Petra Křivánková píše, že by se dala „pokládat za lehkou variaci na kunderovský motiv.“³⁵⁸ Postava profesora vysoké školy čte a analyzuje Kunderův román *Nesmrtelnost*. A Josef Chuchma míní, že i samotná tato postava je postavou kunderovskou.³⁵⁹ V textu tak narazíme na řadu citací ze zmíněné Kunderovy knihy. Nechybí však ani aluze, například ve formě inspirování se Kunderovým principem náhody, který rozvíjí právě v *Nesmrtelnosti*, nebo jak píše Křivánková i v Přibílově poetice, která je v souladu s poetikou Kunderových „směšných lásek“, či tím, že autorův popis Prahy může připomenout Brno Jiřího Kratochvila.³⁶⁰

I David Zábranský se nechává inspirovat Milanem Kunderou. Jeho románu *Slabost pro každou jinou pláž* „svou útržkovitou, kolážovitou strukturou bez přítomnosti uceleného narativního proudu připomíná [...] ze všeho nejvíce Kunderovu *Nesmrtelnost* [...]. Přestože se sám empirický autor těmto paralelám důsledně brání a snaží se je smést ze stolu prohlášeními o pouze podvědomé inspiraci, jeho text Kunderou velmi pravděpodobně ovlivněn je.“³⁶¹

³⁵⁵ NAGY, Petr. Tučková, Kateřina. Žitkovské bohyně 2. In *iLiteratura.cz*. 7. 6. 2012. Dostupné na <<http://www.iliteratura.cz/clanek/30165/tuckova-katerina-zitkovske-bohyne-2>>.

³⁵⁶ FRŮHAUFOVÁ, Iva. Tučková, Kateřina. Žitkovské bohyně. In *iLiteratura.cz*. 22. 4. 2012. Dostupné na <<http://www.iliteratura.cz/Clanek/29901/tuckova-katerina-zitkovske-bohyne>>.

³⁵⁷ KUBÍČKOVÁ, Klára. Žitkovské bohyně jsou výborné, ale místy příliš akademické. In *Mladá fronta Dnes*. 25. 3. 2012. Dostupné na <http://kultura.zpravy.idnes.cz/katerina-tuckova-zitkovske-bohyne-dtq-/literatura.aspx?c=A120323_175626_literatura_jaz>.

³⁵⁸ KŘIVÁNKOVÁ, Petra. V pavučině náhod. In *Host*, 2005, č. 1, s. 53–55.

³⁵⁹ „Kunderovské postavy bývají zaskočeny: život si nijak neplánují, hezky si všechno zařídí, obstaví se bariérami, avšak dostavuje se náhoda, zrada, s níž nepočítaly. Sestavit mechanismus a skloubit jej s náhodou do vyladěného, takzvaně přirozeného celku vyžaduje od spisovatele značný rozmysl a cit. Marek Přibíl připomíná bystrého matematika, který zadanou úlohu rychle a elegantně řeší, ale musí ještě ujit dost velký kus cesty, aby ovládl filozofii matematiky, aby pronikl do prostorů, jež se nacházejí ‚za‘ rovníci.“ (CHUCHMA, Josef. Přichází mladý konstruktér inspirováný Kunderou. In *Mladá fronta Dnes*. 29. 10. 2004. Dostupné na <http://kultura.zpravy.idnes.cz/prichazi-mlady-konstrukter-inspirovany-kunderou-fs2-/literatura.aspx?c=A041028_185640_literatura_kot>.)

³⁶⁰ KŘIVÁNKOVÁ, Petra. V pavučině náhod. In *Host*, 2005, č. 1, s. 53–55.

³⁶¹ JÍLEK, Jan. Slabost pro každou jinou pláž v zemi bez moře. In *Aluze*, 2008, č. 1, s. 74–75.

Jak tedy můžeme vidět, Michal Viewegh není jediným autorem, který by v kontextu české literární tvorby devadesátých let 20. století a prvních dvou dekád nového tisíciletí užíval prostředků intertextuality a metafikce. Je však zřejmé, že jeho přístup k této problematice a využití jejích prostředků je ve Vieweghově případě a jeho tvorbě ojedinělý. Viewegh cituje a aluduje závratné množství textů, autorů, motivů, postav apod. I způsob jakým reflektuje tvorbu a navazuje kontakt se čtenářem, je ojedinělý.

Přibil se ve svém *Pavoukovi* zaměřuje na Milana Kunderu a citování z *Nesmrtelnosti* a přebírání jeho motivů. Také Zábranského struktura *Slabosti pro každou jinou pláž* připomíná Kunderovu (jak se zmiňujeme výše). I Tučková cituje a vkládá texty z jednoho tematického okruhu, které jsou pevnou součástí textu. Nutno však říci, že Přibil i Tučková své citace a vložené texty od ostatního textu odlišují, buďto kurzívou či jinou grafickou úpravou. Miloš Urban ve své *Poslední teče za rukopisy* naopak užívá podobně jako Viewegh úvodních citátů/mott, které uvádějí následující text a naznačují směřování jeho obsahu. I ostatní ocitované úryvky, které jsou zapojeny do textu, jsou odlišeny užitím kurzívy. Také Jiří Kratochvíl pracuje ve svých textech se všemi prostředky intertextuality a řadou prostředků metafikce. Ani Michal Ajvaz není výjimkou a jeho tvorba je prostoupena aluzemi, jejich užití a texty jsou však velmi odlišné od Vieweghových. Jak jsme se již zmínili, dané prostředky jsou uvedenými autory využívány v různé míře a podobě, která odpovídá jejich stylu, tématu a nárokům textu, který tvoří.

Michal Viewegh je veliký čtenář, a to ovlivňuje z velké části i jeho tvorbu. Svou četbu totiž demonstruje ve svých textech a k tomu mu slouží zmíněné prostředky intertextuality. Jeho potřebě obhajovat se a vysvětlovat tvorbu zase naopak vyhovují prostředky metafikce. Ve většině případů tak zapojuje do svých textů všechny prostředky jak intertextuality, tak i metafikce, které dokáže umně kombinovat. Zmínění autoři se do nich většinou pouštějí v jednotlivostech a ne v takovém rozsahu jako autor, kterému v naší práci věnujeme prostor. Ve Vieweghově tvorbě se proměňuje i četnost jejich užití, přičemž v určitých intervalech a v různé míře kolísá, nejvíce pak po roce 2000 až na několik výjimek. I rozsáhlá „hra“, která je realizována v několika rovinách (textu, komunikace se čtenářem atd.), je prostoupena celou autorovou tvorbou.

6 Michal Viewegh předmětem intertextuality a metafikce jiných autorů

Ne jenom Michal Viewegh využívá textů jiných autorů pro své účely, ale i Vieweghovy texty a jeho osoba se stávají součástí próz jiných autorů v různé míře a pojetí. „Od parodických narážek v *Posledním bourbonovi* (1996, přeprac. 2000) Bohuslava Vaňka-Úvalského přes Indruchovu polemickou románovou repliku *Výchovy dívek v Čechách* (1994), příznačně pojmenovanou *Mozkodlab. Fífikovská variace* (1999), až Jandourkův víceméně kolegiální tvůrčí dialog nesoucí název *Škvár* (1999).“³⁶² Stručně se budeme zabývat Indruchových *Mozkodlabem* a *Posledním bourbonem* Vaňka-Úvalského.

Igor Indruch se k inspiraci přiznává otevřeně, již samotný podtitul (*Fífikovská variace*) a jeho dodatek nám tuto skutečnost potvrzují hned na samém začátku knihy. Jméno Fífik, dále v textu je k příjmení připojeno i jméno Myšák, má připomínat a evokovat jméno Vieweghovo, tato postava nám ale reálného Viewegha nepřipomíná pouze jménem, ale i vzhledem (nosí kulaté brýle, má kučeravé vlasy, je to třicátník,...), dále tím, že napsal knihu *Báječná léta pod psa* a reflektovanými náměty na nové knihy. Navíc autor ještě dodává: „Jakákoliv podobnost s knížátkou Michala Viewegha VÝCHOVA DÍVEK V ČECHÁCH je čistě záměrná. Jakákoliv odlišnost také.“ V úvodu zazní i krátká báseň jako aperitiv, jak píše sám autor, jejíž autorkou je Beáta Králová, postava Vieweghovy knihy a nyní i Indruchovy.

V příběhu zůstávají postavy z původního textu, pouze vypravěči je přiřazeno jméno, které předtím neměl, jmenuje se Myšák Fífek. Kromě těchto postav přibývají i postavy nové. Autor jednotlivé původní postavy hodnotí. Celkově převyprávěný příběh vyznívá ironicky a je autorem vulgarizován. V textu najdeme i některé repliky postav, které odpovídají těm z *Výchovy dívek v Čechách*, nebo mají alespoň budít toto zdání.

Autor prostřednictvím textu vede dialog se samotným Vieweghem, příběhem³⁶³ a příběhem Beáty, který přetváří a přizpůsobuje ho svému vidění. Zaplňuje tzv. bílá místa

³⁶² MACHALA, Lubomír. *Literární bludiště. Bilance polistopadové prózy*. Praha: Brána, 2001. s. 29.

³⁶³ Např. „No vidíš – možná přece jen nebudeš tak úplně hloupý příběh. Uvidíme, co se z tebe ještě vyklube. [...] „No dobře, je to budoucí slavný spisovatel, ale to z něj ještě nedělá vhodného protagonistu poutavého příběhu.“ – nebo „Jak dál? „Máš nějaký návrh, příběhu?“ „Hele, ze mě žádný rozumy netahej,“ odsekl Mozkodlab. „Piš, jak umíš. Hlavně mě nezvorej.““ (INDRUCH, Igor. *Mozkodlab*. Lanškroun: Krupun Trog s.r.o., 1999. s. 21, 89.)

Beátina života, ve *Výchově dívek v Čechách* se toho zase až tolik o Beátě nedozvídáme, a tak Indruch rozvádí a pozměňuje její příběh. Kniha má tedy dvě roviny vyprávění, a to rovinu převyprávění původního příběhu, ale po svém a rovinu postavy spisovatele Romana Timeše Nového, který si ujasňuje názory na Vieweghovo dílo. Narážíme i na komentování procesu psaní, který je však odlišný od Vieweghova a jednotlivých textů.

V rámci dialogu s autorem a textem Indruch uvažuje o tom, zda jsou Vieweghovy knihy tak dobré, jak se o nich mluví, či naopak. („Bude-li kniha dobrá, dokáže to bez hořkosti a žárlivosti strávit a přiznat Vieweghovi jeho zasloužené vavříny?“ nebo „Spisovatel, kterého všichni označují za největší naději české literatury, přece nemůže jen tak napsat sračku. Nebál bych se jít proti obecnému mínění v případě, že bych si byl svým názorem a jeho nestranností jist. Já si však v skrytu duše přál, aby to byla sračka. [...] Dnes přece nemá smysl psát jako Dostojevský a babrat se s každým detailem, [...]“)³⁶⁴ Nakonec se rozhodne, že si příběh napíše po svém tak, jak by se to líbilo jemu. Ne však jako parodii, ale jako „variaci na dané téma“, které nazve *Fifkovskou variací*. On totiž není slavný a nemá tak touto variací co ztratit. A jak píše v textu: „Tak se s tím nebude srát. Bude něžný, bude jízlivý, bude vulgární, bude krutý, místy i absurdní nebo groteskní. Podle svých momentálních nálad a potřeb příběhu...“³⁶⁵ Postupně však přicházejí i pochyby, se kterými se autor svěřuje čtenáři.³⁶⁶

Nechybí ani aluze a citáty, avšak citátů není v textu mnoho, jedná se spíše o několik citací hudebních textů a jedné z knihy *Marketing Managementu* Philipa Kotlera. Co se týká aluzí,³⁶⁷ jde především o mnoho odkazů na nejrůznější pohádky, např. Malého prince, Bajaju či Hloupého Honzu, ale i samotného Michala Viewegha.³⁶⁸ I vztah Beáty a Myšáka Fifíka je přirovnáván k pohádce, vyznívá však ironičtěji, než ve *Výchově dívek v Čechách*.³⁶⁹ Zapomenuto není ani na vyobrazení autorových problémů s kritikou, která se v textu skrývá pod označením Realita (např. „Myšák Fifík se o Realitu nezajímá. [...] Od útlého mládí tráví

³⁶⁴ INDRUCH, Igor. *Mozkodlab*. Lanškroun: Krupun Trog s.r.o., 1999. s. 54–55.

³⁶⁵ Tamtéž, s. 57.

³⁶⁶ „Uvažoval, zda neměl místo o Myšákovi Fifíkovi psát také raději o sobě. Jak by si na Fifíkově místě počíнал on?“ nebo „Nebudou mě pak už vždy s Vieweghem srovnávat?“ nebo „Má, nebo nemá senu pokračovat ve *Fifíkovských variacích*? [...] „No, cenu to patrně žádnou nemá, ale jednak už jsem se s tím přece jen dost nadřel, než abych to nechal jen tak ležet ladem, [...]“ (INDRUCH, Igor. *Mozkodlab*. Lanškroun: Krupun Trog s.r.o., 1999. s. 69, 198, 199, 200.)

³⁶⁷ Např.: „jak se nad tím vším klene – jako Gulliver nad zemí Liliputánů“; „Většina z nich vypadá, bohužel, úplně jinak. Jak to tedy popsat? ...malá, bledá, pod plachetkou osoba...“ (INDRUCH, Igor. *Mozkodlab*. Lanškroun: Krupun Trog s.r.o., 1999. s. 26, 61.)

³⁶⁸ Přípomenují jsou například Vieweghovy kursy tvůrčího psaní nebo jeho někdejší práce redaktora v nakladatelství *Československý spisovatel*.

³⁶⁹ Např.: „Proto povolal sám pan Král Hloupého Honzu, aby mě, Smutnou princeznu, rozesmál. Ano, rozesmál. Protože ten, kdo se směje (pozor – ne moc, ne málo – tak akorát!), ten se zdá všem O.K.“ nebo „zmocnilo se Jeho Veličenstva neličené nadšení. „Mámo, slyšíš to? Tak ona mluví! Ona docela normálně, nahlas mluví! To je hotový zázrak!“ A milý zbohatlík poskakoval po kuchyni s lahváčem v ruce a dokonce se pokoušel o jakési taneční kroky.“ (INDRUCH, Igor. *Mozkodlab*. Lanškroun: Krupun Trog s.r.o., 1999. s. 195, 139.)

mnoho času četbou všelijakých chytrých knížek v úporné snaze vyzbrojit a opevnit se moudrostí, načerpanou z knih, proti záludným útokům krvežíznivé Reality. Je si dobře vědom toho, že nesmí nikdy polevit, ani usnout na vavřínech, aby nebyl jednoho krásného dne Realitou zaskočen a nestal se tak nakonec i on jen pouhou snadno přehlédnutelnou tečkou v anonymním zástupu Realitou totálně zdecimovaných mamlasů...“).³⁷⁰ Indruch nezapomíná ani na čtenáře, a jak sám píše: „Bez čtenářů je ze mě mrtvola.“³⁷¹

Bohuslav Vaněk-Úvalský nevariuje některý z Vieweghových textů jako Igor Indruch, ale pouští se ve svém díle *Poslední bourbon* do parodických narážek na osobu samotného Michala Viewegha a některé jeho texty. Úvalský odkazuje k Vieweghovým textům zaprvé parodováním titulu knihy *Nápady laskavého čtenáře*, která je překřtěna na *Nápady mlaskavého vodnáře*.³⁷² Tento zparodovaný titul se následně stává názvem jedné kapitoly. Neparoduje však pouze titul Vieweghův, ale i jiných autorů (např. Vláčně sledované vraky, Limonádový Noe, Na západní frontě úklid nebo Válka s loky).

Dále je jedna z kapitol nazvána *Zahrabte Vivíka, přicházím*. Přičemž postava Vivíka je zřejmou aluzí na Michala Viewegha. Postava majitele nakladatelství Úvalského³⁷³ se snaží v knihkupectví prodat výtisky básnické sbírky svého kamaráda, ale protože ji nikdo nekupuje, začne o ní prohlašovat, že jejím autorem je slavný beletrista Vivík, který ji vydal pod pseudonymem Szpuzva. Tento nápad dostane ve chvíli, kdy jedna zákaznice chce koupit knihu Vivíka, ale všechny výtisky jsou vyprodané, a tak jí nabídne básnickou sbírku spolu s onou historkou. Vivík tak podle oné historky vydává básně pod pseudonymem pouze ze skromnosti, „možná že vám jeho romány připadají trochu plytké. Je to tím, že všechno dává do básní a ty romány jsou jen odpad. [...] Chce, aby se jeho niterná zpověď četla kvůli obsahu, ne kvůli jeho jménu.“³⁷⁴ Úvalský se snaží v zákaznici podnítit zájem: „Je moc dobřej, řekl jsem. – Bohužel mu tato doba neumožnila vydávat nic jiného než bestsellery. Je ostuda, že nikdy nevydal opravdový propadák.“³⁷⁵ Reálného autora Szpuzvu a jejího tvůrce

³⁷⁰ INDRUCH, Igor. *Mozkodlab*. Lanškroun: Krupun Trog s.r.o., 1999. s. 23–24.

³⁷¹ Tamtéž, s. 104.

³⁷² VAŇEK-ÚVALSKÝ, Bohuslav. *Poslední bourbon*. Brno: Petrov, 2002. s. 48–54.

³⁷³ Postava nakladatele Úvalského nese autobiografické rysy autora, stejně jako je tomu i v případě Vieweghových knih.

³⁷⁴ VAŇEK-ÚVALSKÝ, Bohuslav. *Poslední bourbon*. Brno: Petrov, 2002. s. 50–51.

³⁷⁵ Tamtéž, s. 51.

Úvalského tato historka a prodejní tah provází i po zbytek příběhu.³⁷⁶ V závěru knihy pak tato zápleтка vrcholí udílením ceny za literaturu, jejímž laureátem se stal Vivík, ten ji obdržel za básnickou sbírku *Lidská noha*, kterou vlastně nenapsal. Všichni zkrátka uvěřili Úvalského historkám: „Je to pro mne nečekané, ale zasloužené,“ uvedl v rozhovoru pro MF Dnes [Vivík]. Cože?! Zařval Szpuzva a pustil volant. – Cože?! Jak, Vivík?! To je přece moje sbírka.³⁷⁷

7 Strategie: vliv nakladatelské politiky, zájem čtenářů a další ekonomické faktory

Michal Viewegh je spisovatel, který se velmi rychle na začátku své spisovatelské dráhy vyhoupl mezi úspěšné, prodávané autory a dnes je jedním z nejprodávanějších a nejvíce medializovaných autorů současnosti. I když, jak vzpomíná bývalý redaktor nakladatelství *Československý spisovatel* Ladislav Verecký, kde vyšlo první vydání *Báječných let pod psa*, zájem nebyl okamžitý: „První vydání knihy leželo tři neděle na pultech jako mršina. Pak jakoby se zdvihli zlatí úhoři Oty Pavla a *Báječná léta* šla najednou masově na odbyt.“³⁷⁸ Zájem se vzápětí přenesl i do novin a časopisů, kde se ohlasy kritiky shodovaly ve svém pozitivním hodnocení, a tom, že se na literární scéně objevil nový talent. Tato pozitivní přijetí a hodnocení knihy vyvrcholila udělením Ceny Jiřího Ortena.³⁷⁹ Čtenáře tehdy zaujal i autorův dětský pohled na období nedávné minulosti, který byl oproštěn od traumat minulosti. I sám autor měl zpočátku obavy, zda bude jeho dílo přijato, větším problémem se pro něj však později stala kritika.

I sami kritikové se vyjadřují k tomu, že o Vieweghových knihách není vůbec snadné

³⁷⁶ Např. „Už zase to s tím Vivíkem!“ nebo „Vy jste neslyšela o Vivíkovi? nasadil jsem fintu.“ nebo „Ráno mě zase otravovali s Vivíkem. Přestávám se v tom orientovat.“ (VAŇEK-ÚVALSKÝ, Bohuslav. *Poslední bourbon*. Brno: Petrov, 2002. s. 169, 184, 199.)

³⁷⁷ VAŇEK-ÚVALSKÝ, Bohuslav. *Poslední bourbon*. Brno: Petrov, 2002. s. 253.

³⁷⁸ BALAŠTÍK, Miroslav. Fenomén Viewegh. In *Host*, 2011, č. 3, s. 16–25.

³⁷⁹ Tamtéž, s. 16–25.

psát. Miroslav Balašík se ve svém článku *Fenomén Viewegh* zmiňuje o tomto faktu. píše, že už i Josef Chuchma „si nad kritickými ohlasy [...] titulu Biomanželka povšiml, že se z nich ,vytrácí schopnost pohlížet na jeho knihy jako právě ‚jen‘ na knihy‘. A rovněž Pavel Janoušek konstatoval, že každý jeho ‚pokus o tvůrčí čin dnes vstupuje do kontextu, který si jej zařadí, začlení a oklasifikuje mnohem dříve, než si kdokoliv z jeho nové knížky přečte jedinou větu‘. Pochopitelně. Knihy Michala Viewegha už dávno překročily rámeček literatury a recenzent, ještě než otočí první stránku, ví, že má před sebou nejen text, ale svým způsobem kulturní instituci.“³⁸⁰ I sám Viewegh to vnímá a přistupuje k tomu s tím, že posmívat se mu je prostě „in“.³⁸¹

Michal Viewegh byl dlouhá léta kmenovým autorem již zaniklého nakladatelství *Petrov*, a nyní jeho nástupnického nakladatelství *Druhé město*. Majitelem obou zmíněných nakladatelství byl a je Martin Reiner. Vieweghovy knihy jdou tzv. na odbyt, a proto vycházejí v desetitisícových nákladech. Často také vycházejí v dalších vydáních nebo dotisku. Tato záruka prodeje a následného zisku je pro nakladatele žádoucí a velmi lákavá, a proto není divu, že když vyšlo najevo, že bude nakladatelství *Petrov* končit, začali se autorovi ozývat i jiní nakladatelé s okamžitými nabídkami, například majitel nakladatelství *Paseka* Ladislav Horáček či Alice Horáčková z *MF Dnes*.³⁸² Viewegh je pro mnohé nakladatele metou, které by chtěli dosáhnout.³⁸³ A je také jedním ze spisovatelů, jehož každá nová kniha je vždy dychtivě očekávána a ve vysokých nákladech tedy i čtena.³⁸⁴ Jak píše Zuzana Válková, „být spisovatelem a žít jako rocková hvězda je možné i v 21. století.“³⁸⁵

Zajímavou strategií je také informování o nových bestsellerech na stránkách novin. Zápis z dvacátého druhého ledna roku 2005 Vieweghova deníku nás například informuje o tom, že na titulní straně *MF Dnes* se objevilo toto sdělení: „Bestsellery 2005: vyjde nový Viewegh i nový Harry Potter.“ To, že se vedle sebe objeví světově úspěšná, čtenářsky

³⁸⁰ BALAŠTÍK, Miroslav. Fenomén Viewegh. In *Host*, 2011, č. 3, s. 16–25.

³⁸¹ VIEWEGH, Michal. *Báječný rok (deník 2005)*. Brno: Druhé město, 2006. s. 16.

³⁸² „Volá nakladatel Horáček, který se prý dozvěděl, že Petrov končí, a chtěl by se semnou sejít... Vysvětlím mu, že i nadále budu vydávat své knihy u Martina. Krátce po něm opakovaně volá Alice Horáčková z MF DNES; říkám jí totéž.“ (VIEWEGH, Michal. *Báječný rok (deník 2005)*. Brno: Druhé město, 2006. s. 277.)

³⁸³ „Že porazíme Viewegha, to jsme opravdu nečekali, netají se spokojeností šéfa ostravského nakladatelství, které vydalo populární internetový Deník Ostravaka.“ (VIEWEGH, Michal. *Báječný rok (deník 2005)*. Brno: Druhé město, 2006. s. 196.)

³⁸⁴ TOMÁŠ, Filip. Chléb a hry Michala Viewegha. In *Právo*, 1998, č. 88, s. 10.

³⁸⁵ VÁLKOVÁ, Zuzana. Čeští literáti v období daňových přiznání: Kdo se dnes uživí psaním?. In *Hospodářské noviny. Ego!*. 24. 3. 2017. ISSN 1213-7693. Dostupné na <<http://archiv.ihned.cz/c1-65668930-spisovatele-penize-tuckova-viewegh-landsman-neff-zabransky-bellova-stindl-horakova-urban-dostalova-trestikova#>>.

oblíbená a velice prodejná kniha a série *Harry Potter* a hned vedle ní sám Viewegh, něco naznačuje. Čtenář může nabýt dojmu, že nová autorova kniha bude takovým trhákem jako zmíněný *Harry Potter*, že si ji hned půjde koupit. Záměr a sdělení může být různé, ale lze předpokládat, že pro našeho tuzemského autora bylo spíše přínosným, než naopak.

V periodikách se objevují i titulky podobného typu, jako je například článek s názvem *Byznys jménem Viewegh*, vydaný v ekonomickém týdeníku *Profit*.³⁸⁶ Jméno Viewegh již jistou dobu představuje a hlavně funguje jako obchodní značka či logo, které je dobře prodejné. A myslí si to i česká literární kritika. Jindřich Jůzl napsal, že jméno Viewegh „funguje již samohybně jako jakési logo“,³⁸⁷ i Pavel Janoušek píše, že logo Viewegh je dobře prodejné,³⁸⁸ a Kryštof Špidla také píše o tom, že „jméno Viewegh funguje jako obchodní značka a jeho knihy získávají status značkového zboží.“³⁸⁹ Jak píše Jan Lukeš, „Michal Viewegh se zkrátka za necelé desetiletí stal něčím jako institucí, ovšem institucí právě tohoto věku: zprimitivnělého, zlehkovážnělého, povrchního, obracejícího naruby dosavadní zvyklosti“³⁹⁰ a podobně.³⁹¹ I „kniha se v dnešní době stává zbožím, které vedle působení na kulturním (literárním) poli vstupuje na knižní trh. Paratexty zastávají i funkci ‚orientátorů‘ po knižním trhu a stávají se součástí vytvářeného reklamního prostředí. Čtenář je tímto reklamním prostředím obklopen, pohybuje se v iluzorním prostoru protkaném určitými představami o textu v knize nebo o autorovi.“³⁹²

Viewegh je i spisovatelem, který je hodně vidět na veřejnosti a čtenáři tak mají možnost se s ním osobně setkat. A to ať na různých autogramiádách, autorských čteních doma i v cizině, knižních veletrzích (výherci čtenářské soutěže na knižním veletrhu v Havlíčkově Brodě měli v roce 2005 možnost s autorem poobědvat),³⁹³ festivalech (Mezi ploty, Sázavafest), v rámci lekcí tvůrčího psaní nebo i na akcích, jako je Celé Česko čte dětem. Také uděluje množství interview, ať už o svém psaní nebo svém osobním životě.

³⁸⁶ VIEWEGH, Michal. *Další báječný rok*. Brno: Druhé město, 2011. s. 94.

³⁸⁷ JŮZL, Jindřich. Made by Viewegh. In *Labyrint revue*, 2001, č. 9/10, s. 156.

³⁸⁸ JANOUŠEK, Pavel. Michal Viewegh: Biomanželka. Druhé město, Brno 2010. In *Tvar*, 2010, č. 17, s. 3.

³⁸⁹ ŠPIDLA, Kryštof. Produkt, nebo literatura? Michal Viewegh vydal povídky o lásce. In *Host*, 2009, č. 10, s. 53.

³⁹⁰ LUKEŠ, Jan. Zapisovatelé zapisovatelů a úchylka z úchylek. In *Týden*, 1998, č. 17, s. 56.

³⁹¹ Andrea Králíková píše, že „v současném kontextu se autor stává ‚celebritou‘, což má vliv i na podobu autorského obrazu. (Spolu)pracuje na vytváření autorského jména jako ‚marketingové značky‘, značky dobré literatury, literatury, kterou je třeba číst, nebo značky určitého autorského typu.“ Obraz autora je nejčastěji tematizován prostřednictvím rozhovoru, kdy autor uplatňuje jistou strategii vůči médiím. A to buď postojem k poskytnutí či neposkytnutí rozhovoru. Média pak tyto rozhovory dále interpretují a vyjevuje se tak autorova strategie. U Viewegha tím myslíme jeho proslulý vztah k bulváru a tematizaci negativního vztahu ke kritikům. (KRÁLÍKOVÁ, Andrea. *Autorské tváře v knižních zrcadlech*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2015. s. 63.)

³⁹² KRÁLÍKOVÁ, Andrea. *Autorské tváře v knižních zrcadlech*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2015. s. 36.

³⁹³ VIEWEGH, Michal. *Báječný rok (deník 2005)*. Brno: Druhé město, 2006. s. 45.

Zájem čtenářů³⁹⁴ a motivace k četbě³⁹⁵ je tedy částečně ovlivňována i snahou dozvědět se o známém spisovateli zase něco nového z jeho soukromého života, či si potvrdit nebo vyvrátit to, co je o něm psáno v bulvárním tisku. Tato motivace souvisí s mírou Vieweghovi autobiografičnosti v textech, o které jsme již hovořili. Čtenáře zkrátka zajímá, jak úspěšný spisovatel žije, přičemž spor a ona zmíněná „hra“ na pravdu v řadě čtenářů vyvolává senzacechtivost, a k autorovým knihám je tak přistupováno, jako k nějakému bulvárnímu plátku. To souvisí i se skutečností, že Viewegh bývá poměrně pravidelným námětem novinových článků.³⁹⁶ Sám říká, že je pro ně „něco jako kostka maggi, kterou pokaždé, bez přemýšlení vhadují do řídkých polévek těch svých článků.“³⁹⁷

Tento fakt nám dokládají i nejrůznější čtenářské průzkumy, o kterých se ve svých denících zmiňuje i sám Viewegh. V roce 2005 například obdržel v rámci udílení cen Magnesia Litera, Cenu Čtenářů. Sám autor ji sice vnímá spíše jako cenu útěchy, ale pro nás je dokladem čtenářské úspěšnosti jeho knih.³⁹⁸ V jiném ze zápisů deníku: „Z Lidových novin se dozvídám, že jsem *nejoblíbenější český spisovatel* a že údajně porážím i Čapka a Hrabala. Tyhle průzkumy...“³⁹⁹ důkazem může být i to, že se jeho kniha *Vybíjená* umístila na první pozici v žebříčku nejprodávanějších knih za celý minulý rok, jak nás informuje Viewegh za pomoci výstřižku z novin od své matky.⁴⁰⁰ Ze čtenářských průzkumů také víme, že je upřednostňován hlavně ženami mladší a střední generace.⁴⁰¹ Úspěšnost knih mezi čtenáři potvrzuje i poměrně rychlé zfilmování⁴⁰² některých z nich, překlady či vydání textů v podobě audioknih.⁴⁰³

³⁹⁴ Michal Viewegh bývá však také často kritiky peskovan za to, že se čtenáři až moc podbízí.

³⁹⁵ Karel Krejčí píše: „Způsob, jak lidé čtou a co v knize hledají, určuje jejich čtenářskou zálibu. Každý druh literatury, každý autor, ba i každá jednotlivá kniha má svůj okruh čtenářů. [...] O čtenářském okruhu literárního díla [však] nerozhodují jen zájmy čtenářů, ale i způsob jakým se dílo rozšiřuje.“ Záleží také na cílové skupině, od toho se odvíjejícím vzhledu knihy a přiměřenosti ceny. (KREJČÍ, Karel. *Sociologie literatury*. Praha: Grada, 2008. s. 129, 133.)

³⁹⁶ Mimo jiné slouží i jaké objekt, ke kterému je přirovnáváno: „V Reflexu recenze nového alba skupiny Kryštof s názvem *Kryštof Viewegh: Kryštof je takový Michal Viewegh českého popu — někdo, pro koho je tvorba řemeslo, kdo ale strašně rád předstírá, že za tím vším úspěšným spotřebním produktem je nějaká vyšší myšlenka*.“ (VIEWEGH, Michal. *Další báječný rok*. Brno: Druhé město, 2011. s. 59.)

³⁹⁷ VIEWEGH, Michal. *Báječný rok (deník 2005)*. Brno: Druhé město, 2006. s. 185.

³⁹⁸ Tamtéž, s. 111.

³⁹⁹ Tamtéž, s. 134.

⁴⁰⁰ Tamtéž, s. 10.

⁴⁰¹ TRÁVNÍČEK, Jiří. Michal Viewegh, náš problém. In *Host*, 2009, č. 1, s. 53.

⁴⁰² Kryštof Špidla ve své recenzi na *Povídky o lásce* píše, že „popkultura je do značné míry založena na recyklaci sebe samé, a proto vznikají na základě Vieweghových děl filmové adaptace, které mají díky jeho jménu komerční úspěch předem zajištěn a jež vyvolávají společenskou poptávku po díle dalším. Roztáčí se tak spirála produkce a prodejnosti, která ovšem pramálo souvisí s literární hodnotou.“ (ŠPIDLA, Kryštof. Produkt, nebo literatura? Michal Viewegh vydal povídky o lásce. In *Host*, 2009, č. 10, s. 53.)

⁴⁰³ Jindřich Jůzl tuto Vieweghovu schopnost a úspěšnost nazval jako supermanovskou charakteristikou. (JŮZL, Jindřich. Vieweghovi zapisovatelé. In *Labyrint revue*, 1998, č. 3/4, s. 69.)

Za čtenářským zájmem a úspěchem, podle Josefa Chuchmy, stojí také autorova schopnost umně nakládat s realitami, které dobře známe nebo si je umíme představit. „Jsou to sociologicky i psychologicky názorné, nekomplikované sondy do české střední třídy.“⁴⁰⁴ Stručně řečeno Viewegh si vybírá témata ze života, která jsou čtenářům blízká, také jazyk postav je jim blízký a dobře ho znají, Viewegh má zkrátka cit pro zachycení každodenní mluvy a dokáže i zachytit a vystihnout celkovou atmosféru dané situace. S tím souvisí i autorův specifický smysl pro humor, i jeho vtip je lákadlem pro mnohé čtenáře.

Viewegh nemá ani problém se čtenáři svěřovat se svou finanční situací, například s výší svých příjmů a tím, co si za vydělané peníze může dovolit koupit. V deníku z roku 2005, v souvislosti návrhem na padesátiprocentní zdanění příjmů nad sto tisíc měsíčně, se autor čtenáři vlastně mimoděk přiznává k tomu, jakou částku jeho příjmy přesahují,⁴⁰⁵ nebo že požádal svého distributora Dobrovského, aby mu půjčil dvě stě tisíc jako zálohu na *Lekci tvůrčího psaní*.⁴⁰⁶ V deníku z roku 2010 jsme pro změnu informováni, že autor obdržel honorář za dotisk *Bio manželky* a *Románu pro muže*, který činil něco přes osm set tisíc korun.⁴⁰⁷ Najdou se však i takové články, ve který se jedná o mylná sdělení, jak nás informuje sám Viewegh („*Je mi jedno, jak a kde kniha vyjde, hlavně když za ni dostanu zapláceno, cituje mne MF DNES ve velkém článku o elektronických knihách. Nikdy jsem nic podobného neřekl.*“).⁴⁰⁸

Co se týká Vieweghovy finanční situace, Josef Chuchma míní následující: „Nevíme prokazatelně, zda Michal Viewegh nominálně náleží mezi horních deset tisíc v této zemi, nicméně jeho životní úroveň a materiální spotřeba jsou vysoce nadprůměrné“⁴⁰⁹ (drahé obědy, obrovské nákupy, nákladné dovolené apod.). Ale aby mohl český spisovatel prodávat v desetimilionovém národě v průměru padesát tisíc výtisků od každého nového díla, „přičemž Viewegh je jediným, kdo takového prodeje s každoroční frekvencí dosahuje, musí být „jediním z nás,“ průběžně přítomen ve všemožných zábavních relacích, musí navštěvovat příslušné akce, být připraven odpovídat na anketní otázky a multiplikovat svůj výskyt na trhu a v povědomí také prostřednictvím filmových a divadelních adaptací. Udržet v současné české společnosti poptávku na této úrovni, na níž to Viewegh dokáže, není možné jinak než

⁴⁰⁴ CHUCHMA, Josef. Nevěra slečny Kláry nakonec nikoho nebolí. In *Mladá fronta DNES*, 2003, č. 86, s. C8.

⁴⁰⁵ VIEWEGH, Michal. *Báječný rok (deník 2005)*. Brno: Druhé město, 2006. s. 17.

⁴⁰⁶ Tamtéž, s. 95.

⁴⁰⁷ VIEWEGH, Michal. *Další báječný rok*. Brno: Druhé město, 2011. s. 272.

⁴⁰⁸ Tamtéž, s. 118–119.

⁴⁰⁹ CHUCHMA, Josef. Kdo z vás na to má? Co vloni zažíval a na co myslel nejpoblábnější český spisovatel. In *Respekt*, 2011, č. 22, s. 62.

takto.⁴¹⁰

Za dobrou prodejností a následnými zisky však také stojí velmi dobře propracovaná reklamní kampaň na jednotlivé Vieweghovy výrobky, tedy jeho knihy. O tom, že se má dostat na trh nová kniha je čtenář informován již několik měsíců dopředu všemi možnými způsoby. Informuje o tom distributor, členy klubu dokonce prostřednictvím e-mailů, informování jsme také, s dostatečným předstihem, o všech termínech autogramiád apod.⁴¹¹ Není však jednoduché udržet si prodejnost knih ve stále stejně vysokých nákladech, a tak i zisky z prodeje Vieweghových knih dnes klesají. Postupně tak nastávají časy, v nichž i Michal Viewegh začíná uvažovat o doplňkovém povolání. V jednom z rozhovorů se čtenářům svěřuje s tím, že si již nemůže dovolit stejnou životní úroveň, jakou měl dosud, a proto zvažuje i jiné možnosti výdělků, do kterých, jak se přiznává, se mu však příliš nechce pouštět.⁴¹²

Názory se ze všech stran různí, jsou pozitivní i negativní, v každém případě ale rozhodně přitahují pozornost a dělají Vieweghovi reklamu. I špatná reklama je reklama a může přitáhnout pozornost jistého okruhu čtenářů.⁴¹³

„Michal Viewegh [...] provokuje [ve všech ohledech] tím, že [přes dvacet let] ovlivňuje českou literaturu a že za tu dobu nejenže neztratil nic ze své čtenářské popularity, ale také literární kritika si s ním stále jaksi neví rady. Je příliš dobrým spisovatelem a vybírá si příliš důležitá témata, než aby jej šlo odsunout jako výrobce pokleslého čtiva. Současně však je příliš konvenční a vstřícný čtenáři, než aby mohl být členem klubu elitní literatury. A příliš čteným na to aby se jím šlo nezabývat.“⁴¹⁴

Průzkumu všech zmíněných aspektů daného diskursu jsme se věnovali i z toho důvodu, že se do atraktivity knih Michala Viewegha, do čtenářského zájmu, nakladatelské politiky atd. (zkratka všech námi zmíněných strategií) promítá jeho práce s intertextualitou a metafikcí. Viewegh, jak už se nám sám mnohokrát přiznal, rád píše o tom, co dobře zná. Proto

⁴¹⁰ CHUCHMA, Josef. Kdo z vás na to má? Co vloni zažíval a na co myslel nejpoblárnější český spisovatel. In *Respekt*, 2011, č. 22, s. 62.

⁴¹¹ O reklamních kampaních Vieweghových knih se ve své recenzi na *Báječná léta s Klausem* zmiňuje i Jindřich Jůzl. (JŮZL, Jindřich. Napravení jednoho uličníka. In *Labyrint revue*, 2002, č. 11/12, s. 166.)

⁴¹² VÁLKOVÁ, Zuzana. Čeští literáti v období daňových příznání: Kdo se dnes uživí psaním?. In *Hospodářské noviny. Ego!*. 24. 3. 2017. ISSN 1213-7693. Dostupné na <<http://archiv.ihned.cz/c1-65668930-spisovatele-penize-tuckova-viewegh-landsman-neff-zabransky-bellova-stindl-horakova-urban-dostalova-trestikova#>>.

⁴¹³ „Večer hostem v pořadu Hyde Park na ČT 24. Otázky diváků jsou promítány na velkou obrazovku; ve dvou mne označují za *škůdce české literatury*.“ (VIEWEGH, Michal. *Další báječný rok*. Brno: Druhé město, 2011. s. 268.)

⁴¹⁴ BALAŠTÍK, Miroslav. Fenomén Viewegh. In *Host*, 2011, č. 3, s. 16–25.

se nechává inspirovat i vlastním životem. To nám potvrzuje například množství autobiografických rysů, které vykazují jeho knihy či autorův osobní spor s kritikou, který je přenášen do textů, což umožňují jak nástroje intertextuality, tak i metafikce.

Závěr

Jak jsme předznamenali v úvodu, cílem této práce bylo na základě analýzy a interpretace sémantické výstavby Vieweghových textů zmapovat, jakým způsobem autor pracuje s jednotlivými prostředky intertextuality a metafikce, a postihnout tuto problematiku z hlediska jejích vývojových proměn. V rámci této analýzy jsme se následně podrobněji zaměřili především na texty, ve kterých byly projevy více zřejmé. A neopomenuli jsme tyto aspekty Vieweghovy tvorby stručně začlenit do kontextu české polistopadové prózy. Dále jsme se na základě interpretace dalších pramenů, především recenzí autorových textů, zaměřili na průzkum dalších aspektů daného diskursu, především na zájem čtenářů, vliv nakladatelské politiky a podobně.

Ve třetí a čtvrté kapitole jsme analyzovali Vieweghovu práci s prostředky intertextuality a metafikce na konkrétních příkladech z vybraných děl. Intertextualita se projevuje zejména četným užíváním citátů jak z beletrie (i autorových vlastních textů), tak odborné literatury či nejrůznějších periodik začleněných do sémantické výstavby textů, jimiž dotváří, hodnotí a komentuje proces tvorby textu, děj či samotné promluvy postav. Zjistili jsme, že autor citáty vkládá a používá nejrůznějšími způsoby, dle tématu knihy a tématu, ke kterému se chce vyjádřit. Objevují se již v autorově prvotině *Názory na vraždu*. Postupně se však počáteční obrovská přemíra citací, jakou jsme mohli zaznamenat například ve *Výchově dívek v Čechách*, začne z Vieweghových próz pomalu vytrácet. Ne že by autor přestal citáty používat, ale výrazně se snížilo jejich množství, ovšem až na pár výjimek, například *Báječná léta s Klausem* či *Román pro muže*. Lze říci, že autorovu tvorbu z devadesátých let můžeme považovat za nejvíce prosycenou citáty, tvorba po roce 2000 si pak udržuje již jistou stabilní, průměrnou míru počtu užitých citací, až na právě dvě zmíněné knihy, kde se intenzita výskytu citátů opět výrazněji zvedla. Daný fenomén tedy doznává ve Vieweghově kariéře jistých proměn a posunů. Nelze ani říci, zda autor používá častěji citáty oddělené či včleněné, toto začlenění citátů se v průběhu tvorby střídá nebo je autorem různě kombinováno. Jednotlivé citáty v textu plní i určité úlohy a mají své funkce (kontaktní, poetickou, ornamentální, argumentativní). Citáty nejsou v textu pouze ozvlášťujícími ornamenty. Autor se jejich prostřednictvím vyjadřuje k literárním konvencím, úloze spisovatele apod. Také za jejich pomoci dotváří charakter postav, přičemž slouží i jako nástroj k vyjádření emocí. A v neposlední řadě je skrze ně veden i dialog s kritikou. Nesmíme však opomenout ani citáty –

motta, které nastiňují směřování textu. Skrze použité texty lze zahlédnout také autorův vkus a zájem o danou literaturu.

Co se týká dalšího prostředku intertextuality, aluzí, tak ani těmi Viewegh v textech nešetří, některé z nich jsou však více a některé méně zřejmé a identifikovatelné. Aluze jsou však mnohem podstatnější složkou autorovy specifické komunikace se čtenářem než citáty, jelikož mnohem více podporují autorovu hru se čtenářem. Jsou však mnohem více vázány na čtenářovu znalost aludovaných textů a obsahů. Na základě analýzy jednotlivých aluzí jsme Vieweghovo aludování rozdělili do několika okruhů. Viewegh jejich prostřednictvím odkazuje mezi svými vlastními texty navzájem (skrze postavy, titul apod.) dále odkazuje na jiné literární texty a jejich autory (postavy, motivy, témata, názvy děl, žánrové konstrukce apod.), a v neposlední řadě i na mimoliterární realitu (např. aktuální českou politickou situaci či konkrétní kritiky). Aluze všech těchto typů v různé míře prostupují celou autorovu tvorbu. Jejich intenzita se však neproměňuje tak radikálně jako u citátů. V prakticky každé Vieweghově knize tak čtenář objeví nějakou aluzi. Parodií pak Viewegh užil ve svých dvou knihách (*Nové nápady laskavého čtenáře*, *Nápady laskavého čtenáře*). Jedná se o soubory parodií českých i zahraničních autorů próz rozmanitých žánrů.

Metafikce a její prostředky jsou Vieweghem užívány v několika rovinách, které se vzájemně prolínají jak mezi sebou, tak i s prostředky intertextuality. Autor pracuje s metodou „psaní o psaní“, tedy typem textů o člověku píšícím jistý konkrétní literární útvar. Autorem je veden dialog se sebou samým prostřednictvím postav spisovatelů, které nesou nápadné autobiografické rysy. Je tak výrazně reflektován proces tvorby, tím myslíme, že autor obhajuje a odůvodňuje svá rozhodnutí a postupy při tvorbě. Toto „reflektování“ je Vieweghem uplatňováno různou měrou ve všech jeho textech. Nejzřetelnější je však, podobně jako citáty, v devadesátých letech, především v *Báječných letech pod psa*, *Výchově dívek v Čechách* a *Účastnících zájezdu*. Nápadné reflektování tvorby ustupuje se *Zapisovateli otcovský lásky* a *Povídkami o manželství a o sexu*. Souvisí to s faktem, že autor opouští své dřívější vyobrazení postavy spisovatele jako tvůrce textu a zaměřuje se spíše na vyobrazení jeho osobnosti a mediálního obrazu, tedy na spisovatele jako celebrity, jako na člověka, který se žije psaním. *Báječná léta s Klausem* se svým způsobem navrací k reflexi tvorby, ale už ne v takové formě, jako tomu bylo u předchozích Vieweghových knih. Navíc jsou následující texty silně prostoupeny onou proměnou spisovatele v celebrity. Celý proces psaní je pak reflektován ještě v *Lekci tvůrčího psaní*. *Román pro muže* je pro změnu narušován vstupy autorova alter ega, avšak většinu otázek, které se v textech objevují, už čtenář zná

z předchozích knih. Reflexe proběhne i v *Bio manželovi*, avšak tentokrát dvojitým hlasem, které se vzájemně konfrontují, hlasem spisovatele Mojžíře a hlasem dudy. Proces tvorby Viewegh výrazně reflektuje i ve svých dvou denících (*Báječný rok* a *Další báječný rok*).

Pro Viewegha je typický i kontakt se čtenářem. Hraje se čtenářem hru na pravdu, rozmazává hranici mezi realitou/pravdou a fikcí, které se prolínají, a čtenář je tak místy zmaten, co je, a co není pravda. Navíc sám pojem pravda je tak složitý a relativní, a to nejen ve vztahu realita – literární fikce, že toto vše (celou onu „hru“) zkrátka nelze vymezit a popsat způsobem „buď, anebo“. Dialog je zpravidla iniciován autorem, který informuje o výstavbě textu, ujišťuje se v jistých věcech apod. Dalo by se říci, že je čtenář do jisté míry manipulován a nasměrován tam, kam autor právě potřebuje. Tato manipulace/hra se týká i míry Vieweghovy autobiografičnosti v textu, vkládání „návodů“ do textu, kterými autor čtenáři vsugerovává, jak by měl text vnímat, reflektovat, číst. Součástí „hry“ jsou i jednotlivé prostředky intertextuality, skrze něž autor zkouší čtenářovy znalosti.

Texty také často obsahují další texty, které plní různé úlohy. Tento jev, prostupuje průběžně celou autorovu tvorbu stejně jako různé polohy a roviny komunikace se čtenářem. V rámci své tvorby se Viewegh vyjadřuje i k literárním normám, konvencím literatury a její úloze, kritice, ale také k samotnému procesu psaní a hodnotí díla klasické, ale i moderní literatury. Mimo jiné si klade otázku, co to vůbec znamená být spisovatelem. V rámci těchto otázek a hodnocení zároveň vymezuje svoji roli v literatuře, a sděluje čtenáři, kam patří on sám, tedy kam a k čemu se řadí/přiklání. I tento jev prostupuje celou autorovu tvorbu.

Nicméně Michal Viewegh není jediným spisovatelem, „obětí“ jehož textů se stávají jiní autoři a jejich texty. Narazíme i na takové texty, jejichž „obětí“ je on sám a jeho díla. Například Bohuslav Vaněk-Úvalský se ve svém románu *Poslední bourbon* dopouští řady parodických narážek na Vieweghovu adresu. A Igor Indruch zase vytvořil variaci na *Výchovu dívek v Čechách* nazvanou *Mozkodlab*, v rámci které se snaží ujasnit si názor na Michala Viewegha jako spisovatele a jeho tvorbu.

Zmínili jsme se i o dalších autorech (např. Jiří Kratochvíl, Miloš Urban, Marek Příbil), kteří také využívají ve své tvorbě prostředků intertextuality a metafikce. Všichni tito autoři užívají daných nástrojů v různé míře a podobě, která odpovídá jejich stylu, tématu a nárokům textu, který tvoří. Většinou s nimi pracují jednotlivě, a ne v takovém rozsahu jako Viewegh. Ten do svých textů zapojuje všechny prostředky jak intertextuality, tak i metafikce, které dokáže umně kombinovat. Je zřejmé, že jeho přístup k této problematice a využití jejich prostředků je v jeho případě a tvorbě ojedinělý.

V rámci průzkumu nakladatelských strategií a zájmu čtenářů jsme si potvrdili, že jméno Viewegh dnes funguje jako obchodní „značka“ či „logo“, které je velmi dobře prodejné, za čímž stojí i propracovaná reklama a autorova medialita, tedy jeho časté vystupování na veřejnosti, kde i čtenáři mají možnost setkat se svým oblíbeným autorem osobně. Těmto aspektům daného diskursu jsme se věnovali i z toho důvodu, že se do atraktivity knih Michala Viewegha, do čtenářského zájmu, nakladatelské politiky atd. promítá autorova práce s intertextualitou a metafikcí (autobiografické rysy v textech, dialog s kritikou apod.).

Použitá literatura

PRAMENY:

AJVAZ, Michal. *Druhé město*. Brno: Petrov, 2005. ISBN 80-7227-231-4.

INDRUCH, Igor. *Mozkodlab*. Lanškroun: Krupun Trog s.r.o., 1999.

TUČKOVÁ, Kateřina. *Žitkovské bohyně*. Brno: Host, 2012. ISBN 978-80-7294-528-3.

URBAN, Miloš. *Poslední tečka za rukopisy*. Praha: Argo, 2005. ISBN 80-7203-662-9.

VAŇEK-ÚVALSKÝ, Bohuslav. *Poslední bourbon*. Brno: Petrov, 2002. ISBN 80-7227-084-2.

VIEWEGH, Michal. *Andělé všedního dne*. Brno: Druhé město, 2014. ISBN 978-807227-352-2.

VIEWEGH, Michal. *Báječná léta pod psa*. Brno: Druhé město, 2013. ISBN 978-807227-343-0.

VIEWEGH, Michal. *Báječná léta s Klausem*. Brno: Petrov, 2002. ISBN 80-7227-123-7.

VIEWEGH, Michal. *Báječný rok (deník 2005)*. Brno: Druhé město, 2006. ISBN 80-7227-246-2.

VIEWEGH, Michal. *Bio manžel*. Brno: Druhé město, 2015. ISBN 978-807227-370-6.

VIEWEGH, Michal. *Bio manželka*. Brno: Druhé město, 2010. ISBN 978-807227-298-3.

VIEWEGH, Michal. *Další báječný rok*. Brno: Druhé město, 2011. ISBN 978-80-7227-308-9.

VIEWEGH, Michal. *Lekce tvůrčího psaní*. Brno: Petrov, 2005. ISBN 80-7227-223-3.

VIEWEGH, Michal. *Mafie v Praze*. Brno: Druhé město, 2011. ISBN 978-80-7227-313-3.

VIEWEGH, Michal. *Melouch*. Brno: Druhé město, 2016. ISBN 978-80-7227-386-7.

VIEWEGH, Michal. *Mráz přichází z hradu*. Brno: Druhé město, 2012. ISBN 978-80-7227-324-9.

VIEWEGH, Michal. *Můj život po životě*. Brno: Druhé město, 2013. ISBN 978-80-7227-340-9.

VIEWEGH, Michal. *Na dvou židlích*. Brno: Petrov, 2003. ISBN 80-7227-175-X.

VIEWEGH, Michal. *Nápady laskavého čtenáře*. Brno: Petrov, 2002. ISBN 80-7227-120-2.

VIEWEGH, Michal. *Názory na vraždu*. Brno: Druhé město, 2009. ISBN 978-80-7227-284-6.

VIEWEGH, Michal. *Nové nápady laskavého čtenáře*. Brno: Petrov, 2004. ISBN 80-7227-204-7.

VIEWEGH, Michal. *Povídky o manželství a o sexu*. Brno: Druhé město, 2008. ISBN 978-80-7227-273-0.

VIEWEGH, Michal. *Případ nevěrné Kláry*. Brno: Druhé město, 2015. ISBN 978-80-7227-373-7.

VIEWEGH, Michal. *Román pro muže*. Brno: Druhé město, 2008. ISBN 978-80-7227-274-7.

VIEWEGH, Michal. *Román pro ženy*. Brno: Petrov, 2005. ISBN 80-7227-222-5.

VIEWEGH, Michal. *Švédské stoly aneb Jací jsme*. Brno: Petrov, 2000. ISBN 80-7227-080-X.

VIEWEGH, Michal. *Účastníci zájezdu*. Brno: Druhé město, 2006. ISBN 80-7227-245-4.

VIEWEGH, Michal. *Vybíjená*. Brno: Druhé město, 2015. ISBN 978-80-7227-362-1.

VIEWEGH, Michal. *Výchova dívek v Čechách*. Brno: Petrov, 2001. ISBN 80-7227-095-8.

VIEWEGH, Michal. *Zpátky ve hře*. Brno: Druhé město, 2015. ISBN 978-80-7227-367-6.

VIEWEGH, Michal. *Zapisovatelé otcovský lásky*. Brno: Petrov, 1998. ISBN 80-7227-022-2.

LITERATURA:

ACZEL, Richard. Intertextualita a teorie intertextuality. In A. N. (ed.). *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2008. ISBN 80-7294-170-4.

BALAŠTÍK, Miroslav. Fenomén Viewegh. In *Host*, 2011, č. 3, s. 16–25. ISSN 1211-9938.

BOŘILOVÁ, M., JENIŠTA, J., a kol. *Třiatřicet: Mladá česká, německá, polská, slovenská a ukrajinská próza*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2011. ISBN 978-80-244-2735-5.

DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003. ISBN 80-246-0735-2.

DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica II. Fikční světy postmoderní české prózy*. Praha: Karolinum, 2014. ISBN 978-80-246-2661-1.

FIALOVÁ, Alena (ed.). *V souřadnicích mnohosti. Česká literatura první dekády jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích*. Praha: Academia, 2014. ISBN 978-80-200-2410-7.

GÓRSKI, K.: Literárna alúzia. In A. P. (ed.) *Slovo, význam, dielo. Antológia polskej literárnej vedy*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1972. s. 188–224.

HAMAN, Aleš. Fikce a imaginace v prózách devadesátých let. In *Tvar*, 2001, č. 17, s. 67. ISSN 0862-657X.

HANUŠKA, Petr. Postmoderní hledání Michala Viewegha. In *Tvar*, 1997, č. 3, s. 14–15. ISSN 0862-657X.

HODROVÁ, Daniela. *...na okraji chaosu... . Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001. ISBN 80-7215-140-1.

HODROVÁ, Daniela. Text mezi texty. In *Česká literatura*, 2005, č. 5. ISSN 0009-0468.

HOFFMANNOVÁ, Jana. K charakteristice postmoderního textu. In *Slovo a slovesnost*, 1992, č. 3, s. 171–184. ISSN 0037-7031.

HOMOLÁČ, Jiří. *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. Praha: Karolinum, 1996. ISBN 80-7184-201-X.

HOMOLÁČ, Jiří. Aluze v slovesných textech uměleckých (Úvaha pojmoslovná). In *Slovo a slovesnost*, 1989, č. 4, s. 288–294. ISSN 0037-7031.

HOMOLÁČ, Jiří. Transtextovost a její typy (1. část). In *Slovo a slovesnost*, 1994, č. 1, s. 18–33. ISSN 0037-7031.

HOMOLÁČ, Jiří. Transtextovost a její typy (2. část). In *Slovo a slovesnost*, 1994, č. 2, s. 99–105. ISSN 0037-7031.

HRUŠKA, Petr – MACHALA, Lubomír – VODIČKA, Libor et al. (eds.). *V souřadnicích volnosti. Česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1630-0.

CHUCHMA, Josef. Kdo z vás na to má? Co vloni zažíval a na co myslel nejpopulárnější český spisovatel. In *Respekt*, 2011, č. 22, s. 62. ISSN 0862-6545.

CHUCHMA, Josef. Pišu víc, než vím, mám totiž pravdu. In *Mladá fronta Dnes*, 2006, č. 103, s. C8. ISSN 1210-1168.

CHUCHMA, Josef. Rozhořčení cituplného muže. In *Mladá fronta Dnes*, 2005, č. 103, s. C7. ISSN 1210-1168.

CHUCHMA, Josef. Michal Viewegh to s Klausem prohrál. In *Mladá fronta Dnes*, 2002, č. 105, s. B4. ISSN 1210-1168.

CHUCHMA, Josef. Nevěra slečny Kláry nakonec nikoho nebolí. In *Mladá fronta DNES*, 2003, č. 86, s. C8. ISSN 1210-1168.

CHUCHMA, Josef. Viewegh někde potratil slibovanou laskavost. In *Mladá fronta Dnes*, 2000, č. 118, s. 15. ISSN 1210-1168.

JANÁČEK, Pavel. Viewegh jak ti druzí. In *Lidové noviny. Příloha Národní 9*, 1993, č. 121/21, s. 2. ISSN 1213-1385.

JANOUSEK, Pavel (ed.). *Dějiny české literatury 1945-1989 IV. 1969-1989*. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1631-7.

JANOUSEK, Pavel. Michal Viewegh: Biomanželka. Druhé město, Brno 2010. In *Tvar*, 2010, č. 17, s. 3. ISSN 0862-657X.

JÍLEK, Jan. Slabost pro každou jinou pláž v zemi bez moře. In *Aluze*, 2008, č. 1, s. 74–75. ISSN 1803-3784.

JUNGMANNOVÁ, Lenka. V kůži Michala Viewegha. In *Literární noviny*, 2000, č. 27, s. 8. ISSN 1210-0021.

JUŘÍKOVÁ, Eliška. Kontrolovat svůj obraz! Aneb Viewegh, prostě Viewegh. In *Host*, 2006, č. 5, s. 52—53. ISSN 1211-9938.

JŮZL, Jindřich. Made by Viewegh. In *Labyrint revue*, 2001, č. 9/10, s. 156. ISSN 1210-6887.

JŮZL, Jindřich. Napravení jednoho uličníka. In *Labyrint revue*, 2002, č. 11/12, s. 166. ISSN 1210-6887.

JŮZL, Jindřich. Vieweghovy podivné nápady. In *Labyrint revue*, 2000, č. 7/8, s. 57–58. ISSN 1210-6887.

JŮZL, Jindřich. Vieweghovi zapisovatelé. In *Labyrint revue*, 1998, č. 3/4, s. 69–70. ISSN 1210-6887.

KARFÍK, Vladimír. Báječná léta pod psa. In *Literární noviny*, 1993, č. 10, s. 7. ISSN 1210-0021.

KRÁLÍKOVÁ, Andrea. *Autorské tváře v knižních zrcadlech*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2015. ISBN 978-80-87855-25-6.

KREJČÍ, Karel. *Sociologie literatury*. Praha: Grada, 2008. ISBN 978-80-247-2623-6.

KŘIVÁNKOVÁ, Petra. V pavučině náhod. In *Host*, 2005, č. 1, s. 53–55. ISSN 1211-9938.

KUBÍČKOVÁ, Klára. Ve Vieweghově novém Románu pro muže je víc smrti než sexu. In *Mladá fronta Dnes*, 2008, č. 233, s. C10. ISSN 1210-1168.

KUESTER, Martin. Parodie. In A. N. (ed.). *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2008. s. 584—585. ISBN 80-7294-170-4.

LACHMANNOVÁ, Renate. „Intertextualita a dialogičnost“. In *Čtenář jako výzva*. Eds. Miloš Sedmidubský, Miroslav Červenka, Ivana Vízdalová. Brno, 2001. ISBN 80-86055-92-2.

LACHMANN, Renate. Intertextualita jako konstituce smyslu. In R.L. *Memoria fantastika*. Praha: Herrmann & synové, 2002. ISBN neuvedeno.

LUKEŠ, Emil. Flustrace z manželství, sexu a úspěchu. In *Tvar*, 1999, č. 13, s. 20. ISSN 0862-657X.

LUKEŠ, Emil. Rozverná literární parodie. In *Tvar*, 1993, č. 27/28, s. 18. ISSN 0862-657X.

LUKEŠ, Emil. Výchova dívek po vieweghovsku. In *Tvar*, 1994, č. 18, s. 18. ISSN 0862-657X.

LUKEŠ, Emil. Vieweghova melancholická groteska. In *Tvar*, 1992, č. 51/52, s. 19–20. ISSN 0862-657X.

LUKEŠ, Jan. Zapisovatelé zapisovatelů a úchylka z úchylek. In *Týden*, 1998, č. 17, s. 56–57. ISSN 1210-9940.

MACHALA, Lubomír. *Literární bludiště. Bilance polistopadové prózy*. Praha: Brána, 2001. ISBN 80-242-0735-4.

MACHALA, Lubomír a kol. *Panorama české literatury do roku 1989*. Praha: Euromedia Group k. s., 2015. ISBN 978-80-242-4818-9.

MACHALA, Lubomír a kol. *Panorama české literatury po roce 1989*. Praha: Euromedia Group k. s., 2015. ISBN 978-80-242-5054-0.

MAREŠ, Petr. Citát v textu, zvláště uměleckém. In *Acta Universitatis Carolinae, Philologica*, 1982, č. 4—5, s. 217–229. ISSN 0567-8269.

NEKULA, Marek. Báječný deník. O poslední knize Michala Viewegha. In *Host*, 2006, č. 7, s. 10. ISSN 1211-9938.

NOVOTNÝ, Vladimír. Beletřista coby parodista. In *Mladá fronta Dnes*, 1993, č. 173, s. 11. ISSN 1210-1168.

NOVOTNÝ, Vladimír. *Mezi moderností a postmoderností. Úvahy o typologii české prózy z konce tisíciletí*. Praha, 2002. ISBN 80-86370-10-0.

NOVOTNÝ, Vladimír. Parodie pro potěšení (spisovatelovo). In V. N. *Ta naše postmoderna česká: Kritické vizitky literární současnosti*. Praha: Protis, 2008. ISBN 978-80-7380-015-8.

OTRUBA, Mojmír. *Znaky a hodnoty*. Praha: Český spisovatel, 1994. ISBN 80-202-0464-4.

PAVERA, Libor – VŠETIČKA, František. *Lexikon literárních pojmů*. Olomouc: Olomouc, 2002. ISBN 80-7182-124-1.

PAVERA, Libor. Literární aluze (K teoretickému vymezení aluze a jejího vztahu k intertextualitě). In D. H. (red.) *Literatura v literatuře*, Praha-Opava: Ústav pro českou literaturu AV ČR a Slezská univerzita, 1995. ISBN 80-85778-11-4.

PETŘÍČEK, Miroslav. Hranice a limity textu. In *Česká literatura*, 2004, č. 4, s. 528–539. ISSN 0009-0468.

ŠLAJCHRT, Viktor. Vypůjčit si cizí kůži: Laskavé i zlobné parodie Michala Viewegha. In *Respekt*, 2000, č. 23, s. 23. ISSN 0862-6545.

ŠPIDLA, Kryštof. Produkt, nebo literatura? Michal Viewegh vydal povídky o lásce. In *Host*, 2009, č. 10, s. 53. ISSN 1211-9938.

TOMÁŠ, Filip. Chléb a hry Michala Viewegha. In *Právo*, 1998, č. 88, s. 10. ISSN 1211-2119.

TRÁVNÍČEK, Jiří. Michal Viewegh, náš problém. In *Host*, 2009, č. 1, s. 53. ISSN 1211-9938.

TRÁVNÍČEK, Jiří. Ve studených vodách svobody. In *Host*, 2010, č. 10, s. 33–38. ISSN 1211-9938.

TRPKA, Vladimír. Metafikce a teorie fikčních světů. In B. F. (ed.) *Heterologica. Poetika, lingvistika a fikční světy*. Praha: Ústav pro českou literaturu, 2012. ISBN 978-80-85778-88-5.

TUREK, Kazimír, Báječně napsaný bulvár. In *A2*, 2006, č. 21, s. 7. ISSN 1803-66.

VIWEGH, Josef. *Psychologie umělecké literatury. K problematice a metodologii nové interdisciplíny*. Brno: Nakladatelství Pavel Křepela, 1999. ISBN 80-902653-1-6.

VOHRYZEK, Josef. Svět jako korzo. In *Literární noviny*, 1995, č. 1, s. 6. ISSN 1210-0021.

WOLF, Werner. Metatext a metatextualita. In A. N. (ed.) *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2008. s. 506–507. ISBN 80-7294-170-4.

WOLF, Werner. Metafikce. In A. N. (ed.). *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2008. s. 501–502. ISBN 80-7294-170-4.

ZACHOVÁ, Alena. *Výzva interpretace*. Hradec Králové: Gaudeamus, 2007. ISBN 978-80-7041-789-8.

ZAPLETAL, Petr. Co je aluze. In *Studia minora Facultatis philosophicae Universitatis Brunensis*, 2004, č. V 7, s. 51–63. ISSN 0231-7710.

ŽILKA, Tibor. Pretext a posttext. In D. H. (red.) *Literatura v literatuře*, Praha-Opava: Ústav pro českou literaturu AV ČR a Slezská univerzita, 1995. ISBN 80-85778-11-4.

INTERNETOVÉ ZDROJE:

BEZR, Ondřej. Už nikoho nepřesvědčuju, že nejsem idiot. In *Muzikus*. 8. 7. 2002. Dostupné na <<http://www.muzikus.cz/publicistika/Uz-nikoho-nepresvedcuju-ze-nejsem-idiot~08~cervenec~2002/>>.

FRÜHAUFOVÁ, Iva. Tučková, Kateřina. Žitkovské bohyně. In *iLiteratura.cz*. 22. 4. 2012. Dostupné na <<http://www.iliteratura.cz/Clanek/29901/tuckova-katerina-zitkovske-bohyne>>.

CHUCHMA, Josef. Přichází mladý konstruktér inspirovaný Kunderou. In *Mladá fronta Dnes*. 29. 10. 2004. Dostupné na <http://kultura.zpravy.idnes.cz/prichazi-mlady-konstrukter-inspirovany-kunderou-fs2-/literatura.aspx?c=A041028_185640_literatura_kot>.

KOBLÍŽEK, Tomáš. Intertextualita: genealogie a smysl pojmu. In *iLiteratura.cz*. 21. 5. 2009. Dostupné na <<http://www.iliteratura.cz/Clanek/24407/intertextualita-genealogie-a-smysl-pojmu>>.

KUBÍČKOVÁ, Klára. Žitkovské bohyně jsou výborné, ale místy příliš akademické. In *Mladá fronta Dnes*. 25. 3. 2012. Dostupné na <http://kultura.zpravy.idnes.cz/katerina-tuckova-zitkovske-bohyne-dtq-/literatura.aspx?c=A120323_175626_literatura_jaz>.

MALURA, Jan – PŘIBÁŇOVÁ, Alena. Jiří Kratochvíl. In *Slovník české literatury po roce 1945*. 1. 3. 2009. Dostupné na

<<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1259>>.

NAGY, Petr. Tučková, Kateřina. Žitkovské bohyně 2. In *iLiteratura.cz*. 7. 6. 2012. Dostupné na <<http://www.iliteratura.cz/clanek/30165/tuckova-katerina-zitkovske-bohyne-2>>.

NAGY, Ladislav. Urban, Miloš. Poslední tečka za rukopisy. In *iLiteratura.cz*. 9. 4. 2003. Dostupné na <<http://www.iliteratura.cz/Clanek/10853/urban-milos-posledni-tecka-za-rukopisy>>.

NOVOTNÝ, Vladimír – KUDLOVÁ, Klára. Michal Ajvaz. In *Slovník české literatury po roce 1945*. 1. 11. 2011. Dostupné na

<<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1204>>.

VÁLKOVÁ, Zuzana. Čeští literáti v období daňových příznání: Kdo se dnes uživí psaním?. In *Hospodářské noviny. Ego!*. 24. 3. 2017. ISSN 1213-7693. Dostupné na <<http://archiv.ihned.cz/c1-65668930-spisovatele-penize-tuckova-viewegh-landsman-neff-zabransky-bellova-stindl-horakova-urban-dostalova-trestikova#>>.

Summary

The aim of this thesis is to map the way the author works with individual means of intertextuality and metafiction. The analysis and interpretation of semantic construction of Viewegh's works has been used to achieve this aim. Furthermore, this issue is described from the point of view of evolutionary changes. The previously mentioned aspects of Viewegh's works have been incorporated into the context of Czech post-November prose. Additionally, based on the interpretation of further sources, primarily reviews' of Viewegh's works, we have focused on further analysis of other aspects of the given discourse, in the first place readers' interest, the influence of publishing politics, and so on.

In Viewegh's works, intertextuality is represented particularly by frequent use of quotations. Quotations already appear in *Nározy na vraždu*. However, the initial excess of quotations which is evident in for example *Výchova dívek v Čechách* is gradually disappearing from Viewegh's prose. The author has not stopped to use quotations but he has reduced their number. However, there are a few exceptions such as *Báječná léta s Klausem* or *Román pro muže*. It can be said that the author's novels written in the 1990's are full of quotations. On the contrary, the books written after the year 2000 have a stable average number of quotations with the exception of the two above mentioned novels where the number increased again. The Author's style and interest in the given literature is noticeable in the used texts.

Viewegh also uses a considerable number of allusions which are much more significant component of his specific communication with the readers rather than quotations. Using allusions Viewegh refers to his mutually connected works, other literary texts and their authors and, last but not least, fictional world reality. All these allusions pervade all author's works. However, their intensity does not change as radically as the quotations. Viewegh has used parody in *Nápady laskavého čtenáře* and *Nové nápady laskavého čtenáře*. It is a set of parodies of Czech and foreign authors of prose of various genres.

Metafiction and its devices, which Viewegh uses on several levels, pervade not only mutually but also the devices of intertextuality. The author communicates with himself using the characters of writers who carry distinctive autobiographical trait. This strongly reflects the creation process of individual texts. This 'reflection' is used to some extent in all Viewegh's

texts. It is most distinctive in the 1990's, first of all in *Báječná léta pod psa*, *Výchova dívek v Čechách* and *Účastníci zájezdu*. The reflection decreases in *Zapisovatelé otcovské lásky* and *Povídky o manželství a o sexu*. This is connected with the fact that Viewegh leaves the earlier portrayal of the author as the creator of the text and focuses on the portrayal of the writer as a celebrity, a person who makes his living by writing. *Báječná léta s Klausem* returns to the work reflection. Moreover, the following texts are pervaded with the aforementioned transformation of the writer into celebrity. The whole process of writing is reflected in *Lekce tvůrčího psaní*.

A distinctive way of making contact with his readers in literary communication (and beyond) is specific for Viewegh's work. It could be assumed that the reader is, in a way, manipulated and directed where the author needs at a particular time. This manipulation or game is connected with the degree of Viewegh's autobiographical features in his texts. He makes the readers perceive, reflect and read the text in a particular way by inserting the 'instructions' in the text. The devices of intertextuality are part of the "game" and the author uses them to test his readers' knowledge.

Viewegh expresses his opinion on stereotypes of literature. Besides other things, Viewegh asks himself what it means to be a writer. Within these questions he defines his role in literature. This feature also pervades his entire work. At the same time, Michal Viewegh is not the only author where the "victims" of his texts become other authors and their works. We can also encounter writings whose "victim" is Viewegh himself and his books. For example, Bohuslav Vaněk-Úvalský in his novel *Poslední bourbon* and Igor Indruch in his adaptation to *Výchova dívek v Čechách* called *Mozkodlab*. It has been verified that nowadays the name Viewegh works as a commercial "brand" or "logo", which is easily sold. The main reason for this is a sophisticated advertisement and author's mediality. These aspects of the given discourse have been taken into consideration because Viewegh works with them in his novels. To achieve this, he uses intertextuality and metafiction.