

Sebereflexivní román

Literatura osciluje mezi polohou, v níž je literární dílo pojato jako obraz „skutečnosti“, „života“, a polohou, v níž je pojato jako „literatura“; rozdíl mezi oběma polohami není však zásadní, spočívá toliko v míře „literárnosti“, neboť každé literární dílo se stylizuje jako literární (jeho distanci od skutečnosti tvoří už sama psaná podoba), je více či méně diskusí o své poetice. Jestliže v prvním případě se autor pomocí určitých postupů pokouší v díle vytvořit iluzi reality, napodobit skutečnost a sugerovat její obraz prostředky co možná nejméně upozorňujícími na svou „literárnost“ (byť vlastně stejně literárními, pouze jiným způsobem), v druhém případě naopak uplatňuje takové postupy — explicitní (verbální) i implicitní (strukturní), kterými se v něm takto budovaná iluze reality záměrně ruší, obnažuje se konstruovanost a umělost díla, případně se v díle otevřeně prezentuje a reflektuje jeho „literárnost“. Přitom se tyto různou mírou a různým typem „literárnosti“ lišící postupy často střetávají a doplňují nejen jako projevy odlišných tendencí v literárním vývoji, ale i v každém díle, v němž probíhá svár skutečnosti „jako ze života“ a skutečnosti prezentované jako „literární“. Pro tvar a smysl díla jsou pak neobyčejně důležité právě proměny postoje, přechody z jedné polohy do druhé, případně setrvávání na postoji ambivalentním. Pojem sebereflexivní román (román reflektující prostřednictvím autora-vypravěče sám sebe, svou „literárnost“) má proto jen podmíněčný a pracovní ráz — dovoluje nám totiž pojednat o skupině děl, která tuto sebereflexivnost zvýrazňují a většinou explicitně reflektují akt odrazu a de facto i svého druhu napodobení reality. Soustředíme se přitom na román, kde se tento rys mohl nejvšestranněji rozvinout, ačkoliv se projevy sebereflexivnosti vyskytovaly i v drobnějších prozaických žánrech, a dokonce, jak ukážeme, právě jejich prostřednictvím pronikaly do české literatury.

Sebereflexivní postupy se proměňovaly spolu s pojetím reality a díla. Jejich frekvence v dílech vzrůstá na sklonku epoch, ve fázích přezrlosti stylů, žánrů, kdy určitý styl, žánrová forma přestávají přiléhat k proměněnému obsahu, neodpovídají už struktuře společnosti a jejím představám o realitě a hledají se nová řešení. Tato díla často signalizují obrat k novému tvaru, přehodnocení starých forem a obsahů, jež dostává nezřídka charakter parodie (Cervantesův *Don Quijote*, Sternův *Tristram Shandy*). Jejich podstatným rysem je společenskokritický aspekt. Nezpochybňují se v nich toliko ustrnulé žánrové formy, neodmítá se pouze noetické založení starého žánru jakožto žánru opřené o smyšlenou představu skutečnosti, ale zpochybňuje se sám společenský řád, který tyto formy produkuje a šíří.

Tak jako můžeme pozorovat, že se díla pojatá jako zvýrazněně „literární“, sebereflexivní, vyskytují pouze ve vysoké, později tzv. umělecké literatuře, zatímco dílům z pokleslé, nízké a později masové literatury je tato poetika cizí, můžeme sledovat i vazbu tohoto pojetí na určité epochy a styly: na jedné straně stojí klasicismus (klasicistní tragédie), zřetelně vystavující literárně sebereflexivní založení díla, na druhé realismus a naturalismus (realistický a naturalistický román a drama), tíhnoucí k potlačování těchto aspektů díla. Přesto nelze říci, že by se poetika díla jako napodobené skutečnosti kryla s realismem a poetika sebereflexivního díla s nerealistickými směry.¹ Postupy napodobujícími realitu může být totiž sugerován obraz ryzí smyšlenky, líčen imaginární svět (v romantické, symbolistní, surrealistické próze, v Kafkových románech, v science fiction). Také díla pokleslé, tzv. lidové či bulvární literatury užívají těchto postupů, ačkoliv předpokládaný obraz světa je veskrze smyšlený a deformovaný (sociální a etické fikce, černobíle zobrazení postav atd.). Naopak postupy akcentujícími „tvořenost“ může být rušena iluze jak skutečnosti (děj líčený jako reálný se třeba náhle prohlásí za výplod autorovy fantazie, odhalí se jeho literární geneze), tak smyšlenky, častěji se ovšem ruší iluze skutečnosti, protože tím vzniká zvláštní noeticko-estetický efekt.

Ve 20. století se poetika sebereflexivního díla zdvihá jako reakce na napodobivost tradičního, popisného realismu a naturalismu. Roli vývojového předělu mezi obdobím, pro které bylo charakteristické „umění skutečnost napodobující“, a obdobím, ve kterém se stále více prosazuje „umění skutečnost vytvářející“,² sehrála secese se svou nenapodobivos-

tí, nepopisností, estetizující stylizací a sklonem k sebereflexi. Sebereflexivní postupy se objevují v secesních juvenilních bratří Čapků, vznikajících kolem roku 1910 a zařazených do Zářivých hlubin (1916).³ Patří k nim oslabení dějovosti, až bezdějovost, rozklad chronologie a redukce času, redukce postav na gesta, masky, loutky (povídky L'éventail, Ex centro, komedie Lásky hra osudná — všechny z roku 1911). Redukce času, umělost děje prezentovaného jako divadlo na divadle a marionetní stylizace postav v Lásky hře zapadaly do secesního úsilí o totální stylizaci, zasahující i literární jazyk. K této poetice směřovala i obnažovaná kompozice, bohatě využívaný variační princip a konečně samotné groteskně deformující vidění. Tytéž postupy, uplatněné na naturalistických a dekadentních tématech a náladách, charakterizovaly i prózy Josefa Čapka z knihy Lelio (1917); lyrické meditace a fantastické vize jsou přerušovány autorskými odbočkami vysvětlujícími poetiku příběhu (Plynoucí do Acherontu, Opilec), autor se pokouší navodit iluzi, že se děj odehrává v okamžiku promluvy, zatahuje čtenáře do příběhu (Syn zla).

Akcentovaná „tvořenost“ díla a s ní spjaté zdůraznění úlohy tvůrce, autora, se měly stát prostředkem nejen k popření tradičních útvarů a tradiční „napodobivosti“ a literatury, ale zároveň a především měly sloužit k jejich obnově na jiné, nové realitě odpovídající úrovni. Tento proces probíhal od začátku století nejen v literatuře a divadle, kde se mluví o antiiluzivnosti, ale docházelo k němu současně také ve výtvarném umění, které svou nenapodobivost manifestovalo opuštěním perspektivy a polyperspektivismem (v kubismu), nefigurativností, tvarovými deformacemi a nereálným kolorismem (ve fauvismu a expresionismu), rozkladem reality a pohybu (v kubismu a futurismu), loutkovitostí figur v malířství i sochařství, destrukcí „syžetu“, pojetím díla jako procesu, na němž se podstatně podílí vnímatel.

Období zlomu z hlediska uplatňování sebereflexivních postupů v literatuře nastalo ve dvacátých letech. Literaturu tehdy zachvátil běs „podezírání“, s nímž se pojila destrukce tradičních tvarů a jejich restrukturace, nezřídka verbálně reflektovaná. Typickými projevy této „podezíravé“ literatury byli Gidovi Penězokazi (1925, česky 1933), raná prozaická díla Aragonova, hry Pirandellová a Brechtovy.

V české literatuře se příklon k této poetice odehrál už v první polovině dvacátých let. Karel Čapek v Továrně na absolutno (1922) od-

haluje od samého začátku románu fiktivnost děje, XIII. kapitola pak obsahuje omluvu kronikáře, který se loučí s některými postavami. V jiném utopickém románu z téhož roku — v Haussmannově Velkovýrobě ctnosti — končí autor dílo polemikou o napsaném románu. Josef Váchal předesílá svému Krvavému románu (1924) kulturně a literárně historickou studii o krvácích. V druhém dílu uvádí do románu, komponovaného jako prolínání několika typů krváků, tiskaře Paseku, který vymýšlí a tiskne román. Dalším případem sebereflexivního románu byl o dva roky později vydaný „autoanalytickosyntetický“ román Karla Matěje Čapka-Choda Větrník, uzavírající de facto ve formě antiteze řadu autorových naturalistických románů. Romanopisec si v něm sternovsky pohrává s literárními konvencemi, tradičním románovým časem a prostorem (jméno městečka je nalezeno až na konci), postavami, syžetem (několikerá varianta příběhu), relativizuje „pravdu“; důležitým se stává moment „dělání“ románu, který vzniká hic et nunc.

Na přelomu dvacátých a třicátých let se sebereflexivní postupy stávají na jistou dobu významnou složkou románů prozaiků, jejichž počátky byly povětšinou spjaté s poetikou díla jako skutečnosti napodobené, tj. nereflektované v díle jako „literární“, k níž se posléze opět vrátí. Máme na mysli román Marie Majerové Přehrada (úryvky už roku 1925, časopisecky v roce 1929, knižně 1932), díla Vladislava Vančury (Rozmarné léto, 1926, a zejména Markétu Lazarovou, 1931) a Jaromíra Johna (Moudrého Engelberta, 1940), jejichž analýzu učiníme středem naší pozornosti. Paralelně s linií, pro kterou byla tato poetika příznačná (kromě děl zmíněných autorů se o ni opírají díla Richarda Weinera, jeho Hra doopravdy, 1933, Nezvalův román Jak vejce vejci, 1933; určitými aspekty se k ní hlásí i další Čapkovy romány, zejména Povětroň, 1934, Válka s Mloky, 1936, a Život a dílo skladatele Foltýna, 1939), pokračuje ovšem linie s poetikou díla jako obrazu skutečnosti, zastoupená vrcholnými díly Majerové, Olbrachta, Glazarové.

Cílem této kapitoly bude postihnout hlavní rysy poetiky literární sebereflexy v českém románu dvacátých a třicátých let, pokusit se najít její funkci a smysl jednak v konkrétních dílech, jednak v kontextu literárního vývoje.

Zvýraznění „tvořenosti“ — „literárnosti“ (v próze) a „divadelnosti“ (v dramatu) — se projevuje důrazem na jednotlivé složky díla prezentovaného jako autonomní, uměle vytvořený tvar.

Explicitním postupem, jímž dílo demonstruje svou literárnost, je užití literárních aluzí. Autor jejich prostřednictvím dílo zapojuje do celku literatury, hlásí se k určitým tradicím, zatímco jiné tradice popírá. Tyto aluze mají podobu různě doslovných a různě deformovaných „citátů“. V Markétě Lazarové vypravěč vede dialog s Máchovým Májem, například v líčení času před popravou loupežníků: „Noc se vlekla a prchala bijíc do zvonu, jenž křápe hodinu po hodině. Jeho prasklý hlas je podoběn zvuku řetězu . . . Již svítá, vzhůru krkavci . . . vzhůru havěti (viz v Májí intermezzo s nočním ptačtvem) . . . Ach, jenom hrdlička si sedí na věži a volá, volá.“ Máchovský je i motiv strážce dojmajícího se osudem odsouzenců. Vančura svým posunem máchovských motivů usiluje o jejich odmetafyzičtění a deromantizaci. Jako literární aluze působí v téměř románu také parodicky užitý motiv šílenství z lásky (z renesančního burleskního eposu). John ve Výbušném zlotvorovi (otištěném časopisecky v letech 1933–1934) navazuje kontakt s Komenského Labyrintem světa a rájem srdce (viz pozn. 6). Podobnou „zliterárňující“ funkci má v díle užití syžetu nebo žánru, u něhož je autorem akcentována a čtenářem pocífována jeho „literární“ geneze. Prozrazuje ji zejména žánrová parodie a perzifláž, jež mají vesměs „snižující“ funkci. Vančura v Rozmarném létu parodicky užívá klišé humoristického románu, v Markétě Lazarové paroduje epos a klišé dobrodružně sentimentálního a historického románu, John v Moudrém Engelbertovi paroduje rodovou kroniku, rodinný a detektivní román, Čapek ve Válce s Mloky dokumentární žánry, dobrodružný román, pseudovědeckou rozpravu apod.

Ve dvacátých a třicátých letech se aktualizovaly pokleslé žánry a žánrové typy, literární kýč, jak to souviselo s poetikou avantgardy (zčásti už secese), rozvírající hranice umění do pomezích a mimoliterárních (případně mimouměleckých) sfér; tento smysl má parodie krváků v románu Váchalově, detektivky ve Velkovýrobě ctnosti, dobrodružného románu, románu filmové hvězdy aj. v jednotlivých kapitolách Války s Mloky apod. Zapojením pokleslých nebo „nizkých“ žánrů do literárního systému díla dochází k jejich „povýšení“ a zároveň ke střetnutí různých stylových, významových a hodnotových sfér, které má opět „zliterárňující“ efekt. Míra „literárnosti“ pochopitelně stoupá nebo klesá také v závislosti na poučenosti čtenáře („naivnímu“ čtenáři literární aluze unikají; podobně je tomu i s žánrovou polemikou a parodií).

Jakékoli zvýraznění žánru ze strany autora a intenzivní „pocífování“ žánru ze strany čtenáře směřuje k posílení sebereflexivních momentů díla. Díla s opačnou poetikou svou příslušnost k žánru jako určité apriorní konstrukci víceméně potlačují, žánr „zmatňují“, nebo mají jejich žánrová označení neliterární, autentizující charakter („historie“, „příhoda“ aj.).

Mnohem podstatnější formou zvýraznění „literárnosti“ je zveřejňování aktu tvorby — explicitní reflexe kreativního aktu, který v rámci díla jako napodobené skutečnosti zůstává utajen (autor se zpravidla stylizuje jako nenápadný zprostředkovatel, nikoli tvůrce). Romanopisec přestává zastírat, ba naopak, přímo odhaluje proces, v němž se jeho román, děj, postavy rodí a konstituují se specifický románový prostor a čas. Toto zveřejňování aktu tvorby, přítomnosti a aktivity autora-tvůrce, příznání smyšlenosti příběhu má často podobu výroků autora (případně autorského vypravěče), které zcela jednoznačně signalizují povahu díla. Pokaždé s nimi souvisí snaha navodit iluzi děje vytvářeného v okamžiku promluvy. Takové výroky nalézáme v čapkovských juveniliích, ve Větrníku. V románu Jak vejce vejci se autor světuje čtenáři, že chce napsat román a zároveň studii o románu, a doslova „loudí“ fabuli na životě. V utopické Přehradě je děj rámcován kapitolami, v nichž básník vidí, jak se postavy jeho díla z něho derou jako ze skořápky, a na konci jsme svědky jejich rozloučení s básníkem (Michal, muž práce, se loučí slovy: „... na shledanou v jiné formě, kterou si najde Poezie, v jádře neměnná. Hra se životem a smrtí, překonání skutečnosti kouzlem fikce, v tom je svrchovanost tvorby! Vymýšlej, básníku, a lži krásu!“). Sebereflexe románu je tu spjata s rámcem; kapitolu se zrodem postav, původně druhou, autorka později zařadila jako první, čímž se oslabil moment hry se čtenářem, kterému byl děj nejprve prezentován jako skutečnost, poté odhalen jako fikce. V kapitole Státy se boří a tvoří se dokonce reflektuje celý román, když jedna z postav odkazuje posluchače svého projevu na román Marie Majerové, kde je popsána historie přehrady. Podobného efektu užil i Čapek ve Válce s Mloky, kterou uvádí v bibliografii literatury o mloucích.

Vztah skutečnosti a smyšlenky se explicitně reflektuje také v dílech Vančurových a Johnových. „To vše se přihází buď jako skutečnost, či jako smyšlenka, které jsme přivykli a jež v nás nyní vzrůstá“ (Vančura: Markéta Lazarová), „Kdypak vy, bláhoví čtenáři, přestanete prosto-

myslně zaměňovat slovesné nebo obrazové dílo se skutečným životem?“ (John: povídka Perutě z knihy Dořini milenci a jiné kratochvíle, 1942). Takový postup, při němž autor poskytuje čtenáři návod, jak má dílo číst, nebo přikládá komentář k jeho poetice, jako tomu bylo v Přehradě nebo v Johnově povídce, je nicméně v české próze vzácný.

Kolísání mezi pojetím příběhu jako skutečností a jako autorské smyšlenky, oscilace mezi možností výkladu v duchu poetiky díla jako skutečnosti a díla jako literární fikce patří k zvláštnostem Johnova románu Moudrý Engelbert, vznikajícího od počátku třicátých let.

V první kapitole, v níž vypravěč líčí s ironickým odstupem Prahu jako velkoměsto, spatří zpravodaj na Národní třídě muže v lesnickém oděvu a napadne ho jméno Jan z Libé hory (2. listopadu 1918); o dva roky později najde zpravodaj notes s poznamenaným jménem a opět na muže ve shonu událostí zapomene. V druhé kapitole (jaro 1923) začíná zpravodaj črtat život neznámého a rukopis nazve Moudrý lesník; po sedmnácti letech (počátkem ledna 1940) začne moudrý lesník tak despoticky zaměstnávat zpravodajovu mysl, že přinutí ruce, aby „vyňaly rakev s pozůstatky, spořádaly kosti, jimi zatřásly, je prokrvily a daly jim znovu žít, od začátku řádně a nakonec nenávratně umřít posledním stiskem klaviatury pohřebního harmonia psacího stroje“. Pojetí románu jako přiznané literární smyšlenky prozrazuje i další pasáž: „Musil se uvázati ve vypsání života člověka, který nikdy nežil, i jeho tři lásky způsobem takovým, aby tomu každý uvěřil, a to lehká věc není, nýbrž zlá muka pekelná, když to divadlo nemůže být jenom pomyslné, nýbrž pro oči, sluch a hmat a čtenář nechce náznaky, nýbrž všeho řádné rozkousání a polknutí, což je svízel, dokázat úplnou iluzi a spořádanou dojmovost, aby bylo všecko jako doopravdy, jak je tomu ve zdejším životě...“ Posléze je zpravodajova paměť tak pomatena (bráhman vtělí nebohého referenta do své osobnosti), že neví, zda toho muže v mysliveckém oděvu vůbec kdy viděl. „Románu jsou však soukromé záležitosti písaře lhostejné. Co se samo napsalo, žije si svým pravdivým, vážným či komickým způsobem, po svém, o písařské médium ani o čtenáře se nestarají. Vypravěč byl nohsled Čenkův a nepustil ho ani na okamžik...“ Načež následuje cesta do Tvrdic. Máme pocit, že tam zpravodaj jede poprvé, ale tomu odporuje fakt, že cituje historiku o řídícím učiteli Žaloudkovi (také jinde se nám sugeruje, že už na místě děje byl). Vzápětí se však dívá do mapy a hledá cestu,

načež se ocitá v hraběcím parku v Libodřicích. Ve třetí kapitole se v duchu pseudoautenticity cituje „Matčin deník“ z července 1923 (předtím jsme již byli v roce 1940), a poté, co je vylíčena historie rodu Hielgersdorf-Bonplandů, je zpravodaj svědkem Engelbertovy poobědní siesty a nahlíží do rodové kroniky sepsané Žaloudkem (parodie stylu kroniky). V kapitole čtvrté se zpravodaj stylizuje do role pořadatele náčrtků z historie rodu, kterou parodicky doplňuje o osudy Engelbertových předků už v dobách diluviálních. Od páté kapitoly se ocitáme zcela v říši románové iluze skutečnosti. Jsme svědky (zpravodajovým prostřednictvím) veselky Engelbertových rodičů a Engelbertova dětství, mládí Etelky, jeho první lásky. Zpravodaj se z tohoto „životarománu“ takřka vytrácí, jen občas dá o sobě vědět (zmínka o tom, že působil v zakuklení jazzového pianisty na loirských zámečích), pak vystupuje v roli téměř detektiva ve výsledku lokaje a prozrazuje, že Engelberta málem opustil a vydal se po stopách osudů jiných postav. Podstatná část románu se pak odvíjí bez zpravodajovy zjevné (zmíněné) přítomnosti. Teprve na konci, kdy se vrátí obraz pana Engelberta skloněného nad rodovou kronikou, se zpravodaj znovu objeví a poté z Tvrdic odjíždí. Odjezd přitom zdůvodňuje značně dvojsmyslně: „Teď už sotva přijedu do vašeho kraje. Všecko tady máte v pořádku... Nic se neděje ani v Libodřicích, ani v Tvrdicích. Nemám nic na práci...“ Tento výrok lze vykládat buď tak, že zpravodaj už nemá zájem o prostředí a osoby, s nimiž se dál nic neděje (v duchu iluze autenticity), nebo tak, že sděluje epizodní postavě, že se s ní a ostatními už asi nikdy nesetká, protože tu byly jen z jeho vůle a román je u konce (výklad v duchu poetiky díla jako odhalené, reflektované fikce). Moment ambivalence je ostatně obsažen už ve volbě označení svědka příběhu — „zpravodaj“ (autenticitu podporuje i zařazení alba fotografií postav), přičemž tato postava líčí události, kterých být svědkem nemohla.

Johnova oscilace mezi skutečností a reflektovanou smyšlenkou má přitom v románu zajímavý vývoj: po počátečním zveřejnění literární fiktivnosti příběhu přechází román k iluzi skutečnosti (může-li se o ní mluvit tam, kde předcházelo gesto smyšlenku jednoznačně přiznávající) a tu na samém závěru vystřídá stav významově dvojsmyslný.

Momentu sebereflexe románu a jemu odpovídajícímu postupu — vypravěčskému gestu, jímž se na počátku zveřejňuje akt tvorby — odpovídá v románu zvýrazněně „literární“, „tvořený“ jazyk — rétorický,

místy stylizovaný až staročesky, vančurovsky metaforický. Tento „umělý“ jazyk má v románu jemně parodickou funkci. V okamžiku, kdy se mění postoj a přechází se k poetice románu jako obrazu či iluze skutečnosti (zhruba po osmdesáti stranách textu), vypravěč se změnil z tvůrce příběhu v jeho svědka, jazyk se začíná oprostovat, promluva se cele poddává sugesci příběhu „jako ze života“. Konec, druhá část rámce, kde bychom předpokládali návrat k postoji v duchu sebereflexivního románu, jako tomu bylo v Přehradě, působí, jak už jsme se zmínili, dvojznačně. Rozpolcení románu by se ovšem dalo vykládat dvojím způsobem: buď jako zcela záměrné, jako hra s realitou, nebo jako původně zčásti náhodné, vázané na dvojfázovou genezi textu (počáteční literárně fiktivní část vznikala v období rovněž „engelbertovského“ Výbušného zlotvora, počátkem třicátých let, „reálná“ část koncem třicátých let); náhody však John patrně vědomě využil k noeticko-stylovému efektu.

Podobnou dvojsmyslností se vyznačují i jiná Johnova díla. V už citované povídce Perutě chce John jakoby vyhovět čtenářům a napsat „pravdivou povídku ze svého života“. Záměrně „neliterární“ výtvar ukončil do značné míry tragicky demaskujícím gestem, svědčícím o nemožnosti komunikace mezi autorem a čtenářem: „Sedám si tedy před zrcadlo, otevírám skříňku s líčidlem a vytvářím si masku, nevyspalou tvář kulturního propagátora a avantgardního spisovatele. Nasazuji si vlásenku... Zesílíme tedy ještě rysy, načerveníme očka, rozcucháme pačesy, protože spisovatel musí hrát posluchačům mnohem vzdálenějším než herec na divadle. A vynahradíme si! Zahýříme si!“ Máme před sebou manifest autorovy poetiky, anebo literárně demaskující expozici k následující povídce Lotos non plus ultra, v níž autor opravdu vystoupí jako „kulturní propagátor a avantgardní spisovatel“ a tuto svou roli zparoduje? Anebo je to obojí? Vystoupení autora jako postavy příběhu (podobně v Krvavém románu, v Přehradě aj.) patří ostatně k typickým projevům literární sebereflexe.

V Moudrém Engelbertovi, jak jsme ukázali, byla proměna jazykového stylu spjata s proměnou postoje ke skutečnosti: začátku, stylizovanému v duchu neskrývané literární fikce, odpovídá jazyk, u něhož je zdůrazněn moment jeho „tvořenosti“, „literárnosti“. Próza, v níž se tento postoj uplatňuje, může být sice psána jazykem stylově neutrálním či spíše nenápadně estetizovaným, ale „tvořený“ jazyk vždy v jisté

míře tuto poetiku svým odstupem od skutečnosti (neliterární, nebásnické, netvořené) signalizuje, i když ji sám o sobě nezakládá (o této poetice můžeme mluvit jen tam, kde se zároveň realizují další „zliterárnující“ postupy).⁴ Naopak v románech pojatých jako obraz skutečnosti, v „životarománech“, můžeme pozorovat tendenci k neutrálnímu jazykovému stylu, tj. takovému, který potlačuje moment své „tvořenosti“ a slouží víceméně a převážně jen jako nástroj sdělení.

Ozvláště jazyk díla reflektujícího vlastní „literárnost“ je na rozdíl od hovorového, „praktického“ jazyka díla jako obrazu skutečnosti, spjatého s jazykem současnosti, obrácen nežřídko do minulosti a budoucnosti (archaismy v lexiku a syntaxi, neologismy). Tím, že autor akcentuje moment „tvořenosti“ jazyka, akcentuje zároveň „tvořenost“ celého díla. Je příznačné, že se tato próza svým jazykem často sblíží se s poezií. Takto ozvláštěný jazyk charakterizoval už čapkovské juvenile. Ve dvacátých letech se stává výrazným rysem poetiky básnické avantgardy, pro kterou bylo příznačné hledání právě v rovině jazyka.

Jestliže ve dvacátých letech jevíla česká próza tendenci k sebereflexi až na výjimky převážně v oblasti jazykově stylové, v próze třicátých let, kdy aspekt tvořenosti jazyka ustupuje do pozadí, se začíná využívat postupů, které můžeme už zcela jednoznačně pokládat za projevy této poetiky. Obvykle příklon k ní souvisí se zdůrazněním funkce vypravěče, typického pro třicátá léta v české próze natolik, že bychom je z tohoto důvodu mohli označit za období vypravěče. Tento vypravěč je na rozdíl od převážně „tichého“, skrytého, abstraktního, „vševědoucího“ vypravěče z díla „jako ze života“ (jeho individuální znaky, pokud se nejedná o skaz, jsou potlačeny, vypravěč „mizí“ za příběhem, který se vypráví jakoby sám, jazyk vypravěče jako by byl řečí objektu samého) typem vypravěče „hlasitého“ a přitom „autorského“; nezastírá, naopak často dává najevo svou absolutní moc nad příběhem a jeho postavami. Můžeme sledovat, jak ve Vančurově tvorbě souviselo zvýraznění sebereflexivního charakteru díla s příklonem k autorskému, hlasitému vypravěči (Markéta Lazarová) a odvrát od této poetiky byl provázen návratem k tichému vypravěči (Rodina Horvatova), případně k vypravěči, který byl postavou vyprávěného příběhu (Konec starých časů).

Prostřednictvím vypravěče se sebereflexivnost díla projevuje jednak v postupech spjatých s momentem „tvořenosti“ jazyka vypravěče a po-

stav, jednak v postupech relativizujících identitu postavy, syžet, prostor a čas. Tyto postupy se vzájemně podmiňují a prostupují.

Jazyk může sloužit jako „zliterárnějící“ moment v situaci, kdy autor (vypravěč) dává najevo svůj odstup od textu tím, že jazyk, jímž vypráví, ostentativně oddělí od tématu. U Vančury jsme byli svědky podobného rozpojení jazyka a tématu už v Pekaři Marhoulovi, v němž byl literárně tradičně „nízký“ příběh vyprávěn silně metaforickým, tj. „vysokým“ jazykem; smyslem tohoto rozpojení bylo hlavně „povýšení“ tématu a postavy, jejich mytizace a heroizace. V Rozmarném létu nastoluje Vančura kontrast mezi banální maloměstskou historií a „vysokým“ stylem vyprávění; vypravěč zůstává dosud tichý jako v Marhoulovi, respektive jeho řečová aktivita není ani zde dosud tematizována.⁵ Lépe než o vypravěči bylo by však mluvit o vypravěčském jazykovém médiu, jehož součástí se stávají promluvy postav. V Rozmarném létu má střetnutí „nízkého“ tématu s „vysokým“ stylem funkci parodickou, stejně jako v Hrdelní při čili Příslovích (1930), kde vypravěč, jeho hospodští kumpáni i propuštěný vězeň mluví v příslovích, dalším typu tvořeného, umělého jazyka.

V Markétě Lazarové je „nízký“, loupežnický příběh podán jazykem, který se pozvedá do stylových výšin eposu (místy burleskního) a biblické promluvy. Příznačné jsou přeskoky z „vysokého“ stylu do „nízkého“, k nimž dochází nejen v rámci odstavce, ale i věty a slovního spojení — „nehorázná“ vyšinití ze stylu prostřednictvím familiárních výrazů a přímo vulgarismů, jež se ocitají v sousedství vznešených slov a biblismů, básnických obrazů, střetání prvků a postupů mluvené řeči s literární (biblickou, archaizovanou) syntaxí a frazeologií (viz stylově hybridní, „karnevalovou“ metaforu Kristiánovy „zamyšlené zadnice“). Tyto stylové přeskoky a zlomy odpovídají ostatně i proměňujícímu se postoji vypravěče, který na minimálním prostoru textu několikrát mění perspektivu — vážně či ironicky komentuje děj, střídavě soucítí s postavami, posmívá se jim, soudí a koriguje jejich činy. Funkcí tohoto postupu, „rozdvojeného“ stylu vypravěče, pohybujícího se mezi drsností epiky a něhou básně, je tak jako v Pekaři Marhoulovi „povýšení“ tématu, i když zde má na rozdíl od Marhoula v určité míře parodickou a literárně polemickou funkci (polemika s eposem a dobovou dobrodružně sentimentální a historickou literaturou).

„Vysoký“ jazyk (poetismy, archaismy lexikální i syntaktické) proni-

kají přitom z pásma vypravěče do pásma řeči postav, takže obě pásma prakticky splývají, vytvářejí jednotité pásmo vypravěčského média: „Přeji si smrti, ať stře přede mnou svůj plášť! Toť převozník, toť hřebec, který mě unáší ke shledání“ (tak mluví loupežnická dcera Alexandra). Tento způsob distancování jazyka (stylu) od postavy ve svém důsledku znamená, že promluvy postav nejsou jazykově (stylově) rozlišeny, jako je tomu třeba v realistickém románu 19. století, kde podobné rozlišení přispívá k zvýšení iluze reality; tím je de facto otřeseno „reálnou“ podstatou a rovněž identitou postavy. Přímá (nepřímá) řeč u Vančury postavu necharakterizuje sociálně, psychologicky apod., ba naopak bývá s touto charakteristikou v rozporu, neboť se podrobuje jazykovému postoji vypravěče. Místo dialogu jazyků a stylů v promluvách postav, které měly imitující, tj. zároveň zrealňující funkci, nastupuje v próze tohoto typu monolog vypravěče či spíše vypravěčského média. Tento záměrný rozkol mezi jazykem (stylem) a tématem, jazykem a postavami nebyl přitom namířen proti vrcholným dílům realistického románu, ale proti dobovým podobám pokleslého realismu a naturalismu, uspokojujícím sice čtenářskou potřebu románů „ze života“, avšak svými stereotypy vlastně falšujícím realitu.

Rozpojení jazyka (stylu) a tématu, které má ovšem v dějinách literatury dlouhou tradici (burleskní epos, parodie rytířského románu v Donu Quijotovi, Sternův Tristram Shandy aj.), je u Vančury zřetelně (i explicitně) protiměšťácky zaměřeno (viz v Markétě Lazarové invektivy adresované „vzácným pánům“ a „sličným dámám“, „mudrcům u kamen“ apod.). Podobnou intenci mají nejspíše i ozvláštňené popisy měšťanských interiérů a předmětů v Johnově Výbušném zlotvorovi (časopisecky vyšel 1933–1934, knižně teprve v roce 1959), kde postpozice několikanásobných, často významově nesourodých shodných přívlastků, sledující specifický efekt archaizace a svého druhu folklorizace, charakterizuje ozvláštňené vidění „prošťáčka“ v moderní době: „... stůl, zvíře čtyřnohé civějící, roztahující, jídelní, měkké, dubem mořeným furnýrované, nesoucí na hřbetě běhoun národně vyšívaný a vázičku s tulipánem papírovým.“ Funkcí takto deformované, nepřírozené syntaxe je zdůraznění kulisovitosti a kaširovanosti měšťáckého světa, prezentování mrtvých věcí a interiérů, města jako labyrintu, přinášejícího postavě, která přichází z venkova — bloudovi panu Engelbertovi — nakonec zkázu.⁶

V rámci poetiky sebereflexivního románu jsou příznačná i jména postav. „Neutrální“, postavu jen vzdáleně charakterizující jména, obvyklá v próze pojatá jako obraz skutečnosti, jména k postavám volně přiléhající, jsou nahrazována jmény ozvláštňenými, nezastírajícími svou tvořenost, konstruovanost, demonstrujícími svou participaci v systému díla — významovém (jména mluvící), případně zvukovém. Ve Velkovýrobě ctnosti jsou jména postav případem jmen mluvících („symetrická“ jména rivalů v Utopii — Matador Chrysopras a Vampyr Agyropras, vynálezce Sophophil Fabricius, ministr vnitra Poen d'Reck aj.; v Hrdelní při jména Zazabouch, Vyplampán, Půlpytel jsou součástí zvukového systému díla). Pomocí obou typů jmen se ruší iluze o reálnosti postavy vzaté jakoby ze života, v němž vztah mezi člověkem a jménem bývá zpravidla nahodilý.

Zdůraznění „tvořenosti“ jazyka, vypravěčovy promluvy i řeči a jmen postav jako projev poetiky sebereflexivního románu charakterizuje pouze jednu jeho větev (mladí Čapkové, Vančura, John, Weiner). Druhá větev, zastoupená především zralými díly Karla Čapka, nechává svého vypravěče (neméně autorského než ve větvi první) promlouvat jazykem blízkým hovorové mluvě, zdánlivě zcela přirozeným, stylizovaným jako familiární jazykový projev. V tomto typu prózy se promluva nesnaží vytvořit distanci mezi sebou a skutečností, ale naopak se stylizuje „jako skutečnost“, pohrává si s autenticitou-pseudoautenticitou, vytváří s větší či menší dávkou ironie iluzi skutečnosti. Mezi oběma větvemi neexistuje pochopitelně ostrý předěl, což bylo zřejmé už na struktuře Moudrého Engelberta, kde se styl proměnil v průběhu románu. Předstíraná přirozenost, „neliterárnost“ sugerující skutečnost může být stejně jako nezastíraná umělost, „literárnost“ podporující smyšlenku projevem téže poetiky, přičemž autorův záludný pohyb mezi oběma způsoby, vyšínutí ze zvoleného způsobu patří k nejzajímavějším noeticko-estetickým efektům tohoto typu prózy.

V souvislosti s analýzou některých „zliterárnujících“ postupů v rovině jazyka literárního díla jsme se už zmínili o postupu, který otřásá věrohodností postavy (ztotožnění promluvy postavy s promluvou vypravěče). Kromě něho se v rovině postavy uplatňuje řada dalších postupů manifestujících její „literární“ původ. Explicitní postupy, kdy autor (vypravěč) prohlásí postavu za výtvar své fantazie (na začátku Přehrad, Moudrého Engelberta, ve Hře doopravdy⁷), je poměrně vzácný.

Většího významu nabývají takové postupy, kdy je geneze postavy znejistěna, čímž je znejistěn i její reálný či „literární“ charakter, nebo kde je líčena jako ožívání věci či realizace metafory nebo slovní hříčky (v románech M. Součkové *Bel canto* a *Amor a Psyché*).

Věrohodnost postavy zpochybňuje také typ postavy-loutky s využitím oscilace mezi ožívající loutkou a marionetně pojatou lidskou postavou. V raných dílech bratří Čapků, kde marionetizace zasahovala především ženské postavy, souvisela tato redukce a relativizace identity postavy s poetikou hry (neměností typů v komedii dell'arte), v pozdějších dílech s filozofickým konceptem člověka-stroje, odlidštěné a umělé bytosti. Zatímco však postavy-loutky hrají svou hru v ryze stvořeném světě, roboti Karla Čapka z dramatu RUR vystupují ve světě v podstatě až hrůzně reálném, přitom moment znejistění jejich podstaty a identity zůstává zachován.

Na rozdíl od Čapkových robotů pojmají se postavy-loutky v románech Součkové a ve Weinerově *Hře doopravdy* zřetelně v duchu poetiky díla reflektujícího vlastní „literárnost“, herně, i když i zde je důležitý pocit nejistoty a ambivalence: „... jejich posunky, jejich pohledy... byly synchronicky symetrické; jakoby pohyblivé loutky... Či by to snad byli lidé přece jen?“; „Stála tu loutka... Umí jen strach, strach trochu divadelní, neboť je to loutka...“ Loutka tu vystupuje jako znepokojivý dvojník postavy, případně vypravěče samého, který se „čtvrtí“ do svých postav a posléze je jimi pohlcen. Postava-loutka je u Weinerja i jinde zjevně polemicky namířena proti reálným, životným postavám z tradičně realistického románu.

Náznaky marionetizace postavy můžeme shledat také ve Vančurově *Rozmarném létu* (postavy fungují jako loutky v rukou — řeči vypravěče) a v rozvinutější podobě v Nezvalově románu *Jak vejce vejci* (postup marionetizace je tu obsažen i v momentu podobnosti postav — „jak vejce vejci“). Postavy, schéma postav, jejich protiklady a hierarchie mají v dílech reflektujících vlastní „literárnost“ výrazně modelový, herní charakter, který podmiňuje vesměs deheroizaci a relativizaci identity postavy. „Byl zrovna tak svůdně nehezký jako španělský tanečník Vicente Escudero... Kdoví; snad to Vicente Escudero byl“; „Prapodivná skutečnost, že Vicente Escudero je Fuldem, zůstáváje nicméně Vicentem Escuderem...“ Ruku v ruce s relativizací identity postavy postupuje depsychologizace. Postava se zbavuje tradičních de-

terminujících, zrealňujících rysů, vlastností, minulosti, tíhne k tomu, stát se postavou-ideou (u Čapka).

Vančura se tomuto pojetí postavy blíží pouze v Rozmarném létu, kde redukce postav zřejmě souvisela s žánrem humoristického románu. V Markétě Lazarové, v níž se poetika románové sebereflexe uplatňuje v největší šíři, usiluje Vančura naopak — vlastně v rozporu s touto poetikou — ve snaze o obnovu epiky vytvořit postavy co nejplnokrevnější, tedy pravý opak postav-loutek, byť jejich jazyk je jazykem vypravěče. Problematizace identity postavy se stává konstitutivním momentem Čapkova Obyčejného života, Povětroně a nedokončeného Života a díla skladatele Foltýna. I když jistý „zliterárnějící“ aspekt, který je spjat už se samou technikou proměňujícího se hlediska, je tu v pojetí postavy obsažen (v Povětroně je bytost bez minulosti, jména, tváře de facto rovněž svého druhu loutkou), přece jen se tu stejně jako u Vančury postava nikdy neredukuje, ba naopak se obohacuje o hypotézy osudů, o další potenciální osoby a životy. Složitější situace je ve Foltýnovi, mimochodem parodicky působícím samou kompozicí (napodobení žánru sborníků věnovaných „velkým mužům“), kde spíš než o úplnější poznání cestou skládání hypotéz jde skutečně o relativizaci identity postavy v duchu díla reflektujícího svou „literárnost“, podává se literární důkaz teze o nepoznatelnosti postavy cestou „autentických“ svědectví. Konstatujeme tak, že znerealňující pojetí postavy zůstává v české próze okrajovou záležitostí, odsouvanou ve třicátých letech stále více do pozadí širokým proudem literatury usilující o obrodu epičnosti právě i vzkříšením hrdiny.

Poetika postavy těsně souvisí s poetikou syžetu; pojetí postavy podmiňuje pojetí syžetu a obráceně. Sám pojem syžetu, jímž na rozdíl od fabule, představující příběh dosud nezkomponovaný v díle, rozumíme příběh určitým specifickým způsobem už v díle zformovaný, v sobě de facto obsahuje jistý „zliterárnějící“ moment pro svůj aspekt smyšlenosti a konstruovanosti, zdůraznění kompozice. V rámci poetiky díla jako obrazu skutečnosti tento aspekt smyšlenosti a konstruovanosti syžetu autor zastírá a nezřídka příběh syžetem ztvárňovaný prohlašuje za skutečný. Explicitním gestem odmítnutá reálnost syžetu je ostatně poměrně vzácná (Majerová v Přehradě se k němu údajně uchýlila kvůli cenzuře — podle našeho mínění však tento postup úzce souvisel s poetikou románu), neboť porušuje základní dohodu mezi autorem a čtenářem o románu jako „hře doopravdy“.

Mnohem důležitějším než explicitní vypravěčské gesto se v díle stává systém implicitních postupů spjatých s charakterem a kompozicí syžetu. „Literárnost“ signalizuje už zmíněná zdůrazněná vztaženost syžetu k nějakému literárnímu nebo mytickému příběhu, jeho modelovost. V rámci kompozice se „literárnost“, konstruovanost projevuje porušováním linearitu příběhu (v próze napodobující realitu má příběh tendenci plynout chronologicky — „jako ve skutečnosti“), přerušováním toku vyprávění vypravěčskými digresemi, které mají někdy tendenci přerůst ve „vnitřní“ žánr. V Rozmarném létu je příběh roztříštěn do řady krátkých kapitol a neustále je přerušován vloženými novelkami na způsob renesančních facetií. Právě tyto digrese a vnitřní žánry obsahují nezřídka komentář k dílu, tvoří román o románu. V Markétě Lazarové má charakter digresí neustále navazovaný dialog se čtenářem o vyprávění, které je má šokovat svou „nehorázností“. Čtenář je vtahován do příběhu téměř jako aktér, v jistém smyslu jako jeho spoluvtůrce, podobně jako divák v tzv. otevřeném divadle, kde však smyslem tohoto postupu může být snaha navodit iluzi o totožnosti divadla a života.

Proti homogenitě a kontinuitě syžetu a díla v románu jako obraze skutečnosti se v sebereflexivním románu staví záměrná heterogenost a diskontinuita syžetu. Příběh se variuje, natáčí z více stran (vypráví se více vypravěči, z více hledisek). Toto pojetí syžetu, technika proměnlivého hlediska, postup montáže jsou analogií polyperspektivismu v kubistickém malířství (v čapkovských juveniliích) a techniky montáže ve filmu. Syžet je budován z více verzí nebo hypotéz příběhu (ve Větrníku, ve Hře doopravdy, v Řezáčově Rozhraní se uvádějí dvě nebo více variant událostí, ve Velkovýrobě etnosti a ve Válce s Mloky dva možné konce apod.).

Postup montáže — řetězení a vkládání různožánrových celků a zapojování citátů (často opouštějících oblast literatury), snahy o synchronní zachycení dějů, které se odehrávají v různých časech nebo na různých místech ve stejném čase, kontrapunktická kompozice, související s polytematičností a plurisyžetovostí — má přitom charakter zrealňující i zliterárnějící zároveň. Na jedné straně totiž podporuje iluzi reality pseudoautenticitou vložených dobových dokumentů, „syrových“ textů; jejich stylizace může však být buď vážná (v duchu zrealnění), nebo parodická (v duchu „zliterárnění“). Na druhé straně má postup montáže díky své

rafinovanosti vždy ráz „literární“. U Čapka nalézáme oba typy stylizace — zrealňující funkce tohoto postupu se uplatňuje v *Povětronu*, kde je jejím smyslem spíše než relativizace a destrukce syžetu hledání „úplnější“ pravdy, obraz vícedimenzionální skutečnosti, zliterárnějící funkci má zejména ve *Válce s Mloky*, kde o „literárnosti“, smyšlenosti vložených dokumentů svědčí například připsání črty o mloucích E. E. Kischovi. U Vančury je tento postup vzácný (v *Markétě* se dvakrát líčí střetnutí loupežníků s vojáky — z hlediska vojáků a z hlediska loupežníků); formou proměny perspektivy je ovšem ve Vančurově románu také střídavý vstup vypravěče do postavy pojaté jako subjekt a odstup od postavy pojaté jako objekt. O relativizaci syžetu lze u Vančury neméně mluvit spíše v souvislosti se zpochybňujícími a parodujícími explicity odstavců a scén než s celkem.

Nehledě na to, že byl postup montáže, střídání hledisek svou funkcí dvojnásobný, jeho aspekt „tvořenosti“ a umělosti mu dával spíše znerealňující charakter. Tím si můžeme vysvětlit, proč klasická díla socialistické literatury třicátých let a také například budovatelský román let padesátých se tohoto postupu prakticky zřekly. Majerová, která jej bohatě uplatnila v *Přehradě*, jej v *Siréně* a *Havířské baladě* užila pouze ve zjednodušené podobě a v náznaku. Analogické důvody, které omezily úlohu postupu montáže v rozvíjející se socialistické literatuře, vedly i k omezení typicky „zliterárnějící“ zrcadlové (kruhové) kompozice a v jejím rámci postupu románu v románu (v *Gidových Penězokazích*, v *Huxleyho Kontrapunktu*; zvláštního významu nabyl později v tzv. novém románu). Výraznějším případem románu v románu je v české literatuře dvacátých let pouze *Krvavý román* a o dvacet let později *Rozhraní*.

Projevem literárního pojetí syžetu a kompozice je také záměrná fragmentárnost a inkoherece jednotlivých událostí, ponechání bílých míst, „děr“ v ději, jimiž se případně otevírá možnost jiného výkladu. V *Moudrém Engelbertovi* ponechává vypravěč otevřenou historii záhadné smrti svobodného pána von Uszlara a okolnosti sebevraždy lokaje Goláně; autor si pohrává s čtenářovým očekáváním rozuzlení příběhu v duchu detektivního žánru. V *Přehradě* se podává pouze „epická synopsis mnohých událostí a dějů“, ⁸ příběhy četných osob jsou rozehrány a neukončeny. „Konspektnost“, fragmentárnost vyprávění je příznačná i pro druhou knihu *Války s Mloky*. V obou případech souvisejí tyto vlast-

nosti kompozice se snahou autorů navodit iluzi dynamiky a vlastně autenticity dění — jejich funkce je tedy opět dvojnásobná — literárně zfiktivňující i zrealňující.

Hypotetizace a relativizace, „otevřenost“ syžetu, která je odrazem relativní povahy „otevřeného“ poznání, znamená zároveň otevřenost a vrstevnatost významové výstavby, tendenci k ambivalenci a polysemii, ke hře s nepřímými, případně skrytými významy, která je další formou distancování literatury od reality, respektive formou, jíž literatura transformuje neliterární realitu v realitu literární. V *Rozmarném létu* dochází k významovým přesahům z „nižšího“ plánu do „vyššího“ („nižší“ plán obsahuje v rovině pojmenování, zdánlivě pustého žvanění, signály mnohoznačnosti literárního sdělení — druhý význam primárních významů „erotických“⁹). V *Markétě Lazarové* se nad příběhem klene systém metafor, který představuje „vyšší“ plán, v němž se jednak specificky opakuje, jednak anticipuje syžet (rozvíjení syžetu prostřednictvím epizace metafor). Ve *Válce s Mloky* se pod utopickým příběhem — *de facto* jinotajem — odvíjejí reálné současné události.

Kompoziční postupy typu montáže otráasají kromě reálnosti syžetu identitou prostoru, čtenářovou iluzí o sepětí děje s reálným místem. Prostor se tak jako ostatní složky stává předmětem autorské konstrukce a hry. Autor se netají tím, že je lokalizace příběhu jeho libovůlí: v *Přehradě* je čtenář v rámcových kapitolách orientován na určitý čtvereček v plánu Prahy, kde se setkává básník se svými postavami. Konstruovanost literárního prostoru násobí okolnost, že mezi jednotlivými dějišti nepanuje výrazná hierarchie (sociální, duchovní), nýbrž zde převládne funguje princip analogie, podobnosti, stejnosti, zaměnitelnosti, postupování (ve *Hře doopravdy*, v románu *Jak vejce vejci*). Trhají se rovněž vazby postavy s místem, určující charakter jejího pohybu ve světě; cesty postav bývají pak vesměs nevysvětlené, neukončené nebo ukončené dvojnásobným způsobem (takového typu je *de facto* i let Čapková „povětroně“). Vnitřní identita místa, jeho souvztažnost s reálným místem se ruší nebo skrývá, místo se střídavě prezentuje jako reálné a smyšlené — herní (ve *Hře doopravdy*). Herní rysy jsou vlastní i prostoru v *Rozmarném létu*, kde příběh v rovině prostoru spočívá v dočasné, herní výměně míst postav „usedlých“ a „kočujících“; herní charakter podporuje i ohraničenost místa (*Krokovy Vary*) a také času (tři dny).

Analogické postupy se rozvíjejí i v rovině času. Identita času se zpochybňuje především už zmíněným porušováním chronologie, střídavým či simultánním líčením různočasých momentů, případně jejich splýváním: „Což dím: jako onehdy!? Já troupl! Je to onehdy po divadle.“ (Weiner: Hra doopravdy.) Tak jako je prostor v díle pojímán jako jeviště, prostor hry, pojímá se čas jako čas hry vymezené prostorem textu a časem vyprávění a četby. Mnohem častější než jednoznačně „zliterárnující“ pojetí je však v české próze dvojnásobné pojetí času — reálného i „literárního“. V Moudrém Engelbertovi působí takto dvojnásobně situace, kdy se zpravodaj stává svědkem události v minulosti, kterých být přítomen pro svůj věk nemohl. Také v Markétě Lazarové je vypravěčova manipulace s časem ze sledovaného hlediska dvojnásobná: vypravěč přeskakuje z epického préterita, času tradičně reálného, do přítentu, reálného i literárního zároveň, neboť zpřítomňuje děj (nebo spíš akt vyprávění), který se odehrává vlastně až v okamžiku promluvy a vlastně jen v ní, a do jakéhosi epického futura, které děj anticipuje a zároveň mu dodává nádech evangelijní věštby. Přechod z futura do přítentu nastává často na koncích odstavců, kde se děj rýsovaný jako předpokládaný prudce změní v současný a vzápětí v minulý.

Polyperspektivismus v rovině prostoru a kontrapunkt a simultánnost v rovině času, stejně jako zpřítomňování minulého děje, působí jako dynamizující momenty v próze, která se tak brání znehybňující popisnosti a pokouší se také jejich prostřednictvím obrodit svůj tvar. Tato dynamizace je proto tak žádoucí, že vlastní, primární syžet oslabuje svou dějovost, ustupuje sekundárnímu syžetu, jímž se v dílech jako Rozmarné léto a Markéta Lazarová stává akt vyprávění. V Markétě Lazarové, kde je primárním syžetem loupežnická historie a milostný příběh, se tato dynamizace v rámci sekundárního syžetu projevuje nejen přeskoky z jednoho času do druhého, ale i prudkými proměnami slovesného způsobu, vidu a střídáním podmětů na minimálním prostoru textu. Odlišné pojetí syžetu, jeho „zdvojení“, přičemž sekundární syžet — akt vyprávění a „hledání“ syžetu — má v rámci poetiky sebe-reflexivního románu tendenci převážet nad primárním — vyprávěným příběhem, znamenalo zásadní proměnu typu a pozice vypravěče, který nevystupuje jako tichý zprostředkovatel, ale jako hlasitý strůjce a rozrušitel příběhu. Uvnitř sekundárního syžetu má v Markétě Lazarové zliterárnující funkci také vypravěčův dialog se čtenáři, navazovaný

většinou právě v dějově a emocionálně nejvypjatějších okamžicích (Markétina první noc s Mikolášem, šílenství Kristiánovo apod.); tento dialog se odvíjí v témž přítentu jako sám příběh, o němž tak vypravěč dává neustále najevo, že existuje vlastně jen skrze vyprávění a v čase vyprávění.

Syžet pojatý jako literární skutečnost tvořená v okamžiku promluvy, redukováný nebo naopak akcentovaný (parodie tradičních syžetů), odsouvá do pozadí příběh a nezřídka i tradiční románové události, které se zcela pomíjejí nebo banalizují, anekdotizují. Tyto události se stejně jako jednání postav zdůrazněně nepojímají jen jako výsledek nějakého kauzálního řetězce, jako závislé a odkazující k síti jiných událostí (tyto vazby jsou oslabeny), ale mnohem víc než v tradičně realistickém románu jako závislé na struktuře díla, na paradigmatu jeho jazykové stylových a významových vztahů. Takto transformovaný, přehodnocený a dalo by se říci „intelektualizovaný“ syžet vede k zásadní proměně románu: román směřuje od typu románu-příběhu k typu románu-promluvy. Promluva, akt vyprávění se stává závažnějším „příběhem“ než banální maloměstská historie nebo loupežnický a milostný příběh. Přitom omezení role syžetu nebo jeho nahrazení „syžetem“ promluvy probíhá vesměs právě v zájmu věrnějšího postižení reality, jejíž „nesyžetovost“ je kladena proti syžetu jakožto umělé, realitu znásilňující konstrukci — v zájmu nového realismu.

Máme-li na závěr shrnout, k jakým proměnám dochází v důsledku užití sebereflexivních postupů z hlediska žánru, můžeme konstatovat, že způsobuje posun od žánru relativně neliterárního, neautorského, syžetového (hlavním syžetem je příběh) k žánru výrazně a otevřeně „literárnímu“, autorskému, nesyžetovému (se syžetem-promluvou). Zdůrazněme, že tento posun nikterak neznamená, že by poetika sebereflexivního románu strhovala díla od realismu k nerealistickým směrům. Pokusili jsme se ukázat, že je naopak poetikou obnovujícího se realismu, realismu moderní doby, který otrásá představou o stejnorodé, hotové, v okamžiku psaní (vyprávění) završené a cele postižitelné realitě, proti níž se v díle prosazuje představa reality mnohotvárné, nehotové, proměňující se, jen relativně postižitelné, mnohoznačné, reality jako pole možností, konstituující se v procesu literárního ztvárňování.

Ačkoliv má poetika románu reflektujícího vlastní „literárnost“ nepochybně stylově, žánrově a noeticky obrodný charakter a jejím smyslem

namnoze byl boj o román, mohla být pro svůj relativismus, skepticis-
mus a intelektualismus v určité dějinné situaci nebo z hlediska určité
ideologie vnímána a hodnocena jako destruktivní. Tak si lze vysvětlit,
proč v období nástupu fašismu, v situaci ohrožení obecně lidských a
národních hodnot v druhé polovině třicátých let a za okupace postupy
této poetiky z českého románu téměř vymizely. Významnější výjimkou
byl vlastně jen Moudrý Engelbert, vznikající však už od počátku třicá-
tých let. Próza se v potřebě větší sdělnosti a myšlenkové naléhavosti
vracela k poetice díla jako obrazu skutečnosti. Vančura píše zcela v je-
jím duchu Rodinu Horvatovu a začíná psát Obrazy z dějin národa
českého, v nichž se dokonce vzdaluje od románového žánru. O tutéž
poetiku se tehdy opřou také vrcholná díla sociálního románu. Tento
fakt svědčí o hlubokém sepětí poetiky s historickou a společenskou
situací, determinující proměny systému postupů, jimiž je v literárním
díle budován svébytný obraz reality.

POZNÁMKY

- ¹ V tomto smyslu se nám zdá nepřesné Żółkiewského rozdělení moderní literatury
podle techniky zobrazování na kreacionistickou a realistickou (S. Żółkiewski,
Perspektywy literatury XX wieku, Warszawa 1962; slovensky Perspektívy lite-
ratúry XX. storočia, Bratislava 1962). Kreacionistická technika by odpovídala
dílu reflektujícímu svou „literárnost“, realistická dílu jako obrazu skutečnosti.
- ² J. Opelík, Josef Čapek, Praha 1980, s. 40. Také v pojetí secese a charakteristice
čapkovských juvenilií se opíráme o toto dílo.
- ³ V české literatuře se s rozvinutou podobou této poetiky setkáváme na sklonku
19. století v Macharově veršovaném románu Magdaléna (1893), v němž se pojí
s literární satirou. Autor v promluvách uzavřených do závorek — „kabinetu“ —
komentuje vlastní výtvor, rozpráví se čtenářem o svém reku. Explicitní literárně
sebereflexivní gesto tu souvisí s tradicí romantické lyrickoepické povídky a ve-
ršovaného románu (Puškinův Evžen Oněgin).
- ⁴ „Nejtvořenější“ jazyk charakterizuje Vančurova Pekaře Marhoul. V pozdější
Vančurově tvorbě se tento typ jazyka poněkud oslabuje, i když zůstává trvalým
rysem vančurovského stylu.
- ⁵ Viz A. Macurová, Výstavba a smysl Vančurova Rozmarného léta, Praha 1981,
s. 9 a 17.
- ⁶ John v románu „cituje“ Komenského Labyrint nejen prostřednictvím ozvláštňu-
jících parodických popisů, pojetím města jako labyrintu, jímž bloudí nechápající

a divící se poutník, ale i syntaxí (postpozice bohatě rozvinutých shodných přívlast-
ků) a typem pojmenování (obliba podstatných jmen slovesných: „pardonování,
zmitání, postrkování a škobrtání“; „všechna nesmyslnost a vyumělkovanost toho
kutění, kolotání“ apod.). Johnova vztahu ke Komenskému si povšiml už M. Bla-
hynka v doslovu k tomuto románu (Praha 1982).

- ⁷ „Mně v patách on, jež vím nikým. Je to stín; spíš posouvaný než krácející:
stín: nic, které si v nicotě libuje; stín: nic umocněné, nedoobné. Dbejte, mū-
žete-li, přítomnosti kohosi, kdo se vtělil jen jakoby na dotvrzenou, doopravdy
že ho není!“
- ⁸ F. Götz, Český román po válce, Praha 1936, s. 24.
- ⁹ A. Macurová, cit. dílo, kap. Sekundární významové kontexty, s. 30—39.