Univerzita Karlova v Praze
Pedagogická fakulta
Katedra české literatury

DIPLOMOVÁ PRÁCE

ROLE PISATELE VE VYBRANÝCH AUTOTEMATICKÝCH ROMÁNECH

THE ROLE OF A WRITER IN SELECTED METAFICTIONAL NOVELS

Vedoucí práce: *PhDr. Josef Peterka, CSc.*

Zpracovala: *Bc. Eva Šulcová*
Podůlší 88, Jičín
Prezenční navazující magisterské studium
Učitelství pro střední školy: ČJ-NJ

Rok odevzdání: 2013

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury. Stvrzuji, že odevzdaná elektronická verze práce je identická s její tištěnou podobou.

V Praze, 20. 6. 2013

….....

Ráda bych poděkovala vedoucímu práce *PhDr. Josefu Peterkovi, CSc.* za trpělivost a ochotu, za cenné rady, důležité připomínky a za vstřícnou komunikaci.

Za podporu při psaní této práce vděčím rodině a přátelům.

Obsah

Prohlášení....2
Poděkování....3
Obsah....4
Úvod....6
I.Autotematický román....10
Románová sebereflexe....10
Charakteristika autotematického románu....12
II.Interpretace vybraných českých autotematických románů....27
Čapkův Povětroň: Román o hledání skutečnosti....27
Tajemství Případu X....27
Povídka milosrdné sestry....29
Povídka jasnovidce....31
Povídka básníkova....35
Skládání příběhu a poznávání skutečnosti....38
Pravda a lež, skutečnost a fikce....41
Autotematičnost a role pisatele....44
Rozhraní Václava Řezáče: Román o cestě k vlastní identitě....45
Pisatel Jindřich Aust....45
Tři role Jindřicha Austa....46
Spisovatelské reflexe....48
Příběh Viléma Haby....49
Skutečnost a fikce....50
Vztah pisatele Jindřicha a herce Viléma....51
Vztah Haby k jeho hereckým rolím....53
Primární a sekundární syžet jako paralela reality a fikce....54
Etický aspekt....55
Prolínání skutečnosti a fikce v lidském nitru....56
Autotematičnost jako cesta pisatele k nalezení sebe sama....57
Nečas Evy Kantůrkové: Psaní románu jako akt záchrany....58
Kompozice románu....59
Vícevrstevnost románu: tři pisatelé, tři syžety....60

Primární syžet – vyprávění autorky.....61
Sekundární syžet – vyprávění Nečase.....62
Terciální syžet – bádání spisovatele o Neznámé z Keltského moře.....65
Reflexe tvorby.....66
Reflexe zrodu příběhu.....66
Obecné reflexe o spisovatelství.....67
Reflexe autotematičnosti.....68
III.Závěr: Smysl autotematičnosti a role pisatele.....70
Resumé.....73
Abstract.....74
Klíčová slova.....75
Prameny a literatura.....76
Primární literatura.....76
Sekundární literatura.....76

Úvod

Román, jakožto vůbec nejrozšířenější prozaický literární žánr patřící též k žánrům nejčtenějším, má mnoho podob. V průběhu staletí prochází dynamickým vývojem, který odraží jednak vývoj společnosti a jednak je formován samostatným literárním vývojem, a to po stránce formální i obsahové. Jedná se o žánr původně epický, otevřený však i vlivům lyriky a dramatu. Ve svém vývoji, zrychlujícím se zvláště od prahu 20. století, se tedy pohybuje mezi všemi třemi literárními druhy a jeho základní epická složka je v různé míře obohacována, posilována či oslabována.

Tato otevřenost žánru vede k jeho bohaté, avšak nejednotně uchopené vnitřní diferenciaci. Upřednostňovaným hlediskem, podle něhož se romány (alespoň v české genologické literatuře) dále člení, je téma a celkový smysl románu. V *Encyklopedii literárních žánrů*[1] se tak setkáváme s hesly typu „sociální román“, „filosofický román“, „dobrodružný román“ apod.

Vedle těchto hesel však stojí také taková jako „historický román“, žánr slučující romány na základě doby, kdy se odehrává jejich děj, či „psychologický román“, kde jde především o jeden společný rys, a to důraz na psychologické prokreslení postav, vhled do jejich nitra a zkoumání mnohdy složité motivace jejich jednání. Protože neexistuje jednotné hledisko, žádný z existujících popisů diferenciace uvnitř žánru románu nemůže být považován za absolutní a jediný správný. Není řečeno, že například historický román nemůže být zároveň psychologický. Mísí se zde tedy hledisko tématu (vážícího se k obsahu) a hledisko způsobu psaní (formy, hlediska, jazyka). Forma a obsah mohou být v různé míře v souladu či napětí, mohou být rozmanitě kombinovány, přičemž zásadní roli hraje intence a individuální styl autora.

Experimentální próza 20. století propůjčuje románu rozmanité nové tváře, mezi nimiž zaujímá místo také románový typ, který bude předmětem této práce: **autotematický román**. Jaká je jeho pozice v rámci tak mnohotvárného spektra? Můžeme jej považovat za samostatný žánr (resp. podžánr) románu, nebo se jedná spíše o kompoziční postup? Polský *Slovník literárních žánrů*[2] jej zařazuje jako samostatné heslo a při vymezování tohoto žánru je zde často uváděno spojení „*technika autotematyczna*“[3]. Pro jeho vyčlenění je zde tedy

1 MOCNÁ, D. - PETERKA, J. a kol., 2004

2 JAWORSKI, S.-BERNACKI, M. (ed.): *Slownik gatunków literackich*, 1999

3 *Powiešč autotematiczna*, in: Jaworski, S.-Bernacki, M. (ed.): *Slownik gatunków literackich*, 1999, s. 586-588

rozhodující technika vyprávění a kompoziční hledisko.

Co je zmíněná **autotematičnost** a jak souvisí s pojmy sebereflexivnost, výpravnost či metafikce a dalšími užívanými termíny? Slovníky literární teorie a jiné dostupné příručky se těmito termíny zatím důkladněji nezabývají, setkáme se s nimi však v pracích naratologických a pracích o žánru románu a jeho vývoji, přičemž jejich užití do velké míry závisí na autorovi a není tedy pevně ustáleno. Proto se hned v úvodní kapitole naší práce pokusíme dané příbuzné pojmy ujasnit a usouvztažnit. Stěžejním jevem, jehož se tyto pojmy týkají, je tzv. **žánrová sebereflexe**, kterou Hodrová charakterizuje jako *„proces, při němž žánr a konkrétní dílo prostřednictvím svého tvůrce a určitých postupů jakoby reflektují sebe samy“*[4]. Román je tedy sám v sobě reflektován, tematizován.

Tento jev je z pohledu recipienta takového textu skutečně výnamným rysem, který vyžaduje, aby čtenář pronikl do složitosti kompozice a text vnímal ve dvou či v případě některých děl dokonce ve více úrovních. Spočívá v tom, že v rámci románu se vypráví další příběh. Vzniká tak román o románu neboli metaromán. Právě příslušnost k žánru přece čtenáři napovídá, jak dílo číst; je pro něho prvním interpretačním signálem. A protože se jedná o záležitost tak specifickou, měl by být autotematický román považován za specifický románový žánr. Na základě poznatků z teoretických statí popíšeme charakteristické rysy autotematického románu a vysvětlíme si je na průkopnickém díle tohoto žánru – na románu *Penězokazi*, jehož autorem je francouzský spisovatel André Gide.

Pozornost však zaměříme hlavně na romány české a budeme se věnovat interpretaci několika vybraných českých autotematických románů. Nejde nám tedy o encyklopedické zpracování žánru! Tato práce si neklade ambice zmapovat žánr kompletně, celistvě, nýbrž bude založena na několika dílech, jež považujeme za reprezentativní vzhledem k cíli práce. Jedná se o romány z různých období a různého žánrového charakteru:

Karel Čapek: *Povětroň*
Václav Řezáč: *Rozhraní*
Eva Kantůrková: *Nečas*

4HODROVÁ, D., *Sebereflexe ve vývoji románu,* in: *Hledání románu: Kapitoly z historie a typologie žánru,* 1989, s. 53.

U zvolených románů budeme především sledovat určitý fenomén: Bude nás zajímat, proč vlastně autor napsal romány jako autotematické a jaká role v nich náleží nositeli autotematičnosti – subjektu pisatele. Již jsme zmínili, že autotematický román je typem experimentální prózy. Ale jedná se o čistě formální experiment, nebo autoři autotematičnost volí úmyslně a sledují tím nějaký hlubší smysl? Je to „pouze“ postmoderní hra, jejímž prostřednictvím se autor snaží o nové pojetí narativu, nebo je tato forma vybrána z jiných důvodů? To budiž jednou z ústředních otázek této práce.

Proč jsme pro nositele autotematičnosti, resp. pro subjekt, jehož prostřednictvím se autotematičnosti či sebereflexivnost realizuje, zvolili označení **pisatel**? Vždyť příběh (tedy román) čtenáři zprostředkovává zpravidla vypravěč (a tento termín je ve většině pojednání o našem žánru skutečně užíván). Ale považme, jak typově rozmanitý může subjekt vypravěče v různých románech být. Vypravěč autorský zpravidla splývá s autorem, personální vypravěč je nejčastěji některou z ústředních románových postav apod. Vztahy mezi autorem, vypravěčem a postavami jsou v románech tohoto žánru tak komplikované, že se jim budeme důkladně věnovat v samostatné kapitole a navíc zavedeme pojem, který bude jednotným označením pro zprostředkující subjekt všech autotematických románů - pojem *pisatel*. Hlavním cílem této diplomové práce je tento subjekt v jednotlivých románech charakterizovat a zjistit, jakou roli v nich hraje vzhledem k jejich celkovému smyslu, jakou myšlenku zprostředkovává, jaké hledisko ztělesňuje, tedy proč ho vlastně autor vytváří a s jakým úmyslem jej vkládá do románu.

Klíčem bude interpretace vybraných románů. Nebudeme ani tak akcentovat její souhrnnost a vyváženost, ale zaměříme ji přímo k oblastem, v nichž se specifika autotematického žánru projevují nejzřetelněji. Jejím těžištěm tak bude rozbor kompozice, která je v těchto románech komplikovaná a pro čtenáře je klíčové jí porozumět. Dále nás bude zajímat analýza vypravěče (samozřejmě i vyprávění jako takového) a postav – jejich vzájemného vztahu, vztahu k autotovi a pisateli. Zejména pak u pisatele bude nutné rozeznat a popsat, jaký vztah má ke zprostředkovávanému světu a příběhu, v jakém světě (jakých světech, časoprostorech) se objevuje.

Mluvíme-li o světě (časoprostoru) autotematického románu, bude nás zajímat jeho místo, resp. pohyb mezi dvěma póly: realitou a fikcí. Ano, každé literární dílo je ze své podstaty uměleckou fikcí, jde však o to, jestli se také jako takové jeví čtenáři, tedy jestli svou fikci zastírá a snaží se vytvořit iluzi skutečnosti, nebo jestli zvýrazňuje svou literárnost a svou fiktivní povahu otevřeně přiznává. Podle toho lze romány členit na

iluzivní a antiiluzivní, přičemž pro každý typ jsou výhodné jiné narativní techniky, jež se pokusíme popsat. Zde se tedy ukazuje polarita mezi románem-skutečností a románem-smyšlenkou. Každý příběh je v podstatě autorem vymyšlen, ale stejně tak každý příběh do jisté míry čerpá inspiraci z reálných událostí, a tak tušíme, že ani jedna z těchto extrémních poloh v románu zřejmě nezvítězí a budou vždy v určité kombinaci. Proto budeme chtít prozkoumat hlavně jejich vzájemný vztah, **vztah reality a fikce**. Hlediskem pro nás bude, jak moc důvěryhodným či nedůvěryhodným dojmem má dílo působit na čtenáře. Zde vedle sebe bude stát snaha autora o autenticitu na jedné straně a postupy, kterými dochází k relativizaci skutečnosti, na straně druhé. Musí být odhaleno, s jakým záměrem autor svůj román koncipuje jako skutečnost nebo, což bude jistě častější, proč odkrývá jeho fiktivní povahu, abychom byli schopni objasnit roli pisatele.

Obsah práce je rozčleněn do dvou částí: V první části především shrnujeme dosavadní teoretické poznatky o problematice autotematických románů a nalézáme tak východiska pro interpretaci vybraných českých děl, která je obsahem části druhé. V závěrečné části shrneme, co nám interpretace přinesla, a pokusíme se konečně formulovat odpovědi na výše vznesené otázky, zejména pak na otázku vážící se k samotnému cíli naší práce – otázku funkce či role pisatele v autotematických románech.

I. AUTOTEMATICKÝ ROMÁN

Jak se zrodil žánr autotematického románu? Hodrová uvádí, že na základě procesu žánrové sebereflexe se konstituuje určitý románový typ, a tento typ označuje přívlastky parodický, komický, antiiluzívní a autotematický - *„v závislosti na zdůraznění toho kterého aspektu či typu sebereflexe.“*[5] Nutno zjistit, jaké aspekty a typy sebereflexe má autorka na mysli a které z nich jsou příznačné pro poslední zmíněný pojem. Dále Hodrová tvrdí, že v různých obdobích vývoje žánru dominují různé podtypy[6], ve vývoji jsou vytěsňovány jinými a po čase se opětovně vynořují. Proč je zde vývojový aspekt sebereflexe tak důležitý? Zpětné nazírání žánru a reflektování jeho postupů bylo vždy rozhodující pro jeho budoucí vývoj, pro snahu autorů o kontinuitu i pro hledání nových tvůrčích cest.

Románová sebereflexe

Se sebereflexí se tedy v žánru románu můžeme setkat ve více podobách, které se rozkládají v zásadě mezi těmito dvěma typy: Parodující reflexí a explicitní sebereflexí. Hranice mezi nimi není úplně ostrá.

Parodická, karikující reflexe zahrnuje pojmy jako parodický román, burleska (částečně i antiromán). Je spjata se satirickými žánry, a to zejména s těmi, které si za předmět satiry volí literární objekt. A konkrétně v našem případě je objektem román jako žánr. Tento typ se projevil již v literatuře starověké a středověké. Spočívá v takovém projevu literárnosti, kdy jsou ironicky reflektovány určité stereotypy žánru románu, které autor považuje za v dané době již „ohrané“, očekávané, příliš konvenční (např. stále se opakující tytéž narativní techniky a kompoziční postupy, znovu a znovu variované syžety apod.). Jejich zesměšnění je dosaženo zdůrazněním těchto stereotypních jevů, jejich dovedením do krajnosti, přeháněním a převracením naruby. Při tom v podstatě autor vždy vychází ze znalosti poetiky již vzniklých děl žánru románu, k nimž se parodická reflexe vztahuje. Vidíme, že tento typ reflexe je jedním z projevů intertextovosti – vědomého mezitextového navazování, upozorňováním na vztah mezi texty.

Těžiště satirických žánrů leží v období středověku, ale jejich vývoj směřuje dále až do současnosti. V 17. století tak přicházejí ke slovu žánry burleskní. Burleska se vyznačuje záměrnou stylovou neuměřeností (narušením pravidel žánru), zdůrazněním své

5 Hodrová, 1989; s. 53

6 Srov. tamtéž

umělosti[7].

Od ní se vývoj dále ubírá k antirománu. Jak už plyne z názvu, tento typ románu stojí na tom, že neguje typické znaky a postupy románu, čímž se vlastně obrací sám proti sobě. Vzniká román, který ve skutečnosti románem být nechce. Zvláště pak ve 20. století se román *„znovu distancuje nejen od své žánrové minulosti, ale znovu i sám od sebe“*[8] (máme na mysli odmítavý postoj avantgardy k tradičnímu románu, který vede k jeho lyrizaci a sebereflexivitě). Autor antirománu mnohdy volí některou z forem literární mystifikace – techniku vydavatelské fikce nebo fikce nalezeného rukopisu[9] – a takto začleňuje do kompozice svého románu jiné literární dílo (jím právě vymyšlené, takže se zde rodí cosi jako „fikce na druhou“).

Přes pojem antirománu se již dostáváme k druhému typu reflexe – **explicitní sebereflexi[10]** - jelikož za nejvýraznější postup, jímž antiromán boří pravidla vyplývající z jeho příslušnosti k žánu románu, je považována antiiluzívní technika. Tím antiromán porušuje základní úmluvu mezi autorem/vypravěčem a čtenářem, která se zakládá na předpokladu, že je vyprávěn příběh skutečný, „ze života“.

Antiiluzívností rozumíme *„noeticko-literární postoj k reálnosti románového děje, demaskovanou a přiznanou literárnost díla“*[11]. Autor vědomě boří iluzi díla jako obrazu skutečnosti a demonstruje určitými vyprávěcími postupy jeho fiktivní povahu. Hra s iluzívností příběhu se prvně objevila už v Cervantesově *Don Quijotovi*[12]. Hodrová dále poznamenala, že antiiluzívní poetika (rozpad iluze o reálnosti příběhu) často souvisí s deziluzívním obsahem: *„Deziluzívnost chápeme v rovině syžetu – jako stav hrdinova vědomí a cítění a poznání (ztráta iluzí)“*[13].

V antiiluzívním románu autor přiznává smyšlenost díla otevřeně, explicitně. Explicitní sebereflexe pracuje s takovou narativní technikou, kde se čtenáři příběh neodehrává a ani nemá odehrávat přímo před očima, naopak se mu má příběh zřetelně představit jako zprostředkovaný, přičemž právě tato zprostředkovanost bývá reflektována.

---

7 Srov. tamtéž; s. 67

8 Tamtéž; s. 81

9 Srov. tamtéž; s. 79

10 Srov. tamtéž; s. 80: *„Explicitní reflexe – antiiluzívnost, autotematičnost...“*

11 Tamtéž; s. 59

12 Srov. tamtéž; s. 59: *„Don Quijote je prvním románem, ve kterém se hraje s iluzívností příběhu. Postavy komentují román, ve kterém vystupují...“*

13 Tamtéž.

Vývoj prózy ve 20. století spěje k dalšímu *„prohloubení významové dimenze příběhu a osvětlení aktu vyprávění, zviditelnění jeho struktury“*[14] na úkor dějové složky a přeje experimentální próze, k níž náleží právě žánr autotematického románu.

Autotematický román v sobě může zahrnovat jak antiiluzívnost, tak některé charakteristiky antirománu, ale není možné tyto pojmy zcela ztotožnit. Antiiluzívní vyprávění v něm může nečekaně přecházet v iluzívní a naopak. Často jsou užity právě postupy antirománu, a tak musíme podotknout, že tyto dva pojmy si stojí velmi blízko. Antiromán se ovšem odlišuje jednou svou typickou vlastností: Staví se cíleně proti žánru románu a jeho charakteristice, jde proti proti dobově reprezentativní poetice.

Z popsaných typů románové sebereflexe se budeme zaobírat především tou druhou, explicitní, zvláště pak žánrem autotematického románu, jehož charakteristické rysy si v následující kapitole vylíčíme zevrubněji a doložíme je ukázkami z Gidova románu *Penězokazi*.

Charakteristika autotematického románu

Stěžejní pro poetiku autotematického románu je alespoň částečné nahrazení románu-příběhu románem-promluvou.[15] Zatímco typický román-příběh se snaží zachytit děj bezprostředně a užívá takové vypravěčské techniky jako „oko kamery“, v románu-promluvě je akcentována řeč vypravěče, čili zprostředkovanost příběhu přes vypravěčský subjekt – přes subjekt pisatele. V naratologii jsou pro polarizaci těchto dvou technik užívány termíny „showing“ (děj je čtenáři předkládán jako bezprostřední scéna – přítomnost zprostředkovatele je redukována na minimum a vzniká dojem, že události jsou zrcadleny tak, jak se ve skutečnosti odehrávají) a „telling“ (zde se jedná o vyprávění ve vlastním slova smyslu, vypravěč je viditelně přítomen v díle a jeho hlas je zdůrazněn)[16]. Tento rys můžeme podle Mravcové nazvat „výpravností“[17].

Hned v závěru první kapitoly Gidova románu narazíme na odstavec, v němž

14 Tamtéž; s. 82

15 Srov. tamtéž; s. 82: *„Román-příběh, který původně představoval jak román-smyšlenka, tak román-skutečnost (i když první typ zřetelněji), se posouvá směrem k románu-promluvě, labyrint příběhu je nahrazen labyrintem románové promluvy, složitě komponované z prostupujících se témat, hlasů, hledisek, žánrů.“*

16 Srov. Mravcová, 1995; s. 82 a Peterka, 2007; s. 210

17 Srov. Mravcová, 1995; s. 79: *„Výpravnosti ve smyslu tematizace (ztvárněnosti a zviditelnění) samotného aktu vyprávění...“*

vypravěč dosti nápadně vystupuje z textu. Podívejme se, jakými prostředky se tak děje:

> Otec a syn si už nemají co říci. Opustíme je. Brzy bude jedenáct hodin. Zanechme paní Profitendieuovou v jejím pokoji, sedí na židličce s kolmým opěradlem, která není zrovna pohodlná. Nepláče; nemyslí na nic. I ona by chtěla utéci, ale neudělá to. /.../ Opustíme ji. Cecílie spí. Caloub zoufale pozoruje svou svíčku; nevydrží mu tak dlouho, aby mohl dočíst dobrodružnou knihu, pro kterou zapomíná na Bernardův odchod. Rád bych věděl, co asi vyprávěl Antonín své přítelkyni kuchařce, ale všecko člověk nemůže vyslechnout. V tuhle chvíli má Bernard přijít k Olivierovi. Nevím ani, kde dnes večeřel nebo jestli vůbec večeřel. Prošel šťastně kolem domovníkova bytu; vystupuje pokradmu po schodech... (Gide, s. 24)

Autorský vypravěč, který dosud vyprávěl v er-formě, teď první osobou upozorňuje na svou přítomnost. Ačkoli komentuje postavy jakoby z vnějšku (vychází z jejich chování), najednou se z popisujícího média mění na prožívající subjekt. Dává najevo svou účast na příběhu, na osudech postav (*Rád bych věděl, co asi vyprávěl Antonín své přítelkyni*...). Přestože máme často pocit, že je schopen nahlédnout do soukromí postav, nyní vypravěč přiznává, že ale není vševědoucím vypravěčem - jeho vědomí o příbehu je omezeno, i když on je vlastně tím, kdo příběh zároveň vytváří.

Dle čeho soudíme, že vypravěč je zároveň autorem příběhu? Je schopen anticipovat, jak se nadále bude nebo nebude příběh vyvíjet (a činí tak na základě znalosti charakteru svých postav). Komentuje, co bude vyprávět a co naopak vyprávět nechce nebo nemůže. Nejnápadnějším jazykovým prostředkem je zde užití první osoby plurálu, do níž vypravěč vedle sebe zahrnuje i svého čtenáře. Chová se tak jako jeho průvodce světem svého románu. Cítíme, že průvodce má svého čtenáře „v hrsti“ - vtahuje ho do příběhu, ale může si s ním hrát – je pouze na něm, kam ho zavede, jaké výjevy a z jakých pohledů mu zprostředkuje. Jeho role zprostředkovatele příběhu získává na důležitosti.

Výpravnost sama o sobě ještě nečiní román autotematickým. Je charakteristická například pro autorský styl Vladislava Vančury, u něhož se projevuje oslovováním čtenáře, předjímáním příběhu, upozorňováním na intenci vyprávění apod. To si můžeme ukázat na incipitu *Markéty Lazarové*:

> Blázniviny se rozsévají nazdařbůh. Popřejte této příhodě místa v kraji mladoboleslavském, za času nepokojů, kdy král usiloval o bezpečnost silnic, maje ukrutné potíže se šlechtici, kteří si vedli doslova zlodějsky,

> a co je horší, kteří prolévali krev málem se chechtajíce. Stali jste se ze samého uvažování o ušlechtilosti a spanilém mravu našeho národa opravdu přecitlivělí, a když pijete, rozléváte ke škodě kuchařčině vodu po stole, ale chlapi, o nichž počínám mluviti, byli zbujní a čertovští... (Vančura, s. 17)

Vypravěč se druhou osobou plurálu obrací ke svým čtenářům, v nichž tento prostředek vyvolává dojem, že jsou v s ním v přímém kontaktu. To, co čteme, není příběh, ale vypravěčova promluva ke čtenáři. Vypravěč zřetelně vystupuje do popředí a vnímáme zprostředkovanost příběhu.

> Rád bych uvedl všechno, co řekl, ale žádné slovo není dost pravděpodobné. Ten zarputilec asi mlčel. Vytrhl z opasku nůž, a zhusta se otáčeje, vyšel. (S. 25)

Z druhého úryvku nejen cítíme, že příběh je vypravěčem zprostředkován a též vymyšlen (vyprávění je tedy antiiluzívní), ale také si všímáme, že se vypravěč jakoby zamýšlí nad tím, co a jak bude vyprávět. V tomto momentě se autor dotýká tzv. metafikce. Ta však zůstává pouze v implicitní podobě. Dokážeme ji rozpoznat v úrovni jazyka vypravěče, ale nezasahuje do rovin vyšších (kompozice), nespoluurčuje smysl díla.

Vančurova *Markéta Lazarová* je jistě románem sebereflexívním, ovšem autotematičnost lze vypozorovat jen v drobných náznacích. Chceme-li přeci jen terminologicky oddělit román sebereflexívní a autotematický (sobě navzájem velmi blízké pojmy, které bývají někdy užívány jako synonyma), musíme si všímat, co je předmětem reflexe toho kterého románu. Román sebereflexívní je založen na tom, že reflektuje *„prostřednictvím autora-vypravěče sám sebe, svou ‚literárnost´*[18]. Literárností rozumíme literární podstatu díla, tedy jeho smyšlenost, fiktivní povahu, pojímání díla jako artificiálního tvaru. Výrazný poetický rys tedy spočívá v *„uplatnění celé řady takových postupů, jimiž se dává najevo fakt konstruovanosti, umělosti, literárnosti díla (postup montáže, technika proměnlivého hlediska apod.).“*[19]

Dominujícím rysem autotematického románu je *„exponování autorských výpovědí týkajících se způsobů a účelů psaní daného díla“*[20], přičemž tématem výpovědí se stává **proces psaní**, a tak dochází k *„odkrývání /.../ tajemství dílny spisovatele /.../ ve*

18 Hodrová, 1987; s. 156

19 Hodrová, 1989; s. 81

20 Jaworski, S.-Bernacki, M., 1999; s. 586: *„...eksponowanie warstwy wypowiedzi odautorskich dotyczących sposobów i celów pisania danego dzieła...“* [překlad vlastní]

formě úvah a autorských odboček vpletených v tok procesu fabulace až po rozvinutí metareflexe“[21]. Tato charakteristika se nevylučuje s charakteristikou sebereflexívního románu, nicméně ji blíže determinuje. Objekt reflexe románu autotematického můžeme vymezit ještě úžeji – zásadní je tu totiž především jeden aspekt literárnosti: tvořenost díla a proces jeho geneze. Utváří se dojem, že děj vzniká právě v okamžiku promluvy. A jak se tento aspekt v románu projevuje?

Autor do textu románu zahrnuje poznámky o vzniku románu. V případě autobiografie sám autor totožný s vypravěčem popisuje, jak tento román vzniká, a přitom se už vlastně jedná o výsledný text. Ale autotematičnost může do románu vstoupit i rafinovaněji a nemusí ani tolik záviset na autobiografičnosti či zapojení autorského vypravěče: Autor se může rozhodnout, že úkolem reflektovat vznik románu pověří některou z postav. S touto postavou může, ale nemusí splývat, tato postava může příběh vyprávět v ich-formě nebo přes její vědomí může promlouvat vypravěč v er-formě. Subjekt, kterému je reflexe kreativního aktu svěřena, může mít tedy v románu různé pozice, vždy se však jedná o tvůrce, spisovatele. Nazvali jsme jej **pisatelem**.

Subjekt pisatele je těžištěm autotematického románu, proto se jím musíme zabývat důkladněji. V Gidových *Penězokazích* je tato role připsána postavě Eduarda. Potřebujeme si vyjasnit, jak je Eduard zapojen do sítě postav celého románu, jaký je jeho vztah k autorovi, co vlastně Eduard píše a co svými spisy sleduje.

V Gidově románu se objevuje množství postav, jejichž osudy se různě proplétají. Čtenář postupně odkrývá, jaké vztahy mezi sebou postavy mají nebo v minulosti měly, a poměrně nesnadno proniká do známých i utajených afér i dlouhodobějších přátelství a milostných vztahů. Eduard je mu při tom velkým pomocníkem, jelikož nechtěně umožňuje čtenáři pohled do svého soukromí a tudíž i do zákulisí příběhů některých dalších postav. Bernard, hlavní postava románu, která je po zjištění, že je nemanželským dítětem a jeho domnělý otec je jeho otčímem, na útěku z domova, se souhrou okolností dostane k Eduardovým soukromým deníkům a dopisům. Postupně si je pročítá a zprostředkovává je tak čtenáři, konečně nalézá souvislosti mezi postavami a jejich příběhy, rýsují se tak další zápletky:

Od Bernardova přítele Oliviera již víme, že spisovatel Eduard je jeho strýcem (nevlastním bratrem jeho matky), kterého má ve zvláštní oblibě. Olivier prahne po setkání

21 Tamtéž: „*...odsłanianie /.../ sekretów warsztatu pisarza /.../ w formie uwag i dywagacji autorskich wplatanych w tok akcji fabularnej aż po rozbudowaną metarefleksje...*“ [překlad vlastní]

s ním, zároveň ovšem cítí velké rozpaky. Více Bernard zjistí při otevření dopisu, jenž Eduard dostal od Laury. Eduard a Laura spolu prožili milostný vztah, ten však později vyprchal, Laura se vdala za profesora francouzštiny Felixe. Poté, co onemocní závažnou chorobou, tráví Laura nějakou dobu v léčebně, kde se seznámí s Vincentem, bratrem Oliviera. Protože si oba myslí, že brzy nemoci podlehnou, nebrání se vzájemné přitažlivosti a milují se spolu. Ale přichází zvrat, oba se zázračně uzdraví a Laura, nyní již opuštěná Vincentem, čeká nemanželské dítě. O svých útrapách píše Eduardovi, který jí už kdysi slíbil pomoc, bude-li ji potřebovat. Eduard je rozhodnutý Lauře slíbenou pomoc poskytnout, současně však sám prožívá emočně komplikovanou záležitost. Z otevřených deníků je zřejmá jeho homosexuální láska k nevlastnímu synovci Olivierovi, jíž se z počátku snaží vzdorovat.

Jaká je tedy postava pisatele? Eduarda můžeme charakterizovat jako nadmíru citlivého člověka, který vnímá složitost vztahů a společnosti. Se společenskými poměry ale nesouhlasí. Neustále poukazuje na pokrytecké chování postav a pohrdá jím, jemu samému však činí jistý problém se normám vzepřít. Jeho komplikované vidění světa se demonstruje v mnoha ironických postřezích a četných úvahách o společnosti a roli spisovatele a jeho tvorby.

Roli spisovatele zakouší Eduard na vlastní kůži. A tak se dostáváme k další, pro nás nejvýznamější obsahové složce Eduardových deníků - pisatel se zde zmiňuje o připravovaném románu a přemítá, jak ho napsat. Tématem jeho románu je skupina chlapců, kteří padělají mince, proto se jej autor chystá nazvat *Penězokazi*. Důležité je, že inspirací jsou Eduardovi skutečné události: Jiří, mladší Olivierův bratr a tedy další Eduardův synovec, k takové partě přísluší. Činnost této skupiny je samozřejmě trestná a je provozována tajně, a protože chlapci, kteří jsou nakonec odhaleni, pocházejí z „dobrých rodin“, je snaha, aby se celý incident se po jeho objevení a vyšetření podařilo udržet v tajnosti.

V této souvislosti je zajímavý moment, kdy se Eduard rozhodne přimět Jiřího, aby dal od padělání rychle ruce pryč, protože se vše brzy provalí a on bude muset nést následky. Chce na něho zapůsobit přes úryvek svého románu, který mu dává přečíst. Tento úryvek je tedy v metarománu zveřejněn. Mluví se v něm o Eudolfovi, jehož předobrazem je právě Jiří, rozhovor spolu vedou Hildebrant a Audibert (ve skutečnosti Eduard):

> *„Promluvíte si s ním?“*
> *„Rád bych ho přiměl, aby uvážil, jak malý zisk má ze svých krádeží, a co*

naopak ztrácí svou nečestností: důvěru svých bližních, jejich úctu, mezi jinými i mou úctu... všecko to, co se nevyjadřuje v číslech a co oceníme teprve velikostí úsilí, které musíme potom vynaložit, abychom ho znovu získali. /.../ Rád bych mu řekl, že často první gesto, které uděláme, aniž na to myslíme, se nenapravitelně vpisuje do naší tváře a začíná tam vrývat rys, který potom už nebudeme moci vyhladit, i kdybychom vynaložili veškeré úsilí. Rád bych, ale... nebudu mu to umět říci.“

„Proč nenapíšete, o čem jsme dnes večer hovořili? Dal byste mu to přečíst.

„To je nápad,“ řekl Audibert. „A proč ne?“ (Gide, s. 267)

Eduard v řádcích svého románu, kde vystupují postavy ze skutečnosti, pouze pod jinými jmény, uvažuje o svém záměru přesvědčit svým promyšleným projevem Jiřího. Protože tuto část svého románu opravdu předloží Jiřímu, jak čteme výše, dozvídá se takto o jeho záměru právě ta osoba, které se celá záležitost týká. Román má sloužit skutečnosti. A čteme-li dále, zjistíme, že totéž platí i naopak: Skutečnost má posloužit románu! Eduard dává úryvek Jiřímu číst také proto, aby zjistil, jaká bude jeho reakce, a podle ní pokračoval v rozvíjení příběhu. Reakce, kterou popisuje Eduard ve svém deníku, je následující:

„Uznejte, že byste byl v pasti...,“ pokračoval konečně /Jiří/, „kdyby Eudolf...“

Znovu se odmlčel. Myslel jsem, že vím, co chce říci, a dokončil jsem to místo něho:

„Kdyby se z něho stal poslušný hoch...? Ne, chlapče.“

A náhle mi vhrkly do očí slzy. Položil jsem mu ruku na rameno, ale on se vytočil:

„Protože kdyby nekradl, nenapsal byste tohle všecko.“ (Gide, s. 268)

Znovu se proplétá román a skutečný život postav. Je zde veden dialog o vzniku románu (o tom, na jakých skutečných událostech se román zakládá a že skutečnost tu tedy hraje inspirativní roli) a o tom, jak má román dále pokračovat - proces tvorby se stává tématem. V úvahách pokračuje dále sám Eduard, když se rozhoduje, kudy povede cesty svých postav dále, a uvádí důvody, které ho ke konečnému rozhodnutí vedou:

… Musím nalézt, jak na něho. Ve stadiu, v němž je teď Eudolf (změním to jméno, Jiří má pravdu), není snadné přivést ho k poctivosti. Ale chci ho k ní přivést; ať si o tom myslí Jiří cokoli, je to právě to nejzajímavější, protože nejtěžší. (Začínám už myslet jako Douviers.) Nechme realistickým romanopiscům historii mravního chátrání. (Gide, s. 268-269)

Co tedy Eduard očekává od svého románu? Román se inspiruje skutečnou událostí, ale přesto nemusí líčit události tak, jak se ve skutečnosti odehrály! Tvůrčí svoboda pisatele umožňuje upřednostnit jiné úkoly románu, než je nápodoba skutečnosti. Je při tom veden jinou myšlenkou, kterou chce do románu vtělit - má ambice skutečnosti čelit a napravit ji. Na příkladu posledních třech ukázek si všímáme, že vztah skutečnosti a literární fikce je v autotematických románech velmi složitý. A není tomu tak nadarmo. Autoři jej záměrně problematizují a autotematický román je pro ně prostorem, v němž mohou tuto problematiku zkoumat.

Při prověřování vztahu reality a fikce může autor sáhnout po některých z rozmanitých kombinací iluzívních a antiiluzívních postupů, jejichž podstatu jsme si vyložili v předchozí kapitole. Explicitní reflexe psaní díla, která je jádrem autotematického románu, bývá ztotožňována s antiiluzívností, neboť autor zde tvořenost díla nejen přiznává, ale dokonce z ní činí důležité téma svého románu. Přesto se v rámci autotematických románů uplatňují obě tyto tendence či techniky. Ale abychom byli schopni toto objasnit, musíme nyní učinit odbočku a zamyslet se nejprve nad **kompozicí**.

Autotematický román bývá komponován ve více rovinách. Zpravidla rozlišujeme rovinu románu samotného (metarománu) a rovinu románu do tohoto metarománu vloženého a v něm tematizovaného. Hodrová hovoří o primárním a sekundárním syžetu[22]. Takové rozlišení je blízké rámcové kompozici, jež je charakterizována vložením jednoho nebo častěji více ucelených příběhů do rámce příběhu jiného, který vložené příběhy propojuje, dává jim společného jmenovatele. Autotematický román oplývá popsanou dvouvrstevností, ovšem tento rámec není tak jednoznačný a bývá často narušen nebo dokonce v postupném rozvíjení díla zcela zrušen. Primární a sekundární syžet se potkávají a prostupují, stejně nebo obdobně jako v Gidově románu.

Zde je primární syžet tvořen proplétajícími se osudy mnoha postav. My je pozorujeme nebo vyslechneme, opustíme a později se k nim vracíme. Zmiňuje se, že román je komponován jako fuga[23] (polytematická hudební skladba s proplétajícími se a variovanými tématy). Příběh tedy nemá jedinou dějovou linii. Lze jej orámovat Bernardovým odchodem z domova a jeho závěrečným návratem, ale složen je i z životních příběhů dalších postav, z nichž zmíníme alespoň ty nejdůležitější: Studenta Bernarda Profitendieu, který utíká z domova zklamaný tím, že mu rodiče (respektive matka

22 Hodrová, 1987, s. 174

23 Srov. Gide, 1968; s. 343

a nevlastní otec) lhali, ale nakonec překonává svou pýchu a navrací se. Spisovatele Eduarda, jehož deníky, dopisy a poznámky k připravovanému románu Bernard nachází. Bernardova přítele a Eduardova nevlastního synovce Oliviera, do něhož se spisovatel zamiluje. A v neposlední řadě Olivierovy bratry Vincenta, bývalého milence Laury (taktéž Eduardovy bývalé lásky) a otce jejího nemanželského dítěte, a Jiřího – chlapce, který je členem skupiny vyrábějící falešné peníze.

Mostem k sekundárnímu syžetu je pisatel Eduard. Alternativní pohled na události syžetu primárního nabízejí jeho deníky a dopisy. Vedle toho se pisatel zmiňuje o svém vznikajícím románu (sekundární syžet), jehož námět, děj i postavy (vystupující zde pod jinými jmény) vycházejí ze „skutečnosti“ - tedy ze syžetu primárního, který je zde jako skutečnost představován. Zde znovu narážíme na otázku iluzívnosti a antiiluzívnosti v autotematickém románu – primární syžet vytváří dojem skutečnosti, je tedy vyprávněn iluzívně. Věrohodnost je ještě podpořena tematizovanou fikcí sekundárního syžetu – tím, že spisovatel hovoří se čtenářem o průběhu tvoření svého díla, odkrývá své motivace a způsob přemýšlení o díle, zdá se být k němu upřímný a získává si jeho důvěru. Působí na něho pak jako skutečná bytost. Obnažení procesu tvorby funguje jako autentizující moment a vložení díla, jehož tvořenost je zveřejněna a tematizována, paradoxně ústí ve vnímání primárního syžetu jako skutečnosti.

Kombinace iluzívních a antiiluzívních vyprávěcích technik na jedné straně vytvářejí autenticitu, na straně druhé je tu i pseudoautenticita v podobě vložených dokumentů, která však také podporuje iluzi reality. Četné dopisy zařazené do Gidova románu mají být dokumenty převzaté ze skutečného života, mají jakoby dokazovat, že příběh románu je založen na skutečných událostech, které jsou uvnitř dopisů popsány a potvrzeny. Přitom tušíme, že mnohem více jsou nástrojem autorovy hry se čtenářem, nástrojem, kterým je vztah reality a literární fikce zpochybňován.

Zpochybnění skutečnosti je důležitým momentem pro její zkoumání. Skutečnost je autorem nejprve rozkládána, její celistvý obraz krystalizuje až postupem času v mysli recipienta. Do literatury tyto principy pronikají z oblasti výtvarného umění v období, kdy umělecké scéně vévodí moderní směry jako kubismus a futurismus, založené na rozkladu obrazu do mnoha jeho poloh závislých na proměně času (ve snaze o zachycení pohybu) nebo hlediska (za účelem víceperspektivního zobrazení). Právě tehdy se začíná formovat také autotematický román. Pro jeho kompozici je příznačné to, že umožňuje přítomnost více hledisek, tedy rozklad skutečnosti (syžetu, příběhu). Dochází tak k relativizaci obrazu

reality, což čtenáře znejisťuje a tím zároveň podněcuje aktivní recepci díla.

Pro popis jevů, jimiž je docíleno relativizace obrazu skutečnosti, Hodrová zavádí pojmy *polyperspektivismus*, kterým pojmenovává vyprávění pracující s přítomností více hledisek (a tedy více vypravěčů nebo střídání typu vypravěče), *plurisyžetovost*, kterou označuje prolínání primárního a sekundárního syžetu, a dosud nezmíněnou *konspektnost*.

> Když jsem si znovu přečetl ty stránky z *Penězokazů*, které jsem ukazoval Jiřímu, zdály se mi dost špatné. Opsal jsem je zde tak, jak je Jiří četl, ale musím celou tu kapitolu napsat znovu. (Gide, s. 268)

Konspektnost spočívá v proměnlivosti syžetu (příběhu) v průběhu vyprávění a je nesena opět subjektem pisatele. Pisatel totiž nezveřejňuje hotové dílo, nýbrž jen poznámky k jeho vzniku a myšlenky, které se mu v průběhu psaní honí hlavou. Uvažuje o tom, jak dílo napsat, jak navázat a kudy dále vést osudy svých postav – a přitom tento příběh už vlastně vypráví. Nezřídka se také přihodí, že již „napsanou“ část přehodnotí a napíše znovu, jinak. Imaginárně škrtá a upravuje již napsané. Čtenář takového díla musí být pozorný, aby rozlišil, co se tedy dle pisatele stalo a co ne. Díky tomu by ho měla napadnout myšlenka, že příběhy v sobě implikují i jiné varianty, každý příběh se mohl odehrát také jinak. V dílech zpravidla existují jisté „křižovatky“, na nichž se ocitají některé postavy a další vývoj záleží jen na tom, jaká rozhodnutí učiní (pokud jsou ativními hybateli děje) nebo jak bude o jejich osudu rozhodnuto jinou postavou (a potažmo vypravěčem).

V úvodu této kapitoly jsme řekli, že zásadní pro vznik autotematického románu je posun od románu-příběhu k románu-promluvě, tedy že příběh vzniká v okamžiku vypravěčovy promluvy. K tomu je třeba dodat dvě věci:

Román může v okamžiku promluvy vznikat, ale co se stane, když již takto vzniklé pasáže pisatel škrtne? Znamená to, že daná část románu zanikne? Nikoli – je již přece zaznamenána na stránkách metarománu a existuje v povědomí čtenáře, a to jako možnost, která se nabízela, ale nerealizovala.

Za druhé musíme podotknout, že řeč vypravěče/pisatele/postavy zpravidla není skutečně vyřčena, jedná se o řeč myšlenou. Ten, kdo nám příběh zprostředkovává, jej zprostředkovává přes své úvahy a myšlenky a odhaluje při tom čtenáři své vědomí (asociace, motivace, vzpomínky apod.). Zde je patrný vliv dalšího moderního literárního směru – surrealismu. Autotematický román pracuje s kompozičním postupem typickým pro lyrizované žánry: Jedná se o proud vědomí, který je v našem románovém typu vždy z převážné části orientován na genezi románu. A právě tímto je umožněna reflexe

kreativního aktu, čili takto do románu vstupuje autotematičnost.

Proud vědomí je tudíž vždy přiřčen pisateli, avšak promluva nemusí být nutně jen jeho promluvou. Záleží, jestli autor nechá vyprávět samotného pisatele v ich-formě, nebo svěřuje vypravěči, aby pisatelovy myšlenky sdělovat čtenáři v er-formě přes jeho vědomí. V románu *Penězokazi* se kombinují obě zmíněné možnosti. Autotematické pasáže se nenacházejí pouze v deníkové části, ale i v samotném textu metarománu. Zaznívají tedy i z úst vypravěče:

> Eduard dřímá; jeho myšlenky jdou poznenáhlu jiným směrem. Ptá se, jestli by při pouhém čtení Lauřina dopisu uhodl, že má černé vlasy. Říká si, že romanopisci příliš přesným popisem svých osob spíš překážejí obraznosti, než aby jí prospěli, a že bychom měli nechat čtenáře, aby si představil každou z těch osob, jak se mu zlíbí. Myslí na román, který připravuje. Nesmí se podobat ničemu z toho, co dosud napsal. Není si jist, jestli *Penězokazi* je dobrý název. Neudělal dobře, že ten titul ohlásil. Jaký nesmyslný zvyk oznamovat, „co se chystá“, aby to přilákalo čtenáře. Nepřiláká to nikoho a spisovatele to zavazuje... Není si také jist, jestli námět je zcela dobrý. Myslí na to neustále a už dávno, ale nenapsal ještě ani řádku. Zato si zapsal do notýsku poznámky a úvahy.
> Vytáhne ten zápisník z kufru, z kapsy vyndá plnící pero. Píše:
>
> Vymýtit z románu všecky prvky, které do románu nepatří. Stejně jako fotografie zbavila nedávno malířství starosti o jisté zevrubnosti, očistí nejspíš zítra fonograf román od referujících dialogů, jimiž se realista často pyšní. Vnější události, nehody, úrazy náleží do kina; sluší se, aby mu je román přenechal. Zdá se mi, že ani popis osob nenáleží vlastně do tohoto žánru. Ano, opravdu se mi nezdá, že by se měl jimi *čistý* román obírat. Zrovna tak, jako se jimi neobírá drama. Ať nikdo neříká, že dramatik nepopisuje své osoby proto, že je divák spatří na scéně živoucí; kolikrát nám v divadle překážel herec, kolikrát nám působilo utrpení, že se tak málo podobá tomu, koho jsme si bez něho tak živě představili. Romanopisec obvykle nedůvěřuje čtenářově fantasii. (Gide, s. 58-59)

Komu tyto myšlenky patří? Zprostředkovává nám je vypravěč ve 3. osobě, jenže ten, komu náleží, je Eduard. Vidíme, že prožívajícím je opravdu pisatel a vypravěč tady vlastně hovoří přes jeho vědomí. Zde se nabízí otázka, jaký je vztah vypravěče románu a pisatele Eduarda, což není otázka jednoduchá. Zatímco ve výše citované ukázce vypravěč nahlíží do pisatelova vědomí a hovoří jakoby „za něho“, zevnitř, v jiných pasážích jej popisuje zvenčí, mluví „o něm“ a komentuje jeho jednání nebo svůj vztah k němu: „*Bojím*

se, aby Eduard neprovedl zpozdilost, když svěří malého Borise Azaistům. /.../ Eduard mě nejednou podrážděl (když mluví například o Douviersovi), ba rozhořčil...“[24] V některých pasážích potom pochybujeme o tom, zda onu část vypráví vypravěč nebo sám Eduard, jelikož spolu tyto subjekty postupně splývají. I styl vyprávění pisatelova románu se nápadně podobá stylu metarománu. Eduardův deník (psaný pisatelem Eduardem jak jinak než v ich-formě) nejprve působí jako vložený dokument zpřístupněný čtenáři postavou Bernarda, ale později je stále posilován význam jeho narativní funkce. Eduard se stává druhým vypravěčem zastupujícím jiné hledisko, líčí ze svého pohledu události, které zažil, a zprostředkovává tak významnou část příběhu. Deníky od strany 118 nejsou již datovány, z pseudoautentického dokumentu se mění v linii vyprávění proplétající se s řečí vypravěče.

Primární a sekundární syžet se přibližují a vzdalují, v některých bodech se potkávají a konečně splývají. Styčnými body je několik témat, která jsou rozvíjena v primárním i sekundárním syžetu, čímž jejich význam sílí, a tak od nich můžeme odvozovat celkový smysl románu. Nejvýznamnějšími tématy či motivy jsou úvahy o literární tvorbě, a motiv penězokazectví, který má mnohem obecnější význam a souvisí s otázkou upřímnosti, pravdivosti a pokrytectví. Pojďme si přiblížit, jak s těmito motivy Gide ve svém románu pracuje a proč je shledává důležitými.

Vyjděme znovu z poslední ukázky ze s. 58-59: Nutno si povšimnout, že Eduardovy poznámky se netýkají vždy jen připravovaného románu, lze je vztáhnout k literatuře a spisovatelství obecně. Právě posílení úvahové složky může být důvodem, proč autor volí autotematickou techniku – získá tak prostor pro **úvahy o literární tvorbě**, které může dále rozvíjet a směřovat k obecným životním otázkám. Autor prezentuje své názory na literaturu tak, že vytvoří v romáu pisatele, do něhož své myšlenky promítne a jehož promluvám či vnitřním monologům je svěří. A nyní se ptáme: Je tedy postava pisatele Eduarda (který z podstatné části plní také roli vypravěče) autobiografická? Jak je to s autobiografií v našem románu?

J. Š. Kvapil v doslovu k *Penězokazům* zabrousil i do oblasti geneze díla a píše zde, že *„do Penězokazů André Gide zašifroval poměrně dost z vlastních zážitků.“*[25] Myšleny jsou tu konkrétně zážitky milostné – vztah k sestřenici z období Gidova mládí, problematika manželského vztahu či homosexuální sklony. Různá období Gidova milostného života se potkávají v jednom díle a jsou přenesena na více postav.

24 Gide, 1968; s. 164

25 Gide, 1968; s. 344

Nás však v tomto okamžiku více zajímá oblast názorová. K té Kvapil v doslovu poznamenal: *„Eduardovy snahy o očistu tu jsou zřejmě snahami Gidovými. V jeho myšlenkách o technice románu je uložena přímo tresť názorů Gidových, které už on sám potom ještě doplňuje a zpřesňuje v Deníku Penězokazů.“*[26] Dosud jsme ještě nezmínili, že Gide doplnil ke svému románu ještě text o tom, jak a s jakými záměry román vznikal, a tento text nazval *Deník Penězokazů.* Jde o skutečný deník s datovanými záznamy počínající volbou tématu a promýšlením, kdo má román vyprávět, a uzavřený poznámkou o dokončení románu. Srovnáme-li Gidovy výroky o literatuře v *Deníku* a úvahy pisatele Eduarda, dojdeme k tomu, že názory autora a pisatele se shodují, což potvrzuje naši domněnku, a tak postavu pisatele v Gidově románu můžeme považovat za autobiografickou – za **autorovo alterego**.

Jaké otázky si klade autor našeho románu prostřednictvím Eduarda? Především se zamýšlí, jak napsat svůj román, který má být naprosto odlišný od jeho dosavadního díla. Chce jím vnést do literatury něco nového, do románu má vstoupit nové poslání.

> Zdá se mi, že literatuře dosud unikalo cosi tragického. Román se zabýval překážkami, které klade osud, štěstím či neštěstím, sociálními vztahy, konfliktem vášní, charakterů, ale ne samotnou podstatou bytí.
> Přenést drama do mravní sféry, o to přece usilovalo křesťanství, ale nemáme vlastně křesťanské romány. Jsou romány, které mají v úmyslu nabádat ke ctnosti, ale to nemá nic společného s tím, co chci říci. Mravní tragika, která dává tak hrozný smysl slovům evangelia: „Vy jste sůl země: jestli sůl se zkazí, čím bude osolena?“ Na této tragice mi záleží. (Gide, s. 94)

Tím posláním má být hlubší význam, snaha o proniknutí do podstaty bytí. Autor zatěžuje literaturu úkolem řešit metafyzické otázky, smysl románu posunuje do filosofické roviny. Podle ukázky se tedy román nemá zabývat otázkou společenských poměrů, ale přesto je jejich kritikou. Figurují v něm témata jako homosexualita, sebevražda, delikventství či pokrytectví – témata, která společnost zkrátka nechce vidět. Karikování společnosti a poukazování na její mravní zkaženost je východiskem pro uvědomění si rozporu mezi zdáním a skutečností, pro zamyšlení o pravdě a lži, pro snahu proniknout k upřímnosti, tedy do jádra sebe sama, pro hledání podstaty lidské existence.

Román nemá prostě nabádat čtenáře ke ctnosti. Čtenář si z něj nemá brát ponaučení na základě odstrašujícího příkladu, jde tu mnohem více o vlastní prožitek

26 Tamtéž

mravního aspektu ve vší jeho tragičnosti. Kritiku společnosti přinesl již realismus a naturalismus, směry, které koncipovaly romány jako společenské studie. Gide se nyní staví proti jejich poetice. Narážky se objevily již v uvedených ukázkách: *„Nechme realistickým romanopiscům historii mravního chátrání.“*[27] Oproti realisticky popisnému dílu usiluje Gide spolu s pisatelem *Penězokazů* o „čistý román“, k němuž chce dospět tím, že vymýtí *„všecky prvky, které do románu nepatří. Stejně jako fotografie zbavila nedávno malířství starosti o jisté zevrubnosti, očistí nejspíš zítra fonograf román od referujících dialogů, jimiž se realista často pyšní.“*[28] Antirealistický postoj se manifestuje právě již samotným užitím žánru autotematického románu, neboť zdůraznění úlohy tvůrce-pisatele v moderním románu a tím akcentovaná tvořenost díla mají být *„prostředkem nejen k popření tradičních útvarů a tradiční ‚napodobivosti‘ literatury, ale zároveň a především měly sloužit k jejich obnově na jiné, nové realitě odpovídající úrovni“*[29]. Průkopnický román plný literárních reflexí plní zároveň funkci manifestu nového směru, na jeho stránkách jsme svědky hledání „nového románu“.

Ani tzv. „čistý román“ se však nedokáže zcela distancovat od předobrazu skutečnosti a alespoň částečně ji zrcadlí. Jak jsme již vícekrát uvedli, vyčlenění primárního a sekundárního syžetu a pluralita hledisek dává vyniknout rozporu mezi skutečností a fikcí. Hlavním smyslem autotematičnosti je tedy vyhrocení polarity mezi zdáním a skutečností, pravdou a lží. A právě proto, aby autor na tyto odvrácené jevy poukázal, věnuje se tématu **penězokazectví**, které v sobě zahrnuje všudypřítomnou lež, přetvářku a podvádění. Nejedná se jen o falešné peníze, ale v obecnějším významu o falešné hodnoty, na nichž společnost stojí. Román tyto falešné základy společnosti obnažuje. Klíčem je při tom autorovi pochybnost:

> „Chtěl jsem se vás zeptat, Lauro,“ řekl Bernard. „Myslíte, že je na této zemi něco, o čem by nebylo možno pochybovat...? Pochybuji do té míry, že se ptám, jestli by nebylo možno vzít samu pochybnost za opěrný bod, neboť si koneckonců myslím, že aspoň ta nám nikdy neselže. Mohu pochybovat o realitě čehokoli, ale ne o realitě své pochybnosti.“ (Gide, s. 146)

Prostřednictvím neustálého pochybování se autor románu snaží prozkoumat, co je skutečnost a co jen falešné zdání, klam, podvod. Nechává tak například postavu La

27 Gide, 1968; s. 269

28 Tamtéž; s. 59

29 Hodrová, 1987; s. 158

Pérouse, aby přišla na to, že většinu svého dosavadního života prožila ve lži:

> Hleďte, jsou některé skutky v mém minulém životě, kterým teprve teď začínám rozumět. Ano, začínám teprve chápat, že nemají vůbec význam, jaký jsem jim kdysi přikládal, když jsem to všecko prožíval... Teprve teď chápu, že jsem byl po celý život klamán. Paní Le Pérouse mě podváděla, můj syn mě podváděl, kdekdo mě podváděl, Pán Bůh mě podváděl...“ (Gide, s. 90)

Postava dojde k porozumění svému životu díky tomu, že odhalí všechny klamy, v nichž život prožila, a otevřeně si je připustí. Hodnoty, na kterých byl její život založen, se však náhle rozpadly, protože nebyly skutečné. Abychom ke skutečnosti pronikli a dovedli ji odlišit, musíme v sobě nalézt zbytky upřímnosti. Autor si na stránkách románu klade otázku, zda ale vůbec ještě dokážeme být upřímní.

> Jak dráždivá je otázka upřímnosti! *Upřímnost!* Když o ní mluvím, myslím jenom na její upřímnost. Obrátím-li se k sobě, přestávám chápat, co to slovo znamená. Jsem vždycky jen tím, čím podle svého názoru jsem – a to se neustále mění, takže ranní bytost by často nepoznala bytost večerní, kdybych zde nebyl a nesblížil je. Nic se ode mne nemůže víc lišit než já sám. /.../ žiji jen skrze jiné bytosti; mohl bych také říci per procuram, právem svatebním. Nikdy necítím, že bych žil intenzívněji, než když uniknu sám sobě a stanu se kýmkoli jiným. (Gide, s. 56-57)

Pisatel, který tyto řádky zaznamenává, se svěřuje svému deníku, že nedokáže vůbec chápat význam slova *upřímnost*. A z neschopnosti porozumět tomuto pojmu pramení jeho neschopnost porozumět sobě samému. Jeho vlastní identita se rozplývá v obrazech jiných bytostí. Stejně jako on se i ostatní postavy ztrácejí v labyrintu toho, čím opravdu jsou a co si pouze nalhávají.

Napětí mezi pravdou a lží v románu graduje a v závěru je posunuto na úroveň souboje Boha s ďáblem. Do těchto poloh se ubírají úvahy postavy Jiřího po sebevraždě jeho kamaráda.

> „Všiml jste si, že na tomto světě Bůh stále jen mlčí? Jen ďábel mluví. Či aspoň, či aspoň...,“ pokračoval, „ať je naše pozornost sebevětší, vždycky se nám podaří uslyšet jenom ďábla. Nemáme uši, abychom mohli poslouchat hlas Boží. Slovo Boží! Položil jste si někdy otázku, co to asi je...? Ach, nemluvím o slově, které zařadili do lidské řeči... Vzpomínáte si na začátek evangelia? „Na počátku bylo slovo.“ Často jsem si myslil, že

> Slovo Boží, to je celé stvoření. Ale ďábel se ho zmocnil. Jeho hlučení teď překrývá hlas Boží. Ach, řekněte mi, nevěříte, že Bůh bude mít přece jenom poslední slovo?“
> /.../ „Ne, ne,“ vykřikl zmateně, „ďábel a Bůh jsou jedno; rozumějí si. Snažíme se uvěřit, že všecko, co je na zemi špatného, pochází od ďábla, ale to proto, že bychom v sobě nenalezli síli odpustit Bohu. (Gide, s. 288)

Jestliže *Slovo Boží* vnímá autor analogicky ke slovu *pravda*, potom pravda je to, co nechceme a nedokážeme slyšet, zatímco lež a přetvářka má mnohem větší prostor. Pravda bývá krutá[30], proto ji společnost popírá. Ale proto bychom se od ní neměli odvracet, naopak, měli bychom v sobě nalézt sílu ji přijmout, i když někdy není zdaleka tak příjemná jako lež.

Na příkladu Gidova románu *Peněžokazi*, prvním významným dílem tohoto žánru, jsme poznali, že autotematičnost není zdaleka jen kompozičním postupem, ale že je autorovi prostředkem k tomu, aby do díla působivě vtělil hlubší myšlenky. Přes úvahy o literatuře a spisovatelství dospívá k zamyšlení o smyslu existence člověka a společnosti, o skutečnosti a iluzi, o vztahu pravdy a lži. Tím smysl románu posouvá do roviny filosofické (metafyzické či noetické).

Shrňme si tedy, kterými podstatnými znaky je autotematický román vymezen:

1. Výpravnost čili zdůrazněná zprostředkovanost vyprávění (která charakterizuje i nadřazený pojem „sebereflexívní román“) a zvýšená nespolehlivost vypravěče.
2. Tematizace procesu tvorby, vzniku díla. Explicitní reflexe kreativního aktu.
3. Osobnost pisatele, který je nositelem autotematičnosti a hlavním zprostředkovatelem smyslu románu, takže hraje v díle zásadní roli.
4. Z hlediska formy je pro autotematický román typická složitá kompozice zahrnující (zpravidla) primární a sekundární syžet (román v románu). S tím souvisí časté užití techniky proměnlivého hlediska - tedy polyperspektivního vyprávění – a konspektnost.
5. V úrovni smyslu se setkáváme s problematizovaným vztahem reality a (literární) fikce, který může ústit v zamyšlení o literatuře a hlubší (až filosofické) otázky a významy.

30 Srov. Gide, 1968; s. 288: *„První vlastností Boží je krutost.“*

II. INTERPRETACE VYBRANÝCH ČESKÝCH AUTOTEMATICKÝCH ROMÁNŮ

Při putování českou prózou 20. století poznáváme několik pozoruhodných autotematických románů. Moderní próza, se svými charakteristickými znaky jako introspekce, polyfokalizace, střídání typů vypravěče a metanarace, je prostorem, kde je autotematický román vítán a rozvíjen. Nestojí na okraji literárního spektra jako samoúčelný experiment, ale objevuje se například jako součást bohatého a pestrého díla **Karla Čapka**.

Čapkův Povětroň: Román o hledání skutečnosti

Román ***Povětroň*** (1934) je spolu s *Hordubalem* (1933) a *Obyčejným životem* (1934) součástí rozsáhlejšího souboru, takzvané noetické trilogie Karla Čapka. Tato díla jsou svázána společným myšlenkovým obsahem, jde v nich o možnosti poznání skutečnosti, pravdy. Jedná se tedy o filosofické romány, které jsou zároveň propracovanými noetickými studiemi. Nás bude zajímat, jak s tímto posláním v *Povětroni* souvisí autotematičnost.

Tajemství Případu X

> Copak nevypadá s tou ovázanou palicí, která nemá tváře ani jména, jako maska, která má představovat tajemství? (Čapek, s. 185)

Povětroň spadlý odněkud s nebes. Případ X. Neznámý. Člověk bez tváře. Kukla z obvazů, člověk v bezvědomí. Zvláštní, když o protagonistovi románu, který je označován všemi těmito výrazy, nemá vypravěč (natožpak čtenář!) žádné konkrétnější informace. A právě jeho neznámá identita, jež se stává ústředním tématem románu, tolik přitahuje pozornost. Pozornost čtenářovu i pozornost jednajících postav. Tím přitažlivým momentem je **tajemství**, které má být odhaleno nebo alespoň poodhaleno. A zde leží východisko románu.

Neúplnost syžetu a ponechání bílých míst nejen podněcuje čtenářovu zvědavost, v *Povětroni* navíc iniciuje celé vyprávění. Příběh, který je odkrýván a při tom vyprávěn, má být příběhem jednoho lidského života. Nevyhneme se tak obecnější analýze osbnosti, filosofování o smyslu a vyšším řádu lidské existence, úvahám o osudu, určenosti a náhodě.

Román začíná převezením Případu X do nemocnice. Od této chvíle neznámý navzdory lékařské péči podléhá svému těžkému zranění a chorobám, touto chvílí počíná pátrání po jeho původu, jménu, identitě. Takto lze stručně shrnout primární syžet, který končí smrtí neznámého, obdukcí a příchozí depeší z Paříže. Nalezneme v závěru i rozluštění naší záhady? Je vůbec možné dojít pravdy o člověku, který po celý čas vyprávění leží v bezvědomí a nemůže hovořit? Pravda o původu člověka je zastřena, ale všechny postavy se pokoušejí ji popsat a vytvořit z fragmentu celistvou představu. Z těchto badatelských pokusů vznikají **tři povídky** – tři verze života Případu X. Ty jsou do primárního syžetu vkládány a představují tak tři varianty sekundárního syžetu, který je retrospektivou k syžetu primárnímu. Kompoziční náročnost se snoubí s pozoruhodným sledem vyprávění.

Každá postava má přitom svou **metodu poznání**, kterou se snaží původ Případu X objasnit. Lékařům, chirurgovi a internistovi, má pomoci věda. Dohady o minulosti neznámého vedou na základě pozorování příznaků nemocí, známek minulých zranění. Tak například poté, co internista s jasnovidcovou pomocí diagnostikuje žlutou zimnici, kterou se může člověk nakazit jedině v tropech, je jasné, že pacient musel přiletět odtamtud. A protože inkubační doba této nemoci je maximálně pět dní, musel pacient X letět velmi rychle. Ani takto však lékaři nejsou schopni objasnit mnoho, alespoň prozatím:

> „Chudáku, ty nám ještě ledacos povíš, až se do tebe podíváme; ale to už bude příběh tvého života u konce.“ (Čapek, s. 185)

Vypomáhají si též úředně – dle záznamů o letu a podobně. Průběžně se seznamují s jinými možnými výklady: Milosrdná sestra má **vidění**, Případ X k ní vstoupí ve snu. Jasnovidec, který je v nemocnici zrovna léčen, zakládá popis na své **nadpřirozené schopnosti** vhledu do člověka a procítění jeho stavů a emocí. A konečně básník, jehož pohled na věc nás bude zajímat především, staví vyprávění na své **fantazii**, na schopnosti fabulace.

Povídání milosrdné sestry, jasnovidce a básníka jsou vyčleněna jako samostatné povídky vložené do primárního syžetu. Jejich vyprávění je v něm kontextuálně a komunikačně zakotveno – vypráví jej chirurgovi a podnětem k vyprávění je jim jednak snaha přiblížit mu pacienta, což by mu mohlo pomoci při léčbě, jednak vnitřní potřeba v sobě tento případ uzavřít, aby se od něho konečně mohli odpoutat a neležel jim stále v hlavě:

> Vypovím-li to, budu moci od toho odejít – nechat to ležet, jak byste se ráčil vyjádřit. Člověk se nikdy nezbaví toho, o čem mlčí. (Čapek, s. 190)

Vedle samotného příběhu popisují tyto fabulující postavy i **hledisko**, které reprezentují, a tím vlastně reflektují genezi své varianty příběhu a způsob jejího vyprávění. Jaká hlediska to jsou a proč volí autor právě tyto postavy? Na to se pokusíme nalézt odpověď prostřednictvím interpretace a porovnání tří povídek.

Povídka milosrdné sestry

Sestra vypráví svůj sen, v němž hovořila s Případem X. Jedná se o **zpověď**, doznání, které musí náš neznámý učinit před smrtí, ale protože je v bezvědomí, nemůže se sestře zpovídat přímo.

> „Sestro," řekl, „prosím vás na kolenou, abyste, můžete-li, něco pro mne udělala; víte přece, v jakém jsem stavu. Jaké neštěstí, Bože, jaké neštěstí! Nevím ani, jak se to stalo; bylo to, jako kdyby z ničeho nic proti nám letěla země. /.../ Všechno vám řeknu; ale proboha, pomozte mi vyřídit jen tu jednu věc." (Čapek, s. 162)

Vidíme, že od začátku je ve zpovědi přítomna velká naléhavost, plynoucí z pocitu viny, od níž chtěl být neznámý očištěn, avšak teď již tento úkol není schopen sám splnit, a proto se svěřuje sestře. Do této naléhavosti se promítá jeptiščina spoluúčast na příběhu dotyčného člověka a snaha pochopit, proč jen letěl v takovém počasí. Co tak důležitého musel vyřídit? Tato otázka nás má přiblížit k odkrytí předchozího života Případu X, k jeho povaze a jejím životním důsledkům.

Ve všech povídkách včetně této je autor přesvědčen, že příběh lidského života probíhá zákonitě, je dán jistými příčinami a spěje ke svému závěru na základě jakési své vnitřní nutnosti. A tak je i život Případu X v podání milosrdné sestry určován vyšším smyslem, který jej chápe jako součást celku.

Důležitou vlastností ústřední postavy je strach z úplnosti, ze stálosti či trvání, ze smrti. Proto je postava stále zmítána v protikladných stavech. Její nestálost, těkavost má příčinu v neúplnosti rodinného zázemí. Případ X nepoznal svou matku a žil pouze s přísným, autoritativním otcem, odkud pramení pocit vykořeněnosti; absencí projevovaného citu v období dětství je vysvětlována jeho pozdější citová nestálost. Zápletkou Povětroňova životního příběhu v podání milosrdné sestry je provinění, které se v dalším průběhu vysvětluje a jehož nositel se snaží ospravedlnit. Neznámý potkává

neobyčejnou dívku a rozhodne se, že ji svede – ne však z lásky, ale z umíněnosti. Protože ho provokuje dívčino „mužské“ chování, chce ji pokořit jako ženu. Poté, co se mu tento čin podaří, zjišťuje, že dívka je do něho zamilována, poddala se mu vlastně dobrovolně a je smířena s tím, že od této chvíle patří jemu. Neznámý city neopětuje, zalekne se jich a utíká. V životě, který následuje, stále jen přebíhá od jednoho k druhému; co nachází, to brzy zase opouští, není schopen vytrvat na jednom místě, a to na něm spočívá jako prokletí. Moment zvratu přichází, když neznámého sklátí těžká choroba:

> „Tehdy do mne vstoupila smrt,“ řekl tedy. „Dostali mne z toho nejhoršího, ale ležel jsem jako vykuchaný, sláb jako moucha. Nemohu říci, že jsem se bál umřít; jenom jsem se divil, že bych mohl, že bych vůbec dovedl umřít, to jest vykonat věc tak vážnou a dalekosáhlou. /.../ až do té doby měla pro mne zubatá jenom tvář risika nebo náhody, mohl jsem se jí vysmívat nebo jí čelit; ale teď tu byla jako nutnost a jako nepochopitelné, ale svrchovaně platné a konečné řešení.“ (Čapek, s. 176)

Případ X se tedy děsil smrti pro její závaznost a trvalost, a to z toho důvodu, že dosud nevykonal žádné závaznější rozhodnutí na delší dobu – a nyní stojí tváří v tvář smrti, které má podlehnout jednou provždy. V této chvíli má porozumět smrti i svému životu:

> „A začal jsem rozumět, že stejně jako smrt, i život je udělán z látky trvání, že svým způsobem a svými malými prostředky má vůli a statečnost trvat na věky. A to jsou dvě poloviny, které se doplňují a uzavírají. /.../ Dvě poloviny, které se uzavírají ve věčnost.“ (Čapek, s. 177)

Teprve tehdy, když chápe život a smrt jako dvě poloviny tvořící celek, patřící navěky k sobě, je schopen pochopit i lásku. Teprve teď se neznámý dokáže oddat dívce tak, jako se ona oddala jemu. Uvědomí si, co jí dluží, a ví, že se k ní okamžitě musí vrátit, aby jí to řekl. Jeho letadlo však ve vichřici havaruje a Případ X umírá. Už může zemřít, protože pochopil, co pochopit měl, a tím se jeho život uzavírá. Jeho životní příběh byl podle sestry určen nutností spočívající ve vyvážených a navzájem se podmiňujících protikladech příčiny a důsledku, viny a trestu, života a smrti.

Důležité je všimnout si způsobu, jak je povídka vyprávěna. Kdo je vůbec jejím **vypravěčem**? Zprostředkovává nám ji z velké části sám Případ X, kterého ctihodná sestra nechává mluvit, ale užitá slova a myšlenky v něm uspořádané patří jí, ona je autorkou syžetu. To nám prozradila v úvodu ke své povídce:

> „Povím vám všechno,“ pokračovala sestra, „protože se to týká vašeho pacienta; ale bude to jen obsah, jak jsem si jej potom srovnala a spojila v hlavě. Když se mi to zdálo, byly to spíš obrazy, které se pořád měnily; některé byly zřetelné, ale jiné popletené a nesouvislé, někdy na přeskáčku, někdy jako by se jich zdálo několik najednou. Chvíli to bylo, jako by ten člověk opravdu něco vypravoval, a pak zase, jako bych se sama dívala, jak se něco děje; bylo to tak zmatené a nesmyslné, že jsem si i ve snu přála, abych se probudila, ale nemohla jsem. Ten sen byl tak živý a silný, že pokračoval i ve dne; ale to už jsem si jej vyvzpomínala v lepším pořádku, bez těch obrazů a souvisle. To už nebyl sen. Všechny věci by se nám rozpadly v pouhé sny, kdyby v nich nebyl nějaký pořádek; pořádek je něco, co je jen ve skutečných věcech. Proto mne ten sen tak poděsil, že jsem v něm našla víc souvislosti, než mívají sny; a nemohu jej vypravovat než tak, jak mu rozumím teď.“ (Čapek, s. 161)

Způsob, jakým se sestře sen zdá, je příznačný i pro způsob vyprávění povídky. V uvedené ukázce sestra mluví o prostupné hranici mezi snem a skutečností a o střídání pohledu. Při vyprávění povídky není ten, kdo mluví, zároveň tím, kdo se dívá! Řečí Případu X je zprostředkován pohled milosrdné sestry. Jak čteme v ukázce výše, události, které se promlouvajícímu měly stát, jsou líčeny již sestrou nějak časově uspořádány a v jejím výběru výrazových prostředků – zkrátka sestrou coby autorkou povídky nějak stylizovány. Případ X například o několik stran dále poznamenává:

> „Povím vám, sestro, že jsem napotom žil špatným životem; životem, na kterém nespočívala minulost; životem člověka, kterému není odpuštěno. Říkám to vašimi slovy; pokud mne se týče, jsem člověk příliš světský a řekl bych to asi tak, že jsem žil jako svinský dobrodruh, ztracený pes, podvodný agent... (Čapek, s. 174)

Protože se tento úryvek již nachází v rámci jeptiščiny povídky, musíme si uvědomit, že se zde opět jedná o jakoby jí vytvořený text. Jako pisatelka zde tedy odkrývá proces své stylizace a uvažuje o dalších stylizačních možnostech. (Jak příběh vyprávím já a jak by ho vyprávěl někdo jiný?) **A tak se způsob zprostředkování povídky stává jejím tématem.**

Povídka jasnovidce

Jasnovidec, vstupující do děje románu jako pacient, je další z pozoruhodných postav primárního syžetu, které mají nutkání se neznámým případem zabývat. Disponuje

zvláštními schopnostmi, jimiž může být lékařům užitečný: Dokáže popsat pocity a tělesné stavy člověka, aniž by ho znal, hovořil s ním, ba co víc, aniž by ho pozoroval. Znepokojuje lékaře například tím, že má horečku, která se naprosto neslučuje s jeho diagnózou, a to proto, že zrovna intenzívně myslí na pacienta X majícího horečné stavy. Dovede velmi přesně popsat a lokalizovat bolesti tohoto člověka, který leží v bezvědomí a sám nemůže o příznacích hovořit. Proto jej internista nazývá „diagnostickým pokladem“.

> „Vy jste ho viděl?“
> „Neviděl,“ mumlal jasnovidec. „Ale myslím na něho... to jest, soustředím se na něj. Víte, to je takové spojení. Strašně to vyčerpává.“
> „On je totiž jasnovidec,“ poznamenal chirurg chvatně. „A včera jste horečku neměl?“
> „Měl,“ doznával jasnovidec, „ale... já jsem to občas přerušil, a horečka klesla. To se dá řídit vůlí.“
> Chirurg se podíval tázavě na koryfeje vnitřního lékařství, ale ten se drbal ve vlasech a přemítal. „A co bolesti,“ řekl najednou, „bolesti jste necítil žádné? Myslím bolesti, které má ten druhý.“
> „Cítil,“ děl jasnovidec poněkud ostýchavě a nerad. „Totiž byly to čistě duševní bolesti, třeba lokalizované na určitých částech těla. /.../“
> „Kde?“ uhodil internista.
> „Tady,“ ukazoval jasnovidec.
> „Aha, v nadbřišku. Správně,“ broukl internista spokojeně. /.../ „Člověče, to je coup de barre! Znamenitě jste to vystihl! To je žlutá zimnice, jak stojí v knize psáno.“ (Čapek, s. 187-188)

Ačkoli se lékařům jasnovidcovy schopnosti zdají podivné a notně podezřelé, mohou jim v této beznaději, kdy nejsou sami na základě svých odborných poznatků schopni zjistit o pacientovi více, být jistým vodítkem, které by jim mohlo pomoci. Jasnovidec proto dále hovoří s doktory o principu, na kterém jsou jeho schopnosti založeny, čímž vlastně, vztáhneme-li tento jev k předmětu našeho zkoumání, popisuje také své **hledisko konstruování příběhu**. Přitom ho naslouchající internista diagnostikuje jako neuropata, zatímco chirurg uvažuje o reálnosti a nereálnosti, pravdivosti či nepravdivosti jasnovidcových tvrzení. K vysvětlení svého způsobu pronikání do tajemství Případu X užívá metafory:

> „Když rozezvučíte ladičku A, rozezní se i A-struna na houslích nebo na klavíru a rozechvěje se, byť pro nás neslyšitelně, všechno, co je schopno kmitat v A. V podstatě souzníme i my, zpíváme s sebou, když

> naslouchámе; a hudebně vnímaví jsou ti, kdo dovedou lépe naslouchat sobě samotným.“ (Čapek, s. 195)

Můžeme shrnout, že umění jasnovidce (a tak i jeho metoda konstruování životního příběhu neznámého případu) je založeno na **telepatické schopnosti** přenést prožitky a pocity člověka do svého nitra a popsat je tak, jako kdyby je procítil sám. Ve výsledku tedy oplývá uměním pozorovat a popisovat sám sebe. S takto získanými vjemy dále pracuje – a to způsobem, který odpovídá analyticko-syntetické (a částečně též indukčně-dedukční) metodě poznávání. Otázky kognice a jejich možností prostupují celý román, poznání a poznatelnost jsou jeho jádrem. Jasnovidci tedy autor svěřil k prověření metodu analýzy a syntézy – tedy metody (1) rozkladu celku na jeho části, jejich interpretace a (2) následného skladu do celku nově uchopeného, lépe poznaného, přičemž celkem je rozuměno něco víc než prostý součet jeho částí.

> (1) „Charakteristické je,“ pokračoval jasnovidec, „že analysou toho celkového pocitu dostanete naprosto jiný obraz života, než jaký nám dává zkušenost. /.../ Zkušenost nám nemůže dát jinou představu; nikdy nevnímáme celého člověka nebo celý život, nýbrž právě jen ty nesouvislé kousky a okamžiky...“ (Čapek, s. 197)

> (2) „Zvláštní, jak na člověku ulpívá jeho prostředí, tedy to, čemu se říká zevní svět. Prostředí se vztahuje k jeho vnitřnímu já daleko silněji než jako souhrn činitelů, které podmiňují jeho konání. Spíš,“ řekl váhavě, „jako by toto prostředí vyplývalo z jeho nitra nebo bylo podmíněno jeho životem; jako by bylo prostě... rozvíjením osudu, který je v něm. Ano, správně, je to tak, pociťujeme-li člověka jako celek a ne jako sled náhod.“ (Čapek, s. 207)

Jasnovidec tedy věří, že lze pocit z poznávaného (člověka) rozložit na části a získat tak nový pohled, který je založen na logických souvislostech a úsudcích. Jeho hledisko lze vystihnout dvěma klíčovými slovy: **Pocit a logika**. Dále věří (stejně jako milosrdná sestra, s níž se dosud názorově spíše rozcházel), že směřování životní cesty člověka není náhodné, ale je určeno nějakým vyšším smyslem.

Odraz analyticko-syntetické metody v oblasti umění není ničím až tak ojedinělým; známe ji například z výtvarného směru kubismu. V literatuře, konkrétně v románu, se projevuje buď rozkladem syžetu či příběhu do více hledisek a jejich syntézou v mysli čtenáře při recepci a interpretaci díla, nebo promítnutím okamžiků z různě vzdálených míst časové osy do jediného bodu. Druhá možnost se realizuje spíše jen částečně, a to

prostřednictvím achronního uspořádání fabule – kombinací retrospektivního a anticipačního postupu při vyprávění.

> „je to člověk v čase svinutém; člověk, ve kterém je přítomně obsaženo i všechno, co kdy byl a co kdy dělal, ale ne jako sled událostí, nýbrž jako – jako-“ Ukazoval rukama ve vzduchu cosi úhrnného. „Je to jako byste filmovali život člověka od narození až do tohoto okamžiku, a pak všechny ty obrázky položili na sebe a promítli je všechny současně. Řekněte, jaká změť! Ano, neboť splývá přítomnost i minulost, všechno se překrývá a zbývá jen tvar života, něco nepopsatelného a nesmírně osobního: něco jako osobní aura, ve které je uloženo vše -“ Nos mu tragicky ustrnul. „Všecko, i *budoucnost*,“ vydechl. „Ten člověk nebude živ.“ (Čapek, s. 193)

Právě nad časovým sledem vyprávění se jasnovidec zamýšlí na samém začátku své povídky. Problematizuje jej, prozrazuje, jak obtížně hledá východisko, aby příběh vylíčil v uspokojivém logickém sledu, v zákonitém uspořádání. Nejedná se zde o nic jiného než o **tematizaci tvorby**, která je pro autotematický román určující. Pozorujeme zde reflexi toho, jak se rodí jeho vyprávění o Případu X.

> „Měli bychom vyjít od posledního dechu člověka, abychom pochopili, jakou podobu měl jeho život a jaký význam náleží čemukoliv, co prožil. Teprve smrtí je hotovo mládí i narození člověka.“ Zavrtěl hlavou. „Ale nemohu, nemohu. Jaká bída je naše chápání v čase!“ (Čapek, s. 199)

Počínaje tímto odstavcem už jasnovidec vlastně líčí čtenáři **příběh** neznámého. Od jeho smrti se vrací na samý počátek jeho životní cesty a mluví o jeho rodinném původu. Shodne se s jeptiškou v tom, že svou matku nikdy nepoznal, což v něm zanechalo pocit vnitřní osamělosti, a s pedantským otcem byl odjakživa v konfliktu. Konflikt a samota – dva zásadní momenty, které určují vývoj všech dalších životních událostí Případu X. Jejich důsledkem je nespokojenost, neklid a bloudění. Přesto jasnovidec celou cestu Případu X vnímá a popisuje jako nutnost, neboť je přesvědčen, že *„někdy naše zevní příběhy suplují daleko hlubší děj, který je vepsán v nás“*[31]. Jeho život vidí jako **kruh** – nechává jej vycházet z místa, do něhož se na konci zase vrací a tím se kruh jeho putování uzavírá.

Případ X coby protagonista jasnovidcovy povídky pocházel z Evropy. V mládí pracoval v cukrovaru a byl velmi nadaným chemikem, ale jaksi předstihl svou dobu a jeho objev byl zavržen jako hloupost. Zklamán se od vědy odvrací a utíká do světa méně

31 Čapek, K., 1956; s. 206

civilizovaného. Velkou část života měl prožít v tropech mezi černochy. Jenže vše, co kdy vykonal, po nějaké době zničil ze vzdoru nebo opustil přitahován samotou. Byl prý alkoholik – ať už z trýzně samoty nebo díky své trucovité povaze. Vrávoral světem, až si jednoho dne všiml článku v časopise, který pojednával o jeho objevu, se kterým nyní vystupoval někdo jiný! Rozhodl se, že musí zveřejnit svůj dávný, tehdy neuznaný výzkum, a tak se vrací zpět tam, odkud pocházel, aby našel své poznámky, svou minulost. Jenže cestou se zřítil – ne náhodou, ale proto, že stejně již nemohl nic vykonat, a onou **nutností**, kterou měl kruh svého života uzavřít, byla samotná zpáteční cesta.

> „Rozumíte, musel se zřítit. Nebyl by již mohl nic udělat. Stačí, že se vrátil.“ (Čapek, s. 214)

Povídka básníkova

Básník posílá svou povídku chirurgovi spolu s průvodním dopisem, který je v podstatě prologem k ní. Vysvětluje v něm, co ho k sepisování příběhu vedlo, a dále nastiňuje ústřední myšlenky, které potom hlouběji rozvíjí na stránkách své povídky: Od **popisu hlediska** svého vyprávění a úskalí práce spisovatele přechází k **úvahám** o skutečnosti a fikci, o pravdě. Právě básníkova povídka nejvýrazněji ztvárňuje vztah skutečnosti a fikce, o němž bude pojednávat samostatná kapitola.

Iniciačním momentem k sepsání povídky má být básníkovi především „fatální inkognito“ pacienta provokující k prozkoumání. Básník předpokládá, že může neznámého nalézt vymýšlením si příběhu o něm. Vydává se po jeho stopách cestami své fantazie.

> Když je tak neznámý, já si ho vymyslím, budu ho hledat v jeho možnostech. (Čapek, s. 226)

Odkud začít? Vyprávění se odvíjí z jednoho velkého otazníku. Identita Případu X je zatím zastřena, básník jej přirovnává ke kusu chaosu. Uvažuje o časovém uspořádání svého vyprávění a rozhoduje se začít od konce – neboť zde se nachází skutečná a známá událost (pád letadla) a není možné postupovat jinak než od známého k neznámému, v naší situaci tedy retrospektivně.

Jak básník příběh rekonstruuje? Stejně jako jasnovidec a milosrdná sestra mají své zvláštní schopnosti, tak i tento pisatel má k dispozici svou metodu, a ta vychází ze specifik spisovatelského povolání. Je jí dar **fantazie**. A podobně jako jeptiška popisuje, jakým způsobem jí neznámý vstoupil do snu, a jasnovidec vysvětluje, jak fungují jeho telepatické

schopnosti, básník nás seznamuje s tím, jak pracuje fantazie:

> Říká se o fantazii, že těká; to snad činí v některých případech (které však nepatří do krásné prózy), ale daleko častěji běží bystře a pozorně jako pes sledující čenichem čerstvou stopu. /.../ Věřte mi, že psát romány je činnost spíš podobná lovu než, řekněme, budování chrámu podle plánů předem hotových. (Čapek, s. 223)

Řekli jsme, že autor činívá román autotematickým, aby do něho mohl zakomponovat své **úvahy o spisovatelství**. Karel Čapek v *Povětroni* nemůže svěřit své úvahy nikomu jinému než právě básníkovi. Ve výše uvedené ukázce básník naznačuje, že psaní není umělý konstrukt myšlenek, ale organická, napínavá, dobrodružná činnost. Pisatel, zvláště zde v *Povětroni*, má leccos společného s detektivem, který se snaží objasnit případ. Tvoření románu je pátráním po identitě osoby.

Fantazie je sice z velké části dána vymýšlením příběhů a jejich možností, ale je tu i jistá autonomie díla, které se vyvíjí podle svých vnitřních zákonitostí. Moc pisatele nad textem není absolutní – autor si může s příběhem a svým čtenářem hrát, ale ne vždy jej drží pevně v rukou. Aby fantazie pracovala správně, je třeba, aby byl pisatel do svého příběhu vtažen. Fantazie je podmíněna zájmem, osobní účastí tvůrce na tom, co píše:

> … k čertu s fantazií; není nám k ničemu a nepřivede nás ani k špičce našeho nosu, netřesou-li se její boky horečkou zájmu. /.../ To, čemu se říká talent, je z největšího dílu zájem nebo posedlost, zájem jít za něčím živoucím, za zvěří ztracenou v širokosti světa. (Čapek, s. 224)

Někde v této širokosti světa se nachází také náš Případ X, po jehož stopě básník, užijeme-li jeho vlastní slova, „čenichá“ a jímž je posedlý. Fantazie je jeho metodou, jak poznat skutečnost. A od skutečnosti, tedy od pozorovatelných vjemů, se spisovatel odráží. Je zmíněno, že k údělu spisovatele patří zlozvyk *„dívat se na lidi a věci jako na možné příběhy“*[32]. Má tedy pozorovat skutečnost, která je impulzem k rozehrávání fikčních příběhů – ty mohou odpovídat tomu, jak se udály ve skutečnosti, ale spisovatel může také popisovat, jak jinak se mohly odehrát, jaké jiné možnosti tu byly a jsou. **Hledání skutečnosti v možnostech** má tu přednost, že překračuje práh naší zkušenosti, která v případě tohoto románu autorovi chybí.

> Milý člověče, svět je veliký, větší než naše zkušenost; je udělán z hrsti faktů a celého vesmíru možností. (Čapek, s. 224)

32 Čapek, K., 1956; s. 217

Možností máme k dispozici nekonečně mnoho, proto básník sám sebe označuje za blázna, když se pokouší mezi nekonečným množstvím hledat tu jedinou – možnost odpovídající skutečnosti. Ale i fikce je něčím dána – jak jsme již podotkli, řídí se jistými pravidly psaní nacházejícími se v románu samotném. Pravidla románu o Případu X jsou dány třemi principy: nutností, náhodou a tajemstvím. Na nich básník staví svou povídku.

Nutností učiní básník závěr příběhu: Přemítá, jestli let Případu X směřoval do nového cíle, nebo jestli byl návratem. Rozhoduje se pro druhou variantu – tím snižuje počet možností, protože návrat může vést jen na jediné místo, zatímco nových cílů by mohlo být mnohem více. Pak je tu moment **náhody**, který přichází na řadu hned na začátku básníkova vyprávění. Náhodou je nalezení zraněného člověka (Případu X) v kubánské vesnici. Protože utrpěl ránu na šíji a navíc byl velmi opilý, a tak si ze svého předchozího života nic nepamatuje. Neví, kdo je a jak se na ono místo dostal, protože utrpěl ztrátu paměti. Okolí soudí, že bude nejspíš pocházet z vyšší vrstvy, ale jinak původ Případu X básník nechává i nadále jako otázku k rozřešení, jako **tajemství**.

Neznámého se ujímá zámožnější Kubánec Camagueyno, který provozuje své ne zcela čisté obchody na Kubě a na okolních ostrovech. Člověk, kterého k sobě právě nechal přivléct, by se mu mohl hodit pro jeho práci, jelikož se ukazuje, že dotyčný ovládá hodně jazyků, a vypadá to, že spolu s pamětí ztratil i svědomí. Camagueyno mu opatřil falešnou identitu po nebožtíkovi a od té doby vystupuje náš Případ X pod jménem George Kettelring.

Kettelring vyřizuje Kubáncovu obchodní korespondenci, cestuje po ostrovech, kde například řídí stavbu cukrovaru nebo dohlíží na pěstování třtiny na polích. Poznává místní obyvatelstvo a jeho zvyky, užívá si přízeň černošek. Jeho život se rozkládá mezi nudou a opojením – chvíli se skví v úžasu a rozkoši, chvíli upadá do hnusu a znuděnosti, ale chybí mu směr a smysl. Po nějaké době se Kettelring navrací zpět ke Camagueynovi a setkává se s jeho dcerou Mary, která právě přijela zpět ze studií z Ameriky. Zamilují se do sebe. Avšak aby jí byl Kettelring hoden, musí vydělat nějaké to jmění – pak teprve se pro ni může vrátit. Umane si, že to dokáže. Jeho obchody v čase hospodářské krize ale nejsou zdaleka tak výnosné, jak by potřeboval, proto po čase píše Mary dopis, že zatím není schopen se pro ni vrátit. Tento okamžik je nesmírně důležitý a představuje zlom v příběhu: Zdrcený Kettelring v slzách ručně dokončuje své psaní a na konci se automaticky podepíše – svým vlastním, původním jménem. Vzpomínky se z jeho podvědomí vynoří prostřednictvím rukopisu (dosud všechny písemné záležitosti vyřizoval

na psacím stroji). V tu chvíli se začne rozpomínat na svůj život.

Byl synem továrníka, který neprahl po ničem tolik, jako po bohatství, které neúnavně množil a totéž očekával od našeho protagonisty, jemuž chtěl své jmění jednoho dne odkázat. Přísnou výchovou ho chtěl na následnictví připravit. Vedle něj syna vychovávala úzkostlivá chůva, protože matku neměl. V „někdejším Kettelringovi“ (takto je v povídce opravdu nazýván, jeho pravé jméno nikdy nezazní) se hromadil vzdor, který vyvrcholil útěkem z domova. Než aby se poddal otci, raději by byl pošel hladem. Hledal si po světě různá zaměstnání, ale u žádného nesetrval, všechny mu připadaly provizorní a to své pravé poslání nemohl nalézt, stejně tak jako měl problém s hledáním vlastní identity. Dostal vůbec někdy šanci **nalézt sám sebe**?

Vzpomíná, že když byl námořníkem, zamiloval se na lodi do sedmnáctileté Angličanky, která měla v úmyslu uvést ho na dobrou cestu. Někdejší Kettelring se chtěl tedy vypravit ke svému otci pro miliony, které měl zdědit, potom se pro dívku vrátit a usadit se s ní. Ale doplul do Zadní Indie a dívku nikdy víc neviděl. Utekl, později se ocitl na Kubě a pokračování příběhu již známe. Tehdy své šance nevyužil; situace se musela opakovat ještě jednou, aby nalezl sám sebe a aby jeho život dostal směr. Teď se svého cíle chytl jako umanutý, a nehledě na vichřici, spěchal domů, aby vykonal, co vykonat má. Když byl let kvůli nepřízni počasí zrušen, najal si ve své netrpělivosti soukromé letadlo a pokračoval v cestě, což se mu, jak už dobře víme, stalo osudným.

Všimněme si také stylu, jakým je básníkova povídka vyprávěna: On sám je vypravěčem, o neznámém pacientovi píše ve třetí osobě, často jej nechá promlouvat v přímé řeči a často promlouvá sám přes jeho vědomí – zná jeho vnitřní pohnutky a příběh vypráví tak, jak se na něj takzvaný Kettelring rozpomínal. A podívejme se nyní, jakým stylem je zprostředkován primární syžet! Vždyť přesně takto vypráví celý náš román **autorský vypravěč**, projevující svou spoluúčast na příběhu emotivními poznámkami a zvoláními a nahlížející svým postavám, zvláště pak básníkovi, do vědomí. Už takto v podstatě autor naznačuje čtenáři, se kterou postavou (a zároveň se kterým ze tří pisatelů) sympatizuje.

Skládání příběhu a poznávání skutečnosti

Karel Čapek prosazuje ve svém románu různé **metody poznání**, a to metody co možná nejvíce objektivní, vědecké, ale i metody od vědy na míle vzdálené. Která z nich nás nakonec dovede ke správnému cíli? Metodu analyticko-syntetickou jsme popsali již při

interpretaci jasnovidcovy povídky, kde vystupuje do popředí nejvýrazněji. Objevuje se však i v povídce básníkově:

> Řeknu vám toto: je třeba, aby se vám povídka rozpadla, máte-li poznat, z čeho je složena. (Čapek, s. 229)

Analýzou povídky totiž zjistíme, co všechno v ní je dílem rozumu a vědomého záměru, co je rutina a konstrukt. Jenže chceme-li popsat lidský život, nemůžeme jej tvořit jako nelidský konstrukt, a tak cesta rozumu a logiky nemusí být ta správná (rozhodně ne jediná správná) cesta, postava básníka a potažmo tedy i sám autor dává přednost imaginaci a intuici.

Jako formu analýzy můžeme chápat samotné rozložení sekundárního syžetu do tří variant vyprávěných z různých hledisek. Po vyslechnutí všech předkládaných variant příběhu se v naší mysli tyto jednotlivé dílky skládají a uvědomujeme si, kde se varianty téhož příběhu rozcházejí a ve kterých tvrzeních a důležitých momentech se stýkají. Tím vlastně dochází k syntéze.

Ačkoli každý z tvůrců zvolil jiné východisko, opakují se podobná schémata a také důsledky z nich vyvozené jsou často shodné. Všichni tři pisatelé vidí příčinu zastřeného původu a nejasné životní cesty Případu X v tom, že nepoznal vlastní matku a byl vychováván přísným, neosobním a necitlivým otcem. Zmiňují osamělost, vykořeněnost a zhýralý život protagonisty - alkoholismus, tendenci k nezodpovědnosti, těkavost. Ve všech výkladech hraje významnou roli motiv cesty; nejprve je to cestování neorganizované, po okamžiku procitnutí či uvědomění se hlavní postava vydává na osudovou cestu s přesně učeným cílem, kterou podniká s velkou naléhavostí. Cesta je zde pojímána i jako motiv abstraktní, kdy se jedná o životní cestu spojenou se zráním osobnosti, uvědomováním si sama sebe a svého životního směřování. Ve všech variantách je život neznámého spojen s představou kruhu. Ten značí jeho návrat do bodu, odkud vyšel, ale také nutnost obepsání pomyslné kružnice, než bude moci znovu protnout místo svého původu a svůj život uzavřít.

Když čtenář zaznamená, že určité momenty pocházející z textů, které zpracovávají tutéž látku ze zcela odlišného pohledu a odlišnou metodou, navíc nezávisle na sobě, do sebe zapadají, začne těmto informacím věřit a považovat je za skutečné, pravdivé. Usoudí, že všichni tři pisatelé vlastně dospěli k základním stavebním kamenům života pacienta X a že tedy na metodě každého z nich nejspíš „něco bude“.

Některé události a výklady se nám nabízejí jako možnosti, které musí nebo

nemusí být pravdivé. Stále je tu přítomna **nejistota** a na mapě života Povětroně stále zejí bílá místa. Poznámky k tomuto tématu činí všechny tři vyprávějící subjekty, jak lze prokázat následujícími výroky. Jeptiška nechává svůj Případ X pronést tyto myšlenky:

> „Mohl bych vám vypravovat padesát životů, a všechny jsou lež; zůstaly po nich jen jizvy. /.../ počítal jsem své životy a nemohl jsem se jich dopočítat; myslím, že jsem si je všechny vymyslil v horečce, byly to jen oplzlé a hrozné sny.“ (Čapek, s. 175)

Jasnovidec ponechává syžet neúplný se slovy *„přece nebudu povídat všechno“*[33] a některé jeho části zatemňuje nebo variuje, jako například náhlé rozhodnutí neznámého navrátit se zpět – na jedné straně tu stojí spontánní rozhodnutí podnícené vzedmutím emocí, které je typické pro jeho dosavadní způsob života, na druhé straně ale jeho jednání podléhá vyššímu principu, který má uzavřít kruh jeho putování.

> „Zvláštní je,“ poznamenal, „že tuto událost lze vyložit dvojím naprosto různým a přitom správným způsobem. Rozhodl-li se Případ X tak překotně k návratu, řekli byste a řekl by i on: to bylo proto, aby mu nebyl ukraden jeho duševní majetek. /.../
> „Ale na druhé straně,“ děl jasnovidec /.../ „Nešlo jen o jeho duševní vlastnictví, nýbrž o něco většího a těžšího: o jeho povinnost, které kdysi unikl tím, že se nechal porazit. /.../ A nyní se vrací – nebo je svým vnitřním řízením vracen k cestě, kterou ztratil, protože mu nebyla dána trpělivost a odhodlání, aby šel po ní dál.“ (Čapek, s. 213)

V případě básníkovy povídky je variování a připouštění více možností přímo jádrem jeho pohledu na svět. Píše-li román, popisuje vlastně jednu z možností, která se mohla stát. Metodou poznávání je mu hledání té jediné správné a pravdivé možnosti mezi ostatními:

> Pokouším se vám znázornit, že jsme-li vedeni fantazií, překračujeme práh jakési nekonečnosti; práh světa neomezeného naší zkušeností, širšího než naše poznatky a obsahujícího neskonale víc, než je nám vědomo. (Čapek, s. 224)

Variace syžetu jako znázornění **plurality možností**, jak se věc odehrála nebo alespoň mohla odehrát, je vlastně ústředním kompozičním východiskem celého románu. Všechny tři povídky jsou vlastně variací téhož, vždy však s vyzdvihnutím jiného aspektu a popisované podle jiného hlediska, které je danému pisateli vlastní.

33 Tamtéž; s. 223

Tři hlediska a tři pisatelé je zastupující nejsou vybráni náhodně, ale podléhají intenci autora, který jimi chtěl znázornit různé **noetické principy**. Více než obrazy skutečných postav jsou to postavy modelové, jež autor utvořil jako personifikace daných hledisek. Milosrdná sestra reprezentuje princip poznání prostřednictvím *citu a víry*, Případ X v jejím podání je především *milenec*, který ranil, a napravený *hříšník*, jemuž má být po prožitých útrapách odpuštěno. Jasnovidec ve svém přístupu k poznání skutečnosti kombinuje *smyslové vjemy* a *logiku*, osobnost neznámého líčí jako neuznaného *vědce*, původce v té době nepochopeného vynálezu. A básník? Jeho metodou poznání je *fantazie* a život Případu X vylíčil jako příběh *dobrodruha*. Přístupem pisatele je dán také žánr příběhu, který vytvářejí: Sestra píše příběh milostný, jasnovidec tvoří psychologické vyprávění a básníkova povídka je žánru dobrodružného. **Princip poznávání do jisté míry předurčuje jeho výsledek.**

Pravda a lež, skutečnost a fikce

Čapkův *Povětroň* je pátráním po tom, co je skutečné, pravdivé. Může vůbec literatura, která je ze své podstaty fikcí, v sobě skrývat pravdu, skutečnost? Literatura se odjakživa ke skutečnosti nějak vztahuje: Buď ji reflektuje, nebo popírá, odvrací se od ní, může také vytvářet novou podobu skutečnosti. Vždy s ní ale nějak pracuje. Autor se pokouší prokázat, že v literárním díle může být mnohem více poznání pravdy, než jsme ochotni připustit.

> „A já vím, člověče, co to fikce je, já vím, jak se to dělá: řekněme jeden díl zkušenosti, tři díly fantasie, dva díly logické kombinace a ostatek je chytrácký kalkul: Aby to bylo nové, aby to bylo časové, aby se v tom něco řešilo nebo dokazovalo a hlavně, hlavně aby to působilo. Ale to je přitom to divné," vybuchl básník tlumeně, „ že ty všechny triky, ta celá mizerná literátština nechává v člověku, který ji provozuje, zatracenou a vášnivou ilusi, že to má co dělat se skutečností." (Čapek, s. 150)

Fikce má co dělat se skutečností – mizí zde polarizace fikce a skutečnosti, nejsou stavěny do protikladu, naopak jsme upozorňováni na to, že se fikce se skutečností mnohdy protíná. Je fikce iluzí skutečnosti? V podstatě ano, protože představuje, jaká by skutečnost mohla být. Popisuje jednu z možností, která by se mohla stát, ale která není obsažena v naší zkušenosti. Zkušenost však zdaleka nemůže obsáhnout vše, proto je fikce jakýmsi rozšířením našich obzorů a dokonce možností poznání toho, co naši omezenou zkušenost přesahuje.

> To, čemu se říká skutečné příběhy nebo skuteční lidé, není pro nás víc než jedna možnost mezi tisícerými, a snad ani ne ta nejsouvislejší a nejzávažnější. Veškerá zkušenost je jenom nahodile otevřená stránka nebo nazdařbůh přečtené slovo v Sibyllině knize moudrosti; a my chceme vědět víc. (Čapek, s. 224)

Lze tedy snad dokonce prostřednictvím fikce poznat skutečnost? A co vlastně znamená „poznat“? Jasnovidec praví:

> Poznat, to je narazit na jakési tajemství. Chcete-li vědět, zda jsem narazil na otázky a nejistoty, tedy ano; tedy jsem poznal. (Čapek, s. 190)

Tak úzce spolu tedy souvisí poznání a nejistota. K tomuto stanovisku dospěje ve svých úvahách také básník, hledající pravdu v možnostech:

> Řeknu vám větu metafyzického šílenství: možnost, která by mezi všemi byla jediná možná, *byla by skutečností*. (Čapek, s. 218)

Básník po tři úvodní kapitoly popisuje, jak je případem zaujat, ale nakonec zjišťuje, že to, o čem si myslel, že by mohla být pravda, byla možná jen jeho záliba. Možností je tolik, že i kdybychom jejich množství zúžili jen na ty nejpravděpodobnější, je těžké najít mezi nimi tu jedinou. Proto ustupuje od svého záměru povídku napsat, neboť by se, jak usoudil, stejně nemohl dopracovat ke svému cíli. Ale na to už je pozdě, povídka se již přece píše! A uvědoměním si nejistoty svého poznání se básník naopak dostává mnohem blíže pravdě.

> Nyní je mi jasno, že to, co jsem považoval za skvělý a pravděpodobný úsudek, byl přesně vzato, pouhý vrtoch, ve kterém se mi zalíbilo; proto už nemohu napsat svou povídku. /.../ Mohu si vymýšlet, co chci, ale jen za tu cenu, že tomu sám věřím. Jakmile je otřesena má důvěra, že to tak opravdu mohlo být, ukáže se mi má fantazie jako žalostné a dětinské břídilství. (Čapek, s. 228)

Román *Povětroň* je rozvedenou metaforou myšlenky, že **výsledek poznání není nikdy neotřesitelným dogmatem**. Každá z postav se svým uměním blíží pravdě o Případu X – ale žádná ji nedokáže poznat celou a odhaluje jenom její část. Ale každý člověk, a tedy i autor tohoto románu, si ze své vnitřní potřeby bílá místa dokresluje po svém a za pravdu si zvolí jednu z možných variant, o jejíž pravdivosti je přesvědčen. Vidíme, že **pravda je subjektivní**.

Komu dává za pravdu autor? Kdo je podle něho poznání skutečnosti nejblíže?

Ptáme-li se takto, zajímá nás, která z povídek vykazuje největší shodu s primárním syžetem. Je samozřejmě zpochybnitelné i to, co tvrdí primární syžet, ale v rámci celého románu je jeho obsah stavěn do role objektivní skutečnosti vzhledem k sekundárnímu syžetu tří povídek. Jak jsme vytušili už dříve z formálních rysů vyprávění, autor sympatizuje s básníkem. Pisatel-básník je tvůrcem literárních děl, která jsou ze své podstaty fikční. Ale při konstruování fikce se paradoxně dostává ze všech vyprávějících postav nejblíže pravdě! Připomeňme si, jak zakončil svou povídku:

> Milý doktore, rád bych vám prokázal tu čest a nakreslil vás, vaše počestná a široká bedra schýlená nad smrtí Případu X. Viděl jsem vás u toho lůžka, a přece si vás nedovedu dobře představit. Přejte mi, abych se ještě jednou odchýlil od poctivé skutečnosti. Posadím na jeho lůžko vlasatého, dost nesympatického mládence; drží pacienta v zápěstí a naklání pozorně sebejistou, ježatou palici. Hezká ošetřovatelka může nechat oči na těch plavých rousech, neboť je do mladého doktora po uši zamilována; ach, vjet do nich všemi prsty a rvát, pročísnout je jemně jako dech – Mládenec zvedá hlavu. „Tep nehmatný. Dejte sem, sestřičko, plentu.“ (Čapek, s. 299)

Po přečtení posledního odstavce si čtenář řekne: „Ale vždyť tak to přece bylo!“ a zalistuje o pár stran nazpět, kde na úrovni primárního syžetu, který jsme pojali jako objektivní východisko, čte:

> Trochu se zamračil, když shledal, že na pelesti Případu X sedí nakloněný mladý, vlasatý asistent (ti internisté se mi tu nějak roztahují!) a svírá v prstech zápěstí bezvědomého. Mladičká, pěkná ošetřovatelka (jež také nepatří do tohoto oddělení) – asi nováček; má oči jen pro tu střapatou asistentskou palici -
> Chirurg chtěl říci něco málo přívětivého, ale asistent, který ho neviděl, zvedl hlavu. „Tep nehmatný. Dejte sem, sestřičko, plentu.“ (Čapek, s. 219)

A opravdu – v obou úryvcích se stane přesně totéž. Smrt Případu X je popsána naprosto stejně, včetně přítomných osob a jejich promluv. Jenže jednou se jedná o text básníkovy povídky a jednou o text primární, do něhož je povídka vložena a k němuž se coby fikce vztahuje jako ke skutečnosti. Zapravdu dává básníkovi také promluva internisty v poslední kapitole *Povětroně*, kde stojí, že Případ X byl zapsán jako Kubánec.

Autotematičnost a role pisatele

Poté, co jsme interpretovali Čapkův román, se konečně dostáváme ke shrnutí a zodpovězení dvou zásadních otázek: role autotematičnosti a subjektu pisatele.

Z jakého důvodu je román autotematický? *Povětroň* je filosofický román, jehož smyslem je zkoumání **poznatelnosti pravdy**. Pro ilustraci myšlenky je užito autotematického románu jako metafory, protože díky jeho typické kompozici může autor ověřit vztah fikce a skutečnosti (možného a pravdivého). Primární syžet je zde v postavení skutečnosti vůči syžetům sekundárním, které jsou možnostmi, jak mohly události proběhnout. Jen jedna možnost však může být skutečná a jen jednomu z pisatelů může dát autor zapravdu.

Jakou roli hraje pisatel nebo pisatelé? Nejprve si ujasněme, kdo všechno je vlastně pisatelem. K pisatelově románovým úkonům patří jednak fabulace, jednak její reflexe. Akt tvorby svého příběhu reflektují všechny vyprávějící subjekty-postavy: Milosrdná sestra, jasnovidec a básník.Všechny tři autoři povídek vložených do primárního syžetu se zamýšlejí nad tím, co a jak budou vyprávět, jak budou životní příběh neznámého člověka rekonstruovat.

Dříve, než se vůbec do vyprávění pustí, seznamují nás se svým hlediskem, které ovlivňuje konstruování příběhu a jeho výslednou podobu. Právě to, že reprezentují určité hledisko při poznávání skutečnosti, je jejich významná role – jsou **nositelé noetického principu**. Pisatelům, kteří jsou zároveň postavami primárního syžetu a vypravěči svých syžetů sekundárních, je v Čapkově románu připsána především role badatelská. Jsou částečně vizionáři či detektivy, kteří se pokoušejí odhalit jen zdánlivě neodhalitelné, a každý po svém odkrývají svou subjektivní pravdu. Pisatelé jsou tedy především **poznávajícími subjekty**.

Jeden z pisatelů má mezi ostatními výsadní postavení: básník. Autor mu ponechává nejvíce prostoru, jeho text zařazuje jako poslední ze tří povídek, čili na místo, kde román graduje, čímž je význam tohoto textu zdůrazněn. Nejnápadněji s ním sympatizuje, stvrzuje jeho hledisko (fantazii) jako nejpravdivější z nabízených, ač se jedná o paradox: Nejblíže pravdě se dostává ten, kdo si nejvíce vymýšlí. Dokonce zjišťujeme, že autorský vypravěč primárního syžetu s ním splývá. Básník je tak nositelem nejpodstatnější části autorových myšlenek. Protože jako postava primárního syžetu je vlastně spisovatelem, ujímá se role **zprostředkovatele autorových úvah o literární tvorbě**.

Václav Řezáč (vl. jm. Václav Voňavka), český levicově orientovaný autor, který působil v redakci *Lidových novin* a v nakladatelství *Československý spisovatel*, je znám jako autor dětské literatury a především pak jako autor řady románů. Vrchol jeho tvorby představuje psychologická próza, k níž spadá též zajímavě komponovaný autotematický román ***Rozhraní*** z roku 1944, považovaný za nejlepší z českých děl tohoto žánru.

Rozhraní Václava Řezáče: Román o cestě k vlastní identitě

> Prohlížel jsem si ho tak pozorně, jako by byl mým vlastním obrazem a jako bych se poprvé v životě viděl v zrcadle. Bylo mi ho až líto, jak tu tak stál, zcela mi vydán, bez ochrany, v mé moci. V té chvíli aspoň jsem si tím byl jist.
>
> Zdálo se mi, že o něm vím všechno. Od jeho podoby, šatů, obsahu kapes, až po to, co se odehrávalo v něm. Byl jsem přesvědčen, že znám i osud, který se v něm rozhodoval a chystal vykročit. Ale tato jistota se měla záhy rozdrolit. Někde ve stínu, vrženém jeho vysokou postavou, se skrývala jeho minulost, všecko, co kdy byl a žil. (Řezáč, s. 8)

Takto proběhlo první setkání Jindřicha Austa a hlavní postavy jeho budoucího románu, herce Viléma Haby, vynořivšího se náhle z pisatelovy fantazie ve chvíli, kdy dospěl k **rozhraní** – životnímu okamžiku, kdy musí učinit zásadní rozhodnutí. Znamená životní změnu, která jej má jednou provždy oprostit od jeho problému s tím, aby byl sám sebou, a která má být vykročením k nalezení jeho vlastní identity. Právě proto pisatel v tomto momentu dokáže najít v Habovi vše, celý jeho dosavadní život.

Úryvek z jedné z prvních stran románu naznačuje jeho ústřední problematiku, která bude na ploše díla dále rozváděna. Postava Viléma Haby, o jehož osudu se chystá psát román, je pro pisatele Jindřicha zrcadlem – jeho prostřednictvím se vydává na cestu za sebou samým a díky psaní románu navíc postupně nachází východisko ze svých dosavadních nezdarů. Zrcadlo mezi Jindřichem a Vilémem funguje také jako zrcadlo mezi skutečným světem a uměleckou fikcí, přičemž pravdu o sobě i o jiných hledáme a nalézáme na obou stranách tohoto pomyslného zrcadla. Ale nepředbíhejme, pojďme si nejprve představit oba subjekty a jejich příběhy.

Pisatel Jindřich Aust

Kdo je Jindřich Aust a jaké místo zaujímá ve struktuře románu *Rozhraní*? Jsou mu připsány dokonce tři funkce či pozice – je zároveň postavou, vypravěčem a subjektem,

který stojí v centru naší pozornosti: pisatelem.

Tři role Jindřicha Austa

Nejprve si Jindřicha popíšeme jako protagonistu primárního syžetu. Jedná se o **postavu** vývojovou, která překonává životní mezník – postupně si uvědomuje smysl svého života a sebe sama, mění sebe i svůj život. Takto ho nalézáme na počátku příběhu:

> Blížil jsem se ke čtyřicítce a zůstavil jsem za sebou jen rychle projeté stanice, z nichž nebude žádná na mne pamatovat ani vyraženým oknem. A přece pomyšlení, že jsem se minul svým cílem a že jsem budižkničemu, mne zneklidňovalo jen zřídka. Stále ještě jsem chodil s hlavou vztyčenou, pohrdal jsem okolím a svými povoláními, jichž jsem vystřídal pěknou řádku až po toto učitelství na obchodní škole. Stále jsem ještě věřil, že jsem byl poslán na svět, abych tu vykonal něco zvláštního. (Řezáč, s. 10)

Jindřich bydlí spolu se svou sestrou Adou a jejím manželem, bývalým fotbalistou. Nemůže stále zakotvit, střídá různá zaměstnání, která mu nevyhovují a jen ho rozptylují v cestě za tím, co skutečně chce – stát se spisovatelem. Jeho problém však spočívá v tom, že není schopen nic dokončit. Dívá se na kufr přetékající rozepsanými povídkami, náměty a nápady, ale celý, uzavřený literární text stále nikde.

A brzy po sobě se strhne hned několik věcí, které určují Jindřichovo další směřování: Kázeňský problém při vyučování, na němž jako učitel nese vinu, a zároveň setkání s Vilémem Habou popsané v první ukázce, jehož od této chvíle stále bude nosit v sobě. Ještě téhož dne, kdy se Jindřich vzdá svého místa učitele, následuje hádka sestry s manželem, při které je mu vyčteno, že s nimi přebývá pod jednou střechou. Rozhodne se proto s takovým životem skoncovat: Najít si vlastní podnájem a žít na volné noze. Živí se pak přispíváním do časopisů (předělává dobrodružné filmové scénáře do podoby krátkých povídek) a současně se soustředí na psaní vlastního románu.

Vše nejde tak hladce, jak by si představoval. Přísně vyhlížející redaktor Fridrýn nejprve odmítne otisknout jeho vlastní literární pokus – povídku, která je vlastně částí zamýšleného Habova románu – a to z toho důvodu, že v postavě svou ženou podváděného a v závěru povídky umírajícího Palase poznává sebe sama a myslí si, že tento příběh má být ze strany Jindřicha nejapnou narážkou na jeho trpkou situaci. Protože se protagonista nevzdává a zajde Fridrýnovi po nějaké době celou záležitost vysvětlit, je nakonec povídka otištěna a Jindřich získává zpět místo redaktora, o které také kvůli tomuto nedorozumění

přišel. Řeší ale i další existenční problémy. Paní, u níž bydlí v podnájmu, po něm žádá víc než jen pravidelné placení nájemného, proto se náš pisatel, který její sympatie neopětuje, raději přestěhuje do malého kumbálku, bývalého krámku, kde žije ve stísněných podmínkách, alespoň však za nízký poplatek. Živoří i jinak, musí počítat každou korunu, aby vyšel se svým příjmem, a aby nehladověl, přijme dokonce nabídku jedné hospodské, aby se stravoval u ní na její náklady, ačkoli to pociťuje jako velké ponížení.

Navzdory všem nesnázím Jindřich neztrácí naději. Potkává Jarmilu Sitovou – dívku, do níž se zamiluje a která se mu stává oporou. Už proto, aby ji nezklamal, ještě usilovněji pokračuje ve snaze dostát svým předsevzetím. Na Jarmile mu záleží natolik, že se jí několikrát bojí říct pravdu o svých nezdarech, přičemž ale své lhaní cítí jako provinění vůči ní. Většinou mu to projde – například povídka, o které Jarmile řekl, že za nějakou dobu vyjde, ačkoli mu ji redaktor nepřijal, nakonec přece jen vyšla, aniž by se Jarmila o problému s ní spojeném dozvěděla. Hůře to dopadlo s Jinřichovým pochybným bydlením, za které se styděl, ale nepovedlo se mu ho před Jarmilou již déle tajit. Poté, co se věc provalila, se nastěhoval k ní.

Jindřichův příběh končí šťastně. Nachází pár přátel, kteří věří jeho spisovatelským schopnostem. Žádá Jarmilu o ruku, získává tedy i lásku a domov. A konečně – dokončuje i svůj román o herci Vilému Habovi, čímž je prolomeno jeho „prokletí“, tedy neschopnost dovést věci do konce. Jindřich překračuje rozhraní:

> Jarmila měla pravdu. Nesměl jsem se ukázat slabší svého snu. Dopsal jsem knihu o Vilémovi a našlo se nakladatelství, jež ji vydá. Jsem jiný člověk, než jsem býval. Ale to už je nová kapitola mého života. (Řezáč, s. 467)

V úryvcích můžeme pozorovat, že Jindřich Aust je zároveň **vypravěčem** svého příběhu. Vypráví o svém životě v první osobě, nachází se přímo ve středu celého děje. S osobní účastí hovoří nejen o sobě, ale i o protagonistovi svého románu, o němž si povíme více v samostatné kapitole. Je tedy vlastně vypravěčem dvojího syžetu. Nabízí se otázka, jestli jako vypravěč nesplývá také s autorem. Můžeme vypozorovat řadu náznaků, kde se příběh Jindřicha shoduje s momenty ze života Václava Řezáče. Ten stejně jako jeho hlavní hrdina přispíval do časopisů (později byl jejich redaktorem), vyznal se v divadle (již od 2. poloviny 20. let psal divadelní kritiky), nepocházel z nejbohatších poměrů atd. Svěřuje tedy svému hrdinovi část své vlastní zkušenosti. Postava a vypravěč Jindřich je tedy minimálně z části autobiografickým odrazem autora románu.

S autorem sdílí Jindřich to nejpodstatnější: Je spisovatelem. V románu vystupuje v roli **pisatele**, a proto je též zprostředkovatelem Řezáčových úvah o světě literatury, potažmo umění obecně.

Spisovatelské reflexe

Typickým projevem pisatele v autotematickém románu je **reflexe kreativního aktu**. Jindřich často hovoří o tom, jak jeho román vzniká. Popisuje jeho postupný zrod nejčastěji Jarmile, ale jednou také svým známým v hospodě, kde svým vyprávěním strhává zájem. Akt tvorby jako úskalí své práce představuje také přímo nám, čtenářům, když se zamýšlí, jestli se ubírá správnou cestou, nebo kterou z možných variant rozvíjení příběhu má zvolit. Zde poznáváme častý rys autotematického románu, který jsme popsali a pojmenovali jako konspektnost – autor přemítá, jak vyprávět, ale zároveň se svými úvahami už vlastně vypráví. Pro příklad se podívejme, jak promýšlí časové uspořádání děje svého románu:

> Nevěděl jsem zatím, co s tím. Mělo by se to napsat, nebo ne? To, jak se všechno v něm chystalo, jak to na něho přicházelo? Anebo začít raději rovnou tím okamžikem, jak tu stojí opřen o zábradlí nad řekou, vědom si už celého rozsahu své pohromy, a zatímco mu do uší houkají sýčci větrné noci, ptá se posté: Co teď? Panebože, co teď? A posté nenachází odpověď. (Řezáč, s. 13-14)

Jindřich Aust rozvádí také úvahy, které jsou mnohem obecnější a nereflektují jen proces psaní Habova románu, nýbrž proces psaní jako takový. Komentuje mnohdy náročné zápolení pisatele s psaním díla. Odsud autorovy myšlenky směřují i ke komplikovanějším otázkám **smyslu literární tvorby** a jejího vztahu ke skutečnému životu.

> … že každá kniha je nově stvořený svět, že je to dílo zhotovené z látek nejkřehčích a nejprchavějších, z nichž se žádná nevyskytuje dvakrát v téže podobě. (Řezáč, s. 192)

Zde pisatel hovoří o jedinečnosti každého díla, které pojímá jako produkt fantazie. Ta na jedné straně zrcadlí skutečný svět, na druhé straně konstruuje světy nové, podílí se na vytváření skutečnosti. Jakými schopnostmi tedy musí vládnout spisovatel? Řečeno s pisatelem Jindřichem:

> Spisovatel musí umět obojí: umět si vymýšlet i znát. (Řezáč, s. 357)

„Znát“ umožňuje spisovateli využít skutečnosti jako východiska či inspirace k rozvádění svých fikčních děl; umění „vymýšlet si“ je potom samotnou umělcovou kreativitou, která přesahuje meze dané skutečností – autor (pisatel nebo, řečeno obecněji, umělec) skutečnost přetváří a vytváří. Obě dovednosti jsou důležité a obě možnosti vztahování se k realitě jsou umění vlastní:

> To je hrozné na umění, jak vysává život, zdání, vyrůstající z jeho půdy, se nakonec od ní odpoutává a žije samo o sobě, pohrdajíc jím. Je silnější než jeho původce... (Řezáč, s. 416)

Příběh Viléma Haby

Tak jako jsme popsali, v jaké situaci a v jakém rozpoložení se nacházel Jindřich na prvních stránkách románu, bychom měli nyní vylíčit, kým byl na začátku Vilém Haba, hlavní postava sekundárního syžetu. Jeho příběh začal však mnohem dříve, než se objevuje v mysli pisatelově.

> Představuji si ho jako střapatého mládence, který se pohyboval za pultem mezi svými rodiči, jako by se ustavičně cítil na prknech, a stále hrál pro obveselení jejich, své i zákazníků. (Řezáč, s. 53)

Vilém pocházel z malého města (za jeho rodiště zvolil pisatel místo, jež bylo také jeho domovinou), jeho rodiče vlastnili krámek, ve kterém jim pomáhal a který měl po nich převzít. Odmala ho však lákalo divadlo. Působil v ochotnickém spolku a sklízel velký úspěch; slýchal, že se pro divadlo narodil. Neváhal využít příležitosti zahrát si s Palasovou kočovnou divadelní společností. Když s ní odjíždí na další štaci, jeho rodiče si uvědomí, že se naplňuje to, čeho se obávali: že herectví není pro Viléma jen přechodným rozmarem, ale že jeho vztah k divadlu je mnohem silnější a že svého syna kvůli divadelním prknům ztrácejí. Pro svou vášeň k divadlu Haba zradí rodiče i svou milou Hančí a z domova odchází.

Vášeň – k divadlu i k ženám - je hybnou silou Habova životního příběhu. Mezi hereckými kolegy potkává Evu, manželku ředitele divadelní společnosti. Často společně vystupují v rolích milostného páru. Jejich vzájemná náklonnost proniká i mimo prostor jeviště a utváří se tu milostný trojúhelník. Když Palas vyjednává štaci v sousedním městě, láska Viléma a Evy se rozvine. Brzy na to starý Palas umírá.

Protože se zhoršil zdravotní stav Vilémova nemocného otce, byla vyslána Hančí, aby Viléma našla a sdělila mu, že se má vrátit a podpořil otce, který v té době již podléhal

své chorobě. Vilém to ale neučiní, protože by musel zradit Evu. Volání domova nevyslyší. A tak se jeho příběh zase oddaluje o krok od lidskosti a přibližuje se divadlu.

Divadelní společnost se po smrti ředitele rozpadá, její členové se loučí a jejich cesty se rozcházejí. Tak se rozpadá i vztah Viléma a Evy. Haba odchází do Prahy, sebere odvahu a žádá o angažmá v Národním divadle, kde je přijat, a tak pokračuje jeho úspěšná kariéra herce. Avšak čím úspěšnějším je hercem, tím slabší je jeho lidská stránka. **Jeho identita splývá s divadelními rolemi**. Postupně už mezi postavami, které hraje či hrál v minulosti, přestává rozeznávat sám sebe. Šanci dostává prostřednictvím milostného vztahu s temperamentní Ankou Hulovou, která v něm probouzí mladické vášně. I ty v sobě ale Haba potlačuje ve prospěch svých rolí.

Tehdy se dostává na rozhraní. Aby dokázal znovu **objevit sám sebe**, zmizí z velkoměsta a vydává se zpět do svého rodiště. Přestože jeho rodiče již nežijí a ve městě se mnohé změnilo, probudí v něm vzpomínky na dětství a mládí, které je klíčem k jeho ztracené identitě. I Habův příběh končí šťastně. Nachází své ztracené „já“ a píše telegram Ance, aby se o něho nestrachovala, že se večer vrátí.

Skutečnost a fikce

Řezáčovo *Rozhraní* se coby umělecká fikce vztahuje k realitě. Zejména primární syžet má vytvářet co nejpřesnější **iluzi skutečnosti**. Časoprostor románu je vykreslen tak, aby odpovídal reálnému prostoru dané doby. Tak například Jindřich Aust bydlí v podnájmu v ulici Na Hatích, jejíž předobrazem by podle popisu měla být ulice Na Hutích na Praze 6. Dále vypravěč líčí, jak vyráží na procházku a zahýbá do Stromovky. Prostředí a příběh primárního syžetu jsou vykresleny jako reálné hlavně proto, aby bylo dosaženo názorného protikladu skutečnosti (resp. jejího věrného obrazu) a fikce, která je reflexemi komponování sekundárního syžetu přiznávána a tematizována.

Vztah skutečnosti a fikce je v Řezáčově románu problematizován ve vztahu skutečného života člověka a jeho **umělecké činnosti**. Touto problematikou se autor zabýval i mimo svá díla beletristická, a to v práci *O pravdě umění a pravdě života*, která obsahuje jeho úvahy o umění, hlavně o spisovatelství.

Poměr reality a fikce je řešen dvouúrovňově: ve vztahu pisatele ke své postavě na úrovni primárního syžetu a ve vztahu postavy Viléma Haby k postavám, které jsou jeho hereckými rolemi, na úrovni syžetu sekundárního.

Vztah pisatele Jindřicha a herce Viléma

Budeme-li popisovat vlastnosti obou subjektů, Jindřicha a Viléma, dojdeme k tomu, že jsou naprosto odlišné. Přesto je tu však něco velmi zásadního, co tyto dva svazuje dohromady, a tím je kromě společného místa původu, aktuálního věku čtyřiceti let a umělecké profese především prožitek jednoho životního momentu nazvaného v románu jako „rozhraní“.

Jindřich je samotářský typ člověka. Nesdílí většinové zájmy lidí, proto nemá důvod se s nimi přátelit. Chybí mu však pocit, že na něm někomu záleží, že někam patří. Na rozdíl od něj je Vilém člověkem nadmíru společenským, ve společnosti se těší přízni ostatních, zejména žen. Zvykl si na úspěch lidí a nemůže bez něj být, je v něm neustálá potřeba zapůsobit na své okolí. S tím souvisí i milostný život obou subjektů: Zatímco Jindřich se vztahům brání a zatím neoženil, Vilém je mužem-milovníkem a nechává se unášet milostnými dobrodružstvími. O odlišnosti obou subjektů se explicitně hovoří v následující ukázce.

> Jsme si vždycky tak vzdáleni, Viléme Habo, okolnosti životů se k sobě blíží jen váhavými oklikami, a sotva se vzájemně dotkly, prudce se od sebe rozbíhají, jakoby polekány. Chtěl bych se proměnit v tebe, aby můj zmatený a beztvarý osud nabyl na závažnosti a výraznosti. Připadá mi nesmyslné, že tvé příběhy má vyprávět člověk, který si vášeň snad někdy vymýšlel, ale nikdy neměl odvahu dát se jí unést, pan Nikdo, který neochutnal úspěchu a blátě nezdaru nedokázal najít suchou pěšinu. (Řezáč, s. 180)

Jestliže jsou navzájem tak rozdílní, proč se vůbec setkali a jak k tomu setkání došlo? Haba je možná i odrazem toho, kým by pisatel chtěl být a kým není – postava může být jeho „já“, které si vysnil. Každopádně předobrazem hercovy postavy není nikdo, koho by znal ze své zkušenosti, a už vůbec ne on sám.

> Viléma Habu neobsahovaly mé vzpomínky, ani jej nepřivedlo na svět mé úsilí, alespoň ne okamžitě. /.../ najisto byl zrozen fantazií... (Řezáč, s. 17)

Postava herce Haby se zrodila v pisatelově **fantazii**. Vznikla díky jeho představivosti, on se zdá tedy být jejím pánem, zdánlivě s ní může nakládat, jak se mu zlíbí (a to si také ze začátku opravdu myslí), později se mu však osud postavy vymyká z rukou, ožívá a žije svým vlastním životem, nezávisle na svém tvůrci.

> Vilém zůstal v Praze. To je to poslední, co bych očekával, že se s ním stane. (Řezáč, s. 283)

Tvůrce postavy se mění na jejího pozorovatele. Ale ne jen tak ledajakého pozorovatele – sleduje Habu s velkou účastí na tom, co herec zrovna prožívá. Pojí je navzájem silné pouto, které nelze přetrhnout. Pisatel se noří do osudu protagonisty svého románu natolik, že přestává rozlišovat mezi svou a jeho identitou a má pocit, jako by jeho život žil s ním.

> ...v hlavě mi žhnulo a vířilo, že jsem si nebyl jist, kdo se to tu vlastně ukládá k spánku po vzrušujícím dni, zda já, ztroskotalý účetní a profesor Jindřich Aust, nebo herec Vilém Haba. (Řezáč, s. 59)

Jak jen mohou splývat subjekty natolik odlišné? Význam tohoto spojení tkví v takto zprostředkované možnosti poznávat širší skutečnost. **Prožívání skrze postavu** poskytuje pisateli nový pohled na svět a tedy novou zkušenost, naprosto rozdílnou ve srovnání se vším, co by kdy dokázal zakusit jen sám za sebe.

> Stvořil jsem postavu, a ona mi ukazuje světy, o nichž jsem neměl tušení, nebo tušil-li jsem je, do nichž jsem nedovedl vstoupit. (Řezáč, s. 277)

Vilém je pro Jindřicha nástrojem, jak z jiné perspektivy poznat svět včetně sebe samotného. Objevováním paralel mezi svým a Habovým životem se pisatel dostává k jádru vlastního problému, a sice otázky, kým vlastně je. Jedině prostřednictvím postavy svého díla je schopen nalézt na tuto otázku odpověď.

> Stíhaje Viléma a všechny ty lidi a lidičky, sdružené s jeho osudem, objevoval jsem sám sebe. (Řezáč, s. 368)

Jindřich se srovnává s postavou Viléma a bere si ponaučení z jeho příběhu. Srovnání těchto dvou subjektů můžeme interpretovat i jako konfrontaci povolání spisovatele a herce. A opět tu najdeme styčné body i odlišnosti. Reflexe spisovatelství a hereckého povolání se zaměřují na složitý vztah života a umění; oba tvůrci mají vlastně za úkol napsat či zahrát něco tak, aby to působilo jako skutečné. Rozdíl můžeme pozorovat v tom, že Habovo „já“ se ve fikci (fiktivních postavách) rozplývá, zatímco Jindřich Aust prostřednictvím fikce sám sebe naopak nachází.

Vztah Haby k jeho hereckým rolím

> Je to zvláštní, jak zrovna on, který považoval zprvu divadlo za příjemné rozptýlení, nedovedl nakonec žít ani myslit a cítit jinak, než prostřednictvím svých rolí. (Řezáč, s. 392)

Prolínání rolí a skutečné identity je v postavě Viléma Haby tematizováno, stírání hranic mezi nimi a postupně rostoucí neschopnost rozlišovat mezi sebou samým a postavou, jíž má své „já“ jenom propůjčovat, se stává problémem hercovy osobnosti. Souznění s postavami je ještě podpořeno tím, že obsah dané role přesně odpovídá situaci, v níž se Haba momentálně nachází i ve skutečném životě. Řeší stejné problémy, a proto je ve své roli dokáže naplno prožít. Mnohem skutečnější prožitek ale probíhá na jevišti než mimo divadelní prkna. Habovo skutečné „já“ ustupuje do pozadí a schovává se tak za role, až za nimi mizí téměř úplně, a vynořuje se jenom v extrémně emotivních chvílích:

> ...umělá stavba jeho herectví se zakymácela a pod jejími pukajícími základy se probouzel Vilém, blouznivě zamilovaný mladík, který se dopustil zrady na svém otcovském příteli. (Řezáč, s. 369)

Své chování v situacích, kdy se jeho původní a skutečná identita dere na povrch, Vilém pociťuje jako slabost. Než si pozbytou identitu uvědomí a vyhodnotí ji jako problém, cíleně takovým pohnutkám vzdoruje a snaží se je potlačit ve prospěch hry. Divadlo dostalo v Habově životě přece vždy přednost.

> Ta častá podoba života s divadlem působila, že se mu zdávalo, jako by stále hrál, a hra, tak blízká snu, mu byla dražší a příjemnější než skutečnost, jež se ostatně dala lehce obelstít. (Řezáč, s. 371)

Ano, skutečnost se dá obelstít lživou hrou, ale naopak to neplatí. Hru nelze zalhat, musí se prožít, aby jí divák uvěřil a vnímal ji jako skutečnou. Herec Haba vládne schopností oživovat postavy, které byly uměle vytvořeny; vdechuje život výplodům něčí fantazie. Postavy se mu za to „odvděčí“ tím, že se posléze derou do jeho opravdového života a zatemňují jeho skutečnou osobnost. Herectví se v takových chvílích mění na cosi jako chorobu nebo prokletí, protože Vilém hraje bezděky i ve chvílích, kdy chce být upřímný a jednat sám za sebe.

> Anka se mu vymkla z dlaní, přitiskla se k němu a dlouze ho políbila.
> - Jaks to hezky říkal, viděla jsem tě rovnou na scéně.
> Zamračil se a pohnul sebou tak prudce, jako by chtěl vstát a hodit ji na

zem.

- Nehrál jsem ti divadlo. Myslel jsem to smrtelně vážně.

Mluvil pravdu. Nehrál v tom okamžiku divadlo, nebo spíš nechtěl hrát. Kdo to promluvil jeho hlasem, vyjadřuje svým způsobem jeho vlastní smýšlení? Zapátral úzkostlivě v paměti. Byl to Cid, zbavený patosu a přioděný ve dvouřadový kabát z česané příze, šitý nejvyhlášenějším pražským krejčím? Přemohl zimničné zachvění, polekán jako člověk, který potkává v chodbách své mysli cizince. Něco jiného bylo, hrál-li po své vůli, ale proč hrál, i když si to nepřál, i když chtěl co nejvážněji vyjádřit sama sebe? (Řezáč, s. 401-402)

Podle všeho je ve Vilémově jednání mnohem více upřímnosti, když hraje, než když se snaží být sebou samým. Postava Viléma je však v tomto jen příkladem obecnější myšlenky o pravdě ve skutečnosti a v umění. Tuto otázku vzneseme obecněji v kapitole o etickém aspektu vztahu fikce a skutečnosti.

Primární a sekundární syžet jako paralela reality a fikce

V úvodní části kapitoly o realitě a fikci jsme popsali postřeh, že primární syžet se snaží být co nejvěrnějším obrazem reality, aby bylo možné znázornit polaritu skutečnosti a fikce. Zaměříme-li se na vztah primárního a sekundárního syžetu, bude vystupovat syžet primární v roli skutečnosti vůči sekundárnímu, který je nám předkládán jako smyšlený a jehož umělost či tvořenost je tematizována (v důsledném pojetí bychom ho museli označit za fikci na druhou).

Potom to, co Jindřich (jakoby) skutečně prožívá, se stává **předobrazem** pro události, které nechává prožít hrdinu svého románu. Jako příklad si uveďme příhodu, kdy vyslechne hádku své sestry a jejího manžela a napadne ho, že přesně v takovém napětí by se mohla odehrávat hádka Viléma s režisérem právě odehrané hry, v níž Haba účinkoval.

Vedle takovýchto vědomých setkání se skutečnost a fikce potkávají v díle také naprosto bezděčně, neplánovaně. Když Jindřich donese redaktorovi Fridrýnovi svou povídku ztvárňující příběh milostného trojúhelníku Viléma, Evy a Palase, netuší, co tím napáchá. **Zachytil realitu, aniž by chtěl a aniž by o tom věděl**. Navíc se tak dotkne tabuizovaného tématu, a přestože vina nemůže být na jeho straně, vypadá to nejprve, že ponese následky.

To jste nevěděl, že on sám je takový starý Palas a že má doma právě takovou Evu i s tím přívažkem Vilémem? Je přesvědčen, že jste mu to

> udělal na potvoru, a nikdo mu nevyloží opak, protože o téhle věci se s ním nedá vůbec hovořit. (Řezáč, s. 198)

Etický aspekt

Otázka viny se stává závažnější, když už jde o lidský život. Vzpomeňme si na moment, kdy si pisatel s úlekem uvědomí, že umřel redaktor Fridrýn, jehož oba obrazy (ředitele divadelní společnosti Palacha a divadelního režiséra Národního divadla Barocha) ve svém románu již také nechal zemřít. Nesouvisí to spolu? Není náhodou za skutečnou smrt skutečného člověka tímto zodpovědný? Ač si pisatel nedovede vysvětlit, jak by mohl vytvářením fiktivních osob a jejich fiktivních příběhů ovlivnit skutečné osoby a jejich osudy, cítí výčitky svědomí. Vnímá závažnost smrti a to, jak s ní ve svých dílech nakládá, mu připadá jako rouhání.

Svědomí je provázáno se zodpovědností, ale také s **otázkami pravdy a lži**, které jsou přenesením vztahu skutečnosti a fikce do etické a morální roviny. Podívejme se, do jakého stavu se dostal Vilém Haba: Je pravda to, co hraje, nebo to, co skutečně žije? Vraťme se ještě k úryvku ze stran 401-402, v němž je ukázáno, jak Habovi jeho role prosakují do opravdového života a pohlcují jeho identitu. Již se od nich nedokáže oprostit a jednat sám za sebe. Vše přesunul na ně – jejich prostřednictvím vyjadřuje vášeň a city, přesouvá na ně i své svědomí. V jeho nitru tak už nezbývá nic, bez postav je jen chladnou schránkou bez života.

> ...kdo je Vilém Haba podle toho, jak se podává? Člověk, který ví a umí, ale necítí. (Řezáč, s. 42)

To je portrét herce Viléma v okamžiku, kdy se dostal na rozhraní a vydává se na cestu do svého rodiště, která je zároveň **cestou k sobě samému**, a podniká ji proto, aby v sobě nalezl pozbytou pravdu a upřímnost. Zde se Řezáčovo *Rozhraní* stýká s noetickou trilogií Karla Čapka a vlastně i s Gidovým románem. Podobně jako pisatel *Peněžokazů* Eduard se také Jindřich Aust dostává k úvahám o pravdě umění a jejím vztahu k pravdě skutečné:

> Je nějaký rozdíl mezi pravdou umění a pravdou lidskosti? Nesmí a nemůže být, protože umění, to je velká zpovědnice, v níž se všichni znovu obrozujeme vírou ve smysl svého života, v řád nám všem společný, žízní po čistotě, vtělené v dokonalý tvar, v krásu, jež je sama řád a sama pravda. (Řezáč, s. 220)

Autor nás prostřednictvím pisatelových úvah a jejich tematizací ve vznikajícím díle o herci Habovi přivádí k **zamyšlení, zda nakonec není mnohem více pravdy a skutečnosti v umění než v reálném životě**, který je plný přetvářky. Možná, že už jen ve fikci si můžeme dovolit otevřeně mluvit pravdu, zatímco ve skutečnosti na to nedokážeme sebrat odvahu.

Prolínání skutečnosti a fikce v lidském nitru

Autor poukazuje na komplikovanost vztahu mezi skutečností a fikcí, které se v životě mnohdy i fatálně proplétají. Protože jeho román je co do žánru především románem psychologickým, klade důraz na to, jak se tento vztah promítá do nitra člověka.

> Nedovedl jsem někdy ani rozeznat, jestli si vymýšlím, nebo jen vzpomínám. (Řezáč, s. 368)

Umělec má ve svém nitru pěkný zmatek, jestliže se do svého díla (které je samozřejmě vždy především fikčním útvarem), pohrouží natolik, že jeho fikční podstatu přestává vnímat. **Uvěříme-li něčemu, potom je to pro nás skutečné.**

> Tady prosím máte přesvědčivou ukázku, jak mnohem víc se odehrává v nás než mimo nás, víc v naší obraznosti než ve světě, jemuž dáváme nedosti přiléhavý název skutečnost. Cožpak naše nitro není právě tak skutečné jako tato betonová dlažba, copak myšlenky se stávají skutečnými teprve tehdy, když jsme je vyslovili? (Řezáč, s. 193)

A právě to nevyslovitelné bývá mnohdy mnohem skutečnější než mnohokrát vyřčená slova, která mohou mást. Když pisatel Jindřich vypráví o postavách svého románu a Jarmila jeho vyprávění komentuje, vypadá to, jako by se bavili o živých lidech a událostech, které se opravdu udály. Zdá se, že tak autor dokázal, o co usiloval, a vytvořil postavu, která ožívá.

> Pak ale nesmí zůstat stínem. Musím ho vybavit tak, aby /.../ byl pravdivější a skutečnější než lidé z masa a kostí. (Řezáč, s. 50-51)

Jinými slovy - pisatel tvoří svou postavu tak, aby byla ještě skutečnější než skutečnost. Znovu dospíváme k tvrzení, že fikce si klade ambice skutečnost překonat. A to není zdaleka tak nemožné, jak by se mohlo zdát, protože **umělecká fikce** (čili fantazie) je něčím, co **sahá nad rámec naší zkušenosti se skutečným světem**.

Autotematičnost jako cesta pisatele k nalezení sebe sama

Proč autor vkládá do románu *Rozhraní* postavu pisatele a nechává ji tvořit román o herci Habovi? Kompozice tohoto autotematického románu je dobře promyšlená a není rozhodně samoúčelná. Umožňuje autorovi **prozkoumat vztah umění a skutečnosti** hned ve dvou prolínajících se rovinách. Oba subjekty, spisovatel Jindřich a herec Vilém, zápasí na stránkách románu se svým uměleckým údělem.

Oba se nacházejí na rozhraní mezi svým dosavadním životem, který už nemůže dále pokračovat tak jako dosud. Je třeba učinit něco, čím toto rozhraní překonají. Úspěšný herec Vilém musí najít svou identitu, kterou nechal rozplynout ve svých rolích. Bez takto pozbyté opravovosti nemůže ani žít jako osobnost, ani hrát. Vrací se proto do místa svého dětství a mládí, které mu připomene jeho původ a jeho ztracené „já“. Pisatel Jindřich v sobě tuší spisovatelské nadání, ale dosud nedokázal nic ze svých literárních rozběhů pevně uchopit a dokončit. I on nyní stojí na rozhraní, kam ho dovedlo čtyřicet let života v neúspěchu. V této chvíli nachází postavu svého románu, jejímž prostřednictvím se mu konečně podaří najít a uskutečnit sebe sama a rozhraní překročit. Tak díky Vilémovi realizuje své poslání – poslání spisovatele.

Umělecké subjekty fungují v románu jako nositelé autorových úvah o vztahu reality a fikce, umění a skutečného života, a mají jeho myšlenky prověřit. V jejich nitru se tyto dva světy potkávají a prostupují. Autor staví subjekty před úkol dospět k jádru svého já, k **pravdě o své identitě**. Tu je nechává hledat v obou světech – ve světě skutečném, jemuž odpovídá primární syžet, a ve fikčním světě syžetu sekundárního. Vilém, fiktivní postava, nachází své skutečné já v místě, které je průsečíkem se skutečným světem – ve svém rodišti, které je rodištěm pisatelovým a do románu je přeneseno přesně ve své skutečné podobě. A u pisatele Jindřicha je tomu přesně naopak: On jako subjekt pocházející ze světa skutečného nachází pravdu přes fiktivní postavu svého románu. Pro nás čtenáře, osoby z reality tohoto světa, z toho plyne, že i my můžeme nalézat pravdu, jestliže ji budeme hledat v umění.

Eva Kantůrková, současná česká spisovatelka, která vešla do povědomí veřejnosti jako autorka později zfilmovaného reportážního románu *Přítelkyně z domu smutku* (1984 v Kolíně nad Rýnem, v ČR 1990), píše ve svých sedmdesáti letech autobiografický román ***Nečas*** (2000). Toto dílo je výpovědí o jejím vypořádávání se s úmrtím manžela a také bilancí nad životem a prací spisovatelky, pročež volí žánr autotematického románu.

Nečas Evy Kantůrkové: Psaní románu jako akt záchrany

> Něco skončilo. Můj vnitřní přetlak už mě nežene k tomuto sešitku jako dřív. Nejsi... Poznala jsem ale, že nezapsat všechno je škoda. Hlavně se nechci vzdát možnosti psát o Nečasovi, psát tak, že to budu vyprávět zase tobě. (Kantůrková, s. 5)

Takto Eva Kantůrková v prologu otevírá ústřední téma svého románu. Románu, který představuje možné spojení s tím, kdo již není. Zmíněným námětem je **smrt**, s níž jsou konfrontovány všechny postavy v tomto díle vystupující, zejména pak pisatelské subjekty, které o smrti hovoří a vyrovnávají se s ní.

Autorka v díle vytváří pisatele, který je obrazem jejího nitra a stejně jako ona se vyrovnává se ztrátou blízké osoby, po níž tu zůstalo cosi nedořešeného, nejasného. Cosi, na co už se jí nikdy nezeptá, když to nedokázal učinit dříve.

> A vybaví se mu jedna její věta v Amsterodamu, ne při poslední návštěvě, ale při některé z dřívějších: nechceš se na něco zeptat? /.../ A řekl, nechci. Co budeš chtít, povíš mi sama. A připadal si tou odpovědí náramně velkorysý. Věra se jen neklidně podívala. (Kantůrková, s. 55)

Na jedné straně tu bylo **mlčení** o důležitých věcech, a to je nyní na druhé straně kompenzováno nutkavou **potřebou výpovědi** o tom, čemu nedokážeme porozumět a teprve tehdy, kdy o tom začneme hovořit, jsme schopni své myšlenky nějak uspořádat. Touto potřebou je iniciován zrod románu. Psaní je východiskem z jinak neuchopitelných prožitků.

> S tvým odchodem se mi rozevřel svět do nečekané šíře, do neznáma, které provokuje a které musím nechat prožít i Nečase.
> A ke skvělému vynálezu románu o románu budu mít i tebe, tichého pozorovatele i ochránce, který mi nedovolí zabloudit v něčem příliš složitém nebo nepřípustném. A nadto, když budu psát tobě, jsi se mnou. (Kantůrková, s. 8)

Kompozice románu

V poslední ukázce jsme zaznamenali, že vedle autorky zřetelně vystupuje do popředí **adresát**, který je v textu oslovován druhou osobou singuláru značící důvěrnější vztah autorky k němu. Je zřejmé, komu autorka vše vypráví - svému zesnulému manželovi. Kdyby žil, její rukopis by si přečetl a vyjádřil by se k němu, takhle mu autorka musí líčit, co se chystá psát, ve svém deníku. Vypomáhá si tím při své tvorbě, uvažuje o ní a přemítá, co by jí k tomu asi manžel řekl. To je jí při tvorbě vodítkem.

> Ano, román. Nechci opustit tu možnost, že bych ti jej vyprávěla. Kdybys tu byl, četl bys až hotový celý text (a možná bys jej opisoval), ale takto mohu s tebou probírat každý nápad, každý posun, až pomalu vznikne – co vlastně? Román? Příprava románu? (Kantůrková, s. 7)

Sama autorka si klade otázku, jaký tvar bude její text vlastně mít. Budou to teprve přípravné poznámky k románu, nebo už jeho výsledná verze? V žánru autotematického románu vlastně obojí splývá. Proud myšlenek, které si pisatelka znamená, těká mezi motivy a částmi fabule, z nichž se pomalu jako ze střípků lepí příběh, a zahrnuje i autorčiny vlastní vzpomínky a pocity. Kontury románu se v textu rýsují přesně tak, jak vznikají v autorčině mysli. Přiznaná tvořenost není jediným prostředkem, který činí dílo autentickým.

Při otevření knihy si povšimneme již na první pohled, že je psána formou **deníku**. Jedná se vlastně o dva deníky – sešitky, do nichž si autorka své poznámky píše. První nazvala Amsterodamský sešit podle města, kde jej začala psát, druhý potom pojmenovala Pražský sešit. Předěl mezi nimi ale není nijak výraný. Jednotlivé zápisky jsou datovány a každý nový zápisek vychází z nového postřehu, nápadu nebo nově vynořené vzpomínky, takže tyto záznamy na sebe vždy nenavazují a jsou (záměrně) nesourodé. Dalším autentizujícím momentem, který už nyní považujeme za samozřejmý, je neskrývaná **autobiografičnost** díla. V následující ukázce se autorka označuje svým skutečným příjmením; představuje se nám jako tvůrkyně primárního syžetu a zároveň jako zprostředkovatelka syžetu sekundárního, konstruovaného jakoby postavou spisovatele Nečase:

> Nečas bude vybírat, o čem napíše román, bude probírat haldy výstřižků /.../ a Kantůrková bude jeho výběr a jeho úvahy nad materiálem popisovat, pěkně krok za krokem, úvahy nebudou její, ale Nečasovy, a až bude výběr uzavřen a Nečas rozhodnut, jaký že to román napíše,

> Kantůrková bude moci ukončit svou knihu o Nečasovi poslední větou: A konečně mohl začít psát svůj román. (Kantůrková, s. 7)

Zmiňujeme už různé úrovně syžetu, a tak bychom si měli ujasnit, jaké to jsou. Kompozice románu Evy Kantůrkové se zdá oproti Čapkově a Řezáčově románu zprvu jednodušší a srozumitelnější, dojdeme-li však v románu dále, všímáme si, že je tu o jednu rovinu zprostředkovanosti více, než jsme poznali v románech předchozích.

Vícevrstevnost románu: tři pisatelé, tři syžety

Při interpretaci *Povětroně* a *Rozhraní* jsme spekulovali, jaký je vztah autora románu k pisatelům, čili do jaké míry se do nich sám promítá. U Kantůrkové je řešení této otázky nasnadě. Dovedla totiž reflexi tvorby tak daleko, že do ní zahrnuje i tuto problematiku a svůj vztah k pisatelům i jiným postavám přímo popisuje.

Sama **autorka** Eva Kantůrková je tedy pisatelkou primárního syžetu. Zabývá se v něm vznikem románu, který připravuje. Hlavním hrdinou tohoto románu je spisovatel **Nečas**. Tomu je vedle funkce postavy autorčina románu připsána také role pisatele, kterého Kantůrková nechává tvořit román, jímž by se (po autorčině vzoru) mohl vyrovnat s náhlou smrtí své ženy Věry. Nečas přemítá o tom, jak svůj román nejlépe napsat, a volí vlastně také formu na způsob románu v románu: Tématem jeho díla má být příběh o neznámé ženě, která zahynula ve vlnách Keltského moře. Líčit nám jej bude z pohledu postavy **spisovatele** (třetího pisatele v našem autotematickém románu), kterému byl svěřen rozmáčený deník mrtvé a na jeho základě se teď pokouší rekonstruovat příběh o její smrti.

Všechny tři syžety jsou autobiograficky provázány. Autorka nechává Nečase prožít to, co prožívá sama. Tvoří tedy fiktivní příběh o smrti jeho ženy. Cítí s ním, ale nechce, aby byl přesně stejný jako ona.

> Nechci, aby se mi podobal, ale přece – bude se zachraňovat v přípravě románu. (Kantůrková, s. 12)

Také celý příběh není doslova příběhem Kantůrkové, odehrává se zcela odlišně, ale jde tu o stejný námět a **totožné pocity subjektu** při ztrátě blízké osoby. Svému pisateli propůjčuje také některé vlastní zážitky a myšlenky. Například větu, kterou chtěla zakončit svůj román o Nečasovi, přenechává jemu:

> … a když má materiál shromážděn, Nečas napíše poslední větu svého románu: a nyní mohl začít psát svůj román. Není to tak špatný nápad, mohu jej Nečasovi věnovat. (Kantůrková, s. 175)

Už tato věta je signálem, že Nečas tvoří také román autotematický. A také víme, že jeho dílo má být částečnou autobiografií. Věra je předobrazem neznámé hrdinky, která zahynula v Keltském moři, ačkoli se ji v románu Nečas snaží vylíčit tak, aby nevypadala jako ona. I celý příběh chce zachytit z jiné než své perspektivy, proto vyprávěním pověřuje svou postavu. Je to nejprve postava vědce (geologa), který byl u neštěstí a bude případ zkoumat, později ji mění na postavu detektiva, až dochází k tomu, že pisatelem svého románu učiní postavu spisovatele.

Osudy subjetů skutečných i fiktivních se v sobě zrcadlí, a tak vznikají tři propletené, silně lyrizované syžety, které si nyní pokusíme popsat.

Primární syžet – vyprávění autorky

Děj primárního syžetu je **radikálně oslaben**. Aby byl kompletní, musela by autorka odvyprávět celý příběh vztahu se svým mužem, což ale není její intence. Při psaní je vedena snahou přijmout jeho smrt, a tak se jejich společná minulost vynořuje jen v ostrůvcích vzpomínek. Dějovost se přesouvá do sekundárního syžetu.

Kromě poznámek k vznikajícímu dílu o Nečasovi, jehož prostřednictvím (tak, že ho nechá prožít svou situaci) se má smířit se ztrátou muže, tvoří tuto rovinu románu postřehy z všedního života autorky, které se nějak vztahují k jejímu manželovi a podněcují v ní vzpomínky na něho. Tyto popsané momenty nejsou uváděny v daném pořadí s nějakým záměrem, jedná se o deníkové záznamy a ty jsou řazeny podle data, kdy si je měla autorka zaznamenat - autenticky.

> Čtu ve vesmíru, že v třetihorách zaplavilo Střední Čechy jezero a řeky Vltava a Labe přinášely valounky křemičitých hornin z východních a jižních Čech a že se usazeniny zachovaly do dneška, a uvědomila jsem si, že každé připomenutí tebe je taky takovým valounkem a že ve mně roste vrstva tebe. Je to asi jeden ze způsobů, jak se smířit s odchodem ze světa, protože proč bych nemohla odejít já, když jsi odešel ty. A asi až vrstva bude dost silná a vysoká... (Kantůrková, s. 143)

Autorka vnímá a popisuje okolí jako **metaforu svých pocitů**. K úvahám o smrti ji vedou i vjemy s ní zdánlivě nesouvisející. Obrazně zachytila také svůj vzdor vůči smrti, obtížnost akceptovat ji jako fakt.

> Podivná situace. Byla jsem vyměnit baterii do tvých hodinek. Vypadala jsem jako nepořádnice, protože je u nich tvůj starý řemínek. Hodinář se divně díval, když se jej dotýkal. Ale jak vysvětlit, že nemohu odstranit

> něco, na čem byla tvoje krev a tvůj smrtelný pot. A že přitom chci, aby hodinky dál šly. (Kantůrková, s. 164)

Jdoucí hodinky jsou pro autorku symbolickou kontinuitou manželovy existence, již se ve svém románu snaží zachovat také jeho oslovováním. Jak už jsme poznamenali dříve, když s ním pisatelka ve svém románu hovoří, navozuje to v ní pocit, jako by byl stále ještě s ní. Podaří se autorce překonat marný vzdor a dosáhnout smíření, kvůli kterému tento román píše, nebo bude onu ztrátu i nadále odmítat? Ačkoli přijímá nezvratnost smrti, nemůže se zbavit bolesti, smutku a pocitu osamění.

> Nejde o to, přivyknout něčí smrti. Jde o to, naučit se žít sám. (Kantůrková, s. 166)

Smrt je těžko pochopitelná. Výrazem smíření se s ní je autorčino nalezení představy, jak by snad bylo možné si ji vysvětlit – **vnímáním kontinuity existence zesnulého člověka v sobě samém**.

> Cosi, co ve mně žije, co mě rozechvívá, co mi občas způsobí i radost, ajistěže taky smutek a stesk. Co mě dokonce táhne za sebou. A v těch prázdných nočních hodinách mě napadlo, jestli právě takto v sobě věřící nenosí svého boha. Zda ona živá zkušenost se ztrátou člověka, který se však ustavičně niterně připomíná, neinspirovala takto vnímat i boha. /.../ Kdyby ano, bylo by to svědectví o jednotě duchovního a citového prožívání. (Kantůrková, s. 198)

Sekundární syžet – vyprávění Nečase

Druhá rovina románu pojednává o **osobní krizi spisovatele** jménem Nečas. Jakým typem autora je tento pisatel? Autorka se rozhodla učinit z něj průměrného spisovatele, který se adaptoval jako uznávaný autor, ale není nijak výjimečný, spíše tvoří díla menšího významu. Má své čtenáře, ale není jich tolik, abychom o něm mohli mluvit jako o populárním spisovateli. Takto je charakterizován jeho styl:

> Jsem typ spisovatele intuitivního, říkal o sobě na besedách, a ani já, když to o něm píši, to nemyslím ironicky. A nesnáším texty procezené mozkem, dodával. Styl má Nečas poměrně uhlazený, nijak nápadný, slovník má bohatý, umí užívat řeč spisovnou i obecnou. Má sklon k tomu dopovídat pointy, tím rozčiluje zejména kritiky. Je ve všech slovnících, kde jej charakterizují jako autora objektivizujícího vyprávění a poněkud zabředlého do psychologizování. (Kantůrková, s. 150)

Reflexe autorského stylu pisatele je zde důležitá proto, že si o něm jinak nemůžeme udělat představu, protože skutečný text jeho románu není přiložen. Díky zprostředkování autorky jsme ale svědky toho, jak Nečas dílo **tvoří**. Úvahy o tom, jak román napsat, jsou součástí sekundárního syžetu.

Tento syžet má sice také oslabenou, ale mezi ostatními rovinami nejvýraznější dějovou linii. Pisatel Nečas je jeho protagonistou. Druhou nejvýznamnější postavou je **Věra**, jeho zesnulá žena. Významné role sehrají ale ještě minimálně dvě další postavy. V samém počátku vyprávění se setkáváme také s **trapičem**, který byl po určitý čas Věřiným milencem, ale od něhož Věra posléze utíkala, aby se vymanila z jeho vlivu.

> Nečas tedy na jaře jezdil jednou měsíčně za Věrou, je možné, že Věra utíkala do cizí země nejen pracovat, ale i před nešťastnou láskou, a v létě, když se vrátila do Prahy a měla by jet s Nečasem na dovolenou, se provalí, že s ním nepojede, on se dozví o trapiči, dozví se to nějakou hloupou náhodou, a Věra uteče zpátky do Amsterodamu. Nečas zjistí, že se s trapičem setkala i v Holandsku, měl tam někde na pobřeží taky buď stipendium, nebo jinou pracovní příležitost – a na podzim Věra umře, aniž si Nečas stačí vyjasnit, jak to celé bylo doopravdy. (Kantůrková, s. 20)

Po smrti tu visí něco nedořešeného, nejasného, nad čím si teď Nečas marně láme hlavu. Po Věře zůstává jen vydání její knihy v irštině – v jazyce, kterému žádná z postav nerozumí, a dále poznámky k rituálům keltské magie. Keltský motiv vše ještě více zatemňuje. Pro Věru rituály znamenaly možnost proniknutí do jiné dimenze, překročení prahu. Nečase, který na magii nikdy nevěřil, začne právě tato stránka zajímat. Tuší, že by se při takové meditaci mohl s Věrou setkat. Touto cestou to ale nedokáže, mimo jiné proto, že keltské rituály byly pojítkem Věry s trapičem.

Fotograf trapič je postava velice zvláštní a jeho románová přezdívka je přiléhavá. Dokáže lidem vnuknout nové impulzy, ale svým jednáním ostatní postavy k sobě nejprve přitáhne, aby je později ponížil. Koláženi z Věřiných fotek se pokouší se ranit i Nečase, když dojde k jejich setkání. Ani trapič tedy nemůže Nečasovi objasnit potřebné střípky z minulosti jeho ženy, Nečas s ním nechce mít raději nic společného.

Jak ale najít cestu za rozřešením Nečasovy otázky? Věra sama nevystupuje v románu jinak než v retrospektivních vzpomínkách ostatních, jen jednou se dostává ke slovu, a to prostřednictvím neodeslaných dopisů adresovaných své dceři Olze. Právě **Olga**, Nečasova nevlastní dcera, se kterou se za Věřina života nestýkal, je klíčem k dalšímu odvíjení příběhu – to je role, pro kterou ji pisatelka stvořila. Později ale zjišťuje, že ji

nemůže do románu vsadit jen za tímto účelem a pak ji zase nechat zmizet, a tak ji dává právo žít v románu vlastním životem.

Olga Nečasovi poskytne jiný pohled na Věru, objasňuje některá bílá místa. Znala trapiče. Sama byla jeho milou poté, co skončila jeho záležitost s Věrou. Nečas si postupně uvědomuje minulost svého a Věřina vztahu od seznámení až po vážnou krizi. Navzdory problematičnosti soužití v poslední fázi vztahu stále Věru miluje a ještě ani na posledních stranách románu ji nedokáže vytlačit ze svých myšlenek.

> … a když míjel místo, kam spolu chodili plavat do hluboké tišiny, místo, kde plavívali koně, řekl jí to naplno. Kdybys mě neopustila, ještě bys byla živá, má lásko. A výtka, kterou jí učinil, ho zalila nesnesitelným horkem, vyrazil na něm pot a musel se posadit. Ano, zopakoval tvrdohlavě, byla bys ještě živá, zůstat se mnou. Jistěže se polekal, proč jí vytýká smrt, on, živý, současně ale pocítil, že onou výtkou současně vyjádřil, jak se všechno, co bylo spojeno s nimi dvěma, nenapravitelně pokazilo. (Kantůrková, s. 195)

Ale přece - jakoby Nečas svým psaním začínal k pravdě o jejich vztahu pronikat a byl schopen jej v sobě pomalu uzavřít. V jeden okamžik se zdá, že už se to snad podařilo, že se Nečas s Věřinou smrtí vyrovnal a bude moci jít dál. A to tehdy, když se objeví city mezi ním a Olgou. Při milování s ní Věru vytěsňuje. Avšak později, po vydání Věřiny knihy o keltech, o než se Nečas zasloužil, se vrací vzpomínky a výčitky. Olga nechává rozplynout Věřin rukopis v Keltském moři. Má to být symbolický pohřeb (její tělo totiž nebylo nalezeno). Tehdy si Nečas uvědomí **absolutnost jejího odchodu** a její bezmoc bránit se živým. Bránit se Olze, která s ní ve vztahu k Nečasovi podvědomě stále soupeří.

> Může být zapomenuta, odložena, odsunuta, překryta, zastrčena, rozjitřující vzpomínka na ni může začít obtěžovat, je vydána na milost a nemilost pocitům a jednání živých. Bez obrany. Bez pomoci. /.../
> /.../ Ztráta dostala novou tvář. Podobu ztracenosti. Krutého osamění těla ve studených vodách. S lítostí cítil vinu, že nebyl s ní, když jej nejvíc potřebovala. Tak jej nepotřebuje nikdo živý. Ani Olga. Jen Věra má na všechno právo, je mrtvá. (Kantůrková, s. 156-157)

Nečas vždy bude stát na straně Věry a cesty Nečase a Olgy se tak rozcházejí. Jejich poslední kontakt proběhne formou rukopisu povídky, který mu Olga zasíla poštou z New Yorku, kde nyní studuje na univerzitě. Ačkoli přijde bez podpisu a průvodního dopisu, Nečas ví zcela jistě, že ji psala ona. Tato snová povídka, k níž ji inspiroval,

vyjadřuje totiž průběh a úskalí jejich vztahu.

V té době je již Nečas zpět ve své tvůrčí práci. Právě vydal úspěšný román o současné společenské situaci, jehož námětem jsou mocenské boje. Nazval jej *Kazisvěti* – román má být aluzí na Gidovy *Penězokazy.* Literární úspěch můžeme chápat jako výraz toho, že život jde dál. Náš spisovatel se už snad **se ztrátou Věry vyrovnal** a naučil se žít bez ní. Ale ne tak zcela bez ní – nosí ji v sobě jako vzpomínku na svou životní lásku, jako součást sebe sama. Proto ani román o neznámé z Keltského moře, jejímž předobrazem Věra byla, nedovedl do konce a ponechává ho otevřený. Sám ale pokročil. Už si o Věře ledacos vyjasnil a dovede vyjádřit, co pro něho znamenala, čím byla v jeho životě.

> Když by měl říci, co pro něj znamenala, takto s odstupem by řekl, že prolétla jeho životem jako spalující hvězda, kterou moře uhasilo. (Kantůrková, s. 160)

Terciální syžet – bádání spisovatele o Neznámé z Keltského moře

Třetí úroveň syžetu je líčena opět z pohledu spisovatele, svědka tragické události, při níž zahynula žena a on našel její rozmáčený zápisník. Ale komu patří promluva? Kým je text ve výsledku zprostředkován? Autorem tohoto románu o neznámé z Keltského moře je pisatel Nečas. Ten však v celém díle vlastně přímo nehovoří. Přes jeho vědomí promlouvá autorka, která v podstatě zprostředkovává stejným stylem všechny úrovně syžetu.

Jaký je osud tohoto Nečasova díla? Není dokončeno. Leží v šuplíku mezi jinými nedokončenými pokusy. Román nemůže být uzavřen, protože ani Věru nemůže Nečas ve svých myšlenkách opustit.

Terciální syžet není sám o sobě moc významný. Když už je o něm referováno, děje se tak v autobiografických souvislostech (jeho jádrem je příběh, do nějž se promítá příběh Nečase a Věry) nebo v souvislosti autotematické, tedy aby jeho prostřednictvím byl charakterizován Nečas jako tvůrčí subjekt. Pisatel je vylíčen jako člověk, který je na příběhu osobně zainteresován. Takový vypravěč má Nečasovi umožnit nahlédnout smrt své ženy s **odstupem**, v jiných souvislostech, což by mu mohlo pomoci při vyrovnávání se s ní.

Reflexe tvorby

Literární tvorba má v románu *Nečas* zásadní význam. Vždyť o čem je vlastně toto dílo především? **Autorka se zachraňuje v psaní románu** a totéž nechává prožít i pisatele Nečase, kterého vytvořila. Významné místo zaujímají tedy reflexe tvorby – reflexe konkrétní, které se vztahují ke konstruování autorčina příběhu o Nečasovi a Nečasova příběhu o neznámé z Keltského moře, a reflexe obecné postihující literární tvorbu a práci spisovatele jako takovou. Žánru autotematického románu, který byl v dílech Čapka a Řezáče ještě pozoruhodným vynálezem, se Kantůrková ujímá ve stavu, kdy už je v české literatuře adaptován a rozvinut, proto jej musí posunout dále. Posunu dosahuje tím, že tento žánr tematizuje a reflektuje tak samotnou autotematičnost.

Reflexe zrodu příběhu

Od počátku je čtenář vtažen do autorčina **procesu psaní**. Pisatelka ho seznamuje s tím, jak přemýšlí o výběru vhodného námětu a žánru, jak zvolit pro daný děj vhodný prostor; anticipuje, jak má podle ní příběh dopadnout, potom restrospektivně odkrývá, jak k tomu došlo, přičemž se ale mnohdy postavy chovají jinak a také vývoj příběhu se začne ubírat jinam, než původně předpokládala.

> Už jsem napsala, že tak původně měl vzniknout můj román o Nečasovi: Nečas si vybírá v mých výstřižcích, já je popisuji a nakonec, když Nečas vybrané uskupí jako základ románu, já napíšu poslední větu románu svého: A nyní mohl začít psát svůj román. Mezitím se mi Nečas proměnil v osobu, která mě spojuje s tebou, vyprávím ti o ní, jako bych ji psala, chystala se psát, je to osoba živější než ten předchozí vybírač a řadič výstřižků, a dokonce jako by bylo víc na něm než na mně, z čeho a co si vybírá. (Kantůrková, s. 72)

Již víme, že autotematický román se mimo jiné vyznačuje konspektností a variováním syžetu. Také v tomto románu pisatelka uvažuje nad tím, jaké možnosti rozvíjení příběhu se ji nabízejí, a rozhoduje se, které z nich se chytit. Tak se stává, že se příběh v průběhu vyprávění mění – autorka jej zpětně koriguje. Škrtá, co napsala, a namísto toho rozepisuje jinou variantu, kterou shledává vhodnější. Například nejprve oznámí, že Věra s Nečasem kvůli trapičovi nejela na dovolenou. Ale o pár stran dále čteme:

> … o letní dovolené – to měním, na dovolenou s Nečasem jela -, kterou

> mohu vylíčit jak na jejich chalupě, tak třeba na Mallorce, byla jiná než jindy. (Kantůrková, s. 23)

Příběh autorku vede k přehodnocování a upravování již napsaného. Stejně uvažuje prostřednictvím Nečase o perspektivě vyprávění: Koho má nechat příběh vyprávět a jak by se tím jeho podoba měnila? Má to být kriminalista, geolog, manžel ženy, která zemřela, nebo spisovatel? V těchto úvahách rozeznáváme tíhnutí Kantůrkové k autobiografičnosti.

V neposlední řadě se autorka zamýšlí nad recepcí díla. Nechává Nečase uvažovat, jak napsat román dostatečně **věrohodně**, aby mu čtenář uvěřil. Vciťuje se do role čtenáře a klade si podezřívavé otázky:

> … musím vymyslet víc detailů. Tak ale věrohodných, aby čtenář uvěřil, že všechno, co se Nečas o Věře dozvídá, opravdu nemohl znát. Hle, čtenářovy podezíravé otázky: Jak mohla vést Věra v manželství dvojí život? Jak mohl být Nečas za jejím životem tak opožděn? Jak dlouho trvalo jejich odcizení? A jestli nebylo způsobeno trapičem, proč se manželství nerozpadlo? (Kantůrková, s. 114)

Poté píše Nečas příběh tak, aby vzniku těchto otázek zamezil nebo aby na ně v románu čtenář v pravý okamžik našel odpověď. A tak se čtenář stává součástí textu a spoluutváří jej.

Obecné reflexe o spisovatelství

Reflektovaná literárnost proniká za hranice tohoto románu a úvahy se přenášejí i na širší pole, na obecnější rovinu. Zmiňuje nejen svá předchozí díla, ale navíc díla jiných autorů. Píše o autorském stylu některých spisovatelů: Jamese Joyce a Virginie Woolfové, kteří dali základ modernímu románu, z českých autorů pak reflektuje například styl Milana Kundery a Bohumila Hrabala, dále zmiňuje Hodrovou či Kratochvila. Při promýšlení rozuzlení svého románu objevuje shodu svého nápadu s románem *Homo Faber* Maxe Frische, a tak vedle **metatextovosti** tu stojí také **intertextovost**. Jestliže autorka i v těchto pasážích myslí na čtenáře, pak u něj předpokládá jistou orientaci v literatuře a určitou čtenářskou zkušenost. Také recepce děl a jejich hodnota tu vyvstává jako obecnější otázka, ač prostřednictvím myšlenek přiřknutých pisateli Nečasovi, který uvažuje o rozdílech mezi hodnotnou a populární literaturou.

Ústředním tématem obecnějších úvah je potom **spisovatel**, tvůrce literárních děl. V čem spočívá jeho činnost a jakými schopnostmi musí vládnout? K důležitým

vlastnostem spisovatele patří podle Kantůrkové **touha rozkrývat tajemné**. Vzpomínáme, že toto je charakteristické rovněž pro spisovatele v Čapkově pojetí, které vidí blízkost literární tvorby s činností badatelskou až detektivní. Společně s Kantůrkovou považují za významný moment mimořádné zaujetí pisatele pro to, co tvoří.

Autorka poukazuje na různé způsoby tvoření děl a tedy na to, že každý autor má jiný individuální styl. Když popisuje, jakým autorem je Nečas nebo později jakým autorem je pisatel Nečasova románu, krystalizují tu dva protichůdné typy **autorských stylů**: *intuitivní* a *racionální*. Kantůrková se přiklání k prvnímu z nich.

Reflexe autotematičnosti

Proč vybrala autorka právě žánr autotematického románu? Jaké možnosti tak získala? Tyto otázky si sama v díle klade a z části si na ně také odpovídá:

> Byl to dobrý nápad, protože zbavuje autora románu o Nečasovi nutnosti tvářit se jako bůh, který konstruuje lidské postavy a příběhy. A proměnnost románového materiálu, to, že jej Nečas shromažďuje, vybírá a přemýšlí o něm, dává nesčetně možností, jak román o Nečasovi modelovat, a ne pouze tu jedinou, jakou by vyžadovala ucelená fabule. Román o románu je skvělý vynález... (Kantůrková, s. 7)

Román o románu představuje pro autorku více prostoru a **tvůrčí svobody**. Příběh, který takto píše, nemusí být uzavřený. Místo jednoho nedotknutelného příběhu může zmínit **více variant**, jak se události mohly uskutečnit. Vytvořením subjektu pisatele autorka navíc získává odstup od toho, co vypráví, má možnost zachytit události ze svého hlediska a zároveň zprostředkovaně pohledem někoho jiného. Využívá tedy možností rysu autotematického románu námi popsaného jako přítomnost více hledisek.

V čem vlastně dle autorky spočívá způsob psaní autotematického románu? Přes pisatele Nečase pojednává o dvou způsobech zachycení událostí v románu:

> Nebylo by nyní na místě zmínit se o tom, o jaký teoretický základ Nečas své psaní opíral? Rozlišoval dva druhy psaní, psát „o tom“ a psát „to“. /.../ Kdyby měl na nějaké besedě uvést příklady, pak řekne, že Milan Kundera píše „o tom“ a Bohumil Hrabal píše „to“. Nečasův ideál je mísit obojí, odstup vypravěče s autenticitou vyprávěného, tedy vlastní silou textu. (Kantůrková, s. 149-150)

Spisovatel Nečas v těchto úvahách staví na jednu stranu **vlastní příběh** („to“), který se vypráví jakoby sám, tedy který se čtenáři jeví tak, jako kdyby se mu odehrával

přímo před očima, a na druhou stranu **zprostředkovanost příběhu** vypravěčem, který čtenáři referuje o příběhu („o tom“). Vidíme, že takto pro čtenáře přijatelně a přitom zajímavě dokázala autorka nastínit teoretickou problematiku narativních technik, kterou jsme se zabývali v úvodní kapitole této práce.

Krom toho Kantůrková uvádí také poznámky k **roli pisatele**, kterou chápe takto:

> Stát se médiem. Médiem, jehož prostřednictvím se příběh dere do textu.
> (Kantůrková, s. 110)

Na roli pisatele v tomto díle jsme v rámci interpretace narazili už několikrát. Autorka o pisateli mluví jako o **médiu** mezi jí samou a příběhem románu. Vše ale nasvědčuje tomu, že pisatelem má být zprostředkován nejen příběh, ale i některé úvahy a pocity autorky.

Díky tomu, že autorka do svého díla vložila postavu pisatele Nečase, může sledovat a popisovat, jak pracuje jako spisovatel. Může také vedle sebe postavit svůj a jeho proces psaní a reflektovat tvorbu románu z více hledisek. To, že nechává také svého pisatele tvořit román autotematický, přispívá k rozvíjení a reflexi tohoto žánru.

Musíme si ale uvědomit, že všechny úrovně syžetu jsou plodem fantazie samotné autorky, přestože jsou zprostředkovány přes jiný subjekt. Jak jsme uvedli na začátku této podkapitoly, autorka má pádné důvody k tomu, proč příběh nevypráví raději sama. A co je při volbě žánru autotematického románu její hlavní intencí? Zprostředkovanost přes pisatelský subjekt jí poskytuje **odstup** od tématu, kterým je její vlastní tragický prožitek ze smrti manžela. Nahlédnutím tohoto prožitku z perspektivy svého pisatele jako média, tedy jeho prostřednictvím, si pomáhá při vyrovnávání se s touto smutnou událostí. Některé zkušenosti jsou příliš silné a osobní, než abychom je mohli sdělit přímo. Teprve prostřednictvím postav o nich dokážeme psát. A teprve tehdy lze popsat své prožitky otevřeně, v plné síle. Skutečná, **upřímná výpověď** se nachází v této zprostředkovanosti – v tom, co je možná poněkud pokrytecky nazýváno fikcí.

III.ZÁVĚR: SMYSL AUTOTEMATIČNOSTI A ROLE PISATELE

V úvodu práce jsme si položili otázku, zda je autotematičnost v románu pouhým formálním experimentem, nebo jestli je součástí promyšleného záměru autora a má v díle hlubší smysl. Chtěli jsme dospět k poznání funkce či role, kterou je v autotematických románech pověřen subjekt pisatele.

Abychom na tyto otázky našli odpověď, postupovali jsme následovně: V první části práce jsme formulovali teoretická východiska, tedy shrnuli dosavadní poznatky o žánru autotematického románu a popsali jeho charakteristické rysy. Teze jsme dokládali na stěžejním autotematickém díle světového významu – na románu *Peněžokazi*, jehož autorem je francouzský spisovatel André Gide.

V další části jsme interpretovali tři české autotematické romány: filosofický román *Povětroň* Karla Čapka, psychologický román *Rozhraní* autora Václava Řezáče a autobiografický román *Nečas* spisovatelky Evy Kantůrkové. Při interpretaci těchto děl jsme se soustředili hlavně na popis kompozice, tedy rozvrstvení primárního a sekundárního (případně terciálního) syžetu, na rozbor postav a vypravěče, přičemž nás zajímalo, jakou pozici mezi nimi zaujímá pisatel; řešili jsme vztahy pisatele k autorovi, vypravěči, postavám, ale také k obsahu, který pisatel zprostředkovává; snažili jsme se odkrýt smysl románu a přijít na to, jak ke znázornění či sdělení smyslu románu přispívá subjekt pisatele.

Nyní můžeme shrnout poznatky získané interpretací zvolených literárních děl a následně přistoupit k formulování odpovědí na výše položené otázky a dokázat tak, že cíl naší práce byl naplněn.

V románech o románu lze pozorovat rozdílné vnitřní motivace autotematičnosti vzhledem k intenci autora a smyslu díla. Gideův společenský román *Peněžokazi* je kritikou pokrytecké společnosti a autotematičnost je zde nástrojem k vyhrocení protikladu skutečnosti a klamu, pravdy a lži. *Povětroň* Karla Čapka je studií o poznatelnosti pravdy, její subjektivitě a ovlivněnosti noetickým přístupem, který pro její odkrývání zvolíme. Autotematičnost autorovi poskytuje možnost víceperspektivního zachycení téhož příběhu, čímž svou myšlenku o variabilitě hledisek v románu demonstruje. Řezáčovo *Rozhraní* studuje otázku lidské identity. Zabývá se jejím rozplýváním, hledáním a nalézáním ve skutečných a fikčních světech, přičemž pisatel nachází své já prostřednictvím své fiktivní postavy. Román tak obrazně znázorňuje přítomnost pravdy v umění. V románu *Nečas* Evy

Kantůrkové je tím nejpodstatnějším momentem autotematičnosti možnost učinit tématem kreativní akt a reflektovat jej. Tvorba je pro autorku východiskem z náročné životní situace; fikce je prostředkem k vyrovnání se s krutou skutečností.

Nositelem autotematičnosti je subjekt pisatele. Z tohoto základního konstatování krystalizuje jeho první role - **role antiiluzívní**. Podle ní chápeme pisatele jako prostředníka mezi různými úrovněmi syžetu (zpravidla primárním a sekundárním syžetem, v případě románu *Nečas* ještě terciálním) a jako subjekt, který vůbec přítomnost více úrovní syžetu umožňuje. Pisatel tu vystupuje v roli tvůrce a zároveň toho, kdo tvůrčí akt reflektuje a tím boří iluzi o románu jakožto obrazu reality. Zveřejňuje smyšlenost díla, přiznává jeho literární, fiktivní povahu.

Dalším tázáním po roli pisatele rozumíme tyto dvě otázky: Kým nebo čím vlastně je? A proč je v díle přítomen?

První otázka se týká struktury románu. Zajímá nás pisatelova pozice ve struktuře vztahů mezi postavami, vypravěčem a autorem. Pisatel tak může být zároveň **autorským vypravěčem**. S touto pozicí pisatele se setkáváme v románu *Rozhraní* v podobě spisovatele Jindřicha, v románu *Nečas*, kde jako autorský vypravěč vystupuje pisatelka Kantůrková, a dokonce i v románech *Penězokazi* a *Povětroň*, v nichž se časem ukáže, že autorský vypravěč splývá s pisatelem (respektive jedním z pisatelů), zaujímajícím původně pozici postavy primárního syžetu. **Pisatelem-postavou** je Gideův Eduard, všichni tři Čapkovi pisatelé (milosrdná sestra, jasnovidec i básník), Řezáčův Jindřich a pisatel Nečas ze stejnojmenného románu. Rozeznali jsme, že pisatel často prezentuje v díle autorovy myšlenky, avšak méně časté je, že se autor před čtenáři k autobiografii přizná. Tak se rodí **pisatel splývající se skutečným autorem**, s nímž jsme se setkali pouze v románu E. Kantůrkové.

Druhá otázka se váže k funkci pisatele vzhledem k smyslu románu. Z tohoto hlediska můžeme popsat také hned několik rolí: Pro romány *Penězokazi*, *Povětroň* a *Rozhraní* je podstatná pisatelova role **usouvztažnitele skutečnosti a literární fikce**. Pisatel je jednak „skutečnou“ postavou, jednak tím, kdo tvoří fikci, tudíž funguje jako jakýsi prostředník mezi těmito dvěma světy. Navíc právě pisatel mnohdy na vzájemný vztah reality a fikce poukazuje, ať už tím myslíme rozpor obou světů nebo jejich prolínání.

S realitou a fikcí souvisí také vztah pravdy a lži, ze kterého pramení další možná role pisatele – **hledač pravdy**. Nejvýraznější je tato funkce v noetickém díle Karla Čapka,

ale nacházíme ji také u pisatelských subjektů Andrého Gida a Václava Řezáče, v jejichž románech jsou řešeny morální a etické otázky.

Při popisu rolí pisatele dle vztahu ke smyslu románu zatím zůstával stranou román *Nečas* Evy Kantůrkové. Zde leží největší význam pisatele v tom, že se stává **nástrojem odstupu**. S jeho pomocí může autorka psát o tom, co je pro ni jinak těžko uchopitelné. Zároveň autorka přes subjekt pisatele prožívá události z jiného pohledu a poté se s nimi dokáže lépe vyrovnat a pochopit je. Pisatel je tedy také **nástrojem prožitku** a **nástrojem poznání** nového pojetí skutečnosti.

Poslední role, společná všem pisatelům, je **role média autorových myšlenek o literární tvorbě**. Autoři prezentují své názory a myšlenky přes postavy svých děl, které nechávají promlouvat o určitých tématech a jednat určitým způsobem. Autor autotematického románu takto vytváří postavu spisovatele, jemuž může propůjčit své myšlenky týkající se literatury, psaní, tvorby.

Resumé

Diplomová práce se zabývá žánrem autotematického románu. Jejím cílem je poznat různé vnitřní motivace užití autotematické techniky a popsat roli pisatele.

V první části jsou shrnuty teoretické poznatky o tomto žánru a formulovány charakteristické znaky autotematického románu (zdůrazněná zprostředkovanost vyprávění, reflexe kreativního aktu, osobnost pisatele, problematizovaný vztah reality a fikce), které byly dokázány na příkladu románu *Penězokazi* Andrého Gida. Druhou částí je interpretace tří autotematických románů směřující k analýze subjektu pisatele a popisu funkce autotematičnosti vzhledem k smyslu díla.

Pro Gida je autotematičnost prostředkem k zobrazení rozporu skutečnosti a klamu, čímž odhaluje a odsuzuje společenskou přetvářku. Ke znázornění polarity i prolínání fikce a skutečnosti užil autotematického žánru také Řezáč ve svém *Rozhraní*, aby se na tomto pozadí mohl odehrát příběh o hledání vlastní identity a pravdy prostřednictvím umění. Čapkovi dovoluje autotematičnost víceperspektivní zpracování syžetu, které má být metaforou rozdílných noetických principů. A pro Kantůrkovou je autotematický román žánrem poskytujícím tvůrčí svobodu a možnost tematizovat tvorbu, která je pro ni aktem záchrany.

Pisatel, který zpravidla splývá s autorským vypravěčem nebo s postavou primárního syžetu, vystupuje nejčastěji v roli antiiluzívní. Je prostředníkem mezi realitou a fikcí. Je mu připisována role hledače pravdy, nástroje odstupu od příběhu nebo naopak média prožitku. A jako spisovatel se stává také zprostředkovatelem autorových úvah o literární tvorbě.

Abstract

This diploma thesis deals with the genre of metafictional novel. The aim of the diploma thesis is to identify various internal motivations for the usage of metafiction technique in literature and to describe the role of a writer.

The first part summarizes the theoretical background of the genre and formulates some characteristic features of metafictional novel (emphasized vicariousness of the narrative, reflection of the creative act, personality of the writer, or the problematized relationship between reality and fiction), which were all illustrated by the analysis of André Gide´s novel *The Counterfeiters*. The second part consists of interpretations of three metafictional novels. The interpretations aim at a complex analysis of the author and at a description of various functions of the metafiction technique as a constituent of the work ´s meaning.

Gide uses metafiction to display the discrepancy between reality and illusion, thus uncovering hypocrisies of society and passing judgement on it. To Čapek, metafiction is a tool for applying multiperspectivity to his storyline, thus creating a metaphor of varying epistemic principles. Metafictional genre was further utilized by Řezáč in his novel *Rozhraní* to illustrate the polarity and the merging of fiction and reality. He used it as a background for a greater story of search for identity and truth through art. For Kantůrková, the metafictional novel represents the genre, which provides her with the greatest amount of creative freedom and gives her a chance to thematize the act of creation, which, for her, is an act of rescue.

The author, who often merges with the narrator of the story, or with some of the main protagonists, most often takes on an anti-illusionary role. He functions as a link between reality and fiction. He´s ascribed the role of a truth-seaker, a device of detachment from the story or, on the contrary, an agent of experience. As a writer, he also becomes a mediator of the author´s notions about literary production.

Klíčová slova: autotematičnost, pisatel, vypravěč, tematizace tvorby, reflexe kreativního aktu, zprostředkovanost, syžet, literárnost, antiiluzívní vyprávění, umění, fikce, skutečnost, pravda, poznání, identita, tajemství

Prameny a literatura

Primární literatura

ČAPEK, K., *Povětroň*. In: ČAPEK, K., *Hordubal, Povětroň, Obyčejný život*, Praha: Československý spisovatel, 1956. S. 143-300.

GIDE, A., *Penězokazi. Deník Penězokazů.* Z francouzštiny přeložil Josef Heyduk. Praha: Odeon, 1968.

KANTŮRKOVÁ, E., *Nečas*. Praha: nakladatelství Hynek, s. r. o., 2000. ISBN 80-86202-91-7

ŘEZÁČ, V., *Rozhraní*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004. ISBN 80-7106-412-2

VANČURA, V., *Markéta Lazarová*. Praha: Československý spisovatel, 1973.

Sekundární literatura

Powieśč autotematiczna, in: Jaworski, S.-Bernacki, M. (ed.): *Slownik gatunków literackich*, 1999, s. 586-588

HODROVÁ, D., *Sebereflexivní román*, in: *Poetika české meziválečné literatury,* Praha : Československý spisovatel, 1987.

HODROVÁ, D., *Hledání románu: Kapitoly z historie a typologie žánru*. Praha: Československý spisovatel, 1989.

KUBÍČEK, T., *Vypravěč: kategorie narativní analýzy.* Brno: Host, 2007. ISBN 978-80-7294-215-2.

MOCNÁ, D. - PETERKA, J. et al., *Encyklopedie literárních žánrů*, Praha, Litomyšl: Paseka, 2004. ISBN 80-7185-669-X

MRAVCOVÁ, M., *Tematizovaná zprostředkovanost vyprávění*. In: KUBÍNOVÁ, M. (ed.), *O poetice literárních druhů,* Praha: Ústav pro českou literaturu Akademie věd ČR, 1995. ISBN 80-85778-10-6.

PETERKA, J., *Teorie literatury pro učitele*, Jíloviště: Mercury Music & Entertainment, 2007. ISBN 978-80-239-9284-7.

ŘEZÁČ, J., *Karel Čapek proti Karlu Čapkovi /Poznámky k trilogii/.* In: ČAPEK, K., *Hordubal, Povětroň, Obyčejný život*, Praha: Československý spisovatel, 1956. S. 451-462.