

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav české literatury a komparatistiky
Dějiny české literatury a teorie literatury

Disertační práce

Od metafikce k sebereflexivnímu vyprávění
(Teorie a praxe sebeodhalující fikce v české literatuře)

From Metafiction to Self-reflexive Narration
(Theory and Practice of Self-disclosing Fiction in Czech Literature)

prof. PhDr. Jiří TRÁVNÍČEK, M. A.

školitel

Mgr. Vladimír TRPKA

autor práce

2016

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsal samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 30. března 2016

.....
Mgr. Vladimír Trpka

Děkuji prof. Jiřímu Trávníčkovi za laskavý a vstřícný přístup po celou dobu mého studia, za pečlivé čtení jednotlivých kapitol a cenné postřehy, názory a komentáře, které leckdy zásadně změnily můj pohled na daný problém.

Za podněty a poznámky k pracovní verzi kapitoly o románech Daniely Hodrové si zaslouží poděkování Alice Jedličková.

Rád bych také poděkoval Jiřímu Kotenovi za dlouholetou přátelskou i vědeckou podporu.

Největší dík si ovšem zaslouží moje žena. Svou láskou a péčí mi vytvořila takové podmínky, že se mi chce říci, že bez ní by tato práce nemohla vůbec být napsána.

Abstrakt

Disertační práce se zabývá metafikcí jako klíčovým teoretickým konceptem ovlivňujícím jak teoretické uvažování o sebereflexivitě v narativní fikci, tak interpretaci a výklad vývoje sebereflexivních postupů v literatuře. Hlavním cílem je na základě analýzy nejvlivnějších teoretických přístupů k narativní sebereflexivitě navrhnout taková pojetí metafikce a sebereflexivního vyprávění, která by bylo možné uplatnit při analýze sebereflexivních postupů v české narativní fikci. Teoretická část se soustředí na prozkoumání vztahu mezi metafikcí a narativní sebereflexivitou. Metafikce je nahlížena jako pojem, který sice nahradil starší pojem sebereflexivního románu (*self-conscious novel*), ale zároveň ho přizpůsobil postmodernímu pojetí fikce. Pojetí fikčnosti v teoretickém konceptu metafikce má přímý vztah k postmodernímu diskurzu, ve kterém se tento pojem zrodil. V dosavadních přístupech k metafikci se proto nachází explicitně formulovaný nebo skrytý vztah ke konstruktivistické filozofii jazyka, performativitě a k tezi o jazykové povaze naší reality. Jestliže tedy současná naratologie do typologie sebereflexivity zavedla dichotomii metanarace a metafikce, je potřeba pojetí metafikce upravit tak, aby nebylo omezeno postmoderním pojetím fikčnosti. Metafikce je z toho důvodu vymezena jako sebeodhalující fikce, tedy fikce, která komentuje svou fikčnost z meta-roviny. Naproti tomu sebereflexivní román zůstává románem metanarativním, antiiluzivním a autotematickým, avšak nikoli románem odhalujícím svou fikčnost. V poslední části teoretické kapitoly je navrhnout koncept sebereflexivního vyprávění zahrnující dva typy vypravěčských komentářů – metanarativní a metafikční komentáře. Analytické kapitoly uvádějí tyto pojmy do praxe a zpřesňují je na základě rozboru děl dvou českých spisovatelů – Jiřího Kratochvila a Daniely Hodrové. Kapitola o dílech Jiřího Kratochvila se soustředí na detailní naratologický a stylistický rozbor sebereflexivního vyprávění. Zaměřuje se na signály fiktivního adresáta, posuny scén, vysvětluje sebereflexivní potenciál textových orientátorů a metaleptických transgresí. Kapitola o dílech Daniely Hodrové se soustředí na jednotlivé romány a ukazuje konstanty a proměny v sebereflexivním vyprávění této autorky. Na

základě všech těchto analýz je v závěrečné pasáži disertační práce znovu a přesněji vymezen pojem sebereflexivního vyprávění.

Klíčová slova

metafikce, sebereflexivní román, sebereflexivní vyprávění, metanarativita, komentář vypravěče, postmodernismus, teorie fikčních světů, naratologie, Jiří Kratochvíl, Daniela Hodrová

Abstract

The doctoral thesis deals with metafiction as a key theoretical concept influencing both theoretical contemplations on self-reflexivity in narrative fiction and interpretation of the development of self-reflexive practice in literature. The main objective, based on an analysis of the most influential theoretical approaches to narrative self-reflexivity, is to propose such concepts of metafiction and self-reflexive narration that could be applied in the analysis of the self-reflexive practice in the Czech narrative fiction. The theoretical part focuses on examining the relationship between metafiction and narrative self-reflexivity. Metafiction is viewed as a concept that has not only replaced the concept of self-conscious novel, but it has also adapted it to the postmodern conception of fiction. The concept of fictionality in the theoretical concept of metafiction is directly related to postmodern discourse in which this concept was born. Consequently, an explicitly formulated and/or hidden relationship with constructivist philosophy of language, performativity, and linguistic nature of reality is found in the existing approaches to metafiction. Thus if the contemporary narratology has introduced the dichotomy of metanarration and metafiction to the current typology of self-reflexivity, it is necessary to modify the concept of metafiction so that it is not restricted by the postmodern conception of fictionality. Metafiction is therefore defined as self-disclosing fiction; fiction that comments upon its own fictionality from a meta-level. In contrast, self-conscious novel remains a metanarrative and anti-illusory novel, but not a novel revealing its own fictionality. In the last section of the theoretical chapter the concept of self-reflexive narration containing two types of narratorial comments, metafictional and metanarrative, is proposed. The analytical chapters put these concepts into practice and refine them based on an analysis of works by two Czech writers - Jiří Kratochvíl and Daniela Hodrová. The chapter on works by Jiří Kratochvíl deals with a detailed narrative and stylistic analysis of self-reflexive narration. The chapter focuses on narratee signals and scene shifts and explains the self-reflexive potential of narrative shifters and metaleptical transgressions. The chapter on works by Daniela

Hodrová is then concerned with individual novels and shows the invariables and variables of self-reflexive narration in Hodrová's works. On the basis of these analyses the concept of self-reflexive narration is defined anew and with a greater precision in the final passage of the thesis.

Keywords

metafiction, self-conscious novel, self-reflexive narration, metanarrativity, narratorial commentary, postmodernism, fictional worlds theory, narratology, Jiří Kratochvíl, Daniela Hodrová

Obsah

Úvod...	9
1. Od metafikce k sebereflexivnímu vyprávění...	13
1.1. Sebereflexivní román a koncept metafikce...	14
1.2. Metafikce v teorii fikčních světů...	33
1.3. Metafikční a metanarativní komentáře...	43
1.4. Metareference (v médiích) a postmoderní pojetí metafikce...	54
1.5. Sebeodhalující fikce a sebereflexivní vyprávění...	67
1.5.1. O fikci z pohledu metafikce...	68
1.5.2. Sebereflexivní vyprávění při interpretaci narativní prózy...	75
2. Sebereflexivní vyprávění v prozaickém díle Jiřího Kratochvila...	80
2.1. Kratochvilovy postmoderní prózy a sebereflexivní vyprávění...	81
2.2. Signály fiktivního adresáta...	86
2.2.1. Signály fiktivního adresáta v heterodiegetickém vyprávění...	87
2.2.2. Signály fiktivního adresáta v homodiegetickém vyprávění...	104
2.3. Posun scény (<i>scene shift</i>) a metanarativita...	123
2.4. Sebereflexivní potenciál textových orientátorů...	144
2.5. Metaleptické transgrese...	154
2.6. Metafikční a metanarativní komentáře...	164
3. Román se děje na psacím stole. Sebereflexivní vyprávění v prózách Daniely Hodrové...	166
3.1. „román, který by refleктоval sám sebe“ (<i>Théta</i>)...	167
3.2. „na obálce této knížky“ (<i>Město vidím...</i>)...	173
3.3. „svět, který se stále tvoří, který stále tvořím“ (<i>Komedie</i>)...	175
3.4. „kolik pomíjivých korvin musím ještě vypsát, než vypovím ten příběh“ (<i>Vyvolávání</i>)...	178
3.5. „čas se v mých větách vrací do sebe“ (<i>Točité věty</i>)...	185
Závěr...	190
Prameny...	195
Literatura...	196

Úvod

Na začátku kontroverzního románu Jana Nováka *Zatím dobrý* čteme následující komentář vypravěče:

Pravdivý román se odvíjí z faktografické špulky, no a je pravda, že v Praze-Vysočanech stopli Radek Mašín a Milan Paumer taxík, bylo to v době studené války a ta měla každý den své mrtvé, zabíjelo se v Koreji i v pohraničí, ve vyšetřovnách StB i na šibenicích, dalším faktem je, že ten taxík byla zelená škodovka značky Tudor a že ji řídil šedovlasý Eduard Šulc a že byl pozdní večer a že pouliční lampy svítily, ale ten sled vjemů, pocitů a myšlenek, ve kterém člověk prožívá přítomný okamžik, už z této drobné události vyprchal, a tak ho román musí dodat znovu, musí se vcítit do holých faktů a dokreslit je podrobnostmi, třeba bude potom příběh zase vnímán jako život, i když jen podivně a zprostředkovaně, no tak, řekněme, že je mírně sychravo a že světla pouličních lamp tlumí nažloutlý opar, zelená škodovka zastavuje u chodníku, Radek s Paumerem se do vozu nijak nehrnou, jen otevrou dveře na straně spolujezdce a přes prázdné sedadlo se ptají řidiče, jestli by je neodvezl do Hradce Králové. (Novák 2004, 11)

Vypravěč si tu dá velkou práci s tím, aby co nejpřesněji vysvětlil a na konkrétním případě hned na začátku příběhu ilustroval paradoxní pojem *pravdivého románu*. Začínáme číst text, který nám připomíná, že je *románem*, a snaží se objasnit, co to pro příběh znamená, když bude románem *pravdivým*. Hned zkraje se tu odhaluje vypravěčská strategie celého románu. Text se pokusí vdechnout románový život příběhu, k němuž bude opakovaně odkazováno jako k událostem, které se skutečně staly. Epické préteritum nahradí prézens, skutečný příběh se začne odehrávat na stránkách románu a vypravěč to bude

čtenáři tu a tam opět v reflexivních pasážích připomínat. Nejde nám teď o to, jestli na takovou hru přistoupíme, nebo jestli si vůbec nějaký příběh může nárokovat pravdivostní hodnotu. Jsou to všechno samozřejmě lákavé problémy, ale v naší práci se jim věnovat nebudeme. Zajímat nás bude to, jakým způsobem k této reflexi vlastně dochází; budeme se soustředit na prostředky, díky nimž vypravěč zmíněnou románovost v textu odhaluje.

K vysvětlení této sebereflexivní aktivity vypravěče by bylo možné povolat pojem metafikce, na kterém pracovala celá řada literárních vědců a kritiků od konce šedesátých let minulého století. Metafikce měla původně označovat radikální sebereflexivní texty postmoderních autorů, jakými jsou John Bart, Donald Barthelme, William H. Gass či Rober Coover. Jako metafikce byla zkoumána díla, která tematizovala svou literárnost, smyšlenost a především fiktivnost.

Čím větší pozornost však byla metafikci věnována, tím bylo zřejmější, že tyto postupy byly v literatuře využívány už dávno před postmodernou a že je nelze svázat pouze s postmoderní poetikou. Metafikce se tak nakonec zdánlivě zcela přirozeně dostala do literárněvědného pojmosloví jako fikce, která reflektuje svůj fikční status. Podívejme se třeba na definici v populární příručce *Handbook of Narratology* „Pojem metafikce postihuje schopnost fikce reflektovat vlastní fikční status, odkazuje tedy ke všem sebereflexivním výpovědím, které tematizují fikčnost (ve smyslu imaginární reference a/nebo konstruovanosti narativu)“ (Nünning – Neumann 2009, 204).

V této práci se ovšem budeme snažit naopak prokázat, že spojení metafikce s tematizací fikčnosti je z dnešního pohledu poněkud problematické. Co je vlastně tematizováno na začátku románu *Zatím dobrý*? Není to fikčnost ve smyslu imaginární reference nebo konstruovanosti narativu. Text naopak zdůrazňuje, že příběh tu bude vyprávěn jako pravdivý. Zároveň ovšem vypravěč mluví o textu jako o románu a vysvětluje jeho základní princip, a tedy je to text sebereflexivní.

Jsme toho názoru, že pojem metafikce by měl vystihovat sebereflexivní strategie literárních textů napříč jednotlivými poetikami a kulturněhistorickými epochami. Jedině tak bude možné povolat metafikci k práci na fascinujícím

projektu důsledného zkoumání vývoje uměleckého vyprávění. Jak ukazuje Monika Fluderniková právě na příkladu proměn různých sebereflexivních formulí a frází, před teorií vyprávění se otevírá dosud neprobádané pole pro historicky založené naratologické výzkumy epických děl (Fludernik 2003c). Jestliže ovšem chceme pochopit vývoj konkrétních aspektů ve vyprávění, musíme prozkoumat původ současných naratologických konceptů a pokusit se je definovat jako kategorie vhodné pro diachronní výzkum.

Hlavním cílem naší práce je proto na základě analýzy nejvlivnějších teoretických přístupů k narativní sebereflexivitě navrhnout taková pojetí metafikce a sebereflexivního vyprávění, která by nebyla svázána jen s radikálními postmoderními experimenty, ale bylo by tato pojetí možné uplatnit při analýze sebereflexivních postupů v české narativní fikci a nakonec i při budoucím projektu dějin sebereflexivního vyprávění v české literatuře.

Pojmy, které tu budeme sledovat, tedy zejména metafikce a metanarativita, mají za sebou už určitou historii v literárněvědném diskurzu i své místo v současné naratologii. Naším záměrem rozhodně není navrhnout teoretický koncept, který by jejich vymezení zcela proměnil. Chceme ovšem ukázat, že můžeme hodně získat, pokud budeme některé zdánlivě samozřejmé konstitutivní aspekty těchto konceptů přece jen problematizovat.

V teoretické části se proto zaměříme na prozkoumání vztahu mezi konceptem metafikce a narativní sebereflexivitou. Budeme se snažit prokázat, že metafikce je klíčovým pojmem, jehož vymezení zásadně ovlivňuje celé pole sebereflexivity ve fikci. Jakmile vysvětlíme toto výsadní postavení metafikce a ukážeme, jak se tento pojem zrodil v postmoderním diskurzu, budeme moci navrhnout jeho zpřesnění. A pokud metafikci navrhne jako určitý typ fikce, který není svázán pouze s postmoderní poetikou, můžeme od metafikce dojít zpět k pojmu sebereflexivního vyprávění, který potřebujeme jako analytický nástroj pro studium sebereflexivity v české narativní fikci.

V analytické části se pak zaměříme na díla dvou českých autorů, jejichž texty lze považovat za sebereflexivní vyprávění. V první analytické kapitole podrobíme rozboru všechna prozaická díla Jiřího Kratochvila; v další části se budeme věnovat interpretaci těch románů Daniely Hodrové, které lze uvažovat

jako sebereflexivní. Činíme tak ze dvou důvodů. V první řadě chceme vlastní pojetí budovat tvář textům, nikoli tedy pouze interpretací stávajících teoretických modelů. Rozbor těchto děl by tedy měl pomoci naše návrhy ještě zpřesnit a samozřejmě ukázat, co všechno můžeme získat, pokud budeme detailně sledovat projevy sebereflexivního vyprávění v literárních textech těchto autorů. Druhý důvod nachází své opodstatnění už mimo rámec této práce. Analýzu současných děl totiž chápeme po vzoru Pražské školy jako výhodné východisko pro budoucí diachronně založené výzkumy. Jak by takové výzkumy mohly vypadat, to se pokusíme nastínit na samém závěru naší práce.

1. Od metafikce k sebereflexivnímu vyprávění

Úkol, který si na sebe klademe v této kapitole, je prozkoumat vztah mezi konceptem metafikce a narativní sebereflexivitou a na základě této analýzy navrhnout pojmy metafikce a sebereflexivní vyprávění.

Nejprve je potřeba zabývat se konstitucí samotného pojmu metafikce v postmoderním diskurzu, abychom později pochopili, jakou roli má postmoderní stopa otisknutá do metafikce v současných teoretických modelech sebereflexivního vyprávění. Pochopitelně to nemůžeme provést, aniž bychom se obrátili k pojmu sebereflexivního románu (*self-conscious novel*), který považujeme za první systematicky budovaný koncept, jehož hlavním úkolem je pojmenovat rozličné projevy sebereflexivního vyprávění v narativní fikci. Pokusíme se proto z dnes již relativně obsáhlé literatury o sebereflexivitě v narativní fikci vyzdvihnout koncepty, návrhy a problémy, které z dnešního pohledu nejvíce ovlivnily genezi a vývoj těchto literárněvědných pojmů. Chceme tu ukázat, jak se do konceptu metafikce postupně vpisovaly určité způsoby myšlení o literárním díle. Jedině tak pochopíme, jakým způsobem ovlivňuje metafikce typologii forem sebereflexivního vyprávění.

V druhé části se zaměříme na pole metafikce uvnitř sémantiky fikčních světů. Co se týká vztahu mezi metafikcí, obecně sebereflexivitou a sémantikou fikčních světů, zajímat nás bude zejména pojetí Lubomíra Doležela (Doležel 2003) a Marie-Laure Ryanové (Ryan 1991 a 1997).

Dále se budeme věnovat tomu, jak se pojetí metafikce a sebereflexivity proměnilo v současné teorii vyprávění (do značné míry ovlivněné kognitivními přístupy), také proto, abychom nakonec mohli nastínit, jak by se sémantika fikčních světů mohla vyslovit k současným debatám o sebereflexivních formách. Pokusíme se proto typologii sebereflexivních forem vyprávění přesunout důsledně na půdu současné naratologie. Jsme totiž toho názoru, že jedině tam můžeme tuto typologii uchopit nikoli jen jako teoretický koncept, nýbrž jako analytický nástroj, který je s to obstát tváří v tvář literárnímu dílu a otevřít ho

na místech, kterým dosud nebyla věnována taková pozornost, jakou by si zasloužila.

Ještě než uzavřeme naše pátrání po krajinách narativní sebereflexivity a vyjádříme definitivně své stanovisko, budeme se v předposlední části věnovat rozboru toho, jak se konstituoval pojem metareference, který je možno považovat, jak se zdá, za současný pojmový důsledek interdisciplinární a intermediální analýzy sebereflexivity v médiích. Ukážeme si, jak se do něj opět skrytě zapsal pojem metafikce, a proto se z našeho pohledu nejedná o nic víc a o nic míň než o další dědictví postmoderny.

Na úplném závěru se budeme snažit vysvětlit, v jakém smyslu může naopak metafikce nabídnout jiný prostor pro řešení závažných metodologických otázek, kterými se zabývají nejen teoretikové fikčních světů, ale i vědci, kteří se inspiroují jinou metodologií. Zasadíme pojmy metafikce a sebereflexe do jasného, jak doufáme, pojmového rámce a nabídneme je k diskusi. Z metafikce se tak znovu vynoří pojem sebereflexivního vyprávění, ovšem v docela jiné podobě.

1.1. Sebereflexivní román a koncept metafikce

Přestože se pojem metafikce zrodil v jazyce postmoderní kritiky, aby pojmenoval sílící sebereflexivní tendence v postmoderní próze, dnes už jako by tento původně subverzivní koncept ztratil svůj revoluční zápal. Jako by se metafikce pomalu a zdánlivě přirozeně zapsala do literárněvědného slovníku. Platí to však jen do jisté míry, protože metafikce si v sobě nutně musí uchovávat anachronickou stopu po diskurzu, do něhož byla původně povolána. Dokonce je možno říci, že tento stín postmoderny je na metafikci patrný přesně na tom místě, které jí bylo vyhrazeno v literárněvědném pojmosloví. Naším cílem však rozhodně není snaha glorifikovat metafikci jako skryté místo subverze myšlení o literatuře. O metafikci budeme uvažovat co možná nejdůsledněji s vědomím její ambivalentní povahy. Metafikce tu bude nahlížena jako pojem, který sice ztratil ledasco ze své původní radikálnosti, ale zároveň se jí nezbavil docela. V tomto smyslu se obracíme k metafikci ve chvíli, kdy se tento pojem podílí na konstrukci toho, co měl původně dekonstruovat. Uvažujeme o metafikci v době,

kdy je už součástí tradice literární i literárněvědné. Přivádí nás to vlastně k problémům, které si koncept mimořádně ovlivněný postmoderním myšlením nese s sebou na stavbu současných teoretických modelů. Nechceme tím tvrdit, že metafikce je jakýmsi zhoubným pojmem, který tyto modely rozkládá zevnitř. Naším cílem je ukázat, že terminologicko-koncepční pojmy, které se dnes mohou jevit jako termíny okrajové, popř. jako termíny do značné míry historické či spjaté s diskurzem, který je vyprodukoval, mohou nabídnout ze své podstaty jiný, laterální pohled na otázky, které si klademe nad současnou literárněvědnou metodologií.

Jak už jsme zmínili, koncept metafikce navazuje na starší pojem sebereflexivního románu. Dokonce možno říci, že metafikce tento pojem nakonec v literárním diskurzu nahradila. Je tedy zapotřebí obrátit se nejprve k původnímu konceptu a nastínit jeho užívání.

Sebereflexivní román (*self-conscious novel*) je ze své podstaty pojem genologický či genologicko-kritický. V anglofonní literární vědě vstoupil do pojmosloví jako určitý typ románu, řekněme jako žánrová varianta románu, která nerespektuje některé konvence široce pochopeného realismu. Kdybychom chtěli akcentovat metaforu v anglickém originálu, řekli bychom, že sebereflexivní román je román vědomý si vlastní románovosti, sebe-vědomý román. Zároveň se ovšem jedná o román, který reflektuje sám sebe, a tedy je alespoň z části auto-tematický. V základech každého sebereflexivního románu je anti-iluzivní vyprávění, tedy vypravěčský způsob, který zpopularizoval dnes už klasický článek Wayne C. Bootha „The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction before Tristram Shandy“ (Booth 1952). Co Booth zajímá, jsou humoristické romány napsané před Sternovou mistrovskou fikcí, které podobně jako tento slavný román obsahují vypravěče okázale komentujícího příběh i vlastní vyprávění. Booth si je dobře vědom toho, že vypravěč může přerušit vyprávění a komentovat postavy, aby například vyjádřil morální soud o té či oné figuře, ovšem tento typ komentářů nechává Booth stranou. Zajímají ho tedy jednoznačně sebereflexivní komentáře vypravěče: „Naše pozornost musí být zaměřena na sebe-reflexivního (*self-conscious*) vypravěče, který vstupuje do svého románu, aby se o sobě a své knize vyjádřil nikoli jako o sérii událostí

s morálními důsledky, nýbrž jako o vytvořeném literárním díle“ (Booth 1952, 165). Soustředí se tedy na komentáře implikující nebo tematizující literárnost, uměleckost a artifičnost díla. Vzhledem k tomu, že v konceptu sebereflexivního románu můžeme opakovaně vidět tento typ komentáře jako jeden z konstitutivních rysů, můžeme už tady hledat jeden z pramenů teoretického uvažování o základech této žánrové varianty.

Nechceme tím ale tvrdit, že s touto studií začíná výzkum vypravěčské sebereflexivity a poprvé se vytváří teoretické povědomí o žánru. Boothovy výklady o sebereflexivním (sebe-vědomém) vypravěči byly sice pro konstituci pojmu sebereflexivní román velmi důležité, ostatně téměř v každém zaznamenaném příspěvku k tomuto tématu se na jeho studii alespoň odkazuje, ale neznamena to, že Booth byl první, kdo se rétorickým či sebeodhalujícím vypravěčem a románem parodujícím literární postupy zabýval. Booth především navazuje na dlouhou tradici literatury sternovské. Jedním z důvodů, proč se Booth sebereflexivním vypravěčem zabývá, je totiž i potřeba ukázat, že to, co bylo soustavně studováno v románu *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*, můžeme v dějinách románu dohledat už dávno před Sternem. Naše záměry sice nejsou historické, ale teoretické, přesto bychom chtěli alespoň krátce zmínit, že zvýšený vědecký zájem o sebereflexivní postupy v epické próze můžeme hledat ještě dávno před Boothem. První úvahy o sebereflexi ve vývoji románu lze totiž hledat už v tradici ruského formalismu, především v pojetí parodie jako ozvláštňujícího obnažení formy, jak ho Viktor Šklovskij představil ve studii právě o Sternově románu ve slavné *Teorii prózy* z roku 1925 (Šklovskij 2003, 173–202). Vůbec tato souvislost sebereflexivních postupů a parodie je v prvních úvahách o sebereflexivním románu a později také o metafikci natolik obvyklá, že velkým úkolem dalších koncepcí narativní sebereflexivity se pak na dlouhou dobu stane explikace neparodického a nekomického užívání sebereflexivity.

Než se budeme věnovat významnějším koncepcím sebereflexivního románu, zastavíme se krátce na domácí půdě. V české literární vědě se problematikou sebereflexivního románu na konci 80. let intenzivně zabývala Daniela Hodrová (Hodrová 1987, Hodrová 1989). V *Hledání románu*, originálně

koncipované teoreticko-historické sondě do vývoje románového žánru, je žánrové variantě, či žánrovému typu, jak důsledně píše Hodrová, sebereflexivního románu věnována kapitola „Sebereflexe ve vývoji románu“ (Hodrová 1989, 53–83). Na sebereflexi je tu v první řadě, podobně jako už u Šklovského, nahlíženo v souvislosti s parodií žánrových konvencí. Přesněji řečeno, parodii Hodrová vidí jako součást obecnějšího procesu, který určuje pohyb žánru. Tento proces je označován právě jako žánrová sebereflexe, tedy „proces, při němž žánr a konkrétní dílo prostřednictvím svého tvůrce a určitých postupů jakoby reflektují sebe samy, zauímají v různé míře explicitní postoj k literární a žánrové tradici a samy k sobě jako jejímu článku“ (Hodrová 1989, 53). Na základě takového procesu či postupu se pak konstituuje jistý žánrový typ, tedy sebereflexivní román. Pochopitelně, že pojem žánrová sebereflexe může zahrnovat skutečně značné množství tvůrčích postupů a jeho projevem se mohou v textu románu stát různé stylové či žánrově konstitutivní prvky. Hodrovou však zajímá zvláště sebereflexivita na rovině vypravěčského hlasu na jedné straně a parodické užití románových postupů obvyklých v románu jiného typu na straně druhé: „Žánrová sebereflexe v podobě explicitních výroků o románu a v podobě parodie románu se nám tak jeví jako způsob, jímž konkrétní román svou promluvou i tvarem participuje na vývoji žánru“ (tamtéž, 60). Jak už víme, byl to Wayne C. Booth, který se zaměřil právě na tyto dvě oblasti sebereflexe, vztažené ovšem nakonec důsledně ke kategorii hlasu, což je ovšem důsledek tematického zaměření jeho studie o sebereflexivním vypravěči (Booth 1952).

Hodrová se především snaží ukázat, že tradici tohoto žánrového typu lze vysledovat už ve starověku, v satirických a směšnohrdinských literárních dílech, jakými jsou třeba Lukiánovy *Příběhy*, Petroiův *Satirycon* a Apuleiův *Zlatý osel*. Podle Daniely Hodrové se už v těchto dílech „parodovala témata a postupy vážného románu a především se rušila iluze o „pravdivosti“ zobrazení skutečnosti, kterou se oháněl. Svět se v nich prezentoval ve větší či menší míře jako nezastřeně smyšlený, literární. Už tyto romány bychom mohli s určitou licencí označit za romány antiiluzivní ve smyslu, který tomuto termínu přikládá teorie výtvarného umění a teatrologie“ (tamtéž, 54). Tuto tendenci pak autorka

dokládá v dalším vývoji románu od středověku až po tzv. nový román ve francouzské literatuře 20. století.¹ Co z jejího výkladu jednoznačně vyplývá, je spojení sebereflexivního románu s antiiluzivností a se stále větším důrazem na individuální autorský styl, jak se projevuje zejména v osvícenské próze. Zdůrazněme především to, že právě narušení iluze skutečnosti zobrazeného světa se objevuje ve všech námi zaznamenaných koncepcích sebereflexivního románu i metafikce, jakkoli tento proces může být označen jiným způsobem.²

V zásadě totožné pojetí najdeme také ve studii, kterou Hodrová věnovala českému sebereflexivnímu románu převážně z meziválečného období (Hodrová 1987). Hned zkraje Hodrová vysvětluje, že dichotomie iluzivní a antiiluzivní román, tedy román nabízející svůj svět jako skutečnost a román demonstrativně literární, je ze své podstaty pracovní, protože mezi těmito dvěma krajními póly se nachází velká skupina děl, která nelze ztotožnit ani s jedním z obou základních typů. „Pojem sebereflexivní román (román reflektující prostřednictvím autora-vypravěče sám sebe, svou „literárnost“),“ píše Hodrová, „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“ (Hodrová 1978, 156). Přesto Hodrová upozorňuje na to, že v dějinách literatury najdeme období, kdy docházelo k hypertrofii těchto sebereflexivních postupů, zejména v přelomových obdobích velkých epoch. Výslovně tu zmiňuje 20. léta minulého století, texty Gidovy, Aragonovy a Pirandellovy a Brechtovy divadelní hry. V české literatuře dvacátých a třicátých let pak Hodrová nachází celou řadu románů i drobnějších žánrů, které odpovídají jejímu pojetí sebereflexivního

¹ Kromě výše zmíněných děl se Hodrová zabývá těmito texty: *Aucassin a Nicoletta*, *Román o Lišákovi*, *Zuřivý Roland*, *Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha*, *Gargantua a Pantagruel*, *Malý Jehan de Saintré*, *Komická historie Franciona, metly neřestníků*, *Dobrodružný Simplicius Simplicissimus*, *Joseph Andrews*, *Tom Jones*, *Jakub fatalista a jeho pán*, *Indiskrétní klenoty* (tedy Diderotovy *Upovídáné šperky*), *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*, *Perské listy*, *Candide*, *Justina neboli neštěstí cnosti*, *Ďáblův elixír*, *Kocour Mour*, romány A. Robbe-Grilleta.

² Takové pojetí sebereflexivního románu najdeme i v uměleckých prózách Daniely Hodrové (viz třetí kapitulu této práce).

románu. Cílem autorky se pak stává vystihnout hlavní rysy poetiky těchto děl a objasnit jejich místo ve vývoji české meziválečné prózy.³

Co Hodrová sleduje, je zdůraznění *tvořenosti* a *literárnosti* díla, zdůraznění, které se „projevuje důrazem na jednotlivé složky díla prezentovaného jako autonomní, artificiální tvar“ (tamtéž, 159). I když autorka je toho názoru, že mnohem podstatnější formou zvýraznění *literárnosti* je „zveřejňování aktu tvorby – explicitní reflexe kreativního aktu“ (tamtéž, 161), všímá si i postupů, které bychom mohli považovat spíše za implicitní prostředky textové sebereflexivity. Ukazuje, jakou roli tu mohou hrát aluze na jiná literární díla, parodie pokleslých žánrů, stylizovaný a záměrně literární jazyk, kompoziční techniky montáže a střídání vypravěčských hledisek; velmi přesně vysvětluje, jak při zdůraznění literárnosti záleží i na pojetí času a postavy a vysvětluje princip „marionetizace postav“ (Hodrová 169). Z toho můžeme usuzovat, že její pojetí je ze své podstaty genologické a že konstitutivním rysem sebereflexivního románu, jak ho tu nacházíme, je recepční efekt spočívající v narušení iluze skutečnosti zobrazeného světa. Pro Danielu Hodrovou je sebereflexivní román v české meziválečné próze především románem antiiluzivním. Tento závěr považujeme za velmi důležitý, protože právě takové koncepce sebereflexivního románu převážily i v jiných přístupech, dokonce v textech, které Hodrová nemohla vůbec znát, jak ještě uvidíme.

Sebereflexivní román je tedy pro Danielu Hodrovou žánrový typ, který participuje na vývoji žánru, právě jako žánrová reflexe, která má blízko k parodii. Zároveň je to román demonstrativně literární, artificiální a antiiluzivní, přičemž iluze tu může být dosaženo různými prostředky významové výstavby (od literárního jazyka až po poetiku postav), mezi nimiž zaujímá nejdůležitější místo explicitní tematizace literárnosti textu nebo příběhu autorským vypravěčem. „Máme-li na závěr shrnout,“ píše Hodrová, „k jakým proměnám dochází v důsledku užití sebereflexivních postupů

³ Nechceme text naší práce zatěžovat rozbořem jednotlivých případů, jak je pojednává Hodrová. Zajímají nás především obecnější vývoje a teoretické konsekvence. Uveďme alespoň výčtem díla, kterým věnuje autorka pozornost jako textům více či méně sebereflexivním: *Zářivé hlubiny*, *Lélio*, *Továrna na absolutno*, *Velkovýroba ctností*, *Krvavý román*, *Větrník*, *Přehrada*, *Rozmarné léto*, *Markéta Lazarová*, *Moudrý Engelbert*. Okrajově se pak Hodrová věnuje i těmto dílům: *Hra doopravdy*, *Jak vejce vejci*, *Povětroň*, *Život a dílo skladatele Foltýna*.

z hlediska žánru, musíme 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)“ (tamtéž, 175).

Na závěr ještě dodejme, že Hodrová si také všímá, že sebereflexivní román může v určitém literárním či historickém kontextu získávat subverzivní funkci, protože poetika románu reflektujícího vlastní literárnost „mohla být pro svůj relativismus, skepticismus a intelektualismus v určité dějinné situaci nebo z hlediska určité ideologie vnímána jako destruktivní“ (tamtéž, 176).

Poznámka o podvratné funkci sebereflexivního románu není marginální. Sebereflexivní román byl totiž často vykládán jako subverzivní prvek v dějinách románu, který umožňuje přehodnotit dosavadní výklady dějin románového žánru, z pohledu postmoderny příliš zatížených pojmy pravděpodobnosti a estetické iluze. To už nás ovšem přivádí za hranice české literární vědy, kde byl tento pojem promyšlen přece jen soustavněji. Významnou roli v tomto úsilí sehrál Robert Alter, který se ve své knize s borgesovským titulem *Partial Magic: The Novel as Self-Conscious Genre* snaží odkrýt jinou, ne-realistickou tradici románu, tradici, která by mohla prokázat, že román je v podstatě sebereflexivní žánr (Alter 1975). Daniela Hodrová na jeho text v *Hledání románu* odkazuje cudně v poznámce, ale ze zřejmých důvodů se jeho koncepci nemohla obšírněji věnovat (Hodrová 1989, 82).

Podle Altera „v románu zcela sebe-reflexivním se od začátku až do konce – ve stylu, v nakládání s narativním hlediskem, ve jménech a ve slovech přiděleným postavám, ve struktuře vyprávění, v povaze postav a toho, co se jim přihodí – projevuje trvalé úsilí vyvolat v nás dojem fikčního světa jako autorského konstrukt, vytvořeného na pozadí literární tradice a konvence“ (Alter 1975: xi).⁴ Při analýze sebereflexivních románů, od Cervantese až po Borgese či Nabokova, sleduje Alter narušení iluzivnosti zobrazeného světa na všech rovinách významové výstavby. Alter zároveň staví proti široce

⁴ Alterovu koncepci využívá pro svou typologii komentářů k diskurzu naratolog Seymour Chatman (viz Chatman 1978/2008: 262–267).

pochopenému realismu snad ještě širší pojem anti-iluzivního vyprávění definovaný jedinečně vlastním efektem, tedy působením, v němž se literární dílo ukazuje svému čtenáři právě jako literární, umělecké a umělé. Jak víme, toto vyhocení je pro koncept sebereflexivního románu typické. Výsadní postavení mezi všemi antiiluzivními prostředky nakonec přece jen zaujmají komentáře vypravěče, které odhalují román jako pouhý artefakt, jako fikci, která neaspíruje na pravdivost a realistickou věrohodnost.

Představu o tom, co všechno může v sebereflexivním románu nabývat anti-iluzivní funkce, může poskytnout monografie Briana Stonehilla *The Self-Conscious Novel: Artifice in Fiction from Joyce to Pynchon* (Stonehill 1988). Stonehill se totiž mimo jiné pokouší definovat jakýsi repertoár sebereflexivity či sestavit katalog literárních prostředků, které mohou zbortit estetickou iluzi a působit během recepce jako znaky literárnosti, skrze něž si čtenář uvědomuje, že čte literární dílo. Co Brian Stonehill vypočítává, působí jako změť literárněvědných pojmů a konceptů: vypravěčův podíl na kompozici; zdůraznění role autora, který stojí za textem; přímé oslovování čtenáře; textová sebereference – odkazování ke knize jako ke knize; neskrývané a výstřední moralizování; *Verfremdungseffekt*; de-vizualizovaný popis; okázalá manipulace s hlediskem; nesouvislé přechody mezi scénami; vzájemně si odporující a „klamné“ scény; nevysvětlitelné narušení chronologie; nápadně umělecký styl; manifestování neshod mezi stylem a významem; opákní jazyk; náhlé odhalení nesouvislosti mezi dvěma rétorickými kódy; hypertrofie stylu na úkor příběhu; užití nereferenčního jazyka; využívání slovních hříček, anagramů a palindromů; nápadné podřízení příběhu umělému generativnímu principu; *spatial form*; *mise-en-abyme*; nekonečné regresivní struktury; dehumanizace postav; postavy uvědomující si svůj fikční status; groteskní či komická jména postav; tematizování vztahu mezi fikcí a realitou; záměrné a neskrývané překračování konvencí literárního naturalismu; sebe-kritika; sebe-parodie; paradox; oslava tvůrčí svobody atd. (viz Stonehill 1988, 19–31). K narušení estetické iluze tak mohou sloužit prostředky od hypertrofie stylu až k tematizaci fikčnosti.

V koncepcích sebereflexivního románu se pak dále objevuje právě toto podvojně vymezení konstitutivních rysů žánru, jak ho vidíme u Altera i

Stonehilla – na jedné straně se nezbytnou podmínkou stává narušení románové iluze jakýmkoli textovým prostředkem, na straně druhé je zvláštní pozornost věnována explicitním vypravěčským komentářům, které reflektují zobrazený svět jako fikci nebo nabízejí text fiktivnímu adresátovi jako *pouhý* román. Zároveň se sebereflexivní román stává téměř kritickým nástrojem při úvahách o nerealistické tradici románu. Sebereflexivní román tematizuje svou románovost a literárnost, a tak slouží dobře jako místo, odkud lze uvažovat jinou tradici románu, než je ta, proti které se daný kritik staví.

Tento (sebe)kritický aspekt je skutečně zahrnut téměř ve všech stěžejních koncepcích literární sebereflexivity. Zdaleka největší pozornost mu však věnoval Michael Boyd v monografii *Reflexivní román: Literatura jako kritika* (Boyd 1983). Boydovo pojetí reflexivního románu, tedy nikoli sebereflexivního románu (*self-conscious novel*) lze totiž považovat za radikální a do značné míry provokativní vyhocení (sebe)kritiky v literatuře. Zajímají ho jedině ti romanopisci, jejichž díla mohou být nazírána jako fikční prezentace teorie fikce, díla, která problematizují protiklad mezi literárním a kritickým diskurzem (Boyd 1983, 7). Reflexivní román se tak stává výsostným nástrojem kritiky. Ze všech subverzivních forem je reflexivní román tou nejkrajnější, protože se nezaměřuje na nějakou část skutečnosti, kterou realistický román zanedbal, nýbrž zkoumá možnosti vlastní formy a podrývá jakýkoli předpoklad nějakého vztahu mezi literaturou a skutečností (tamtéž, 23).⁵

Na začátku 70. let minulého století však pojem sebereflexivního románu, příliš široký na to, aby pojmenoval nastupující trendy v angloamerické a francouzské literatuře, postupně začal nahrazovat koncept metafikce. Jednalo se o pojmenování, které svým ustrojením dobře reprezentovalo (post)strukturální trendy v uvažování o literatuře.

Pojem metafikce je totiž vytvořený analogicky podle lingvistického (a sémiologického) pojmu metajazyk. Ten je možné vymezit jako jazyk o jazyce, případně jako každou výpověď, která se vztahuje k jazyku samotnému. Ve

⁵ Michael Boyd je také autorem provokativně lakonické definice námi sledovaného pojmu: „román o románu – onanisticky či snad incestně využívající vlastní imaginativní sílu k sebeuspokojení“ (Boyd 1983, 25).

skutečnosti se však tohoto termínu využívá k označení několika rozdílných, avšak vzájemně se podmiňujících skutečností. Především lze jako metajazyk označovat soustavu vyjadřovacích prostředků, které umožňují vypovídat o jazyce. Metajazyk je v tomto smyslu kódem, díky němuž je možné vypovídat o kódu. Zároveň ovšem tímž pojmem odkazujeme ke konkrétní jazykové promluvě, která se vztahuje k jazyku, a přeneseně také metajazyk používáme jako pojmenování pro soustavu jazykových prostředků určitého oboru, především odborné pojmosloví. V posledním případě pak ještě bývá termínu metajazyk využíváno k pojmenování konkrétní realizace odborné promluvy.⁶

Co se týká geneze samotného pojmu, metajazyk se jako protipól k objektovému (předmětovému) jazyku objevil nejprve v logice, kde ho zavedl v *Úvodu do logiky a metodologie deduktivních věd* Alfred Tarski, aby se tak vyhnul logickým paradoxům (Tarski 1969). Toto pojetí v zásadě přejímá také Rudolf Carnap, který postuluje, že „kdykoli provádíme výzkum nějakého jazyka, budeme jej nazývat *objektovým jazykem* zkoumání, a jazyk, v němž jsou formulovány výsledky tohoto zkoumání, budeme nazývat *metajazykem*“ (Carnap 1968, 96; srov. také Cappelen – Lepore 2007).

Z logiky do strukturální lingvistiky a literární vědy se tento pojem dostal díky Romanu Jakobsonovi. V roce 1956 ve stati „Metajazyk jako lingvistický problém“ (1985) a následně také ve studii „Lingvistika a poetika“ (Jakobson 1995) vymezuje Jakobson, jak je velmi dobře známo, základní složky komunikační situace, kterým odpovídají jednotlivé jazykové funkce: funkce referenční (poznávací), expresivní (emotivní) funkce, apelová (konativní) funkce, poetická (estetická) funkce, fatická funkce a metajazyková funkce, která nás tu pochopitelně zajímá nejvíce. Přitom podle Jakobsona platí, že „kdykoli si mluvčí anebo adresát potřebují ověřit, zda užívají téhož kódu, řeč se soustředí na *kód* a plní *metajazykovou* (tj. vysvětlivkovou – *glossing*) funkci“ (1995, 80).

⁶ Jak upozornil Petr Mareš (Mareš 1983), v lingvistice je pojem metajazyka užíván příliš široce a vztahuje se nikoli pouze k systému, ale také k výpovědím zaměřeným na užívání jazyka. Mareš proto navrhuje důsledně rozlišovat mezi (1) metajazykem jako znakovým systémem, který slouží k popisu jiného jazyka, (2) metajazykovým vyjádřením v přirozeném jazyce, které je zaměřeno na různé aspekty jazykového systému, (3) metařečovým vyjádřením komentujícím užívání přirozeného jazyka a (4) metatextovým vyjádřením zaměřeným na text jako útvar se specifickou výstavbou (Mareš 1983, 131).

Už u Jakobsona se však vyjevuje podvojný charakter pojmu metajazyka, který označuje jak konkrétní metajazykovou promluvu (*Nerozumím vám, co jste tím mínil?*), tak zároveň i metajazyk jako vědecký nástroj užívaný logiky či lingvisty. Jestli však textu dobře rozumíme, Jakobson se nesnaží tato pojetí postavit proti sobě, ale spíše vysvětlit, jak se původní Tarského pojem opírá o metajazykové operace, které jsou součástí každodenní komunikace a významně se také podílejí na procesu osvojování si jazyka. V každém případě to bylo právě díky Jakobsonovi, že tento pojem v lingvistice zcela zdomácněl.⁷

Pokud budeme sledovat další osudy konceptu metajazyka, musíme se ohlédnout také do sémiotiky. Z pohledu sémiotiky lze metajazyk uvažovat jako sekundární sémiotický systém. Toho si všimnul Roland Barthes nejprve v *Mytologiích* zaměřených na studium skrytých konotací (Barthes 2004), posléze tento problém rozpracoval v *Základech sémiologie* (Barthes 1967). Barthes v tomto případě vlastně rozlišuje dva sekundární sémiotické systémy: V konotovaném systému se znak stává označujícím pro znak druhého řádu, kdežto v případě metajazyka je původní znak označován pro znak druhého řádu. V návaznosti na Louise Hjelmsleva (Hjelmslev 1972) pak Barthes vymezuje metajazyk jako „systém, jehož plán obsahu je tvořen systémem označování“ (Barthes 1967, 123–124). Také Barthes nechce podobně jako už zmíněný Jakobson omezovat metajazyk pouze na jazyk vědy a je ochoten uvažovat o metajazyku v těch případech, kdy „artikulovaná řeč se ve svém denotovaném stavu zabývá systémem označujících předmětů“ (Barthes 1967, 125). Takto široce založená sémiotická definice metajazyka se však stala předmětem kritiky, neboť pojem metajazyka sugeruje vnitřní systémové uspořádání, a proto by ho bylo vhodné používat spíše pro vztahy mezi celými systémy (Volek 1981, 222). Takové výtky však nemění nic na tom, že široké pojetí metajazyka pomohlo pojmenovat právě sebereflexivní tendence ve vývoji literatury. Ostatně sám Barthes v roce 1959 v krátkém článku „Literatura a metajazyk“ (Barthes 1972) shrnuje, že takový obrat k systému označování

⁷ Pojem metajazyka byl intenzivně diskutován v domácí lingvistické literatuře a byl také využit pro stylistickou analýzu vybraných literárních děl české literatury (viz Hausenblas 1977, Hoffmannová 1979, Chloupek 1972).

otevřel cestu ke studiu literatury, která reflektuje sama sebe, zkoumá svou vlastní literárnost a stává se metaliteraturou, tedy literaturou o literatuře. Pro naše téma je to zvláště důležité, protože právě na této představě o metajazyku je založen pojem metafikce jako označení pro literární díla, která z logicky vyšší roviny ustavené na základě metajazykové funkce komentují sama sebe.

Nesmíme se ovšem nechat zmýlit zdánlivě zcela neproblematickou analogií mezi metajazykem a metafikcí. Nechceme tím význam této podobnosti nijak snižovat. Jak jsme ukázali výše, pojem metafikce není pouhou terminologickou analogií či paralelou na úrovni slovtvorné. Zdůrazněme, že slovo *metafikce* není jen podobným způsobem utvořeno, ale navíc celý koncept metafikce přejímá konstitutivní rysy původního pojmu metajazyk. Stejně tak ovšem nesmíme odhlížet od toho, že metafikce vznikla jeho pojmenování pro určité tendence v dobové literární produkci a zároveň si v sobě uchovala spjatost s diskurzem, který metafikci dal vzniknout. Abychom správně pochopili genezi pojmu metafikce a s ním související typologii narativní sebereflexivity, je zapotřebí prozkoumat vztah mezi metafikcí a postmoderním diskurzem, ve kterém se tento koncept zrodil.

Na tomto místě se můžeme pokusit tuto klíčovou otázku nastítnit, abychom ji mohli níže pojednat při rozboru konkrétních koncepcí metafikce. Považujeme také za žádoucí vysvětlit, ze kterých pozic se tu snažíme problém uchopit, a především upozornit na to, jak chápeme samotný pojem postmoderna. Začněme tedy tím, že postmodernu je možné charakterizovat jako kulturně-historickou epochou, která mimořádným a dosud nevídaným způsobem reflektovala sama sebe a svou vlastní utvářenost, a to právě na základě myšlení, která sama zplodila a které v podstatě znamenalo obrat od textu k diskurzu, tedy od zkoumání způsobů strukturace promluvy ke snaze reflektovat to, co vůbec umožňuje vypovídat. Pojem diskurzu tak nakonec upozornil na samo diskurzivní konstituování všech našich konceptuálních pojmů a na principiální diskurzivní zprostředkovanost reality, což je teze, kterou lze považovat za tu nejtemnější stránku postmoderního (a poststrukturálního) myšlení. Diskurz postmoderny tak charakterizuje především vědomí vlastní diskurzivity a z něj vyplývající orientace na problémy

vlastního sebe-utváření. Právě takové zaostření nám umožňuje soustředit se na skutečnost, že v tomto kontextu se pak rodí celá řada meta-termínů, které mají reflektovat obrat od provozu dané disciplíny ke zkoumání mechanismů její konstituce a fungování. Ve vztahu k literatuře mezi nimi zaujímá výsadní postavení pochopitelně metafikce, přestože se nejedná o koncept jediný. Sebereflexivita literárního textu literární vědu zaměstnávala už od konce šedesátých let minulého století právě jako problém charakteristický pro celou jednu epochu; pro epochu, o které mluvíme jako o postmoderní a pro níž je příznačné zmíněné diskurzivní sebezpytování přerůstající snad až ve fascinaci meta-senzibilitou, mimořádnou vnímavostí k diskurzivní sebereflexivitě, jak o tom píše Larry McCaffery, pozoruhodný vykladač postmoderní fikce (McCaffery 1982, 255).

Klíčový pojem, který jsme po této *metaizaci* zdělili, tedy pojem metafikce, vstoupil do literárněvědného diskurzu bezmála jako reakce na úvahy o performativní síle jazyka. Genezi pojmu je pochopitelně velmi obtížné vysledovat, přesto lze říci, že při konstituci metafikce jako literárněvědného termínu sehrál významnou roli slavný esej „Filozofie a forma fikce“, v němž se William H. Gass rozepsal o tom, jak se proměnil vztah spisovatele k jeho vlastnímu psaní.⁸ Gass tehdy uvažoval, že „romanopisec dnes rozumí daleko lépe svému médiu; končí s předstíráním, že jeho zájmem je zachytit svět; daleko častěji si uvědomuje, že se snaží svět *vytvořit*, a to pomocí jediného média, které ovládá – pomocí jazyka“ (Gass 1970, 24; zvýrazněno v orig.). Tuto kreativní či konstrukční roli spisovatele, který se v tomto smyslu stává doslova tvůrcem fiktivního světa, se snaží Gass uchopit právě prostřednictvím pojmu metafikce (viz tamtéž, 25). Přestože se tedy v následných teoretických koncepcích metafikce znovu objevovaly také rysy příznačné pro dřívější a ze své podstaty genologický pojem sebereflexivního románu (*self-conscious novel*), vstoupila metafikce do postmoderního diskurzu jako pojmenování pro sílící sebereflexivní tendence v díle severoamerických inovativních a

⁸ Stojí za zmínku, že Gassovo myšlení mělo tehdy na americkou postmodernu skutečně velký vliv. Zmíněný esej autor v roce 1970 zařadil do knihy *Fiction and the Figures of Life*, která se po svém vydání stala jakousi biblí amerických inovativních a experimentálních autorů (srov. McCaffery 1982, 153).

experimentálních autorů. Podstatné přitom je, že tyto sebereflexivní tendence byly v pojmu metafikce pochopeny v souvislosti s obnažením performativní síly jazyka a performativní povahy literární promluvy. Koncept metafikce vstupuje na scénu spolu s performativitou, aby pojmenoval reflexi světotvorné aktivity textu. Pro naše téma je také podstatné, že Gass použil pojem metafikce právě jako označení určitých postmoderních strategií, tedy nikoli jako vlašný literární pojem. Metafikce jako pojmenování pro díla, která odhalují svou fikčnost, si v sobě naopak měla uchovat punc radikálnosti, měla označovat díla, která nechtějí nic menšího než šokovat. V jednom ze svých esejů Gass píše: „Že by román měl být ze slov a pouze ze slov, to je opravdu šokující. To je jako byste se dozvěděli, že vaše choť je vyrobená z gumy“ (Gass 1970, 27). Metafikce se tak na dlouhou dobu stane vysoce problematickým terminologicko-koncepčním pojmem, který v sobě bude zrcadlit celou řadu rysů, jež byly literatuře připsány v diskusi o performativní síle jazyka.⁹

Pochopení souvislost mezi metafikcí a performativitou považujeme za nesmírně důležité. Řečeno s určitou nadsázkou, čím vzdálenější jsou způsoby psaní od dosavadní estetické normy, čím podivnější, nezvyklejší a doslova mimo-řádnější se ve vztahu ke konvenčnímu literárněvědnému pojmosloví jeví představa pocitovaná jako naléhavá a nová, tím snazší je povolat si na pomoc tu oblast myšlení, která se v daném diskurzivním momentu jeví být tou nejsubverzivnější, i kdyby ji bylo nutné docela zneužít a vyvrátit z původního místa. Právě tak by bylo možné charakterizovat vztah mezi koncepty performance/performativity a inherentní sebereflexivitou literatury a sebereflexivními formami, které tuto reflexivitu doslova odhalují a obnažují. Pozoruhodné je už to, že sebeodhalování literatury je velice často zvažováno ve vztahu k performativní síle jazyka, jako by literární text byl sebereflexivní právě proto, že je performativní. Tuto zjevnou, ale stejně tak vysoce problematickou souvislost mezi performativitou a sebereflexivitou můžeme sledovat skutečně

⁹ V témže roce jako soubor Gassových esejí vyšel článek Roberta Scholese s prostým názvem „Metafiction“ (Scholes 1970). Už na začátku ovšem Scholes cituje právě Gassův slavný esej „Filozofie a forma fikce“ a přebírá od něj pojem metafikce. Text tohoto eseje o metafikci pak Scholes zapracoval do knihy *Fabulation and Metafiction* (Scholes 1979), ve které se věnuje kritickému představení sebereflexivních textů v zejména v americké literatuře a jejich vztahu k magickému realismu.

ve všech zásadních koncepcích literární sebereflexe od šedesátých let až do současnosti.

Jak je známo, původnímu austinovskému pojmu performativ se v postmoderním myšlení dostalo radikálního přehodnocení. Řeceno co možná nejstručněji, performativní povaha textu byla v postmoderním diskurzu spojena s myšlenkou fikčnosti veškerých reprezentací. Nad postmodernismem zkrátka vládne doktrína panfikcionalita, jak tuto tezi pojmenovává Marie-Laure Ryanová (srov. Ryan 1997). Z toho důvodu byl tedy koncept metafikce promyšlen v přímé souvislosti s přesvědčením o fundamentální diskurzivní zprostředkovanosti všech konceptuálních pojmů, dokonce i materiální reality. „Metafikce je pojmenování pro fikční psaní,“ píše Patricia Waughová, „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 mimo fikční text“ (Waugh 1984, 2). Postmoderní metafikce by tak vlastně měla pomoci doktrínu panfikcionalita učinit produktivní: „Tím, že nám metafikce ukazuje, jak literární díla vytvářejí své imaginární světy, pomáhá nám pochopit, že realita, kterou den za dnem prožíváme, je stejně tak konstruovaná, stejně *napsaná*“ (tamtéž, 18; zvýrazněno v orig.). V této ve své podstatě terapeutické interpretaci odhaluje metafikce performativní povahu literární promluvy, která plodí fikci, a tímto odhalením umožňuje přijmout postmoderní doktrínu panfikcionalita.

Za první systematické postmoderním a obecně post-strukturalistickým myšlením ovlivněné pojetí je považován koncept, který vypracovala Linda Hutcheonová v monografii *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (Hutcheon 1980). Pro tuto badatelku je metafikce především *fikcí o fikci*, tedy fikcí, která paradoxně reflektuje svůj vlastní fikční status. Pozoruhodné však je, že celé své filozoficky fundované pojetí sebereflexivity a metafikce, pochopené také jako koncept problematizující dosavadní naivně realistické představy o literatuře, zakládá na radikálním rozštěpení pojmu *mimesis*. Staví tak proti sobě na jedné straně mimezi vyprávěného příběhu (*mimesis of products*) a mimezi

aktu vyprávění (*mimesis of process*) na straně druhé (viz Hutcheon 1980, 36-47). Mimetickou aktivitu podle Hutcheonové proto nelze omezovat na zobrazený svět. Pojem *mimesis of process* umožňuje naopak vysvětlit sebereflexivitu textů, které inscenují psaní a četbu právě jako psaní. Hutcheonová zdůrazňuje zvláště to, že toto rozšíření mimetického pole v žádném případě nevyklučuje sebereflexivní texty z říše fikce. Rozdíl je pouze v tom, že čtenář i autor spolu sdílí, jak píše Hutcheonová, vědomí „vytváření fiktivního světa a konstrukční, kreativní funkci jazyka samého“ (tamtéž, 30). Literární dílo tedy má být zakoušeno jako čirá fikce. Metafikční texty tak vlastně z tohoto pohledu vyzývají čtenáře k tomu, aby se podílel na konstrukci fiktivního univerza. Všimněme si zvláště toho, že pro Hutcheonovou je podstatné právě to, že metafikce se od jiných forem literární sebereflexivity odlišuje právě tím, že v metafikci se odráží teze o kreativní, dokonce performativní povaze aktu čtení. „Čtenář je přímo nebo nepřímo donucen k tomu,“ píše Hutcheonová, „aby přejal odpovědnost za text, tj. za svět románu, který čtenář vytváří tím, že k sobě skládá fiktivní referenty literárního jazyka. Zatímco romanopisec prostřednictvím slov aktualizuje svět své imaginace, čtenář týmiž slovy utváří naopak literární univerzum, které je vlastním výtvorem čtenářovým stejně jako romanopiscovým. Toto téměř rovnítko mezi aktem čtení a psaní je jednou z podmínek, které vyčleňují moderní metafikci z předchozího románového sebe-vědomí“ (tamtéž, 27).

Naším cílem však není analyzovat jednotlivá pojetí metafikce v postmoderním diskurzu a formulovat jejich vztah k postmoderním teoriím a hypotézám. Snažíme se pouze zdůraznit tezi, že pojem metafikce byl v postmoderní epoše silně svázán s diskurzem, který ho vyprodukoval, a že sebereflexivita, která ho konstituuje, byla zvažována převážně v souvislosti s postmoderní doktrínou panfiktionality, s performativní povahou jazyka a s koncepty odkazujícími ke konstruktivistické filozofii jazyka. Jak budeme moci ještě ukázat, tento vztah k postmodernímu diskurzu se totiž v současných debatách o metafikci objevuje i tam, kde se s ní zachází jako s formou sebereflexivity, která jde napříč všemi kulturně-historickými epochami.

Metafikce si v sobě navíc od samého počátku zachovává určitý kritický potenciál. Jak jsme mohli vidět výše, tento aspekt je do značné míry v jednotlivých teoretických koncepcích přejat z dřívějšího genologického pojmu sebereflexivního románu (*self-conscious novel*). Jak o sebereflexivním románu, tak o metafikci bylo často uvažováno jako o nástrojích kritiky, které mohou pomoci literární historii odkrýt jinou, doposud opomíjenou tradici románu či narativní fikce. Přímo paradigmatické je v tomto smyslu výše zmínění pojetí Roberta Altera (Alter 1975). Pojem anti-iluzivního vyprávění definovaný jedinečně vlastním efektem, tedy působením, v němž se literární dílo ukazuje svému čtenáři právě jako literární, umělecké a umělé, je postaven v žánru sebereflexivního románu do konfrontace s široce pochopeným realismem. Všimněme si, že se vlastně jedná o rysy, které jsou podstatné i pro pojetí Lindy Hutcheonové. Stejný kritický aspekt najdeme ovšem i v postmoderní koncepci, kterou navrhla už zmíněná Patricia Waugová.

V knize *Metafiction: The Theory and Practise of Self-Counscious Fiction* (Waugh 1984) předložila autorka pojetí, které se především opírá o post-structuralistickou filozofii jazyka. Waugová se domnívá, že pokud „je naše vědění o světě nyní nahlíženo jako zprostředkované skrze jazyk, pak se literární fikce stává užitečným modelem pro pochopení konstrukce *reality* jako takové (Waugh 1984, 3, zvýrazněno v orig.). Pojem metafikce se tak v období postmoderny zařadil mezi „meta-termíny nezbytné k prozkoumání vztahu mezi tímto arbitrárním lingvistickým systémem a světem k němuž zdánlivě odkazuje“ (tamtéž). Podobně jako metajazyk je metafikce analogicky nezbytný termín „k prozkoumání vztahu mezi fikčním světem a světem mimo fikci“ (tamtéž). V praxi to znamená, že metafikce při tomto svém úkolu spojují dva typy diskurzů: „Metafikční romány mají sklon být vytvářeny na principu fundamentální a trvalé opozice mezi konstrukcí fikční iluze (jako v tradičním realismu) a odhalením této iluze. Jinými slovy, nejmenším společným jmenovatelem metafikce je simultánně vytvářet fikci a vypovídat o jejím vytváření. Tyto dva procesy drží pohromadě ve formálním napětí, které ruší distinkci mezi tvorbou a kritikou a slučuje je s koncepty interpretace a dekonstrukce“ (tamtéž, 6). Metafikce je tak zároveň sebekritikou fikce.

Pro Waughovou je důležitý jak koncept metajazyka, tak jeho dekonstruktivní potenciál jako kritického nástroje určitého způsobu psaní, který je z postmoderních pozic považován jako neadekvátní. Důležité je zejména to, jak Waughová analyzuje romány, ve kterých se objevují metafikční komentáře, jejichž vyznění není takto radikální. V takovém případě se je totiž zdráhá označit za metafikční: „Ačkoli rušivý komentář v dílech 19. století může být někdy metajazykový (referující k fikčním kódům jako takovým), funguje hlavně jako podpora pro čtenářskou konkretizaci světa knihy tak, že staví most mezi historickými a fikčními světy. Takový komentář sugeruje, že jeden svět je pouze pokračováním druhého, a tudíž není metafikční“ (tamtéž, 32). Metafikce se tak musí podílet na kritice přístupu ke světu, který je z postmoderních pozic považován za naivní. Metafikce je tedy kritikou fikce a zároveň nástrojem pro fiktivní průzkum reality, která je stejně fiktivní a *napsaná* jako sama fikce.

Představa metafikce jako kritiky měla však také své umírněnější zastánce. Mezi ty nejvlivnější patří bezpochyby Mark Currie, editor reprezentativní antologie textů pojednávajících o metafikci (Currie /ed./ 1995). V úvodu k tomuto svazku odmítá přístupy k metafikci jako k literatuře, která si je vědoma sebe sama, jako k sebevědomému psaní, a zdůrazňuje, že je nutno přejít k definici metafikce „jako hraničního diskurzu, jako způsobu psaní, který umísťuje sám sebe na hranici mezi fikcí a kritikou a který z této hranice činí své vlastní téma“ (Currie 1995: 2).¹⁰

Naopak radikální pojetí vztahu mezi metafikcí a kritikou se stalo jedním z klíčových momentů v originálním pojetí parodie jako formy metafikce, které předložila Margaret A. Roseová v monografii *Parodie//Meta-fikce* s výmluvným podtitulem *Analýza parodie jako kritického zrcadla tvorby a recepce fikce* (Rose 1979). Roseové se tak otevírá možnost analyzovat „rolí parodie jako meta-fikčního zrcadla fikce a jako *archeologie* textu v moderní západní kultuře“ ve foucaultovském smyslu (Rose 1979: 13; zvýrazněno v orig.). Ostatně inspirace

¹⁰ Není tu místa k podrobné analýze Currieho antologie. Můžeme však poznamenat, že za výběrem jednotlivých textů stojí právě definice metafikce jako hraničního diskurzu mezi fikcí a kritikou. Currie navíc každý text opatřuje úvodním komentářem vysvětlujícím vztah daného pojetí k navrhnuté definici. Najdeme zde například texty R. Scholese, P. Waughové, G. Prince, L. Hutcheonové, H. Whitea, ale také D. Lodge, J. Bartha či Umberta Eca.

Foucaultovou meta-epistemologií je pro teoretické uvažování této badatelky zvláště důležitá. S neskryvaným obdivem připomíná, jakou úlohu hraje rozbor Cervantesova Dona Quijota ve *Slovech a věcích* (viz Foucault 1987, 104–108), obsáhlou kapitolu věnuje problémům, které přináší moderní parodická epistéma (Rose 1979, 107–184), dokonce se nezdráhá vyvodit z této analýzy pojetí obecné parodie jako „kritiky vztahu totožnosti mezi objektem a znakem v mimetickém umění“ (tamtéž, 147). Pro naše téma je však podstatnější hlavní myšlenka celé práce, nikoli její vyhrocení.

Myšlenka sebereflexivních strategií jako kritiky nebo naopak afirmace určitých kulturních praxí spojených s literární komunikací a s jazykem vůbec se znovu objevila v monografii Jeffreyho Williamse *Theory and the Novel: Narrative Reflexivity in the British Tradition* (Williams 1998). Williams ukazuje, že ne pouze postmoderní metafikce, ale také klasické romány, jako je *Srdce temnoty*, *Lord Jim* nebo *Na Větrné hůrce*, obsahují autorské reflexivní odbočky, a tedy metafikce není žádnou anomálií, ale způsob psaní, který je v literatuře využíván už dlouho. V tom se Williams neliší od svých předchůdců interpretujících sebereflexivní linii románu v dějinách západní literatury. Sebereflexivitu však nenahlíží jako problém pouze lingvistický a logický, ale ptá se po konsekvencích sebereflexivní poetiky v oblastech sociologických, ideologických a pedagogických. Jeho záměrem je vlastně vysvětlit nástup sebereflexivity v určité fázi vývoje románu. Mohli bychom říci, že se pokouší o svého druhu ideologickou interpretaci určitých vyprávěcích forem. Dochází tak k závěru, že ke zvýšenému zájmu o sebereflexivní techniky dochází v době masové produkce a recepce (konzumace, ve Williamsovu slovníku) románu. Reflexivní komentáře tak podle Williamse podporují určitý způsob recepce daného díla a podporují čtenáře v četbě jako pasáže, které vysvětlují text a pomáhají mu porozumět.¹¹

¹¹ Jako odpověď Williamsovi by mohlo sloužit brilantní pozorování Paula Ricœura ve třetím svazku *Času a vyprávění* (Ricœura 2007, 224–259). Jde o kapitolu „Svět textu a svět čtenáře“, v níž Ricœur postupně prochází jednotlivými teoriemi čtení od poetiky přes rétoriku až k hermeneutice a estetice. Ricœur si mimo jiné všimá, že rétorika fikce – sledující, jak se rétorická strategie vedená od autora ke čtenáři zapisuje do textu – může sugerovat iluzi, že „text je strukturován v sobě a sám sebou a že četba přistupuje k textu jako nějaká nahodilá událost zvnějšku“ (tamtéž, 235). Ricœur se s touto „úpornou iluzí“ snaží vyrovnat tak, že se obrací k textům, které předkládají teorii vlastního čtení. Právě takové texty totiž dosvědčují četbu jako něco, co je uvnitř textu. Četba tak není chápána jako vnější, ba ani jako pouze implikovaná v

Z této opravdu jen velice letmo nastíněné geneze pojmu metafikce je důležité pro další úvahy podržet tyto momenty: souvislost postmoderního pojetí metafikce s doktrínou panfiktionality a kritický aspekt metafikce pochopené jako subverzivní prvek v dějinách narativní fikce. Oba aspekty považujeme za zásadní, protože nejsou vůbec reflektovány v současných naratologických návrzích. Pak se ovšem zdá, že pojem metafikce v sobě zcela přirozeně zahrnuje referenci k fikčnosti, aniž by bylo zřejmé, že tato představa se do konceptu dostala jako podvrtný prvek opírající se o konstruktivistickou filozofii jazyka.

1.2. Metafikce v teorii fikčních světů

V této části se pokusíme nastínit, jakým způsobem se s postmoderním konceptem metafikce vyrovnali dva teoretici fikčních světů, Lubomír Doležel a Marie-Laure Ryanová. Metafikce tu bude nahlížena jako koncept, který sice ztratil ledasco ze své původní radikálnosti, ale zároveň se jí nezbavil docela. Budeme se soustředit na vztah mezi metafikcí, která v sobě skrývá tuto ambivalenci, a teorií fikčních světů. Půjde nám o to ukázat, že vztah mezi metafikcí a teorií fikčních světů není destruktivní, nýbrž mimořádně plodný a produktivní. Rámec fikčních světů by nám mohl pomoci lépe porozumět tomu, čím by mohla být metafikce, a naopak sama metafikce by mohla odkrýt nová území pro teorii fikčních světů.

textu. Ricœura totiž zajímají naopak texty, v nichž je četba reflektována, zapsána, doslova předepsána textem samým. Zkrátka ho zajímají texty, které *čtou místo čtenáře*. Odpovídající analýzu takových textů nachází Ricœur v *Rétorice četby* od Michela Charlesa, a proto celou svou úvahu zakládá na rozboru této knihy. Aniž bychom chtěli příliš zabíhat do podrobností, všechna dílčí pozorování přivádějí Ricœura k závěru, v němž rozpoznává paradox, který je zároveň vrcholem *Rétoriky četby*. Problém četby uvnitř textu se totiž zcela převrací, pokud, jak píše Ricœur, „čtení není *tím*, co text předepisuje, nýbrž *tím*, co vyjevuje strukturu prostřednictvím interpretace“ (Ricœura 2007, 238; kurziva v orig.). Čtení nabývá určité strukturující funkce, která ruší protiklad mezi vnitřkem a vnějškem textu. Koneckonců jedním z návratných motivů celého *Času a vyprávění* je teze, že cesta konfigurace se zakončuje teprve ve čtenáři. Z této perspektivy je i text, který zapisuje svou četbu, vystaven novému nemilosrdně strukturujícímu čtení. „Text, který měl četbu předepisovat, je tedy vzápětí stejně tak neurčitý a nejistý, jako budoucí četby,“ píše Ricœur velmi přesně (tamtéž).

Avšak je nutno dodat, že metafikce není pojmem, který by tvrdě pracoval na stavbě teorie fikčních světů. Z tohoto pohledu jde skutečně o marginální koncept, který se do uvažování teoretiků inspirujících se možnými světy dostává pouze jako jedna ze sebereflexivních forem, která se může vyskytovat ve fikčních textech. Mezi hlavní úkoly, které na sebe klade sémantika fikčních světů, rozhodně nepatří uspokojivá definice metafikce. Musíme si tedy uvědomit, že pasáže o sebereflexivních formách, které se vyskytují v monografiích o sémantice fikčních světů, rozhodně nejsou pro dané teoretické modely klíčové. Později si dokonce ukážeme, že z dnešního pohledu je daleko důležitější to, jak by se metafikce na území fikčních světů mohla ještě proměnit, než to, jak už byla dříve zachycena. Tento cíl vyžaduje dvojí čtení teorie fikčních světů. Jednak je třeba, abychom si připomněli, jak se teoretici fikčních světů vyslovili k metafikci, jednak se musíme pokusit nastítnit, jaké místo by v teorii fikčních světů mohla metafikce zaujmout dnes. Tomuto cíli podřídíme způsob, kterým tu budeme tento problém předkládat. Na tomto místě se tedy budeme věnovat místu metafikce v teorii fikčních světů, zatímco možnosti, které se před teorií fikčních světů ještě otvírají, projednáme až na samý závěr celé této kapitoly (viz kap. 1.5.).

Jak už bylo poznamenáno v úvodu, do teorie fikčních světů se metafikce dostává pouze jako okrajový koncept. Nepůjde nám tedy o rekonstrukci celé metodologie. Budeme se soustředit jedině na ta místa, která se explicitně vyrovnávají s metafikcí a jejím sebereflexivním potenciálem. Přestože tu budeme muset podat obraz metafikce jako konceptu, který do sebe sémantika integruje jako do značné míry negativně vymezený pojem, později se také pokusíme prokázat, že vztah mezi metafikcí a sémantikou fikčních světů není tak napjatý, jak by se mohlo zdát na první pohled.

Je pozoruhodné, že v knize *Heterocosmica* si Doležel všímá vlastně základního vnitřního strukturního napětí, které způsobuje paradoxní postavení metafikce mezi dalšími sebereflexivními formami. Doležel v tomto smyslu odkazuje na již zmíněný postmoderní koncept, který vypracovala Patricia Waughová (Waugh 1984). Co Doležel z tohoto pojetí metafikce vyzdvihuje, je právě myšlenka metafikce jako textu, který vytváří fikci a současně o tomto

kreativním procesu vypovídá (Doležel 2003, 164). Tento vztah mezi vytvářením fikční iluze a jejím souběžným odhalením zkoumá Doležel v kapitole věnované intensionální funkci ověření (tamtéž, 149-169). Je třeba připomenout, že Doležel ve své práci vychází z předpokladu, že „existovat fikčně znamená existovat jako možná entita konstruovaná sémiotickými prostředky“ (tamtéž, 149), a na jeho základě se dotazuje po mechanismech, které možným entitám propůjčují fikční existenci. Podle Doležela je to performativní síla fikčního textu, která konstruuje možné entity jako fikční, a tudíž jim prostřednictvím intencionální funkce ověření poskytuje fikční existenci, pokud jsou splněny podmínky úspěšnosti performativu, který konstruuje fikční svět (tamtéž, 150-151). Což ovšem také znamená, že funkce ověření nemusí za určitých podmínek proběhnout: „Jestliže je ověřovací síla textury anulována nebo vyprázdněna, pak se možné entity nemohou stát fikčními fakty“ (tamtéž, 162). Jedním z případů anulování ověřovacího aktu je právě metafikce.

Jak píše Doležel, v metafikci „je ověřovací akt anulován tím, že jeho povaha je prozrazena. Tvorba fikce je otevřeně předvedena jako konstrukční procedura“ (tamtéž, 163). Performativnímu aktu metafikce tedy chybí ověřovací síla, a tudíž fikční entity vytvářené metafikcí nemohou mít fikční existenci. Tuto ověřovací sílu, která se rovná autoritě narativní promluvy, získává podle Doležela narativní text v podstatě dvěma způsoby. Ověřovací autorita vyprávění má svůj původ především v konvenci. Autorita narativní promluvy je tak zapsaná do norem narativního žánru. Doležel v tomto smyslu uvažuje o konvencionálně založené ověřovací síle er-formové promluvy anonymního objektivního vypravěče (tamtéž, 152-154). Naproti tomu autorita vyprávění postavy je podle Doležela analogická pragmatickým podmínkám přirozené promluvy (tamtéž, 154). V tomto ohledu tedy metafikce nevyhovuje ani narativní konvenci spočívající v zakrývání konstrukční povahy fikčního textu, ani pragmatickým podmínkám přirozené promluvy. Metafikce tak postrádá ověřovací autoritu. Doležel je však dalek toho, aby metafikční texty považoval za nefaktuální vyprávění, ba právě naopak, shledává metafikci jako jeden ze specifických případů vytváření významu prostřednictvím podvracení základů fikce, tedy jako jeden z prostředků významové výstavby, který je fikci vlastní.

Aby ukázal, jak tento prostředek funguje v praxi, závěrečnou část výkladu o rozvratu funkce ověření věnuje Doležel analýze Calvinova metafikčního románu *Když jedné zimní noci cestující*. Tento radikální postmoderní experiment se autorovi stává vhodným příkladem metafikční fikcionalizace autora a čtenáře, kteří se stávají součástí nemožného fikčního světa. Je to svět, ve kterém zdánlivě koexistují jak osoby fikční, tak skuteční účastníci literární komunikace. Doležel tu velmi přesvědčivě dokazuje, že tato sémantická strategie je ve své podstatě založena na vytváření fikčních protějšků reálných účastníků komunikace. Autor a čtenář se nemohou stát součástí fikčního světa. Příběh autora a čtenáře, kteří se do fikčního světa dostávají prostřednictvím metafikce, je vlastně jen příběhem dvou postav ve fikci, nikoli příběhem skutečného autora a skutečného čtenáře. To je samozřejmě závěr, který nemůže nikoho překvapit. Ve fikci zkrátka nemohou koexistovat skutečný autor, skutečný čtenář a fikční osoby.

Je tedy možno říci, že metafikce je pro Doležela strategií významové výstavby textu, která spočívá v tom, že narativní text vytváří jak fikční svět, tak i reflexi této konstrukce, čímž znemožňuje, aby byly entity tohoto světa nahlíženy jako fikční. Doležel tuto strategii uvažuje jako paradox, který nelze řešit v rámci binární logiky: „Na první pohled se zdá, že možné entity jsou obdařeny fikční existencí, protože jsou zavedeny standardním narativním textem; avšak fikční existence jim ve skutečnosti nemůže být dána, protože ověřovací síla textu je anulována. Chybí nám uspokojivý metajazyk pro vystižení sémantické povahy narativních světů, které postrádají ověření. Naše myšlení a náš jazyk jsou dominovány binárními opozicemi. Literární narativy, které promítají světy bez ověření, prozrazují nedostatky tohoto binarismu; užívají a zneužívají sílu tvořící svět k tomu, aby uvedly v pochybnost univerzálnost a platnost našich metajazykových dichotomií“ (Doležel 2003, 164)

Jak toto pojetí Doležel uvádí do praxe a jakým způsobem využívá koncept metafikce pro analýzu literárního díla, můžeme vidět v monografii *Heterocosmica II. Fikční světy postmoderní české prózy* (Doležel 2014). Rozhodl se tu v kapitole věnované metafikci prozkoumat román *Rozhraní* od Václava Řezáče (Řezáč 1944). Podle Doležela je totiž *Rozhraní* možná vůbec první

metafikcí v české literatuře.¹² Vypravěčem románu je Vilém Haba, učitel se spisovatelskými sklony, který nejprve promýšlí a později i začne psát román o herci Jindřichu Austovi. Stručně řečeno, máme před sebou román o postavě, která píše román. Doležel tuto strukturu pochopitelně rozpoznává a hned zkraje ji popisuje: „Hned od počátku pozorujeme, že se od příběhu tvůrce zcela přirozeně odštěpuje a osamostatňuje příběh tvořené fikce. Protože však fikční spisovatel není jen autorem, ale také nositelem vlastního příběhu, musíme v této metafikci rozlišit nikoli dvě, ale tři fikční oblasti: oblast fikčního autora Austa, oblast jeho hlavního („vymyšleného“) hrdiny Haby a oblast tvorby fikce“ (Doležel 2014, 52–53). Doležela pak zajímá zvláště to, jak k sobě tyto oblasti přiléhají a jak se v textu střídají. Jindřich Aust a Vilém Haba „v Řezáčově metafikční struktuře jsou příslušníky dvou různých oblastí, které představují rozdíl mezi tvůrcem a stvořeným“ (tamtéž, 55). Doležel tedy velmi přesně popisuje právě přechody mezi těmito dvěma oblastmi a všímá si toho, kdy jsou tyto přechody ve vyprávění motivované a kdy naopak nemotivované (55–56).

Všimněme si, že jakmile Doležel analyzuje text románu, ukazuje se, že struktura románu je spíše podvojná, než že by sestávala ze tří fikčních oblastí. Samozřejmě záleží na úhlu pohledu. Jedna fikční oblast je vytvářena vyprávěním v první osobě, jehož autorem je postava spisovatele Jindřicha Austa. Ten vypráví svůj příběh, jehož součástí je i to, že píše román v er-formě o herci Vilému Habovi. Jelikož Aust je postavou a zároveň fikčním autorem románu o Habovi, svět románu *Rozhraní* může být nahlížen jako rozdělený do tří oblastí. Stejně tak se ovšem můžeme na tutéž strukturu dívat jako na podvojnou: jednu oblast vymezuje Aust jako postava spisovatele, druhou jeho vlastní román o herci Habovi. Druhá oblast je vložena do první oblasti jako fikce ve fikci. Postava vyprávějící v první osobě svůj příběh o tom, jak píše román o smyšlené postavě

¹² Samozřejmě, že úkoly, které si stanovuje Doležel, nejsou úkoly literárního historika, ale teoretika, který dokládá, jak lze určitý teoretický model využít ve snaze porozumět literárnímu dílu. Podotkněme tedy jen na okraj, že ani *Rozhraní* z roku 1944 nemůžeme považovat za první metafikci v české literatuře. Najdeme tu samozřejmě i starší texty, které by na tento titul mohly aspirovat, např. *Větrník* Karla Matěje Čapka-Choda psaný v letech 1921–1922 (Čapek-Chod 2014). Připomeňme, že v souvislosti se sebereflexivními postupy, tedy nikoli s metafikcí, uvádí Daniela Hodrová jako nejstarší text Macharovu *Magdalénu* z roku 1893 (Hodrová 1987, 176). Ale ani naše záměry nejsou literárněhistorické. V každém případě se ukazuje, že dějiny sebereflexivního vyprávění jsou pro českou literaturu stále velkou výzvou.

– to je evidentně rekurzivní struktura. V ní musí mít vypravěč vyšší narativní roviny dvě funkce, což je v tomto případě jednoznačně splněno. Vypravěč Vilém Aust je postavou svého příběhu a zároveň autorem příběhu o Habovi.

Aby nedošlo k nedorozumění, podtrhněme ještě jednou, že jde o dva rozdílné, ovšem nikoli vzájemně se vylučující pohledy na jednu strukturu. Co by nám však nemělo uniknout je to, že se vlastně jedná o rekurzi fikce ve fikci. Pro interpretaci románu *Rozhraní* jako metafikce je podle našeho názoru zcela určující faktor. Vypravěč Vilém Aust vymýšlí a vypráví příběh o herci a odhaluje ho jako právě vytvářený a smyšlený. Vypravěč vyšší narativní roviny komentuje postavu nižší narativní roviny, přesněji řečeno postavu z fikce ve fikci. V celém textu však není žádný sebereflexivní komentář, který by upozornil na fikční povahu světa Viléma Austa. Jeho svět je naopak čtenáři nabídnut jako reálný či jako textový referenční svět. Pokud Doleželovi dobře rozumíme, znamená to, že pro něj pojem metafikce zahrnuje i případy, kdy není odhalen fikční status (ve smyslu imaginární reference) světa, který obývá postava-vypravěč nejvyšší narativní roviny v rekurzivní struktuře.

Vilém Aust často komentuje své vlastní vyprávění a v jeho textu se zhusta objevují ze své podstaty sebereflexivní signály fiktivního adresáta. Vypravěč předjímá otázky posluchače: „Copak mě na těch dvou slovech podnítilo, že jsem si vzpomněl na Viléma Habu?“ (Řezáč 1944, 77); obrací se k němu ve druhé osobě plurálu nebo ho zahrnuje do vyprávění v první osobě plurálu: „A přece: ouha, nastojte, nebo jak jinak chcete. Tady jsme nahmátli slabinu“ (tamtéž, 78); ale nikdy vypravěč ani na jednom jediném místě neodhalí fikční povahu své existence. *Rozhraní* je nepochybně mistrovským dílem a skvělým příkladem sebereflexivního románu s rekurzivní strukturou v české literatuře. Z pohledu postmoderny se však nemůže jednat o metafikci, neboť performativní povaha vyprávěcího aktu vypravěče nejvyšší narativní roviny není v textu obnažena. Zdá se tedy, že Doleželovo pojetí metafikce je nakonec velice odlišné od konceptu, který se etabloval v postmoderním diskurzu.

Zcela jiný přístup k metafikci najdeme v pracích Marie-Laure Ryanové. Ta se k problematice metafikce a jejího vymezení vyslovila hned několikrát,

přičemž vývoj jejích názorů lze chápat jako snahu o přijatelnou modifikaci pojetí, které navrhla ve své základní práci věnované adaptaci možných světů pro potřeby literární sémantiky (Ryan 1991). Za jednu ze základních tezí, které autorka v dané práci rozvíjí a prozkoumává, je možno považovat vymezení distinktivního rysu fikce, jímž má být podle Ryanové fikční recentrace (*fictional recentering*): „Jakmile jsme ponořeni do fikce, postavy se pro nás stanou reálnými a svět, v němž žijí, zaujme přechodně místo světa aktuálního“ (Ryan 1991, 21). Jako hráči fikční hry jsme se tedy rozhodli rozumět fikci jako realitě, přičemž během našeho „ponoření do fikčního díla je oblast možností recentrována okolo sféry, kterou vypravěč prezentuje jako aktuální svět. Tato recentrace uvádí čtenáře do nového systému aktuality a možnosti“ (tamtéž, 22).

Ryanová jde však ještě dál a uvažuje také o tom, že fikční texty mohou být v různých vztazích s metatexty, leč fikční metatext je metafikcí potud, „pokud přiznává fikční status svého cílového textu,“ což ovšem také znamená, že „když metatext prezentuje cílový text jakožto fikci, jeho centrem je jiný svět a mluvčí zůstává vně systému reality cílového textu“ (tamtéž, 93). Čemuž můžeme rozumět tak, že metafikční odhalení fikčního statusu znemožňuje čtenáři dočasně obsadit perspektivu textového aktuálního světa, z níž jsou fikční postavy nahlíženy jako lidské bytosti, a tedy nemůže dojít k fikční recentraci, kterou Ryanová považuje za zahajovací gesto fikce. Lze tedy v tomto ohledu říci, že metafikční výpovědi stojí mimo fikci potud, pokud zabraňují čtenáři, aby se dočasně ponořil do fikčního univerza. Podporu pro takové tvrzení můžeme najít i v níže uvedeném komentáři, kterým teoretička rozvíjí postřeh Briana McHala, jenž si všímá, že v důsledku potenciální nekonečné rekurzivity fikční hry nemůže být žádná metafikce ochráněna před tím, aby nebyla na vyšší rovině opět prohlášena za pouze fikční.¹³ Ocitujeme tentokrát poněkud delší pasáž

¹³ „Metafikční gesto obětování iluzivní reality pro vyšší, *skutečnější* realitu – realitu autora – vytváří precedent: proč by toto gesto nemohlo být *opakovatelné*? Co uchrání autorovu realitu před tím, aby s ní bylo pro změnu zacházeno jako s iluzí, která může být rozvrácena? Vůbec nic. A tak se údajná absolutní realita autora stává jen další fikční rovinou a skutečný svět ustupuje před dalším sesazením. Nebo řečeno jinak, odhalení autorovy pozice v ontologické struktuře je pouze uvedením autora *do fikce*; toto gesto hranice neruší, nýbrž je pouze *rozšiřuje* obsazením

z textu Marie-Laure Ryanové: „Alternativou k vytváření dalších úrovní fikčnosti je destrukce celého textu metafikčními komentáři. Pokud je čtenář neustále upozorňován, že text zobrazuje verbální artefakt a nikoli skutečný (*real*) svět, oblast osídlenou výtvořivou imaginací a nikoli osobami a materiálními objekty s autonomní existencí, gesto recentrace je zablokováno a čtenář uvažuje sémantickou doménu z odlišné perspektivy. Moderní sebereflexivní (*self-conscious*) literární texty mají v důsledku implicitního nebo explicitního uvození svých výroků *ve fikci* sklon směřovat ke statutu nefaktuálního nefikčního diskurzu“ (tamtéž, 95).

Už dříve si Ryanová povšimla, že mluvčí v nefaktuálním vyprávění „popisuje alternativní možný svět z perspektivy skutečného světa, tedy zvnějšku,“ jak píše teoretička ve své starší studii (Ryan 2005, 109).¹⁴ Rozdíl mezi mluvčím, který stojí mimo fikční svět, a mluvčím, který je jeho součástí, bude pro správné pochopení koncepce Marie-Laure Ryanové velice důležitý. Na příslušném místě se k němu budeme muset ještě vrátit. Co je pro nás v tuto chvíli podstatné, je zjištění, že metafikční texty v důsledku obnažení fikční povahy textu, k němuž referují, nabývají zcela jiných kvalit, které se neslučují s texty fikčními. Přestože metafikce rozhodně nepatří ke klíčovým pojmům sémantiky fikčních světů, Ryanová věnovala mimořádnou pozornost právě tomu, aby se s touto odlišností teoreticky vyrovnala i v konfrontaci s koncepcemi ovlivněnými kritickým postmoderním duchem.

Ve studii „Postmodernism and the Doctrine of Panfictionality“ se Ryanová především snaží formulovat pojetí, které by bylo s to udržet kulturně žádoucí dichotomii fikce a non-fikce, avšak značná část jejích argumentů se vztahuje také na koncept metafikce (srov. Ryan 1997). Jednou ze základních tezí se tu stává rozdíl pravdivostního hodnocení fikčních a non-fikčních výpovědí. Na rozdíl od non-fikce, která vyžaduje externí verifikaci v referenčním světě, je verifikace fikce interní, a tudíž některé pravdivostní výroky o fikci jsou jednou

autora jako fikční postavy“ (McHale 2003, 197–198). Stojí za pozornost, že naposled zde uvedené souvětí, v němž McHale zdůrazňuje autora jako fikční postavu, už Ryanová necituje.

¹⁴ Také v této studii můžeme objevit úvahy o sebereflexivních formách jako o ne-fikčních výpovědích: „Jediná nefikční tvrzení, jaká se mohou objevit ve fikční konstrukci, jsou metanarativní komentáře sdělující nebo implikující, že všechno ostatní text je fikce“ (Ryan 2005, 118; pozn. 15).

provždy platné, což se nedá říci o non-fikci. Non-fikce totiž může být kdykoli nahrazena jinou non-fikcí, která zruší předchozí externí verifikaci: „Pravda ve fikci paradoxně vykazuje solidnost, jaké nemůže být dosaženo v non-fikci. Nikdy si nemůžeme být jisti, kdo stál za atentátem na Johna F. Kennedyho, avšak případ vraždy Rogera Ackroyda může být navždy uzavřen“ (Ryan 1997, 167). Jednoduše to můžeme vysvětlit tak, že non-fikční texty vypovídají o mimotextové realitě, a tudíž je jejich výpověď na jedné straně verifikována referencí k aktuálnímu světu, na straně druhé může být kdykoli co do pravdivosti korigována či zcela nahrazena jinou non-fikční výpovědí. Naproti tomu fikční světy nevypovídají o aktuálním světě, nýbrž pouze o světě fikčním, který byl stvořen performativní silou fikčního textu, a tudíž jejich pravdivostní hodnotě nemohou konkurovat žádné jiné fikční texty.

Na základě těchto předpokladů Ryanová formuluje pravidla fikční hry, která jsou založena na čtenářově ochotě přijmout dočasně referenční svět fikce jako textu předcházející, ač je tento svět ve skutečnosti konstruován performativní silou fikčního textu. Ryanová tak opakuje, že hráč fikce zachází s fikcí jako s realitou a prostřednictvím fikční recentrace přijímá textový aktuální svět dočasně za svět aktuální. Metafikci teoretička chápe jako defikcionalizaci, která spočívá v ustoupení od privilegií fikční komunikace. „Vyloučen z fikčního světa v důsledku obnažení média, čtenář seberefrenční (*self-referential*) fikce uvažuje tento svět z jiné perspektivy, z té, kterou nechal ukotvenou ve své přirozené realitě. Sebepopisující (*self-descriptive*) sdělení *Jsem fikce* ustavuje pravdu ve skutečném světě, která může být nabídnuta víře a nikoli pouze uvěření. Jestliže fikční hra spočívá v sebepopření, pak by projev sebeodhalení měl mít logicky za následek subverzi fikční hry. Ve své lásce k paradoxům postmoderní texty vítají sebedestruktivní důsledky tvrzení *Jsem fikce*“ (Ryan 1997, 169).

Metafikční texty znemožňující fikční recentraci jsou opět vykážány z říše fikce, nicméně na rozdíl od dřívějšího pojetí vede Ryanovou snaha udržet dichotomii fikce a nonfikce k navržení tří diskurzivních typů:¹⁵ (1) nonfikce,

¹⁵ Marie-Laure Ryanová hovoří o žánrech (*genres*), avšak tento pojem není pro českou literární vědu z pochopitelného důvodu příliš vhodný.

proklamující *Jsem pravda* (biografie, historiografie, vědecký diskurz atp.); (2) metafikce, proklamující *Nejsem pravda* (*Francouzova milenka, Duhová gravitace, Když jedné zimní noci cestující, Nepojmenovatelný* atp.); (3) klasická fikce, sdělující *Nejsem pravda, avšak předstírej, že jsem* (*Vojna a mír, Paní Bovaryová, Buddenbrookovi* atp.). Pro tyto diskurzivní typy pak platí, že „non-fikce se zaměřuje na čtenářovu přirozenou realitu, metafikce je v půli cesty od reality tím, jak směřuje čtenářovu pozornost k imaginárnímu světu textu, klasická fikce tuto cestu dokončila, když pozvala čtenáře, aby se do světa textu ponořil a považoval ho za střed reality“ (Ryan 1997, 181).

Z historického hlediska není totiž podle Ryanové dichotomie fikce a non-fikce ničím jiným, než pouhým přechodným stádiem, neboť prastaré kultury využívaly nikoli binární opozici, nýbrž systém, který zahrnoval tři diskurzivní typy, obohaceny o mýtus. V tomto systému diskurzivních typů zaujímal mýtus střední článek mezi fikcí a non-fikcí. „Spojoval zaručenou fikční pravdu s vědomostními nároky nonfikce a jejím referenčním ukotvením v mimotextové realitě“ (Ryan 1997, 181). Svě zkoumání tedy teoretička uzavírá tvrzením, že metafikce z určitého pohledu nahradila ztrátu mýtu, a tak udržela z hlediska kultury žádoucí rozdíl mezi fikcí a nonfikcí: „Postmoderní teorie se nám snaží říci, že dichotomie fikce a non-fikce by měla být redukována do jediné kategorie. Avšak chtěla bych argumentovat, že na druhou stranu postmoderní textové praktiky metafikčního sebezpytování zachraňují různost textů ohroženou ztrátou mýtu. Nikoli přejímáním funkce mýtu v kultuře, nýbrž spíše vytvářením funkce nové, a to prostřednictvím inverze konstitutivních vlastností mýtu: zatímco mýtus využíval deklarativní převahu nad mimotextovou realitou, metafikce vede k abdikaci jak na garantování pravdy, tak na iluzi referenčního světa“ (Ryan 1997, 182).

Tyto poznámky o vztahu mezi metafikcí a postmoderními teoriemi by nás už mohly dovést k rekapitulaci již nastíněných souvislostí mezi postmoderním myšlením, metafikcí a teorií fikčních světů. Jak je zřejmé, Marie-Laure Ryanová se k metafikci obrací jako ke strategii, která paradoxním způsobem udržuje dichotomii fikce a non-fikce v postmoderním diskurzu. Není

však bez významu, že metafikce je v tomto pojetí středním článkem, který udržuje panfiktionalitu od konceptu fikce pochopené jako narativní univerzum umožňující recepci, během níž se recipient imaginárně přenesse do fiktivního světa. Dochází tak v posledku k tomu, že fikci je tu rozuměno v kontextu estetické iluze, která umožňuje imaginární recentraci vnímatele do možného světa, který je konstruován sémiotickými prostředky. Odhalení tohoto sémiotického procesu vede pak k jeho podvrácení – vnímatel nemůže dočasně zvažovat fikční svět z jeho vnitřní perspektivy a reflektuje jen z vnější pozice aktuálního světa.

Podstatné tedy je, že jak Marie-Laure Ryanová, tak Lubomír Doležel vycházejí z předpokladu fikce konvenčně zakrývající svůj fikční status i performativní povahu textu, který projektuje fikční svět. Reflexe této světatvorné aktivity se proto ukazuje jako textová strategie, která podvrací konvence narativní fikce. Pro Lubomíra Doležela znamená toto sebe-odhalení fikce rozvrat intensionální funkce ověření; pro Marie-Laure Ryanovou způsobuje osamostatnění postmoderní metafikce jako dalšího diskurzivního typu mezi fikcí a non-fikcí. Co však zůstává v obou přístupech nezměněno, je koncepce fikce svázané s požadavky vyplývající z estetické iluze. Pak je ovšem oprávněné se ptát, zda právě metafikce nesvědčí o tom, že takové pojetí fikce je třeba podrobit určité revizi. Nedávné teoretické diskuse o sebereflexivních formách takovou revizi naznačují.

1.3. Metafikční a metanarativní komentáře

Skutečně zásadní obrat v teoretickém pohledu na sebereflexivní formy se nedávno udál v německé naratologii ovlivněné především kognitivními přístupy k literárnímu dílu. Rámec kognitivních věd umožnil, stručně řečeno, obrátit pozornost k těm pragmatickým podmínkám přirozené promluvy, které stály doposud poněkud v pozadí teoretických debat. Ukázalo se, že je možné uvažovat o určitých kognitivních schématech či scénářích, které lidská mysl využívá při každodenní zkušenosti. Tyto kognitivní předpoklady pak mohou sehrávat důležitou roli i během recepce literárního textu. O takový pohled na sebe-

reflexivní formy se pokusila Monika Fluderniková (Fludernik 1996 a 2003), Ansgar Nünning (Nünning 2001a, 2001b, 2004) a do jisté míry také Werner Wolf (Wolf 2004). Samozřejmě, že jejich texty nemohly být v přístupech Lubomíra Doležela a Marie-Laure Ryanové vůbec zohledněny. Z dnešního pohledu se však zdá, že výsledky, které tato pozoruhodná diskuse kolem literární sebereflexivity přinesla, mohou pomoci přesněji porozumět subverzivním narativním technikám, jako je právě metafikce.

Z tohoto pohledu se nám zdá podstatný zejména pokus Moniky Fludernikové vypracovat zcela nové naratologické paradigma, které by v sobě spojovalo kognitivně orientované přístupy, zájem o nekanonická a dosud opomíjená vyprávění a jazykový konstruktivismus. Fluderniková tak buduje koncepci tzv. *přirozené naratologie*, v níž má dojít k přehodnocení fundamentálních naratologických kategorií, včetně základového pojmu narativu (Fludernik 1996). Německá naratoložka odmítá především sekvencialitu a kauzalitu jako konstitutivní faktory narativu. Pátrání po jiném společném jmenovateli všech vyprávění ji však přivádí k zavedení sémantického omezení, které je určeno tím, co Fluderniková pojmenovává jako *experientiality*, tedy „kvazi-mimetickou evokací *každodenní zkušenosti*“ (Fludernik 1996, 12; zvýrazněno v orig.). Tento pojem, jak píše autorka, „jako všechno v narativu reflektuje kognitivní schéma vtělesnění (*embodiedness*), které náleží k lidské existenci a k lidským záležitostem“ (tamtéž, 13). Zároveň ovšem odkazuje k dynamickému napětí mezi stupněm vypravovatelnosti sdělovaného (*tellability*) a významem pro aktuální diskurzivní kontext (*point*), zaznamenanému Williamem Labovem a dalšími analytiky konverzačních narativů. Fluderniková tak získává model, který může zahrnovat narativy bez zápletky, avšak nikoli texty, které neobsahují antropomorfizovaného vnímatele, neboť ten je podmínkou vtělesnění. Prostřednictvím tohoto vnímatele se pak vyprávěným událostem dostává určitého zhodnocení, které je jednou z nutných podmínek narativu.

K tomu je třeba poznamenat, že v pojmu *experientiality* se nikoli neproblematicky slučují kognitivní lingvistika s inspirací, kterou Fluderniková nachází zvláště v laboviánských analýzách konverzačních narativů. Snad

nejpřehledněji vysvětlila autorka tento vztah až ve studii „Natural Narratology and Cognitive Parameters“ (Fludernik 2003, 245). „Zavedením konceptu *experientiality*,” píše Fluderniková „jsem chtěla charakterizovat smysl a funkci vyprávění příběhu jako proces, v němž je zkušenost, kterou prodělal vypravěč, zachycena, tvořivým způsobem reprodukována a pak zhodnocena a pochopena na základě reakcí protagonistů a podle vypravěčova často explicitního rozvrhnutí významu této zkušenosti pro aktuální diskurzivní kontext“ (tamtéž, 245). Aby tento svůj záměr dostatečně vysvětlila, cituje autorka jeden z konverzačních narativů, který pojednává o hrůzné zkušenosti, kterou v dětství prodělal vypravěč přijíždějící se svým otcem na rodinnou farmu. Už z dálky bylo vidět hořící stodolu a slyšet zvířata trpící v plamenech. Otcí se nepodařilo zvířata zachránit a byl nucen nečinně přihlížet jejich tragickému zápasu s ohněm. Bylo to poprvé a naposledy, co vypravěč viděl svého otce plakat. „Pro vypravěče nespočívá *experientiality* příběhu pouze v událostech samých, nýbrž v jejich emocionálním významu a exemplární povaze. Události se stávají hodny vyprávění (*become tellable*) vlastně díky tomu, že pro vypravěče začaly něco znamenat na emocionální rovině. Je to právě tato konjunkce zkušenosti znovu přehlédnuté, reorganizované a vyhodnocené (vypointované), co konstituuje narativitu. Narativita proto závisí na událostech (příběhu) jedině potud, pokud se většina naší zapamatovatelné zkušenosti vyskytuje v kontextu událostí nebo sledu akcí a reakcí lidských subjektů. Jak jsem řekla, klíčovou složkou narativu není samotný sled narativních událostí, nýbrž jejich zkušenostní (emocionální a evaluativní) zatížení“ (tamtéž, 245–246). Na těchto základních předpokladech modeluje Fluderniková vysoce komplexní a stejně tak problematický model *přirozené naratologie*. Nicméně není třeba zacházet do podrobností. Pro naše téma je v tuto chvíli podstatné, že Fluderniková se pokouší rozšířit pole naratologie za hranice zápletky tak, že zvažuje předpoklady a podmínky, které umožňují, aby narativ mohl být vůbec nějak ustaven. Mezi tyto podmínky totiž autorka zahrnuje také aktivaci určitých kognitivně založených percepčních schémat či rámců, které umožňují, aby čtenář rozuměl textu právě jako narativu.

K těmto percepčním schématům řadí Fluderniková také rámce *telling* (vypovídání) a *reflecting* (reflektování), které čtenáři umožňují pochopit mimo

jiné i vypravěčovy komentáře a sebereflexivní strategie textu právě jako v podstatě přirozený důsledek mediace skrze vědomí antropomorfovaného vnímatele, vědomí, které v tomto smyslu vždy text zprostředkovává. Sebereflexivní strategie proto mohou vcelku paradoxně posilovat performanci tohoto vnímatele. Odhalení performativní povahy aktu vyprávění se tedy nijak nepřičí narativitě textu, a tedy ani nenarušuje estetickou iluzi. Vztah mezi performativitou a sebereflexí je tak postaven do zcela jiného světla. Nutno podotknout, že sama Fluderniková se později přesně podle zásad *přirozené naratologie* pokusila načrtnout novou typologii sebereflexivních forem (Fludernik 2003a). V této typologii už Fluderniková pracuje s pojmem metanarativity, který jako lakunu teorie vyprávění odhalil další z německých naratologů, Ansgar Nünning. Fluderniková svou koncepci do značné míry vyhrocuje jako komentář k Nünningovu pojetí, jako připomínky, které mají především ukázat, že metanarativně připravila cestu už *přirozená naratologie*. V Nünningovu přístupu proto můžeme najít přece jen schůdnější cestu k tomu, abychom pojem metanarativity představili. Obrátíme se tedy k jeho konceptu, teprve pak se znovu podíváme detailněji na návrhy Moniky Fludernikové. Pořadím v našem výkladu tedy chceme vyjádřit o to, že Fludernikové *přirozená naratologie* vznikla ještě před Nünningovými úvahami o metanarativitě, ale vlastní návrhy k tomuto pojmu předložila teoretička až po Nünningovi.¹⁶

Co Nünning odkrývá, jsou funkce, které mohou nabývat vypravěčovy komentáře k procesu narace, funkce, které nelze připsat metafikci jako sebeodhalující fikci. Abychom pochopili, jak takový komentář může vypadat, podívejme se třeba na začátek prvního dílu Jiráskova románu *F. L. Věk*: „Po

¹⁶ Fluderniková navíc komentuje původní rozvržení konceptu, které Ansgar Nünning představil ve studiích „Mimesis des Erzählens: Prolegomena zur einen Wirkungsästhetik, Typologie und Funktionsgeschichte des Akts des Erzählens und der Metanarration“ (Nünning 2001a) a „Metanarration als Lakune der Erzähltheorie: Definition, Typologie und Grundriss einer Funktionsgeschichte metanarrativer Erzähleräußerungen“ (Nünning 2001b). Už v druhé z těchto studií Nünning svou koncepci poněkud upravil. Zatím poslední verzi konceptu metanarativity představil ve studii „On Metanarrative: Towards a Definition, a Typology and an Outline of the Functions of Metanarrative Commentary“ (Nünning 2004). Za pozornost stojí především to, že v tomto textu už Nünning upouští od pojmu *Mimesis des Erzählens* (mimeze aktu vyprávění), dříve kritizovaného Fludernikovou. Tento pojem se ovšem znovu objevuje v heslu „Metanarration and Metafiction“, napsaném pro *Handbook of Narratology* spolu s Birgit Neumannovou (Nünning – Neumann 2009).

tomto svém kmotrovi byl novorozený klouček, nejmladší dítě Josefa Věka, kramáře a souseda města Dobrušky v kraji Hradeckém, nazván Františkem. Proč potom, když dospěl, psával za F. ještě také L., **vysvětlí se teprve skoro až na samém konci**“ (Jirásek 1951, 10, zvýraznil VT). V promluvě vypravěče v objektivní er-formě se objevuje komentář odkazující k vyprávění, aniž by byla jakkoli naznačena fiktivnost příběhu či literárnost diskurzu. Odkaz na *budoucí vysvětlení na samém konci* má funkci proleptického komentáře či textového orientátoru jako prostředku horizontálního (lineárního) členění textu. Jako metatextový prostředek předpokládá tento textový orientátor příjemce textu, tedy fiktivního adresáta jako komunikačního partnera vypravěče, a současně implikuje zprostředkování, mediaci, která v recepci může podle Nünninga odkazovat na imaginární subjekt, který události zprostředkovává.

Nünning si tedy všímá těch sebereflexivních strategií, které mohou evokovat personifikovaný hlas sugerující přítomnost mluvčího či vypravěče, ať už se za promluvou skrývá osobní vypravěč, nebo vypravěč objektivní, neosobní. Ukazuje se totiž, že komentáře k vyprávění nemusí za všech okolností bortit estetickou iluzi, ba právě naopak, mohou „se podílet na vytváření jiného typu iluze tím, že zdůrazní samotný akt vyprávění,“ jak píše Nünning (Nünning 2004, 17). Jak už ukázal Nünning ve starší studii (Nünning 2001), mimeze aktu vyprávění, tedy zdůraznění performance vypravěče, může být v narativu zvýšena různými textovými prostředky či aspekty, které jsou vyprávěcímu aktu vlastní: (a) apelativní a fatická funkce, (b) způsob vyprávění, který odkazuje k orálnímu přenosu, (c) subjektivní či expresivní funkce, (d) obecné poznámky, například gnomického charakteru, e) metanarativní komentáře (tamtéž, 29–31). Nünninga pak zajímá právě poslední případ, protože se mu podle něj literární věda zatím soustavě na teoretické rovině nevěnovala.

Zvýznamnění této mediační, dynamické, konstrukční a kreativní stránky vyprávění staví do ostrého protikladu pojmy metanarace a metafikce. Zatímco pojem metanarace se vztahuje „k vypravěčovým komentářům k diskurzu nebo k procesu narace“, metafikce naopak zahrnuje „komentáře k fikčnosti vyprávěného textu nebo vypravěče“ (tamtéž, 16). Jak metafikce, tak metanarace jsou založeny na metajazykovém modelu a mají sebe-reflexivní charakter. Každý

z těchto pojmů však nakonec označuje zcela jiný typ narativní sebereflexivity. „Pojem metafikce postihuje schopnost fikce reflektovat vlastní fikční status, odkazuje tedy ke všem sebereflexivním výpovědím, které tematizují fikčnost (ve smyslu imaginární reference a/nebo konstruovanosti narativu)“ (Nünning – Neumann 2009, 204). Naproti tomu metanarace je spojena s jakýmkoli narativem, nikoli pouze s narativem fikčním. „Metanarativní pasáže nemusí nutně bortit estetickou iluzi, nýbrž mohou přispívat k ustavení iluze autentičnosti, o níž vyprávění usiluje. Je to právě koncept vypravěčské iluze, sugerující přítomnost mluvčího nebo vypravěče, co ukazuje, že metanarativní výpovědi mohou posloužit k vytvoření jiného typu iluze tím, že zdůrazňují samotný akt vyprávění“ (tamtéž, 205).¹⁷ Mohli bychom tedy říci, že to, co se původně jevilo jako konstitutivní prvek konceptů zvažujících literární sebereflexivitu, tedy pojem anti-iluzivního vyprávění, se z tohoto pohledu jeví naopak jako prvek subverzivní, dokonce snad dekonstruktivní. Jako by metanarativní komentáře podryly základy celého dřívějšího teoretického modelu. A z druhé strany to, co rozhodně subverzivní být mělo, tedy sebereflexivní formy, upevňuje a posiluje k smrti nenáviděnou iluzi. Vyprávění pochopené především jako akt, proces či forma jednání tak nakonec přináší výzvu k přehodnocení všech konceptů vztahujících se k sebereflexivním formám.

Abychom si uvedli příklady dvou základních typů sebereflexivních komentářů, zalistujme třeba na začátek románu Silvie Richterové *Každá věc at' dospěje na své místo* (Richterová 2014). Metafikční komentář může odhalovat literárnost textu a upozorňovat čtenáře na to, že právě teď čte *pouze* knihu: „V osudu stálo psáno, že za tři roky od tohoto památného dne se s Kazimírem Májkou znovu setkám. **Trpělivého čtenáře této knihy dělí od našeho setkání 337 stran, které potřebuji, abych prošel křížem krážem uplynulým časem**“ (tamtéž, 15). Pro úplnost dodejme, že metafikční komentář vyprávějící postavy

¹⁷ Nünning a Neumannová v tomto smyslu odkazují k výše zmíněnému pojmu *frames of telling*, který vypracovala Monika Fluderniková. Rámec či schéma vyprávění/vypovídání tak umožňuje čtenáři, aby sebereflexivní komentáře vztahující se k procesu vyprávění pochopil jako výpovědi sugerující přítomnost vypravěče, který je pronáší a upozorňuje na svou vlastní roli mluvčího, aniž by nutně narušil estetickou iluzi či odkryl fikční status příběhu.

se v tomto případě spojuje s oslovením extradiegetického fiktivního adresáta. Naproti tomu metanarativní komentář odkazuje pouze k procesu vyprávění (a v tomto konkrétním případě samozřejmě také implikuje přítomnosti fiktivního adresáta): „Přestala mluvit a mlčela už pátý rok, jako kdyby byla od narození němá. **O Kristýnce budu ještě hodně mluvit.**“ (tamtéž, 18). Samozřejmě je velmi důležité, co přesně komentář vypravěče obsahuje, co tematizuje nebo implikuje. Na příklad metafikce, tedy odhalení fikčnosti, bude o to zjevnější, pokud se vypravěč vyjádří explicitně, navíc bude-li promluva pronesena z pozice heterodiegetického vypravěče v autorské roli, jako je tomu v Kratochvilově románu *Dobrou noc, sladké sny*: „Z Cejlu pak odbočili do Zábrdovic a dali se k řece. A tam, v blízkosti Zbrojovky, krátery po bombách vytvářely celá temná souhvězdí, například souhvězdí Blížence, ale taky souhvězdí Štíra a hvězdokopu Plejádu. **Aspoň tak jsem to viděl z té výšky, v níž se vypravěč smí vznášet nad románovým příběhem**“ (Kratochvil 2012, 252). To všechno jsou už samozřejmě nuance, které lze studovat jako různé funkce metanarativních a metafikčních komentářů.

Protiklad metafikční a metanarativních komentářů, jak ho stanovil Nünning, podrobila důkladnému zkoumání Monika Fluderniková, jak už jsme předeslali výše (Fludernik 2003). Z pochopitelných důvodů se ve své studii věnuje zejména vztahu mezi Nünningovým konceptem metanarativity a její *přirozenou naratologií*. Ukazuje velmi přesně, že celé pojetí spočívá na myšlence mediace narativu prostřednictvím vědomí antropomorfizovaného vnímatele. Pro naše téma je ale nejdůležitější, že Fluderniková se pokouší protiklad metanarativu a metafikce zasadit do obecného rámce sebereflexivity. Metanarativní jsou všechny výroky vypravěče, „odkazující k diskurzu a jeho konstruovanosti“, zatímco metafikcí „jsou sebereflexivní výpovědi tematizující smyšlenost příběhu (tamtéž, 28). Fluderniková tak důsledně situovala metanaraci a metafikci na vypravěčskou rovinu, tedy spojila tyto koncepty s kategorií hlasu. Pokud se nejedná o výroky vypravěče, Fluderniková je do svého pojetí nezahrnuje a považuje je za sebereflexivitu, která se netýká vyprávění, ale jeho strukturní, tematické a symbolické roviny.

Samotný koncept metanarativity a jeho potenciál pro vysvětlení recepčního efektu sebereflexivního vyprávění nabízí pro naše hlavní téma poněkud jinou představu o performativitě narativních výpovědí. Ukazuje se především, jak málo se teorie vyprávění zabývala performativitou ve vztahu k pojmům diegésis, mimésis a estetické iluze. O takovou re-konceptualizaci performativity v naratologii se v tomto smyslu pokouší Ute Bernsová (Berns 2009). Podle této autorky je třeba v teorii vyprávění uvažovat performativitu ve dvou významech: performativita buď odkazuje k narativní performanci, tedy k vyprávění, které se ustavuje jedině v akci před skutečným publikem, nebo může performativita odkazovat k iluzi právě takové performance, tedy k iluzi kontaktu mezi performerem a publikem, kterou mohou v mysli čtenáře vyvolat narativní texty (tamtéž, 371). Navíc v obou těchto významech může být performativita vztažena buď k rovině vyprávěného příběhu, nebo k samotnému aktu vyprávění. V souvislosti s konceptem metanarativity je zdaleka nejdůležitější ten typ performativity, který lze využít pro analýzu literárních textů, jejichž recepční efekt spočívá v iluzi performance mluvčího či vypravěče. Ute Bernsová si dokonce všímá, že adjektivum „performativní je v tomto významu často užíváno jako synonymum k sebe-vědomý (*self-conscious*), reflexivní nebo metanarativní a metafikční“ (tamtéž, 372). To, co Nünning a po něm i Fluderniková shrnují zejména pod pojem metanarativity, může být z pohledu Ute Bernsové uvažováno právě díky iluzi performance, kterou tato zvláštní sebereflexivní forma může podporovat. Čím více vypravěč tematizuje sám sebe a samotný proces vyprávění, tím důkladnější je iluze performance vypravěče. Jak se zdá, vztah mezi performativitou a metanarativitou svědčí o docela jiném typu iluze, než je ta, v níž příběh působí, jako by se vyprávěl sám.¹⁸

Performativita, metanarativita a metafikcionalita se proto ocitají ve zcela jiné konstelaci. Především je třeba odpovědět na to, jakým způsobem může výše popsaná souvislost mezi performancí vypravěče a metanarativními komentáři ovlivnit dichotomii metanarativity a metafikcionality. Jestliže metanarativita

¹⁸ Jako protiváhu k takovému pojetí performance vypravěče a mimeze aktu vyprávění lze připomenout koncept estetické iluze, na kterém už dlouhou řadu let pracuje Werner Wolf (srov. například Wolf 2004 a 2009). Wolf argumentuje zejména ve prospěch primátu iluze příběhu před iluzí vypravěče založené na určitém komunikačním scénáři či rámci (Wolf 2004, 6).

v sobě shrnuje všechny sebereflexivní formy, které mohou posilovat iluzi performance mluvcího či vypravěče, pak se v případě metafikcionalitě musí jednat o zvýznamnění docela jiných performativních momentů. Pojem metafikce si už nemůže nárokovat takový rozsah, jaký mu byl připsán v postmoderním diskurzu. Ve vztahu k metanarativitě se metafikce jeví jako komentář k fiktivní povaze vyprávění, tedy jako fikce, která odhaluje svou fiktivnost a boří estetickou (či fikční) iluzi. Ve vztahu k performativitě, která posiluje iluzi performance, odkrývá metafikce performativní povahu literárního diskurzu. Metafikce tedy odhaluje fiktivnost světa, který vzniká díky performativní síle jazyka, a podvrací fikční iluzi. V metafikci je literatura demonstrativně fiktivní.

O to víc je potřeba zdůraznit rozdíl mezi performativitou ve vztahu k metanarativitě na jedné straně a ve vztahu k metafikcionalitě na straně druhé. Iluzi performance mluvcího či vypravěče by bylo totiž možné v jistém smyslu nahlédnout jako určitou recepční strategii, která se nemusí zastavit ani před metafikčními komentáři odhalujícími fiktivnost světa vytvářeného literárním textem. Čtenáři je tak nabídnuto, aby se s metafikcí vyrovnal jako s určitým typem performance. V krátkém, ale mimořádně rafinovaném textu *Kabinet sběratele: Historie jednoho obrazu* (Perec 2001), který se točí okolo geniálního padělatelského podvodu s obrazy, rozehrává Georges Perec celou paletu textových strategií, které mají u čtenáře vyvolat mylný dojem, že čte vyprávění o příběhu, který se neblaze zapsal do dějin umění. Ponechme stranou, zda může být čtenář skutečně takto ošálen. Účinek textu není založen na tom, že čtenář bude podveden jako všichni ti sběratelé, kteří v tomto příběhu draze zaplatili za bezcenné obrazy. Docela postačí, když čtenář tuto strategii prohlédne a pochopí, že text ho vybízí k tomu, aby četl tento příběh, jako by se opravdu stal. Ať tak či tak, čtenář se bude muset prokousat desítkami suchopárných popisů uměleckých děl s nadějí, že nakonec přijde pointa, která by takové úsilí ospravedlnila. Závěrečné sebereflexivní gesto není po tak úporné cestě zrovna osvobozující: „Bezodkladně provedená ověřování záhy prokázala, že skutečně většina obrazů z Raffkeho sbírky je podvrh, stejně jako je podvrh většina detailů z tohoto smyšleného příběhu, sepsaného jen a jen pro radost, a také mrazivý záchvěv, z předstírání“ (tamtéž, 69). Text tedy spotřeboval tolik energie na

zakrývání konstruovanosti příběhu jenom proto, aby nakonec v metafikční pasáži odhalil, že reference, o níž se tak úporně snažil, je pouze imaginární. Zároveň je však čtenář doslova vyzván k tomu, aby tuto strategii přijal jako zvláštní typ performance. Metafikční komentář v tomto smyslu vybízí k tomu, aby čtenář důsledně interpretoval tento text v rámci pravidel literárního diskurzu. Sebeodhalující gesto pouze nepodrývá estetickou iluzi, ale také umožňuje, aby byl text interpretován jako meta-text, který odkazuje k pragmatickému kontextu literární komunikace. Kdo vystupuje za textem jako performer, je autor, který nabízí svůj text čtenáři.¹⁹ Také metafikci je tedy možno v určitém pohledu rozumět jako podílející se na iluzi performance mluvčího. Přesto zůstává i nadále podstatný rozdíl, který z hlediska performativity odlišuje metafikční komentáře od metanarativních. Fiktivnost ve smyslu imaginární reference a konstruovanosti narativu bylo možno pro performanci jako iluzi zachránit jedině díky překročení rovin literární komunikace. Do konceptu metafikce se tak zapisuje daleko více performativní síla jazyka než iluze performance.

Co z takového pojetí vyplývá, však není jen fakt, že metafikce si v sobě jako fikce odhalující svou fiktivnost uchovává skrytý vztah k postmodernímu diskurzu. Pro naše téma je daleko závažnější to, že pole metafikce se takto radikálně zmenšilo. Vztah mezi metafikčními a metanarativními komentáři jasně ukazuje, že v typologii sebereflexivity se skrývá zásadní strukturní napětí, které má odpovídající dopad na straně recepce. Zatímco metafikcionalita nás vrací k úvahám o fiktivnosti fikce, metanarativita otevírá prostor pro koncepci takového pojetí sebereflexivních komentářů, které zvyšují narativní iluzi, resp. iluzi přítomnosti vypravěče. V přístupu Moniky Fludernikové jsme pak našli ještě jeden velmi důležitý impuls pro naši práci. Stejně jako tato badatelka považujeme za vhodné omezit pojmy metafikce a metanarativita pouze na vypravěčské výpovědi. Jestliže ovšem vztáhneme tyto koncepty ke kategorii

¹⁹ Zevrubně se strategiemi čtení, které se vyrovnávají s radikálními postmoderními experimenty, zabývá Monika Fluderniková (Fludernik 1996, 269–310). V kontextu *přirozené naratologie* mohou být sebereflexivní texty vposledku vnímány jako „rafinované meta-narativní oslavy aktu vyprávění“ (Fludernik 1996, 275).

hlasu, bylo by žádoucí mluvit o metanarativních a metafikčních *komentářích*, nikoli o metanarativitě a metafikci.

Z našeho pozorování bychom chtěli vyzdvihnout moment, který je pro naše závěry nejpodstatnější. Týká se rozdílu mezi metafikcionalitou a metanarativitou. Zprvu se mohlo zdát, že prostor, který koncepce metanarativních komentářů jako vyprávění o vyprávění vyhradila pro metafikci, je vlastním a přirozeným územím metafikce. Avšak z cesty za metafikcí skrze postmodernu jsme si s sebou přinesli docela jinou představu o dichotomii metanarace a metafikce. Ukazuje se, že pojem fikce je s metafikcí jako sebeodhalující fikcí svázán daleko pevněji. Fikčnost se od původního vymezení z pera Williama H. Gasse až po koncepcí Hutcheonové a Waughové dostává do pojmu metafikce jako ustavující rys reflektující performativní sílu jazyka a diskurzivní konstruovanost reality. A proto i fiktivnost, nahlíženou v Nünningově dichotomii metafikce a metanarace v pojmech imaginární reference a konstruovanosti fikčního narativu, nelze ve vztahu k metafikci chápat jako nevinný pojem, který by bylo lze používat pro explikaci jakékoliv poetiky zakotvené v jakémkoli historickém horizontu. Díky tomu, že Ansgar Nünning odkryl problém metanarativity jako skutečně rozsáhlou mezeru v teorii vyprávění, zařadila se metafikce do literárněvědného slovníku jako jedna ze sebereflexivních forem, která tematizuje fiktivnost fikce. Avšak tato fiktivnost, zdánlivě zcela nezávislá na postmoderním diskurzu, si s sebou nese otisk postmoderního myšlení, v němž se může ukázat jako fikčnost zatížená postmoderními koncepcemi.

Vztah mezi *fikcí* a *meta-fikcí* není tak úplně nevinný. Jestliže chceme pojmy metanarativní a metafikční komentáře použít jako analytické nástroje při interpretaci sebereflexivního vyprávění v české próze, budeme je muset revidovat tak, abychom metafikční komentáře nespojili pouze s postmoderní poetikou či s postmoderním pojetím fikčnosti.

1.4. Metareference (v médiích) a postmoderní pojetí metafikce

Podobně jako na poli literatury také v jiných médiích bylo možné v průběhu posledních desetiletí sledovat nebyvalou sebereflexivní aktivitu, která je patrná ještě dnes. „Namísto reprezentace něčeho, co zaslechli, viděli, prožili či jinak poznali ve společnosti, v kultuře a v přírodě, žurnalisté, komerční umělci, designéři a filmoví režiséři stále častěji podávají zprávu o tom, co bylo už předtím viděno, zaslechnuto či oznámeno v médiích. Média začala reprezentovat reprezentace. Namísto toho, aby vyprávěli, vypráví, jak a proč vypráví; namísto filmování natáčejí, jak natáčejí natáčení. Zpravodajství se stále více a více zaměřuje na to, co už bylo oznámeno ve zprávách, zábavní pořady se stále více zabývají zábavními pořady, a dokonce i reklama už není o produktech a službách, ale o reklamě. Mediální sdělení jsou o mediálních sděleních, jejichž původ se stává nedohledatelný“ (Nöth 2007, 3). Avšak pro interdisciplinární a intermediální analýzu této nebyvalé sebereflexivity v médiích nebyl doposud navržen odpovídající teoretický rámec. Teprve v posledních letech je problém sebe-reflexe a sebe-reference stále častěji zvažován jako fenomén, který přesahuje hranice jednotlivých médií a pro nějž je třeba zbudovat komplexní teoretický model, jako tomu bylo v případě literatury. O čem se totiž nedá pochybovat, je to, že sebe-reflexivita pokrývá to nejrozlehlejší mediální pole od literatury přes výtvarné umění, hudbu, film, televizi až k počítačovým hrám a webovým stránkám. Zvážíme-li těžko přehlédnutelný nepoměr mezi nespočtem analýz a konceptů sebe-reflexivity v literární vědě a rolí sebe-reflexivity v intermediálních studiích, pak bychom snad mohli říci, že intermediální koncepce sebe-reflexivity, která by chtěla obsáhnout i metafikci a romány o románech, bude moci vzniknout jedině tam, kde se nebude zříkat literárněvědné inspirace. O takový přístup se právě pokouší sborník *Metareference across Media: Theory and Case Studies* a především jeho editor a autor hlavní teoretické studie Werner Wolf (Wolf ed. 2009).

Pojem metareference, zdůrazněný v titulu, by právě měl poskytnout potřebný analytický nástroj pro studium pohybu sebe-reflexivity napříč starými i novými médii. Stručně řečeno, koncept metareference si klade za cíl postihnout

posun od první komunikační roviny určitého média na rovinu vyšší, v níž se první rovina stává objektem (sebe)reflexe a komunikace. Metareference je takto nabídnuta jako zastřešující pojem pro všechny formy sebe-reference, které v daném médiu ustavují logicky vyšší rovinu. Podle nejkratší možné definice je tedy metareference „sebe-reference v médiích s metadimenzí“ (Wolf 2009, 32). Metareference má proto zahrnout jen určitou část sebe-reference a sebe-reflexivity v médiích. Přesto je tento koncept budován s takovou důkladností, že se možná co nevidět začne čím dál tím častěji objevovat nejenom v intermediálních studiích. V první řadě za ním stojí tříletý výzkumný projekt řešený pod vedením Wenera Wolfa na Karl-Franzens-Universität ve Štýrském Hradci. Součástí tohoto projektu byla i konference konaná v květnu roku 2008, která měla problém metareference otevřít jako interdisciplinární a transmediální fenomén, který je třeba analyzovat napříč jednotlivými médii i kulturně-historickými epochami. Výstupem z této konference je více než šest set stran knihy *Metareference across Media*.²⁰

Navzdory tak velkému badatelskému zájmu může při bližším pohledu pojem metareference působit jako koncepce do značné míry autorská. Sám sborník se sestává z úvodní teoretické studie Wenera Wolfa, dále pak ze čtyř statí, které se zabývají dílčími teoretickými problémy spjatými s metareferencí, a konečně z devatenácti případových studií, které reflektují metareferenci v hudbě, výtvarném umění, filmu, literatuře, komiksu, tanci či v počítačových hrách. Jako by tedy celý sborník byl věnován zejména zevrubným analýzám metareferenčního potenciálu jednotlivých médií. Každá z případových studií však v sobě znovu a znovu zhodnocuje samotný pojem metareference a pochopitelně také teoretický model, který navrhnul Werner Wolf v úvodní studii. Vliv editora je v tomto případě natolik určující, že nejcitovanější zdroji se stávají právě Wolfovy texty. Zásadních teoretických rozepří bychom tu navíc našli opravdu jen málo. Spíše bychom mohli říci, že s konceptem, který je předkládán jako jeden z prvních pokusů o transmediální uchopení sebe-

²⁰ V říjnu 2009 následovala konference věnovaná mimořádnému rozvoji sebe-reflexivních prostředků v současných médiích, sborník vyšel pod názvem *The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media* (Wolf ed. 2011). Bohužel už zásadnější teoretické reflexe nepřinesl.

reflexivity v médiích, se zachází jako s nevinným pojmem. Co tedy zůstává vyloučeno, je pohled na metareferenci jako na teoretický model Wenera Wolfa, který v sobě odráží badatelské zaměření svého autora. A právě reflexe tohoto problému je úkolem našeho příspěvku.

Jak už bylo řečeno, koncept metareference navržený pro intermediální studia našel svou inspiraci především ve zkoumání sebe-reflexivity v literatuře. Werner Wolf se dokonce programově snaží využít naratologickou koncepci metafikce pro formulování problému, který přesahuje hranice literatury. Teorie metareference v médiích tak těží především z rozsáhlých výzkumů metafikce započatých už od konce šedesátých let minulého století. A právě proto se také nepřímo vymezuje vůči estetické iluzi, která sehrála klíčovou roli při konstituování typologie literární sebe-reflexivity. V metareferenci se tak setkávají estetická iluze a metafikce, nikoli náhodou dvě velká témata Wolfových výzkumů, jak už je dříve spojila autorova práce *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst* (Wolf 1993). Vstoupit touto cestou do problému metareference proto znamená rozplést komplikované vztahy mezi metafikcí, estetickou iluzí a samotnou metareferencí. K tomu je ovšem třeba dodat, že jedním z hlavních témat dané konference se vcelku pochopitelně měl stát tento naratologický vývoz metafikce za území literatury. Avšak nakonec se tomuto problému věnoval pouze Werner Wolf, a tak nepřekvapí, že se při práci na modelu metareference spolehnul z větší části pouze na úpravu vlastního pojetí metafikce.²¹ Pak se ovšem vztah mezi metareferencí a Wolfovým pojetím metafikce a estetické iluze ukazuje jako ještě naléhavější.

Souvislost mezi estetickou iluzí a jejím prolomením v metafikci je už vlastně vepsána do způsobu, jakým Werner Wolf chápe efekt, který estetická iluze v literatuře nabývá. V poslední době se autor k tomuto problému opět vrátil ve studii „Aesthetic Illusion as an Effect of Fiction“, v níž se pokusil shrnout všechna svá předchozí stanoviska (Wolf 2004). Estetickou iluzi je podle

²¹ Důkladnější zhodnocení těchto vztahů tedy ve sborníku bohužel chybí, pomineme-li dílčí sondy zabývající se jednak možnostmi a limity naratologického konceptu metanarativity v médiích (Irina O. Rajewsky), jednak otázkou funkcí a efektů metalepse v médiích (Sonja Klimek).

Wolfa třeba vnímat jako recepční efekt, jehož důsledkem je navození zvláštního mentálního stavu v mysli vnímatele. Tento mentální stav spočívá v různě intenzivním pocitu imaginární recentrace vnímatele do možného světa, který je konstituován artefaktem nebo k němuž tento artefakt referuje. Během recepcce se tak čtenář vztahuje k fikčnímu světu tak, jako by to byl svět skutečný. Současně je ovšem tento stav charakterizován racionální distancí implikovanou dílem a podporovanou čtenářovým kulturně ustaveným vědomím fikční povahy artefaktu (Wolf 2004, 329). Estetická distance je tedy latentně přítomná v každé recepci literárního díla. Tento poměr mezi imerzí a latentní distancí je možno chápat jako základní tezi, na níž Werner Wolf až doposud budoval dichotomii estetické iluze a metafikce. Z tohoto pohledu lze narušení estetické iluze vysvětlovat jako zdůraznění distance, která je implikována v každé estetické recepci a z níž je text nahlížen nikoli jako realita, nýbrž jako literární dílo. Jako anti-iluzivní forma sebe-reflexe zvyšuje metafikce právě tuto distanci mezi dílem a čtenářem a zabraňuje tomu, aby se čtenář imaginárně recentroval do světa projektovaného textem.

Transmediální koncept metareference se v tomto smyslu ukazuje skutečně jako určitá teoretická modifikace Wolfova pojetí metafikce. Alespoň co se týká funkce metareference v médiích nadaných schopností reprezentovat, podotýká Wolf, že lze uvažovat o metareferenci jako o prostředku, který podrývá imerzi čtenáře do možného světa a bortí estetickou iluzi (Wolf 2009, 67). Ba co víc, v samotné myšlence metareference se znovu rozehrává dialektika imerze a distance. Metareferenci totiž Wolf zasazuje do širšího konceptu reference, která se rozpíná nad prostorem vymezeným dvěma póly: na jedné straně je to sebe-reference jako reference znaku, který odkazuje sám k sobě nebo k systému značení, na straně druhé je to heteroreference odkazující mimo sémiotický systém. Reference v sobě obsahuje potenciální schopnost odkázat na znak samotný, a proto zahrnuje dvě základní varianty: heteroreferenci a sebe-referenci (Wolf 2009, 16–17). Metareference je pak ten typ sebe-reference, který ustavuje logicky vyšší rovinu, z níž je možno reflektovat primární referenci. Ve vztahu k estetické iluzi se tedy metareference jeví jako sebe-reflexivní prostředek, díky němuž je možno uvažovat reprezentovaný svět

z vnější perspektivy a nikoli zevnitř tohoto světa, jako je tomu tam, kde převažuje heteroreference budující svět, do něhož je možné se perspektivně a emocionálně recentrovat a oddat se estetické iluzi. Velmi důležitý je zvláště tento na první pohled poněkud metaforický protiklad mezi vnější a vnitřní pozicí, kterou lze zaujmout ve vztahu k reprezentovanému světu. V případové studii zaměřené na metareferenční potenciál komiksu rozvíjí tuto tezi Karin Kukkonen s využitím pojmového rámce sémantiky možných světů (Kukkonen in Wolf ed. 2009, 499–513). Aby mohla analyzovat různé projevy metareference v komiksu, opírá se zejména o přístup amerického naratologa Davida Hermana a jeho koncepci světa příběhu (*storyworld*). V návaznosti na tohoto badatele pak Kukkonenová charakterizuje imerzi a recentraci recipienta do reprezentovaného světa jako deiktický posun (*deictic shift*). Znamená to, že během recepce je tak deixe aktuálního světa dočasně nahrazena deixí světa příběhu (tamtéž, 502). Jednoduše řečeno, při četbě komiksu je čtenářovo *tady a ted'* ve světě obývaném Spidermanem. Odtrhnout se od reality a oddat se fikčnímu světu tedy neznamená nic více než přijmout jeho deiktické parametry. Metareference však takovému přijetí zabraňuje. „Čtenáři musí obrátit svou pozornost znovu mimo svět příběhu, jakmile je metareference vybídne k tomu, aby se vrátili o krok zpátky a sledovali, jak tento svět funguje“ (tamtéž, 503). Právě proto s sebou metareference přináší další deiktický posun, který tentokrát vede čtenáře ven ze světa příběhu. O metareferenci je tak možno uvažovat jako o sekundárním deiktickém posunu.

Zborcení estetické iluze a sekundární deiktický posun však nelze chápat jako jediný efekt metareference. Dokonce i Werner Wolf podotýká, že v některých případech může být metareference kompatibilní s estetickou iluzí (Wolf 2009, 67). Velice cenná je v tomto ohledu analýza potencionálních recepčních efektů metalepse jako metareferenčního prostředku, kterou provedla Sonja Klimek (Klimek in Wolf ed. 2009, 169–187). Klimekovou zaměstnávají především takové metaleptické transgrese, které mohou prokázat, že metalepse nemusí za každou cenu zborcenit estetickou iluzi. Všimá si zvláště efektů, které metalepsi provázejí v parodických fikcích, v dramatech, ve freskách, v dětských obrázkových knížkách a ve fantazijních hrách. Skutečný

transmediální prostor, do nějž Klimeková metalepsi situuje, může napomoci pochopit, že to, co se v jednom médiu jeví jako evidentně subverzivní, může v kontextu jiného média naopak napomáhat vytvoření iluze. Na podobný problém upozornil také Jean-Marc Limoges, když se snažil usouvztažnit sebe-reflexivitu a estetickou iluzi ve filmovém médiu (Limoges in Wolf ed. 2009, 391–407). Limoges si vlastně pokládá otázku, jak mohou být dva formálně identické filmové sebe-reflexivní prostředky zdrojem odlišných recepčních efektů. Jestli určitá sebe-reflexe ve filmu způsobí zborcení iluze, nebo nikoli, to podle tohoto badatele nakonec záleží na mnoha spolupůsobících faktorech, jako jsou vnímatelnost a rozpoznatelnost konkrétního sebe-reflexivního prostředku, kontext, v němž je recipován, žánrové konvence či motivace, kterou by bylo možno sebe-reflexi připsat.

Všechny tyto úvahy o estetické iluzi a metareferenci se však vpsledku mohou vztahovat pouze k médiím, které mají schopnost něco reprezentovat. Primární efekt metareference jako transmediálního konceptu, který zahrnuje pole všech médií, musí být proto definován mnohem obecněji. Jako základní efekt/funkci metareference Werner Wolf postuluje meta-vědomí či lépe vědomí mediality, které vzniká u vnímatele (Wolf 2009, 31). Během recepce určitého mediálního artefaktu tak dochází k reflexi jeho mediálního statusu. Recipient se tak nevztahuje k danému artefaktu jako k realitě, nýbrž jako k pouhému mediálnímu produktu. Právě proto nemůže sémiotický přístup poskytnout adekvátní zhodnocení metareference. Aby bylo možno efektu, který metareference může způsobovat, co nejvíce porozumět, je třeba přizvat na stavbu teoretického modelu také teorii komunikace a kognitivní vědy. Z tohoto pohledu nestačí metareferenci definovat pouze jako vlastnost znaku, ale je třeba uvažovat také recipienta, který metareferenci kognitivně realizuje. Text může nabídnout jen určité znaky, které mají metareferenční potenciál, ale je to jedině vnímatel, který metareferenci dává vyvstát tak, že naplňuje její základní funkci, tedy vědomí mediality (Wolf 2009, 25–26). Stojí ovšem za pozornost, že o této základní funkci uvažuje Wolf do značné míry analogicky jako o latentní distanci, která je implikovaná v každé estetické iluzi. Metareference podle něj v myslí vnímatele aktivuje určitý kognitivní rámec, přesněji řečeno sekundární makro-

rámec, díky němuž rozumí vnímatel danému dílu jako artefaktu, nikoli jako realitě. Wolf se tu opírá o základní myšlenku teorie schémat (*frame theory*), podle níž člověk vnímá okolní svět na základě určitých rámců či schémat. Aby porozuměl literatuře jako literatuře či médiu jako médiu, využívá sekundární rámce, které mu pomáhají rozpoznat, jak je určité sdělení organizováno jako sekundární sémiotický systém. V tomto smyslu je možno meta-vědomí či vědomí mediality nahlížet jako „přinejmenším pasivní nebo latentní vědomí toho, že daný fenomén není *realita* jako taková, ale něco myšleného, cítěného či reprezentovaného někým jiným, krátce, že je to fenomén či *realita* zpracovaná médiem“ (tamtéž, 27; zvýrazněno v orig.). Zároveň však Wolf ihned dodává, že stupeň uvědomění mediálního statusu daného artefaktu není vždy stejný, a rozlišuje dvě základní zóny, v nichž sekundární rámce mohou operovat. V pragmatické zóně jsou sekundární rámce pouze využívány k tomu, aby vnímatel vůbec porozuměl textu, artefaktu či reprezentaci jako něčemu, co není realitou, přičemž medialita jako taková zůstává nereflektovaná a nachází se pouze ve stavu latentního vědomí. Do této latence patří samozřejmě také estetická iluze implikující distanci. Naproti tomu v metareflexivní zóně je medialita vytažena ze stavu latence na povrch a stává se objektem reflexe. Základní společný jmenovatel všech metareferenčních prostředků je tedy převedení mediality, s níž operují sekundární kognitivní makro-rámce, ze stavu latence na povrch vědomí (tamtéž, 28–29). Lze tedy říci, že vztah mezi heteroreferencí a metareferencí je formulován analogicky k poměru mezi estetickou iluzí a metafikcí.

Mohlo by se zdát, že Werner Wolf nakonec nedefinuje metareferenci jako recepční efekt, a tak se přece jen vzdává pojetí, které vypracoval pro estetickou iluzi. Metareferencí totiž nazývá všechny fenomény na poli médií, které splňují tři základní podmínky: 1. jsou sebe-referenční, 2. vyskytuje se v nich sebe-reflexe (tj. diskurzivní, nikoli pouze formální sebe-reference), 3. ustavují nebo implikují meta-dimenzi. Důsledkem této meta-dimenze je potom alespoň minimální meta-vědomí či vědomí mediality, které nabývá recipient (Wolf 2009, 30–31). Všimněme si zvláště vztahu mezi meta-dimenzí a meta-vědomím. Do poznámky pod čarou Wolf odsunuje připomínku, že dříve pro něj bylo zásadní

právě meta-vědomí jako základní funkční kritérium metareference. Během konference byl však tento postoj kritizován, a proto Wolf nakonec dává přednost podmínce ustavení meta-dimenze a vědomí mediality chápe jako jeho důsledek v mysli recipienta (tamtéž, 31, pozn. 37). Je to prohlášení, které se zcela míjí s Wolfovým teoretickým modelem metareference. V něm ve skutečnosti skrytě přežívá recepční stanovisko známé už ze vztahu mezi koncepty estetické iluze a metafikce. Wolf si je totiž dobře vědom toho, že vnímatel může být veden k tomu, aby během recepce reflektoval medialitu, aniž by se v daném artefaktu ustavila meta-rovina. Vědomí mediality není vždy důsledkem meta-dimenze. Přesto i v těchto případech uvažuje Wolf o metareferenci. Navzdory všem prohlášením se metareference opět vrací jako recepční efekt, a to na spojnici pojmů explicitní a implicitní metareference.

Myšlenka explicitní a implicitní metareference má svůj původ v postmoderní koncepci metafikce, kterou vypracovala Linda Hutcheon (Hutcheon 1980, 17-35). Hutcheonová rozlišuje mezi dvěma formami textového narcismu: sebe-reflexe může být buď v textu evidentní, přímá a tematizovaná, a pak se jedná o odkrytou formu (*overt form*), nebo je sebe-reflexe pouze implicitní, a pak jde o skrytou formu (*covert form*). Rozdíl mezi explicitními a implicitními formami metareference tedy záleží na sémantické rozpoznatelnosti. Implicitní metareference zahrnuje ty případy, kdy si vnímatel uvědomuje medialitu artefaktu, aniž by se v něm vyskytovaly metareferenční znaky. Namísto metareferenčních výpovědí postačí pro vznik implicitní metareference určitá aktualizace daného média, která přesahuje jeho konvence, a tak tyto konvence odhaluje. Jako příklad uvádí Werner Wolf extrémně krátkou kapitolu u Laurence Sterna (Wolf 2009, 40). Zdaleka nejdůležitější však je, že představa implicitní metareference ukazuje, jakou úlohu při konstituování metareference Wolf skutečně připsal čtenáři. Implicitní metareference se nemusí vázat na žádné metaznaky, nezahrnuje meta-dimenzi, a přesto je důvodem k tomu, aby se vědomí mediality vymanilo za stavu latence, aby se sekundární kognitivní makro-rámce přesunuly z pragmatické do metareflexivní zóny. V konceptu metareference je proto daleko více zdůrazněno vědomí mediality než logický vztah mezi primární rovinou a sekundární meta-rovinou.

Jakmile je metareference definována jako recepční efekt, pak je třeba rozhodnout, kdy je dílo komunikováno už v metareflexivní zóně, tedy kdy se z pouhé aktualizace média stává (implicitní) metareference. Je nasnadě, že takové rozlišení je podmíněno především kontexty estetickými, historickými či pragmatickými. Přesto je pořád obtížné stanovit, kdy se například v určitém žánru stává aktualizace natolik významná, že je důvodem k tomu, aby si vnímatel uvědomil medialitu daného artefaktu. Kritérium, které navrhuje Werner Wolf, je přinejmenším diskutabilní. Implicitní metareference by podle něj mohla být rozlišena od aktualizace vlastní každému médiu na základě kritéria, které bychom mohli nazvat jako interpretační relevance. Jestliže je vědomí mediality nezbytné pro porozumění daného díla, pak lze uvažovat o tom, že metareferenční potenciál určité odchylky od konvence je v recepci realizován (viz Wolf 2009, 47–49). Ve skutečnosti je ovšem celý problém pouze převeden do jiných míst. Otázkou totiž zůstává, jakou cestou je možno interpretační relevanci posuzovat. Jak bychom měli formulovat mechanismy, které by určitou interpretaci legitimizovaly jako adekvátní? Zjevně se ocitáme na tenkém ledě, který spojuje hranice textu a díla. Řešení, které nabízí Wolf, je navíc paradoxní potud, pokud samotný koncept metareference přinejmenším implikuje určitý stupeň konstruktivismu ve smyslu odhalení mediality artefaktu. Interpretační relevance by na straně čtenáře tento konstruktivismus podřídila velmi přísné kontrole.

Nadto, jakmile protiklad explicitní a implicitní metareference překročí hranice jednoho média, ukazuje se jako ještě komplikovanější. Jak upozorňuje Werner Wolf, celý problém závisí na definici explicitnosti. Co se týká verbálních médií, není sporu o tom, že explicitní metareference se vyskytuje všude tam, kde jsou přítomny výrazy, které jsou svou denotací jednoznačně metareferenční (*kniha, čtenář, kapitola, verš* atp.). Neverbální média jako hudba nebo malba ve svém vlastním sémiotickém systému žádné takové metareferenční výrazy k dispozici nemají. Wolf proto navrhuje definici explicitnosti, která by rozšířila explicitní metareferenci i na piktorální reprezentace (Wolf 2009, 45). Zároveň však hudbě přiznává pouze implicitní metareferenční potenciál. Klasifikaci hudby jako pouze implicitně metareferenčního média pak od Wolfa přejímá

všech šest autorů, kteří se ve sborníku věnují analýzám metareference od klasické hudby až k popmusic. Vraťme se ovšem k metareferenční kvalitě piktorálních znaků. K tomuto problému se totiž v sémioticky fundovaném příspěvku vyslovil Winfried Nöth, který se s představou explicitní metareference, která by zahrnovala také výtvarné umění, nedokáže smířit (Nöth in Wolf ed. 2009, 89–120). Jako sémiotik trvá na tom, že pouze verbální média mohou být explicitně metareferenční. Podle něj lze metareferenci uvažovat jako „prostředek, jímž znak referuje ke svému referentu, jímž je sám znak“ (tamtéž, 92). Význam verbálního meta-znaku pak zahrnuje analytickou reflexi znaku jako znaku, tedy reflexi, která ustavuje meta-sémiotické uvědomění. Nöthova definice metareference je tedy čistě sémiotická. Z tohoto pohledu si pak snadno všimá všeho, co sémiotický přístup přesahuje. A možná i právě proto konstatuje, že „distinkce mezi implicitní a explicitní metareferencí je základem Wolfovy teorie metareference napříč médii“ (tamtéž, 106). Winfried Nöth však model metareference zásadně upravuje tak, aby z definice explicitnosti vyloučil indexické a ikonické znaky. „*Metareference* je abstraktní a obecný koncept, a tak znaky, které explicitně vyjadřují obecný abstraktní význam *znaku o znacích* či *znaku referujícího ke znakům*, musejí být symbolické, neboť jedině symboly mohou mít abstraktní význam“ (tamtéž, 107; zvýrazněno v orig.). Žádný piktorální nebo tonální znak tedy není symbolický, a tedy ani explicitně metareferenční, protože pouze symboly jsou znaky, jejichž referent je obecný, zatímco indexické či ikonické znaky referují ke svému objektu díky podobnosti či souvislosti. Aby tedy bylo možné mluvit o explicitní metareferenci, musí být přítomen nějaký metaznak, který přímo vyjadřuje (tedy vyjadřuje prostřednictvím symbolu), že je metaznakem. Ze sémiotického pohledu tedy pouze metasymboly mohou být metareferenční. Jak hudbě, tak malbě zůstává k dispozici pouze implicitní metareference.

K protikladu mezi explicitní a implicitní metareferencí se vyjádřila také Irina O. Rajewsky v již zmíněné studii o metanarativitě v médiích (Rajewsky in Wolf ed. 2009, 135–168). Autorka se zajímá zvláště o strategie psaní, které přesahují jak koncept metanarativity, tak samo vyprávění. Všimá si tak v první řadě literárních děl, v nichž je významně porušována určitá konvence svázaná

s vyprávěním, čímž dochází k obnažení této konvence a tím i ke vzniku distance nikoli pouze mezi reprezentovaným světem a čtenářem, nýbrž mezi čtenářem a vyprávěním. Homodiegetický vypravěč může například porušit narativní konvenci tak, že nahlíží do mysli druhých postav (Patrick Deville: *Longue vue*), nebo pokračuje v popisu scény, z níž ovšem právě odešel (Jean Echenoz: *Nous trois*). Autorka argumentuje, že v těchto případech nejde o žádnou výjimku, která by se ještě dala popsat v genettovských termínech, nýbrž o zásadní narušení vztahu mezi naratologickými kategoriemi modu a hlasu, o porušení konvence, které je natolik významné, že dává vzniknout matoucí narativní situaci (*perplexing narrative situation*). Takové prolomení konvencí s sebou přináší odhalení konvenčnosti a konstruovanosti narativu, a tedy má metareferenční potenciál. Na rozdíl od metanarativních komentářů nedochází u matoucí narativní situace k tematizaci vyprávění, takže metareference je v tomto případě pouze implicitní. Tato implicitní metareference má navíc svůj původ v diskurzu (v zacházení s kategoriemi modu a hlasu), a nikoli v příběhu. Jde tedy o diskurzivně založenou implicitní metareferenci. Matoucí narativní strategie tak evidentně podvrací dichotomii explicitní a implicitní metareference ve verbálních médiích. Irina O. Rajewsky tak brilantně prokázala, že rozdíl mezi explicitní a implicitní metareferencí je až druhořadý. Co se týká narativu, je třeba nejprve uvažovat rozdíl mezi diskurzem a příběhem. Avšak pokud by měla metareference fungovat jako transmediální koncept, musí být analogická distinkce rozpoznatelná také v jiných médiích. Autorka hledá implicitní neverbální metareferenci, která by nebyla založena v reprezentovaném, ale v reprezentaci. Nachází ho v analýze foto-realistických obrazů, které vedou recipienta k reflexi jejich mediality nikoli díky tomu, co reprezentují, ale jak to reprezentují. Je zřejmé, že intermedialita se stává právě tím místem, odkud lze prohlédnout, že potenciál metareference pro studium médií se může zvýšit i tam, kde opustí původní Wolfovo pojetí závislé na typologii metafikce. Pojem metanarativity se totiž v konceptu metafikce Wernera Wolfa nevyskytuje.

Ošidné spojení mezi metareferencí a dřívějšími koncepty estetické iluze a metafikce se nicméně dotýká také recepčního efektu, který je pro metareferenci,

jak jsme výše ukázali, naprosto klíčový. Bude třeba prošetřit, co to vlastně vědomí mediality je a do jaké míry je tento efekt odvozen od efektu, který provází zborcení estetické iluze. Je zjevné, že díky aktivaci sekundárních kognitivních makro-rámců zakouší vnímatel artefakt, v němž se vyskytuje metareference, jako artefakt, nikoli jako kvazi-skutečnost. V tomto smyslu lze souhlasit s Wernerem Wolfem, že ve vztahu k ostatním funkcím, které může metareference v určitém médiu nabývat, je základní ontologická klasifikace mediálního artefaktu v opozici k realitě zcela zjevně primární funkcí a zároveň fundamentální charakteristikou meta-vědomí (viz Wolf 2009, 64). Otázkou ovšem je, jak se vědomí mediality odlišuje od vědomí literárnosti/fikčnosti, které způsobuje metafikce tím, že narušuje estetickou iluzi. Werner Wolf se domnívá, že díky meta-vědomí si recipient „uvědomuje jak mediální (nebo *fikční* ve smyslu artificiality a někdy navíc i *imaginární*) status daného díla, tak to, že má co do činění spíše s fenomény, které se vztahují k médiím, než s (hetero)referencemi ke světu mimo média“ (Wolf 2009, 31; zvýrazněno v orig.). Vědomí mediality tak Wolf definuje za pomoci dvojice metafikčních forem, které ostatně záměrně přejímá i do typologie metareference. Pokud Wolf nějak zásadně přispěl do teoretické debaty kolem sebe-reflexivních forem v literatuře, pak je to jistě jeho trvání na přísné separaci metafikce, která odhaluje artificiální povahu daného díla (metafikce *fictio*), od metafikce, která odhaluje smyšlenost, imaginárnost reference (metafikce *fictum*). Může však tato dichotomie obstát i jako vědomí mediality prostě tak, že k ní jednoduše přidáme médium v opozici k realitě? Odpovědět na tuto otázku znamená analyzovat vztah mezi fikcí a médiem, resp. mezi fikčností (jako artificialností a imaginárností) a medialitou.

Jde pochopitelně o problém natolik komplikovaný, že k němu můžeme učinit sotva několik poznámek. Především je zapotřebí připomenout, že myšlenka fikčnosti reprezentace, která jako by se do Wolfova teoretického modelu dostala zcela nevinně, je jednou z opěrných tezí postmoderního diskurzu. Její radikálnost je, jak známo, ještě zdůrazněna tím, že jakákoliv reprezentace si nemůže nárokovat referenci k realitě, ani pravdivostní hodnotu. Všechny reprezentace jsou z postmoderního pohledu stejně fikční. Nad postmodernismem zkrátka vládne doktrína panfikcionalita, jak tuto tezi

pojmenovává Marie-Laure Ryanová (Ryan 1997). Je-li něco utvořené (*fictio*), pak je to zároveň i smyšlené (*fictum*), nikoli reálné. Takové pojetí fikčnosti stojí za samotným vznikem pojmu metafikce a najdeme ho tedy tam, kde se původní genologický koncept sebe-reflexivního románu mění v metafikci jako fikci, která vystavuje na odiv svůj vlastní fikční status.

Jakkoli se v současných koncepcích metafikce poněkud vytrácí její vztah k panfiktionalitě, neměli bychom zapomínat, že fikčnost je právě tou stopou, kterou v metafikci zanechal postmoderní diskurz. Wolfovy termíny metafikce *fictio* a metafikce *fictum* mají tak velkou explanační sílu jedině proto, že umožňují podrobit jemnějšímu zkoumání to, na co upozornily ty nejradikálnější postmoderní koncepce metafikce. A v důsledku toho pojem metareference, který se staví jako nástroj pro analýzu médií napříč kulturně-historickými epochami, je díky svému vztahu k metafikci těsně spjat s postmoderním diskurzem. Ukazuje se tak, že problém fikčnosti a jeho vztah k medialitě bude muset být velice pečlivě přezkoumán.

Není nijak třeba pochybovat o tom, že metareference umožní analyzovat sebe-referenci a sebe-reflexi napříč médii. Co však zůstává k diskusi a na co jsme chtěli upozornit, jsou určité omezující hranice, které pro tento koncept přináší Wolfovo pojetí vztahu mezi estetickou iluzí a metafikcí. Ze všech možných forem sebe-referenci je to právě metafikce, které se až dosud dostalo největší teoretické pozornosti, a tak by to měl být právě tento koncept, který by mohl nejlépe posloužit jako vodítko pro interdisciplinární spolupráci na transmediálním pojetí metareference. Cesta metareference z dílny německého teoretika do pojmosloví mediálních studií bude tím snazší, čím více se tento koncept vzdálí svému původnímu vymezení a zohlední i výsledky, kterých bylo dosaženo během dlouholeté diskuse nad typologií sebe-reflexivity v literatuře. Předně je žádoucí uvážit vztah metareference k postmodernímu diskurzu, neboť vztah tohoto konceptu k postmodernímu pojetí metafikce je tak těsný, že by bylo chybou ho přehlížet. V metareferenci se zkrátka znovu skrytě vrací problém panfiktionality.²²

²² Můžeme tedy jen litovat, že druhá štyrskohradecká konference věnovaná metareferenčnímu obratu v současných médiích přinesla, bohužel, příspěvky zaměřené spíše na analýzy

A konečně koncept metareference definovaný do značné míry jako recepční efekt spočívající ve vědomí mediality se nemůže omezovat na deklaraci fikčnosti a nevyhne se tomu, aby odpověděl na otázku, co to vlastně vědomí mediality je. V tomto smyslu možno říci, že vědomí mediality je možná tím nejzávažnějším problémem, jaký mohla metareference napříč médii vyvolat. Aby nám metareference nabídla docela jiný pohled na média, jako to kdysi s literaturou udělala metafikce, nesmíme se mediality tak snadno vzdávat, i kdyby inspirace z literární vědy byla sebelákavější.

1.5. Sebeodhalující fikce a sebereflexivní vyprávění

V poslední části teoretické kapitoly bychom chtěli dílčí závěry vyslovit v pregnantnějších formulacích a zároveň navrhnout takové pojetí metafikce a sebereflexivního vyprávění, které budeme využívat a dále zpřesňovat v analytických kapitolách. Jak jsme se snažili několikrát naznačit, nechtěli jsme a nadále nechceme koncept metafikce zcela vyvrátit z jeho kořenů a nabídnout teoretický model, který by zásadně proměnil předchozí pojetí. Chtěli jsme naopak ukázat, že všechny problémy, o kterých jsme tu uvažovali, měly svá řešení už v daných autorských pojetích, ovšem namnoze byla tato řešení skryta či potlačena ve prospěch jiných aspektů.

V první části se opřeme o dosavadní výklad pojmu metafikce a pokusíme se vysvětlit, co přinese, pokud budeme metafikci důsledně chápat jako sebeodhalující fikci. V oddílu věnovaném vztahu mezi metafikcí a sémantikou fikčních světů už jsme ukázali, že metafikce se nepřímou výslovností i k tomu, co to vlastně znamená fikce. Shrneme tedy některá dílčí pozorování a budeme fikci vykládat z pohledu metafikce jako sebeodhalující fikce.

Ve druhé části se vrátíme k dichotomii metafikčních a metanarativních komentářů, abychom ji poněkud zpřesnili a vysvětlili její vztah k tomu, co budeme v analyticko-interpretacní části naším práce nazývat sebereflexivním vyprávěním.

metareference v jednotlivých médiích, než studie, které by reflektovaly diskurzivní zakotvení metareference (viz Wolf ed. 2011).

1.5.1. O fikci z pohledu metafikce

Jestliže nás nedávné teoretické debaty o sebereflexivitě a především o metanarativních komentářích přivedly zpět k problematice fiktivnosti fikce, která je v metafikci odhalována a reflektována, je oprávněné uvažovat metafikci důsledně jako sebeodhalující fikci. Můžeme tomu rozumět tak, že pro konstituci pojmu metafikce je z dnešního pohledu klíčovým prvkem právě odhalení fiktivnosti textu, který projektuje fikční svět. Připomeňme ovšem, že jsme si výše ukázali, že pro sémantiku fikčních světů je taková představa s pojmem fikce téměř neslučitelná. Zbývá nám tedy prokázat, že v perspektivě sémantiky fikčních světů není tato ze své podstaty subverzivní metafikční strategie natolik silná, aby zborila celou literární komunikaci, jak ji nahlíží právě sémantika fikčních světů. Jak jsme naznačili už v úvodu, v postmoderním diskurzu se metafikce zrodila jako pojem se silným militantním nábojem, avšak během dalšího vývoje v teorii vyprávění i v narativní fikci samé koncept metafikce o svou radikálnost přišel. Stejně tak už dobře víme, že fiktivnost, kterou metafikce odhaluje, se do konceptu zapsala jako důsledek myšlenky panfiktionality. V tomto smyslu je pojem metafikce uplatňovaný na poetiku vymykající se postmoderně nutně anachronický. Neznamená to ovšem, že musíme náš přístup k fikci upravit v duchu postmodernismu. Chceme tu ukázat, že fikce v sobě může zahrnout metafikci jako sebeodhalující fikci, aniž by se představa fikce zcela zborila.

Začněme krátkou rekapitulací. Připomeňme si, že u Lubomíra Doležela se metafikce dostala na okraj jeho teoretického modelu právě díky tomu, že odhalila konstrukční proceduru, která vytváří fikční svět, tedy performativní povahu narativního textu. Zakrývání této konstruovanosti a performativnosti narativního textu zvažoval Doležel jako konvence narativního žánru. Odpověď na to, jestli Doleželova sémantika fikčních světů může objasnit paradox metafikce, se tedy ve skutečnosti rovná odpovědi na to, zda se i z dnešního pohledu může jevit tato konvence jako nezbytnou podmínkou jakéhokoliv narativu. A obdobně odpověď na to, jestli je koncepce Marie-Laure Ryanová slučitelná se současným pojetím metafikce, se rovná odpovědi na otázku, která

se ptá po tom, zda je nezbytně nutné narativní strukturu umožňující imaginární recentraci do textového aktuálního světa definovat jako ustavující podmínku fikce. Anebo viděno z jiné perspektivy, jestli je nutné uvažovat metafikci jako způsob psaní, který se neslučuje s fikcí, tedy jako zcela samostatnou kategorii.

Pojetí, které v této práci zastáváme, vychází z přesvědčení, že řešení tohoto rozporu najdeme právě v sémantice fikčních světů, tedy že není nutné hledat jiné přístupy, abychom legitimizovali praxi, která se zdánlivě neslučuje s daným teoretickým modelem. Sémantika fikčních světů totiž může nabídnout zcela jiné zhodnocení fikce právě ve vztahu k metafikčnímu paradoxu. Původem postmoderní koncept si samozřejmě nemůže nárokovat klíčovou roli v konstituci pojmu fikce. Rámec fikčních světů přesto může nabídnout vhodný prostor pro takové pojetí fikce, které ukazuje, že sebereflexivní strategie jsou vlastně jen krajním bodem inherentní sebereflexivity literárního textu. Jak Marie-Laure Ryanová, tak Lubomír Doležel zdůrazňují performativní povahu textu, který má schopnost generovat fikční světy. Odhalení této konstrukční procedury považují za vpád subverzivní sebereflexivity do textu. Prolomení konvence však nemusí nutně znamenat zborcení celé fikce. Celý problém je spíše způsoben tím, že oba autoři trvají, samozřejmě oprávněně, na určitých teoretických postulátech, které se s metafikcí neslučují. Zároveň ovšem samotná metodologie, domyslíme-li ji do patřičných pozic, vlastně už ukazuje, že možné světy fikce mohou být konstituovány i metafikčním textem, aniž bychom museli mluvit o textu, který jde za hranice pojmu fikce. Řečeno co možná nejstručněji, pokud Doležel a Ryanová hovoří o možných a fikčních světech, nenastávají žádné potíže, jakmile se ovšem úvahy přesunou na pole fikce, objevující se způsoby psaní, které není možné sloučit s jejich koncepcemi.

Jak jsme řekli, odpověď se nenápadně ukrývá v sémantice samotné. K řešení této otázky se snad nejdále dostala Marie-Laure Ryanová při zvažování fikční komunikace na poli možných světů (Ryan 1996, 61–76). Na tomto místě se Ryanová dostává k danému problému samozřejmě jen okrajově a možno dokonce říci, že v celkové argumentaci nehraje v jejím pojetí vztahu mezi fikcí a metafikcí téměř žádnou roli. Jak jsme si ukázali výše, pro koncepci této autorky je nejpodstatnější myšlenka imaginární recentrace čtenáře do fikčního světa. Co

však Ryanovou v dotyčné kapitole zajímá, je mimo jiné charakteristika fikční komunikace z hlediska teorie mluvních aktů. Ryanová si tak všímá, že v případě fikce máme co dočinění s „vrstvenou ilokuční strukturou“ (tamtéž, 61), což znamená, že fikční promluva se vlastně vztahuje ke dvěma mluvčím a dvěma světům. Pokud se na chvíli obrátíme ke zjednodušenému modelu literární komunikace, pak můžeme říci, 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 projektovaný textem, je mluvčím textu vypravěč vytvářející promluvy, které náleží k běžným třídám ilokučních aktů. V nedávné době se k tomuto problému vyslovil Jiří Koten ve studii o možném přínosu teorie mluvních aktů pro porozumění fikční komunikaci (Koten 2008). Koten uvažuje právě o pojetí Marie-Laure Ryanové a ukazuje, v jakém smyslu je výhodné charakterizovat fikční promluvu jako promluvu s dvojitou ilokuční platností (srov. Koten 2008, 87).²³

Charakteristika fikce jako dvouvrstvé komunikační struktury či jako promluvy s dvojitou ilokuční platností by pro koncepci sebereflexivních forem znamenala mnohé. Jestliže bychom uznali, že jeden text má vlastně dvojitou ilokuční platnost, jednu z hlediska světa aktuálního a druhou z pohledu světa fikčního, vysvětlili bychom právě to, proč i tak subverzivní formy jako metafikce nepodřívají celou strukturu fikční komunikace. Jak Doležel, tak Ryanová vlastně ukazují, že konvencí narativního textu je zakrývání performativní povahy textu a fikčního statusu světa, který je tímto textem projektován. Jestliže jsou ovšem do struktury fikce zahrnuty obě komunikační roviny, pak je zřejmé, že do literární komunikace vstupuje celá promluva jako taková, tedy promluva se dvojitou ilokuční platností. Viděno z recepčního stanoviska, během čtení fikce se čtenář vztahuje nejenom k fikčnímu světu, do nějž se může podle Ryanové imaginárně ponořit, ale reflektuje také 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 fiktivní mluvčí, ale zároveň jeho promluva odpovídá promluvě autora, který má

²³ Obsáhlejší interpretaci pragmatických teorií fikčnosti nabídl Koten v monografii *Jak se fikce dělá slovy* (Koten 2013).

jiný ilokuční záměr – vytvořit fikci. V samotném základu narativní fikce je tedy jiná konvence než ta, která velí zakrývat performativní povahu textu. Je to konvence, na kterou přistupujeme, když vezmeme do ruky román, zalistujeme v povídce či zdvihneme novelu z nočního stolku; je to konvence, která nám připomíná, že čteme román, že čteme povídku, že čteme novelu a že čteme fikci. V tomto kontextu by se tedy mohlo zdát, že každé čtení je do určité míry reflexivní, tedy že ne každá recepce ustavuje určité vědomí performativity a fiktivnosti. Metafikce je pak sebereflexivní formou, která toto vědomí pouze živí a posiluje.

Pokud bychom to měli vyjádřit co nejjednoznačněji, mohli bychom říci, že problematický vztah mezi fikcí a metafikcí, která se jevila být vůči fikci subverzivní, je ve skutečnosti zapříčiněn určitým sklonem uvažovat v krajních opozicích – na jedné straně imerzní estetika recentrace do fikčního světa, na straně druhé absolutní bod estetické distance ustavené sebereflexivním textem obnažujícím fiktivnost a performativitu. Takové příkré myšlení však vede k tomu, že je s metafikcí zacházeno jako s formou, která se neslučuje s fikcí. Jak jsme mohli vidět, sémantika fikčních světů by mohla naopak nabídnout adekvátní metodologické a terminologicko-koncepční ukotvení pro takové pojetí metafikce, které vysvětluje, že sebeodhalující fikce je stále fikcí, tedy textem s dvouvrstvou komunikační strukturou. Tento problém budeme moci patřičně nahlédnout jedině potud, pokud protiklad mezi fikčním a aktuálním světem, který vymezuje sémantika fikčních světů, učiníme také klíčovým prvkem pro analýzu literární komunikace a fikce, která se v této komunikaci nabízí ke čtení, navzdory tomu, že obnažuje svou fiktivnost.

Sledovali jsme tu teoretické návrhy i analýzy metafikčních próz, abychom si uvědomili, že i v tomto našem záměru se vlastně skrývá určité nebezpečí. Chceme-li totiž tvrdit, že metafikce je zapsaná do samotné komunikační struktury literárního díla, vystavujeme se tím nebezpečí, že pojem metafikce bude příliš široký, jak jsme to viděli v postmoderních koncepcích. Metafikce je však pro nás spíše výjimka, mimořádnost, kterou nechceme povyšovat ani na určující rys fikce, ani na nové paradigma. Oba problémy už jsme ostatně sledovali v předchozích výkladech o sebereflexivním románu a metafikci. Je pro

nás velmi důležité se těmto krajním polohám vyhnout. O této nezbytnosti omezit pojem metafikce svědčí i literatura sama, tedy vývoj narativní fikce. Z pohledu zasvěcených vykladačů postmoderny se sice mohlo zdát, že metafikce nastupuje jako nový trend, který zásadním způsobem ovlivní další vývoj epických žánrů, ale ústup metafikce v dalších dekáдах ukázal, že se jednalo spíše o dočasnou tendenci ve vývoji. Právě proto se nám zdá důležité vrátit metafikci místo, které jí jediné náleží.

Literárněvědné výklady o metafikci a sebereflexivních formách v narativní fikci a stejně tak i pohyb v žánru sebereflexivního románu a v metafikčních dílech naprosto jasně ukazují, že projekt metafikce byl literárními kritiky poněkud nadhodnocen. Metafikce je pozoruhodnou výjimkou, která získává na estetické působnosti právě díky porušení určitých převažujících žánrových konvencí. Metafikce v tomto smyslu nepodrývá celý koncept fikce, ale hlásí se o slovo jako hravá výjimka, která odhaluje určité dobové konvence, které jsou s literárním dílem v dané historické chvíli spojené, či upozorňuje na specifické kulturní praxe, jimiž jsou fikční texty obkloповány a v nichž se literatura ukazuje zase jako literatura.

Metafikci proto nechceme postavit proti fikci, nebo ji vymezit negativně, tedy jako způsob psaní, který nerespektuje sémantické či pragmatické podmínky fikčnosti. Jsme toho názoru, že *Větrník* Karla Matěje Čapka-Choda, *Bel canto* Milady Součkové, *Meziprůzkum nejbliž uplynulého* Věry Linhartové, *Obětina* Jana Křesadla, *Nesmrtelnost* Milana Kundery, *Théta* Daniely Hodrové či *Boletus arcanus* Miloše Urbana jsou díla stejně fikční jako *Vesnický román* Karoliny Světlé nebo *Zbabělci* Josefa Škvoreckého. Fikce tedy pro nás zahrnuje metafikci jako jednu ze svých možností. Metafikci chápeme důsledně jako sebeodhalující fikci, která na základě ustavení meta-roviny obnažuje svůj fikční status. Toto omezení má jisté konsekvence.

Romány, ve kterých se objevuje rekurzivní struktura fikce ve fikci, v níž vyprávějící postava píše o tom, jak vytváří román, aniž by byla odhalena fikčnosti této postavy, nepovažujeme za metafikce. Je to případ výše zmíněného *Řezáčova Rozhraní* – postava spisovatele jménem Vilém Aust vymýšlí a vypráví příběh o herci Jindřichu Habovi a odhaluje ho jako právě vytvářený a smyšlený.

Vypravěč vyšší narativní roviny komentuje postavu nižší narativní roviny, tedy postavu z fikce ve fikci. V celém románu ovšem není ani jeden sebereflexivní komentář, který by upozornil na fikční povahu světa Viléma Austa. Je to román o tom, jak Vilém Aust píše román o postavě, kterou si sám vymyslel. Promluva vytvářející svět Viléma Austa však není odhalena jako fikční, nejde tedy o metafikci.

Jiný případ nastává, pokud je v rekurzivní struktuře odhalen fikční status vypravěče nejvyšší narativní roviny. Tento případ vidíme v Kratochvilovu *Urmedvědu*. Poetika románu *Urmedvěd* je totiž založena na systému narativních rovin, které se v Kratochvilovu románu spojují v tříčlennou rekurzivní strukturu. Ta je pak ve vyprávění zobrazena vzestupně, tedy od nejnižší roviny k nejvyšší. Nejnižší narativní rovinu představuje antiutopický příběh totalitního Ostrova; vypravěčem je postava Ursina, který se chystá za pomoci svého ideového vůdce Sava proniknout v medvědí přestrojení až do nejvyšších politických kruhů a svrhnout totalitní režim. Druhou, ostrovnímu příběhu nadřazenou rovinu, vytváří vypravěč Ondřej Beránek, sepisující *Medvědí román* o Ursinovi a Savovi. Konečně nejvyšší rovina je zprostředkována vypravěčem a fikčním autorem Jiřím Kratochvilem, který píše román o Ondřeji Beránkovi a jeho psaní *Medvědího románu* o Ursinovi a Savovi, v němž Ursinus vypráví příběh Ostrova. Stojí za zmínku, že fikce autora v literárním díle je samozřejmě dnes už klasická figura v postmoderní próze. Vypravěč nejvyšší narativní roviny pak tuto rekurzivní strukturu popisuje v metafikční pasáži: „může být vypravěč beze zbytku totožný s autorem? a sluší se přiznat, že o něčem takovém silně pochybuju. tohle je román o tom, jak píšu román o někom, kdo píše román, jinak řečeno, tohle je vyprávění o vypravěči, jenž vypráví o dalším vypravěči, vlastně příběh několikanásobného zrcadlení a tří rozličných hrdinů: Ursina, Beránka a mě“ (Kratochvil 1999, 185). *Urmedvěd* Jiřího Kratochvila je tedy románem s rekurzivní strukturou a zároveň metafikcí.

Dodejme jen krátce, že ke vzniku metafikce není samozřejmě třeba rekurzivních struktur. Povídka Václava Vokolka „Pátým pádem voláme smrt“ z knihy *Pátým pádem* (Vokolek 1996, 7–91) je metafikcí, aniž byl text komponován jako rekurzivní struktura. Heterodiegetický vypravěč v autorské

roli vypráví příběh o brutálním usmrcení kněze v severních Čechách a neustále v sebereflexivních pasážích komentuje svou vlastní vypravěčskou aktivitu: „Mohl jsem si vymyslet jiný příběh a strávit poslední noc v roce pěkně v teple. Ale ani své, ani vymyšlené příběhy si nevybírám“ (Vokolek 1996, 64). Vypravěč k sobě navíc střídavě odkazuje v první a ve třetí slovesné osobě a paradoxně se objevuje na scéně příběhu, který je smyšlený, a vzniká metalepse: „Raději jsem se sklonil, bylo to bláhové. Nemohli mě přece spatřit, byl jsem stejně vymyšlený jako oni, patřil jsem jen tam, kde mi kdosi určil pro tuto chvíli místo“ (tamtéž, 66).

Jestliže chápeme metafikci jako sebeodhalující fikci, musíme z ní vykázat také ty texty, které jsou sice sebereflexivní, dokonce v nich najdeme zvýšený výskyt sebereflexivních komentářů, avšak tyto komentáře jsou pouze metanarativní. Pokud text neodhaluje svou fikční povahu, neuvažujeme o něm jako o metafikci. Například veškeré texty Michala Ajvaze, romány i drobnější prózy, nejsou z našeho pohledu metafikční. Jsou to díla silně sebereflexivní, metanarativní, avšak nejedná se nikdy o sebeodhalující fikce. Jak jsme si ověřili, v celém dnes už rozsáhlém spisovatelském díle Michala Ajvaze není ani jeden metafikční komentář. Domníváme se dokonce, že pro Ajvazovu poetiku je nesmírně důležité, aby nebyla odhalena fikčnost vyprávění na vypravěčské úrovni, tedy aby se v textu neobjevil komentář, který by magii a fantastiku, do níž nás tyto romány uvádějí, jednoznačně označil za fiktivní. Romány a povídky Michala Ajvaze jsou sebereflexivní, ale nejsou to metafikce.

Metafikce se tak pro nás stává určitou strukturní možností, kterou fikce nabízí, tedy textem odhalujícím svou konstrukční či performativní sílu působící při tvorbě fikčního světa; textem, který nerefereje ke světu aktuálnímu a tento svůj status tematizuje. Metafikci tedy chápeme jako součást fikce. V tomto smyslu má naše pojetí metafikce blízko k žánrovému vymezení sebereflexivního románu. Metafikcí totiž rozumíme určitý typ fikce, podobně jako sebereflexivní román je jistým typem (čí žánrovou variantou) románu. Avšak sebereflexivní román se s pojmem metafikce nekryje. Sebereflexivní román pro nás zůstává románem metanarativním, antiiluzivním a autotematickým, avšak nikoli románem odhalujícím svou fikčnost. Naproti tomu metafikcí rozumíme takové

texty, které sice mohou mít všechny vlastnosti sebereflexivního románu, ale nezbytně nutně musí komentovat svou fikčnost z meta-rovin. Pojmenování metafikce proto vyhrazujeme pouze pro texty obsahující metafikční komentáře. Při interpretaci totiž potřebujeme oba pojmy a nevidíme důvod, abychom se jich vzdali.

Jsme si vědomi toho, že termín metafikce radikálně zužujeme a tím ho vlastně vzdalujeme jeho původnímu vymezení. O metafikci však bylo doposud uvažováno jako o subverzivním pojmu, který bylo třeba legitimizovat interpretační praxí dokládající, že dějiny epických žánrů, zejména vývoj románu, jsou *také* dějinami metafikce. Setkání se sebereflexivními texty nám však umožnilo uvědomit si, že tento pojem nemůže být tak široký. Nechceme ale koncept metafikce zcela převracet a navrhnout vymezení, které se neslučuje s tím, jak bylo s metafikcí doposud zacházeno. Naším záměrem v přechozím výkladu bylo vyzdvihnout některá důležitá témata spjatá s uvažováním o konceptu metafikce, abychom mohli obsah a rozsah pojmu upravit tak, aby byl ještě interpretačně nosný, a to zejména při výkladu sebereflexivního vyprávění v české próze. Jestli se nám tento záměr podařilo naplnit, na to by chtěly odpovědět analytické kapitoly této práce.

1.5.2. Sebereflexivní vyprávění v interpretaci narativní prózy

Jestliže jsme termín metafikce vymezili podle vzoru sebereflexivního románu jako svého druhu žánrový typ, pak jsme k tomu měli i jiný důvod, než jen zúžení příliš širokého pojmu. Abychom mohli sledovat textové projevy sebereflexivity v sebereflexivních románech a v metafikcích, potřebujeme odpovídající pojmy na rovině vyprávění (narace), resp. na vypravěčské rovině. V této části se proto budeme snažit na základě předchozích analýz navrhnout pojem sebereflexivního vyprávění, který by zahrnoval metafikční a metanarativní komentáře. Jestliže totiž vztáhneme koncepty metanarativity a metafikcionalita k naratologické kategorii hlasu, je žádoucí mluvit o metanarativních a metafikčních *komentářích*, nikoli o metanarativitě a metafikci, jak už jsme zdůraznili výše, když jsme pojednali názory Moniky

Fludernikové. Zároveň chceme navrhnout sebereflexivní vyprávění jako vhodný nástroj pro interpretaci sebereflexivity v české próze. Toto omezení bychom měli mít neustále na paměti.

Na rozdíl od sebereflexivního románu a metafikce je pojem sebereflexivní vyprávění, jak ho tu chápeme my, čistě naratologickou kategorií. Jedná se o takový akt vyprávění, který se vztahuje sám k sobě, upozorňuje na sebe právě jako na vyprávění a tematizuje aspekty, které se na vyprávění podílejí. Abychom byli co nejpřesnější, sebereflexivní vyprávění není vyprávěním o vyprávění, jako je tomu v případě románu autotematického, románu o románu. Konstitutivní podmínkou tu není téma, ale sebereflexivita jako taková. Jakmile epické dílo reflexivně odkazuje k vlastnímu zakládajícímu aktu vyprávění, můžeme uvažovat o sebereflexivním vyprávění, bez ohledu na to, o čem daný narativ pojednává. Sebereflexivní vyprávění je potom způsob vyprávění, který se objevuje i jinde než v metafikci a sebereflexivním románu. Jestliže jsme rozsah pojmu metafikce chtěli co možná nejvíce zúžit, v případě sebereflexivního vyprávění je tomu naopak. Z námi vymezené definici vyplývá, že sebereflexivní vyprávění nechceme omezit na jediné ty texty, které jsou silně sebereflexivní. Chceme jít v tomto případě naproti fikci, tedy skutečným literárním dílům, nikoli teoretickým modelům. Analýza vybraných děl zejména české literatury nám totiž ukázala, že ojedinělé sebereflexivní komentáře se naprosto běžně objevují v dílech, která rozhodně nejsou metafikcemi ani sebereflexivními romány. Nechceme tedy sebereflexivní vyprávění svázat s žádnou konkrétní poetikou.

Sebereflexivní vyprávění se tedy podle nás omezuje na vypravěčskou rovinu a zahrnuje v první řadě dva strukturní typy – metafikční a metanarativní komentáře vypravěče. V tomto smyslu chceme navázat na výzkumy Ansgara Nünninga a Moniky Fludernikové. Metanarativní komentáře jsou takové komentáře, které referují k diskurzu, k vypravěči či k procesu vyprávění, aniž by odhalili fiktivnost či literárnost příběhu. Jsou to tedy komentáře, jejichž základním efektem je ustavení iluze přítomnosti vypravěče, tedy performance

vypravěče jako zprostředkovávajícího subjektu.²⁴ Příkladem může být tento metanarativní komentář vypravěče-postavy z novely *Lehni, bestie!* od Jiřího Kratochvila: „A tady, prominete mi, další průběh událostí jen letmo načrtnu a možná i kousíček ukrátím a přeskočím, protože jinak bych nebyl s to vyslovit ten jejich spád, tu závratnou rychlost, s níž byla právě přehozena výhybka v našich osudech“ (Kratochvil 2002, 110).

Naopak metafikčními komentáři jsou pro nás takové výroky vypravěče, které tematizují fikčnost příběhu anebo odhalují artifičnost či literárnost diskurzu nebo vypravěče. Uvedme opět příklad z Kratochvila: „(Ale tady spustím závorku, abychom si v ní teď mohli odběhnout až do hlubin adamovských hvozdů, kam před dvěma dny, ano, už před dvěma dny, Američané shodili Mr. Penicilina a doprovodným padákem pak i batoh[...])“ (Kratochvil 2012, 201). Vypravěč sice v tomto případě netematizuje fikčnost příběhu ve smyslu imaginární reference, ale jeho komentář je podle našeho názoru ve své podstatě zásadně jiný než předcházející příklad metanarativního komentáře. V metanarativních komentářích dochází k obnažení procesu vyprávění, jehož součástí je vypravěč a fiktivní adresát. Naproti tomu v metafikčních komentářích dochází buď k sebeodhalení fikce, jak to ukazují Nünning a Fluderniková, nebo k odhalení artefaktuální či literární povahy textu. Jakmile vypravěč tematizuje text jako artefakt nebo jako literární dílo, odhaluje tak to, co jsme společně s Marie-Laure Ryanovou nazvali vrstvenou ilokuční strukturou fikce.

Odkaz na kapitolu, román, závorku atp. připomíná čtenáři, že čte text, který jako artefakt existuje v reálném světě a který má svého vlastního autora. Vypravěč v tu chvíli vlastně ukazuje, že fikční promluva se vztahuje ke dvěma mluvčím a dvěma světům. Jak jsme to už vysvětlili výše, 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

²⁴ Ve starší studii o dvou verzích *Medvědího románu* Jiřího Kratochvila (Trpka 2009) jsme adjektivum *metanarativní* používali pro značení velkých ideologických příběhů, které v postmoderně ztratily svou důvěryhodnost, jak to poprvé vyjádřil Jean-François Lyotard ve své tezi o nedůvěřivosti vůči metanarativům či konci velkých vyprávění (Lyotard 1993, 33–43). Z pohledu naratologie je ovšem výhodnější vyhradit pojem metanarativní pouze pro sebereflexivní komentáře vypravěče.

je projektovaný textem, je mluvčím textu vypravěč vytvářející promluvy, které náleží k běžným třídám ilokučních aktů. Fikci je tedy možné charakterizovat jako dvouvrstvou komunikační strukturu či jako promluvu s dvojitou ilokuční platností. Jakmile vypravěč ve své promluvě tuto strukturu jakýmkoliv způsobem odhalí, dochází k obnažení této dvouvrstvé struktury, a tedy k sebeodhalení fikce. Je rozdíl mezi tím, když vypravěč řekne „Tom je i excelentní kuchař, a chtěl jsem už říct famózní, ale pak jsem si to odpustil“ (Kratochvíl 2010b, 179), a tím, když podotkne, že „naš příběh pokračuje další kapitolou“ (Kratochvíl 2000, 13), a v textu skutečně začne další kapitola. Ve druhém případě se to, co se odehrává na rovině diskurzu, stane i čtenáři, který drží v ruce Kratochvílův román *Femme fatale*. Takový komentář tedy odhaluje fikci prostřednictvím odhalení její komunikační struktury, a proto komentáře tohoto typu budeme v této práci analyzovat jako metafikční.

V celé této kapitole jsme prošli klíčové body ve vývoji konceptu sebereflexivního románu a metafikce, a ukázali jsme si tak, že fikčnost, kterou metafikce jako sebeodhalující fikce tematizuje, je termín související s postmoderní myšlenkou panfiktionality a s představou zásadní jazykové a diskurzivní povahy všech našich konceptuálních pojmů. Právě z toho důvodu by bylo chybou spojit metafikční komentáře pouze s podmínkou odhalení imaginární reference textu. V tomto místě tedy nemůžeme následovat dichotomii metanarativity a metafikce, jak ji rozvíjí Nünning a Fluderniková.

Od postmoderního pojetí metafikce jsme tak nakonec došli k sebereflexivnímu vyprávění, které zahrnuje metafikční a metanarativní komentáře jako dva základní typy sebereflexivních komentářů. Došli jsme k závěru, že při interpretaci sebereflexivních děl je vhodnější uvažovat o metafikci jako o určitém typu fikce. Pro analýzu se nám tak nabídly dva analogicky utvořené pojmy – sebereflexivní román a metafikce. Před budováním teoretického modelu teď dáme přednost detailní analýze děl dvou českých autorů. Budeme se věnovat jednak všem prozaickým dílům Jiřího Kratochvíla, jednak sebereflexivním románům Daniely Hodrové. Zejména v kontaktu s těmito díly vznikalo naše přesvědčení částečně revidovat typologii

sebereflexivních forem v narativní fikci. Následující rozборы proto chtějí nejenom ukázat, že tyto teoretické výklady mají své oprávnění, nýbrž i pokračovat v přesnějším vymezení pojmu sebereflexivního vyprávění. Další teoretické návrhy, které se objeví v následujících kapitolách, tedy vyvstanou jako reakce na otázky, které nám budou při interpretaci klást jednotlivé texty.

2. Sebereflexivní vyprávění v prozaickém díle Jiřího Kratochvila

Ale teď už zpět k příběhu. Jen drobně jsme se pozdrželi a na okamžik zastavili, protože moc dobře vím, že teď právě jsme v tom místě, z něhož se už příběh rozběhne tak, že už nebude v našich silách přitáhnout mu opratě. (Anebo aspoň budeme dělat, že už to není v našich silách.)

Truchlivý Bůh

Jiří Kratochvil bývá považován za výrazného představitele českého postmodernismu, k němuž se ostatně sám přihlásil v eseji „Šťastný Sisyfos. Konfiteor postmoderního romanopisce“ (Kratochvil 1996b).²⁵ Konstantou literárněkritické recepce jeho děl je charakteristika jeho poetiky jako postmoderní, dokonce dvě doposud vydané monografie ho vnímají jako postmoderního romanopisce s nesmírným talentem fabulačním a vyprávěčským (CHVATÍK 2008), nebo jako postmodernistu ve fantaskní linii české polistopadové prózy, který se později přimknul spíše ke hravému experimentování (KOSTŘICOVÁ 2008). Jestliže jsme se tedy v předchozí části snažili ukázat, že metafikce se musí očistit od příliš radikálního postmoderního pojetí, vybíráme si vcelku paradoxně pro analýzu dílo postmoderního českého spisovatele.

K rozboru díla Jiřího Kratochvila nás přiměly dva důvody. V první řadě považujeme jeho dnes již rozsáhlé spisovatelské dílo za nejdůslednější uplatnění sebereflexivního vyprávění v současné české próze. Pokud tedy chceme ukázat, jak by pojmy metafikce, sebereflexivní román, sebereflexivní vyprávění a metafikční a metanarativní komentáře mohly pomoci při analýze sebereflexivity v české narativní próze, volba tohoto díla se nám jeví jako nejvýhodnější. Druhý důvod vyplývá z našeho přesvědčení o nutnosti vymezit metafikci jako kategorii nezávislou na postmoderní poetice. Koncept metafikce, který by se neomezoval

²⁵ Kratochvil svou představu postmoderní literatury a polistopadového vývoje české výpravné prózy shrnul do knih esejí a příležitostných příspěvků *Příběhy příběhů* (Kratochvil 1996a) a *Vyznání příběhovosti* (Kratochvil 2000). Vztahům jeho próz k postmodernismu a postmoderní poetice už byla věnována pozornost (např. Černý 2000, Trpka 2009).

pouze na postmoderní fikci nebo na postmoderní interpretaci textů z jiných období, musí být s to vysvětlit také díla považovaná za postmoderní.

V následujících kapitolách proto nabídneme co možná nejvíce analytický pohled na sebereflexivní vyprávění ve všech prózách Jiřího Kratochvila. Nebudeme postupovat po jednotlivých dílech, ale zaměříme se na postupy a prostředky uplatňované napříč všemi texty (i když samozřejmě upozorníme na některé ojedinělé případy). Jakmile představíme celý problém a metodu, budeme se věnovat jednotlivým projevům sebereflexivního vyprávění v Kratochvilových textech. Soustředit se budeme na sebereflexivní prostředky, které v metafikčních a metanarativních komentářích u Jiřího Kratochvila dominují. Budou nás zajímat signály fiktivního adresáta, tedy komunikačního partnera vypravěče; ukážeme, jak se ve vyprávění využívají metanarativní posuny scén; pokusíme se vysvětlit sebereflexivní potenciál textových orientátorů a metaleptických transgresí a nakonec výsledky pozorování znovu zhodnotíme v závěrečné kapitole o metafikčních a metanarativních komentářích.

2.1. Kratochvilovy postmoderní prózy a sebereflexivní vyprávění

Ve všech prózách Jiřího Kratochvila najdeme sebereflexivní vyprávění, jak jsme ho vymezili v úvodní teoretické části. Všechny jeho romány i každá povídka jsou založeny na takovém aktu vyprávění, který se vztahuje sám k sobě, upozorňuje na sebe právě jako na vyprávění a tematizuje aspekty, které se na vyprávění podílejí. Jakkoli jsou jednotlivé vypravěčské promluvy pochopitelně odlišné, a to jak co do četnosti a povahy sebereflexivního vyprávění, tak i v tom co se týká celkové charakteristiky konkrétního vypravěče, ve všech vypravěčských partech najdeme postupy a aspekty, které činí z dané promluvy sebereflexivní vyprávění. Když vypráví hlavní hrdina příběhu, když vypráví autorský vypravěč, když příběh předkládá postava jako monolog, který mu jen tak běží v hlavě; když je text nabídnut fiktivní postavou jako román, když kterákoli postava v příběhu vypráví historku jiné postavě – vždy tu najdeme stejnou stylovou tendenci, stejný vyprávěcí postup.

Pomineme-li v tuto chvíli jednotlivé povídky, neboť na takové srovnání tu není místa, romány a novely Jiřího Kratochvila jsou samozřejmě vypravěčsky skutečně velmi různorodé, to je třeba zdůraznit. Především tu najdeme texty, ve kterých se střídá autorský vypravěč s vyprávějíci postavami (*Noční tango, Truchlivý Bůh, Herec, Slib, Dobrou noc, sladké sny, Femme fatale, Alfa Centauri*). V jiných dílech převažuje vyprávění hlavní postavy, které může být několikrát přerušeno vstupem autorského vypravěče (*Siamský příběh, Nesmrtelný příběh, Uprostřed nocí zpěv, Lehni, bestie*), naproti tomu delší texty vyprávěné pouze autorským vypravěčem jsou výjimkou (*Lady Carneval*), jakkoli v povídkách je tento způsob vyprávění naopak zcela běžný. Kratochvilovy texty také vytvářejí rekurzivní struktury, fikce ve fikci, kdy na jedné rovině vypráví vypravěč o tom, jak vytváří román, tedy román v románu.²⁶ Struktura této rekurzivní struktury je zobrazena hierarchicky a vzestupně od nejnižší narativní roviny k té nejvyšší, kterou proslovuje vypravěč jménem Jiří Kratochvil, tedy klasická postmoderní figura autora přítomného ve fikci (*Medvědí román, Urmedvěd*). Anebo se rekurzivní struktura zacykluje tak, že vytváří nemožné spojení, podivnou smyčku, kdy dvě postavy vypráví vzájemně příběh toho druhého, aniž by bylo tedy možné určit jejich hierarchii.²⁷ To je případ mistrovského románu *Avion*, kde Hynek Kočka píše román o Františkovi, jak píše román, který je naopak románem o Hynkovi, jak píše o Františkovi.

Naším cílem se se však nestane charakteristika jednotlivých vypravěčů, protože ta by musela být nepoměrně delší, než je tato kapitola, ale zaměříme se pouze a jedině na analýzu sebereflexivního vyprávění. Budeme se přitom snažit ukázat co možná nejvíce ilustrativních příkladů, komentovat je, analyzovat jejich výstavbu a hledat jejich společné stylové principy. V průběhu celého výkladu budeme opakovaně rozlišovat zejména mezi dvěma základními strukturními typy sebereflexivních komentářů vypravěče, tedy metafikčním a

²⁶ „Rekurzivní struktura vznikne, pokud tutéž operaci vykonáte znovu a znovu, pokaždé operující na výsledku předchozí operace“ (McHale 2003, 112).

²⁷ O podivných smyčkách (*strange loops*) píše v souvislosti s rekurzivitou a s kresbami M. C. Eschera a Bachovými kánony ve svém monumentálním díle Douglas R. Hofstadter (Hofstadter 2012): „Na jev označovaný jako podivná smyčka narazíme, kdykoli se pohybujeme vzhůru (či dolů) úrovněmi nějakého hierarchického systému a nečekaně se octneme zase na počátku (Hofstadter 2012, 31).

metanarativním komentářem. Zaměříme se zvláště na to, které sebereflexivní prostředky se v těchto komentářích uplatňují a jak nabývají dané funkce a umožňují naplnit určitý recepční efekt.

Už na tomto místě bychom chtěli upozornit na závěr, který jsme učinili v průběhu analýzy excerpce. Jde o zjištění natolik důležité, že ovlivnilo celou interpretaci Kratochvilových děl. Zjistili jsme totiž, že metafikčních komentářů, které odhalují smyšlenost příběhu ve smyslu jeho imaginární reference, tedy komentářů, které by odpovídaly přísně postmodernímu pojetí metafikce, je v dílech Jiřího Kratochvila velmi málo. Například v románu *Urmedvěd* prozrazuje vypravěč Jiří Kratochvil, že topografie jeho příběhu je smyšlená, dokonce i tam, kde se odehrává klíčová epizoda v životě Ondřeje Beránka, tedy *v srdci příběhu*, jak říká vypravěč. Všimněme si také, jak je tu hravě celý problém převrácen v komickém oikonymu *Nečepice*.

když chci někam umístit srdce příběhu (a nazvěme to takhle, vesele a starobyle!), považuji přitom za svou povinnost vycházet z nějakých skutečných obrysů, a když chci vybájit jakési Čepice, musím si vypomocť opravdovými Nečepicemi, přičemž druhé se má k prvému jako křik vran nad úhorem k opentlenému hlásku skřivana, neboť psát znamená zjemňovat, uhlazovat, obrušovat, a psát znamená umenšovat, zkrášlovat, vyšňořovat

(vždyť kdybych ti místo toho, co se Beránkovi stalo v Čepicích, vyprávěl o tom, co se stalo mně v Nečepicích, do smrti nedošel bys pokoje, a vymýšlím si příběhy jen proto, abych nemusel předložit své vlastní, a stavím ti před oči zrůzněnou tvář smyšleného, jen abys nemusel hledět v zmazanou řiť skutečného[...])

(*Urmedvěd*, 233)

Odhalením smyšlenosti příběhu (samozřejmě nikoli jen v této ukázce) se román *Urmedvěd* stává metafikcí, tedy sebeodhalující fikcí. Jak už jsme uvedli,

během analýzy se budeme opakovaně přesvědčovat o tom, že takových komentářů je v díle Jiřího Kratochvila pramálo. Znamená to, že způsob, jakým díla Jiřího Kratochvila využívají sebereflexivní vyprávění, až na výjimky nevyhovuje postmodernímu pojetí metafikce. Lépe řečeno, postmodernímu pojetí metafikce odpovídají jen některé texty Jiřího Kratochvila. Podržme na chvíli tento paradox – dílo přijímané v české literatuře jako postmoderní se vymyká postmoderní metafikci. Také tento paradox se stal jedním z důvodů, který nás dovel k přesvědčení, že pojetí metafikce a metafikčních komentářů je potřeba vymezit jiným způsobem. Kratochvilovy texty totiž naopak obsahují nepřeborné množství komentářů, které odhalují literárnost diskurzu, artificialnost textu či upozorňují na text jako na hmotný artefakt, a proto jsou metafikční ve smyslu, který jsme navrhli v teoretické kapitole. Jedná se tedy o komentáře odkazující různým způsobem k podvojně komunikační struktuře fikce, ve které – jednoduše řečeno – promlouvá vypravěč, ale tvoří ji autor. Uvedme příklad takového komentáře z novely *Truchlivý Bůh*.

Mohli bychom teď samozřejmě tvrdit, že ty lesy a hory, jimž šel Aleš vstříc, jsou třeba a kupříkladu Jeseníky, a mohli bychom také cosi prozradit o té vesničce, kterou si Aleš nechal za zády, a mohli bychom vůbec ledasco, ale pohleďte, neučiníme tak, a tu zmínku o Jeseníkách berte jako zavádějící, a na konci předposlední nebo poslední kapitoly možná pochopíte proč. A když ne, taky dobře. (*Truchlivý Bůh*, 95)

Jestliže Kratochvilovy prózy obsahují jak ojedinělé komentáře vyhovující postmoderní definici metafikce, tak komentáře, které odpovídají našemu pojetí, máme před sebou další důvod, proč se toto dílo ukazuje pro naše záměry jako mimořádně vhodné. Analýza Kratochvilových románů, novel a povídek může prokázat, jestli je naše vymezení sebereflexivního vyprávění dostatečně široké, aby zahrnovalo jak postmoderní pojetí metafikce, tak metafikční komentáře odkazující i ke komunikační struktuře fikce (nikoli pouze k fiktivnosti). A samozřejmě umožní detailní rozbor metanarativních komentářů, kterých je

v těchto dílech skutečně bezpočet. Podívejme se například na metanarativní komentář, referující k vypravěči a k vyprávění, aniž by byla odhalena fiktivnost příběhu, z románu *Siamský příběh*.

Moc dobře si uvědomuju, že když se teď pokusím převyprávět to, co jsem vyprávěl Daně před padesáti roky, bude to už něco úplně jiného, protože to už vyprávím svým dnešním jazykem a životními zkušenostmi následujícího padesátiletí. Ale přece jste si nemysleli, že to jde jinak! Totiž jistě by šlo, ale zasloužilo by si to lepšího vypravěče. Stejně jako celý příběh o Daně. Nebyl jsem hoden ho žít a ani ho neumím vyprávět. Přesto vás znova volám k pořádku, abych už mohl pokračovat.

(Siamský příběh, 83–84)

Komentář v ich-formě proslovuje postava, která je zároveň vypravěčem svého příběhu. Objevují se v něm různá vyjádření a fráze, které mají metatextový potenciál (*převyprávět, vypravěč*). Zároveň se vypravěč obrací na fiktivního adresáta, který je v tomto případě označen tvarem druhé slovesné osoby (*nemysleli jste si*), dokonce vypravěč adresuje svému posluchači výzvu: *přesto vás znova volám k pořádku, abych už mohl pokračovat*. V následujících kapitolách se pokusíme najít v obrovském množství takových komentářů určité stylové tendence a převažující postupy. S vědomím toho, že texty Jiřího Kratochvila jsou vypravěčsky velice rozmanité, podržíme se alespoň základního rozlišení vypravěčských rovin, které navrhl Gérard Genette (Genette 1980), avšak nebudeme se rozdílu mezi homodiegetickým a heterodiegetickým vypravěčem držet za každou cenu. Jak ještě uvidíme, oba typy promluv se v Kratochvilových prózách k sobě z pohledu jazyka a stylu velmi přibližují, dokonce má v některých případech homodiegetický vypravěč stejné rysy jako heterodiegetický vypravěč v autorské roli. Genetta se tedy držíme jenom potud, pokud nám jeho pojetí umožňuje utřídit množství příkladů do určitých kategorií, které by nabídly přehlednější pohled na sebereflexivní vyprávění v prozaickém díle Jiřího Kratochvila.

2.2. Signály fiktivního adresáta

V této kapitole vycházíme z fundamentálního předpokladu komunikačního modelu vyprávění, že každý příběh je vyprávěn vypravěčem a že každé vyprávění předpokládá komunikačního partnera vypravěče, tedy fiktivního adresáta (anglicky *narratee*). Fiktivním adresátem se samozřejmě může stát konkrétní postava, která je součástí světa příběhu. Stejně tak může vypravěč adresovat svou výpověď postavě, která sice obývá stejný svět, ale nachází se v jiném času a prostoru. A pochopitelně promluva vypravěče nemusí směřovat k žádnému konkrétnímu fiktivnímu adresátovi. V takovém případě je jejím předpokladem extradiegetický fiktivní adresát, který se nenachází v příběhu. Možností a kombinací je pochopitelně více, nemluvě o různých přístupech a definicích. Nebudeme se však snažit pracovat na dalším modelu, ale budeme sledovat konkrétní textové projevy přítomnosti fiktivního adresáta, tedy textové signály fiktivního adresáta (Prince 1995).²⁸ Naším cílem je prozkoumat tyto signály ve službě sebereflexivnímu vyprávění. Zvláště se zaměříme na jejich metanarativní a metafikční potenciál.

Z hlediska teorie komunikace každá promluva předpokládá příjemce (adresáta), dokonce i ta, která žádného konkrétního posluchače nemá. V každém textu (psaném nebo mluveném) lze sledovat jazykové prostředky, které předpokládají existenci příjemce. A tedy každá promluva umožňuje, aby byla studována konstrukce tohoto imaginárního subjektu. Naše pole působnosti je však daleko menší. Ještě jednou, budeme se věnovat jedině těm textovým signálům, které se podílejí na sebereflexivním vyprávění.

²⁸ Opíráme se tu o vymezení signálů fiktivního adresáta, jak je podal Gerald Prince v dnes již klasické studii. Naším cílem totiž rozhodně není přispět k teoretické debatě o této textové instanci. Prince rozlišuje: (1) oslovení fiktivního adresáta, (2) zahrnutí fiktivního adresáta, (3) vypravěčovo zprostředkování očekávaných otázek u fiktivního adresáta, (4) negaci vyprávění a (5) hypermotivace (*surjustifications*), tedy vysvětlující komentáře jedině a pouze pro fiktivního adresáta (Prince 1995, 344–349).

2.2.1. Signály fiktivního adresáta v heterodiegetickém vyprávění

Primárním komunikačním partnerem heterodiegetického vypravěče je fiktivní adresát, který zároveň není postavou v příběhu. Vzniká tak dobře známý efekt, který spočívá v tom, že vypravěč se zdánlivě obrací přímo na čtenáře. Z metodologického hlediska je nutné udržet právě to, že příjemcem vypravěčových promluv není skutečný čtenář, nýbrž instance zvaná fiktivní adresát, který je jedním z objektů vyprávění a nabízí se čtenáři k interpretaci stejně jako vypravěč. Zároveň by však nebylo žádoucí pustit ze zřetele právě to, že v případě, kdy heterodiegetický vypravěč zahrnuje do své promluvy fiktivního adresáta, oslovuje ho, předjímá jeho otázky, nebo mu cokoli vysvětluje, nabízí se skutečnému čtenáři zdánlivě stejná pozice v komunikaci, kterou zaujímá fiktivní adresát. Samozřejmě na tom není nic paradoxního a vyplývá to jak z podstaty literární komunikace, tak ze struktury jazyka jako takové. Oslovení *milý čtenáři* či užití druhé slovesné osoby ve frázi *poslechněte si* tak sice míří k fiktivnímu adresátovi, ale zároveň se v též okamžik ocitá čtenář ve stejné komunikační roli, kterou mu přisuzuje užitý kód – je v pozici příjemce (literární) komunikace. Tento recepční efekt pochopitelně nemůže nastat ve chvíli, kdy se vypravěč ve své promluvě obrací na kteroukoli z postav v příběhu.

Abychom porozuměli poetice Kratochvilových próz, je velmi důležité pochopit, jak heterodiegetičtí vypravěči budují obraz svého fiktivního adresáta. Tento obraz se na ploše jednoho románu neustále proměňuje a přeskupuje, spojuje se s dalšími sebereflexivními prostředky a obrací na sebe pozornost. Otevírá se tak před námi celá škála různých signálů přítomnosti fiktivního adresáta a jejich jazykových manifestací. Už teď můžeme říci, že promluvy heterodiegetického vypravěče jsou v Kratochvilových textech vždy adresné a apelativní. Vypravěč se tu neustále domáhá pozornosti, oslovuje svého posluchače, dává mu různá jména, ať lichotivá či zostuzující, často předjímá jeho otázky, vyzývá ho k činnosti, dokonce mu vysvětluje smysl svého vyprávění.

Patrně nejčastější z možností, kterými se přítomnost fiktivního adresáta signalizuje v promluvě heterodiegetického vypravěče, je zahrnutí příjemce komunikace do slovesného tvaru první osoby plurálu; případně ještě k příjemci

mohou odkazovat tvary osobního zájmena *my* či přivlastňovacího zájmena *náš* či zvratného zájmena *svůj*. Např. ***my věnujeme pozornost jenom, jedinému detailu (Alfa Centauri, 46), my si teď vysvětlíme*** (tamtéž, 83), ***protentokrát promineme, protože bez nich by náš příběh hodný čas jen přešlapoval na místě (Slib, 94), oceňme teď Kryštofovo dobré srdce (Noční tango, 33), abychom zas tak neodbočovali (Femme fatale, 177)***.²⁹ V každé delší Kratochvilově próze takových příkladů najdeme skutečně desítky. V drtivé většině případů se u sloves jedná o verba dicendi (slovesa mluvení), a to verba dicendi základní (*říci, povídat, mluvit, vyprávět, sdělit, odpovědět* atp.), volněji se k nim řadí slovesa (např. *slíbit, vyjádřit se, vysvětlit, zmínit*) a konečně také slovesa, která se v daném kontextu co do svého významu přibližují ke slovesům mluvení a vyjadřují různé mentální aktivity vztahující se k vyprávění či k textu a jeho recepci (*odbočit, popsat, věnovat pozornost, číst, vidět, připomenout, všimnout, představit, rozumět* atp.). Jedná se tedy především o slovesa, která v sobě mají z našeho pohledu metanarativní potenciál, tedy pojmenovávají operace na rovině vyprávěcího aktu. Viděno z druhé strany, je to důsledek toho, že signály fiktivního adresáta se často objevují právě v metanarativních pasážích. Prostřednictvím sloves ve tvaru první osoby singuláru je tak fiktivní adresát jako agens zahrnut do aktu vyprávění.

Je však třeba podtrhnout, že tu vlastně uvažujeme o funkcích, které může mít to, co stylistika označuje jako autorský plurál (*pluralis auctoris*), nebo plurál skromnosti (*pluralis modestiae*), tedy pouhý stylistický prostředek, figura, která v sobě neskrývá zmíněný metanarativní potenciál, přestože inkluzi adresáta nutně vyjadřuje vždycky. Autorský plurál i plurál skromnosti v sobě zahrnují jak konvenční potlačení autorské role, tak zahrnutí adresáta promluvy do děje, který pojmenovávají. Záleží pochopitelně na tom, jak se v promluvě vyprávěče s první osobou plurálu zachází, tedy na tom, jestli je konvenční funkce této figury v promluvě heterodiegetického vyprávěče potlačena. V prózách Jiřího Kratochvila je tomu dokonce tak, že tento plurál je tak často používán ve spojení se slovesy dicendi a v metanarativních pasážích, až se jeho funkcí čím dál

²⁹ Pokud není uvedeno jinak, všechna zdůraznění v citacích provedl VT.

jednoznačněji (v průběhu četby) stává právě zahrnutí fiktivního adresáta do vyprávění, nikoli potlačení autorské role. Tím se okamžitě otvírá prostor pro nečekaný návrat k původní konvenci. Jak je u Kratochvila zvykem, v tomto návratu je funkce autorského plurálu téměř parodována. Všimněme si například pasáže z románu *Femme fatale*, ve které se nápadně čteně vyskytují plurál první osoby, tvary zájmena *my* a zvrtné zájmeno *svůj*:

A rádce luskl prsty (a jen **my** teď **vidíme**, že zároveň s tím lusknutím zmáčkl pod stolem nožní pedál. Ach co **my** všechno **vidíme**, co by Katka taky ráda viděla a o čem nemá potuchy, a **víme** daleko víc, než kdy věděl ten její Bobin, jenže si to **my** poťouchlíci, **necháváme** jen pro sebe, neb **jsme žádostivi svých** tajemství, tak jak je ranní louka žádostiva jitřní rosy. No třeba z toho časem přece jenom něco **utrousíme**, když už **nás** budou tajnosti tohoto příběhu až příliš tísnit) a okamžitě se objevil sklep mistr s bohatou nabídkou pro Katku. (*Femme fatale*, 146)

Za tímto parodickým využitím inkluzivního plurálu následuje výpověď, která jeho funkci obnažuje a tím opět paroduje. Jak je pro Kratochvila typické, opět se tato promluva dostává do závorky: **A my vám teď ukážeme, tedy já vám teď ukážu, aspoň něco z toho, co Katka nemůže vidět** (*Femme fatale*, 147). Vypravěč tady z autorského plurálu vystupuje, odchází z něj do první osoby a fiktivního adresáta vykazuje do pozice příjemce komunikace, jak ji označuje osobní zájmeno *vy*.

V tomto případě si také připomínáme, že dalším ze signálu fiktivního adresáta je využití tvarů osobního zájmena *vy* a sloves ve druhé osobě plurálu. I když najdeme také případy, kdy heterodiegetický vypravěč oslovuje adresáta v singuláru, a tedy mu poněkud nezvykle tyká. K nezdvořilému tykání se několikrát odváží vypravěči v *Medvědím románu*, resp. v *Urmedvědovi*.

a pokud **tě** teď právě zaujalo, že ty inzeráty mají jakousi literární stylizaci, znamená to, že už zase (!) **jsi zapomněl**, že je psali: Robert a David (*Urmedvěd*, 89)

stojím na židli, kouřím marsku (zajídám termixem) a dívám se podstropním okénkem, **nedovedeš si představit**, jak vypadá odtud (jak z promítačovy kabiny) západ slunce podmalovaný večerním vrzáním a skřípáním drůbežárny (tamtéž, 101)

V případě heterodiegetického vypravěče je však takové tykání přece jen ojedinělé. Pokud je fiktivní adresát takto přímo osloven, děje se tak většinou prostřednictvím druhé osoby plurálu, který samozřejmě nemusí být jen konvenčním projevem zdvořilosti, ale může označovat, že se vypravěč obrací ke skupině adresátů. Jednoznačné je to pochopitelně tehdy, pokud vypravěč fiktivního adresáta svým oslovením pojmenuje. U heterodiegetického vypravěče se to však neděje tak často. Neuvažujeme-li taková ojedinělá oslovení jako *mes camarades* (*Alfa Centauri*, 41), převládá tu navíc bezmála konvenční oslovení *čtenáři/čtenářky*, případně ještě *posluchači*. I taková v podstatě neutrální oslovení (v porovnání s jazykovou kreativitou homodiegetických vypravěčů, jak ještě uvidíme) se však mohou obrátit v parodii.

(**Ty můj posluchači**, naditý trpělivostí jak jehněčí plecko na drobno nakrájenými žampiony a utřeným česnekem, tymiánem, rozdrčeným bobkovým listem, směsí sekaného vepřového a telecího masa a v mléce máčeným bílým chlebem, a přitom zrovna tak neviditelný jak moje žena, přestože mi **nechystáš** obědy ani mi, **promiň**, úslužně **nevytíráš** zadek, přesto, **slyš**, stále na **tě** dbám a beru **tě** v potaz, a tak teď zas k **tvému** užitku shrnu několik orientačních informací.)

(*Slib*, 164)

I tento vypravěč tykající svému posluchači je však spíše výjimkou. V Kratochvilových románech a povídkách najdeme v promluvě heterodiegetického vypravěče spíše slovesa ve druhé osobě plurálu a navíc bez dalšího pojmenování fiktivního adresáta. *A teď Vás chci požádat, abyste to v žádném případě nevnímali jako podraz vůči sobě*, čteme v povídce „Hemingway v Paříži“ (*Kruhová leč*, 49); *nesmíte si hned představovat, že tohle snad byl smysl a cíl Olinčina pobytu na Silvestrově farmě*, říká vypravěč román *Lady Carneval* (49); *tak si prosím představte obrovský skleněný tubus z nerozbitného skla*, nabádá vypravěč romaneta *Alfa Centauri* (41).

Všechny dosud zmíněné signály fiktivního adresáta se v textu kombinují, dokonce v jedné pasáži, případně v jediném větném celku. Heterodiegetický vypravěč může zahrnout fiktivního adresáta do první osoby plurálu, nebo naopak vyprávět v první osobě singuláru a adresátovi vyhradit druhou osobu a tvary zájmena *vy*. Nejde v žádném případě jen o formální hru, jak ukazuje tento úryvek z romaneta *Alfa Centauri*:

Libuše Zlá (ano, **pořád vám** tady **opakují** to nezapamatovatelné jméno, **abych vám** ho aspoň trochu **vtloukl** do hlav, **budem** ho ještě **potřebovat**) však nezaváhajíc rozběhla se za ním, chytila ho za loket a otočila k sobě. (*Alfa Centauri*, 46)

Vypravěč v závorce nejprve první osobou singuláru (*opakují; abych vtloukl*) zdůrazňuje svou autorskou roli a fiktivní adresát se ocitá v pozici příjemce vyprávění, na kterého vypravěč apeluje (*vám*). V tomtéž větném celku se však hned objevuje inkluzivní plurál (*budem potřebovat*), který může zdůrazňovat participaci fiktivního adresáta na vyprávění, jeho nezbytnou funkci při vyprávění tohoto příběhu. Toto napětí mezi tím, kdy se vypravěč obrací k fiktivnímu adresátovi jako k příjemci komunikace, a tím, kdy je společně s ním zahrnut v první osobě, umožňuje vytvářet jemnější odstíny komunikačních funkcí vypravěčových promluv. Střídání těchto možností tedy může nést určitý význam. Zejména následující první dva úryvky dokládají, jak je v inkluzivním

plurálu zdůrazněna účast fiktivního adresáta na vyprávění, v prvním případě ještě navíc posílena deixí (*vězme, že jsme **ted'** v zemi*).

Byla uvedena k jednomu z královských rádců. Zaklapl notebook a šel jí vstříc. Mohlo mu být tak pětatřicet a slynul neskonalou sympatičností. Jakkoliv se **vám** to sloveso moc nelíbí, tak **vězme, že jsme** *ted' v zemi* (no spíš v zemičce), kde slynout je jedním z erbovních slov. A **vyvod'te si** *ted'* z toho, co **sami budete chtít**. Schůzka však byla spojena se snídaní. A to už lokaj přinesl ták s vaječnou omeletou, džusem a brazilskou kávou. (*Femme fatale*, 145)

Ale než **budem** Soňu dál **následovat**, přece jen **bych zopakoval**, co už dávno víte anebo alespoň **tušíte** (*Nesmrtelný příběh*, 201)

Začala tím, že měla strach, že se třeba nepotkají, že se nějak minou a že mu tak nebude moci předat, co mu předat má. Ale pokud *ted'* možná čekal, že od ní dostane nějaký balíček, krabici nebo aspoň obálku, a pokud to **čekáte** taky **vy**, tak na to hned **zapomeňte**. Předání bylo čistě jen slovní, i když jeho závažnost se jistě vyrovnala takovému hodně objemnému poštovnímu nadělení, jaké se na peroně vozívá na tom větším zavazadlovém vozíku. Však zpět, **neměli bychom** totiž **popřít**, že nakonec přece jenom dostal na cestu něco materiálního, dokonce živého. **Vy** už **tušíte**, že to byla jedna z těch koček. Ale zatím to tušení **uklid'te** do nějakého šuplíku **své** bláhové mysli. (*Dobrou noc, sladké sny*, 36)

Ojediněle se pak v prózách Jiřího Kratochvila objevuje inkluzivní plurál, ve kterém je sémanticky potlačena role mluvčího jako původce děje. Inkluzivní

plurál se tak vyskytuje ve slovesech, která označují aktivitu fiktivního adresáta, nikoli vypravěče:

Takže když to teď trochu přeženeme, můžeme tvrdit, že to všechno dopadlo k všeobecné spokojenosti, a kdybychom teď skončili, **mohli bychom** pokojně **zhasnout** své čtenářské lampy a jít klidně spát. (*Truchlivý bůh*, 70)

Častější je ovšem zmíněné střídání první a druhé osoby plurálu, s nímž se pak kombinuje ještě další ze signálů fiktivního adresáta. Vypravěč totiž může adresátovi pokládat otázky (v první i ve druhé osobě), nebo naopak předjímat otázky fiktivního adresáta, dokonce s ním zavést i svého druhu rozhovor. Vypravěč se na fiktivního adresáta může obracet formou tázací věty, kde adresát obsazuje pozici druhé osobě plurálu nebo singuláru:

líčím to dost plasticky, aby **sis dokázal představit**, jak si Chlup za záclonkou odškrtává? (*Urmedvěd*, 102)

V Kratochvilových prózách najdeme však i případy, kdy se heterodiegetický vypravěč obrací tázací větou na fiktivního adresáta, v níž se objevuje inkluzní plurál:

A tak **nemůžeme se** snad na ně **zlobit**, že při pohledu na pouhý skupinový portrét jakýchsi hedvábných, vousatých mužských sice nedali najevo svá zklamání, natolik to byli slušně vychovaní šmelináři a handlíři, ale přece jen tiše rozpustili ten svůj kruh? (*Dobrou noc, sladké sny*, 14)

Anebo může být tázací věta formulována tak, že neobsahuje žádný další signál přítomnosti fiktivního adresáta, pouze otázku k němu směřovanou. V prvním příkladu najdeme sloveso, které svým tvarem odkazuje k mluvčímu (*stačil jsem*),

druhý pak už neobsahuje žádné další gramatické prostředky, které by odkazovaly k mluvčímu nebo k příjemci komunikace.

a musím snad zdůrazňovat, že nemá nic společného ani s Krevetkou ani s pilnou naslouchačkou, o nichž **jsem** se už **stačil** zmínit? (*Urmedvěd*, 207)

Jen si je představte, liliputy visící v té tmě na žebřících po obou stranách velikého obrazu, zatímco ten jejich trpasličí malíř ležel tam dole na břiše a v jedné ruce štětec a v druhé miniaturizovaný Keplerův dalekohled, kterým pečlivě studuje postupně osvětlované detaily Durerovy olejomalby, dříve než je přenese na destičku velikosti budoucího miniaturního obrazu.

Pěkné, co? Ale už zas zpátky ke Katce! (*Femme fatale*, 147)

Pro úplnost dodejme, že ve druhém příkladu s kontextovou elipsou (*Pěkné, co?*) následuje po otázce metanarativní posun scény, který je opět silně eliptický (*Ale už zas zpátky ke Katce!*).

Role mluvčího a posluchače se však mohou také obrátit a v textu najdeme otázky, které fiktivní adresát pokládá vypravěči, případně vypravěč jeho otázky předjímá, čímž upozorňuje na přítomnost adresáta, nebo s ním dokonce vede rozhovor. V první ukázce najdeme tázací větu směřovanou k vypravěči, po níž bezprostředně následuje odpověď; ve druhé se pak neobjevuje tázací věta, ale otázka se dostává do nepřímé řeči a je vyjádřena vedlejší větou předmětnou.

Kolik tenkrát Mikulášovi bylo? Prostě ještě kluk. (*Herec*, 168)

však ptáš se, jak rychle jsem tady všemu přivykl, totiž vůbec ne
(*Urmedvěd*, 102)

Dotazy, které má fiktivní adresát na vypravěče, nebo které vypravěč předjímá či finguje jako rétorickou figuru, mohou teoreticky vyústit až ve

zmíněný rozhovor mezi vypravěčem a fiktivním adresátem. U Jiřího Kratochvila je však tato eventualita v případě heterodiegetického vypravěče ojedinělá. Všimněme si však dialogičnosti, která rozehrává napětí mezi vypravěčem a adresátem v románu *Urmedvěd*.

a hned **se ptáš: jaký to byly všemocný mocnosti a jestlipak taky použily telefonu?** nuže, byly to ty nejmocnější mocnosti, hlubinné síly Beránkova podvědomí, a **představ si**, že opovrhly telefonem **ale proč vlastně – ptáš se dál – proč hlubinný síly Beránkova podvědomí vymazaly Tssa?** trefná otázka, ale přesto **dovol**, abych **ti** připomenul, že síly sice Tssa vymazaly důkladně, ale něco z něho přece zůstalo a **vem si** to takhle:
(*Urmedvěd*, 215-216)

Najdeme zde otázky, které vypravěč připisuje fiktivnímu adresátovi, slovesa ve druhé osobě singuláru, která označují příjemce, stejně jako tvar osobního zájmena *ty*. Sám vypravěč pak vypráví v první osobě singuláru. Celá promluva pak nese stopy dialogičnosti, přesto se zdráháme mluvit o dialogu či rozhovoru. Důležité je také to, že se zde neobjevuje přímá řeč, protože otázky se dostávají do promluvy vypravěče. Mluví vypravěč, nebo je to neznačená přímá řeč adresáta? Kde je hranice mezi vypravěčem a fiktivním adresátem? Všimněme si vsuvky, která se vkládá do druhé z otázek: *ale proč vlastně – ptáš se dál – proč hlubinný síly Beránkova podvědomí vymazaly Tssa?* Po této vsuvce, která se zdá být uvozovací větou vypravěče, se nezvykle opakuje zájmené tázací příslovce *proč*. Patří snad první část (*ale proč vlastně*) ještě vypravěči? Spíše by se tedy dalo uvažovat *efektu* dialogičnosti, než o dialogu. Pasáž působí ludicky, možná až parodicky. Je to hra s rétorickou figurou, která obrací pozornost na hlasitého vypravěče, na samotný akt vyprávění a na to, kdo je to vlastně slyšet, kdo pokládá tyto otázky a kde přesně začne mluvit.

Text, který neumožňuje jednou provždy rozhodnout, kdo to vlastně mluví. Takový způsob psaní nenajdeme jen v experimentálním *Urmedvědu*, ale také třeba později v románu *Herec*. Mikuláš Mazel, hlavní postava románu,

podniká jedno ze svých prvních veřejných improvizovaných představení v brněnských ulicích. Heterodiegetický vypravěč nepřímo v inkluzivním plurálu vyzývá adresáta, aby s ním toto představení sledoval: *I sledujeme, co podnikl (Herec, 52)*. Mikuláš si nakoupí v obchůdku s hračkami různé propriety, včetně velkého klaunského nosu, a v textu se vzápětí objeví otázka neznačená uvozovkami: *A dál?* (tamtéž). Mikuláš si zakoupí ještě velký pytlovitý oblek, dojde do své garsonky a dá se do díla. Znovu se objevuje otázka: *Jak?* (tamtéž). Následuje vyprávění, jak se Mikuláš strojí, nasazuje si klaunský nos a pak se znovu obrátí vypravěč na fiktivního adresáta: *A věnujme teď pozornost jeho prvním krokům* (tamtéž). Herec se vydal do brněnských ulic a v roli cirkusového klauna se pokouší bavit kolemjdoucí. V jednu chvíli se zastavil *a uspořádal takové malé, kapesní představení a pak se ještě shýbl k ušlapanému, špinavému písku při kraji chodníku a jako by tam natrhal plnou náruč živých kytek a hned je rozdával kolem a ty neexistující květiny zářily a voněly. // **Slušné. Ale co dál?*** (tamtéž, 53). A Mikuláš se vydává na náměstí Svobody, aby tam stupňoval své triky a procvičil si své umění. Kdo pronáší tyto otázky? V prvních dvou případech připadá do úvahy vypravěč a fiktivní adresát, v poslední otázce přichází do úvahy i postava Mikuláše Mazla, jak naznačuje zdůraznění otázky na novém odstavci. Text však nenabídne jednoznačné řešení; jeho efekt spočívá právě v této ambivalenci.

Sérii otázek vypravěče adresátovi a současně otázky, které pokládá fiktivní adresát, případně jeho otázky vypravěč předvídá, najdeme také ve zmíněném *Herci*. I tady můžeme uvažovat o dialogickém efektu a i tady není vždy jednoznačné, kdo to vlastně promlouvá a na koho míří některé z otázek. Heterodiegetický vypravěč v tomto případě oslovuje fiktivního adresáta, využívá inkluzní plurál, pokládá otázky sobě i adresátovi a předvídá jeho otázky tak, že se celá promluva mění ve fingovanou disputaci, kde se střídají vypravěčovi argumenty a hypotetické námitky fiktivního adresáta. (Tentokrát je potřeba ocitovat poněkud delší pasáž.)

Kdybych měl teď co nejstručněji odpovědět na otázku, jakým člověkem je Mikuláš Mazel, **dostali byste** mě do úzkých.

Dobrák, nebo darebák? Odvážný nebo zbabělý? Líný, anebo pilný? Zdvořilec, nebo hulvát? Společenský, anebo samotář? **Vám se ovšem může zdát**, že pokud jde o jeho privatissimum, existuje jednoduchá odpověď: je přece plachý, nápadně neobratný, nápadně nenápadný a nejspíš neurotický a introvertní. **Jenže jsou to opravdu Mikulášovy charakteristické vlastnosti? Můžeme z nich skutečně poskládat jeho osobnost a osobitost?** Nuže, já tvrdím, že tou jeho nejcharakterističtější vlastností je obrovská flexibilita, která mu umožňuje přijmout jakoukoliv vlastnost, být třeba každou chvíli někým jiným. **Ale vy hned namítnete**, že ta flexibilita je přece jen výrazem jeho profese, jeho hereckým nástrojem, ale vás teď (pro tuto chvíli) nezajímá přece Mikuláš herec, ale Mikuláš člověk. **Takže jaký je a kým je, když si sundá masky a odloží pro tu kterou roli nacvičená gesta? A teď mi zřejmě zas zopakujete:** plachý, neobratný, nenápadný, neurotický, introvertní, samotářský. **Jenže namítnu zase já:** právě tyhle vlastnosti jsou pouze výrazem jeho bezradnosti a bezmocnosti v těch chvílích, kdy nehraje: takový je prosím v pauzách mezi jednotlivými rolemi, ale nikoli snad proto, že **bychom** těmi prolukami, průzory mezi rolemi **dostali** šanci zahlédnout jeho skutečnou podstatu, nýbrž jedině proto, že když nehraje, vůbec není sám sebou, a že když není v něčí roli, když není v cizí kůži, vůbec není ve své kůži, necítí se ve své kůži, a to, co pak **vidíme**, je jen Mikulášova trýzeň z prázdnoty, jeho horror vacui, zoufalý zážitek neexistence, jenž se navenek může vyjevit taky plachostí, neobratností, neurotičností, introverzí. A tady je teď namíste zmínit ještě cosi docela zvláštního, co Mikuláše taky od počátku provází a co vlastně zpochybňuje jeho herectví. **Jakto? Vždyt' teď právě jsme se pokusili doložit, že celou Mikulášovu existenci lze zredukovat na herectví. Ale já se přesto ptám: je to vůbec**

herectví? Ale jak jinak - odpovíte - co by to mělo být jiného, když ne herectví? Má to přece všechny charakteristické vlastnosti toho, čemu se říká herectví, čemu se říká herecký talent. Mikuláše přece odedávna pronásleduje potřeba hrát, přehrávat, a odedávna je to taky to nejpřirozenější a nejspontánnější, co kdy dělá. (*Herec*, 166)

První věta této ukázky je zároveň první větou, ve které se heterodiegetický vypravěč opět ujímá slova po Mikulášovi, který před ním vyprávěl v první osobě část z příběhu svého života. Problém, který vypravěč předkládá (*kdybych měl teď co nejstručněji odpovědět na otázku, jakým člověkem je Mikuláš Mazel, dostali byste mě do úzkých*), je tedy vlastně hypotetický. Fiktivní adresát se vypravěče na nic neptá. Spíše se tu odkazuje k tomu, že po tom, co Mikuláš vylíčil některé epizody ze svého života, je obtížnější hodnotit jeho charakter. Vypravěč tak vlastně nepřímou vyzývá fiktivního adresáta, aby o charakteru hlavní postavy takto uvažoval. Dialogizované vyprávění, které následuje, tak vzniká nemotivovaně, je navíc digresivní, nerozvíjí příběh, spíše ho komentuje, vysvětluje, interpretuje. V celé pasáži pak nejdeme různé signály fiktivního adresáta, které se podílejí na vzniku této dialogičnosti. Vypravěč se pokouší předjímat stanovisko fiktivního adresáta (*Vám se ovšem může zdát*); pokládá otázky sám sobě, nebo fiktivnímu adresátovi (*Můžeme z nich skutečně poskládat jeho osobnost a osobitost?*); vytváří ke svým výkladům hypotetické námitky, které by mohl fiktivní adresát použít (*Ale vy hned namítnete; A teď mi zřejmě zas zopakujete*) a těmto námitkám klade vlastní protiargumenty (*Jenže namítnu zase já*). V závěrečné pasáži tohoto úryvku vypravěč tvrdí, že je třeba zmínit něco, co zpochybňuje Mikulášovo herectví. Následuje okamžitě otázka, která je opět jasným signálem stanoviska fiktivního adresáta: *Jakto?* Další výpověď pak shrnuje to, jakým způsobem vypravěč vykládal Mikulášův charakter, ovšem objevuje se zde inkluzivní plurál, který potlačuje autorskou roli (jako autorský plurál) a zároveň zdůrazňuje roli fiktivního adresáta v této disputaci: *Vždyť teď právě jsme se pokusili doložit, že celou Mikulášovu existenci lze zredukovat na herectví*. Přestože v následující výpovědi se objevuje fráze typická pro řečnické

otázky (*Ale já se přesto ptám: je to vůbec herectví?*), doplňuje ji hned otázka s námitkou, která opět vyjadřuje předpokládané stanovisko fiktivního adresáta: *Ale jak jinak – odpovíte – co by to mělo být jiného, když ne herectví?* Celá ukázka může dobře ilustrovat to, jak se v metanarativních pasážích kombinují různé signály fiktivního adresáta a podílejí se na výstavbě vyprávění s efektem dialogičnosti.

Vypravěč neustále se dotazující fiktivního adresáta, vypravěč apelující na příjemce, vypravěč diskutující se svým posluchačem se však nakonec s ním může i rozejít, alespoň tedy s částí z jeho obecenstva. Zkraje románu *Dobrou noc, sladké sny* hledá tajemná Cikánka, průvodkyni, která by mohla doprovázet Jindřicha na pouti Brnem:

Jak se teď dívám, zjistila Cikánka, je už rozhodnuto: provázet vás bude Kaňka, ta černá kočka. Mohli bychom pro ni teď zvolit jméno z egyptské nebo aztécké nebo mayské mytologie, aby to všechno znělo vznešeněji. Ale zůstanem u Kaňky. Vznešenost je vždycky jen falešná slupka. Máte své dobré poslání ve světě, v němž se už miska zla zle převážila a málem dosedla až na dno.
(*Dobrou noc, sladké sny*, 42)

Jedná se tedy vlastně o část rozhovor mezi dvěma postavami, Jindřichem a Cikánkou, jejíž promluva je tady zobrazena v neznačené přímé řeči, jak pro tento román typické. Vypravěč se k této promluvě vrací v metanarativní pasáži v závorce:

(Ale ještě okamžik, než se vydáme na bloudění nultým časem. Vypravěč teď neodolá a vstoupí do toho přiznáním, že Kaňkou si něžně pojmenoval svou milou a možná nejmilejší esenci bizarnosti. A naplnil si tak svůj dávný záměr, který ale nemusí být každému po chuti. **A tak pro ty z vás se tady a v této chvíli naše cesty rozcházejí.**)
(*Dobrou noc, sladké sny*, 43)

Můžeme si samozřejmě opět povšimnout užití inkluzivního plurálu (*vydáme se*). Fiktivní adresát je tu však daleko zřetelněji zdůrazněn v poslední výpovědi, kde se heterodiegetický vypravěč rozchází s tou skupinou adresátů, které se nelíbí to, že průvodkyní se stává kočka jménem Kaňka. Pro úplnost dodejme, že tvar zájmena *vy* v tomto případě samozřejmě neznamená zdvořilé vykání, nýbrž označuje několik adresátů. Protože vypravěč odkazuje k promluvě postavy a jejímu jednání, ukazuje tak nejen, že jako heterodiegetický vypravěč stojí na vyšší narativní rovině než postavy, ale také, že je nositelem konstrukční síly, jak říká Lubomír Doležel (Doležel 2013, 14), tedy že to, co dělá, nebo říká postava, podléhá jeho autorské roli. Heterodiegetický vypravěč se tu fiktivnímu adresátovi připomíná jako vládce nad celým textem.

Až dosud jsme se ve výkladu zabývali jen případy, kdy fiktivní adresát heterodiegetického vypravěče není postavou v příběhu. Adresátem heterodiegetického vypravěče se však jakákoli z postav příběhu může stát, pokud ji vypravěč prostě osloví. Vznikne tak ovšem zcela jiný efekt, než je tomu u fiktivního adresáta, který nemá své místo v příběhu. Pochopitelně v tomto případě čtenář nesdílí s fiktivním adresátem zdánlivě stejnou komunikační pozici. Zajímavý efekt ovšem vznikne nezvyklým překročením narativních rovin:

Ale myslím, že už je načase medvěda konečně pojmenovat. Vždyť zaslouží si to jak možná nikdo z nás lidí. Nuže, říkejme mu od této chvíle Kubula, ať to jde dokupy s Kubou i s Pikulou. Tak ho ostatně Romadúr, a ne my, pojmenoval už za stanného práva v červnu 1942, to na památku nacisty zavražděného spisovatele Vladislava Vančury. Kubula je ten hajdalácký medvěd z Vančurovy pohádky.

A tak pojd', Kubulo, už tady na scéně překážíme.

Ale to pohled'me, kdo tady ještě zůstal i po tom, co se hlouček rozptýlil a Kubula s Romadúrem se zvedli k odchodu.

Na druhém štokrlátku, o němž jsme se běda nezmínili, sedí ještě Vanesa. (*Dobrou noc, sladké sny*, 58-59)

Heterodiegetický vypravěč, který tu vystupuje v autorské roli, nejprve metanarativně ohlásí pojmenování postavy, byt zvířecí (*Ale myslím, že už je načase medvěda konečně pojmenovat*), do tohoto křestního aktu zahrne v první osobě plurálu také fiktivního adresáta (*říkajme mu od této chvíle Kubula; a ne my*), pak konečně následuje oslovení postavy jejím vančurovským jménem společně s výzvou, aby medvěd odešel ze scény (*A tak pojď, Kubulo, už tady na scéně překážíme*). A vypravěč se znovu obrací k fiktivnímu adresátovi (*Ale to pohled'me, kdo tady ještě zůstal*), který je zahrnut opět v první osobě plurálu v metanarativním komentáři (*štokrlátku, o němž jsme se běda nezmínili*). Co nás tu zajímá nejvíce, je právě výpověď, která je namířená k postavě, tedy k medvědu Kubulovi. Pokud heterodiegetický vypravěč promlouvá k postavě, o níž sám vypráví, může dojít k paradoxnímu přestoupení narativních rovin, tedy k metalepsi. Nesmí se ovšem jednat pouze o řečnickou figuru, která zůstává pouze na rovině heterodiegetického vyprávění. Takový případ najdeme třeba v témže románu, přesněji na samém jeho konci, kde vypravěč v závorce promlouvá k postavě, ale text nenaznačuje, že jeho promluva je nějak vyslyšena.

(Ale tohle jsme si přece nedomluvili, minotaure! Měls Jindřicha hlídat, zachránit pro jeho poslání. Kde se stala chyba, jak to že jsme v tom zase sami? Ty musíš přece vědět, jak nám tu chybí Jindřichův syn! Jak hrozivě nám teď chybí Jindřichův syn! I přes tu propast času, co je teď mezi námi, nás musíš přece slyšet! Už vždycky nám bude chybět Jindřichův syn! Už vždycky v tom budeme jenom sami...Nasrat, jak by řekla Kaňka.)

(*Dobrou noc, sladké sny*, 270)

Metaleptickou transgresi nic nenaznačuje. Ovšem předchozí případ s oslovením medvěda Kubuly je zcela jiný. Vypravěč adresuje medvědovi výzvu a ten ho poslechne. Metaleptická transgrese je nadto posílena ještě tím, že vypravěč

upozorňuje, že oba překáží *na scéně*, a pochopitelně také deixí, tedy zájmeným příslovcem ukazovacím *tady*. Překáží *tady na scéně*. Vypravěč tak vyklízí jednu ze svých postav ze scény, kde se právě odehrává příběh, který vypráví.

Prostupnost anebo naopak neprostupnost hranic mezi jednotlivými narativními rovinami, zvláště mezi heterodiegetickým vypravěčem a postavami, které vypravěče nemohou, nebo paradoxně mohou slyšet, je v prózách Jiřího Kratochvila často tematizována v sebereflexivních pasážích. Ve stejném románu, *Dobrou noc, sladké sny*, čteme pasáž, v níž se vypravěč pozastavuje nad tím, že nemůže oslovit své postavy. V prvním odstavci vypráví postava jménem Kuba, pak jeho part přebírá heterodiegetický vypravěč.

Kost'a, jak už jsem věděl, v Rusku nikdy nebyl. S Ruskem ho spojoval jen ten Puškinův jazyk. Ale bylo to, jak už jsem taky stačil pochopit, pouto nejpevnější.

Opravdu jen Puškinův jazyk? Tak hele, Kubo, zapomínáš přece na Kost'ova otce. A jak to že na něho nepřišla ještě nikdy řeč, když to byl přece Rus? Není to prapodivný? Jak to že Kost'ův otčím bezezbytku **vytěsnil** Kost'ova otce? Kdo byl Kost'ův otec? Ptám se Kubo, ale je to otázka, která k němu nemůže dolehnout tou **neprostopnou stěnou**, jež vždy a odedávna stojí mezi vypravěčem a jeho postavami. Ale i kdyby k němu třeba dolehla, v této chvíli by na ni stejně ještě neuměl odpovědět. Anžto je to spíš otázka na Kost'u, že ano? Však vraťme se do Kočího bytu. (*Dobrou noc, sladké sny*, 231-232, zvýrazněno v orig.)

Vypravěč se tentokrát vyptává postavy, která ho podle něj nemůže slyšet, protože je dělí vypravěčská stěna, čili obývají jiné narativní roviny. Jeho otázka tak zůstává pouhou rétorickou figurou. V jednom a téže románu tak dochází k metaleptickému prostupování narativních rovin a zároveň k tematizaci jejich neprostupnosti. Kratochvilův vypravěč tu rozhodně není povinen dodržovat logiku modelu narativní struktury či estetiku pravděpodobnosti. Snad bychom

mohli říci, že tato logika, která není ničím než konvencí, je zde důsledku parodována právě tím, že je odhalena její konvenčnost. Je to jeden z mnoha příkladů toho, jak Kratochvilovy romány nevynikají stylovou čistotou, logickou stavbou a přísností své složité struktury, ale naopak hravou poetikou založenou na paradoxu a ambivalenci. Podobný příklad sebereflexivního komentáře upozorňující na hranici mezi heterodiegetickým vypravěčem a postavou najdeme totiž i v jiných románech. Už dříve v *Herci* použil Kratochvil dokonce stejnou metaforu (vypravěčské) stěny mezi postavou a vypravěčem. Adresátem vypravěčovy promluvy se tentokrát důsledně stává postava, Mikuláš Mazel:

Tož, milý Mikuláši Mazle, přiznám se ti, že čím déle o tobě vyprávím, tím víc podléhám stejně tak nezvládnutelné chuti (och, tu nezvládnutelnost oba tak dobře známe!) tě aspoň jednou výjimečně oslovit. Obrátit se přímo na tebe. A snad dokonce odpovědět na tvé oslovení tvého otčima jako otce a ukázat ti, že se umím taky převléct, natáhnout si jinou identitu jako cizí podvlékačky, oslovit tě jako tvůj otec, být chvíli tvým otcem! Nuže, synku, však taky ty už o mně myslím nějaký čas víš a nebo aspoň tušíš mou přítomnost: mezi námi stojí jen tenká (vypravěčská) stěna, na níž lze z obou stran zaťukat. Je propustnější než filtr na překapávanou kávu. (*Herec*, 204)

Heterodiegetický vypravěč zdůrazňuje, že předěl mezi ním a postavou tvoří jen *tenká (vypravěčská) stěna, na níž lze z obou stran zaťukat*, tedy že vlastně kdykoli může mluvit k postavě, jako postava může mluvit k němu. Ať už je hranice mezi vypravěčem a postavou proklamována jako prostupná či neprostupná, pro romány Jiřího Kratochvila tak platí, že postava se může kdykoli stát adresátem vypravěčovy promluvy a naopak. Mezi těmito konvenčně oddělenými narativními rovinami tak vzniká metalepse, která může vyústit třeba až v rozhovor mezi postavou a vypravěčem, jako je tomu v románu *Femme fatale*, kde spolu mluví Katka a Autor v digresivní pasáži označené jako *Krátká*

odbočka čili sen, který se Katce zdál, když byla přenášena z mikrosvěta do makrosvěta, a v němž se autor setkal se svou hrdinkou (Femme fatale, 162–162).

2.2.2. Signály fiktivního adresáta v homodiegetickém vyprávění

Znamení a prostředky, jimiž se v homodiegetickém vyprávění zobrazuje přítomnost fiktivního adresáta, jsou veskrze stejné jako tomu je v případě heterodiegetických vypravěčů. Pro tentokrát nám spíše půjde o to, abychom ukázali, jak stejné možnosti nabývají v jiném typu vyprávění odlišné funkce. I když tu přece jen najdeme v partituře signálů fiktivního adresáta jednu významnou odlišnost. Jak už jsme naznačili dříve, jedná se o přímé oslovení fiktivního adresáta. Na rozdíl od poměrně malé jazykové kreativity v případě přímého oslovení fiktivního adresáta u heterodiegetických vypravěčů (téměř výhradně se tu objevuje jen prosté *čtenáři/čtenářky*), vypravěči-postavy mají u Kratochvila skutečně značné pojmenovávací schopnosti. Nejčastěji jmenuje fiktivního adresáta Soňa Trocká-Sammlerová, hlavní postava a zároveň vypravěčka románu *Nesmrtelný příběh*. Fiktivní adresát není v jejím vyprávění nikdy zároveň postavou, je vždy extradiegetický a Soňa se k němu obrací vždy prostřednictvím vokativu plurálu. Celkem tak našla jednadvacet jmen pro tento jediný typ fiktivního adresáta: *pánové, drazí moji, holoubkové, holoubkové mí přelétaví, zlatouškové, drahouškové, drahouškové moji, drahouškové a zlatouškové, miláčkové, miláčkové moji drazí, moji milí, přátelé, přátelé moji, broučkové, chlupáčci moji, beránkové moji, chocholoušci chocholatí, chocholouškové moji, drazí moji, hošánci, chlapci moji*. Většina z těchto oslovení se pochopitelně opakuje. Více než tři desítky výskytů jsme zaznamenali u oslovení *pánové*. Důležitá samozřejmě není přesná statistika těchto pojmenování, ale efekt, který jejich četnost a různorodost přináší. Soňu je ve vyprávění skutečně velice slyšet, máme-li podržet význam metaforického označení hlasitý vypravěč. Není to však pochopitelně jediný důsledek. Neobvyklá četnost oslovování fiktivního adresáta jmény ve vokativním tvaru ovlivňuje v metanarativních pasážích i strukturní vztah mezi inkluzivním plurálem a oslovením fiktivního adresáta slovesným tvarem druhé osoby.

Daleko častější je tak kombinace vokativu a slovesa ve druhé osobě (případně ještě s příslušnými osobními nebo s přivlastňovacími zájmeny) s první osobou singuláru, která označuje mluvčího, v tomto případě Soňu Trockou-Sammlerovou. Zdůrazňuje se odlišnost rolí – vypravěče a posluchače, na rozdíl od inkuzivního plurálu, kde tyto role jazykově splývají.

Ale dříve než **vás, pánové, vezmu** na to setkání do lánského zámku a parku, je na místě povědět **vám** upřímně, že pozvání mého tatínka bylo přece jenom nedopatřením a omylem. (*Nesmrtelný příběh*, 75)

Promiňte, jestli **se opakuju**, ale teď **si** opravdu **nejsem jista**, jestli **jsem vám** už **říkala**, že odnepaměti jsem vybavena velice ostrým sluchem a že je tu od toho, abych snad nepřeslechla Brunův hlas, až se zas jednou ozve, ať už bude mít podobu štěkání, vytí, mňoukání, rochtání, troubení, pištění, bučení, kňourání anebo vrčení. Ale **pokud jsem vám** to už **řekla**, což, jak **vidíte, nevylučuju**, stejně to ještě **budu muset doplnit** zjištěním, že tenhle velice zostřený sluch mě občas přiváděl do obtížných situací. (*Nesmrtelný příběh*, 97)

Ale snad **nečekáte, pánové**, že **vám** to teď všechno **popíšu**? Ale už **vám vidím** na očích, že **čekáte!** No, to snad ne! Tak to **se načekáte!** Klaním se! **Vaše** Sonička Trocká-Sammlerová! (*Nesmrtelný příběh*, 162)

Pro úplnost dodejme, že poslední příklad se zároveň ocitá na konci kapitoly – má tedy metafikční potenciál, protože vypravěčka se loučí s posluchači, přerušuje svůj part a zároveň se končí kapitola.

Ve vyprávění Soni Trocké-Sammlerové tedy převažují případy, kdy je adresát označen přímým pojmenováním ve vokativu a druhou slovesnou osobou, případně tvary osobního zájmena *vy* a přivlastňovacího *váš*, zatímco

vypravěči je vyhrazena první slovesná osoba a tvary zájmen *já, můj a svůj*. Neznamená to však, že se tu jako signál fiktivního adresáta neobjevuje inkluzivní plurál. Obě varianty jsou ve vyprávění přítomné, ovšem inkluzivní plurál se objevuje méně často, než je tomu v případě heterodiegetických vypravěčů. V románu *Nesmrtelný příběh* se tak ukazuje to, co je typické pro všechny prózy Jiřího Kratochvila. V homodiegetickém vyprávění ustupuje v porovnání s heterodiegetickým vyprávěním inkluzivní plurál na úkor druhé slovesné osoby jako signálu fiktivního adresáta. Připusťme ovšem, že *Nesmrtelný příběh* je z tohoto pohledu krajní případ, protože tady se objevuje ze všech Kratochvilových próz zdaleka nejvíce jakýchkoli signálů fiktivního adresáta. Navíc četnost zmíněné kombinace je v Sonině promluvě dílem způsobena i nesmírně frekventovaným oslovením adresáta mnohými, jak jsme mohli vidět, velice nápaditými, jmény ve vokativním tvaru.

Než se však pustíme do rozboru jednotlivých typů signálů fiktivního adresáta v homodiegetickém vyprávění, zastavme se u problému, který by se v naší analýze neustále vracel a opakovaně by si žádal pozornost, a proto je potřeba jej už zkraje objasnit. Kratochvilovy prózy totiž mnohdy vytvářejí komplikovaný vyprávěcí scénář, ve kterém není vždy zcela jednoznačné, ke komu promlouvá homodiegetický vypravěč. Nadto jsme už několikrát mohli vidět, že part vyprávějící postavy má mnoho rysů společných s autorským vypravěčem. Ambivalence a paradoxy jsou koneckonců součástí Kratochvilovy poetiky. Složitá struktura promluvy homodiegetického vypravěče toto zjištění potvrzuje.

Sebereflexivní promluva heterodiegetického autorského vypravěče získává svou motivaci na rovině diskurzu. Pokud vypráví postava, situace se velice proměňuje. Primární komunikační partnerem homodiegetického vypravěče totiž není extradiegetický fiktivní adresát. Jestliže postava ve svém vyprávění neustále někoho oslovuje, obrací se na posluchače a domáhá se pozornosti nějaké další instance, nabízí se tu celá řada možností, díky kterým získává taková sebereflexivní promluva motivaci. Kde jsou možnosti, otevírá se prostor pro hru kombinací.

Od samého začátku novely *Lehni, bestie!* oslovuje vypravěč a zároveň protagonista příběhu své posluchače a žádá je o přízeň. Tito posluchači jsou jako porotci a strážci svědomí shromáždění v jeho vlastní hlavě.

Tak kolikrát to ještě budu opakovat? Snad bych měl místo toho povědět napřed něco o sobě. Ach ano, **dámy a pánové, kteří mi nasloucháte v tom němém zástupu shromážděném v mém nitru**, nemohu totiž také popřít, že hned na počátku sehrála svou ošklivou roli také má povaha, mé přesvědčení o tom, že jsem výjimečný tvor. A tím začnu. Výborně, čekáte, nedutáte, mohu?

(Lehni, bestie!, 13)

Ale co chcete, na tomhle světě není spravedlnosti: buď vám všechno beztrestně projde, anebo se ta kurvička se šátkem na očích zjančí a ukope vás k smrti. Takže vás chci při té příležitosti požádat: pokuste se aspoň vy být spravedliví. **Jste mí porotci sedící tam vevnitř, hluboko ve mně** (promiňte, že vám tam nemohu zapnout klimatizaci anebo aspoň otevřít okna), tak zhlédněte na můj příběh nemilosrdně, ale spravedlivě. *(Lehni, bestie!, 14)*

Oslovení *dámy a pánové* či užívání tvarů druhé slovesné osoby plurálu (*nasloucháte, promiňte, zhlédněte*) tedy míří k těmto porotcům v hlavě vyprávějící postavy. Neustále obracení se na fiktivního adresáta tak nachází svou motivaci, jakkoli může být tato představa posluchačů v hlavě vypravěče poněkud neobvyklá. Neznamená to však, že by se promluva tohoto konkrétního vypravěče co do výskytu signálů fiktivního adresáta nějak zvlášť lišila od jiných vypravěčských partů v Kratochvilových prózách. V textu se naopak podobně jako u hetorediegetického vypravěče střídá oslovování fiktivního adresáta s inkluзивním plurálem, aniž by byl znovu připomínán zmíněný vztah mezi vypravěčem a jeho posluchači: „Ale tak moment, moment, hezky postupně.

Začněme tím, že máma měla odedávna potíže s plotýnkami a jednou byla kvůli tomu v lázních. A tam se seznámila s takovou starší paní, vdovou, co vlastnila maličké hospodářstvíčko, jestli se tomu tak dá říct, ve vesničce poblíž Zruče nad Sázavou“ (*Lehni, bestie!*, 25). Připusťme tak, že alespoň z recepční perspektivy se stírá rozdíl mezi případy, kdy se vypravěč obrací ke svým posluchačům jako k personifikovanému svědomí a kdy jsou jeho promluvy zacíleny na extradiegetického fiktivního adresáta. Zdá se nám tedy vhodné při interpretaci poetiky této novely uvažovat právě o tom, že účinek sebereflexivních promluv je svázán s dvojnásobnou apelativní strukturou textu. Na začátku vyprávění se sice několikrát připomene, že vypravěč vypráví svůj posluchačům ve své hlavě, ale další signály fiktivního adresáta způsobují, že se čtenář opět imaginárně dostává do stejné pozice jako fiktivní adresát, a text se tak zdánlivě obrací přímo na něj. Téměř na samém závěru pak dokonce dojde k tomu, že v sebereflexivní promluvě se zcela jednoznačně oba typy fiktivních adresátů od sebe oddělí: „A komu že jsem to vyprávěl? No přece těm porotcům, co sedí ve mně, co sedí v každém z nás, pokud jste je ještě nevyštvali, těm neúplatným, co posuzují naše činy, ať už se nám to líbí či ne“ (*Lehni, bestie!*, 131). Pokud bychom se v analýze neobávali nemístného hodnocení, skoro by se hodilo napsat, že tato pasáž je brilantní. Rozpaky, které mohly vzbudit dvojnásobné signály fiktivního adresáta, jsou tu vyjádřeny otázkou, která je sama o sobě zároveň prostředkem pro vyjádření přítomnosti adresáta v textu (*A komu že jsem to vyprávěl?*). Vypravěč metanarativní komentář proslovuje v ich-formě a porotci v jeho hlavě se už stávají jen předmětem řeči. Po vylíčení všech událostí tu hrdina znovu připomíná, že se po celou dobu obracel na neúplatné porotce, ale jeho vysvětlení k nim tentokrát nemíří. Všude se naopak objevují signály, které za těchto okolností nemohou označovat trpělivé posluchače v mysli hlavního hrdiny. Préteritum druhé osoby plurálu (*nevyštvali jste*), tvary osobního zájmena *my*, která odkazují k vypravěči a jeho fiktivnímu adresátovi (*nás, nám*) a tvar přivlastňovacího zájmena *náš* (*naše*), to všechno způsobuje, že metanarativní komentář vysvětlující, že hlavní hrdina se po celou dobu obracel k posluchačům ve své hlavě, je ve skutečnosti zacílený na jiného fiktivního adresáta, extradiegetického. Abychom toto gesto správně pochopili, musíme si uvědomit,

že se objevuje v textu, který nejenže vykazuje množství signálů fiktivního adresáta, ale celkově se jedná o text silně sebereflexivní. Stejně jako jakákoliv jiná autorova díla je novela *Lehni, bestie!* sebereflexivní a sebeodhalující. Vzniká tak distance mezi čtenářem a příběhem, v níž toto závěrečné gesto nemusí působit nijak paradoxně. Po celou dobu byl přece čtenář neustále ujišťován, že čte literární text a sleduje, jak v něm postava vypráví o tom, jak líčí svůj děsivý příběh porotcům ve své hlavě.

Docela jinou motivaci k velmi hlasitému vyprávění najdeme v románu *Siamský příběh*. Román je na předsádce nabídnut čtenáři metodou nalezeného rukopisu, v postmoderně čteně užívanou: „Temný milostný příběh, který v knize předkládám, se skutečně stal. V listopadu roku 1995 mě požádal P. L. (krátce před svou smrtí), abych jeho rukopis upravil a vydal pod svým jménem. Značně jsem román zkrátil a odstranil většinu autorských neobratností (některé však zachoval pro jejich nenapodobitelný půvab), ale nic podstatného jsem nezměnil. Bůh buď milostiv autorově duši a vám všem, kteří Siamský příběh čtete“ (*Siamský příběh*, 7). Vyprávění postavy Pavla Láníka tak získává určitý rámeček a zároveň úsměvnou omluvu pro případné *neobratnosti*. Autorský vypravěč se sice v textu objeví pouze v tomto metanarativním komentáři na předsádce, ale vyprávění hlavního hrdiny má opět silně autorské rysy. Pro nás je ovšem v tuto chvíli důležité, že Pavel adresuje své vyprávění konkrétnímu posluchači, přesněji řečeno posluchačce. Jeto jeho jediná velká láska Daniela, která přišla příliš brzy, ještě v jeho dětském věku. Pavel ji už dávno za záhadných okolností ztratil, ovšem ve vyprávění k ní znovu promlouvá, oslovuje ji, dokonce předjímá její postoje a dotazy.

(Za těch padesát roků jsem pochopil mnoho věcí, anebo se aspoň jejich porozumění na doraz přiblížil. Jen o tobě, Danielo, nevím stále skoro nic a vím o tobě stále míň a z padesátiletého odstupu mě ten náš příběh stále víc znepokojuje. Je na čase začít ho už vyprávět.)

(*Siamský příběh*, 23)

Tak chtělas, abych to vyprávěl? Abych občas vyběhl z chronologické řady a vstoupil do toho kapitolami, v nichž se děje předbíhají, prostupují, vracejí zpátky, anebo zas vrhají daleko dopředu? A taky, abych tě občas oslovil a vyprávěl ten příběh jakoby tobě a jako pro tebe? (*Siamský příběh*, 51)

Signály fiktivního adresáta však nejsou ani v tomto románu zcela jednoznačné. Ambivalence se opět ukazuje už od samého začátku. Už tady totiž najdeme metanarativní komentáře, ve kterých Pavel Láník nepromlouvá k postavě Daniely, nýbrž k fiktivnímu adresátu, který zůstává vně světa příběhu, tedy k extradiegetickému adresátovi. Všimněme si například v následujícím úryvku užití tvaru druhé osoby plurálu:

Tak dobrá, jmenuji se dejme tomu Pavel Láník a tuším (vím), že mi zbývá už jen krátká lhůta k odvyprávění příběhu. Však **nepředstavujte si** prosím, že snad sedím před obrazovkou computeru a rovnám to všechno do úhledných, rozsvícených řádků, jako bych snad ani nevyprávěl, ale prováděl tu jen jakousi předúkladnou bilanci. Ne, opravdu, sepisuju to starým poctivým způsobem, jak se sluší na takový dávný příběh, žijící lidskou pamětí a ne počítačem. (*Siamský příběh*, 9),

Adresátem vyprávění Pavla Láníka tedy není pouze Daniela, přesněji řečeno její imaginární obraz. Pavel se v textu střídavě obrací na Danielu a na extradiegetického fiktivního adresáta. Pak se ovšem jeho promluva, jak už jsme řekli, blíží promluvě autorského vypravěče. V první řadě je tu možné opřít se o metanarativní komentář na předsádce – ten přece představuje text jako upravenou verzi vyprávění Pavla Láníka. Původce promluvy je tedy elegantně zastřen potud, pokud text upozorňuje na to, že má dva autory – Pavla a autorského vypravěče, který ve zmíněném předznamenání vystupuje v autorské roli, jak je pro metodu nalezeného rukopisu obvyklé. Sebereflexivní pasáže toto vysvětlení ještě potvrzují či připomínají. Máme na mysli ty případy, kdy Pavel

píše o svém líčení jako o románu, který právě vytváří: „A tak už mi zůstaly jen vzpomínky, které budu za padesát roků potřebovat k napsání tohoto románu,“ ohlíží se za svým uplynulým životem (*Siamský příběh*, 193). Pavlovy vzpomínky jsou tedy románem, fingovaným nalezeným rukopisem upraveným autorem. Román tedy nabízí určitou věrohodnou motivaci pro to, proč Pavel oslovuje dva typy fiktivních adresátů a nevypráví jako postava, ale spíše jako autorský vypravěč.

Podobně v románu *Herec* oslovuje vypravěč a zároveň hlavní postava svého mrtvého otce i externího fiktivního adresáta. Základní rozdíl je všem v tom, že se v *Herci* se střídá Mikuláš Mazel s heterodiegetickým autorským vypravěčem. Mikulášova promluva je jakýmsi monologem s mrtvým otcem. Vzpomíná na něj, pořádá jeho pozůstalost a v hlavě se mu odvíjí jejich vzájemný příběh, jak sám říká: „tyhle řádky pro vás mně běží jen tak v hlavě“; „tyto věty mi dál běží hlavou“ (*Herec*, 19). Jak vidíme, text po čtenáři ani moc nechce, aby na tuto podmínku přistoupil, když Mikuláš mluví o *těchto řádcích*, které mu běží v hlavě. Nejde tu o budování jakéhokoli druhu věrohodné motivace k vyprávění. Jak víme, oslovování nepřítomného či otce je navíc u Kratochvilových vypravěčů velmi časté. Jak se román odvíjí, Mikulášovy metanarativní komentáře jsou čím dál tím častěji zacílené na jiného adresáta, opět heterodiegetického. Rozlišení obou typů fiktivního adresáta je ovšem znesnadněno tím, že Mikuláš svému otci důsledně zdvořile vyká. Zcela jednoznačné je to v těch případech, kdy fiktivního adresáta osloví: „To jsou věci, dámy a pánové!“ (*Herec*, 142). Anebo když je zjevné, že druhá osoba plurálu či tvary osobního zájmena vy označují více posluchačů:

Komu z vás se nikdy nestalo, že zatoužil být někým jiným: úspěšným hollywoodským hercem nebo manažerem na samé špičce největší počítačové firmy, nebo třeba lichnštejnským knížetem? Protože však dobře víme, že jsou to jen hloupé, infantilní sny, které bychom se styděli vyslovit nahlas, nevěnujeme těm dětinským nápadům žádnou pozornost, a tak si ani neuvědomíme, že ve skutečnosti nikdy netoužíme po

změně identity, stát se doslova někým jiným, nýbrž jen a pouze po bohatství, slávě a moci tamtěch jiných. Co tím chci říct? (Herec, 214)

Společně s inkluzivním plurálem a s předjímáním otázek příjemce komunikace tu zájmenný tvar *vás* odkazuje k fiktivnímu adresátovi, který není součástí světa příběhu a rozhodně není totožný s Mikulášovým otcem. Pokud se po těchto signálech heterodiegetického adresáta objeví znovu plurál, není v tu chvíli možné rozhodnout, ke komu Mikuláš vlastně mluví: „**Namítnete**, že je to v rozporu s tím, co jsem už řekl o touze splynout, být součástí čehosi, rozpustit se v čemsi. Ale **nemylte se**, to je přece cosi naprosto jiného“ (Herec, 214). Znovu si ovšem musíme uvědomit, že z pohledu recepce nedochází k žádným interpretačním zádrhelům. Od začátku už do konce je text natolik sebereflexivní, že jakýkoli vypravěč je především vypravěčem románu a že jakákoliv motivace postavy k vyprávění se na rovině diskurzu stává hierarchicky podřazenou tomu, co vymezuje vyšší textová rovina, tedy metafikční úroveň autorského vypravěče. Jak je u Kratochvila obvykle, tematizaci tohoto vzájemného stavu nenajdeme jen v partu autorského vypravěče, kde bychom ji očekávali, ale také v promluvě vyprávějící postavy.

(Kdybych tuhle svou řeč nevedl s vámi, ale třeba ji – jak je to u herců běžné – diktoval nějakému škrabáčkovi, požádal bych teď toho psavce, aby to, co teď povím, dal pěkně do závorky. Asi se k tomu ještě vrátím, ale teď bych chtěl jenom v závorce zmínit, že je tady jedna moje dávná, naprosto neobyčejná herecká příhoda, asi z mých dvou let, kterou si však nejsem vůbec jist. [...] Ale možná to patří jen k mým hereckým fámám a legendám a ve skutečnosti se to nikdy nestalo. A tak to teď zatím pominu a třeba na to přijde ještě někdy řeč. Určitě na to přijde ještě řeč!)

(Herec, 101–102)

Mikuláš oslovuje zesnulého otce a vysvětluje mu, že pokud by mu tohle všechno neběželo jen tak v hlavě, ale vyprávěl by to spisovateli, chtěl by po něm, aby tuto historku dal jen tak do závorky. Jeho digrese se v textu nachází v závorce, dokonce vzápětí Mikuláš sám dodává, že by jen něco *chtěl jenom v závorce zmínit*.

Konečně k zastření skutečného fiktivního adresáta dochází i tam, kde text buduje rekurzivní strukturu, jako je tomu v *Medvědím románu* a *Urmedvědovi*, nebo kde je struktura textu podvojná a záměrně se zauzluje do nemožné narativní smyčky. Posledně jmenovaný případ najdeme v románu *Avion*, kde postava jménem Hynek Kočka vypráví román o Františkovi, který vypráví román o Hynku Kočkovi, jak vypráví román o Františkovi. Oba dva jsou sobě zároveň postavami i spisovateli svých románů, homodiegetickými a z jiné perspektivy paradoxně v tentýž okamžik heterodiegetickými vypravěči. Jedná se tedy o rekurzivní strukturu fikce ve fikci, která se navíc zacykluje sama do sebe. Samozřejmě, že všechno záleží na tom, kdy se čtenáři vyjeví přesná struktura románu. V počátcích četby přijímáme jako čtenáři optiku vypravěče, který se nám jeví jako hierarchicky nadřazený; teprve později a zejména pod vlivem závěrečné klíčové scény paradoxního a nemožného setkání Hynka a Františka jsme s to rozpoznat dvojnásobnost a neurčitost textu, který se obrací sám do sebe.

V tomto výčtu bychom mohli dále pokračovat, ale nenašli bychom už žádné proměnné ovlivňující hlavní zjištění. Uzavřeme tedy otázku toho, ke komu mluví homodiegetický vypravěč, konstatováním, že účinek Kratochvilových textů je mnohdy založen právě na střídání intradiegetického a extradiegetického fiktivního adresáta. Pokud text vytváří jakoukoliv hodnověrnou komunikační situaci, která zahrnuje fiktivního adresáta jako postavu, pak je taková promluva ve své stylové jednotě narušena signály, které označují heterodiegetického adresáta.

Budeme se tedy dále věnovat tomu, které signály se v textu objevují a jakým způsobem a s jakou funkcí je jich využíváno. Připomeňme si, že už výše jsme zaznamenali, že v homodiegetickém vyprávění je daleko čtenější užívání kombinace promluvy v ich-formě, vokativu a slovesa ve druhé osobě plurálu.

„Narodila jsem se, pánové, jestli to opravdu **chcete poslouchat, narodila jsem se** v noci z 31. prosince 1899 na 1. ledna 1900,“ říká Soňa (*Nesmrtelný příběh*, 13). Vyprávějící postavy zkrátka hledají jména pro své posluchače daleko častěji, než autorští vypravěči. Co do četnosti je pak druhý typ v pořadí kombinace promluvy vypravěče v ich-formě se slovesy ve druhé osobě plurálu. Vypravěč se v tom případě obrací na fiktivního adresáta, který není součástí příběhu.

Asi bych se měl hned na začátku takového vyprávění představit. Ale možná bych to ještě na chvíli odložil, protože je tady ještě něco, co si zaslouží **vaši** pozornost, a tím bych začal raději. Víím, že jsou na světě velkolepější parky, s kterými se to vůbec nemůže poměřit, ale troufám si tvrdit, že je z těch maličkých, co budou jednou povýšeni, a z těch upozadněných, co budou jednou upřednostněni. Ale teď **namítnete**, že takhle se to snad o parcích nemluví, přece ne jako o živých bytostech. Možná opravdu ne, a omlouvám se, jenomže tohle je park, v němž se právě počíná příběh, co **vám** budu vyprávět, a tomu dodává, aspoň v mých očích, na velikosti. (*Alfa Centauri*, 9)

Musím totiž taky hned doplnit, že zatímco jeden z těch dvou, jež gardista cestou přibral, se silně zpečoval a byl to egoista nejhrubšího zrna, ba co hůř, lidskej parazit (však budu s ním, s Cyrilem, ještě mít co dělat na konci téhle epizody, **vzpomenete si**), ten druhý zas (Mirek) projevil až obdivuhodnou vlasteneckou ochotu. (*Dobrou noc, sladké sny*, 99)

Naopak velmi sporadicky se můžeme v Kratochvilových prózách setkat s personalizovaným vypravěčem, který svému posluchači důvěrně tyká. Už dříve jsme viděli, že Pavel Láník takto oslovuje svou lásku Danielu. Dále pak ještě v románu *Uprostřed nocí zpěv* se střídají dva vypravěči a jeden z nich od počátku adresuje svou promluvu svému ztracenému otci: „a tak všechno, co tu

dál líčím a co ještě uslyšíš, se už odehrává jenom v útrokách teď už neviditelného zvířete, které jde, belhá se a pořád maže za sebou stopy“ (*Uprostřed nocí zpěv*, 40). Druhý vypravěč, vyprávějící v lichých kapitolách, promlouvá k fiktivnímu adresátovi naopak v plurálu nebo k němu odkazujete tvary osobního zájmena *vy*: „A teď už bych měl promluvit o svém otci, kterého jsem pravděpodobně dosud neviděl, ale o němž si přesto troufám vědět víc, než většina z vás o svých ploditelích“ (*Uprostřed nocí zpěv*, 7). V Kratochvilových románech a povídkách tedy nenajdeme vyprávějící postavu, která by nezdvořile tykala adresátovi nacházejícímu se mimo vyprávěný příběh. Pokud se objevuje singulár, pak je to vždy promluva zacílená na konkrétní postavu.

Varianta zdůraznění přítomnosti fiktivního adresáta v metanarativním komentáři prosloveném vyprávějící postavou v *ich*-formě je kombinace druhé slovesné osoby a tvarů osobního zájmena *vy* s inkuzivním plurálem. Komentář je pak veden z pozice první osoby označujícího subjekt vypravěče a fiktivní adresát je z části zahrnut do některých operací s textem společně s vypravěčem, z části je mu vyhrazena obvyklá pozice příjemce komunikace. Podívejme se třeba na ukázkou z románu *Nesmrtelný příběh*, kde nám už velmi dobře známá Soňa Trocká-Sammlerová, tematizuje vztah mezi časem vyprávěním a časem příběhu:

A až přijde čas, tak **vám vyličím**, jak **jsem udělala**, co bylo v **mých** silách a v silách Sammlerovic jmění, **abych** ten omyl **napravila**, a jak to nakonec dopadlo. Ale teď je to ještě daleko, zatím na to **nemysleme**, teď jsou **mi** tři roky a tatínek se poprvé a zároveň naposledy rozhoduje sáhnout do té hromady Sammlerovic zlatáků. (*Nesmrtelný příběh*, 20)

Mluvčí je tedy vyjádřen první osobou singuláru, posluchač druhou osobou plurálu a oba zároveň ještě tvary odpovídajících osobních a přivlastňovacích zájmen. Inkuzivní plurál spojující oba komunikační partnery je tu užit pouze příležitostně – *zatím na to nemysleme*. Soňa anticipuje příhodu, kterou bude ovšem vyprávět později. V tento moment vypravěčka vyzívá

čtenáře, aby tuto příhodu pustil z hlavy, je na ni ještě čas, protože příběh ještě nedospěl do potřebné fáze. Oba dva, vypravěč i fiktivní adresát, si budou muset společně počkat.

Tato konkurence druhé a první osoby plurálu a první osoby singuláru je však daleko volnější, než je tomu u heterodiegetického vyprávění. Jak jsme si všimli výše, v případě heterodiegetického vypravěče se v inkluzivním plurálu objevují většinou verba dicendi nebo slovesa označující určitou mentální aktivitu vztahující se k textu a jeho recepci. Pokud vypráví postava, slovesa tohoto typu zůstávají ve tvaru, který je pro vyprávění v ich-formě základní a definující, tedy ve tvaru první osoby singuláru. Dochází tak k tomu, že je zdůrazněna role postavy jakožto vypravěče. První osoba singuláru jednoznačně označuje mluvčího jako produktora komunikace, jako subjekt vypovídání, který má prostředkující (mediační) funkci. Jak už ukázal Lubomír Doležel v *Narativních způsobech v české literatuře*, osobní ich-forma je sice vymezena vypravěčem jako fikční postavou, ale zároveň je polyfunkční a umožňuje využívat všechny funkce, které může vypravěčská promluva vzhledem k textu nabývat (Doležel 2014: 50). Doležel představil ve svém modelu narativních způsobů funkce konstrukční a kontrolní (náležející primárně vypravěči) a interpretační a akční (primární funkce postav), které se kombinují a vytvářejí funkční model vypravěčských možností (tamtéž: 14–15). Pro námi sledované téma je důležité uvědomit si, že čím více bude vypravěč ich-formu využívat i v promluvách, které mají interpretační funkci a lze je zároveň označit za sebereflexivní (ať už metanarativní, nebo metafikční), tím více bude zdůrazněna jeho subjektivita ve funkci konstrukční a kontrolní. V tomto smyslu je tedy možné porozumět dominanci první osoby singuláru v sebereflexivních promluvách vyprávějící postavy. Dodejme ještě, že se tímto způsobem i znovu objasňuje zvýšený výskyt přímého oslovení fiktivního adresáta vokativem. Na úkor zdůraznění ich-formy v sebereflexivních promluvách ustupuje inkluzivní plurál, a proto se naopak jako signálů fiktivního adresáta využívá oslovení jménem ve vokativu, druhé slovesné osoby a tvarů zájmen *vy* a *váš*.

Chceme ještě zdůraznit, že zde popisujeme převažující tendence a dominantní charakteristiky sledovaných sebereflexivních prostředků. Jsme si

proto dobře vědomi, že bychom v tak rozsáhlém a stylově bohatém díle, jakým jsou už dnes prózy Jiřího Kratochvila, našli i případy, které tomuto celkovému směřování neodpovídají. Abychom tedy nechali zaznít všechny hlasy, kterými k nám tyto texty promlouvají, uvedeme alespoň jeden takový případ. Všimněme si, že se tu u sloves se sebereflexivním potenciálem střídají singulár s inkluzivním plurálem; singulár se pak objevuje vícekrát tam, kde slovesa označují spíše akci na rovině příběhu.

Ale **buďme** teď tak trochu konkrétní a **připomeňme**, že tohle všechno, jak tu vylíčeno, se odehrálo například i v noci na úterý 18. srpna 1998. A **zapamatujme si** to datum. Nakonec **se** totiž zas k němu **vrátíme** a **budem pokračovat** v příběhu toho dne. Ale teď **mám** ještě jednu povinnost. Když už **jsem vypověděl** ledasco o **své** nespavosti, je už tak nejvyšší čas povyprávět **vám** obsáhleji také o dalších tvorech, s nimiž **jsem žil** pod jednou střechou, tedy právě o Milošovi a Zlatovlásce. A sluší se začít napřed Zlatovláskou, přestože **jsem** k Milošovi **přišel** o něco dřív. Ale vzhledem k tomu, že už **jsem** stejně **porušil** pořadí (k nespavosti **jsem** přece **přišel** až naposledy, **uhnul jsem si** ji s prostatou, až tři roky po svatbě se Zlatovláskou), **můžu** klidně dál **pokračovat** v obrácené chronologii. A **budu se muset rozmáchnout** trochu zeširoka a předeslat při té příležitosti, **omlouvám se**, taky něco o sobě. Ale **slibuju**, **budu** stručný, **omezím** se jen na nezbytnosti. (*Noční tango*, 82)

Z předchozího výklad tedy neměl v žádném ohledu naznačovat, že inkluzivní plurál se v homodiegetické sebereflexivní promluvě jako signál fiktivního adresáta objevuje sporadicky. Šlo nám o to ukázat, že se v promluvě vyprávějící postavy objevuje méně často, než je tomu v promluvě autorského vypravěče, a pokusit se pro to navrhnout přijatelné vysvětlení. Co bude následovat, je právě popis inkluzivního plurálu a jeho funkce jako signálu fiktivního adresáta v homodiegetickém sebereflexivním vyprávění.

Základní funkcí inkluzivního plurálu je pochopitelně zahrnutí fiktivního adresáta do aktivity, kterou vykonává vypravěč, jak to vidíme například v Jindřichově vyprávění z románu *Dobrou noc, sladké sny*: „**Povězme si**, že když se mi něco takového stalo poprvé, tedy tam na Francouzské, nestačil jsem se ani pořádně polekat, ba vůbec jsem se nelekl“ (*Dobrou noc, sladké sny*, 96). V takovém případě může být přítomnost fiktivního adresáta jako příjemce komunikace ještě zdůrazněna časoprostorovou deixí: „A **nebudeme tady teď** líčením zápasu **ztrácet** čas, který **potřebujem** jinde. Prostě jsem splnil svůj slib a Bulis to vyhrál“ (*Uprostřed nocí zpěv*, 151). Oba příklady se týkají zahrnutí extradiegetického fiktivního adresáta. Pokud podržíme právě to, co je činí rozdílnými, v prvním případě je inkluzivní funkce plurálu oslabena tím, že se vztahuje k verbu dicendi, které může být konvenčně s plurálem spjato (*povězme si*). Naopak ve druhé ukázce je to zmíněná deixe, která podtrhuje přítomnost fiktivního adresáta v diskurzu, a nadto ještě samozřejmě význam celé této výzvy – vypravěč a posluchači nemohou teď ztrácet čas podrobným líčením, protože příběh se nestojí a čas budou potřebovat jinde. Komentář tak implikuje i fiktivní simultaneitu mezi časem příběhu a diskurzu. Takové oslabení funkce inkluzivního plurálu samozřejmě závisí jedině a pouze na rétorické konvenci spjaté s určitou ustálenou frází či floskulí. „Ale dříve než začnu o tom bytě, měl bych říct pár slov o samotné Ifigénii. **Řekněme**, že jsem jí tím zavázán“ (*Uprostřed nocí zpěv*, 153). Anebo ve vyprávění Lavla Láníka ze *Siamského příběhu*: „Ale mýlil jsem se. A zároveň nemýlil. Bylo to všechno přece jenom trochu složitější. Ale **nechme toho. Vraťme se k tomu vozu**“ (*Siamský příběh*, 46). V promluvách vyprávějících postav najdeme množství takových případů, kdy je funkce plurálu jako signálu fiktivního adresáta potlačena konvencí. A naopak jakékoli zdůraznění základní funkce inkluzivního plurálu vrací fiktivního adresáta zpátky do diskurzu. Nejzřetelnější jsou takové signály, které zároveň navozují dojem přítomnosti extradiegetického adresáta v primární diegezi společně s vyprávějící postavou. V následující ukázce se objevuje právě takový inkluzivní plurál (*vstoupili jsme*) společně s užitím druhé slovesné osoby k označení adresáta promluvy (*dovolte, nehledejte*).

A tu už **jsme vstoupili** do Žabovřesk, té nejhezčí brněnské čtvrti, která si i na konci války zachovala, **dovolte** mi to tak říct, svůj omamný pel a trochu líné kouzlo ve větru se vlnícího lánu slunečnic. Což je jen obrazné přirovnání: lány slunečnic tam prosím **nehledejte**. (*Dobrou noc, sladké sny*, 120)

Je možné takové případy inkluzivního plurálu považovat už za implikující přestoupení narativních rovin, jak jsme to viděli už v heterodiegetických promluvách. Čtenář je v daný okamžik na zdánlivě na stejné komunikační pozici jako extradiegetický fiktivní adresát. Vzniká tak metaleptický efekt označovaný jako metalepse čtenáře. Základní funkce inkluzivního plurálu však není metaleptická. Typický případ inkluzivního plurálu ve vyprávěckém partu postavy nenaznačuje přestoupení narativních rovin. Spíše je to tak, že většinou se inkluzivní plurál týká sloves, která naopak mohou být svázána s konvenčním užitím plurálu ve funkci plurálu autorského (*pluralis auctoris*) či plurálu skromnosti (*pluralis modestiae*). Stojí také za pozornost, že potom se často jedná o slovesa, která označují děj zahrnující dva aktanty, přesněji řečeno vyžadují obligatorní valenční doplnění o dalšího původce děje (např. *dohodneme se*). Jak mluvčí, tak adresát zároveň nutně participují na ději, který tato slovesa vyjadřují.

Takže v roce 1946 mi bylo dvanáct roků a kterýsi den z počátku července jsem přijel na prázdniny do vsi, které tady budu říkat Studna, ale **dohodneme se** hned na tom, že je to jen náhradní název, protože ta vesnice samozřejmě stále ještě existuje, žije si svým nenápadným, obyčejnským životem a skrývá se pod docela jiným jménem. (*Siamský příběh*, 10)

Dalším signálem upozorňujícím na přítomnost fiktivního adresáta v homodiegetickém vyprávění je předjímání otázek kladených fiktivním adresátem, případně sama otázka, kterou fiktivní adresát proslovuje. Taková výpověď především nemusí mít formu tázací věty, ale může být vyjádřena

vedlejší větou předmětnou, jako to vidíme ve vyprávění Katky z románu *Femme fatale*: „Možná se teď ptáte, proč jsem si jednoduše nezjistila, jestli je či není doma“ (*Femme fatale*, 121). V tomto případě vypravěčka relativizuje předjímání dotazu jistotní modalitou. Jakkoli tuto otázku předkládá jako možnou eventualitu, jedná se pořád o signál fiktivního adresáta. Samozřejmě tato modalita se ve výpovědi vůbec objevit nemusí: „A oprávněně se ptáte, proč byl zrovna do Brna nasazen nejlepší Brežněvův profík. A bez uzardění odpovím: kvůli mně, to kvůli mně ho sem nasadili! Ale to zas daleko předbívám“ (*Uprostřed nocí zpěv*, 204).

Nejčastější způsob, kterým vyprávějí postava signalizuje přítomnost fiktivního adresáta prostřednictvím otázky, by se dal popsat tak, že vypravěč vlastně pokládá otázkou fiktivnímu adresátovi; ptá se ho, jestli se chce právě na to vyptat. Dotaz může být vyjádřen vedlejší větou, nebo může mít podobu samostatné výpovědi ve formě věty tázací.

Ptáte se, jaktože jsme se najednou rozhýbali k něčemu tak neobvyklému? (*Nesmrtelný příběh*, 150)

A ptáte se, k čemu to bylo? A odpovím vám upřímně, že naprosto k ničemu.
(*Siamský příběh*, 153)

A proč to říkám? Jednak chci upozornit, že když jsme běželi z bližšího cirku, už podzimně profukovalo (měl jsem na sobě podzimní utíkáček), a jednak si myslím, že prokládat vyprávění meteorologickými informacemi je vždycky dobrý způsob, jak kočírovat vaši kolísavou náladu. (*Uprostřed nocí zpěv*, 26)

Ojediněle se v homodiegetickém vyprávění objevují otázky, který by se dali považovat za proslovené přímo fiktivním adresátem. V takovém případě ale chybí v textu jazykový prostředek, který by jednoznačně ukazoval na to, že je tu druhý mluvčí. Je tedy možné říci, že vypravěč pokládá otázku s ohledem na

možné potřeby fiktivního adresáta: „Poselství mi měl zřejmě předat výkvět vzdělavců devatenáctého století, a tak v něm Charcot nesměl chybět. **Ale proč tam pak asi chyběl Thomas Alva Edison?** Nerozumím tomu a nepokoušejte se tomu rozumět ani vy. Pořád opakuju, snaha vždycky všemu rozumět je žalostná a opovrženíhodná“ (*Nesmrtelný příběh*, 30). Pokud se v textu takto objeví tvrzení či stanovisko, které nezastává vypravěč, ale fiktivní adresát, nemusí být pochopitelně ve formě otázky, jak to dokládá příklad z novely *Lehni, bestie!*

Ale vás by asi taky zajímalo, jak jsem odpověděl na tu generálovu hádanku. A zase, nebojte se, nepřipravím vás o to. Jen vám dám čas, abyste si na odpověď přišli sami. Ale když se tak nestane, dozvíte se ji později, v průběhu dalšího vyprávění. Stejně jako já se až mnohem později dozvěděl, že jsem byl vybrán jako jediný ze školy. A z celého Brna (slyšíte!), ze všech brněnských škol, jsme byli vybráni jen tři. A teď, to se rozumí, nemluvím o výběru do vojenských škol. (*Lehni, bestie!*, 23–24)

Pochopitelně si můžeme všimnout, jak se jednotlivé signály fiktivního adresáta v předchozím případě kombinují a jak společně vytvářejí určitý obraz o posluchači, k němuž se vypravěč-postava obrací. Co však v homodiegetickém vyprávění v těchto kombinacích chybí, je dialog mezi vypravěčem a fiktivním adresátem, jak jsme ho mohli vidět v partu autorského vypravěče. Po všech případech, které jsme tu zaznamenali, je ovšem zjevné, že také v tomto typu vypravěčské promluvy se uplatňuje celá řada signálů fiktivního adresáta se sebereflexivním potenciálem. Snažili jsme se totiž ukázat, že i postava se obrací na heterodiegetického fiktivního adresáta, nemluví-li například k trpělivým posluchačům ve své hlavě jako protagonista novely *Lehni, bestie!* A i takové personifikované svědomí může být odkázáno do patřičných mezí: „Ale pokud se teď chystáte zeptat, jestli i mě bylo občas třeba trochu zfackovat, tak si ušetřete otázku“ (*Lehni, bestie!*, 70). Považujme – s potřebnou nadsázkou – tento poslední případ za další ze signálů fiktivního adresáta, který spočívá v tom, že je mu zabráněno, aby položil otázku, na kterou se chce zeptat.

Pokusme se v závěru tohoto oddílu uzavřít téma signálů fiktivního adresáta v prózách Jiřího Kratochvila Krátkou rekapitulací a obecnějšími závěry. Především jsme se pokusili podat co možná nejúplnější přehled variant a kombinací, jimiž se v textu zobrazuje fiktivní adresát jako komunikační partner vypravěče. Pro přehlednost jsme obsáhlý materiál utřídili podle dvou základních vypravěčských pomluv – heterodiegetické a homodiegetické. Analýza ukázala, že tyto promluvy se v zásadě nijak neliší, jakkoli jsme tu našli i rozdíly v četnosti užívání toho kterého prostředku. Množství všech příkladů a ukázek, které přitom pořád zůstávají jen výběrem z daleko většího počtu výskytů, svědčí o tom, jak bohaté a stylově pestré je vyprávění Jiřího Kratochvila co do vytváření obrazu fiktivního adresáta. Doufáme také, že se nám podařilo prokázat, že signály fiktivního adresáta jsou v Kratochvilových prózách prostředky, které se významně podílí na sebereflexivním vyprávění.

V knize *Narativ jako virtuální realita* se v pozoruhodné kapitole „Prostoročasová imerze: jak přenést čtenáře na scénu“ Marie-Laure Ryanová zamýšlí nad možnostmi imerze čtenáře do světa příběhu (Ryan 2015, 161–170). S odkazem na Mary Louise Prattovou vychází z toho, že základní situaci vyprávění, opírající se o model konverzačního narativu, lze chápat jako vztah mezi publikem a vypravěčem, který vypráví o událostech přihodivších se na jiném místě a v jiném čase, než spolu sdílí vypravěč a publikum (tamtéž, 162). Ve fikčních narativech se pak proměna vzdálenosti mezi vypravěčem a fiktivním adresátem stává výzvou pro stylové alternace a zdrojem estetického účinku. „Z hlediska logiky se vypravěč a publikum vyprávěného příběhu doopravdy nacházejí v referenčním světě textu, ale tato pře- (či u-) místění je nemusí nutně dopravit do prostorového a časového narativního „okna“, neboli do středu toho, čemu někteří naratologové říkají „svět příběhu“. Imaginární vzdálenost mezi pozicí vypravěče a adresáta a časem a místem vyprávěných událostí je jedním z nejproměnlivějších parametrů narativního umění. Když se tato veličina blíží nule, nastává prostoročasová imerze,“ píše Ryanová (tamtéž, 161). Nejzjevnějším projevem takové imerze je pak podle Ryanové vyprávění ve druhé osobě (du-forma) nebo uvedení čtenáře do příběhu jako postavy (Italo

Calvino). Jakkoli jsme přesvědčeni, že v konceptu imerze, který Ryanová ve svém textu skutečně velmi podnětně rozvíjí, je tento pohled naprosto oprávněný a pochopitelný, nemůžeme se ubránit tomu, že naše vlastní zkoumání přítomnosti fiktivního adresáta v textu vedlo k jiným závěrům. Především se ukazuje, že vstup fiktivního adresáta do příběhu nejde jednoznačně spojit pouze s estetikou imerze. V sebereflexivních prózách Jiřího Kratochvila je to přesně naopak. Čím víc se fiktivní adresát blíží k vypravěči, čím více se odhaluje nejen jako jeho komunikační parter, nýbrž namnoze i jako postava metalepticky převedená do světa příběhu, tím větší je naopak distance, kterou text rozvrhuje mezi příběhem a jeho reálným čtenářem. Ať se jedná o inkluzivní plurál, nebo využívání druhé slovesné osoby, funkce těchto signálů v Kratochvilových textech není imerzivní. Jak jsme viděli, text obracející se často na extradiegetického fiktivního adresáta je textem metanarativním a metafikčním, tedy textem, jehož účinek není založen na imerzi, nýbrž na distanci.

2.3. Posun scény (*scene shift*) a metanarativita

Příběh se odvíjí v čase, rozkládá se na různých místech, některé postavy přicházejí, jiné zase odcházejí. Příběh samozřejmě nemůže předcházet diskurs, protože se z diskursu teprve rodí, to je fundamentální naratologické pravidlo. Mnohé estetické konvence, dokonce i žánrově konstitutivní poetické normy jsou však založeny na tom, že text skrývá diskursivitu příběhu a vynaloží mnoho své energie, aby fingoval ontologický primát příběhu. Jakmile jsou však tyto strategie odhaleny v reflexi, jakmile se ocitnou na metanarativní půdě, mohou tuto iluzi naopak snadno podrývat. Posuny scény (*scene shifts*), ve kterých se příběh dostává na jiné místo, nebo se posune v čase a vytvoří narativní mezeru, jsou právě takovými metanarativními prostředky, které na jedné straně ustavují iluzi příběhu a na druhé straně naopak tuto iluzi mohou bortit.

Změna místa, času, nebo změna v obsazení postav v příběhu samozřejmě nemusí vůbec referovat k procesu vyprávění. Jedna epizoda skončí, začíná jiná, aniž by to vypravěč nějak tematizoval. Anebo skončí se kapitola a další začne

třeba o dva roky později: *Odplynuly první dva roky devadesátých let a počáteční krátká euforie už rychle upadla v zapomnění (Lady Carvenal, 121)*. Čas se v příběhu posune dopředu, aniž by se k tomuto posunu odkázalo na rovině vypravěčské promluvy. Anebo je to tak, že proměna scény se nachází v metanarativní pasáži, ale nedojde ke zjevnému posunutí scény vypravěčem: *Mezi Kateřininou večerí u nás a tím, co teď budu vyprávět, uběhl zase nějaký čas (Femme fatale, 75)*. Jakmile je to ovšem vypravěč, který scénu proměňuje a k této proměně zároveň odkazuje, nebo ji tematizuje, mluvíme o posunu scény, který je z definice vždy metanarativní: *Však teď trochu urychleme běh událostí, abychom mohli věnovat pozornost příhodě, která vrhne na Králíčka ohnivého zvláštní světlo. Jsme tudíž kousek dál v příběhu (Lady Carvenal, 51)*. V tomto případě je to tedy vypravěč, který reflektuje to, co sám činí ve své promluvě. Posun scény je tedy sebereflexivní prostředek v promluvě vypravěče, který mění čas, místo nebo osoby v příběhu a současně referuje k procesu vyprávění. Právě v tomto významu budeme posuny scény v Kratochvilových fikcích sledovat.

O tomto metanarativním založení posunu scény se psalo teprve relativně nedávno. Byla to Monika Fluderniková, kdo si všimnul, že proměny různých formulí a frází, které v anglické literatuře mají funkci posunu scény, mohou být zajímavým polem pro historicky založený naratologický výzkum epických děl (Fludernik 2003). Fluderniková však pracuje pouze s pěti desítkami děl a sama si je dobře vědoma toho, že nemůže zdaleka představit všechny možnosti, které vývoj anglicky psané literatury nabízí. Její studie, psaná zejména z toho důvodu, aby motivovala k dalším diachronním výzkumům, však obsahuje řadu pozoruhodných pozorování, která tu můžeme uplatnit a rozvinout. Už teď smíme říci, že v Kratochvilových prózách se nejen objevují všechny typy posunů scény, které zaznamenala Fluderniková, ale najdeme tu také případy a kombinace, které se v jejím korpusu vůbec neobjevily.

Fluderniková si v první řadě všímá toho, jak se ve středověké anglické veršované epice objevuje určitá standardní fráze, *narativní formule*, ve funkci posunu scény: „Nechme teď X a Y (na místě A) a obraťme pozornost na O a P, kteří kráčeli/jeli/seděli na místě B“ (Fludernik 2003, 334–335). Tato obecná

formule se v různých modifikacích objevuje v dějinách anglické literatury i v jiných dílech a nejdeme ji, jak jsme už zmínili, také u Jiřího Kratochvila.

„však opusťme na chvíli Beránka a vraťme se k doktoru Mlezivovi, kterého jsme nechali stát na kraji dědiny rozfajrovaného eunušským chtičem a s pohledem připlácnutým Beránkovi do zad“ (*Urmedvěd*, 258)

V tak sebereflexivních textech, jakými jsou Kratochvilovy romány a povídky, se narativní formule vyskytuje i v případech, kdy se neposunuje pouze scéna, ale mění se i vypravěč, z heterodiegetického autorského vypravěče na homodiegetického vypravěče, který je zároveň postavou primární diegeze. Následující narativní formule se objevuje na konci kapitoly, další kapitolu už vypráví postava.

A zatímco se Eva poslušně odchází vycpat, což je tak intimní úkon, že se opravdu nesluší ji při tom šmírovat, využijme toho teď k tomu, že mezitím zas předáme vyprávění dalšímu vypravěči. Děj překvapivě poskočil, a tak je na čase postavit se k němu zase z jiného úhlu. (*Alfa Centauri*, 51)

Tematizací změny vypravěče a předáním slova vypravěči, který je postavou z příběhu, zdůrazňuje heterodiegetický vypravěč nadřazenost své promluvy a vystupuje tu v autorské roli jako pán nad příběhem i diskursem. Ve stejném romanetu najdeme více podobných posunů scén, které jsou zároveň změnami vypravěče. V následující ukázce vypravěč začíná novou kapitolu tímto posunem:

Ted' na nějaký čas převezmu vyprávění od Jonáše, abych rozsvítil plátno toho příběhu ještě daleko před tramvají jedoucí lijákem z Komárova a taky ještě daleko před Jonášovým narozením. Ve chvíli, kdy se příběh zastavil u oslavy Jonášových třináctin, je jeho otčímovi, Tomáši Uhrovi, devětapadesát, a tak

ted' přetočme kotouč vyprávění hodně, ale hodně zpátky, až do Tomášových osmnáctin.

Jsme na počátku 60. let.“ (*Alfa Centauri*, 23)

Všechny dosavadní příklady náleží vždy do promluvy heterodiegetického vypravěče, kde jsou podobné narativní formule s metanarativním efektem častější. Zajímavé je, že Monika Fluderniková ve svém korpusu z děl anglické literatury neobjevila ani jeden případ narativní formule v partu homodiegetického vypravěče v první slovesné osobě. „Zdá se, že tato technika,“ píše Fluderniková, „patří téměř výhradně k heterodiegetickému vyprávění. Dává to smysl, pokud si uvědomíme kontinuitu hlavní postavy v homodiegetickém vyprávění. Posun scény pak totiž spočívá v proměně situace a času, nikoli ovšem ve změně hlavního aktantu“ (Fludernik 2003, 336). Narativní formule ve funkci posunu scény se však u Kratochvila v homodiegetickém vyprávění přesto objevují. Vypravěč je v takových případech personalizovaný, jeho promluva silně sebereflexivní, nedodrhuje konvence tohoto způsobu vyprávění a najdeme v ní rysy a znaky promluvy, které bychom hledali u extra-heterodiegetického vypravěče v autorské roli.

A to jsem ještě nic neřekl o jádru sdělení. Ale než přikročím k tomu podstatnému, ještě příhoda, která mi mohla být klíčem k jádru sdělení. (*Kruhová leč*, 111)

V povídkách, odkud pochází náš příklad, nejsou tyto případy tak četné a extenzivní jako v rozsáhlejších románech. Tam můžeme pozorovat, že mnohdy dochází k tomu, že se narativní formule objevují tehdy, pokud současně dochází k odstupu mezi vyprávějícím a prožívajícím já, jako je tomu třeba v *Siamském příběhu*:

A posuneme se ted' o čtvrt století dopředu, až do roku 1972. Mně je v tom čase už osmatřicet a žiju v takovém obyčejnském, pokojném manželství, o němž ještě netuším, že mu zbývají dva

roky do stejně pokojného rozpadu. Ale to teď není důležité. Důležité je, že na předsíni vyzvání telefon a zvedá ho má žena a už po první větě poznám, s kým že mluví, a spěchám, abych se toho ujal.

(Siamský příběh, 104)

Narativní formule se tedy ve vypravěčském partu postavy objevují tehdy, když postava obhlíží delší časový úsek svého života (někdy celý životní příběh) z odstupů, který sám o sobě bývá tematizován. Někdy je tento odstup tak velký, že v případě takových vypravěčů je už metodologicky neúnosné mluvit o homodiegetickém vyprávění. Nejznámější případ je patrně Pip v Dickensových *Nadějných vyhlídkách*. U Kratochvila je však vždy a bez výjimky posilněna právě metanarativita textu. Vypravěč se obrací na svého posluchače, oslovuje ho, snaží se rekonstruovat svůj příběh, rozvrhuje ho, interpretuje. Nejde tedy o to vyvolat dojem odstupů od svého mladšího já, ale vyvolat dojem živého vyprávění tváří v tvář fiktivního adresáta. Nejvíce je to snad vidět v románu *Nesmrtelný příběh*, který z větší části vypráví postava jménem Soňa Trocká-Sammlerová a v jejíž promluvě také najdeme řadu vzájemně si velice podobných příkladů.

Ale teď musím na chvíli odbočit, vrátit své vyprávění o několik měsíců zpátky, anebo chcete-li, dát sem brunovskou vsuvku.

(Nesmrtelný příběh, 114)

Opět se nám tak potvrzuje to, co se snažíme v této kapitole také ukázat, tedy že jednotlivé sebereflexivní prostředky nelze vnímat jen izolovaně, ale ve vztahu k dalším projevům sebereflexivity a k celé významové výstavbě textu. Nadto nejde ani tak o to, kde a za jakých okolností se objevuje jeden určitý typ posunu scény, tedy narativní formule. Stejnou funkci mohou plnit i jiné prostředky, než je samotná formule, což výtečně dokládá i studie Moniky Fludernikové. To, že se v Kratochvilových románech narativní formule u osobního vypravěče objevuje téměř výhradně v promluvách, které by bylo lze na základě odstupů vyprávějího já od prožívajícího já hodnotit jako heterodiegetické, nemůže být

ještě projevem jakéhokoli strukturního pravidla. Není žádný důvod tuto techniku omezit na heterodiegetické vyprávění. Takové pravidlo by bylo záležitostí jedině určité historické poetiky. Spíše je tedy třeba tento případ nahlížet tak, že narativní formule ve funkci posunu scény ustupuje jiným, často kratším frázím. Přesto i tak některé fráze, výrazy či komentáře, které se ocitají ve funkci posunu scény, mají pořád ke znění původní podobě formule velmi blízko. V tomto smyslu je třeba podtrhnout, že posuny scén se u Kratochvila objevují ve všech promluvách, včetně vložených narativů postav. Proto je snad možné vyslovit domněnku, že narativní formule u Kratochvila ustupuje jiným typům posunu scény ve prospěch větší rozmanitosti textu. Vypravěč zkrátka reflektuje proměnu scény tak často, že text vyžaduje různé fráze a metanarativní komentáře, aby se parodicky neopakoval jeden historicky velmi starý typ posunu scény.

Začneme tentokrát od případů, které se ocitají až na samé hranici definice. Ve funkci posunu scény se totiž mohou objevit krátké fráze, dokonce pouhé výrazy, které už sotva mají zřetelnou metanarativní platnost. I tady si ovšem posuny scény udržují vztah k narativní formuli. Nejčastěji se jedná o případy, kdy se ve výpovědi, která posunuje scénu, vyskytují výrazy typu *zatímco*, *mezitímco*, případně fráze s významem *v té samé chvíli* či *na jiném místě*.

Ale **zatímco** první s druhým poručíkem jeli v dubnu 1949 se zavazanýma očima na jakési tajemné místo, titíž dva, jen o čtyřiačtyřicet roků starší, bloudili v květnu 1993 po brněnském Zelném rynku a teroristka Libuše, ta jejich ošklivá a blouznivá smrt stoupala do schodů radniční věže, přes rameno nadobyčej těžkou dámskou kabelku. (*Avion*, 40)

A v té samé chvíli na vzdáleném konci města, totiž na Mniší hoře, prošla právě Sára s Kryštofem bránou zoologické zahrady, koupila lístky a stoupali spolu do kopce k neblížším klecím. (*Noční tango*, 16)

Mizí typická podoba formule, ale zůstává její funkce. V prvním případě se jedná o postavu, která ovšem píše román, a proto je heterodiegetickým vypravěčem v rekurzivní struktuře fikce ve fikci. Druhá ukázka je z promluvy heterodiegetického vypravěče v autorské roli. Metanarativnost je tu extrémně potlačena. Pokud by se jednalo o ojedinělé případy v textu, pak bychom o metanarativním potenciálu takových posunů scény nemohli vůbec mluvit. V Kratochvilových fiktích na sebe ovšem vyprávěcí akt neustále strhává pozornost a i tyto posuny se ocitají v kontextu velkého množství sebereflexivních prostředků.

Posuny scény se však vyskytují nejčastěji v momentě, kdy se vypravěč vrací k vyprávění po analepsi, digresi či komentáři. Z toho důvodů jsou v těchto posunech výrazy, které vyjadřují takový návrat k přechozímu vyprávění: *Ale zpět. Ještě něco vám dlužím. Bylo to druhého nebo třetího dne v hotýlku* (Siamský příběh, 83). V *Avionu* nejprve vypravěč ukončí digresi (*Ale o tom jsem opravdu nechtěl.*), pak scénu posune zpátky: *Takže vraťme se zas tam, kde jsme začali* (Avion, 94). Není náhoda, že jsme si vybrali příklady, kde se objevuje výpověď namířená na fiktivního adresáta a inkluzivní plurál. Přesně tak je to pro Kratochvila typické. V *Herci* vypráví Mikuláš Mazel svůj životní příběh, jehož fiktivním adresátem je neustále oslovovaný mrtvý otec. Nejprve se objevuje metanarativní ohlášení analepsy, které má funkci posunu scény: *Ale tady musím maličko odbočit. Pár dní předtím, než se tohle odehrálo ve sborovně, jsem měl totiž prazvláštní zážitek na Špilberku* (Herec, 110). Vypráví se příběh ze Špilberku a pak se vypravěč znovu vrací k původnímu vyprávění. V posunu se opět objevuje inkluzivní plurál: *a vraťme se skokem zas zpátky do sborovny* (Herec, 111). V tomto případě je tedy k návratu opět nutná změna scény, tentokrát je opět použit metanarativní posun. Najdeme ovšem případy, kdy se příběh cestou analepsy dostane až zpátky do bodu, odkud byl veden posun scény. Podívejme se na román *Noční tango*, tentokrát ovšem do promluvy heterodiegetického vypravěče. V posunu se objevuje inkluzivní plurál:

Ale tady je třeba cosi na vysvětlenou doplnit. A **vraťme se za tím účelem o několik týdnů nazpátek**, do onoho dne, kdy je děd Adam poprvé seznámil se svým svatováclavským vojskem. Když se pak pokusili dostat zas blanické rytíře zpátky do jejich původního tezauru, zjistili, že už to docela dobře nejde. Dva jezdci jim stále přebývali. Všichni to důvěrně známe: jednou vybalený kufr se pak už nikdy nedá zpátky nabalit! (*Noční tango*, 75)

Vyprávění se pak dostane až k událostem, odkud byla scéna posunuta zpět. V tomto případě už tedy není třeba dalšího posunu scény. Příběh je zase zpátky na místě, jak připomene vypravěč v promluvě s inkluzivním plurálem.

Přesvědčím vás, že na Adamových ocelových ořích to vůbec není nebezpečné, nabízel se Miloš tak dlouho, až jednoho podvečera vysadil Zlatovlásku do sedla. A to byl právě ten podvečer, jež jsme už zmínili. **A tak jsme zas zpátky tam, odkud jsme odběhli.** (*Noční tango*, 76)

Jiný příklad posunu scény najdeme také v *Siamském příběhu*, kde se svůj příběh snaží rekonstruovat hlavní postava a zároveň vypravěč Pavel Láník. V jeho promluvě můžeme najít mnoho posunů scény po digresích, které mohou obsahovat také metanarativní komentáře se signály fiktivního adresáta, jako je tomu v následujícím případě. Všimněme si toho, že vypravěč zároveň odkazuje k tomu, co teprve bude vyprávět. Tento odkaz tvoří metanarativní digresi, ze které se pak vrací prostřednictvím posunu scény s inkluzivním plurálem.

A už brzy nadejde čas, abych vám povyprávěl, co se stalo, než jsem odejel ze Studny, abych vám vyprávěl o jednom dni na konci školního roku, o kříži, na kterej mě pověsili, a co tomu předcházelo a co se stalo potom. Ale jak vidíte, nespěchám s tím. Chtěl jsem teď jenom říct, že jsem Schovanku cítil jen jako

pokračování tamtěch zlých dějů. Jako vyslankyni pekel. Ale mylil jsem se. A zároveň nemylil. Bylo to všechno přece jenom trochu složitější. **Ale nechme toho. Vraťme se k tomu vozu.** (*Siamský příběh*, 46)

Velmi podobný příklad z promluvy homodiegetického vypravěče najdeme také v povídce „Zvířátka a Petrovští“ ze souboru *Kruhová leč*.

Ale tohle mé vyprávění bude taky o tom, jak jsem toho večera selhal a jak se to všechno vymklo z kloubů. Nu, vlastně nevymklo, dopadlo to všechno tak, jak si to hostitel ve skutečnosti přál. Však uvidíte. **Ale dost, nadešel čas příběhu. Přemístili jsme se do komnaty**, které se říká – ale pouze říká, protože kde je tady konec jakým knihám! – bibliotéka, ale jíž zato vévodí veliký krb.“ (*Kruhová leč*, 81-82)

V novele *Truchlivý Bůh* zase začíná vypravěč a zároveň postava Aleš Jordán novu kapitolu, která vrací příběh před to, co bylo vyprávěno na konci předchozí kapitoly.

Ale ještě zpět k pohřbu. Nebyl jsem totiž jediný z Jordánů, kdo se ho nezúčastnil. Vy dva byste se měli určitě setkat. Domluvím ti s ním schůzku, jestli teda budeš chtít. (*Truchlivý Bůh*, 70)

A ještě jeden příklad z promluvy vyprávějící postavy, která opět dokládá, že posuny scén jsou v homodiegetickém vyprávění u Kratochvila velice obvyklé. Promluva personalizovaného vypravěče (jménem Zdeněk) vykazuje tentokrát velice podobné rysy jako promluva vypravěče autorského. V tomto případě má posun scény velmi blízko k narativní formuli.

Ale tady stop. Ještě než nám donesou večeri a ještě než si víno rozlijem do skleniček a ještě než si Katka nechá přinést krabičku marlborek a ještě než jí zapálím první cigaretu, **tak to vrátíme kousek zpátky.**

Totíž jedna nepříjemná situace, kterou nesmím opomenout. **Takže zpět.** (*Femme fatale*, 35)

Co mají všechny zmíněné a jim podobné příklady posunu scény u homodiegetického vypravěče společné, je kontext, ve kterém se objevují. Ať už se vzhledem k aktuálně vyprávěné situaci jedná o posun analeptický, nebo proleptický, nebo je to návrat k původní scéně po digresi či metanarativním komentáři, je vztah mezi scénami velmi volný, není například podložen kauzalitou nebo jinou narativní motivací. Přesněji řečeno, motivace posunů scén u vyprávějících postav je potřeba hledat nikoli v potřebách příběhu, nýbrž ve funkci, kterou mají na rovině diskursu. Promluvy homodiegetických vypravěčů jsou natolik metanarativní, že vyvolávají efekt mediace příběhu skrze personalizovaný vyprávějící subjekt. Postava má svůj příběh pod dohledem, kontroluje jeho spád, předbíhá v událostech a kdykoli se vrací zpět.³⁰

Podobnou tendenci najdeme i v partu heterodiegetického vypravěče, případně i u vypravěčů v rekurzivní struktuře. Prakticky to znamená, že v prózách Jiřího Kratochvila nejdeme jednak posuny scén, které tematizují časový nebo prostorový posun v příběhu a mají tak velmi blízko k narativním formulím; jednak posuny scén, které ztrácejí svůj původní význam a jejich prostřednictvím dochází k velmi volnému zapojení nové epizody. V druhém případě se vlastně původní formule a fráze jí podobné téměř vytrácí. Otázkou pak je, zda ještě v takovém případě můžeme mluvit o posunu scény. Vypravěč už totiž netematizuje posunutí příběhu. Sice se samozřejmě pořád jedná o metanarativní výpověď, ale její efekt je jiný. Dochází právě k tomu, že je v takových případech posílena subjektivita vypravěče a posun tak přispívá

³⁰ Viděno z druhé strany, homodiegetické vyprávění postavy vykazuje podobné rysy jako promluva heterodiegetického vypravěče v autorské roli. Na tomto místě stojí za to připomenout, že tuto stylovou tendenci, která vede k tomu, že promluvy různých vypravěčů vykazují podobné rysy, jsme tu už zaznamenali několikrát.

k vytvoření efektu zobrazení činné mysli, která příběh prostředkuje. Porovnejme následující případy.

Ano, nepředbíhejme. A tak jsem se teď rozhodl povyprávět vám o tom, co všechno atentátu předcházelo, a vrhnout tak vyprávění o pětatřicet let nazpátek. (*Avion*, 33)

(A nebude tak zcela bezvýznamné, jak tady časem pochopíte, když teď letmo zmíním ten jiný důležitý úkol, jímž byl Velmistř pověřen.[...])
(*Lehni, bestie*, 92)

Ukázka z *Avionu* představuje posun scény tematizující časový posun v příběhu. Posun v tomto případě vede k analepsi a vrací příběh o pětatřicet let zpět vzhledem k aktuální scéně. Vypravěč tu obrací výpověď k vlastnímu vyprávění (promluva je tedy metanarativní) a zdůrazňuje svou sílu, kterou má co by mluvčí prostředkující příběh. Naplňuje se tedy klasický scénář posunu scény: vyprávění je přerušeno komentářem, ve kterém je příběh přiveden na jiný čas (či jiné místo), odkud se zase pokračuje ve vyprávění příběhu.

V druhé ukázce z promluvy homodiegetického vypravěče prózy *Lehni, bestie!* už v porovnání s předchozím případem mizí efekt *posunutí* scény. Výpověď je opět metanarativní a stejně tak ukazuje, že vypravěč ovládá způsob, jakým se odvíjí příběh. Vyprávění o důležitém úkolu, o kterém se tu mluví, je však připojeno velmi volně, vypravěč ho jen *letmo zmíní*, nebude tematizovat to, že zásadně posunuje příběh. K proměně scény v tomto případě tedy dochází nenápadněji, volněji. Pokud podržíme prostorovou metaforu pro vyprávění příběhu, první ukázka vede k tematizaci pohybu po časové ose příběhu, druhá tento pohyb potlačuje ve prospěch zdůraznění zásadní prostředkující role vypravěčovy mysli, která příběh kontroluje. Namísto posunu scény se tak dostává metanarativní komentář, který nevyvolává efekt *posunutí*, ale zdůrazňuje mediaci příběhu subjektivním a personalizovaným vypravěčem. Nijak tu není tematizováno vybočení z chronologie. Taková proměna scény spíše

posiluje iluzi vypravěče, který příběh právě promýšlí a vypráví ho tak, jak mu jednotlivé epizody vytanou na mysli, jak si je uvědomí:

Ale **ted' si uvědomuju, že jsem neřekl ještě nic o maminciných rodičích**, i když nepochybně za zmínku stojí. Ale musím vás upozornit, že se dostáváme pozdě k prostřenému stolu, na němž leží už jen promaštěné ubrousky a rozdrčené kůstky. Tím chci říct, že maminka přišla o své rodiče krátce předtím, než jsem byl počat. (*Uprostřed nocí zpěv*, 42)

Takové posuny scén už pak mají blízko k metanarativním komentářům, ve kterých je anticipována určitá událost, ale nakonec k posunu nedojde (událost zatím není vyprávěna). Vypravěč tu jen *předbíhá událostem*, něco málo *prozradí*, naznačí, ale k posunu scény nedochází a fiktivní adresát si na vyprávění ještě bude muset počkat. Také tímto způsobem se však posiluje iluze vypravěčovy mysli. Zdůrazněme však, že epizoda se tu pouze předjímá, ale nedojde ani k posunu, ani k proměně scény.

Můj otčím mě, aniž mu to v té chvíli došlo, vrhl do temnoty, z níž jsem neměl možnost se hned tak probrat. Což už je osud pohozenců, anebo chcete-li podstrčenců. **Ale ted' na okamžik předběhnu událostem, abych přeci jenom prozradil, že to vlastně bylo úplně jinak, naprosto jinak.** Nebyl jsem jen tak ledajaký podstrčenec. Ale o tom můj otčím nevěděl, nemohl vědět. A já o tom vím až od svých patnácti. A vy si na to, nezlobte se, ještě nějaký čas počkáte. (*Alfa Centauri*, 17)

Doposud jsme se zabývali případy, kdy je ve funkci posunu scény výpověď s metanarativní platností. Jak ukazuje už Fluderniková (Fludernik 2003), posuny scény mohou mít i metafikční efekt, tedy mohou odhalovat čistě diskurzivní povahu příběhu, jeho fiktivnost, jazykovou povahu, románovost či imaginární referenci. U Jiřího Kratochvila tento efekt spojený s posuny scén

nenajdeme tak často, ale pokud se vyskytuje, pak je to vždy v případě heterodiegetických vypravěčů v autorské roli. Nejčastěji to bývá tak, že vypravěč posune scénu tak, že *spustí závorku*. Tentokrát vybíráme příklady, které v románu následují za sebou, přičemž druhý z nich odkazuje k prvnímu.

(Ale tady spustím závorku, abychom si v ní teď mohli odběhnout až do hlubin adamovských hvozdů, kam před dvěma dny, ano, už před dvěma dny, Američané shodili Mr. Penicilina a doprovodným padákem pak i batoh. [...])

(*Dobrou noc, sladké sny*, 201)

(A znova si odskočíme do závorky: Když se s batohem vraceli z adamovských lesů, objížděli Řečkovice, jenže Němci si mezitím přístup do Řečkovic v dosti velkém okruhu zaminovali. A předpokládám, že po mně teď nechcete, abych tu vylíčil, jak motorka se sajdkárou, výsadkářem, batohem a s dvěma chlapíky vyzbrojenými řetízky, co se připevní na boty při slézání stromů, jak to všechno vyletělo do vzduchu a napršelo pak v tom dosti velkém okruhu. Předpokládám, že to po mě teď nechcete.)

(*Dobrou noc, sladké sny*, 206)

Od těchto příkladů, které odkazují k promluvě heterodiegetického vypravěče, musíme ovšem odlišit ty, kdy vypravěč vytváří fikci ve fikci a odhaluje fiktivnost románu, který píše jako postava. To je případ Hynka Kočky, který v *Avionu* píše román, ve kterém se objevuje následující posun scény odkazující ke *kapitole* románu.

„Ale dřív než se dostanem k chůvám, které se tady pak budou **placatit skorem po celou kapitolu** (a šlapat vám po kuřích okách, ale taky nalétávat do vlasů), povězme si napřed něco o čidlech, kterými Muk sledoval zpozvzdálečí (od rána do večera)

každický Františkův den. Ale ještě než si povíme cos o čidlech, řekněme si něco o Malém Mukovi, o tom, jak byl odedávna plně soustředěný na svůj cíl.“ (Avion, 91)

Tyto příklady (a některé z těch, které jsme uvedli výše) obracejí pozornost také na to, že u Jiřího Kratochvila se často posuny scén spojují s metalepsí autora nebo s metalepsí čtenáře. Jak jsme si ukázali, metalepsi čtenáře v sobě může obsahovat už inkluzivní plurál.

Ale moment, ještě chvíli zpět. **Vraťme se ještě do oněch slastných chvil**, kdy se Kryštof se Sárrou kochali pohledem na roztomilá mývalí stvoření a kdy do jejich žebravých praciček vsouvali pamlsky z babiččina kapsáře. V ten samý čas totiž Šebestián zahajoval hodinu občanské výchovy. (*Noční tango*, 20)

Metaleptický efekt je tím silnější, čím více umožňuje daná pasáž zdůraznit přítomnost fiktivního adresáta jako pozorovatele, či dokonce účastníka příběhu, jak ukazují tyto pasáže z promluvy homodiegetického vypravěče. Metalepsi čtenáře tu posiluje dvojznačná deixe zájmeného příslovce *tady*, které odkazuje k příběhu i k diskurzu.

A **tady** je třeba říct ještě pár slov o tom domku, dřív, než jej **opustíme**. (*Uprostřed noci zpěv*, 41)

ale to **tady** připomínám všehovšudy jen proto, abych na rytmu malování předvedl úprk času, a hle, už **jsme** až někde na jaře roku pětadesátého, když jsem se jako obvykle vrátil domů a maminka zvedla hlavu od mycí linky (*Uprostřed noci zpěv*, 92)

Podobný efekt bychom mohli ukázat i v některých příkladech, které jsme už zmínili, avšak naším cílem teď není je znovu opakovat. Metaleptický posun

scény může totiž implikovat, nebe dokonce tematizovat fiktivní simultaneitu mezi časem příběhu a časem vyprávění. O tom jsme zde doposud neuvažovali. Nejde tedy už jen o metanarativní posun scény (na jiné místo, na jiný čas), nýbrž o posun, který zároveň referuje k příběhu jako k něčemu, co se odvíjí nezávisle na vypravěči. Vzniká tak to, co už Gérard Genette (Genette 1980, 235) a po něm později Monika Fluderniková (Fludernik 2003, 340) nazvali jako *narativní metalepse*, oproti metalepsi autora nebo čtenáře. Jedná se samozřejmě o postup, který je v literatuře velmi běžný. Obvyklý scénář vypadá asi takto: Než se v příběhu odehraje (bez nás) tato událost, o které se tu nebude vyprávět, budeme se věnovat jiné události.

Než Kvu s Nhem ukončí své významné mlčení, zasvětim vás ještě do hierarchie v okupačním mechanismu toho okupujícího národa. (*Kruhová leč*, 9)

Posun scény v promluvě heterodiegetického vypravěče v tomto případě tedy zahrnuje narativní metalepsi, protože časy příběhu a diskurzu se ukazují jako souběžné a zároveň se příběh jeví jako nezávislý na diskurzu, který ho plodí. Podle Fludernikové s sebou tento typ metalepse fingující simultaneitu času příběhu a diskursu přináší dokonce metafikční efekt: „Vzhledem k tomu, že tato simultaneita stupňuje mimetický proces *ad absurdum*, efekt této strategie je metafikční. Implikuje fiktivnost narativu, který se odvíjí v souladu s promluvou vypravěče a který na rozdíl od iluzivního předstírání explicitně vyjádřeného v narativním diskursu neexistuje někde mimo tento diskurz připraven k tomu, aby byl zapojen do vyprávění, nebo vynechán podle uvážení vypravěče“ (Fludernik 2003, 340). Jakmile je tedy tato mimetická konvence spočívající v zakrývání diskursivity příběhu takto absurdně obnažena v reflexi, ukazuje se právě jako konvence a diskursivní původ příběhu se stává očividným. Posun scény není v tomto případě metanarativní, nýbrž metafikční. Pro úplnost dodejme, že se zde posun scény kombinuje s jedním ze signálů fiktivního adresáta, který je na pozici komunikačního partnera vyjádřeného tvarem

zájmena *vy* (*zasvěťím vás*). U Jiřího Kratochvila se takové spojení metafikčního posunu scény se signály fiktivního adresáta objevuje velmi často.

Ale teď už pomineme to jejich nervózní čekání, z něhož se vylíhly už jen čtyři bezvýznamné věty, co si Kost'a s Kubou vyměnili, ale bez nichž se my obejdeme. Protože tady se už vrací očko a není samo. (*Dobrou noc, sladké sny*, 232)

Tento případ je mimořádně zajímavý, protože tu najdeme inkluzivní plurál a posun scény, ve kterém se zdá, jako by se událost, přes kterou se příběh posunul (nervózní čekání a krátký rozhovor postav), odehrála v době, kdy vypravěč zmínil, že ji vyprávět nebude. V románu *Noční tango* se naopak opět vypráví, aby se ukrátil čas, než dorazí postava na scénu:

Ale než sem dorazí, tak si zatím něco povězme. Správně, takhle by to mohlo začít. Takže s pomocí boží začněme. A začněme hned uprostřed noci, nemáte-li třeba námitek. (*Noční tango*, 78)

V této promluvě inkluzivní plurál (*povězme; začněme*) a výpověď, která se obrací na fiktivního adresáta ve druhé osobě plurálu (*nemáte-li třeba námitek*). V tomto případě se už začíná budovat spojení narativní metalepse s metalepsí čtenáře. Inkluzivní plurál v promluvě heterodiegetického vypravěče v sobě skrývá metalepsi čtenáře pouze jako potencialitu, ovšem přechod od figury k metalepsi je někdy velmi nejasný a dvojznačný. Důležité je, jaká vodítka text čtenáři poskytne, tedy zda text nabízí možnost, aby inkluzivní plurál mohl být interpretován jako známka překročení narativních rovin. V *Herci* si heterodiegetický vypravěč v autorské roli pohrává se sémantikou slovesa *nacouvat*:

Ale to jsme už příliš daleko překročili časový rámec našeho příběhu, tož nacouvejme zas zpátky, až do lodžie vily (vila je

otevřena velkými prosklenými lodžiami do panoramatického pohledu na jihovýchodní Brno), kde Mikuláš s Hoknou právě obědvají, obsluhování číšníkem a servírkou, vypůjčenými (pospolu s dvěma kuchaři) z nedalekého Grandu speciálně jen pro tenhle oběd (*Herec*, 220)

Posun scény už tu má blízko k metalepsi čtenáře. V inkluzivním plurálu, který se tu vztahuje k procesu vyprávění zahrnujícím jak vypravěče, tak fiktivního adresáta, je sloveso *nacouvat* použito v temporálním významu a označuje výzvu k návratu v příběhu, tedy analeptický posun scény zpět v čase, ale zároveň hravě odkazuje k nové prostorové lokaci příběhu, na kterou se vyprávění posunuje. Metaleptický efekt inkluzivního plurálu je tu navíc ještě posílněn prezentem a příslovcem *právě* (*Mikuláš s Hoknou právě obědvají*). Fiktivní adresát se tak s vypravěčem vrací zpátky v čase příběhu a zpřítomňuje se na novém místě. Tento typ posunu scény je pro Kratochvilovu prózu velice typický. Najdeme ho jak v románech, tak v povídkách. Někdy je posun vypravěčem tematizován, reflektován, jak jsme to viděli v předchozích ukázkách, jindy ho nahrazuje právě pouze inkluzivní plurál a zdůraznění přítomného dění prostřednictvím prezentu či různých deiktických výrazů, zvl. zájmenných příslovcí.

Ale **ted'**, hle, jeden z nejintimnějších okamžiků celého letu. **Jsme přítomni** – poté, co se Nh ujistil, že široko daleko není nikoho, kdo by ho pozoroval – **jsme přítomni** odhryznutí už obludného nehtu z Nhova pravého prsteníku. Křup a nehet odešel ke svým předkům, utopen v moři slin. A my se zas smíme vrátit k houštinám písmen. (*Kruhová leč*, 12-13)

Posun v tomto případě vede k extrémně krátké parodické digresi a fiktivní adresát se z něj vrací v inkluzivním plurálu cestou metafikce (*A my se zas smíme vrátit k houštinám písmen*). V takové žerty a parodie se obrací mnoho metaleptických posunů scén s metafikčním efektem. Vnikají tak i obsáhlejší sebereflexivní pasáže, kde se kombinují techniky a strategie, které jsme tu až

doposud popisovali. Zbytněním těchto figur, jako je narativní metalepse a metalepse čtenáře, se posuny scény mění v komické pasáži tematizující zprostředkovanost příběhu, obracející se na fiktivního adresáta, parodující vlastní techniky a implikující artificialnost celého narativu.

Protože jsem **ted' právě** usoudil, že není nezbytné, abych **tu** popisoval, jak se Kuba spěšně oblíká a jak už mu došlo, že dnes ho nečeká předjitřní nádražní hala, ale morový sloup na náměstí Svobody, a možná i neuvěřitelné setkání s jakýmsi Mr. Penicilinem, a jak tedy váhá, jestli má dát přednost parádnímu svetríku ozdobenému vytrubujícími jeleny, a nebo spíše jednomu z těch sak, s nimiž kdysi vstupoval do obchodních jednání, **a protože tedy upouštím od těchto popisů a líčení, smím ted' uspořené čas věnovat omluvě** za to, že jsem opomněl zavčas poznamenat, že se Kuba s Kost'ou domluvili na dnešní ranní schůzku právě u morového sloupu co strategického bodu, od něhož se bude dál odvíjet pročesávání celého Brna. **Takže se ted' způsobně omlouvám.**

Ale protože mi ještě zůstala malá časová proluka, zmíním taky, což jsem sice původně chtěl odsunout na později, ale co si můžeme klidně dopřát už nyní.

Dosud se **vám** třeba mohlo zdát, že Romadúrův medvěd je člověku jen na obtíž. **Omyl.** Medvěd byl v té domácnosti, která měla držet při životě, jestli **ted'** správně počítám, osm lidí, možná tím jejím nejužitečnějším členem.“ (*Dobrou noc, sladké sny*, 56-57)

Vypravěč tedy upouští od popisů a líčení, ale zároveň přece jen popisuje a líčí v digresivní pasáži, která nikam nevede. Obrací se na fiktivního adresáta, omlouvá se mu, zahrnuje ho do své promluvy a opět finguje simultaneitu mezi časem příběhu a časem diskursu. Obdobnou ukázkou najdeme v románu *Herec*. Jedná se opět o metaleptický posun scény, který předpokládá simultaneitu mezi

časem příběhu a diskursu. Podobně jako v předchozí ukázce vypravěč vypočítává to, co nebude vyprávět, a tak o těchto událostech přece jen fiktivního adresáta zpraví.

A vypravěč nemá teď chuť vláčet čtenáře všemi zákruty Mikulášova vztah u k tomuto rozhodně nečekanému hereckému úkolu, ani mu předvádět, jak se Mikuláš napřed pokoušel tomu úkolu vzpěčovat, ale pak dosti rychle podlehl. Ani nemá chuť plasticky popisovat, jak vyplašeně na to reagovali v Začarované drožce (jednou jste Začarovaná drožka, tak co se upejpáte, když se tady dějou čarodějnický kousky?!), anebo se zaobírat tím, jak už to všechno stačilo zaregistrovat celé hlediště, přesvědčené však o tom, že to všechno – i se Štěpánkou mrskající se v hledišti jako ryba v podběráku – je jen součástí hry. **Ne, kdepak, tím vás vypravěč nebude vláčet,** jakkoli **byste si to zasloužili,** nýbrž hned **přejdeme** k meritu věci, jak se říkávalo v časech, kdy ještě věci mívaly svá merita. (*Herec*, 125)

Vypravěč v tomto případě promlouvá ve třetí osobě singuláru, původce děje pojmenovává právě jako vypravěče a fiktivního adresáta jako čtenáře. V závěru této metanarativní pasáže se v posunu scény objevuje inkluzivní plurál (*hned přejdeme k meritu věci*). Pro úplnost dodejme, že takové případy musíme odlišit od posunů scén, kde vypravěč posune příběh tak, že nějaká jeho epizoda skutečně není vyprávěna, jak ukazuje vypravěč v románu *Avion*, který také přidává velice rozumné vysvětlení.

První poručík sledoval Helenku, kdykoliv po směně v porodnici zamířila do města. Ale protože není naší povinností sledovat poručíka sledujícího Helenku – **byla by to k smrti nudná rutina popisu k smrti nudné rutiny poručíkova sledování** –

věnujme se až výsledkům. Po několika dnech příčinlivého konání se konečně poručík dočkal. (*Avion*, 56)

Vraťme se ale ještě naposledy k posunům scén s narativní metalepsí a podívejme se, jak se různé sebereflexivní prostředky kombinují v delší pasáži. Patrně román *Dobrou noc, sladké sny* je dílem, kde parodické narativní metalepse ve funkci posunu scény najdeme nejčastěji. Už na začátku textu najdeme posuny scén, kde se vypravěč obrací na fiktivního adresáta a tematizuje vztah mezi příběhem a diskurzem. (Obsáhlejší pasáž tentokrát poněkud zkrátíme.)

Ale teď **se** na mě prosím **nezlobte**, že **využiju času, než se příběh pořádně rozběhne, abych vás seznámil** s Jakubem Pikulou. [...] Teď tu bydlí celá rodina Pikulů, totiž to, co z ní zůstalo. Kubovi rodiče, Otto a Valérie Pikulovi, jsou už hodně postarší, dá se říct staří jak kalifornské **sekvoje (což jsem teda trochu přehnal, takže zas maličko uberte)**. Kuba zde má taky tři tety, které už dávno ovdověly a své čtyři děti vypustily do světa, **kam se však za nimi, to vám slibuju, nevypravíme.** [...] A rovněž dva strýce, z nichž ale jenom jeden, totiž Rudolf Pikula, je taky textilák. Podílel se na provozu a spoluvlastnictví proslulé továrny na jemné sukno (Feintuchfakrik), ale protože fabriku vlastnil jak známo především židovský obchodník šlechtického původu Philipp Gomperz, přešla hned po okupaci pod německou správu a Gompers i se svou sestrou zavčas utekli do Švýcarska. Totiž do Montreux, **jestli lpíte na podrobnostech.** Rudolfovi synové ale sběhli od fochu, přiženili se do pražských bankéřských rodin, **kam za nimi taky – a to vám rovněž slibuju – nepůjdeme.** Však o to větší **pozornost věnujeme** druhému Jakubovu strýci, Renému, kterému se ale u Pikulů říkalo Romadůr, protože byl z pohledu Pikulů-textiláků jenom smradlavý cirkusák. Ale **nám nesmrdí**, naopak, **a tak**

mu přihrajem hned celý odstavec. (*Dobrou noc, sladké sny,*
17)

Co by mohlo zůstat pouhou rétorickou figurou, místem konvence, kterou objevíme i v Balzacových románech, stává se součástí komplexní textové strategie, v níž je promluva vypravěče silně sebereflexivní a sebeodhalující, zacílená sama na sebe a parodicky překračující konvence, které jsou spojovány s určitým typem iluzivně založeného vyprávění. To, jakým způsobem Kratochvilovy prózy využívají metaleptické posuny scén (ať už s metafikčním efektem, nebo čistě metanarativní), je dalším dokladem toho, jak se jednotlivé sebereflexivní prvky kombinují a podílejí se na výstavbě sebeodhalujícího vyprávění, které stojí v základu všech autorových prozaických textů.

Na samém konci této analýzy posunu scény v Kratochvilových prózách zopakujme naše východiska a dílčí závěry. Sledovali jsme posun scény jako sebereflexivní prostředek, který mění čas, místo nebo osoby v příběhu a současně referuje k procesu vyprávění. Vyšli jsme ze studie Moniky Fludernikové, která na omezeném vzorku z anglicky psané literatury ukázala, jak se proměňuje fráze ve funkci posunu scény od původní narativní formule až k metafikčním pasážím. Ukázalo se, že některá její pozorování je potřeba poněkud zkorigovat.

Především není možné omezit narativní formuli pouze na part extra-heterodiegetického vypravěče (tedy vypravěče v autorské roli). U Kratochvila se narativní formule objevují i v promluvě personalizovaného vypravěče, zejména pokud tento vypravěč odstupuje od svého mladšího já. V takových případech ovšem nejde jen čistě o to vyvolat dojem odstupu od svého mladšího já, ale vytvořit iluzi živého vyprávění tváří v tvář fiktivního adresáta.

Ukázali jsme si, jak na sebe funkci posunu scény berou různé metanarativní komentáře, v extrémních případech i fráze, které metanarativní potenciál značně potlačují. Nejčastěji se pak jedná o případy, kdy se ve výpovědi, která posunuje scénu, vyskytují výrazy typu *zatímco*, *meztímco*, případně fráze *s významem v té samé chvíli* či *na jiném místě*.

Konstatovali jsme, že posuny scén se u Kratochvila nejčastěji objevují v momentě, kdy se vypravěč vrací k vyprávění po analepsi, digresi či komentáři. Z toho důvodů jsou v těchto posunech výrazy, které vyjadřují takový návrat k přechozímu vyprávění.

Analýza různých posunů scén přinesla také zjištění, že v dílech Jiřího Kratochvila se posuny scén často kombinují se signály fiktivního adresáta (s inkluzivním plurálem, oslovením a s výpovědí namířenou na fiktivního adresáta). Posun scény se tak v důsledku i kombinuje s metalepsí čtenáře.

Zjistili jsme, že metafikční efekt spojený s posuny scén nenajdeme tak často jako metanarativní posuny, ale pokud se metafikce v posunech vyskytuje, pak je to vždy v případě heterodiegetických vypravěčů v autorské roli.

Ve shodě s Monikou Fludernikovou (Fludernik 2003) jsme metaleptické posuny scény implikující, nebo dokonce tematizující fiktivní simultaneitu mezi časem příběhu a časem vyprávění, označili za metafikční a ukázali, jak se často obrací v žert a parodují tuto textovou strategii.

V průběhu analýzy jsme si také několikrát povšimli, jak se vztah mezi scénami spjatými posunem zdá často velmi volný. Zejména v promluvách homodiegetických vypravěčů jsme zaznamenali, že motivace posunů je potřeba hledat nikoli v potřebách příběhu, nýbrž ve funkci, kterou mají na rovině diskursu. Takové metanarativní pasáže vyvolávají efekt mediace příběhu skrze personalizovaný vyprávějíci subjekt. Postava má svůj příběh pod dohledem, kontroluje jeho spád, předbíhá v událostech a kdykoli se vrací zpět. Tato tendence jde ruku v ruce s tím, že změny scén se v Kratochvilových prózách mnohdy netematizují. Namísto posunu scény se totiž dostává metanarativní komentář, který nevyvolává efekt posunutí, ale zdůrazňuje mediaci příběhu subjektivním a personalizovaným vypravěčem.

2.4. Sebereflexivní potenciál textových orientátorů

Jedním z nejčastější a paradoxně snad nejméně nápadných sebereflexivních prostředků v Kratochvilových románech a povídkách je to, co lingvistika označuje jako textové orientátory. Jako prostředky horizontálního

(lineárního) členění textu jsou textové orientátory jedním typem členicích signálů v textu a objevují se v jakémkoli textu, nikoli pouze v narativní fikci. Jednoduše řečeno, textové orientátory odkazují na určitou část textu a zároveň pojmenovávají nějakou operaci s textem, která se vztahuje k aktivitě produktora textu, (a)nebo jeho adresáta. Textové orientátory tedy odkazují k textu jako k textu a v tomto smyslu jsou meta-textovými prostředky. Pokud se tedy textové orientátory vyskytují v narativní fikci, jsou vždy metanarativní či metafikční. (VT: do poznámky pod čarou: to samozřejmě neplatí o všech členicích signálech textu.) Abychom toto spojení textových orientátorů a sebereflexivity na půdě narativní fikce objasnili co možná nejsrozumitelněji, budeme se tu věnovat patrně nejvíce frekventovaným textovým orientátorům. Frekvence tu téměř splývá s konvencí. Budou nás tedy zajímat případy, kdy vypravěč odkazuje k tomu, co už bylo vyprávěno (*jak jsem zmínil*); nebo anticipuje, co teprve vyprávěno bude (*jak ještě uvidíme*), aniž by v obou případech došlo k posunu scény. Základní funkcí těchto textových orientátorů jsou samozřejmě funkce členicí a odkazovací, ovšem v každém rozsáhlejší Kratochvilově textu jich najdeme skutečně desítky, takže jejich časté užívání vede k tomu, že nabývají další funkce a významy. V tomto oddílu nám tedy také půjde o to ukázat, jak se relativně nenápadný sebereflexivní prostředek zapisuje do celku významové výstavby díla.

Ať jsou v prózách Jiřího Kratochvila textové orientátory kataforické (*později ještě uslyšíme*), nebo anaforické (*jak už víme*), v drtivé většině se v nich vyskytují verba dicendi, podobně jako v inkluzivním plurálu signalizujícím přítomnost fiktivního adresáta. Také zde najdeme verba dicendi základní (*řící, povídat, vyprávět*), volněji k nim řadící slovesa (*zmínit, slíbit, vysvětlit*) a slovesa, která se v daném kontextu významově blíží ke slovesům mluvení a vyjadřují různé mentální aktivity vztahující se k vyprávění či k textu a jeho recepci (*slyšet, věnovat pozornost, vidět, vědět, představit, pamatovat*). Samozřejmě se na této podobnosti podílí i fakt, že je to právě inkluzivní plurál, který se v takových případech v textových orientátorech vyskytuje. Textové orientátory se tak u Kratochvila nejčastěji spojují se signály fiktivního adresáta. Příkladů je tu

bezpočet, ale vzájemně jsou si natolik podobné, že tentokrát vybereme pouze tři ilustrativní.

Což se, **jak záhy uvidíme**, snadno řekne, ale hůř provede.
(*Noční tango*, 51)

Recepční, který zřejmě nejen podával klíče s dřevěnými hruštičkami, ale nejspíš i krmil hotelové králíky, **a jak jsme už slyšeli**, ohříval vodu v koupelně, **a jak ještě uvidíme**, dělal tu i poslíčka a pokojskou a nosiče zavazadel, přinesl teď nahoru Danin kožený kufr. (*Siamský příběh*, 73)

Vždy po milostném úkonu si archanděl choďoval ulevit, a to pak z něho tryskal další mocný proud. Však tentokrát, **jak víme**, už nedostal příležitost si odskočit. (*Brněnské povídky*, 47)

V textových orientátorech se ovšem nevyskytuje pouze inkluzivní plurál jako signál fiktivního adresáta. Najdeme tu také případy, kdy fiktivní adresát obsazuje pozici příjemce komunikace, tedy druhou osobu plurálu nebo singuláru (což je méně časté), případně je zastoupen tvary zájmena vy.

Pan inženýr si tu vilku dal postavit, dřív než se přestěhoval z Rakovníka, a čtvrt roku předtím jezdil a s plány a šuplerou kontrolovat, jak vilka vzkvétá a roste. **Ale jak se už brzo dozvíte**, nakonec si v ní dlouho nepobyl.“ (*Nesmrtelný příběh*, 66)

A krátce předtím jsem jen taktak přežil těžký záchvat dušnosti, něco, co jsem do té doby nezažil a nepamatoval, a samozřejmě mě oškubali, všecky mé celoživotní úspory, nezůstala ani šlupka. **Však o tom ještě uslyšíte**, vydržte, zůstaňte s námi.
(*Siamský příběh*, 167)

Nechceme tu ovšem tvrdit, že textové orientátory se vždy spojují se signály fiktivního adresáta. Ještě jednou zdůrazňujeme, že se jedná jen o nejčastější případy. Co do frekvence je pak následují textové orientátory, ve kterých vypravěč pouze metanarativně odkazuje k vlastní promluvě: *jak už jsem pravil (Uprostřed nocí zpěv, 153); jak jsem už poznamenal (Lehni, bestie!, 18); jak už tady bylo řečeno (Noční tango, 30); z důvodu, jež za chvíli osvětlím (Uprostřed nocí zpěv, 7)*. A konečně se jako textové orientátory uplatňují lexikalizované fráze, často s elidovaným slovesem: *Ale o tom jindy (Uprostřed nocí zpěv, 22); Ale k věci (tamtéž, 26)*. Textový orientátor je v takových případech extrémně krátký a právě v takových případech patří mezi nejméně nápadné projevy metanarativity v sebereflexivním textu.

Byl to mezi nimi hodně zvláštní vztah, **ale o tom jindy**. (*Slib*, 21)

Však každý perfektní program má svoje skuliny, **a o těch jinde**. (*Urmedvěd*, 19)

Jsou mezi nimi obchodníci skopovým masem (**a o těch později**), profesionální i volení soudci, jeden básník. (tamtéž, 26)

Také v těchto případech odkazuje vypravěč k aktu vyprávění. Všechny textové orientátory, které jsme tu představili, jsou tedy metanarativní. Musíme si ovšem uvědomit, že v Kratochvilových textech jsou textové orientátory skutečně velmi frekventovaným členicím signálem. Čím častěji se v jednom textu objevují, tím více na sebe upoutávají pozornost čtenáře a podílejí se na efektu, který s sebou přináší sebereflexivní vyprávění. Jejich konvenčnost a rétorická povaha pochopitelně oslabuje jejich antiiluzivní potenciál. Pro Kratochvilovu poetiku je však typické, že právě takové konvenční prostředky

bývají využity k tomu, aby velmi nenápadně přestoupily svoje hranice a proměnili se na prostředky subversivní.

V románu *Slib* vypráví v kapitole „Dvojtažka“ architekt Kamil Modráček, hlavní postava románu: *V prodejně deskových a karetních her přišli, jak už víme, na nápad, že každý týden dají za výlohu jednu šachovou dvojtažku a ten z náhodných chodců, kdo ji dokáže vyřešit, dostane za odměnu nějakou šachovou publikaci* (*Slib*, 165). Patrně nejčtenější typ textového orientátoru, anaforický orientátor s inkluzivním plurálem, ten nekonvenčnější odkaz, jakých najdeme v románu desítky, je stejně tak místem, kde se paradoxně prostupují z hlediska iluzivního vyprávění dva naprosto nesmiřitelné světy. Epizoda s dvojtažkou, ke které odkazuje Kamil Modráček, byla totiž dříve představena v partu heterodiegetického vypravěče v autorské roli (*Slib*, 152). Vyprávějíci postava tak zcela samozřejmě odkazuje k autorskému vypravěči obývajícimu vyšší narativní rovinu. Inkluzivní plurál tu navíc sugeruje, že Modráček a autorský vypravěč mají stejného fiktivního adresáta. Připomeňme také, že nabokovovská šachová dvojtažka hraje v příběhu Kamila Modráčka velmi důležitou roli. Jeden z klíčových motivů románu se tak stává místem nenápadného podvracení narativní iluze. Opakuje se tady to, co jsme v Kratochvilových prózách shledali už několikrát. Kamil Modráček je především vypravěčem *románu*, který je silně sebereflexivní, a všechny vypravěčské promluvy jsou tomuto románovému uvědomění naprosto podřízeny. Textový orientátor tak ve významové výstavbě získává jiné funkce než jen členicí a odkazovací.

Zmíněný případ textového orientátoru odkazujícího přes hranice vypravěčských partů je však ojedinělý. Tyto členicí signály jsou spíše (nehledě na svou původní funkci) využívání v hravých kombinacích a parodiích vznikajících zejména nadměrným opakováním. V románu *Dobrou noc, sladké sny* na jedné jediné straně odkazuje heterodiegetický vypravěč fiktivního adresáta několikrát k předchozímu vyprávění: *jak už víme; jak už rovněž víme; jak už taky ráčíme vědět* a nakonec *i to jezero už všichni známe, takže teď nebudeme ztrácet čas jeho popisem* (*Dobrou noc, sladké sny*, 269). Podobných parodických pasáží založených na četném používání textových orientátorů najdeme u Kratochvila více. Obdobně si počíná například heterodiegetický vypravěč v *Herci*:

Mikulášův otčím nebyl žádným vypravěčem, **to už jsme si myslím řekli**, a komunikace mezi otčímem a pastorkem (nebo čím si ti dva vlastně byli) taky hodně vázla, přesněji řečeno byla, **jak už taky víme**, hodně nijaká. Ale občas přece jenom – **a to už taky víme** – z otčíma něco vykviklo. Ale někdy a zcela výjimečně – **a dokonce i to už víme** – se ten hodinářský podivín docela rozpovídal. Ale **to, co si teď budu vyprávět**, vyvolávalo v samotném Mikulášovi silné pochybnosti. (*Herec*, 259-260)

K takovému parodickému opakování dochází u Kratochvila i v rozhovoru postav, tedy když postava vypráví příběh jiné postavě. Jakmile se textové orientátory začnou v promluvě postavy objevovat s větší frekvencí, přestávají mít jen členicí a odkazovací funkci a stávají se prostředkem komiky. Nezřídka se textové orientátory stávají prostředky jazykově charakterizační. Například František, postava románu Hynka Kočky v *Aviou*, v rozhovoru neustále odkazuje k tomu, co už bylo vyslechnuto, nebo anticipuje své další vyprávění: *Jak jsem řekl* (108); *Ale o tom až později. Na to ještě přijde řeč* (108); *Ale jak už jsem řekl* (110); *jak už jsem řekl* (113); *Ale dál už to přece znáte* (115); *jak jsem myslím už několikrát řekl* (124).

Poslední příklad, kde se objevuje modální částice *myslím*, dokládá ještě další význam, který získávají textové operátory v prózách Jiřího Kratochvila. Podobný případ jsme už mohli vidět výše v delší ukázce z *Herce*: *to už jsme si myslím řekli*. V textové orientátory totiž mohou sloužit i jako prostředky vyjadřování jistotní modality a obecně subjektivity vypravěče, ať už je personalizovaný, nebo autorský. Nejčastěji se v klauzi, která je součástí textového orientátoru, objevuje právě modální částice: *Už jsem se myslím několikrát zmínil, že Velmistr se mi občas s něčím svěřoval* (*Lehni, bestie!*, 90). Nejistota může být ovšem vyjádřena podmínkovou větou, což je také velmi časté, nebo dokonce otázkou směřovanou na fiktivního adresáta.

Pokud si dobře vzpomínám, slíbil jsem, že o tom taky promluví. Takže tady to je. (*Lehni, bestie!*, 71)

Jak už jsem **myslím** řekl, koupil jsem si starou škodovku a v ní přivážel stavební materiál. Vy, kteří už nepamatujete ten čas, který nás všechny držel v úzkostných kleštích, si nedovedete ani představit, jak nepředstavitelné bylo, aby si někdo troufl dělat to, co tehdy já. (*Slib*, 210)

Už jsem vám vyprávěl, mí trpěliví naslouchači, že jsem měl celý život před očima ty dva mokvající papírové sáčky, které Velmistr držel za zády a pak vystavil našim zrakům? Vzpomeňme prosím zimního večera, kdy jsme stáli v půlkruhu na rajském dvoře a přes mnišské kutničky těžké černé kabáty a ve vzduchu sněhové pápěří... (*Lehni, bestie!*, 143)

Podmínková věta (*pokud si dobře vzpomínám*) i otázka adresovaná posluchači jsou oproti pouhému využití modální částice (*myslím*) daleko konvenčnější. Mají také daleko blíže k rétorickým figurám, a proto je zle snadno právě jako figury interpretovat. Zvláště v poslední ukázce, kde se vypravěč dotazuje fiktivního adresáta, můžeme hodnotit označenou výpověď jako řečnickou otázku, kterou vypravěč navozuje vyprávění další epizody. Musíme tu ovšem podržet to podstatné, tedy že i v tyto prostředky subjektivizují promluvu vypravěče a metanarativně připomínají jeho prostředkující roli vzhledem k příběhu.

Všechny doposud představené textové orientátory byly metanarativní. V Kratochvilových prózách ovšem najdeme textové orientátory, které mají metafikční efekt. Jedná se však spíše o ojedinělé případy a navíc se většinou textové orientátory objevují jen v kontextu metafikčního komentáře, jak ukazuje tento typický úryvek z románu *Herec*:

(Ale do závorky zas hned spěchám dodat, že nakonec se – **jak už taky víme** – jakési pomocné ruky přece jenom dočkal. Anebo snad nespočívala celá Ezeichelova pozemská role v tom popostrčit Mikuláše vstříc jeho osudu? [...])
(*Herec*, 196)

Anaforický textový orientátor opět obsahuje inkluzivní plurál a sloveso, které odkazuje k operaci s textem, a v tomto smyslu je metanarativní. Objevuje se ovšem v *závorce*, kde vypravěč odkazuje k *závorce* a odhaluje diskursivitu vyprávění. Textový orientátor není sám o sobě metafikční, ale vyskytuje se v metafikční pasáži.

Ojediněle se však přímo součástí textového orientátoru stávají fráze či výrazy, které mají metafikční potenciál, tedy nevztahují se jen pouze k vyprávění, ale k literárnímu dílu. Ve stejném románu najdeme podobný příklad, kde vypravěč opět mluví o *závorce*:

([...] Ale jestli její nenávist byla schopna něčeho takového, **s čím se setkáme hned, jak opustíme tuhle závorku**, to upřímně řečeno nevím ani já. A troufl bych si tvrdit, že to o sobě nevěděla ani Eliška Mazlová. [...])
(*Herec*, 42)

Znovu se zde objevuje inkluzivní plurál a slovesa pojmenovávající operace s textem, které provádí vypravěč a fiktivní adresát. Rozdíl je ovšem v tom, že součástí kataforického textového orientátoru je fráze, která má v tomto kontextu metafikční efekt, nadto posílený tím, že se jedná o promluvu heterodiegetického vypravěče v autorské roli. Potenciálně tedy v sobě zahrnuje metalepsi čtenáře, přestože ve své nejmírnější podobě, tedy v inkluzivním plurálu. *Závorka*, *odstavec*, *kapitola* a *román*, to jsou čtyři výrazy, které se v takových metafikčních textových orientátorech u Kratochvila objevují. Například v novele *Truchlivý Bůh* vede textový orientátor fiktivního adresáta (obsazujícího druhou osobu plurálu) do poslední kapitoly:

Mohli bychom teď samozřejmě tvrdit, že ty lesy a hory, jimž šel Aleš vstříc, jsou třeba a kupříkladu Jeseníky, a mohli bychom také cosi prozradit o té vesničce, kterou si Aleš nechal za zády, a mohli bychom vůbec ledasco, ale pohleďte, neučiníme tak, a tu zmínku o Jeseníkách berte jako zavádějící, a **na konci předposlední nebo poslední kapitoly možná pochopíte proč**. A když ne, taky dobře. (*Truchlivý Bůh*, 95)

Vyskytují se také metafikční textové orientátory, které jsou vzájemně provázané, tedy odkazují jeden na druhý. Například opět v *Herci* heterodiegetický vypravěč anticipuje postavy, které se objeví až na konci románu:

dále starožitník Jan Sádlo, **s nímž se ještě, slibuju, setkáme někde na konci románu**. (*Herec*, 39)

Ke konci románu, a to taky slibuju, **se setkáme navíc ještě se Sádlovou ženou**, a bude nám hned jasné, co teď musím nepřesvědčivě vysvětlovat. (*Herec*, 40)

Netřeba snad dlouze vysvětlovat, jak jsou si tyto textové orientátory podobné (lexikálně i využitím inkluzivního plurálu). V poslední části *Herec* se pak vyprávění dostává do bodu, kdy se na scéně objeví tyto anticipované postavy a vypravěč odkáže zpět k těmto dvěma textovým orientátorům. Všechny tyto textové orientátory odkazují k vyprávění jako k *románu*, a proto je možné uvažovat je jako metafikční.

(Tady zas do toho vstoupím, abych připomněl, že starožitník Jan Sádlo byl tím prvním milencem hodinářovy ženy a Mikulášovy macechy Elišky Mazlové a patřil za protektorátu do toho vlasteneckého společenství – malíř Eduard Milén,

architekt František Kalivoda, gynekolog Miroslav Kypr, hodinář Jiří Winkler, profesor Evžen Hamr – co se scházelo v hodinářově vile, **jak jsme se dozvěděli na začátku románu a tenkrát hned s příslibem, že se ještě se Sádlem setkáme na jeho konci, totiž pár odstavců před koncem románu. Tož plním svůj slib.** Jak to všechno uteklo, že...)
(*Herec*, 283-284)

Promluva heterodiegetického vypravěče je v textu z obou stran graficky oddělena černou linkou, která v *Herci* většinou označuje změnu vyprávěcí perspektivy. V tomto případě autorský vypravěč přerušuje vyprávění Mikuláše Mazla závorkou a pak znovu vypráví Mikuláš. Jediný úryvek vlastně obsahuje celou řadu rysů a postupů, které jsou pro Kratochvilovo vyprávění typické. (1) Promluva postavy je přerušena autorským vypravěčem. (2) Komentář vypravěče je sebereflexivní. (3) Digrese se objevuje v závorce. (4) Objevují se tu signály fiktivního adresáta, tentokrát inkluzivní plurál a výpověď adresovaná k fiktivnímu adresátovi. (5) Textový orientátor je metareferenční, v tomto případě metafikční. (6) Celá pasáž působí hravě, snad až parodicky. Jak jsme napsali výše, tyto případy nejsou vůbec časté, spíše ojedinělé, ovšem i tady znovu vypravěč připomíná a ukazuje, že má *román* od začátku až do konce pod kontrolou.

Viděli jsme, že v textových orientátorech se v prózách Jiřího Kratochvila nejčastěji vyskytují verba dicendi a slovesa, která označují různé mentální aktivity spojené s textem. Funkci textových orientátorů však mohou jít i jiné, převážně lexikalizované fráze a klauze s elipsou, zvláště s elidovaným slovesem mluvení (*ale o tom jindy*). Ukázali jsme také, že nejčastěji (nikoli ovšem vždy) se textové orientátory spojují se signály fiktivního adresáta. Všimli jsme si také, že textové orientátory mohou být ojediněle i metafikční, případně se mohou podílet na efektu, který metafikce přináší, tedy na borcení narativní iluze (postava odkazující na part autorského vypravěče).

Primární funkcí textových orientátorů v Kratochvilových textech zůstává funkce členící a odkazovací, ovšem jejich nadužívání vede často ke komice a parodii, dokonce i v promluvě postavy, kde se frekvence textových orientátorů může stát prostředkem jazykově charakterizačním. V promluvě vypravěče pak textové orientátory vyjadřující jistotní modalitu či obecně subjektivitu mluvčího (vypravěče), zdůrazňují prostředkující roli, kterou vypravěč disponuje vzhledem k příběhu. Textové orientátory v Kratochvilových dílech patří k sebereflexivním prostředkům, které se s dalšími projevy sebereflexivity významně podílejí na poetice sebe-odhalujícího vyprávění.

2.5. Metaleptické transgrese

Metalepse, tedy paradoxní přestoupení narativních rovin, se v našem pozorování už objevila několikrát. Doposud jsme ji mohli sledovat v kombinaci s jinými sebereflexivními prostředky. Viděli jsme, že heterodiegetický vypravěč v autorské roli může oslovit jednu z postav, o které právě vypráví. Ale proč by tomu nemohlo být i naopak? Proč by postava nemohla oslovit vypravěče? Samozřejmě, že takové podivné rozhovory v prózách Jiřího Kratochvila najdeme. Nemohli jsme je ovšem pojednat v kapitole věnované oslovování fiktivního adresáta. Stejně tak jsme viděli, že metalepse autora i čtenáře se vyskytují v metanarativních posunech scén. Ukázali jsme si dokonce, že posun scény může zahrnovat narativní metalepsi, pokud implikuje simultaneitu mezi časem příběhu a časem diskurzu. Koneckonců i užití inkluзивního plurálu způsobilo někdy právě takovou transgresi, která uvedla fiktivního adresáta do fikce. Vznikla tedy metalepse čtenáře, jak by řekl Genette (Genette 2005, 89). Stále tu ovšem zůstává celá řada možností, které se předchozí analýze vymykaly. Pokusíme se tu pro přehlednost podržet trojici metalepse autora – metalepse čtenáře – narativní metalepse, i když tato triáda se ještě ukáže jako přinejmenším nestabilní.

O metalepsi autora uvažujeme tehdy, pokud vyprávění implikuje paradoxní přítomnost autora v příběhu nebo, jak by řekl Genette, přítomnost autora v primární diegezi. V metalepsi autora dochází ke spojení autora s dílem,

ke spojení „původce určité reprezentace s reprezentací samou“ (Genette 2005, 12).³¹ Například na přelomu dvou kapitol prózy *Alfa Centauri* se nezvyklým způsobem střídají dva vypravěči. Kapitulu nazvanou „Gama“ vypráví postava jménem Tomáš, ale v následující kapitole „Delta“ jeho part přebírá autorský vypravěč, který v incipitu odkazuje na Tomášovo vyprávění zakončené rozhodnutím ráno nastoupit do vlaku EuroCity: „Vidím Tomáše netrpělivě čekat na zpožděný Vlak EuroCity Jaroslav Hasek“ (*Alfa Centauri*, 81). Samozřejmě jde pouze o figuru, v níž se to, co by mělo být výsledkem vyprávění, ukazuje jako nezávislé na diskurzu. A naopak ten, kdo by měl být součástí diskurzu, tedy autorský vypravěč, se najednou ocitá uvnitř diegeze, použijeme-li pro vysvětlení tuto prostorovou metaforu. Efekt je možná sotva patrný, ovšem musíme si uvědomit, že takových metalepsí jsou v románech Jiřího Kratochvila desítky. A jak je tu zvykem, co je součástí vyprávění autorského vypravěče, najdeme zcela samozřejmě také ve vypravěčských promluvách homodiegetických či v partech postav, které se stávají vypravěči rekurzivní struktury fikce ve fikci. Pro Hynka Kočku, protagonistu románu *Avion*, který zároveň píše román v románu, je přítomnost v textu, který sám vytváří, cosi samozřejmého: „druhý poručík je tedy, jak již jsem řekl, elegantní krasavec. A navíc dnes navlečen do štramáckého obleku, a teď už ho vidím jít, teď už se přibližuje k mistrovskému kousku předválečné avantgardy, k veřejnému záchodku (kombinovanému s tramvajovou zastávkou) a vrhá spěšný pohled na hodinky a druhý pak na naleštěné polobotky. Ano, tohle je věc podle jeho gusta. Teď ukáže, co v něm je, a tenhle úkol sfoukne jak chmýří pampelišky“ (*Avion*, 54). Tento paradox je pak na různých místech Kočkova vyprávění posilován, až se téměř obrací v parodii. Kočka se například objevuje v příběhu jako opeřený pták, přelétává z větve na větev a hledá si příhodné místo na pozorování. Metalepse se tu navíc spojuje s oslovením fiktivního adresáta.

V korunách stromů zde křičí exotičtí práci, kterých je tu jak komárů v mokřinách, a tak převlékám se do peří jednoho z nich

³¹ Adaptace slovenského překladu VT.

a snáším se, mé roztomilé čtenářky, z větve na větev, až sedím těsně nad hlavami prvního dělnického prezidenta a našich milých poručíků, abych vyslechl a mohl vám tu věrně reprodukovat něco z jejich hovoru. Ale snad proto, že nejsem prostě na ptačí ušiska zvyklej, a neumím jich používat (mám je ucpaný peřím), neslyším vůbec nic, přestože visím prvnímu dělnickému prezidentovi skoro ve vlasech. A tak se vposledku strašně nakrknou a z exotickým křikem se zřítím vyděšenému prezidentovi na jeho šlehačkový zákusek, vyrazím mu ho z ruky a odnesu vysoko do koruny poblíž stojícího cedru. A nakonec mě tenhle darebný kousek (krádež zákusku) potěší i víc, než kdybych byl něco z jejich hovoru i zaslechl. Stejně by to byly jen samý neskonalý pindy. (*Avion*, 42–43)

Jako metalepsi autora či autorskou metalepsi chápeme i ty případy, kdy si postava v příběhu uvědomí svou románovost, smyšlenost či fiktivní existenci. I tady totiž dochází k překročení konvenčně ustavených hranic ve vyprávění. Transgrese narativních rovin, to je základní podmínka metalepse. Podobně jako v předchozích případech tu dochází k tomu, že to, co je součástí diskurzu, ocitá se na rovině vyprávěného příběhu. Ke konci románu *Urmedvěd* najdeme jedno takové velmi nápadné prozření postavy Sava, který si uvědomí svou románovou existenci: „celej Ostrov je jen románová kulisa a všechno, co se tady děje, to je románová fabule, a my dva, Ure, my dva jsme jen románové postavy, my jsme jen románové postavy, vzácnej Ure, snaž se to pochopit, a že tě to trochu zaskočilo, říkáš?“ (*Urmedvěd*, 293). Trajektorie této metalepse je ještě posílena tím, jak Savo vysvětlí svou náhle nabytou vědounost: „jsem autor tohoto románu a do Sava jsem se jen teď na chvíli promítl a jeho ústy teď se zalíbením promlouvám, ale ve skutečnosti samozřejmě nejsem Savo, a kdo teda? kdo? je mi líto, Ure, ale mé jméno by ti nic neřeklo, však můžu ti prozradit, že se Savovi ani dost málo nepodobám“ (tamtéž). Celý román nakonec končí metaleptickým dopisem, který posílají postavy svému autorovi, Jiřímu Kratochvilovi. Je to dopis

silně sebereflexivním, metafikční a auto-interpretační, ostatně jako celý román *Urmedvěd*. Podívejme se alespoň na jeho závěrečnou pasáž.

Vždyť on to čtenář stejně ví! Že jste se do prezidenta „se zalíbením promítl“, ale ve skutečnosti jste Ursinus! A že Urův-Beránkův příběh je jen zlou variantou Vašeho vlastního příběhu. A že jste změnil jen okolnosti a některé reálie a sem tam zápletku, ale na čtenáře vyplázl svou vlastní duši! On to ví, protože není žádněj vůl. A teď už spěchám s tímto dopisem, abych to ještě chytla do závěru Vašeho románu. Tož zdravím Vás, pane Kratochvile! Vaše Puma. A Váš Ursinus a Váš prezident a Váš Ríša a Vaše Helena a Vaše Vikna a Vaše Uma a Váš Mleziva a Váš Džefík a Váš Chalupa a Váš Pss a Váš Tss a Váš fubet Lanýž a celá šňůra dalších Vašich postav! A tolik jsme Vám chtěli ještě vzkázat: že držíme Vám všichni palce! A že nesmíte si to doprdele všechno tak brát! A že jednou slunce svitne i pro vás! Hapel hemuna homni hitel, jak se říká u nás na Ostrově!

(Jo: a konec románu!)

(Ach jo, Jiří!)

(*Urmedvěd*, 319)

Román *Urmedvěd* tedy končí tímto metaleptickým listem, paradoxním dopisem, v němž postavy oslovují Jiřího Kratochvila, autora románu. Všimněme si také, že jakmile se postavy ujmou slova a jejich promluva získá metatextovou povahu, není už v tomto případě možné rozhodnout, kdo to na konci románu vlastně mluví. Kdo pronáší dvě výpovědi odsunuté do závorek? Jsou to slova vypravěče Jiřího Kratochvila, který si v závěru posteskne a osloví sám sebe křestním jménem, nebo si nad nevyhnutelným koncem příběhu zoufají postavy a tykají svému autorovi? Sebereflexivní vyprávění vytváří z definice v textu metatextovou rovinu. Odděluje tak příběh (primární diegezi) od metatextu, ze kterého jsou pronášeny metanarativní nebo metafikční výpovědi. Jakmile jsou ovšem tyto konvenčně zakryté hranice odhaleny, nestávají se pevnějšími, nýbrž

jsou naopak snadným terčem pro další sebereflexivní útoky. Jak vidíme, metalepse patří k těm sebereflexivním prostředkům, které tyto hranice v textu ze všech stran otvírají. Jakmile se stírají rysy mezi jednotlivými typy vypravěčských promluv, samo vyprávění se stává ambivalentní.

Znovu ovšem zdůrazněme, že postava, která si uvědomí svou vlastní románovost, nemusí samozřejmě vůbec autora oslovit, aby vznikl metaleptický efekt. Pokud si postava uvědomí, že je postavou, pak už v té chvíli došlo k transgresi rovin, které jsou konvenčně ve vyprávění neprostupné. Sledujme například rozhovor mezi Kost'ou a Jakubem z románu *Dobrou noc, sladké sny*.

Kdo byl pes Čapájev?

Čapájev byl velký sovětský *geroj graždanskoj vojny*.

Aha. Takže kozáci ho dostali.

A ve své záporožské, donské, voložské, severokavkazské či jaké atamanské síni slávy mají na zdi přibytý **Čapájevův skalp**.

Skalp? podivil jsem se.

No není to doslova skalp. Je to jistá část Čapájevova tělíčka. Pojd'te blíž, Jakoubku, nevrťte se, pošeptám vám to do ouška.

A proč jen pošeptáte?

Správná otázka, pochválil mě Kost'a. Do ouška proto, že tady kdesi kolem bloudí autorský vypravěč tohoto románu a nemusí to slyšet. Nemusí zrovna všechno vědět.

A opatrně se rozhlédl a pak se ke mně sklonil (myslím, že jsem už kdesi uvedl, že byl o hlavu větší než já, dlouhý, vyzáblý, a když jsme tak spolu šli, byli jsme rovnou Pat a Patachon) a pošeptal mi to.

Cože? Proboha! Zrovna tuhle část tělíčka!? A zůstal jsem chvíli pať.

(*Dobrou noc, sladké sny*, 75, zvýraznil JK)

Jakmile se Kost'a nakloní k Jakobovi a vysvětlí mu, že musí šeptat, aby je neslyšel autorský vypravěč, vzniká metalepse. Všimněme si také, jak je tu komicky převrácena logická hierarchie narativních rovin. Postavy si šeptají, aby je neslyšel autorský vypravěč, protože ani on přece nemusí všechno vědět, jak říká Kost'a. Zcela samozřejmě se tu mluví o *tomto románu*, jako by vědomí románovosti bylo pro postavy cosi přirozeného. Anebo ještě lépe řečeno, sebereflexivní promluva, ve které z pohledu čtenáře dochází k paradoxu, nemá v rozhovoru postav odpovídající váhu. Pro román *Dobrou noc, sladké sny* nejsou fikční existence postav a diskurzivní povaha příběhu nijak ontologicky závažná témata. Pro sebereflexivní prostředky bychom tu stěží hledali nějakou hodnověrnou či pravděpodobnou motivaci. Naopak můžeme říci, že součástí poetiky tohoto románu je právě komické, dokonce snad parodické užívání sebereflexivních prostředků, včetně metalepsy. Tajuplné šeptání mezi Kost'ou a Jakobem je navíc ještě zajímavější, že za touto zamluvenou metalepsí, která se jen tak mimochodem objeví v dialogu postav, následuje Jakobův metanarativní komentář. Jak je u Kratochvila zvykem, komentář je vložen do závorky. Jakobovo vyprávění je obdobně sebereflexivní jako promluva autorského vypravěče. Jeho komentář by sice mohl posilovat subjektivitu Jakuba jako vyprávěcí postavy a zvyšoval iluzi performance mluvčího, ale předchozí metalepse staví jeho krátkou poznámku do poněkud jiného světla. Ve chvíli, kdy metanarativní komentář zdůrazňuje autorskou Jakobovu autorskou roli ve vztahu ke svému vyprávění, už víme, že si postavy musely šeptat, aby se skryly před vypravěčem vyšší narativní instance. Vzniká tak komický rozpor, hra, která převrací hierarchické vztahy mezi narativními rovinami. To všechno způsobila jediná nenápadná metalepse.

Poněkud jiný efekt vzniká, když si postava uvědomí svou fikční existenci, neosloví autora či autorského vypravěče, ale zato promlouvá k fiktivnímu adresátovi. V krátké, ovšem mimořádně působivé povídce „Šlápěj 3“ si homodiegetický vypravěč uvědomí intertextuální povahu vlastního vyprávění, které odkazuje k povídkám Karla Čapka. Postava tak nabývá vědomí vlastní fiktivní existence a začne běhat „dokolečka kolem povídky“ a snaží se dát čtenáři znamení (*Kruhová leč*, 269). Nakonec však musí na své úsilí rezignovat: „Ale

nestojím vám ani za psí štěk. Až se nakonec veskrze unavím a už pokojně usedám na starý smírčí kříž v polích. Třebas jsem jen v povídce, ale takovou zimu s pěkně čistým a jiskřivým sněhem vy už tam dávno neznáte! A šlapu si to zase dál po netknuté bílé pláni, valím se spoustama nádherného sněhu a obrátím se, vyplazuju na vás špičku jazyka a klaním se“ (*Kruhová leč*, 269). Metalepse tu zahrnuje vyprávějíci postavu, která si uvědomí, že žije jen ve světě povídky, a oslovení fiktivního adresáta, který není postavou v příběhu. Důležité je, že v takovém případě už má metalepse nakročeno směrem ke čtenáři.

Abychom však mohli mluvit o metalepsi čtenáře, musí být jeho přítomnost v textu přece jen patrnější. Těžko tu pochopitelně určíme jednoznačná pravidla, ovšem stejně tak si uvědomujeme, že o metalepsi můžeme uvažovat jedině tehdy, pokud vznikne právě metaleptický efekt, čili dojem přestoupení jinak skrytých a neprostupných hranic ve vyprávění. Určit, kdy se jedná o figuru spojenou se signály fiktivního adresáta a kdy už vzniká metaleptická transgrese, to je pochopitelně velmi obtížné. V novele *Truchlivý Bůh* vypravěč přerušuje vyprávění, aby choulostivé informace nesděloval otevřeně na veřejném místě: „Samozřejmě že přichází z osobních pohnutek. Protože to, co se stalo před pětatřiceti lety, dost, nebudem to přece tady na ulici, že jo“ (*Truchlivý Bůh*, 10-11). Inkluzivní plurál zahrnující mluvčího i posluchače, vypravěče i fiktivního adresáta může v tomto případě znamenat metalepsi čtenáře potud, pokud ve významu této výpovědi akcentujeme právě paradoxní přítomnost fiktivního adresáta na místě, které náleží příběhu, nikoli diskurzu. Přestoupení hranice je však přece jen jednoznačnější, pokud je přítomnost fiktivního adresáta více zdůrazněna. Na jiném místě téhož textu je opět použit inkluzivní plurál s metaleptickým účinkem, tentokrát je ovšem více zdůrazněn časoprostorovou deixí a opakujícími se prezentními tvary sloves: „Takže přízemní domek se čtyřmi místnostmi. Dvě slouží jako výpůjční prostory a v jedné mám sklad knih. A v té místnosti – ve které teď stojíme a do níž se vstupuje prosklenými dveřmi z půjčovny a neprosklenými z předsíně – přebývám a někdy dokonce i přespávám“ (*Truchlivý Bůh*, 52). Nadto se v prvním případě jedná o promluvu vypravěče ve třetí osobě, kdežto v případě druhém je to homodiegetické vyprávění v ich-formě.

Spojení inkuzivního plurálu a metalepse čtenáře se v prózách Jiřího Kratochvila vyskytuje velmi často. Fiktivní adresát v takovém případě není přímo osloven, ale účastní se stejné akce, stejného jednání, které vykovává vypravěč. Nejčastěji se v takovém případě více či méně tematizuje pozorovatelská role, kterou získává čtenář společně s vypravěčem. Vypravěč i čtenář jsou pak součástí příběhu, který ovšem teprve vzniká vyprávěním. Autor i divák jsou součástí představení. Metalepse autora se spojuje s metalepsí čtenáře. Všimněme si také, jak se v první a druhé ukázce střídají formy vyprávění – vypravěč promlouvá v ich-formě, dokonce i když vytváří metanarativní komentáře, ovšem pak se objevuje inkuzivní plurál a s ním i transgrese narativních rovin.

A jestli se smím u toho ještě chvíli pozdržet, tak tím velkým obloukovitým oknem byla vidět osmiúhelníková atriová prostora, jakési patio, osázené ve dnech našeho vyprávění už hodně zanedbanými záhony, v nichž ale na čtyřech tlapách stál bájeslovný lev, jehož hrdá lví tlama vyrůstala z mohutné kamenné hřívky. Ale zacouvejme už zas zpátky do jídelny s tím, že můžeme odtud, kdykoliv budeme chtít, vrhnout pohled na tu hrdolepou zvířecí postavu. (*Dobrou noc, sladké sny*, 169)

Využijme toho, že jsme teď v tom pokoji sami, postavme se k oknu (připomínám, že jsme na počátku padesátých let) s výhledem na protější restauraci U Cajplů a povězme si něco o panu architektovi. Napřed něco příznivého, abychom vás hned zpočátku od jeho osudů neodradili. Tedy těžkým hříchem architekta Modráčka nebyla v očích nových hromovládců jen vila pro gruppenführera SS Wagenheima, ale především to, že svým politickým přesvědčením nenáležel k té předválečné architektonické levici, že byl totiž bílou mezi rudými vranami. (*Slib*, 27)

Pokojem tiše zní Hop Skip Jump Duka Ellingtona a my se už po špičkách vytratíme, abychom nerušili Hemyho v jeho úporném soustředění... (*Kruhová leč*, 60)

V Kratochvilových prózách tedy není výjimkou, když se vypravěč a adresát coby postavy pohybují v prostoru, v němž se odehrává příběh, o němž vypravěč právě promlouvá. Opatrně couvají zpátky, aby je nikdo neviděl, shlížejí z okna na brněnské ulice, jedině když jsou sami, jindy zase opatrně našlapují po špičkách. To všechno díky hře zvané metalepse. Z vypravěče a postavy čtenáře, se stává dvojice, která se tu a tam objeví na dějišti románu. Je však nutno zdůraznit, že v žádném Kratochvilově textu se čtenář nestává plnohodnotnou postavou v příběhu, jako je tomu naopak v mistrovském románu Itala Calvina *Když jedné zimní noci cestující*. Efekt metaleptické transgrese čtenáře je posílen tím, že fiktivní adresát se v příběhu objevuje a zase mizí a navrácí se ke své původní roli komunikačního partnera či posluchače. Text tak vynaloží značnou energii právě na to, aby se paradox neoslabil a aby každé nové přestoupení hranic bylo spojené s metaleptickým efektem.

Obdobně lze chápat množství apelativních výpovědí adresovaných fiktivnímu adresátovi. Také v nich se text domáhá svého čtenáře a vzniká metalepse. Například v románu *Noční tango*: „A když si teď v Pijoanových Dějinách umění nalistujete reprodukci Corotova obrazu (a učiňte tak, já klidně počkám, nikam nespěcháme), sami zjistíte, co jsem to ve skutečnosti držel v náruči. Jen (mrazivě nádhernou) skleníkovou růží“ (*Noční tango*, 92). V tomto případě se však neocitá fiktivní adresát v příběhu. Vypravěč v tomto případě promlouvá k extradiegetickému fiktivnímu adresátovi. Účinek této výzvy směrem k fiktivnímu adresátovi se zvyšuje, protože zároveň se v týž okamžik ocitá skutečný čtenář z masa a kostí ve stejné komunikační roli, kterou mu přisuzuje kód – je v pozici příjemce komunikace. Všimněme si také, že fiktivní adresát se nedostává do příběhu (metalepse čtenáře), ale je odhalena jeho pozice jako příjemce komunikace, přesněji řečeno, je odhalena rovina čtení, recepce. Protože v metaleptické transgresi tohoto typu dochází k přestoupení hranic tím, že se vypravěč zdánlivě obrací přímo na čtenáře, neocitá se tu

metalepse čtenáře příliš blízko transgresi, kterou jsme si zvykli nazývat metalepsí autora? Hranice obou typů se tu jeví jako velice nejasné, přinejmenším jen velmi obtížně vymežitelné.

Narativní metalepse, jako třetí z nabízených možností transgrese rovin v textu, se v dílech Jiřího Kratochvila objevuje daleko méně, než je tomu u metalepsí autora a čtenáře. Připomeňme, že se jedná o takové případy, kdy metalepse zároveň implikuje, nebe dokonce tematizuje simultaneitu mezi časem příběhu a časem vyprávění. Výše už jsme si ukázali, že takové transgrese se objevují v metanarativních posunech scén a že se v nich často zároveň objevuje inkluzivní plurál jako jednoznačný signál přítomnosti fiktivního adresáta. Neznamená to ovšem, že v analyzovaných prózách nenajdeme narativní metalepse, které zároveň nepodléhají funkcím posunu scény. Příkladně v novele *Truchlivý bůh* se taková sebereflexivní promluva naznačující (samozřejmě fiktivní) simultaneitu příběhu a diskurzu objevuje.

A pokud jde o Palečky, vypravěči se už nepodařilo zjistit, kde je Evžen splašil a odkud je vyškrábal, ale nepovažuje to za důležité, vždyť v jejich případě šlo jen o to, že měli vyčkat Alešova příjezdu a zasvětit ho do nové situace a zajistit taxíka k přepravě na Mojmírovo náměstí. A za odměnu se nastěhovat do opuštěné panelákové nory. Palečci (nejspíš jen služebné myšky rodiny Jordánů) měli jen posloužit a jestli káva jablečný štrůdl patřily rovněž k jejich smluvním povinnostem, **to přenecháme už vašim dohadům, protože taxík právě přijíždí, luxusní metalíza, a taxikář už tluče na klakson.** (*Truchlivý Bůh*, 45)

V textu zkrátka není čas zdržovat se teď vyprávěním o patrně jen bezvýznamných postavách, protože vůz taxislužby právě přijíždí a příběh se odvíjí dál. (Stojí tu za pozornost, že vypravěč nejprve hovoří ve třetí slovesné osobě o vypravěči, pak se objevuje plurál a zároveň tvar přivlastňovacího zájmena *váš*. Jedná se tedy spíše o autorský plurál, než o plurál inkluzivní.)

2.6. Metafikční a metanarativní komentáře

Na závěr zkoumání sebereflexivního vyprávění v prózách Jiřího Kratochvila se pokusíme shrnout, co tato zkušenost analýzy sebereflexivních prostředků přinesla pro naše vlastní pojetí. Zaměříme se zvláště na to, co rozbor znamenal pro dichotomii metafikčních a metanarativních komentářů, jak jsme ji představili v úvodní teoretické části.

Především jsme viděli, že postmoderní díla Jiřího Kratochvila obsahují jak metafikční, tak metanarativní komentáře. Co se týká metafikčních komentářů, ukázali jsme si, že texty tohoto autora sice obsahují i komentáře, které vyhovují postmoderní definici metafikce, ale daleko častější jsou tu komentáře toto vymezení přesahující. Našli jsme tedy komentáře tematizující fiktivnost příběhu ve smyslu imaginární reference, ale naprosto jednoznačně převážily případy odhalující komunikační strukturu fikce. Kratochvilovy romány, novely a povídky jsou tak především literárními díly, která reflektují svou literárnost, uměleckost, artificialnost. Vypravěči těchto próz často připomínají právě to, že jsou vypravěči literárních děl. Dokonce jsme shledali, že je tomu tak i tehdy, pokud vypráví postava, tedy v případě osobního vypravěče. Promluva vyprávějíci postavy se tak co do své sebereflexivity přibližuje k promluvě heterodiegetického autorského vypravěče, ba téměř se s ní z hlediska stylu kryje. Dokonce jsme si povšimli, že v některých případech jsou rozhovory postav v příběhu podobně sebereflexivní a že mohou být i metafikční, pokud v nich dojde k metaleptické transgresi.

Analýza Kratochvilových próz pro nás tedy přináší dostatečně přesvědčivý argument, abychom pojetí metafikčních komentářů nezaložili na konstitutivní podmínce tematizace fikčnosti a/nebo konstruovanosti narativu, ale do něj připustili i případy, kdy dochází k tematizaci fiktivnosti, literárnosti, artificialnosti diskurzu, případně kdy dílo odhaluje samo sebe jako fikci. Pojem fikce přitom nechceme omezovat jinou podmínkou, než pragmatickým pojetím fikce jako promluvy s dvouvrstvou či podvojnou komunikační strukturou. Kratochvilovy prózy tak nahlížíme jako díla, která se jako díla sama připomínají. Vlastně tak ilustrativním způsobem ukazují jeden za základních naratologických

postulátu: Vypravěč se sice jeví být subjektem vyprávění, ale z pozice recepce je instituce vypravěče objektem vyprávění, a tedy její konstituce podléhá stejné interpretaci jako jakýkoli jiný aspekt narativu.

Co se naopak týká metanarativních komentářů, opakovaně jsme mohli vidět, že v Kratochvilových prózách se tyto komentáře významně podílejí na vytvoření toho, co Ansgar Nünning nazývá mimezí aktu vyprávění či vypravěčskou iluzí (Nünning 2001a). V sebereflexivním vyprávění Jiřího Kratochvila tak vzniká základní napětí mezi metanarativními komentáři podílejícími se z pohledu recepce na zdůraznění zprostředkovanosti vyprávění antropomorfizovaným subjektem vypravěče a mezi metafikčními komentáři odhalujícími příslušnost vyprávění k řádu literatury. Je evidentní, že pokud bychom metafikční komentáře omezili jen na tematizaci fiktivnosti příběhu, ztratili bychom možnost toto napětí zachytit a vysvětlit. Doufáme, že analýza sebereflexivního potenciálu signálů fiktivního adresáta, textových orientátorů, metanarativních (a leckdy i metafikčních) posunů scény a metaleptických transgresí narativních rovin ukázala, že bychom v takovém případě ztratili hodně.

3. Román se děje na psacím stole. Sebereflexivní vyprávění v prózách Daniely Hodrové

V *Hledání románu* odkazuje Daniela Hodrová na konci brilantní kapitoly „Sebereflexe ve vývoji románu“ velmi nenápadně a pouze v poznámce na knihu Roberta Altera *Partial Magic: The Novel as Self-Conscious Genre*. Jak víme z teoretické části této práce, Alter se v ní snaží odkrýt jinou, ne-realistickou tradici románu, tradici, která by mohla prokázat, že román je v podstatě sebereflexivní žánr (Alter 1975). Podle Altera se sebereflexivní román snaží ve čtenářích vyvolat „dojem fikčního světa jako autorského konstrukt, vytvořeného na pozadí literární tradice a konvence“ (tamtéž, xi). Počínaje románem *Théta* jsou všechny prózy Daniely Hodrové v tomto smyslu sebereflexivní. Chceme tu však podržet význam původního anglického spojení *self-conscious novel*. Texty Daniely Hodrové jsou sebe-vědomé romány, romány uvědomující si vlastní románovou identitu. Ustavení tohoto sebeuvědomění, průzkum vědomí románu a způsobů románové existence – to jsou neustále se navracející témata, která její díla důsledně promýšlejí.

V kapitole se proto zaměříme jedině na sebereflexivní vyprávění, přesněji na sebereflexivitu narativního aktu jako výkonu vypravěče. Vztáhneme tak koncept sebereflexivity důsledně k naratologické kategorii hlasu a bude nás zajímat, jak vypravěči (nebo spíše vypravěčky) románů Daniely Hodrové vytvářejí sebereflexivní promluvy. Pokusíme se ukázat, jak se různé typy takových promluv podílejí na významové výstavbě daných románů a jak se pro čtenáře stávají důležitým vodítkem při jejich recepci. Naše pozorování se proto nebude zaměřovat na ty romány, které sice obsahují řadu z výše vypsanych prostředků narušujících estetickou iluzi, ale sebereflexivita pro ně není příznačná. Stranou našeho pozorování tedy zůstanou první dva díly *Trýznivého města* (romány *Podobojí* a *Kukly*) a romány vznikající více méně mimo tento cyklus (*Perunův den* a *Ztracené děti*).³²

³² Samozřejmě jsme v tomto úkolu omezeni rozsahem studie. Pokusíme se tu analyzovat co možná nejpestřejší paletu sebereflexivních pasáží, ovšem i tak budou muset zůstat některé zajímavé sebereflexivní promluvy nepovšimnuty.

O jakou formu sebereflexivity se však jedná v románech Daniely Hodrové? Uvidíme, že v těchto pozoruhodných románech sice najdeme také komentáře evokující personifikovaný hlas sugerující přítomnost mluvčího, ale stěží bychom tu mohli mluvit o metanarativních komentářích. Pro poetiku těchto románů je velmi důležitá stylizace vypravěčky jako píšící autorky, která promýšlí své dílo a větu za větou vytváří první verzi rukopisu. Čím více se pak v textu projevuje sebereflexivní vyprávění, čím prostoru je vymezeno vypravěči a jeho reflexím, tím více je potlačena „přítomnost“ antropomorfovaného vědomí a posíleno anti-iluzivní gesto. Jak se budeme snažit ukázat, prózy Daniely Hodrové zdůrazňují právě performativní sílu textu, díky němuž vzniká zcela svébytný románový svět, který v sobě postupně zahrne všechny příběhy a postavy podle toho, jak je vypravěčka-spisovatelka povolá do svého románu. Sebereflexivní vyprávění s sebou tedy přináší metafikční efekt.

3.1. „román, který by reflektoval sám sebe“ (*Théta*)

Théta začíná dantovským blouděním v temném hvozdu, kde se vypravěčka znenadání a kdovíjak ocitne. Sestupuje po srázu a potkává florentského básníka, autora *Komedie*. S Dantem pak vchází branou do trýznivého města. Brána se vzápětí promění v bránu slov a text se stává sebereflexivním: „Je mi úzko z té těsné brány slov, ale přesto do ní toužím vstoupit, do třetice všeho dobrého či zlého“ (*Théta*, 382). Vypravěčka, postava a zároveň spisovatelka, to je trojjediná podoba vyprávějícího subjektu, který bude čtenáře od této chvíle provázet až do konce. Nejprve je v sebereflexivních pasážích touto vypravěčkou podán svého druhu plán budoucího románu:

Po *Podobojí* a *Kuklách* mám v úmyslu napsat román, který by reflektoval sám sebe. V náznaku. Kdyby byl celý pojat antiiluzivně, kdo by jej se zalíbením četl? Vždycky potřebujeme alespoň stín iluze skutečnosti. Na některých místech se pokusím o text takřka autobiografický. Objeví se tu postavy i předměty z předchozích románů, také z cizích románů. Vypadá to tak, že když jsem vstoupila

do trýznivého města, musím znovu procházet místy, o nichž jsem už psala, a potkávat se tam s postavami, které jimi prošly přede mnou. Na konci bude mít Olšanská komedie nebo Trýznivé město (ty dva názvy pro trilogii mě napadají) možná stovku postav. (*Théta*, 383)

Počíná se vyprávění, které nemůže být nahlíženo jako zpráva o světě, jako narativní text referující k určitému předem danému příběhu, nýbrž jako vyprávění, jehož aktivitou svět vzniká, svět ze slov a vět. Literárnost tohoto světa bude odhalena a komentována. Od vydání *Théty*, třetí části trilogie *Trýznivé město*, jsou všechny doposud vydané romány Daniely Hodrové sebereflexivní či anti-iluzivní. Vypravěčka sice v textu ještě mnohdy vytváří to, co sama nazývá románovou iluzí, ale ze sebereflexivní poetiky už pro ni není cesty zpět: „Svět a styl Podobojí a Kukel se pro mne pomalu mění v mýtus, v jakési dětství a dospívání románu, do něhož se už nemohu vrátit“ (*Théta*, 457). Všimněme si také, že v této programové pasáži už se dozvídáme, že *Théta* bude románem kombinujícím iluzivní a anti-iluzivní postupy. Román najde svou látku v autorčině biografii a zavine do sebe postavy ze dvou předchozích románů. Na tom, že se jedná o román sebereflexivní, to však nic nemění. Prolínání sebereflexivních komentářů s mnohdy až realistickým způsobem vyprávění (což samozřejmě není tento případ) je téměř konvencí svázanou s touto žánrovou variantou, jak víme z úvodní teoretické kapitoly této práce.

Pro Helenu Koskovou je *Théta* „autoreflexivní metaromán, text o vzniku textu“ (Kosková 1999, 13). Všimá si ovšem zároveň podstatného rozdílu mezi *Thétou* a klasickými romány tohoto typu: „Na rozdíl od tradice francouzského nového románu, na kterou navazuje, není předmětem reflexe román jako žánr, ale jako nástroj intenzivního hledání smyslu bytí“ (tamtéž.). Další autorčiny romány tento postřeh Heleny Koskové potvrdily. Žánrová reflexe však z textu přece jen nemizí. Na *Thétu* můžeme nahlížet také jako na román o spisovatelce, která píše román. Proč nemluvit takhle jednoduše? *Théta* je románem o a snaze o vyslovení smyslu prostřednictvím literatury. Reflexe těchto způsobů, postupů, ba celých poetik a žánrových konvencí je tu součástí sebereflexivních promluv.

A právě vztah mezi románovou iluzí a anti-iluzivními postupy je velkým tématem, které se v těchto promluvách opakovaně zhodnocuje:

Smyšlené postavy pana Chauna a pana Petrouška mne usvědčují z toho, že už zase tvořím románovou iluzi. [...] Vlastně ani dobře nevím, co je románová iluze. Když s panem Chaunem teskním po Tvorovi nebo visím s panem Petrouškem na čihadle v Ústavu pro farmacii a biochemii, anebo když píšu o svém životě, který však začíná vypadat méně skutečný než příběh pana Chauna nebo pana Petrouška? Nejspíš jde v obou případech o románovou iluzi, byť o iluzi různého druhu. [...] A přece cítím, že už mám k románové iluzi, ke skutečnosti nerozrušované pohledem ze zákulisí, jiný vztah než před deseti lety, kdy vznikalo *Podobojí*, ale dokonce i jiný než před pěti lety, kdy jsem dokončovala *Kukly* (*Théta*, 456)

Proměna poetiky od *Podobojí* přes *Kukly* až k románu *Théta* je pro autorčin vývoj velmi důležitá. Právě z opakovaného vztahování se k těmto předchozím románům vyvstává text *Théty* jako román o proměně jednoho způsobu psaní v jiný, sebereflexivní – jakkoli ve skutečnosti jedna iluze střídá druhou. Text si s oběma romány udržuje velmi těsný vztah: *Théta* je vlastně „palimpsest, v němž místy prosvítají starší záznamy“ (Krupová 2008, 319). Cokoli se však ocitne v tomto románu, i ten sebenepatrnější motiv, ocitá se už ve zcela jiném prostředí. Vypravěčskou iluzi tu vystřídaly iluze a paradoxy metafikční.

Jako román auto-tematický rozvrhuje *Théta* také svou vlastní interpretaci, tedy zahrnuje to, co by se dalo nazvat jako paradox četby uvnitř textu, případně jako paradox textu obsahující vlastní kritiku, vlastní interpretaci. Také v tomto případě se text vymezuje zvláště vůči předchozím románům autorky a hledá pro sebe pojmenování či metaforu, která by byla s to postihnout jeho poetiku. Auto-interpretační pasáže najdeme tam, kde vypravěčka znovu finguje plán románu: „Text jako budoucí tkáň. Román nebude vznikat jako krystalická drúza, jako tomu bylo v *Kuklách*, ale jako sestup kruhy

času a příběhů, které se sobě budou podobat“ (*Théta*, 382). Stejně tak se v textu čas od času vynoří, aby pojmenovaly to, co už se v textu děje, aby našly vhodný popis pro jeho styl a poetiku: „Pozoruji, že se můj román už zase mění v román rodinný a rodový. Zřejmě je tomu tak proto, že sestup do noci a do minulosti musí být vždy sestupem k předkům, na nichž náš fascinuje a zneklidňuje podoba s námi“ (*Théta*, 420). Jak román pokračuje, text „se šíří jako pěnová struktura,“ panuje v něm neuspořádanost a „nabývá roztodivných tvarů, deformuje se, vybíhá do nejrůznějších směrů“ (*Théta*, 465). Interpretace v sebereflexivních promluvách nabývá takových rozměrů, až se pro čtenáře stává určitým vodítkem, které pomáhá porozumět textu nadmíru složitému, podobnému karvenalovému kolotoči, do kterého postavy nastupují a zase z něj vystupují.

[...] můj román, napadá mne, je takový kolotoč a střelnice. Postavy se v něm vynořují ze tmy, mizejí a vracejí v pravidelných intervalech, jsou nehybné a ožívají, jakmile se jich dotknu uprostřed páteře jako při hře na sochy, která se hraje na dvoře starého činžáku, čnicího dosud mezi novostavbami na Komenského náměstí. Dotknu se jich tady na papíře, a ony nabudou těla, učiní několik gest, zatančí svůj jepičí tanec v románu jako Kašpárek na dně vany. Sem tam nasedne na ten kolotoč nějaká další postava, vstoupí do románu, zatímco jiná naopak sesedá a mizí ve tmě mezi boudami. I když však některá zmizí, pořád je víc těch, které se na něm vozí, vypadá to, že ho nemohou opustit. A zakletým jezdcům, kterých je čím dál víc, začíná už být na tom románovém kolotoči velmi těsno. (*Théta*, 412)

Jakkoli jsou tyto výklady poetiky velmi přesné a zdá se, jako by tu sebereflexivní román stíral hranice mezi literárním a kritickým diskursem a poskytoval výklady své vlastní poetiky, neznamená to, že smysl textu se jimi objasňuje a vyčerpává. Explikace vypravěčky na metatextové rovině tu pochopitelně nemohou suplovat roli interpretujícího čtenáře. Obecně o tomto problému paradoxní auto-interpretace a rozvrhu určitého způsobu čtení, který nabízí sám text, píše Paul Ricœur ve třetím svazku *Času a vyprávění* (Ricœura

2007). Aniž bychom tu chtěli zabíhat do podrobností, zaznamenejme alespoň závěr, který z jeho hermeneutické analýzy vyplývá: „Text, který měl četbu předepisovat, je tedy vzápětí stejně tak neurčitý a nejistý, jako budoucí četby,“ píše Ricœur velmi přesně (tamtéž, 238).³³ Význam a smysl románu *Théta* se samozřejmě nemůže rovnat své auto-interpretaci. Spíše tu můžeme spolu s Pavlínou Krupovou konstatovat, že v tak recepčně náročném textu může metatextová rovina poskytovat čtenáři jeden z pomocných signálů, který umožňuje zorientovat se v živé a bující textové tkáni (Krupová 2008, 319). Ostatně už Umberto Eco si všimnul, že intertextové odkazy může i erudovaný čtenář snadno přehlédnout, ale „je nemožné, aby čtenář nezachytil metanarativní reflexe. Možná ho mohou nudit, možná je může ignorovat (přeskočit), ale uvědomuje si, že tam jsou“ (Eco 2004, 206).

Jak jsme už připomněli výše, pro poetiku děl Daniely Hodrové je určujícím významovým svorníkem subjekt vypravěčky-spisovatelky, resp. vědomí tvůrčího subjektu, k němuž lze předchozí auto-interpretaci pasáže vztáhnout. V *Thétě* podrobila autorka tento subjekt poprvé soustavnější reflexi. S jistou nadsázkou lze říci, že téměř každá interpretace *Théty* se pak neobešla bez citace sebereflexivní promluvy tematizující vztah mezi autorkou a jejím románovým alter egem Eliškou Beránkovou a obsahující lapidární zkratku, která se dobře vyjímá v recenzích a kritikách: „Jsem Eliška Beránková, ale zároveň jsem ta, která se na ni dívá“ (*Théta*, 391). Pro román *Théta* je pak typické, že jakmile se vypravěčka-spisovatelka skrývá za jednu z postav, v metafikčním komentáři je tato figura dříve nebo později odhalena: „Cosi mě přimělo v kapitole, v níž líčím setkání s panem Chaunem a Tvorem, změnit první osobu vyprávění na třetí. Píšu *cosi*, a už se přistihuji při úhybném manévru. Je mi přece jasné, že to byl záměr, skrýt se za Elišku Beránkovou, jako jsem se předtím skryla za Sofii Syslovou a předtím za Alici Davidovičovou a také za Diviše Paskala. Prostě se musím stále znovu v románu zakuklovat, schovávat se v něm před světem“ (*Théta*, 398). Nakonec dojde i k uvedení autora do fikce, tedy ke klasické postmoderní figuře. Vypravěčka se svléká ze svého převleku a

³³ Interpretací Ricœurova stanoviska ve vztahu ke konceptu sebereflexivního románu a jeho kritické tradice jsme se zabývali podrobněji jinde (viz Trpka 2010).

její jméno ji ve fikci ztotožňuje se spisovatelkou: „Nejsem Eliška Beránková, jsem Daniela Hodrová. Jste spokojeni, okřídlení pánové?“ (*Théta*, 448).

Théta je tedy prvním textem, ve kterém Daniela Hodrová odhaluje už dříve tušenou dominantní roli subjektu implikovaného dílem. Za splýváním postav, přebíráním identit a za převlékáním masek cítíme právě tento subjekt tvůrce či demiurga. Postavy sice žijí své románové příběhy, ale zároveň se tady nepředstírá, že „jsou něčím víc než nahodilými shluky vzniklými ze skupin slov, pocitů a motivů“ (*Théta*, 528). A stejně tak je tomu i z druhé strany, také vypravěčka-spisovatelka je zasažena románem a svým vlastním vyprávěním, střídavě nad ním získává vládu a zase ji ztrácí.

Literárnost postav a proměnlivost jejich identity jsou nejvíce patrné v metaleptických pasážích, kde si postavy různým způsobem a do různé míry uvědomují svou fiktivní existenci. Spisovatelka Milada Součková prochází Olšanským hřbitovem v podobě Rozptýlené (*Théta*, 396), čte si rukopisnou verzi románu a píše dopis spisovatelce (*Théta*, 505–506). A konečně Eliška Beránková vystoupí ze svého příběhu (ze své dietetické roviny), nabyde existenci na jeho metatextové rovině a v bytu spisovatelky paradoxně čte román *Podobojí*, kde vystupuje sama jako postava, a nakonec zalistuje i nedokončeným rukopisem *Théty*: „A přece se ve mně vzdmáhá zvláštní pocit, že to, o čem v nedokončeném románu čtu (některá místa pročítám stále znovu, abych poznala svou minulost, abych byla), není jen něčí výmysl. Jako by se autorka pokoušela zachytit v románu něco, co někde skutečně bylo a je“ (*Théta*, 511).

„Píšu román, abych zachránila živé, ale také abych vyvedla z nepaměti minulost, své mrtvé, abych z ní vyvedla sama sebe,“ říká vypravěčka velmi přesně (*Théta*, 492). *Théta* je tedy sebereflexivním autotematickým románem, v němž se poprvé v díle Daniely Hodrové objevuje postava vypravěčky-spisovatelky, která sedí u svého stolu nad rukopisem, škrtná a *přepisuje věčnou tužkou* věty na drsném nažloutlém papíře. Je to román, který se *děje na psacím stole* a v němž jsou bytosti postupně *vyvolávány z noci nebytí* (*Théta*, 403).

3.2. „na obálce této knížky“ (*Město vidím...*)

Sebereflexivita v promluvě vypravěče je charakteristická také pro prózu či básnický esej *Město vidím...* (česky 1992). Text sice původně vznikl pro francouzskou edici literárních průvodců a s fotografickým doprovodem vyšel pod názvem *Prague – Visite privée* (1991), ale s prózami Daniely Hodrové a zvláště se třemi romány *Trýznivého města* je navzdory svému původnímu účelu spjat velmi těsně. Autorka dokonce píše, že „k nim přiléhá, je jejich oddenkem“ (*Město vidím...*, 23). Jakkoli bychom mohli najít významné rozdíly v tematice a zejména v proměnách stylu, *Město vidím...* je text obdobně sebereflexivní jako román *Théta*, který vznikl bezprostředně před ním. Už Milan Jankovič si všimnul, že *Komedie*, *Théta* a *Město vidím...* jsou spojeny motivicky i vypravěčskými postupy a vládne v nich „autorský vypravěč, odkrývající co chvíli svou vlastní hru“ (Jankovič 2015, 218).

Přítomnost tohoto autorského vypravěče je v textu zřejmá už od samého začátku. Má ovšem dvě tváře, zastává dvě různé funkce. Je subjektem rozpomínání a prožívání, poutníkem, který prochází město a zaplétá jej do jeho příběhů. Současně je však ztotožněn s figurou píšící spisovatelky, která vznikající text reflektuje a interpretuje. Obě tyto podoby se přitom mohou téměř protnout v jediné pasáži: „Někdy se obrazy v paměti místa pomíchají, vystávají jakoby současně nebo napřeskáčku. Nejspíš se to bude dát i v tomto textu“ (*Město vidím...*, 20). Sebeodhalující spojení *tento text* či *tato próza* (*Město vidím...*, 23) se v promluvě vypravěčky objevuje ještě několikrát. Stejnou pozornost je ovšem třeba věnovat i výpovědím, které netematizují jen text či textovost, ale také proces psaní jako takový, protože i ony jsou součástí anti-iluzivní poetiky připomínající diskursivitu světa, do kterého nás průvodce zavádí. Psaní pak mívá v románech Daniely Hodrové tělesné konotace, je to psaní, které odkazuje k tužce spisovatelky, která sviští po zažloutlém papíru. A často je to právě tak, že čím více se tematizuje psaní textu, tím více je odhalována rouška artefaktuality díla jako psaného textu. A to nikoli pouze z pohledu geneze, ale i jeho další existence jako fyzického artefaktu, knihy. Dokonce se podhaluje i rámec, kterým dílo jako artefakt, hmotná věc, vstupuje

do literární komunikace: „Na konci října jsem se znovu vypravila na Hrad. Chtěla jsem si v kapli svatého Kříže prohlédnout kasuli svatého Václava“ (*Město vidím...*, 66). V reflexi se pak ukazuje důvod cesty na Hrad, její vztah ke knize, kterou čtenář právě drží v ruce.

Původně se mi zamlouvala myšlenka, že by se na obálce této knížky mohl objevit vzor z pohřebního roucha Karla IV. Látka však pozbyla barvy a v místech, kde jsou stylizované hrozny, tento symbol spásy Krista, ale i zasvěcení do tajemství života po smrti, zejí nyní díry. Myslela jsem i na cár roucha (nebo antipendia) svatého Václava, který jsem viděla v Městském muzeu, ale ten, jak mi sdělili odborníci, je pokažen nesprávným restaurováním. (*Město vidím...*, 66)

Město vidím... se tentokrát nepřipomíná jako text, nýbrž jako artefakt, jehož podoba alespoň z části podléhá autorčině vůli. Vzniká tak na první pohled téměř neznatelný metaleptický paradox, neboť se v textu mluví o tom, jak má vypadat kniha. Vydání, které mám právě v ruce (druhé vydání z roku 2009), tento přechod přes práh textu bohužel oslabuje: obálka je zcela šedá a chybí na ní středověký motiv objevující se ještě na původním francouzském vydání.³⁴

Čím blíže je text ke svému konci, čím rychleji spěje poutník k cíli, tím více z textu mizí výpovědi tematizující proces vznikání textu. Vypravěčka spíše zdůrazňuje příběh svého putování a na rovině diskursu vytváří iluzi jeho simultánního prožívání. Charakteristické je v tomto smyslu využívání prezentních slovesných tvarů: „Bloudím uličkami, na jejichž místě kdysi bylo ghetto“ (*Město vidím...*, 83). Vypravěčka jako by právě teď procházela Jáchymovou ulicí, jako by právě vstupovala do židovského muzea v Maiselově synagoze. Namísto tematizace aktu vyprávění soustředí hlas básnivého průvodce Prahou svou pozornost na putování městem a sestup do dantovského *città dolente* – vyprávějíci já ustupuje prožívajícímu já.

³⁴ Ani první české vydání tento metaleptický paradox nenaplnuje. Obálku, jakož i originální ilustrace pro něj vytvořil Svatopluk Klimeš.

3.3. „svět, který se stále tvoří, který stále tvořím“ (*Komedie*)

Jakkoli *Komedie* rozhodně neobsahuje tak extenzivní sebereflexivní komentáře *Théta*, a nelze ji ani považovat za román auto-tematický, opět je čtenáři odhalována textová povaha světa, do kterého se právě začel. „Podobně jako v *Thétě* vystupuje i v *Komedii* do popředí autorský vypravěč (vypravěčka), neslibující čtenáři víc, než může dát: odkrytě vytvářený románový svět na hranici autobiografie a fikce“ (Jankovič 2015a, 211). Vypravěčka už sice nerozkládá text na jeho jednotlivé součástky a její reflexe se nerozebíhají do auto-interpretčních pasáží, ale román v žádném případě není iluzivní. „Fikční svět je budován důsledně jako přiznaná hra, z výkonu vypravěčky ve větách, kterými promlouvá sama nebo které propůjčuje svým postavám“ (tamtéž, 214). Koneckonců i samotný titul lze v tomto případě považovat za sebereflexivní. Takové interpretaci by odpovídala i vnější kompozice textu, jeho uspořádání podle vzoru klasického dramatu: Prolog, pět dějství a Epilog. Milan Jankovič si všímá, že tento odkaz ke stavbě dramatu je však poněkud ambivalentní – jednotlivé části textu neodpovídají postupnému rozvíjení dějového napětí (expozice, kolize, krize, peripetie, katastrofa). Nejednoznačný se proto Jankovičovi jeví i sám dantovský titul *Komedie*, který se spojuje s parodickými a groteskními motivy v textu a může odkazovat také k představení, k němuž se v příběhu chystají postavy na olšanském hřbitově (tamtéž, 210–211). Ve vztahu k poetice tohoto románu však titul získává ještě další konotace. Vypravěčka uvádí své postavy na *jeviště románu*, který nevypráví žitý příběh, ale inscenuje útržky příběhů, epické fragmenty a epizody jako veliké umělecké představení. Když Jankovič v eponymní studii vysvětluje smysl slovního spojení *vyvolávání z nebytí*, uvažuje o něm jako o tematickém a stylovém svorníku, který dobře vystihuje poetiku *Komedie*. Poznává také (spíše mimochodem), že vyvolávána jsou i mnohá jména „na scénu fiktivního olšanského jeviště“ (tamtéž, 210). Jankovič má patrně na mysli jeviště románové, a tohoto významu bychom se chtěli přidržit. Jakkoli je toto spojení chatrné a metaforické, ukrývá v sobě základní princip, kterému je podřízeno sebereflexivní vyprávění v románu *Komedie*. V sebereflexivních promluvách totiž sledujeme napětí mezi dvěma

postoji, jež vypravěčka zaujímá k textu románu. Jednak se stylizuje jako autorka píšící literární text, spisovatelka vyvolávající postavy do svého románu; jednak jako postava, která nemá román ve svých rukou, neboť jí uniká a odvíjí se nezávisle na ní. V této podvojnosti se svět románu nabízí i čtenáři: „Hle, svět, který se stále tvoří, který stále tvořím!“ (*Komedie*, 73). Anebo bychom to mohli říci i jinak – instance, která se nám na první pohled jeví jako zprostředkující subjekt, vypravěčka-spisovatelka vytvářející a komentující svůj román, je současně objektem vyprávění.

Zvláště nápadná je tento vztah tehdy, kdy psaní románu přesahuje autorský subjekt: „Nesu na zádech román,“ říká vypravěčka, „román bloudí z místa na místo, z příběhu do příběhu, žádný z těch příběhů nekončí, ani když přijde smrt, neboť tehdy začíná jiný příběh, valím román do kopce jako balvan, který mi pokaždé, když se blížím k vrcholu, vyklouzne a řítí se do údolí, padám, zvedám se a znovu ho valím, znovu spolu padáme“ (*Komedie*, 36–37).

Psaní románu je pak viděno jako hledání pramene příběhu, hledání smyslu, který neustále uniká. V *Komedii* najdeme řadu metafikčních promluv, ve kterých jsou vyjádřeny pochybnosti nad tímto hledáním. Mohou i přecházet v obsáhlejší pasáže, kde se spojují s úvahami o smysluplnosti tohoto marného pátrání a vyvzdorovaného psaní (*Komedie*, 40).

Subjektem sebereflexivních promluv je tedy podobně jako v *Thétě* a v próze *Město vidím...* postava vypravěčky-spisovatelky, která sedí za svým stolem a píše román:

Poprvé píšu v Petrovicích, v podkrovním pokojíku, ještě nedostavěném, jeho okýnko vede na stezku prošlapanou mezi starými stromy zpustlého zámeckého parku, mávají mi větvemi v silném větru. (*Komedie*, 88)

Píšu u stolu, který jsem postavila na jeho staré místo ve Vladislavově pokoji, kde jsem před lety napsala Podobojí a Kukly, chodidly se dotýkám koberečku, kapala z něj krev, když jsem ho prala – co říkám, kapala? crčela! (*Komedie*, 211)

Nejedná se tu v žádném případě o samoučelnou postmoderní figuru paradoxní přítomnosti autora ve fikci. Román obsahuje i příběh svého tvoření, podaný v první řadě jako marný zápas s pamětí: „Moje paměť je rozsápána jako otcovo pyžamo. Z cupaniny slov, z chuchvalců vět, z cárů příběhů hodlám splést, nebo spíš slátat román? Jaká bláhovost! Jaká domýšlivost! Jaká marnost!“ (*Komedie*, 20). Druhé, z počátku ještě častější téma reflektující vytváření textu zahrnuje fragmentárnost, nespojitost a heterogenitu textu, tedy klíčové prvky poetiky románů Daniely Hodrové. Reflexivní pasáže v těchto případech přecházejí do obsáhlejších básnických promluv rozvíjejících základní metaforickou představu o psaní textu. Na začátku románu se několikrát vrací zejména metafora či obraz psaní románu jako míchání těsta v díži: „Míchám, míchám, mísím, mísím, motám, motám, matu, v díži jsou moje dítky, v té díži, v níž se děje stvoření, to, co bylo, se mísí s tím, co je, a s tím, co bude, bylo nebylo, bude nebude, tady tam, je není, hnětu, hnětu, plná neklidu a nejistoty a úzkosti a netrpělivosti a stesku – tato zvířata mě provázejí, míhají se přede mnou a za mnou – kuna nebo kolčava, zajíc nebo veverka a jakýsi tmavý motýl nebo brouk“ (*Komedie*, 16).

Jako ve všech autorčiných románech nemůžeme ani tady narýsovat přesnou dělicí čáru mezi jednotlivými typy sebereflexivity či mezi tématy, která jsou v sebereflexivních promluvách rozvíjena. Jednotlivé motivy a dílčí témata těchto promluv se navzájem prostupují a spojují. Vrací se představa románu jako divadla či představení, do kterého jsou povolány jednotlivé postavy, kam vstupují či dokonce skáčou.

A loď pluje, kolo se točí, polívka se vaří, maso na talíři, román se píše, nebo spíš spřádá, je v něm už zase Eliška Beránková, ačkoliv jsem si myslela, že jsem ji vyloučila, nechci-li říct zabila, a je v něm také Vladislav Hrach a také pan Vavřínek, i když tu vystupuje pod jménem Ronkola, a vstoupil do něho i kníže Myškin, oblečen do švýcarského pláště, a také se v něm ocitla paní Šedivá, které se přezdívá Papírová bába, a kde se vzala, tu se vzala, skočila do něj potkanka Řehořka,

byla jen domněle mrtvá, a potom tu visí ta, jejíž jméno si netroufám vyslovit v obavě, že bych se jí tím, kdybych ho vyslovila, vydala napospas, je klamně zde, jak píše básník Hrach, doufaje, že prohlásí-li ji za klam, vyhraje odvěký zápas. (*Komedie*, 23–24)

Komedie je opět román o spisovatelce, která podniká výpravu do své paměti a snaží se ze vzpomínek na živé bytosti i literární postavy vytvořit text, ve kterém všechno znovu ožívá, vstupuje do románové existence a vědomě se účastní představení téměř divadelního.

3.4. „kolik pomíjivých korvin musím ještě vypsát, než vypovím ten příběh“ (Vyvolávání)

Anti-iluzivní poetika s výraznou stylizací vypravěče jako spisovatelky je příznačná také pro román *Vyvolávání* (Hodrová 2010). Začíná úzkostným váháním vypravěčky, která se chystá napsat písmeno A – první písmeno abecedy, začátek světa z písmen a slov a zároveň počáteční literu ve jménu postavy Alice Davidovičové.

Váhavě přistupuji k písmeni A, A jako Alice, přímo s úzkostí, není divu, má-li jím být stvořen svět, který se podle Weinreba, autora knihy *Znamení života*, rodí kdesi mezi slovy ajin, které znamená nic, a ani, které znamená já, z jejich zvláštního vztahu, rodí se neustále znovu z hebrejského písmene Alef, jež znamená hlavu, býčí hlavu a zároveň číslovku 1, v teorii množin je alef transfinitním číslem, které vyjadřuje, že celek není větší než jeho část. Písmeno Alef tvoří dvě krůpěje, na znamení toho, že existuje skryté a zjevné, mlčení a mluvení, nahoře a dole. V počáteční větě mého prvního románu Podobojí Alice Davidovičová by si nikdy nepomyslela, že okno jejího dětského pokoje visí tak nízko nad Olšanským hřbitovem, že tělo tu vzdálenost urazí ani ne za dvě vteřiny, už byl svinut celý svět, který se od toho okamžiku začal odvíjet a od jisté chvíle, ne-li od počátku,

se do sebe zase začal zavíjet, můj nekonečný román, šířící se jako tkáň, ale nejen román, celý můj život, který je od narození s životem té osmnáctileté Židovky, která skočila z okna mého budoucího dětského pokoje, tajemně spojen, když dopadla na chodník, objevily se jí na spodním rtu dvě kapičky krve. Přiřkla jsem jí jméno své dávné spolužačky, která se po letech ozvala z Ameriky, překvapilo ji, že našla svoje jméno u postavy z cizího příběhu. Netušila jsem, jaké síly rozpoutám, když jsem nechala Alici stoupnout na římsu okna v pátém patře, ve skutečnosti však musela zdolat zábradlí balkonu, ani nevím, proč jsem v románu ten detail změnila. (*Vyvolávání*, 5)

Spolu se začátkem psaní se zde pozoruhodně tematizuje počátek jako akt samotného vznikání textu i světa. Svět románu začíná majuskulí A, rodí se mezi ničím (*ajin*) a subjektem já (*ani*), zároveň je první litera abecedy okamžitě díky svému zápisu součástí dalšího zvýznamňování. Písmeno A, jeho bezprostřední artikulace ve jménu Alice (A jako Alice), se dovolává počáteční věty prvního románu Daniely Hodrové *Podobojí*, věty, která v okamžiku zrození románové postavy připomíná její smrt. A začátek prvního autorčina románu je zase začátkem psaní vůbec, otevírá text nikdy nekončícího díla.

Vypravěčka *Vyvolávání* komentuje proces vznikání textu způsobem, který rozhodně není diskursivní digresí příběhu, nýbrž je s ním motivicky provázán skutečně do posledního detailu. Všimněme si třeba dvou krůpějí v hebrejském písmenu Alef, které se znovu vracejí jako dvě kapičky krve na spodním rtu Alice Davidovičové.

Klíčem k interpretaci sebereflexivních promluv v tomto románu už je pojem v jeho titulu. Roman Kanda tu nabízí hned tři možné výklady: vyvolávání jako psychický proces vzpomínání (vybavování si); vyvolávání jako vypravěčské gesto – „vypravěčka (a současně protagonistka románu) vyvolává, či spíše přivolává jednotlivé postavy nebo věci, aby se staly součástí vyprávění“; vyvolávání jako zařikávání, které má uchránit před temnými silami (Kanda 2014, 596–597). Jak už si dříve všiml Jankovič při interpretaci *Komedie*, vyvolávání je tu především vyvoláváním z nebytí. Vypravěčka se pokouší

„zachytit, co by jinak beze stopy uniklo, pominulo, bylo zapomenuto, co by se proměnilo k nepoznání, co by ze světa vymizelo tak dokonale, jako by ani nikdy nebylo“ (*Vyvolávání*, 21). Sama si zvolila „roli vyvolavačky“, je tou, „jež vyvolává, jež dává jména a spolu s nimi příběhy“ (*Vyvolávání*, 140). Zachraňuje své blízké tím, že o nich píše, vyvolává je do románové existence a nechává je sehrát fragmenty jejich příběhů. Román se tak stává svého druhu místem paměti. Odehrávají se v něm příběhy, které by neměly být zapomenuty. Vypravěčka volá všechny „milované, mrtvé i živé, otce a matku, Karla a Jaroslava, Bohunku a Johana“ (*Vyvolávání*, 26). Jakmile je vyvolá jménem, román je do sebe „začíná vtahovat svým úzkým hrdlem“ a všichni blízcí se z obrazů vzpomínek mění v románové postavy (tamtéž). Zároveň však platí, že vypravěčka se podobně jako v předchozích románech stylizuje do figury, která je promlouvajícím subjektem v románu, ale stejně tak objektem románem zasaženým, je vydána napospas textu a mění se obdobně v literární postavu: „sklouzávám tam spolu s nimi, i když si někdy namlouvám, že vše pozoruji přes matné sklo románu, že dokážu být střídavě nebo zároveň uvnitř i venku, naskakovat a seskakovat z paternosteru románu, jako se o to kdysi v Thétě pokoušela Eliška Beránková“ (tamtéž.). Vypravěčka-spisovatelka je původkyní vyvolávání, vzpomínání a vyprávění, ale stejně tak se stává postavou, součástí světa románu, jakkoli v něm má privilegované místo.

Promluva této vyvolavačky je od svého počátku stylizována jako promluva spisovatelky, autorky trilogie *Trýznivé město*, písíci román *Vyvolávání*. Jak je pro Hodrovou typické, vzniká dvojí iluze, kterou jsme viděli už v románu *Théta*, iluze přítomnosti autorky ve fikci a iluze paradoxního odvíjení textu jakoby před očima čtenáře. Román se dokonce před čtenářem otevře jako divadelní představení, k jehož inscenaci vyvolává vypravěčka své postavy jako loutky. Tentokrát se metaforický obraz známý z románu *Komedie* proměňuje ve skutečný rej postav a loutek:

[...] všichni začínají pod taktovkou mé propisky křepčit, Bohunka s berlemi se pomalu otáčí kolostolalala, Karel na krvácejícím koberečku hopsá, Jaroslav se vlní v prostěradle, do kterého jsme ho

zavinuly s noční sestrou na Františku, Alice při tanci zavírá oči a představuje si, že tančí s Pavlem Santnerem, Šípkový Jura hopsahejsadobrandejsa poskakuje na otomanu potaženém voskovaným plátnem, teta Emilka se v Sulické na lůžku aspoň do rytmu nadzvedá a levou rukou, tou zdravou, diriguje, či spíš šermuje, volá, skoro vyzpěvuje ano, ano, ne, ne, naposled tančila v Mariánkách s jedním pilotem, tiskl ji k sobě důvěrně, zamilovala se do něj a doufala, že zavolá, až se vrátí do Prahy, ale už se nikdo neozval. Jen Johan netančí, ačkoli by mu to šlo ze všech nejlépe, tančil přece kdysi v Národním divadle, byť jen ve sboru, můj tanec se mu zřejmě příliš nezamlouvá, zdá se mi, že hlavou naznačuje odmítavé gesto, nepřeje si být v mém románu. Jak bych ho však mohla pominout, vždyť kdyby mi nevdechl život, nezačala bych psát tento román? (*Vyvolávání*, 11–12)

Tanec smrti, ke kterému přivolává vypravěčka své postavy, živé i mrtvé, skutečné i fiktivní, se v sebereflexivním gestu odhaluje jako veliký spektakl, nevídané představení, které diváka láká na černohumornou tragiku. Opět se stírá zdánlivě neprostupná hranice mezi románem a příběhem, mezi autorem a postavami. Je to metaleptický tanec, který je oslavou právě započatého představení, právě rozepsaného, nebo z pohledu čtenáře rozečteného románu. Sebereflexivita románu *Vyvolávání* tak od počátku znamená také spojení figury vypravěče jako spisovatelky tematizující své psaní s metaleptickými transgresemi narativních rovin. Román se *odehrává* v místnosti, ve které sedí postava píšící spisovatelky. Jednotlivé obrazy románu ožívají v její mysli a zároveň vstupují do existence prostřednictvím psaní. Vypravěčka všechny postavy „shromáždila na tomto místě“, aby s nimi „sehrála svou hru, nebude-li to spíš jejich hra“ (*Vyvolávání*, 22). Někdy se dokonce uklidňuje „pomyšlením, že se vše děje jen ve hře, tady v pokoji“ (*Vyvolávání*, 26).

Motiv románu jako divadla či představení se spojuje s tématem vyvolávání postav z nebytí do románového světa. Pozoruhodná je v tomto ohledu postava skrytá pod jménem Johan. Vypravěčka se o něj strachuje, má

obavy, aby jeho pravá identita jednou nevstoupila do románového textu: „Bude jen věcí času, kdy vydám netvorovi také Johana, i pod nepravým jménem sklouzne do hrdla románu, Bohunka mu už odtamtud kyne, ovšem jen z rukopisu, ti dva se zatím jinde neseťkali, i když o sobě vědí, začíná mít toho člověka, o němž jí vyprávím, pokud jí právě nepředčítám z velké knihy o kosmu, docela ráda, o svých obavách, nepochybuji, že je má, přede mnou mlčí“ (*Vyvolávání*, 27). Tematizuje se tu jednak vztah mezi postavou a jejím skutečným protějškem, mezi románem a životem, jednak text románu jako místa, kde se postavy, jež se ve skutečnosti nikdy neseťkaly, sejít mohou: Bohunka z románu kyne Johanovi, který do něj nikdy nebyl svým pravým jménem vyvolán a nikdy se s ní mimo tyto stránky neseťkal.

Na rozdíl od *Théty* nejsou sice sebereflexivní komentáře ve *Vyvolávání* tak extenzivní, ale stojí za nimi stejné gesto, jsou spojeny stejnou funkcí. Hlas vypravěče odhaluje toto psaní jako text jako literární, který nekopíruje realitu, ale umožňuje, aby vznikl zcela nový románový svět. *Vyvolávání* se v tomto srovnání jeví jako román na jednu stranu umírněnější, jako román, který nepodniká tak obsáhlou žánrovou introspekci, ovšem na stranu druhou se ukazuje být románem, který je ve své tematizaci artefaktualnosti díla daleko radikálnější, stává se *aktem psaní*. Milan Jankovič dokonce píše, že „jako čtenáři jsme do něj přímo vtahování, můžeme se ho dotýkat bezprostředním, byť třeba plně neprojasněným spoluprožíváním“ (Jankovič 2015, 427).

Vypravěčka vynakládá velké úsilí, aby byl text čtenářem vnímán jako dílo, za kterým stojí zápas o jeho podobu, jako text, který má svou genezi a rukopisnou podobu. Reflexe aktu psaní je v románu *Vyvolávání* především pojena s procesem vzniku textu, který přibývá na žlutém papíře písmeno po písmeni, jak tužka v ruce autorky vypouští modrý inkoust. Tyto zdánlivě digresivní sebereflexivní pasáže se, jak už jsme mohli vidět jinde, motivicky propojují s narativní, dějovou linií textu: „oháním se propiskou značky Pascal, stejnou značku bude mít nové růžové pyžamo, obléknu si ho, až budu v nemocnici v Kubelíkově ulici, nakročena jednou nohou do propasti, čekat Johanovu návštěvu, jsme zde, jsme zde (*Vyvolávání*, 22). Obraz propisky klouzající po papíře se ve *Vyvolávání* objeví ještě mnohokrát. Nejprve je to

propiska Pascal, záhy ji však vystřídá propiska italské značky Corvina, které „průhledným tělem proudí temná tekutina, psaním jí ubývá“ (*Vyvolávání*, 41). Personifikované Korviny s majuskulí na počátku se pak stávají prostředníkem mezi vypravěčkou a papírem. Zprvu substantivum korvina vypravěčka píše s malým písmenem, ale nakonec převládne velké K, které značí „že propiska už nabyla existence, právě tím jménem ji nabyla“ (*Vyvolávání*, 256). Jak text pokračuje, střídá se jedna Korvina za druhou, až nakonec zbývá jen jedna jediná. Psaní rukopisu propiskou, věčnou tužkou, která je ve skutečnosti křehce pomíjivá, je tak spojeno s odvíjením textu románu, jemuž neustále hrozí, že vyschne pramen jeho příběhu, jako mizí a vysychá inkoust v té které Korvině. Součástí vyprávění je tedy i příběh psaní textu Korvinami. Ty se nestále někde schovávají a ztrácejí. Jedna z Korvin jako by se zdráhala podílet se na pokračujícím textu, který se neustále větví a bují a ne a ne dospět ke svému konci: „zdálo se mi, že se mi skryla proto, abych nenapsala následující řádky, možná abych už přestala psát, aby se román uzavřel a už dál nevětvil a netříštil, příběhy přece dospěly k završení, pokud se u podobných příběhů o nějakém završení dá vůbec mluvit“ (*Vyvolávání*, 256). Vypravěčka ovšem nutně potřebuje najít právě tuto Korvinu:

cítila jsem nutnost napsat, jaký jsem měla onehdy sen, a proto jsem musela za každou cenu Korvinu najít, právě ji, nemůžu ji svévolně a klidně nahradit některou z tuctu jejích sester, které chovám v zásuvce psacího stolu, byť by ta další byla navlas stejná, opravdu navlas?, a hle, najednou se vynořila, nikoli z koberce s geometrickým vzorem ani z hloubi smrtelného koberečku, ale z poznámkového sešitu Bobo, byla v něm založena u slov, která jsem si do něj zapsala naposled, sloup ledového vzduchu, který mi zdola vyrazí do tváře, jak prosté! (*Vyvolávání*, 257)

Dokonce i ta poslední Korvina upadla na podlahu a vypravěčka vstává od psacího stolu a hledá ji. Jako by tužka chtěla dát spisovatelce najevo, že její „psaní je psaním z marnosti a že je na čase s ním skončit“ (*Vyvolávání*, 326). Na

stole z propisky zbylo víčko, krytka, která zabraňuje jejímu vyschnutí: „copak neví, že bez ní pramínek života vyschne ještě dřív, než kdyby cupitala na špičce, vykružovala na jevišti papíru klíčky a smyčky, vyskakovala v čárkách a háčcích, zapichovala se nebo zabodávala v tečkách neboli nabodeničkách“ (*Vyvolávání*, 326). Téma vysychání a ubývání inkoustu v Korvinách se v románu vrací hned několikrát; jednou spisovatelka pohřeší krytku a Korvině, která už beztak píše z posledního, hrozí vyschnutí; zajímavě se tak rozvíjí už zmíněná postmoderní figura písčícího spisovatele.

tuším, že tato Korvina vyschne dřív než její sestry, že napíše míň slov než ty, které ji předcházely a chránily lépe svůj pramínek, ale nejspíš jí byl kratší život prostě souzen, měla napsat právě jen určitá slova, a už ne další, před chvílí začala chrlit temnou hustou krev, což je neklamné znamení blížícího se konce, každým okamžikem se také může přihodit, jak tu přecházím po pokoji sem a tam, že mi její ztracená přilbička křupne pod nohou a tím bude její osud zpečetěn (*Vyvolávání*, 284)

Nejenom v osudech Korvin je názorně vyprávěn příběh vzniku rukopisu. Spolu s věčnými tužkami vstupuje do textu románu také papír, který autorka popisuje jejich tmavě modrým inkoustem. Vlastně se jedná o několik druhů papírů. Dozvídáme se, že romány *Podobojí* a *Kukly* byly psány na rub scénářů, které vypravěčce zbyly po otci, s románem *Théta* se pak vyčerpala zásoba drsných nažloutlých papírů, které tyty scénáře připomínaly, a teď už nelze jinak, než psát román téměř na cokoli. V jednu chvíli se dokonce vypravěčka přiznává, že text píše na druhou stranu první vytištěné verze téhož románu:

Konečně jsem těch několik listů přepásaných černou šerpou popsala, jsou za mnou, -ou -ou, za námi, -áami -áami, sáhla jsem po dalších papírech, začala na ně psát a teprve když jsem první popsala, všimla jsem si, že píšu na rub svých vlastních stránek, vytištěných a opravených, staré věty se úponky chytají nových vět, je to tak vlastně

dobře, román se bude zavíjet sám do sebe, do své stále svlékané kůže, -anéé -anéé, kolikerým svlékáním ještě musí projít?, -lít -lít, čím blíž bude svému konci, tím blíž bude i svému počátku (*Vyvolávání*, 227)

Román se zkrátka opět stává čím dál tím více románem o psaní románu, znovu je tematizováno psaní rukopisu, jeho přepracovávání, korigování a několikeré čtení dalšími osobami. Více než v předchozích prózách se tu objevují náznaky prvních čtenářských ohlasů na rukopisnou verzi textu; jedním z čtenářů je například tajemná postava jogína Johana, vypravěččiny nové lásky. Pravidelnou vnímatelkou nehotového textu je však postava Bohunky (Bohumily Grögerové), které spisovatelka román o s ohledem na její slábnoucí zrak předčítá. Bohunka se tak často ocitá v roli potenciálního komunikačního partnera vypravěče. Román jí sice není adresován, vyprávění se neobrací na konkrétního fiktivního adresáta, ale vypravěčka o jejím rozumnění a o jejích možných interpretacích často uvažuje a snaží se je předjímat. V textu se dokonce objevují i Bohunčiny reakce na poslech románu: „Ten tvůj román je jako strom, řekne, když se probere z polospánku, do kterého při čtení upadla, stále rozrůstá, větví a zase vrací ke kořenům, každá větev se může stát kořenem nového stromu“ (*Vyvolávání*, 148).

Se stejnou důsledností se sebereflexivní vyprávění zaměřuje i na reflexi kompozice románu, na jeho románovou a umělečeskou povahu, vypravěčka-spisovatelka například uvažuje o zvukových předělech mezi jednotlivými kapitolami (*Vyvolávání*, 153), nebo konstatuje v intertextuální narážce, že „román je v půli se svou poutí“ (*Vyvolávání*, 188).

3.5. „čas se v mých větvích vrací do sebe“ (*Točité věty*)

V *Točitých větvích* (Hodrová 2015) se postava Bohunky stává jednou z klíčových figur celého příběhu. Je to znovu román o psaní, ale zase docela jinak než *Théta* nebo *Vyvolávání*. O *Točitých větvích* je možno uvažovat jako sebereflexivní román o psaní rukopisu románu, ve kterém postava Bohunky

píše svou knihu vzpomínek: „Píše, v levé ruce lupu, v pravé fix, pevně ho svírá, fix se rozbíhá, běží, pronásledován svým stínem, žene se po papíru, pokrývá jej větami, často holými, řadícími se spořádané a neuvěřitelně úhledně, uvážím-li téměř naprostou slepotu spisovatelky, věta za větou, list za listem se vrší na stole“ (*Točité věty*, 79). Bohunčino psaní vyvzdorované nad slepotou se bytostně dotýká i práce na *Točitých větách*. Nejen tím, že vypravěčka-spisovatelka jí předčítá svůj rukopis, jako tomu bylo ve *Vyvolávání*, ale také tím, jak se obě spisovatelské aktivity podmiňují. Bohunka píše a vypravěčka zaznamenává její zápas s textem, román se stává dvojitým psaním o psaní. Bohunka se snad při každé návštěvě dotazuje na pokračující práci na románu *Točité věty*. Její naléhání autorku znejišťuje, ale zároveň ovlivňuje způsob, jakým je román vytvářen:

tak jestliže na jedné straně prožívám díky Bohunce a skrze ni tím, že o ní píšu, svou celistvost, bez její postavy by mé psaní nebylo, tak na druhé straně prožívám kvůli ní, kvůli tomu, že svými dotazy a naléháním na mé psaní nevědomky útočí, rozežírání ho a trhá, jeho i svou nejistotu, neúplnost a rozervanost, avšak právě tím vlastně určuje jeho povahu (*Točité věty*, 256)

Také v *Točitých větách* najdeme v sebereflexivních promluvách odkazy k divadelnosti a k pojetí románu jako divadla, jak jsme to viděli v *Komedii* a také na začátku *Vyvolávání*. Text je tentokrát rozdělen do tří částí, každá z nich je vymezena výměnou kulis v malém dětském loutkovém divadélku, a každá tato proměna má své odpovídající důsledky v příběhu, znamená proměnu výchozího prostředí. Nejprve se ocitáme v divadelním lese, který splývá s lesem dantovským, pak se rozestavení kulis promění do krajiny s mlýnem a hradem, nakonec se vracíme zpátky do temného lesa. Nejtěžší rozhodování postupuje vypravěčka v případě střední části. Dokonce na chvíli uvažuje o zcela jiném rozestavení románového jeviště: „Nemohly by kulisy tvořit stránky z rukopisu? V nich přece pokračuje drama!“ (*Točité věty*, 153).

V reflexivních pasážích *Točitých vět* se objevuje většina motivů a témat, které už jsme mohli vidět v předchozích románech. Metatextová rovina znovu zahrnuje nejen tematizaci textovosti díla, ale také psaní rukopisu, tentokrát ovšem nejprve „bezejmennou propiskou“ (*Točité věty*, 6) a pak tužkou značky Centrum (*Točité věty*, 243). Vytištěné staré verze kapitol se dokonce ocitnou v modrém odpadkovém kontejneru a vypravěčka si představuje, co se s nimi bude dít (*Točité věty*, 176–178).

Stejně jako v *Thétě* i tady se auto-interpretační pasáže stávají čtenářským vodítkem po kompozici a poetice textu, aniž by samozřejmě nabízely jednoznačný výklad jeho smyslu. *Točité věty* v sobě mají zahrnout všechny dosavadní autorčiny romány:

jak se věty řadily jedna za druhou, spíš vrstvily jedna na druhou, vnořovaly se do sítě analogií, neustále se rozrůstající a zahušťující, neboť tato síť se nešíří pouze dopředu a nenadouvá do stran, ale rozvinuje se i do hloubky, zahrnuje do sebe *Vyvolávání* a *Komedii* a sahá ještě hlouběji, k *Thétě*, *Kuklám* a *Podobojí*, které bylo na samém počátku, všechny romány, ačkoli jsem je psala v rozmezí více než třiceti let, se pro mne dějí současně a právě teď, jsou ve *Větech* spolupřítomny, stejně jako byly *Věty*, dosud nenapsané, už přítomny v nich, předpovídány a napovídány v některých strukturách, větách, rytmech, pnutí, zavinuty v motivech čekajících na své rozvinutí, v dřímajících souvislostech čekajících na své probuzení, věty se začaly řítit jako vodopády na *Huptychově* obrazu prosince a vyplavovat staré příběhy a významy, proplétat je s těmi pozdějšími, ale i s těmi nejnovějšími, tam a sem, sem a tam a střídavě otvírají dveře příběhů, stále jsou spolupřítomny všechny. Byť lze jejich spolupřítomnost toliko naznačit, věty o nich vědí (*Točité věty*, 234)

Způsob, jakým Daniela Hodrová píše, se přece jen mění, byť se nejedná o žádnou radikální přestavbu stylu. Dlouhá, polytematická souvětí, ve kterých se proplétala celá řada zdánlivě nesouvisejících motivů, byla v její próze už od

počátku přítomna. Tentokrát se však tato rozsáhlá souvětí stávají základním stavebním prvkem celého textu. Dvakrát je v textu slyšet přátelsky káravý hlas Milana Jankoviče, který spisovatelku nabádá, aby si dala pozor na příliš rozvěklá souvětí.³⁵ Vypravěčka se však dlouhých vět ne a ne vzdát a věty jsou mnohdy skutečně spletité, dokonce se někdy „teprve na konci věty vyjasní, rozhodne, co bude, jindy, možná častěji, zůstane však i po konci věty rozuzlení děje nebo příběhu odloženo, posléze nezřídka i zapomenuto, nebo se konec později ukáže málo podstatný, takže není nutné příběh dovyprávět“ (*Točité věty*, 354).

V poslední třetině textu se v reflexivních pasážích objevuje nové téma – téma konce románu. Vypravěčka jako by se nemohla smířit s tím, že román musí spět ke svému konci. Je to Bohunka, která na spisovatelku naléhá, dokonce se před návštěvami zmiňuje o tom, že spisovatelka s rukopisem už brzo skončí. „Ne, nekončím! volám, abych přebila její tvrzení, ba ortel, to přece ty končíš, říkám, tentokrát zase já rozhodně, a tu zase ona na mě pohlédne nechápavě, ani konec jejího psaní není v dohlednu“ (*Točité věty*, 208). Skutečný konec románu je pak věnován snad poslední návštěvě u Bohunky: „Nezeptala se mě jako obvykle, jestli už s psáním románu končím, ačkoli tentokrát bych jí odpověděla, ano, právě končím, už to věděla“ (*Točité věty*, 375).

Sebereflexivní vyprávění v prózách Daniely Hodrové se v první řadě opírá o kategorii vypravěče. V románech je vždy slyšet vypravěčku, která se sice neobrací na čtenáře přímo (oslovování fiktivního adresáta je u Hodrové velmi ojedinělé), ale komentuje vyprávění, a tím odhaluje sama sebe ve své vypravěčské roli. Jak jsme mohli vidět, part vypravěčky vykazuje celou řadu rysů, které tradičně připisujeme autorskému vypravěči. Vypravěčka nejvyšší narativní roviny je ovšem ve všech případech silně personalizovaná a patří zároveň mezi postavy románu, který sama vypráví. Aniž bychom chtěli celou vyprávěcí situaci zjednodušit, jsou to vždy romány o spisovatelce, která píše

³⁵ Stojí za zmínku, že Milan Jankovič se ve své studii o románu *Vyvolávání*, neskrývající nijak obdiv k dílu Daniely Hodrové, zabývá právě stavbou a smyslem dlouhých souvětí (Jankovič 2015b).

román, v němž vystupuje jako postava. Dosazením autorky do fikce vzniká klasická postmoderní figura, která samozřejmě neruší hranice fikčního a nefikčního diskursu, „nýbrž je pouze rozšiřuje obsazením autora jako fikční postavy“ (McHale 2003, 198).

Z pozice vypravěčky-spisovatelky-postavy jsou pak proslovovány autointerpretace a metafikční komentáře. Sebereflexivní promluvy a komentáře i tady jednoznačně sugerují přítomnost vypravěče jako mediátora příběhu, ovšem zdůrazněna je tu jeho autorská role. Text je tak znovu a znovu odhalován jako umělecký výtvar, jako dílo, za kterým stojí dlouhé hodiny strávené s tužkou nad zažloutlým papírem. Možná by bylo lépe hovořit než o sebeodhalujícím vyprávění dokonce o sebeodhalujícím románu. Vyprávění obrací pozornost na svůj kreativní a performativní potenciál. Text tedy vynaloží nesmírnou energii právě na to, aby vyvolal dojem paradoxního recepčního efektu, který je spojen s metafikcí: Čteme román, který se děje na psacím stole.

Závěr

Hlavním cílem naší práce bylo na základě analýzy vybraných teoretických přístupů k narativní sebereflexivitě navrhnout taková pojetí metafikce a sebereflexivního vyprávění, která by nebyla svázána jen s radikálními postmoderními experimenty. Naší záměrem bylo upravit stávající pojetí těchto pojmů do té míry, aby je bylo možné uplatnit při analýze sebereflexivních postupů v české narativní fikci a nakonec i při budoucím projektu dějin sebereflexivního vyprávění v české literatuře.

Ukázali jsme, že celá teoretická koncepce sebereflexivity ve vyprávění je závislá na vymezení pojmu metafikce. Došli jsme dokonce k závěru, že v metafikci je i v současných pojetích přítomen odkaz k původnímu postmodernímu konceptu, který se ukázal jako závislý na postmoderním diskurzu. Znamená to, že pokud je v soudobých naratologických koncepcích uvažováno o metafikci jako o fikci, která reflektuje vlastní fikční status ve smyslu imaginární reference a/nebo konstruovanosti narativu, je pojem metafikce dosud vymezen jako *postmoderní* metafikce. Abychom mohli v naratologických a stylistických rozborech využívat koncept metafikce, museli jsme ho navrhnout jako určitý typ fikce, který není ve své definici omezen kulturněhistorickou epochou.

Každá definice metafikce vždy předpokládá určité vymezení fikce. Na příkladu sémantiky fikčních světů jsme viděli, že metafikce bývá vymezena jako způsob psaní, který se s fikcí neslučuje. V přístupu Lubomíra Doležela se metafikce dostala na okraj teoretického modelu díky tomu, že odhalila konstrukční proceduru, která vytváří fikční svět, tedy performativní povahu narativního textu. Zakrývání této konstruovanosti a performativnosti narativního textu zvažoval Doležel jako konvence narativního žánru. Podle Marie-Laure Ryanové je ustavující podmínkou fikce narativní struktura umožňující imaginární zanoření do textového aktuálního světa. Metafikce takovou imerzi neumožňuje, a proto ji Ryanová považuje za samostatnou kategorii.

Na základě tohoto zjištění jsme navrhli takové pojetí metafikce jako sebeodhalující fikce, které metafikci důsledně podřazuje pod širší kategorii fikce. Fikce pro nás zahrnuje metafikci, aniž bychom pro termín fikce museli hledat nový obsah. Rámec fikčních světů nám nakonec přece jen nabídnul vhodný prostor pro takové pojetí fikce, které ukazuje, že sebereflexivní strategie jsou vlastně jen krajním bodem inherentní sebereflexivity literárního textu. Prolomení konvence zakrývání konstrukční procedury totiž nemusí nutně znamenat zborcení celé fikce. Musíme se všem vyhnout tomu, abychom fikci vymezili sémantickým omezením, které se s metafikcí neslučuje.

Účinek metafikce jsme proto vysvětlili jako efekt způsobený odhalením dvouvrstvé komunikační struktury fikce, jak ji na okraj svého modelu představila Marie-Laure Ryanová. Fikci tedy nahlížíme jako dvouvrstvou komunikační strukturu či jako promluvu s dvojitou ilokuční platností. Jeden text má vlastně dvojitou ilokuční platnost, jednu z hlediska světa aktuálního a druhou z pohledu světa fikčního. Subverzivní formy jako metafikce tedy nepodrývají celou strukturu fikční komunikace, ale pouze k ní referují. Jak Doležel, tak Ryanová vlastně ukazují, že konvencí narativního textu je zakrývání performativní povahy textu a fikčního statusu světa, který je tímto textem projektován. Jestliže jsou ovšem do struktury fikce zahrnuty obě komunikační roviny, pak je zřejmé, že do literární komunikace vstupuje celá promluva jako taková, tedy promluva se dvojitou ilokuční platností. Během čtení fikce se čtenář vztahuje nejenom k fikčnímu světu, do nějž se může podle Ryanové imaginárně ponořit, ale reflektuje také to, že čte fikci. Toto vědomí fiktivnosti textu je vlastně přímo odvislé od dvouvrstvé struktury fikce.

Fikce tedy pro nás zahrnuje metafikci jako jednu ze svých možností. Metafikci chápeme jako sebeodhalující fikci, která na základě ustavení meta-roviny obnažuje svůj fikční status, tedy referuje k dvouvrstvé komunikační struktuře. V metafikci tak může, ale nezbytně nemusí být tematizována fikčnost ve smyslu imaginární reference. Pojem metafikce tedy vymezujeme jako určitý typ fikce využívající sebereflexivní vyprávění, v němž je ovšem obnažen fikční status. Metafikce je tedy určena svým efektem, a má proto blízko k žánrové kategorii sebereflexivního románu. Sebereflexivní román pro nás zůstává

románem metanarativním, antiiluzivním a autotematickým, avšak nikoli románem odhalujícím dvouvrstvou komunikační strukturu fikce. Naproti tomu metafikcí rozumíme takové texty, které sice mohou mít všechny vlastnosti sebereflexivního románu, ale nezbytně nutně musí podvojnou komunikační strukturu fikce odhalovat. Z definice také vyplývá, že romány, ve kterých se objevuje rekurzivní struktura fikce ve fikci, v níž vyprávějící postava píše o tom, jak vytváří román, aniž by byla odhalena fikčnosti této postavy, nepovažujeme za metafikce. Tyto texty obsahují metafikční komentáře odhalující fiktivnost fikce ve fikci, ale text jako celek není metafikcí.

Na základě této argumentace jsme pak kategorii metafikcionalit přesunuli na pole naratologie, abychom definovali odpovídající pojmy na rovině vyprávění (narace) a mohli sledovat textové projevy sebereflexivity v sebereflexivních románech a v metafikcích. Především jsme se pokusili poněkud upravit dichotomii metafikcionalit a metanarativit, jak jsme ji našli ve výzkumem Ansgara Nünninga a Moniky Fludernikové. Oba koncepty jsme důsledně vztáhly ke kategorii hlasu, a proto jsme zdůraznili, že v takovém případě je vhodné mluvit o metanarativních a metafikčních komentářích, nikoli o metanarativitě a metafikci. Metafikce je typem fikce, kdežto metanarativní komentář je jednou ze dvou základních forem sebereflexivního vyprávění.

Sebereflexivní vyprávění je takový akt vyprávění, který se vztahuje sám k sobě, upozorňuje na sebe právě jako na vyprávění a tematizuje aspekty, které se na vyprávění podílejí. Jakmile epické dílo reflexivně odkazuje k vlastnímu zakládajícímu aktu vyprávění, můžeme uvažovat o sebereflexivním vyprávění, bez ohledu na to, o čem daný narativ pojednává. Sebereflexivní vyprávění je tedy způsob vyprávění, který se objevuje i jinde než v metafikci a sebereflexivním románu.

Sebereflexivní vyprávění zahrnuje v první řadě dva strukturní typy – metafikční a metanarativní komentáře vypravěče. Metanarativní komentáře referují k diskurzu, k vypravěči či k procesu vyprávění, aniž by odhalili fiktivnost či literárnost příběhu. Jsou to tedy komentáře, jejichž základním efektem je ustavení iluze přítomnosti vypravěče, tedy performance vypravěče jako zprostředkovávajícího subjektu. Naopak metafikčními komentáři jsou pro

nás takové výroky vypravěče, které tematizují fikčnost příběhu anebo odhalují artificialnost či literárnost diskurzu nebo vypravěče. Jakmile vypravěč tematizuje text jako artefakt nebo jako literární dílo, odhaluje tak to, co jsme společně s Marie-Laure Ryanovou nazvali vrstvenou ilokuční strukturou fikce, a proto takové případy považujeme za metafikční.

Pro analýzu sebereflexivity ve vyprávění jsme tak navrhli celkem pět pojmů. Metafikce a sebereflexivní román jsou koncepty genologicko-kritické, kdežto sebereflexivní vyprávění a jeho dvě varianty, tedy metafikční a metanarativní komentáře, jsou termíny naratologické.

V analytické části jsme všechny tyto koncepty sledovali ve vybraných literárních dílech. Nechtěli jsme navržený model jen podrobit zkoušce, ale prostřednictvím pojmů vypracovaných v teoretické části vstoupit do významové výstavby těchto literárních děl a přispět k poznání jejich osobité poetiky. Zkoumání celého prozaického díla Jiřího Kratochvila tak nejen ukázalo, které aspekty textu se podílí na metafikčních a metanarativních komentářích, ale podalo svědectví o jeho románech, novelách a povídkách jako o textech v české literatuře skutečně mimořádně sebereflexivních. Sebereflexivní vyprávění lze považovat za klíčovou charakteristiku poetiky Kratochvilových děl.

Rozbor sebereflexivních románů Daniely Hodrové, budeme-li se držet terminologie této autorky, pak přinesl zejména zjištění, že sebereflexivní vyprávění není v tomto případě na rozdíl od díla Jiřího Kratochvila tolik různorodé a formálně pestré. Je to ovšem vyprávění, které s nebývalou důsledností tematizuje proces psaní rukopisu a genezi textu. Shledali jsme, že tam, kde sebereflexivní komentáře odhalují komunikační strukturu fikce a kde se i subjekt vypravěčky-postavy ukazuje jako vytvořený textem, můžeme mluvit o metafikci.

Na samém závěru bychom chtěli krátce vyjádřit možnosti, které se před námi po dokončení této práce otevírají. Navrhli jsme pojem sebereflexivního vyprávění a koncepty s ním související také z toho důvodu, abychom při analýze literárních textů zjistili, jak by mohly vypadat budoucí výzkumy sebereflexivního vyprávění ve vývoji české literatury. Byla to především

zkušenost s texty Jiřího Kratochvila, která nás přesvědčila, že na takovém projektu se musí potkat naratologie se stylistikou, lingvistikou a literární historií. Výklad sebereflexivního potenciálu signálů fiktivního adresáta, textových orientátorů a metanarativních posunů scén v prózách Jiřího Kratochvila ukazuje, že by bylo možné sledovat tyto jevy i v textech, jejichž poetice nedominuje sebereflexivita. Už teď je zřejmé, že textové orientátory v promluvě vypravěče jsou jevy natolik obvyklé, že by je bylo možné studovat i ve starší české literatuře, nejenom v soudobé próze.

Důsledné materiálově založené výzkumy by mohly přinést hlubší poznání stylu výpravné prózy daného období a ve výsledku by také umožnily sledovat vývoj sebereflexivních prostředků v dějinách české literatury. Takové dějiny by byly doslova dějinami stylu. I když by toto pojetí vyžadovalo zejména pečlivý přístup lingvistický, objevy, které by přineslo, by nebyly pouze formální, ale ukázaly by, jak se proměňovaly funkce sebereflexivního vyprávění a jaké místo měly v poetice daného díla, směru či období. Zároveň by takový projekt pomohl k zavedení diachronní naratologie.

PRAMENY

HODROVÁ, Daniela

1999 *Théta*; in táž: *Trýznivé město* (Praha: Hynek), s. 379–542

2003 *Komedie* (Praha: Torst)

2009 *Město vidím...*; 2. vyd. (Červený Kostelec: Pavel Mervart)

2010 *Vyvolávání* (Praha: Malvern)

2015 *Točité větvy* (Praha: Malvern)

JIRÁSEK, Alois

1951 *F. L. Věk. I* (Praha: Orbis)

KRATOCHVIL, Jiří

1990 *Medvědí román* (Brno: Atlantis)

1994a *Orfeus z Kénigu* (Brno: Atlantis)

1994b *Má láska, Postmoderno* (Brno: Atlantis)

1995 *Avion* (Brno: Atlantis)

1999a *Noční tango* (Brno: Petrov)

1999b *Urmedvěd* (Brno: Petrov)

2000 *Truchlivý Bůh* (Brno: Petrov)

2002 *Lehni, bestie!* (Brno: Petrov)

2004 *Lady Carneval* (Brno: Petrov)

2005 *Nesmrtelný příběh* (Brno: Petrov)

2006 *Herec* (Brno: Druhé město)

2007 *Brněnské povídky* (Brno: Druhé město)

2008 *Siamský příběh* (Brno: Druhé město)

2009 *Slib* (Brno: Druhé město)

2010a *Uprostřed nocí zpěv* (Brno: Druhé město)

2010b *Femme fatale* (Brno: Druhé město)

2011 *Kruhová leč* (Brno: Druhé město)

2012 *Dobrou noc, sladké sny* (Brno: Druhé město)

2013 *Alfa Centauri* (Brno: Druhé město)

- NOVÁK, Jan
2004 *Zatím dobrý* (Brno: Petrov)
- RICHTEROVÁ, Sylvie
2014 *Každá věc at' dospěje na své místo* (Praha: Torst)
- ŘEZÁČ, Václav
1944 *Rozhraní* (Praha: Fr. Borový)
- VOKOLEK, Václav
1996 *Pátým pádem* (Praha: Triáda)

LITERATURA

- ALTER, Robert
1975 *Partial Magic: The Novel as Self-Conscious Genre* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press)
- BARTHES, Roland
2004 *Mytologie* (Praha: Dokořán) [1957]
1967 „Základy sémiologie“; in týž: *Nulový stupeň rukopisu, Základy sémiologie* (Praha 1967), s. 59–129 [1964]
1972 „Literature and Metalanguage“; in týž: *Critical Essays* (Northwestern University Press: Illinois), s. 97–98 [1959]
- BERNS, Ute
2009 „Performativity“; in Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid, Jörg Schönert (eds.): *Handbook of Narratology* (Berlin – New York: Walter de Gruyter), s. 370–383
- BOOTH, Wayne C.
1952 „The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction before Tristram Shandy“; *PMLA* 67, č. 2, s. 163–185
- BOYD, Michael
1983 *The Reflexive Novel: Fiction as Critique* (London and Toronto: Associated University Press)

- CAPPELEN, Hermann – LEPORE, Ernest
 2007 *Language turned on itself: The semantics and pragmatics of metalinguistic discourse* (Oxford University Press: New York and London)
- CARNAP, Rudolf
 1968 *Problémy jazyka vědy* (Praha: Svoboda)
- CAZZATO, Luigi
 2000 *Metafiction of Anxiety* (Fasano: Schena editore)
- CURRIE, Mark
 1995 „Introduction“; in idem (ed.): *Metafiction* (New York: Longman), s. 1–18
- CURRIE, Mark (ed.)
 1995 *Metafiction* (New York: Longman)
- ČERNÝ, Jan
 2000 „Kratochvilův Ur-román a Kratochvilova literární konfese“; in Michal Jareš (ed.): *Deset let poté. Česká a slovenská literatura po roce 1989* (Praha a Opava, ÚČL AV ČR, Filozoficko-přírodovědecká fakulta Slezské univerzity, Slezské zemské muzeum), s. 143–148
- DOLEŽEL, Lubomír
 2003 *Heterocosmica: Fikce a možné světy* (Praha: Karolinum)
- JANKOVIČ, Milan
 2015a „Vyvolávání z nebytí v *Komedii* Daniely Hodrové“; in idem: *Cesty za smyslem literárního díla II* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 208–230
- 2015b „K poetice *Vyvolávání* Daniely Hodrové“ idem: *Cesty za smyslem literárního díla II* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 423–447
- FOUCAULT, Michel
 1987 *Slová a věci: Archeológia humanitných vied*; přel. Miroslav Marcelli a Mária Marcelliová (Bratislava: Pravda), [1966]
- FLUDERNIK, Monika
 1996 *Towards a „Natural“ Narratology* (London and New York: Routledge)
- 2003a „Metanarrative and Metafictional Commentary: From Metadiscursivity to Metanarration and Metafiction“; *Poetica XXXV*, s. 1–39

- 2003b „Natural Narratology and Cognitive Parameters“; in David Herman (ed.): *Narrative Theory and Cognitive Sciences* (Stanford: Center for the Study of Language and Information), s. 243–267
- 2003c „The Diachronization of Narratology“; *Narrative* 11, č. 3. s. 331–348
- GASS, William H.
1970 *Fiction and the figures of life* (New York: Alfred A Knopf)
- HAUSENBLAS, Karel
1977 „Řeč o řeči v Nerudově povídce U tří lilí“; in *Slovo a slovesnost* 38, č. 4, s. 336–339
- HERMAN, David – JAHN, Manfred – RYAN, Marie-Laure (eds.)
2005 *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (London and New York: Routledge)
- HJELMSLEV, Louis
1971 *O základech teorie jazyka* (Praha: Academia 1971) [1953]
- HODROVÁ, Daniela
1987 „Sebereflexivní román“; in táž (ed.): *Poetika české meziválečné literatury: Proměny žánrů* (Praha: Československý spisovatel), s. 156–177
- 1989 *Hledání románu: Kapitoly z historie a topologie žánru* (Praha: Československý spisovatel)
- HOFFMANNOVÁ, Jana
1979 „Metajazyk a metařeč a jejich charakter v díle Karla Čapka“, in *Slovo a slovesnost* 40, č. 4, s. 295–302
- HUTCHEON, Linda
1980 *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (Waterloo, Ont.: Wilfrid Laurier University Press)
- CHLOUPEK, Jan
1972 „Řeč o jazyce v umělecké tvorbě M. Horníčka“; in *Naše řeč* 55, č. 2–3, s. 165–170
- CHVATÍK, Květoslav
2008 *Pán příběhů. Prozaik Jiří Kratochvíl* (Praha: Arsci)

CHRISTENSEN, Inger

1981 *The Meaning of Metafiction: A Critical Study of Selected Novels by Sterne, Nabokov, Barth and Beckett* (Bergen: Universitetsforlaget 1981)

IMHOF, Rudiger

1986 *Contemporary Metafiction: A Poetological Study of Metafiction in English since 1939* (Heildergerg: Universitatverlag)

JAKOBSON, Roman

1985 „Metalanguage as a linguistic problem“; in týž: *Selected Writings* (Mouton 1985), s. 113–121 [1956]

1995 „Lingvistika a poetika“; in týž: *Poetická funkce* (Jinočany: H&H), s. 74–105 [1958]

KANDA, Roman

2014 „Daniela Hodrová: Vyvolávání“; in Alena Fialová, Petr Hruška, Lenka Jungmannová (edd.): *V souřadnicích mnohosti. Česká literatura první dekády jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích* (Praha: Academia), s. 596–603

KLOTZ, Günter

1998 „Realism and Metafiction in John Fowles's Novels“; *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* 34, č. 4, s. 299–308

KRATOCHVIL, Jiří

1996a *Příběhy příběhů* (Brno: Atlantis)

1996b „Šťastný Sisyfos. Konfiteor postmoderního romanopisce“; *Respek* 7, č. 22, s. 17

2000 *Vyznání příběhovosti* (Brno: Petrov)

KOSKOVÁ, Helena

1999 „Trilogie Daniely Hodrové“; *Tvar*, č. 12, str. 12–13

KOSTŘICOVÁ, Blanka

2008 *Románový cyklus Jiřího Kratochvila* (Olomouc: Periplum)

KOTEN, Jiří

2008 „Naratologie v kontextu řečových aktů“; in Alice Jedličková, Ondřej Sládek (edd.): *Vyprávění v kontextu* (Praha: ÚČL AV ČR), s. 79–99

2013 *Jak se fikce dělá slovy. Pragmatické aspekty vyprávění* (Brno: Host)

KRUPOVÁ, Pavlína

2008 „Daniela Hodrová: Théta“; in Petr Hruška, Lubomír Machala, Libor Vodička, Jiří Zizler (edd.): *V souřadnicích volnosti. Česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích* (Praha: Academia), s. 318–326

LYOTARD, Jean-François

1993 „Postmoderno vysvětlované dětem“; in týž: *O postmodernismu*; přel. Jiří Pechar (Praha: Filosofia), s. 13–92 [1986]

MAREŠ, Petr

1983 „Metajazyk, metařeč, metatext“; in *Slovo a slovesnost* 44, č. 2, s. 123–131

MCCAFFERY, Larry

1982 *The Metafictional Muse: The Works of Robert Coover, Donald Barthelme, and William H. Gass* (Pittsburg: University of Pittsburg Press)

MCHALE, Brian

1992 *Constructing Postmodernism* (London and New York: Routledge)

2003 *Postmodernist Fiction* (London and New York: Routledge)

NÖTH, Winfried

2007 „Self-Reference in the Media: The Semiotic Framework“; in W. Nöth, N. Bishara (edd.): *Self-Reference in the Media* (Berlin: Walter de Gruyter), s. 3–30

NÜNNING, Ansgar

2001a „Mimesis des Erzählens: Prolegomena zur einen Wirkungsästhetik, Typologie und Funktionsgeschichte des Akts des Erzählens und der Metanarration,“; in Jörg Helbig (ed.): *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Füger* (Heilderberg: Universitätsverlag C. Winter), s. 13–48

2001b „Metanarration als Lakune der Erzähltheorie: Definition, Typologie und Grundriss einer Funktionsgeschichte metanarrativer Erzähleräußerungen“, *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 26, č. 2, s. 125–164

- 2004 „On Metanarrative: Towards a Definition, a Typology and an Outline of the Functions of Metanarrative Commentary“; in John Pier (ed.): *The Dynamics of Narrative Form* (Berlin: Walter de Gruyter), s. 11–57
- NÜNNING, Ansgar – NEUMANN, Birgit
- 2009 „Metanarration and Metafiction“; in Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid, Jörg Schönert (edd.): *Handbook of Narratology* (Berlin – New York: Walter de Gruyter), s. 204–211
- PRINCE, Gerald
- 1995 „Úvod do studia fiktivního adresáta“; *Česká literatura* 43, č. 4, str. 339–363, překlad Vanda Miňovská [1973]
- QUENDLER, Christian
- 2001 *From Romantic Irony to Postmodern Metafiction* (Frankfurt: Peter Lang)
- RICOEUR, Paul
- 2000 *Čas a vyprávění I.* (Praha: Oikoymenh), přel. Miroslav Petříček, Věra Dvořáková
- 2002 *Čas a vyprávění II.* (Praha: Oikoymenh), přel. Miroslav Petříček
- 2007 *Čas a vyprávění III.* (Praha: Oikoymenh), přel. Miroslav Petříček
- ROSE, Margaret A.
- 1979 *Parody//Meta-Fiction: An Analysis of Parody as Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction* (London: Croom Helm)
- RYAN, Marie-Laure
- 1991 *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory.* Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press
- 1997 „Postmodernism and the Doctrine of Panfictionality“; *Narrative* 5.2, s.165–187
- 2005 „Fikce, nefaktuály a princip minimální odchylky“; *Aluze* 9, č. 3, s. 105–118
- 2015 *Narativ jako virtuální realita. Imerze a interaktivita v literatuře a elektronických médiích* (Praha, Academia), přel. Eva Krásová
- SCHEFFEL, Micael
- 1997 *Formen selbstreflexiven Erzählens* (Berlin: Walter de Gruyter)
- SCHOLES, Robert
- 1979 *Fabulation and Metafiction* (Urbana: University of Illinois Press)

SCHLUETER, June

1979 *Metafictional Characters in Modern Drama* (New York: Columbia University Press 1979)

STONEHILL, Brian

1988 *The Self-Conscious Novel: Artifice in Fiction from Joyce to Pynchon* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press)

ŠKLOVSKIJ, Viktor

2003 *Teorie prózy* (Praha: Akropolis); přel. Bohumil Mathesius [1925]

TARSKI, Alfred

1969 *Úvod do logiky a metodologie deduktivních věd* (Praha: Academia) [1936]

TRPKA, Vladimír

2012a „Metafikce a teorie fikčních světů“; in Fořt, Bohumil (ed.): *Heterologica: Poetika, lingvistika a fikční světy* (Praha: ÚČL AV ČR), s. 239–262

2012b „Performativita – metafikcionalita – metanarativita“; in Sládek, Ondřej (ed.): *Performance / performativita* (Praha: ÚČL AV ČR), s. 105–123

2010 „Román, který čte místo čtenáře (Autointerpretace v sebereflexivní próze)“; in Martin Fibiger (red.): *Jací jsme čtenáři? Sborník z mezinárodního didaktického semináře* (Ústí nad Labem: UJEP), s. 139–143

2009 „Postmoderní fikce a destabilizace metanarativu. Urmedvěď Jiřího Kratochvila“; *Česká literatura* 57, č. 1, s. 54–67

VOLEK, Jaroslav

1981 „Interpretace uměleckého díla jako metaznak“, *Estetika* 18, č. 8, s. 219–237

WAUGH, Patricia

1984 *Metafiction: The Theory and Practise of Self-Conscious Fiction* (London and New York: Routledge)

WELLS, Lynn

2003 *Allegories of Telling. Self-Referential Narrative in Contemporary British Fiction* (Rodopi: Amsterdam, New York)

WILLIAMS, Jeffrey

1998 *Theory and the Novel: Narrative Reflexivity in the British Tradition* (Cambridge: Cambridge University Press)

WOLF, Werner

1993 *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst: Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischen illusionsstörenden Erzählen* (Tübingen: Niemeyer)

2004 „Aesthetic Illusion as an Effect of Fiction“; *Style* 38, č. 3, s. 325–351

2009a „Illusion (Aesthetic)“; in Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid, Jörg Schönert (eds.): *Handbook of Narratology* (Berlin – New York: Walter de Gruyter), s. 144–160

2009b „Metareference across Media: The Concept, its Transmedial Potentials and Problems, Main Forms and Functions“; in idem (ed.): *Metareference across Media: Theory and Case Studies* (Rodopi: Amsterdam, New York), s. 1-85

WOLF, Werner (ed.)

2009 *Metareference across Media: Theory and Case Studies* (Rodopi: Amsterdam, New York)

2011 *The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media* (Rodopi: Amsterdam, New York)

ZAVARZADEH, Mas'ud

1976 *The Mythopoetic Reality: The Postwar American Nonfiction Novel* (Urbana – Chicago – London: University of Illinois Press)