

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
ÚSTAV BOHEMISTIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Problematika sebereflexivity v české próze 1. poloviny 20. století

prof. PaedDr. Vladimír Papoušek, Csc.  
Ústav bohemistiky  
Jana Koudelková  
Bohemistika  
Třetí ročník

2009

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

Filozofická fakulta

Ústav bohemistiky

Akademický rok: 2008/2009

## ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Jana KOUDELKOVÁ**

Studijní program: **B7310 Filologie**

Studijní obor: **Bohemistika**

Název tématu: **Problematika sebereflexivity v české próze 1. poloviny 20. století**

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

Diplomantka na základě analýzy a interpretace vybraných prozaických děl 30. a 40. let stanoví modelace sebereflexivních přístupů v české dobové próze a zároveň se bude zabývat jejich vzájemnou komparací. Součástí práce bude i pozornost věnovaná obdobným dílům vznikajícím v euroamerickém kontextu doby.

Rozsah grafických prací:

Rozsah pracovní zprávy:

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury:

**Vyhledání literatury je součástí zadání bakalářské práce.**

Vedoucí bakalářské práce:

**prof. PaedDr. Vladimír Papoušek, CSc.**  
Ústav bohemistiky

Datum zadání bakalářské práce: **1. prosince 2008**

Termín odevzdání bakalářské práce: **30. dubna 2009**



PhDr. Pavel Král, Ph.D.

děkan

L.S.

prof. PaedDr. Vladimír Papoušek, CSc.

ředitel

V Českých Budějovicích dne 1. prosince 2008

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb., v platném znění, souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách.

České Budějovice, 23. dubna 2009

.....  
Jana KOUDELKOVÁ

## ANOTACE, KLÍČOVÁ SLOVA

*Název práce:*

**Problematika sebereflexivity v české próze 1. poloviny 20. století**

*Klíčová slova:*

sebereflexivita, koncept vypravěče, hrdinové, pojetí časoprostoru

*Anotace:*

Předkládaná práce se zabývá problematikou sebereflexivity v české próze první poloviny 20. století. V první části práce jsou popsány obecné znaky sebereflexivity a vliv společenské situace na nárůst sebereflexivity. Dále se práce zabývá konceptem vypravěče a jeho osobou z různých náhledů. Následuje pohled na hrdiny. V poslední části se práce zabývá pojetím časoprostoru, zejména prolínáním roviny fikce a roviny vypravěče, dále subjektivním vnímáním hrdinů a v neposlední řadě rovinami příběhu.

## **ABSTRACT, KEY WORDS**

*Topic:*

**The Problems of Selfreflection of Czech Prose of the First Half of 20th Century**

*Key words:*

selfreflection, concept of narrator, heroes, concept of time and space

*Abstract:*

This work considers problems of self-reflection in Czech prose of the first half of 20th century. There are described in the first part of the work general signs of self-reflection and social situation influence over increase of self-reflection. The work next considers concept of narrator and his individual from different points of view. View of characters follows. In the last part the work considers concept of time and space, especially diffusion of level of fiction and level of narrator, thereafter considers perception of characters and last but not least levels of narrative.

# OBSAH

<b>1. ÚVOD</b> .....	<b>9</b>
<b>2. SEBEREFLEXIVITA V LITERATUŘE</b> .....	<b>10</b>
2.1 ZAMĚŘENÍ PRÁCE .....	13
2.2 ZNAKY SEBEREFLEXIVNÍ PRÓZY.....	14
<b>3. KONCEPT VYPRAVĚČE</b> .....	<b>17</b>
3.1 JAK SE VYPRAVĚČ PREZENTUJE .....	17
3.2 JAK VYPRAVĚČ OVLIVŇUJE HRDINY, DĚJ .....	25
3.3 VYPRAVĚČ SOUČÁSTÍ DĚJE.....	28
3.4 KONCEPTUALIZACE HRDINY .....	30
<b>4. HRDINOVÉ</b> .....	<b>32</b>
4.1 POHYB HRDINY .....	37
4.2 SUBJEKTIVNÍ VYJADŘOVÁNÍ POHYBU.....	41
4.3 POZOROVÁNÍ POSTAV .....	45
<b>5. POJETÍ ČASOPROSTORU</b> .....	<b>47</b>
5.1 PROSTOR FIKCE VS. PROSTOR VYPRAVĚČE .....	48
5.2 ROVINY PŘÍBĚHU .....	50
<b>6. ZÁVĚR</b> .....	<b>52</b>
<b>SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY</b> .....	<b>53</b>

# 1. ÚVOD

První polovina 20. století bylo období, které v mnohých odvětvích přineslo řadu změn. Nejinak tomu bylo i v literatuře.

Až do konce 19. století se v literatuře střídaly tendence, které byly pro určitou dobu společné většině autorů. Tyto tendence přecházely víceméně jedna v druhou. Čas prolínání obou tendencí byl omezen na dobu, než došlo k téměř absolutnímu příklonu první tendence k druhé.

Dvacáté století však přináší změnu. Doba se zrychluje a již v prvních desetiletích se objevují směry, které vydrží sotva pár let a jsou nahrazeny jinými.

Umělci se nechtějí nechat svazovat konvencemi a hledají stále nové způsoby tvorby, stále nová témata.

Jedním z takových způsobů je snaha ukázat čtenáři, jak vzniká kniha. Ne po technické stránce, ale po té literární. Co se děje v mysli autora, když píše příběh. Co ovlivňuje charakter hrdiny a také jeho osud.

Zároveň už čtenář nemá mít pocit, že je součástí příběhu, jako tomu bylo například v realismu. Různými literárními prostředky je čtenáři neustále připomínáno, že jde o pouhou fikci. Že nic není skutečné.

Autorka této práce se bude věnovat zejména čtyřem románům se sebereflexivní tematikou. Budou to romány Rozhraní od Václava Řezáče, Bel canto Milady Součkové, Román od Olgy Barényi a Moudrý Engelbert od Jaromíra Johna.

Autorka práce se pokusí srovnat jednotlivá díla v různých aspektech a tím odhalit principy sebereflexivní literatury.



## 2. SEBEREFLEXIVITA V LITERATUŘE

Na samém počátku práce by autorka ráda čtenáři vymezila pojem sebereflexivní próza. Vycházet bude ze studie Daniely Hodrové<sup>2</sup>, která se touto problematikou hlouběji zabývala.

Literatura se permanentně pohybuje mezi dvěma rovinami. Na jedné straně je snaha umělců napodobit realitu, vytvořit „obraz skutečnosti“, na straně druhé je tendence ukázat literární dílo jako literaturu.

Nicméně každé literární dílo zůstává literárním dílem. Rozdíl spočívá pouze v míře uplatňování prostředků upozorňujících na svou „literárnost“.

Pokud se tedy umělec snaží navodit iluzi opravdovosti, volí prostředky, které co možná nejméně upozorňují na svou literárnost.

V druhém případě, ve kterém se autor snaží rušit iluzi reálnosti, volí takové postupy, kterými dává najevo, že jde pouze o fikci. Explicitními (verbálními) a implicitními (strukturními) postupy se nezastírá konstruovanost a umělost díla.

Pojem sebereflexivní román označuje tedy literární dílo reflektující prostřednictvím autora-vypravěče samo sebe, svou „literárnost“. Nejedná se však zdaleka jen o romány, sebereflexivní prvky jsou zastoupeny i v drobnějších prozaických žánrech. V této formě se dostaly i do české literatury. Zejména v povídkách bratří Čapků, které vznikaly kolem roku 1910. Ze 40. let 20. století pak pochází povídka Perutě Jaromíra Johna<sup>3</sup>.

Sebereflexivní postupy se proměňovaly spolu s pojetím reality a díla. Jejich frekvence a četnost se mění podle stavu literatury té doby. V dobách přezrálosti určitých stylů se objevují mnohem častěji. Když už staré žánry neodpovídají struktuře společnosti a realitě, hledají se nová řešení. Sebereflexivní postupy tak nezřídka zpochybňují starý společenský řád. Jejich podstatným rysem je kritika společnosti.

Pro utvoření určitější představy, jak to bylo se sebereflexí v jednotlivých epochách literárních dějin, se proti sobě mohou postavit, například, na jedné straně klasicismus, který je založen na zřetelném prosazování sebereflexivního vyznění díla, na druhé straně realismus a naturalismus, které se snaží potlačit všechny aspekty literárnosti.

---

<sup>2</sup> HODROVÁ, Daniela. Sebereflexivní román. In *Poetika české meziválečné literatury*. Praha : Československý spisovatel, 1987. s. 156-177. Dostupný z WWW: <[www.ucl.cas.cz/edicee](http://www.ucl.cas.cz/edicee)>.

<sup>3</sup> JOHN, Jaromír. *Dořiny milenci a jiné kratochvíle*. Praha : Družstevní práce, 1942. 319 s.

Tyto příklady také ukazují, že sebereflexivní díla se vyskytují v tzv. „vysoké“, dnes umělecké literatuře, zatímco pro masovou literaturu je tato poetika cizí. Nicméně nedá se říci, že realistickým postupům je sebereflexe zcela zapovězena. Například popis, který se tvářil jako reálný, se nakonec může vyjevit jako iluze, sen, výplod autorovy fantazie.

Ve 20. století poetika sebereflexivního románu reaguje na popisnost realismu a naturalismu. Jako odrazový můstek posloužila secese. Secese už nenapodobovala pouze skutečnost, secese skutečnost spoluvytvářela.

Důraz na samotné vznikání díla, a tím i důraz na samotného tvůrce, měly dosáhnout popření tradičních útvarů a zároveň měly napomoci k vytvoření útvarů nových, které by odpovídaly realitě nového světa.

Zlomem v uplatňování postupů sebereflexivního románu byla dvacátá léta 20. století. Literaturu zachvátila vlna destrukce tradičních žánrů. Například v románu Karla Čapka *Továrna na absolutno* se od samého začátku odhaluje fiktivnost děje.

Jak již bylo naznačeno, sebereflexivní postupy se objevovaly v dobách, které nebyly pro člověka z nejjednodušších. Ve dvacátých letech se lidé pomalu vyrovnávají s nedávno skončenou světovou válkou a ptají se po příčinách, proč k ní vůbec došlo. Jak se to všechno mohlo dopustit.

Tato válka byla něco tak nepoznaně hrozného, že s sebou přinesla řadu otázek, na které lidé chtěli dostat odpověď. To se projevilo i v literatuře. Člověk chce nahlédnout do „útrob“ literárního díla.

Po krátké době euforie a hospodářského rozmachu, které přišly s koncem války, přichází na konci 20. let další obrat k horšímu.

A 30. léta jsou opět dobou velké nejistoty. Lidé se ještě nestačili vyrovnat s hrůzami války a svět zachvacuje hospodářská krize, která dosud nemá v dějinách obdoby. Posléze se začíná schylovat k válce další.

Ve třicátých letech se tak sebereflexivní postupy objevují i u autorů, kteří začínali a nakonec i skončili opět u děl nereflektovaných. Máme na mysli díla jako *Přehrada* Marie Majerové, *Rozmarné léto* a *Markéta Lazarová* Vladislava Vančury. Román Jaromíra Johna Moudrý *Engelbert* začal být utvářen již ve 20. letech, ačkoliv vydán byl až v roce 1940.

Nejistota zachvacuje i léta čtyřicátá. Nakonec přišlo to, na co nikdo nechtěl ani pomyslet. Přišla další válka, která s sebou přinesla hrůzy neskonale horší než ta první.

Druhá světová válka byla nejhorším válečným konfliktem v dějinách lidstva. Trvala o nekonečné dva roky déle než první světová válka a stála život nejen mnoha vojáků, ale také miliónů obyčejných nevinných lidí, s kterými bylo zacházeno tím nejvíce ponižujícím způsobem.

Lidé o sobě začali pochybovat. Jak je možné, že je člověk v „civilizovaném“ dvacátém století schopen takových zvěrstev...

Zákonitě se začínají opět objevovat díla se sebereflexivní tematikou. Čtyřicátá léta jsou dobou vzniku čtyř významných českých románů. Olga Barényi, Milada Součková, Václav Řezáč a Jaromír John napsali díla, která nahlízejí do psychiky autora při utváření svého díla nebo využívají jiných prvků poukazujících na sebereflexivní ráz knihy.

První polovina dvacátého století je období, které přineslo obrovský pokrok. Ať už se jedná o oblasti průmyslu nebo třeba lékařství.

Je to také ale poměrně krátká doba na to, aby se v ní uskutečnily dvě světové války. Zato ale dostatečně dlouhá doba, aby se ukázalo, že pokrok není přímo úměrný citové a psychické vyzrálosti člověka.

Lidstvo se snaží najít původ té neskutečné agrese, která se u mnohých projevila získáním moci. To se projevilo v mnoha oblastech. Literatura je jednou z nich.

## 2.1 Zaměření práce

Jak již bylo zmíněno, pro obecné stanovení pojmu vychází autorka této práce z textu Daniely Hodrové. S pomocí této studie dojde k vymezení základních znaků sebereflexivní prózy. Nicméně studie Hodrové je zaměřena na sebereflexivní prózu 20. a 30. let, kdy se prvky tohoto druhu literatury vyskytovaly celkem hojně. A to i u autorů, kteří jsou známí v nejširší čtenářské obci. Jedná se především o díla Vladislava Vančury, bratří Čapků, Marie Majerové...

Snahou autorky této práce je však zaměřit se na díla se sebereflexivními prvky až let čtyřicátých. V této době sebereflexivní tematika ustupovala spíše do pozadí, nicméně nalezneme zde i díla světového formátu.

Jedná se především o román Milady Součkové *Bel canto*, který se řadí mezi hrstku děl své doby, které překročily stín tradiční podoby realistického románu 19. století. Mnoho autorů se o to pokoušelo, ale pouze nepatrný zlomek z nich dosáhl vytyčeného cíle a svou snahu dotáhl do konce. Miladě Součkové se to podařilo. Nejde o jednolitý příběh, jehož nit by se bez potíží vinula celou knihou. Je využíváno asociací, častých změn vypravěčské perspektivy a dalších moderních literárních metod, jichž byla Milada Součková v české literatuře průkopnicí.

Dalším dílem 40. let 20. století se sebereflexivními prvky je román Olgy Barényi. Tato autorka bývá často srovnávána právě s Miladou Součkovou. Společným znakem jejich tvorby je hledání nových postupů ve vyprávění. I přes talent, jehož jsou díla Barényi bezpochyby důkazem, upadla téměř v zapomnění kvůli společenské nevhodnosti svého rodinného zázemí v době nacistické okupace.

Mnohem tradičnější v otázce stavby díla je román Václava Řezáče *Rozhraní*. Mluvčí si nezachovává od postav takový odstup jako například u Součkové a jsme také mnohem více svědky jeho psychických stavů při utváření díla, jeho pocitů beznaděje nad nezdařenou prací, jeho úvah nad pokračováním a rozvíjením díla. V tomto ohledu se Řezáč přibližuje spíše Olze Barényi.

Posledním autorem, kterému bude v práci věnován prostor, je Jaromír John. Ačkoliv jeho román *Moudrý Engelbert* vzniká už od poloviny 30. let, dokončen je až v letech 40., tudíž spadá do určeného období. U Johna se však sebereflexivní prvky neobjevují pouze ve výše zmíněném románu, ale také v povídce *Perutě*<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> JOHN, Jaromír. *Dořiny milenci a jiné kratochvíle*. Praha : Družstevní práce, 1942. 319 s.

## 2.2 Znaký sebereflexivní prózy

Předpokladem pro zvýraznění „literárnosti“ literárního díla je zdůraznění určité složky díla.

Pro čtenáře jedním z nejmarkantnějších ukazatelů sebereflexivní prózy je popisování aktu tvorby díla. Romanopisec dává na oddiv konstituování díla, utváření postav, prostředí, uvažování o dalším pokračování děje.

Autor díla může být pojat několikerým způsobem. Může zůstat například pouhým zprostředkovatelem příběhu, jak je tomu v Moudrém Engelbertovi či Bel cantu. O autorovi nic nevíme a pro příběh to není ani důležité.

Pak je tu však vypravěč, který se aktivně podílí na příběhu a dokonce je součástí „fiktivního“ děje. Takovou vypravěčku nalezneme v Románu Olgy Barényi. Tato vypravěčka osciluje mezi polohou vypravěčky a autorky příběhu a polohou, kdy se stává dokonce jednou z hrdinek děje. Vystoupení autora jako postavy díla nalezneme také v Johnově povídce Perutě. Vypravěč jako postava díla představuje typický znak literární sebereflexe. Pro čtenáře je to jasný signál, že má možnost nahlížet do tvorby díla.

Dále je tu ještě vypravěč Václava Řezáče. Hrdinou románu Rozhraní je spisovatel Aust, který si vymyslí postavu Haby, a právě skrze Austa čtenář vnímá tvořivý proces vzniku románu. Aust však nevstupuje přímo do děje románu o Habovi, jak tomu bylo u Barényi. Jedná se tedy o stejný princip jako u Johna a Barényi. Je jen mírně posunutý „zpátky“ do roviny realistického románu. Vypravěč nediskutuje se čtenáři ani s hrdiny.

U Řezáče a Barényi se objevuje tzv. „autorský“ typ vypravěče. Tento vypravěč má mít absolutní moc nad dějem i postavami. Tak zní definice podle Hodrové. Nicméně právě u dvou výše zmíněných románů autorka nemá pocit, že by se tato definice dala doslova použít.

Barényi si několikrát stěžuje, že ji postavy „neposlouchají“ a dělají si, co je napadne. *Někdy vám taková papírová postava oživne pod rukama a začne si žít docela samostatně.*<sup>5</sup>

V Rozhraní jsou postavy hrdiny a jejího autora nakonec tak propojeny, že nejenže Haba vznikl z osudu Austa, ale fiktivní postava Haby ovlivňuje celkem zásadně život Austa. *Naše vzájemná závislost je spleťtější než závislost rubu a líce, jeho vlastnosti jiné než pouhý opak mých a příběh jeho života, nejpodstatnější výraz skladby nějaké*

---

<sup>5</sup> BARÉNYI, Olga. *Román*. Praha : Českomoravský Kompas, 1945. s. 29.

*bytosti, se stéká z jiných pramenů než můj. Zdá se mi někdy, jakoby naopak on mi začínal vnucovat svůj pohled na věci, trochu cynický a samolibý, třebaže právě to jsou vlastnosti, jež si nejvíce ošklívím a které se mi protiví i u něho.*<sup>6</sup>

Na podobě literárního díla se vždy alespoň trochu projeví rozmary autora. Jeho nálady a momentální psychické rozpoložení. Život vypravěče se odráží v tvorbě. To se projevuje častým přepracováváním příběhu. To je také dalším znakem sebereflexivní tvorby. Vypravěč se rozhoduje mezi několika verzemi příběhu. *Budeme asi muset opravit svůj prvotní názor, že na Vilémově rozhodnutí odejít z domova a věnovat se divadlu neměla podíl žádná žena.*<sup>7</sup> Tím čtenáři ukazuje svoje myšlenkové procesy krok po kroku.

Dalším výrazným prvkem sebereflexivně zaměřeného díla je odhalování fiktivnosti textu. Především Milada Součková již od počátku díla nezastírá, že její román vznikl uměle a nemá tak jít o napodobování reality. Vypravěč neustále zasahuje do příběhu, čímž neumožňuje čtenáři, aby nabyl dojmu, že je součástí děje. Olga Barényi nepoužívá tolik ironie a sarkasmu jako Součková, nicméně dialog, který vede její vypravěčka se svými hrdiny o vývoji příběhu, nenechává čtenáři také moc iluze „opravdovosti“.

Tyto snahy pravděpodobně souvisejí s dobou. Lidé už nechtějí být obelháváni. Chtějí vědět, na čem jsou. Na druhou stranu, bylo by celkem logické, kdyby lidé, kteří si prošli tolika lety útrap, požadovali spíše vytvoření určité iluzi. Skutečný svět je nesnesitelný, vytvoříme si lepší.

V české literatuře poměrně vzácný postup je jasný návod pro čtenáře, jak má dílo číst. Takový postup volí Jaromír John ve své povídce Perutě. *Kdypak vy, bláhoví čtenáři, přestanete prostomyslně zaměňovat slovesné nebo obrazové dílo se skutečným životem?*<sup>8</sup> Stejně tak v Johnově románu Moudrý Engelbert vypravěč nakonec čtenáři vyvrátí iluzi, že četl pokus o rodovou kroniku. Tento postup může být také snahou ulehčit čtenáři čtení a interpretaci díla.

Díla mohou demonstrovat svou literárnost také užitím literárních aluzí. Jaromír John v Moudrém Engelbertovi paroduje rodovou kroniku, detektivní i rodinný román, Milada Součková používá různá klišé, aby tak docílila parodování „románu hvězdy“. Olga Barényi se snaží využít líbivá schémata milostného románu. Účelně také používá

---

<sup>6</sup> ŘEZÁČ, Václav. *Rozhraní*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2004. s. 249.

<sup>7</sup> ŘEZÁČ, Václav. *Rozhraní*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2004. s. 72.

<sup>8</sup> JOHN, Jaromír. *Dořiny milenci a jiné kratochvíle*. Praha : Družstevní práce, 1942. Perutě

literární motivy, o kterých ví, že budou působit na ženy, ale zapojuje i prvky, které přilákají naopak muže. *Zapojením pokleslých nebo „nízkých“ žánrů do literárního systému díla dochází k jejich „povýšení“ a zároveň ke střetnutí různých stylových, významových a hodnotových sfér, které má opět „zliterárnějící“ efekt.*<sup>9</sup> Celou knihou Barényi se vine sousloví „*Sorrio morio*“ a další útržky z Ibsenových dramát. *Moji čtenáři, to není moje věta. Tu překrásnou a silnou větu napsal Ibsen*<sup>10</sup>.

Je ovšem samozřejmé, že záleží na poučenosti čtenáře, zda literární aluze naplní očekávání, které do něj vložil autor. Kolem neznalého čtenáře odkazy do literárního světa proletí nepovšimnuty. Při čtení díla je nutná „spolupráce“ druhé strany – čtenáře. Autor nikdy neví, zda jeho dílo naplní očekávání, které do něj vkládá.

V sebereflexivních dílech bývá jazyk často nějakým způsobem ozvláštněn, čímž má signalizovat odstup této poetiky od skutečnosti. *Tím, že autor akcentuje moment „tvořenosti“ jazyka, akcentuje zároveň „tvořenost“ celého díla.*<sup>11</sup> Milada Součková v jedné kapitole svého románu líčí život hrdinky jako scény z divadla, filmu... Jazyk je patetický, naléhavý. Má až parodickou funkci. *...v této chvíli se hlasu zmocňuje nelíčená láska, nelíčené zoufalství, nelíčené zklamání, nelíčené opovržení; na scéně – v pokoji Giulia bytu ve Vídni – za osvětlení, z něhož vystupuje bílá hedvábná košile.*<sup>12</sup> V Moudrém Engelbertovi zase jazyk signalizuje změnu postoje. Z okázale představované fikce přechází román v iluzi skutečnosti. Čtenář je tak udržován v neustálém napětí.

Dlouhou tradici má v dějinách literatury rozpojení jazyka a tématu. Šroubovanost a nepřirozenost syntaxe v Moudrém Engelbertovi pravděpodobně ukazuje na to, že kulisovost a umělost měšťáckého světa může přinést vesnickému Engelbertovi jenom zkázu. *Rozmanitá myšlení z tolika stran přepřňovala mu mysl a strhávala lávky, spojující ho s prostředím. Veškerenstvo rozdělilo se v něm ve dvě oblasti, jednou byl on, muž, druhou člověk, žena. Povrchní lidé se spokojují zdáním povrchu, nevědouce, že jde o skutečnost. Čeněk se úporně dral k jádru svého mužského lidství a k podstatě Vičina ženství.*<sup>13</sup>

---

<sup>9</sup> HODROVÁ, Daniela. Sebereflexivní román. In *Poetika české meziválečné literatury*. Praha : Československý spisovatel, 1987. s. 160.

<sup>10</sup> BARÉNYI, Olga. *Román*. Praha : Českomoravský Kompas, 1945. s. 40.

<sup>11</sup> HODROVÁ, Daniela. Sebereflexivní román. In *Poetika české meziválečné literatury*. Praha : Československý spisovatel, 1987. s. 165.

<sup>12</sup> SOUČKOVÁ, Milada. *Bel canto*. Praha : Prostor, 2000. Píseň v rádiu, s. 172.

<sup>13</sup> JOHN, Jaromír. *Moudrý Engelbert*. Praha : Československý spisovatel, 1969. s. 319.

### 3. KONCEPT VYPRAVĚČE

Většina literárních děl má svého vypravěče. Ani u sebereflexivních děl tomu není jinak. Jako je tomu ale i u dalších prvků sebereflexivně zaměřených děl, i vypravěč se snaží na sebe strhávat pozornost, a tím zvýraznit literárnost díla. Způsoby zdůraznění funkce vypravěče se však samozřejmě liší. V mnoha případech se vypravěč neváhá obrátit přímo na čtenáře, čímž se opět narušuje iluze opravdovosti.

#### 3.1 Jak se vypravěč prezentuje

S prezentací vypravěče příběhu souvisí mimo jiné odhalování aktu tvorby, což přináší čtenáři mnohem hlubší pocit, že je součástí utváření knihy.

#### **Bel canto**

Milada Součková chápe literární dílo jako uměle stvořenou skutečnost a nesnaží se to nijak zastírat. Její dílo je plné přeskokování v čase i změn vypravěčské perspektivy. Čtenář nemá nabývat dojmu, že se příběh skutečně odehrál.

Vypravěč románu *Bel canto* dokonce pohrdá metodami, jaké používají spisovatelé, aby „hráli“ se čtenáři známé hry. Vypravěč se nesnaží vytvořit ve čtenáři iluzi opravdovosti. *Nepoužiji žádného z těch starých osvědčených způsobů, jimž stejně nikdo nevěří, na nichž však spisovatel i čtenář z pouhého pohodlí nechtějí nic měnit. Zápisky, které ti předkládám, ...byly vytvořeny uměle; to však nic neubírá na jejich pravdivosti.*<sup>14</sup> Vypravěč je jakoby znechucen starými, již nesčetněkrát použitými způsoby, které se využívají v literatuře. Snaží se aktivně zapojit čtenáře do procesu čtení. Čtenář nemá „automaticky“ přijímat příběh, který je mu předkládán.

Milada Součková staví svou imaginaci na ironii a její příběh se utváří z jakýchsi „klepů“, čímž, řeklo by se, zlehčuje práci spisovatele. Na druhou stranu se tím ale ukazuje schopnost zaujmout čtenáře neotřelým způsobem.

V románu *Bel canto* slouží vypravěč pouze jako zprostředkovatel cizího příběhu. Hned na počátku díla se přirovnává k uklízečce s tím, že se také dotýká důvěrných předmětů majitele, aniž by k nim měl blízký vztah. K hrdinům i celému románovému

---

<sup>14</sup> SOUČKOVÁ, Milada. *Bel canto*. Praha : Prostor, 2000. Zápisky ctižádostivého mladého muže, s. 31.



tvoření přistupuje vůbec s velkou dávkou sarkasmu a ironie. Mnohde je čtenář na rozpacích, zda si nedělá autor legraci i z něho. *Milý čtenáři, na začátku těchto zápisů jsem tě upozornil, že jsou umělé, ač jsem mohl jako většina spisovatelů předstírat, že jsou zcela autentické. A nyní budu dále zkoušet tvoji trpělivost: budu žádat, abys přijal jako samozřejmé ujištění, že já nejsem nijak odpověden za myšlenky, ba dokonce ani za sloh zápisů, v některých podrobnostech s nimi dokonce živě nesouhlasím.*<sup>15</sup>

Čtenář tedy musí už od počátku s vědomím toho, že vše je smyšlené, přijmout myšlenku, že vypravěč je přítelem obou hlavních hrdinů a že se snaží pouze zrekonstruovat jejich životní příběh.

A pokud se čtenář náhodou na okamžik dostane do stavu, ve kterém zapomene a připadá si součástí děje, dřív nebo později se objeví ironická glosa autora, která ho navrátí do patřičných mezí.

Na jedné straně se objevuje vypravěč jako přítel obou hrdinů a pouhý „sběratel střípků“ životních osudů hrdinů, na straně druhé se občas do vyprávění zapojí autor, který dokáže nahlížet do myšlení hrdinů. *Vím, pane, že na vás činím ten dojem, a proto projevují své myšlenky tak otevřeně pouze ve svém soukromí, kde jste se octl nedopatřením fiktivního dialogu.*<sup>16</sup>

Vypravěč Bel canto není vševědoucí. Jak již bylo řečeno, pouze rekonstruuje život hrdinů. *Chci se sám a sám podívat na ta místa, kde chodili Giulia a Ernesto...*<sup>17</sup>

Vypravěči knihy se tedy nakonec podařilo dosáhnout toho, co předestíral a oč usiloval již od počátku svého vyprávění. Čtenář je nucen „aktivně“ se zamýšlet nad přečtenými úseky, aby se neztratil v konceptu vyprávění.

---

<sup>15</sup> SOUČKOVÁ, Milada. *Bel canto*. Praha : Prostor, 2000. Zápisky ctižádnostivého mladého muže, s. 37.

<sup>16</sup> SOUČKOVÁ, Milada. *Bel canto*. Praha : Prostor, 2000. Zápisky ctižádnostivého mladého muže, s. 33.

<sup>17</sup> SOUČKOVÁ, Milada. *Bel canto*. Praha : Prostor, 2000. Kapitola téměř historická, s. 86.

## Rozhraní

Václav Řezáč ukazuje vznik románu, podle autorčina názoru, jako „seriózní“ činnost, na které závisí hrdinův profesní i osobní život.

V Řezáčově románu Rozhraní je to s vymezením vypravěče trochu odlišné než u Milady Součkové. Na jedné straně se objevuje vševědoucí vypravěč, který líčí život hlavního hrdiny Jindřicha Austa. Tento vševědoucí vypravěč je totožný s autorem, který čas od času glosuje počínání svých hrdinů, čímž narušuje pocit čtenáře, že se stal součástí děje. *Vypadá to, jako bych hledal nějaké polehčující okolnosti pro ty dva, ale opravdu, proč bych to dělal?*<sup>18</sup>

Druhým vypravěčem je hlavní hrdina Jindřich Aust, který se rozhodne napsat román, aby tak dal svému doposud nenaplněnému životu smysl. Právě díky jeho snaze může čtenář sledovat tvůrčí proces psaní. To znamená bezprostředně nahlédnout do mysli autora. Sledovat, co ovlivňuje autorovo psaní. Jak moc se život autora může podepsat na samotném vyznění příběhu. A jakým způsobem ovlivňuje psaní život autora. Spisovatel Haba se natolik vcítí do role svého hrdiny, že si tím častokrát způsobí nemalé potíže.

Zatímco čtenář Bel canta nemá nabýt dojmu, že vypravěč je tvůrcem příběhu, čtenáři Řezáčova Rozhraní v tom není nijak bráněno. Aust před čtenáři přímo odkrývá proces tvoření svých děl. Důkazem je i několikrát přepracovávání vznikajících příběhů. Spolu s ním čtenáři také zažívají pocity radosti z napsané kapitoly, ale také se s ním propadají do hluboké deprese, nejde-li mu psaní podle jeho představ nebo není-li jeho práce oceněna podle jeho očekávání. Čtenář tak má možnost „nanečisto“ si vyzkoušet práci spisovatele. S jejími klady i zápory.

---

<sup>18</sup> ŘEZÁČ, Václav. *Rozhraní*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2004. s. 80.

## Román

Olga Barényi posouvá vymezení vypravěče opět o kousek dál. Její vypravěčka překračuje pomyslnou hranici mezi vypravěčem a hrdinou a nechává je spolu diskutovat o dalším ubírání díla. Osud románu tak najednou není pouze v rukou vypravěče, ale dává se prostor i dalším faktorům, které se u Řezáče ani Součkové nevyskytovaly. Alespoň ne takto zpracované.

Olga Barényi podobně jako Aust v Rozhraní se ztotožní s existencí svých hrdinů natolik, že je považuje za sobě rovné. Nicméně Aust a Haba se ovlivňují nepřímo, zatímco u Barényi dochází k přímé diskusi.

Pokud se dá říci, že autor Rozhraní prezentuje vznik románu jako „seriózní činnost“, a autor Bel canta nikoliv, Román Olgy Barényi stojí kdesi uprostřed. To znamená, že autorka nezlehčuje práci spisovatele, jako to dělá Součková, ale na rozdíl od Součkové „hraje se čtenáři známé hry“.

Konkrétně například píše podle zásad milostného románu. *V životě jel třeba navštívit nemocnou tetu. Ale v románu musí utíkat před láskou. Musí odejet do hor, bloudit v zasněžených lesích a myslet na Pavlu. Musí po ní toužit. Musí jí každý den napsat dopis. Roztrhat a neodeslat. Není to originální, ale žádá se to.*<sup>19</sup> Vypravěčka chce dát čtenáři jím očekávané postupy. Nechce předkládat suchou realitu. Vychází z předpokladu, že čtenář se chce čtením z této reality vymanit. Proto mu nabízí to, co očekává. Příběh, po kterém každý touží. Realitu takovou, jakou by si ji každý přál dnes a denně zažívat.

Tyto osvědčené zásady samozřejmě nejsou originální a nepřinášejí nic nového do literatury. Nové je to, že autorka popisuje své pocity a jistě pocity mnoha čtenářů. Většina čtenářů zběhlých ve čtení románů vnímá tu otřepanost frází, ale Olga Barényi ji popsala v procesu utváření díla.

Z předložené ukázky je také vidět, že Barényi se podobá Součkové svým přístupem. Ironie je víceméně zřejmá.

V Románu je určitá podobnost s Řezáčovým Rozhráním. Autorka-vypravěčka píše román, aby se vyléčila z nešťastné lásky. To znamená přímé popisování aktu tvorby. Díky hlavní hrdince Pavle si snaží domyslet, jak by se vyvíjel její vztah s Viktorem, kdyby pokračoval podle jejích představ. *To jsou důvody, proč píšu. Opravit skutečnost. Vy jste odejel a vrátíte se až pozítří. V románu bych to nedovolila. Musel byste zůstat*

---

<sup>19</sup> BARÉNYI, Olga. *Román*. Praha : Českomoravský Kompas, 1945. s. 43-44.

*tady a večer bychom se sešli.*<sup>20</sup> Vypravěčka se také mnohokrát zamýšlí, jak by byl život podle románové předlohy jednodušší. Tedy pokud by se jednalo o román se šťastným koncem.

Na rozdíl od dvou předešlých románů Barényi pojímá svou tvorbu jako něco, co se skutečně stalo. Co sama autorka zažila a teď se tomu snaží dát literární podobu. *Nikdy bych nebyla řekla, že je to tak těžké psát o dvou skutečných osobách, Psát o tom, co skutečně bylo. Přibrzdit fantazii.*<sup>21</sup> U Součkové vypravěč také sbírá střípky ze života své přítelkyně. Hned na počátku je však jasně řečeno, že si čtenář nemá zaměňovat přečtený příběh se skutečností. A u Řezáče vyplývá z celkového rázu vyprávění, že se jedná o fikci.

Takže na rozdíl od Součkové Barényi sugeruje čtenáři, že píše o „skutečných“ osobách, zatímco Součková se to snaží vyvrátit.

Co se týče rozlišení hrdinky a autorky je to v tomto díle celkem složité a nejednoznačné. Jednou vystupují obě, Pavla i autorka, jako přítelkyně a vedou spolu dialog. *...Napíšu ti kapitolu o čtené zkoušce, Napíšu všecko, co chceš. – Opravdu? – Půjdeš do divadla. Vezmeš si kožich. Půjčím ti prsten a náušnice...*<sup>22</sup> Jindy autorka pouze vypráví život Pavly.

Autorka často komentuje své jednání. Dalo by se říci, že si ospravedlňuje své psaní. Vysvětluje čtenáři, co ji k jejímu počínání vedlo. *Přiznej se, proč vlastně píšeš. Je to útěk ze skutečnosti. Odhmotnit, co bylo hmotné. Zatemnit, co bylo jasné. A zpívat tam, kde se jen mluvilo.*<sup>23</sup> Románový život se zdá jednodušší než ten skutečný.

Na konci první části díla dokonce láká čtenáře na další část knihy, která se už klasicky zabývá hlavními hrdiny a rozvíjí jejich příběh. Jakoby vypravěčka měla výčitky, že ochudila čtenáře o „klasickou“ podobu románu. Nebo snad že je mohla odradit, a tak se je snaží přilákat zpět. Z první části Románu jakoby dýchala nejistota, co tomu řeknou čtenáři. To je naprostý opak *Bel canta*. Při čtení *Bel canta* se čtenář spíše preventivně stydí, že mohl kdy číst a očekávat jiný typ prózy, než jaký se mu zde představuje.

Stejně jako v *Rozhraní* i zde si autorka pohrává s několika verzemi příběhu. Opět se tím vyzdvihuje sebereflexivita díla. *Zkusíme, jak by to vypadalo v románu*

---

<sup>20</sup> BARÉNYI, Olga. *Román*. Praha : Českomoravský Kompas, 1945. s. 104.

<sup>21</sup> BARÉNYI, Olga. *Román*. Praha : Českomoravský Kompas, 1945. s. 14.

<sup>22</sup> BARÉNYI, Olga. *Román*. Praha : Českomoravský Kompas, 1945. s. 76.

<sup>23</sup> BARÉNYI, Olga. *Román*. Praha : Českomoravský Kompas, 1945. s. 92.

*a srovnáme to pak se skutečností. Uděláme pak několik verzí, aby si čtenáři mohli vybrat.*<sup>24</sup> Kupříkladu, na podobě prvního setkání Pavly a Viktora se podepisují zkušenosti z autorčina života.

Autorka Románu si sama klade otázku, nakolik se její nálady podepisují na podobě díla. *Jsou hrdinové mého románu opravdu závislí na mé náladě?...Dnes jsem, jak pozorujete, hloubavá a sebekritická. Bude z toho nějaká psychologická zápletká.*<sup>25</sup> Následně si tedy i sama odpověděla. V uměleckém literárním díle je nespočet kombinací, kam se bude příběh ubírat. Z velké části to závisí právě na psychickém rozpoložení autora v momentě psaní.

Autorka Románu se často obrací k „Němu“. K reálné předloze románového Viktora. *Chtěla bych, aby se jmenoval jako vy.*<sup>26</sup> Konec první části vyznívá tak, jakoby autorka celou dobu promlouvala pouze k „Němu“. Čtenáře bere pouze jako záminku k psaní. Je to také „On“, kdo glosuje a usměrňuje autorčino psaní.

## **Moudrý Engelbert**

Práce vypravěče románu Moudrý Engelbert začíná opět trochu odlišně, než je tomu v předchozích dílech. Vypravěč je zde nazýván „zpravodajem“. To znamená, že čtenáři se rovnou sugeruje jeho funkce jakéhosi zprostředkovatele a pozorovatele cizího příběhu. To je celkem shodné s postupem Součkové. Vypravěč u Součkové však přichází do přímého kontaktu s hrdinou.

Na počátku díla se objevuje vypravěč, který se rozhodne zkonstruovat příběh. Objevují se postupy známé už z předešlých románů. To znamená, že nám vypravěč prezentuje svoje postupy práce a svoje myšlenky při vymýšlení jména hlavního hrdiny.

Zpravodaj na ulici zahlédne cizího muže a napadne ho jméno a povaha muže. Postup utváření hrdiny se tedy od předešlých děl liší. V Rozhraní Jindřicha Austa napadne nejdříve jméno. Na základě tohoto jména se mu začne utvářet obraz herce Haby. V Bel cantu má naopak vypravěč představu hrdiny, ale jméno mu chybí. V Moudrém Engelbertovi je hlavní hrdina utvořen na základě reálné podoby cizího muže, kterého vypravěč zahlédl na ulici, a jeho příběh se utváří až poté. U Řezáče

---

<sup>24</sup> BARÉNYI, Olga. *Román*. Praha : Českomoravský Kompas, 1945. s. 98.

<sup>25</sup> BARÉNYI, Olga. *Román*. Praha : Českomoravský Kompas, 1945. s. 110.

<sup>26</sup> BARÉNYI, Olga. *Román*. Praha : Českomoravský Kompas, 1945. s. 12.

jméno Haba Austovi sugerovalo podobu, u Johna si na základě podoby vypravěč domýšlí příběh.

Ani v tomto románu nenechá vypravěč čtenáři iluzi opravdovosti. Na počátku knihy je čtenáři předložena sada dobových fotografií „hrdinů knihy“. Spolu s vypravěčovým pátráním po osudech hlavního hrdiny to má ve čtenáři vzbuzovat iluzi vytváření rodinné kroniky. Nicméně na konci knihy vypravěč čtenáři přímo říká, že si příběh k fotografiím zcela vymyslel. Zde John předložil čtenáři příklad toho, když je děj, který se zpočátku zdál jako reálný, na konci odhalen jako fikce.

V průběhu vyprávění vypravěč mnohokrát ukazuje čtenáři, že stojí mimo. Že není součástí příběhu, že je pouze pozorovatelem. *Náš zpravodaj, jenž se uchýlil do ústraní z diskrétnosti, kterou vyžadují milenecké a novomanželské záležitosti...*<sup>27</sup> Oslovuje čtenáře z pozice průvodce cizím osudem i krajinou. *Přicházíme-li s turistickou holí k této vesnici, spatříme v plné velkoleposti majestát severotyrolských vápencových Alp i v létě zasněžených, s předhořím, které se dělí na část k vesnici Kindelsdorf a část východní k samotě Birkich.*<sup>28</sup> S tím souvisí změna vypravěčské perspektivy. Er-forma, která se objevuje ve větší části knihy, se mění.

Vypravěč také mnohde zahrnuje čtenáře do vyprávění jako pozorovatele, který se přímo účastní pozorování. *Kdybychom se pozdě večer opatrně přiblížili k domu...*<sup>29</sup> Záměrem je vtáhnout čtenáře do děje. To je naprostý opak toho, o co se snaží například Součková.

Román Moudrý Engelbert prochází několika fázemi. Na počátku se zcela zřetelně popisuje utváření fiktivního příběhu. Zpravodaj utváří hrdinu. Prostřední část románu je spíše popis osudu jedince podle klasické předlohy románové iluze skutečnosti. Avšak na konci knihy autor přímo bere čtenáři iluzi skutečnosti a nazývá vše, co vytvořil, výplodem své fantazie. *Bylo psáno o mé knize, že prý jsem vzal postavy svého románu „Moudrý Engelbert“ přímo ze skutečnosti, jak to dokládají autentické (!) snímky těchto postav, jejichž příhody a osudy jsem si vybral za látku k románu... To je tvrzení nesprávné.*<sup>30</sup> Román „Moudrý Engelbert“ je smyšlená historie, komponovaná z podnětu starých fotografií osob mi neznámých.<sup>31</sup> Stejně jako Olga Barényi ve svém Románu dává čtenáři návod jak dílo číst.

---

<sup>27</sup> JOHN, Jaromír. *Moudrý Engelbert*. Praha : Československý spisovatel, 1969. s. 295.

<sup>28</sup> JOHN, Jaromír. *Moudrý Engelbert*. Praha : Československý spisovatel, 1969. s. 127.

<sup>29</sup> JOHN, Jaromír. *Moudrý Engelbert*. Praha : Československý spisovatel, 1969. s. 286.

<sup>30</sup> JOHN, Jaromír. *Moudrý Engelbert*. Praha : Československý spisovatel, 1969. s. 387.

<sup>31</sup> JOHN, Jaromír. *Moudrý Engelbert*. Praha : Československý spisovatel, 1969. s. 388.

Nicméně sám autor přiznává na konci svého vyprávění, že i on podlehl iluzi skutečnosti a že se mu bude po „jeho“ postavách stýskat. *Nejhorší na tom je, že nakonec já sám, autor, propadám iluzi skutečnosti.*<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> JOHN, Jaromír. *Moudrý Engelbert*. Praha : Československý spisovatel, 1969. s. 389.

## 3.2 Jak vypravěč ovlivňuje hrdiny, děj

Vypravěč románu *Bel canto* nemůže ovlivňovat osud hrdinů. Ani on sám neví, co je pravda a co ne. Velkou část fakt má od samotné hrdinky Giulie - Julinky. *Znám Giulii třicet let. Po kolikáté v těch letech, co je herečkou a zpěvačkou, mi vykládala o smlouvách, které podepíše, o svém úmyslu změnit učitele, učitelku zpěvu, metodu vokalizace, angažmá, město, světadíl? Po kolikáté vykládá o svém poměru k Olivovi, o svém poměru k mužům?... Po kolikáté mi vykládá o svém budoucím úspěchu, o svém minulém úspěchu, po kolikáté? Nevím.*<sup>33</sup>

Dalo by se tedy říci, že ona je další vypravěčkou, spíše autorkou příběhu, neboť žije v neustálé iluzi slávy a úspěchu, které chce sama věřit a kterou vnucuje čtenáři. Sám vypravěč svým kritickým postojem k důvěryhodnosti Giulina vyprávění dává čtenáři návod, jak má k tomuto vyprávění přistupovat. *Nepřipustila to ani sobě samé. Musila lhát: Ernestovi, paní Lavinii, musila se přetvařovat, chtěla-li, aby bylo pravou, co tvrdila celý život – že ji Ernesto miluje. Ernesto ji vášnivě miloval. To přeci tvrdila celý svůj život.*<sup>34</sup> Vypravěč musí sám pátrat po skutečné pravdě.

V kontrastu s tím, jak prezentuje svůj život Giulia, je vyprávění dalších osob, kteří znají pravou tvář Giulie. Objevují se tak pasáže jejího života, které jakoby ani nepatřily do toho světa plného krásy a úspěchu, jak ho prezentuje Giulia. Giulia jako rozvedená, chudá a nemocná. To je obrázek, který se čtenáři nečekaně objeví po idyle divadelního světa, jak je prezentován Giulí. Tedy až postupně se čtenář z útržků dozvídá pravou „realitu“ Giulina života. Ostatně stejně jako vypravěč.

Život a osudy autora se podepisují na osudu literárního díla celkem pochopitelně. Olga Barényi tuto problematiku ve svém Románu dokonce nastiňuje. Román *Rozhraní* však ukazuje, že dílo může naopak významně ovlivňovat autorův život.

Postava Austova románu, herec Haba, zasahuje do Austova života v takové míře, že Aust často pochybuje, kým vlastně sám je, což mu přináší nejedno trápení. Nicméně okamžik, kdy se odhodlá a nechá za sebe jednat průbojnějšího Habu, mu přinese partnerský vztah. *Ted' vstane, urovná si pohlažením sukni a plášť a potom už jen projde kolem mne, zanechávajíc mě zde schopného sotvačeho více než dívat se za ní a proklínat svou nepřemožitelnou ostýchavost. Vždycky až po dnešní den. Neboť – co by udělal Vilém Haba?*<sup>35</sup> Vilém Haba je alespoň zpočátku pro Austa jakýsi idol,

<sup>33</sup> SOUČKOVÁ, Milada. *Bel canto*. Praha : Prostor, 2000. Kapitoly čtvrté, s. 41.

<sup>34</sup> SOUČKOVÁ, Milada. *Bel canto*. Praha : Prostor, 2000. Kapitola téměř historická, s. 74.

<sup>35</sup> ŘEZÁČ, Václav. *Rozhraní*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2004. s. 139.



kterému by se Aust rád přiblížil. Dalo by se říci, že stejně jako Giulia si vytvořil svůj paralelní lepší obraz.

Próza Olgy Barényi se liší v tom, že autorka vystupuje i jako hrdinka svého románu. S hrdiny vede diskuse nad dalším pokračováním děje. Dokonce se s nimi pře. Autor každého literárního díla se musí vcítit do svých hrdinů. Na chvíli přemýšlet jako každý z nich.

Autorka není považována hrdiny románu za autoritu. Během psaní uznává, že se jí postavy vymykají z rukou, že je nemůže nijak ovlivnit. Postavy se chovají nezávisle na autorovi.

Na druhou stranu si autorka snaží udržet iluzi, že jsou postavy naprosto v její moci. Ona je může kdykoliv zničit. *Když budu chtít, spálím, co jsem napsala, a ten její papírový život se rozpadne v prach.*<sup>36</sup> *Mohla jsem tomu zabránit. Mohla jsem ho donutit, aby zůstal. Jsem přece autorka a Viktor je jen vymyšlená postava.*<sup>37</sup> Ovšem jedná se jen o iluzi. Autor nemůže zcela podlehnout sympatiím k jednomu z hrdinů.

Jak už bylo řečeno, i když se autorka snaží ovlivňovat život hrdinů, moc se jí to nedaří. Pavla i autorka se zamilují do stejné postavy. Autorka do svého hrdiny, který představuje „Jeho“. *Je to podivný román. Nejpodivnější, o jakém jsem kdy slyšela. Autorka i hrdinka jejího románu milují stejnou osobu.*<sup>38</sup>

Autorka chce mít Viktora pro sebe. Dokonce sama podlehne iluzi opravdovosti, stává se hlavní hrdinkou a zapomíná na Pavlu. *Pane Bože, kde je Pavla? Docela jsem na ni zapomněla. Pavlo! Pavlo!*<sup>39</sup> Zde se také potvrzuje, že autorka nemá absolutní moc nad hrdiny. Pavla se stále plete mezi ní a Viktora. Vypravěčka chce být součástí milostného příběhu, který by se odehrál mezi ní a Viktorem, nicméně je si stále vědoma, že je to cosi nepatřičného. Ví, že by se neměla oddálit od záměru, který měla, když se rozhodla napsat tomán.

Na rozdíl od Románu, ve kterém se vypravěčka snaží marně ovlivňovat hrdiny, vypravěč románu Moudrý Engelbert ovlivní pravděpodobně hrdinu zpočátku výběrem vlastností, které mu předurčil, nicméně během samotného děje knihy se do jeho života nijak neplete a ani se o to nesnaží. Nechává děj klasicky plynout, jakoby bez zásahů vypravěče. Čtenář se má ztotožnit s hrdiny. Stát se součástí děje při četbě. Děj plyne rádooby samostatně.

---

<sup>36</sup> BARÉNYI, Olga. *Román*. Praha : Českomoravský Kompas, 1945. s. 30.

<sup>37</sup> BARÉNYI, Olga. *Román*. Praha : Českomoravský Kompas, 1945. s. 48.

<sup>38</sup> BARÉNYI, Olga. *Román*. Praha : Českomoravský Kompas, 1945. s. 114.

<sup>39</sup> BARÉNYI, Olga. *Román*. Praha : Českomoravský Kompas, 1945. s. 100.

Moudrý Engelbert přináší tedy něco odlišného od předchozích románů. Alespoň v určité části. Chybí zde tak výrazné snahy nevpustit čtenáře do děje jako v předchozích dílech.

### 3.3 Vypravěč součástí děje

Vypravěč jako součást příběhu, děje, je jedním ze základních rysů sebereflexivní prózy. Jak už více upozornit na vypravěče, než ho konfrontovat přímo s hrdiny románu...

Olga Barényi se zabývá otázkou přítomnosti autora v literárním díle asi nejvíce z prezentovaných děl. Jako vypravěčka není jen součástí děje, ale také se teoreticky přímo v první části knihy zabývá touto problematikou. Nechává tedy čtenáře nahlédnout do problému z obou stran.

Nejenže si klade otázky ohledně vlivu autorova bezprostředního psychického rozpoložení na celý vývoj románu, ale také jako autorka vystupuje v ději. To znamená, že na rozdíl od *Bel canto*, ve kterém vypravěč pouze přihlížel, vypravěčka Románu přímo ovlivňuje hrdiny. Není už jen pozorovatelem a nepřímým rádčem, ale přímo se konfrontuje s hrdiny. A nejenže radí, ona se stává součástí děje. Mezi ní a hrdinkou Pavlou se odehrává jakési zápolení o Viktora, do kterého se obě zamilovaly.

V románu *Rozhraní* vypravěč občas okomentuje jednání hrdinů, do děje však také nevstupuje.

Narozdíl od předešlých literárních děl předkládá autorka Románu na závěr první části jakýsi výklad, objasnění a především záměr svého počínání. *Dnes se s vámi rozloučím, moji čtenáři. Nevzpomínejte na mne ve zlém. Chtěla jsem vám jenom ukázat, jak by to vypadalo, kdyby se autor objevil v románu. Kdyby se pletl do příběhu svých postav.*<sup>40</sup> Opět je zde navázán přímý kontakt se čtenáři a snaha ulehčit jim „nezvyklý“ vývoj čtení.

Vypravěč románu *Bel canto* přímo neovlivňuje osud hrdinů, nicméně je jakýmsi tichým pozorovatelem, který v románu vystupuje. To znamená, že on v ději vystupuje, jednání hrdinky však nijak neovlivňuje. Pouze naslouchá jejímu vyprávění, které často okomentuje.

Je prezentován jako přítel, který naslouchá Giuliiiným příběhům a který si domýšlí skutečný životní příběh hrdinky. Zčásti na základě své dedukce, zčásti z vyprávění dalších hrdinčiných známých. Giulia se tak odhaluje jako dívka, která si mnohé přimýšlí, jen aby její život vypadal tak, jak si ho vysnila.

*Rozhraní* přináší další typ vztahu vypravěč – hrdina.

---

<sup>40</sup> BARÉNYI, Olga. *Román*. Praha : Českomoravský Kompas, 1945. s. 147.

Spisovatel Aust není přímo součástí Habova příběhu. Na druhou stranu by se však dalo říci, že Austův osud je v osudu úspěšného herce Haby obsažen. Život Haby je paralelně utvářen s životem Austa. Akorát v jeho protikladu. Úspěšný a sebevědomý Haba je pravým protipólem zakřiknutému a k dalšímu pokračování svého života apatickému Austovi.

Aust utváří svého hrdinu podle toho, jakým by chtěl sám být. Alespoň tedy v počátcích utváření fiktivního románového hrdiny. Posléze, stejně jako v Románu, se osud hrdiny začne utvářet jakoby bez ohledu na vypravěče. Postava si žije vlastním životem. Má dány vlastnosti, které ho předurčují k určitému jednání.

Vypravěč románu Moudrý Engelbert se objevuje v ději pouze „hypoteticky“. Vypráví příběh a čas od času si představí, že by se k hrdinům přiblížil a přímo nahlédl do jejich životů. Je však pro hrdiny „neviditelný“. S hrdiny se nikdy přímo nesetká. Nemá možnosti vypravěčů v Románu či *Bel cantu*. *...kdybychom přeskočili tyčkový plot a přiblížili se k oknu jídelny, spatřili bychom mezerami žaluzií paní Viky...*<sup>41</sup>

Představuje si – a dostatečně to popisuje, že by se dostal do blízkosti hrdinů. Tím, dá se říci, přibližuje hrdiny čtenáři, který má tak možnost představit si, že se v příběhu objeví doslova fyzicky. Že sám čtenář, kdyby chtěl, má možnost navázat kontakt s hrdiny. *Čtenář je vtahován do příběhu téměř jako aktér, v jistém smyslu jako jeho spulutvůrce...*<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> JOHN, Jaromír. *Moudrý Engelbert*. Praha : Československý spisovatel, 1969. s. 286.

<sup>42</sup> HODROVÁ, Daniela. Sebereflexivní román. In *Poetika české meziválečné literatury*. Praha : Československý spisovatel, 1987. s. 171.

### 3.4 Konceptualizace hrdiny

Pro čtenáře jedním z nejmarkantnějších znaků sebereflexivní literatury je vytváření díla „v přímém přenosu“. Čtenář má možnost nahlédnout do samotného tvůrčího procesu vzniku díla. Před jeho očima se tak rodí mimo jiné i hrdinové. Každý autor má však svůj vlastní postup a pořadí.

Na počátku díla *Bel canto* se zdá, že hlavní postavou bude doktor Oliva – Ernesto Olivo. Vypravěč si vymýšlí jméno svého hrdiny postupně. Záleží mu na tom, aby to dobře znělo. Hrdinu už zná, jméno vymýšlí dodatečně. *Ale my již máme jméno hrdiny, říkáš, vždyť o něm jednáme již dvaadvacet stránek! Čtenáři! Neopouštěj mě! Vše ti vysvětlím, buď trpělivý! Jméno hrdiny, o němž jsme jednali, bylo pravé, a proto není naprosto možno, abychom ho dále používali;... A pak, řeknu ti upřímně, že spisovatele ani netěší hrdina, který nosí své občanské jméno, spisovatele to snad může těšit chvíli, snad, ale odhodlá-li se provést s ním nějaký odvážný pokus, pak mu chce k tomu dáti také vhodné jméno.*<sup>43</sup>

Zde je tedy nepřímo řečeno, že jméno je hlavní pro další utváření vlastností hrdiny. Jméno musí „znít“. Představy čtenáře se obvykle utvářejí nejvíce podle jména. V literárních dílech často chybí přesné popisy hrdinů. Čtenáři tedy nezbyvá nic jiného, než se upnout právě ke jménu.

Stejně je to i v *Rozhraní*. Tento román obsahuje přesný popis herce Haby. Nicméně tato podoba vznikla na základě jména, které vytanulo Austovi, autorovi tohoto hrdiny.

Hlavní hrdina Aust nejdříve vymyslí jméno svého hrdiny. *Poprvé jsem uviděl Viléma Habu, když moji žáci ve druhém ročníku Mazurovy obchodní školy psali úlohu z italštiny. Zvláštní bylo, že jeho jméno se vynořilo z mé mysli snad ještě dříve než on sám...*<sup>44</sup>

A jméno Vilém Haba mu potom evokuje celou postavu, nejdříve tvář, fyzické vzezření, potom její osud... *To Haba mi vyprávělo o silné spodní čelisti, pevném základu těžké stavby hlavy, Vilém rýsovalo ostrý profil s rovným nosem, prohloubeným jenom jednou mezi čelem a kořenem. Ze spojení těch dvou jmen vyrůstal muž vědomý si svého cíle a zároveň zmítaný neklidem.*<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> SOUČKOVÁ, Milada. *Bel canto*. Praha : Prostor, 2000. De artificiali perspectiva, s. 21.

<sup>44</sup> ŘEZÁČ, Václav. *Rozhraní*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2004. s. 7.

<sup>45</sup> ŘEZÁČ, Václav. *Rozhraní*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2004. s. 7.

Aust tady víceméně popsal, co může prožívat čtenář, který nemá bližší informace o hrdinově fyzickém vzezření. Nezbyvá mu, než se upnout k jedinému bodu, který má k dispozici, a to je hrdinovo jméno. Na začátku literárního díla totiž čtenář nezná povahové rysy hrdinů. K nim dojde až postupným čtením. Následně si může svůj názor upravit, zpočátku však mu nezbyvá než odhadovat právě podle jména.

Jak již bylo řečeno, autorka Románu píše literární dílo, aby se vyléčila z nešťastné lásky. Objevuje se postup, který se podobá postupu u Johna a Součkové. Vypravěč má „reálnou“ postavu a chce z ní udělat hrdinu svého románu. Podobně jako Součková, ani Barényi nechce použít skutečné jméno člověka, takže vymýšlí nové. *Zítřka, až ke mně přijдете, poradíte mi, jak se ti dva mají jmenovat. Hrdina a hrdinka mého nového románu. Budeme pro ně hledat jména. – Máte kalendář? Napřed třeba mužské jméno. Chtěla bych, aby se jmenoval jako vy. Ale to nejde. Nikdo nesmí vědět, o kom píšu. A ona? Nejmenuje se jako já, vidíte? Kdyby se tak jmenovala, třeba byste mě měl rád.*<sup>46</sup>

Skutečné jméno autora omezuje. Pokud autor díla použije pro hrdinu jméno člověka, který je mu předlohou při utváření díla, nemá autor už tolik možností, jak dílo dále rozvíjet. Stále má před sebou skutečnou postavu a nedovolí mu to nějak zásadně se odchýlit od tohoto vzoru.

Zpravodaj-vypravěč románu Moudrý Engelbert uvidí na ulici postavu muže a to ho inspiruje vytvořit dílo, v kterém bude tento muž hlavním hrdinou. Opět se tedy objevuje podobný koncept jako u Součkové a Barényi. U Johna však s tím rozdílem, že vypravěč muže z ulice vůbec nezná. Na základě fyzického vzezření si zpravodaj domýšlí jeho charakterové vlastnosti. To je naprostý opak Řezáče.

Hrdinu Řezáčova románu Jindřicha Austa inspirovalo k vymyšlení vlastností hlavního hrdiny jméno, u Johna je inspirací k vytvoření hrdinova charakteru fyzické vzezření. *Tak jest! Utvrzoval se ve svém mínění zpravodaj, tento muž, jak praví jeho tvář, chůze, jest schopen právě tak chvály, jako spravedlivé hany; může dáti útěchu, napomenutí, pohlazení, avšak i ránu, neboť mu bylo nemálo bojovati se zuřivě kousajícími šelmami!*<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> BARÉNYI, Olga. *Román*. Praha : Českomoravský Kompas, 1945. s. 12.

<sup>47</sup> JOHN, Jaromír. *Moudrý Engelbert*. Praha : Československý spisovatel, 1969. s. 10.

## 4. HRDINOVÉ

Ačkoliv by se zpočátku mohlo zdát, že v tomto románu Milady Součkové se objevují hned čtyři hlavní hrdinové, pozornému čtenáři neunikne, že jsou tu pouze dva. Každý z hrdinů má však svůj románový protiklad. Dalo by se to přirovnat k dvojici Aust–Haba z počátku Řezáčova románu Rozhraní.

Celým románem Součkové prostupují dvě roviny. Jedná se o rovinu „fikce“ a rovinu „reality“, které se neustále prolínají. Dívka Julinka si vytvoří svůj vlastní imaginární svět, ve kterém je úspěšnou herečkou Giulíí, a Giulie naprosto nepochybuje o svém úspěchu.

Vraťme se ale k už dříve zmíněnému Ernestovi Olivovi. To je jakýsi osudový muž hlavní hrdinky, který prochází celou knihou a který je stejně jako hrdinka velice ctižádostivý. Stejně jako ona nedosáhne toho, o čem v životě sní. Narozdíl od ní si to ale na konci života přizná. Ona sní až do konce. Na počátku románu se nám tedy jeví Ernesto jako jasný hrdina. Postupně ale vypravěč nechává Oliva spíše v pozadí a do popředí se dostává Julinka – Guilia.

Čtenář tak od počátku děje zbystří svou pozornost, neboť příběh se neodvíjí podle prověřených pravidel, jak již bylo zmíněno dříve.

Guilia je původně Julinka, krásná mladá dívka, která si myslí, že je talentovaná a naprosto nepochybuje o svém budoucím úspěchu. *Guilia nemá v povaze trápit se budoucností. Je přesvědčena, že tam na ni čekají úspěchy.*<sup>48</sup> Porovnáme-li ji s Austem, je to jeho pravý opak. Aust pochybuje neustále.

Guilia svůj život sehrává na efekt. Přetváří si minulost. Svět je jí jedním velkým jevištěm pro její životní roli. *Veškerá Guiliina touha směřovala k tomu stát se hrdinkou. Celý její život byl zaměřen k tomuto cíli.*<sup>49</sup>

Občas Guilia odhalí vypravěči skutečnou pravdu. To je však pouze výjimečně, když se herečka „zapomene“. *Náhle se mi zdá, že jejími ústy mluví „pravda“, ať již Guilia mluví o krému, jehož teď používá, nebo o nějaké důvěrnosti ze svého života. Její modré oči v přirozeně tmavých řasách (zdůrazněných líčidlem) přehrávají virtuózně svou úlohu, bez diváka – ovšem běda, kdyby se nějaký objevil. Tu by její tvář vzala na sebe mně tak dobře známý výraz odhodlání: zkusit, bude-li jí tentokrát uvěřeno.*<sup>50</sup>

<sup>48</sup> SOUČKOVÁ, Milada. *Bel canto*. Praha : Prostor, 2000. Kapitola téměř historická, s. 70.

<sup>49</sup> SOUČKOVÁ, Milada. *Bel canto*. Praha : Prostor, 2000. Kapitola sedmnáctá, s. 136.

<sup>50</sup> SOUČKOVÁ, Milada. *Bel canto*. Praha : Prostor, 2000. Kapitola sedmnáctá, s. 137.

Giulia svou roli hraje, kdekoliv se dá. Nenechá si ujít žádnou příležitost ukázat svoje „umění“.

Giulia chce tak moc uspět, že si ani neuvědomuje, že se pro úspěch zaprodává. Stává se milenkou vlivných mužů, nechává se vydržovat a obdivovat. Ona si představuje, jak ji milují, oni se o ni však doopravdy nezajímají. Giulia to však dělá tak bezděčně, že čtenáře ani nenapadne ji odsuzovat. Ona skutečně věří, že je obdivována a milována. Nepřipouští si, že je jen „okrasou na dobu určitou“.

Během děje se postupně mění náhled na Giulii. Vypravěč odhaluje „skutečnost“ a to postupně staví hlavní hrdinku do úplně jiného světla. I lidé kolem ní postupně prokouknou její přikrášlování skutečnosti. Jak stárne, ztrácí se také její krása, tedy vlastně to hlavní, na čem chtěla postavit svůj úspěch. *V takovém biografu v postranní ulici hráli také onen jediný film, jehož hlavní úlohu hrála Giulia; byl opravdu zcela špatný...Giulia v něm ležela na posteli, obklopená krajkami...V tom okamžiku objektiv zkroutil zlomyslně její nos do nosu čarodějnice...*<sup>51</sup>

Co se týče aktivity Julinky-Giulie vzhledem k utváření děje, dá se říci, že Giulie je skutečnou autorkou svého příběhu. Jen ojedinele se objevuje její skutečná osobnost. Jinak hraje roli. *Byly takové chvíle, kdy Giulie mluvila pravdu. Někdy se stávalo, že jí uklouzla při improvizaci, jíž bývalo její vypravování o jejím životě.*<sup>52</sup>

Pravým opakem Giulie, co se týče snahy někoho využít je Vilém Haba. Zatímco Giulia při své cestě „nahoru“ zrazuje jen sama sebe, Haba zrazuje všechny kolem sebe. Rodiče, milá z mládí, první skutečná milenka, lidé, kteří mu pomáhali v jeho kariéře...Ti všichni zakusili Vilémovu zradu. Postupem doby Vilém dospěje k pocitu vlastní dokonalosti. Je si jist svou pozicí nejlepšího herce a necítí potřebu se dál zlepšovat. Umělecky se nerozvíjí. Kritiku nesnese. Ví totiž, že je pravdivá. Jeho hra je technicky dokonalá, chybí v ní však cit a vášeň. Začne o sobě pochybovat. *Nespí. Tmou k němu přicházejí postavy, jež hrál a jež ho nakonec zaplnily tak, že v něm pro něho sama nezbylo místa. Zdvíhá se v něm vražedná nenávist k nim pro život, který jim dal a který mu vzaly.*<sup>53</sup>

Zatímco Aust je čtenářem spíše zatracován, pro Giulii si každý jistě najde alespoň malou dávku pochopení.

---

<sup>51</sup> SOUČKOVÁ, Milada. *Bel canto*. Praha : Prostor, 2000. Pokračování: zelené pastviny, s. 162.

<sup>52</sup> SOUČKOVÁ, Milada. *Bel canto*. Praha : Prostor, 2000. Kapitola téměř historická, s. 162.

<sup>53</sup> ŘEZÁČ, Václav. *Rozhraní*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2004. s. 425.



I Rozhraní přináší dva hlavní hrdiny, kteří jsou spolu paralelně spjati, jako tomu bylo v *Bel cantu*. Je to stejně jako v *Bel cantu* dáno dvěma rovinami, realita - fikce, které se v knize objevují. *...každý fakt života se obráží ve dvojí sféře – prožívá jej autor – Jindřich Aust - a prožitek se promítá v nové podobě do osudu Habova.*<sup>54</sup>

Jindřich Aust je nespokojen se svým životem. Je mu čtyřicet a ještě ničeho nedosáhl. Rozhodne se tedy napsat román. Vytvoří hlavního hrdinu Viléma Habu. Vilém Haba má být jeho úspěšnějším protějškem. Aust chce být jako Haba. *Chtěl bych se proměnit v tebe, aby můj zmatený a beztvary osud nabyl na závažnosti a výraznosti.*<sup>55</sup>

Problém nastává v okamžiku, kdy se osudy Haby a Austa už natolik prolínají, že si Aust přestává být jist, kým doopravdy je, což sebou nese řadu nepříjemnosti.

Vilém Haba stejně jako Guilia v *Bel cantu* svůj život hraje. Osudy postav, které hraje, mu splývají s jeho vlastním životem. Už neví, kdo je skutečně ten pravý Vilík. *Osud té ponuré severské postavy mu splývá s jeho vlastním, opět a znovu, jako už tolikrát v jeho životě, hra usiluje, aby v něm pohltila skutečnost.*<sup>56</sup>

Jeho tvář dokáže nabývat tisíce podob, představovat tisíce tváří, tisíce bytostí. *Vždycky jich v tobě žije několik vedle sebe zároveň, přicházejí noví, zatlačují je do pozadí, ale žádný z nich se neztrácí, jsou tu stále všichni, hlouček roste, je jich za ta léta malý dav. Odkud se vzali? Přicházeli z tebe, nebo do tebe? Zmocnil ses jich, nebo ses stal jejich kořistí?*<sup>57</sup> Svou pravou tvář, tvář Vilíka, už ale nezná. Z každé role, kterou sehrál, se mu určitý znak té divadelní postavy vryl do jeho vlastní tváře. Jeho původní osobnost, původní výraz tváře se objevují jen výjimečně, na zlomek sekundy, a Haba je nedokáže zachytit ani sám vyvolat.

Vilém Haba pro úspěch ztrácí lidskost. Pohrdá lidmi. Sledujeme pád člověka v přímém přenosu. Stává se slavným a bohatým, ale také nešťastným.

Na druhou stranu Jindřich Aust v kontrastu s osudem Haby nalézá konečně sám sebe i člověka, se kterým se rozhodne prožít zbytek života. *...a ta dvojí polarizace lidského osudu se dostává do ostrého dramatického sváru.*<sup>58</sup>

---

<sup>54</sup> GÖTZ, František. *Václav Řezáč*. 1. Praha : Československý spisovatel, 1957. 107 s.

<sup>55</sup> ŘEZÁČ, Václav. *Rozhraní*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2004. s.180.

<sup>56</sup> ŘEZÁČ, Václav. *Rozhraní*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2004. s. 426.

<sup>57</sup> ŘEZÁČ, Václav. *Rozhraní*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2004. s. 15.

<sup>58</sup> GÖTZ, František. *Václav Řezáč*. 1. Praha : Československý spisovatel, 1957. 108 s.

Idylické zakončení Austova příběhu, který nakonec našel nejen sám sebe ale také ženu na celý život, je v ostrém protikladu se snahou Součkové vyhnout se jakýmkoliv literárním klišé.

Ani Olga Barényi nepřináší klasický happy end. Vypravěčka Románu stejně jako Giulia se nakonec na konec uchylují k vysněné cestě. *Malíř zmizel ve svém obraze a autor zmizel ve svém románu. Šli hledat zlatý zámek. A nikdy se nevrátili.*<sup>59</sup> Zda se jedná o šťastnou cestu, ví jen oni sami.

Otázka, kolik hrdinů vystupuje v první části Románu, není tak jednoznačná, jak by se mohlo na první pohled zdát. Není totiž tak úplně jasné, kdy se autorka ukrývá za svou hrdinku Pavlu a kdy vystupuje autorka sama za sebe. Hranice mezi sférou autora a sférou postav je zde velice úzká, dalo by se říci, že je mnohde překročena. Na rozdíl od ostatních děl, kterým je zde věnována pozornost, není jasně stanovená hranice mezi vypravěčem a hrdiny.

Hrdinka první části knihy, Pavla, píše povídky. A píše pro slávu. *Psala druhou povídku. Třetí. Desátou. Byla jako bez vůle. Psát. Psát. Všude musí být jméno Pavla.*<sup>60</sup> Tato citace by se klidně dala aplikovat také na hrdiny Rozhraní. Spisovatelská dráha připomíná Jindřicha Austa, ctižádost a touha po úspěchu připomíná Viléma Habu.

Podobnost s Bel cantem sugeruje čtenáři snaha hlavní hrdinky druhé části stát se herečkou... Již od dětství sní o tom, že bude úspěšná a slavná. Jenomže skutečnost je odlišná od dětských snů. Stejně jako Giulia je neúspěšnou herečkou. Stejně jako Giulia zůstane sama.

Na rozdíl od Giulie si ale Pavla uvědomuje, že je směšná. *A dnes se za mne stydíš. Chtěla jsem být slavná a jsem jenom směšná. Ty ses nikdy neuměl rvát. Já jsem se rvala nadarmo.*<sup>61</sup>

Zatímco Giulia předstírá sobě i svému okolí svoje úspěchy a štěstí, Pavla si nic nenamlouvá, a dokonce neváhá požádat o pomoc i svou sokyni z dětských let. Je si natolik vědoma své svízelné situace, že se neváhá ponížit a dělá Tee služebnou. V Pavlínině předchozím monologu je znát, že se vzdala veškeré naděje, že se situace zlepší, a proto neváhá spadnout až na samé dno. Už dobrovolně.

Giulia si oproti tomu zachovává stále svou víru. Těžko říct, zda svým lžím sama věří, či je to jen výborně zahraná role pro publikum, nicméně celý život si dokáže

---

<sup>59</sup> BARÉNYI, Olga. *Román*. Praha : Českomoravský Kompas, 1945. s. 349.

<sup>60</sup> BARÉNYI, Olga. *Román*. Praha : Českomoravský Kompas, 1945. s. 20.

<sup>61</sup> BARÉNYI, Olga. *Román*. Praha : Českomoravský Kompas, 1945. s. 309.

zachovat určité „dekorum“. Nikdy se nevydá nikoho žádat o pomoc. Pavla obviňuje ze svých neúspěchů Teu, a proto si zaslouží podle Pavly její pomoc.

Román i *Bel canto* ukazují čtenáři život obou hrdinek již od dětských let. Zatímco v případě *Bel canta* se hrdinka na scéně objeví poprvé v letech prvních nápadníků, Román ve své druhé části nechává čtenáře poznat Pavlu již od útlého dětství. V obou případech jde o dívky, které jsou, dá se říci, bezcitné. Důkazem je, že Giulio po matčině pohřbu nejvíce zajímá, jak jí budou slušet černé šaty. Hlavní je pro ni mít ctitele.

Zatímco Giulia již od dětství vyrůstá v přepychu, Pavlínka se narodí do chudé rodiny a o její matce nekolují zrovna dobré věci. Pavlínka si musí svou pozici vybojovat. Pavlínka se kamarádí s citlivým Viktorem a dělá mu ochranu. Je to nebojácná holčička. *Rána pálí jako žhavá. Ale nač mu to povídat. Je to hloupý kluk a bál by se ještě víc.*<sup>62</sup>

Zatímco u Součkové se objevuje prostředí relativního komfortu a děti netrpí hmotnou nouzí, Barényi ukazuje oba typy prostředí. Pavlínka se sice na nějakou chvíli dostává do prostředí, ve kterém je jí dopřáváno všeho, nač si jen vzpomene, po nějaké době je však navracena do svého rodného prostředí. Pro vzpurnou a sobeckou dívku je to šok, se kterým se nevyrovná po celý život.

---

<sup>62</sup> BARÉNYI, Olga. *Román*. Praha : Českomoravský Kompas, 1945. s. 174.

## 4.1 Pohyb hrdiny

Snad o každém románu se dá říci, že hrdinové projdou určitým vývojem. Určitě je to zajímavá zkušenost jak pro čtenáře, tak i pro samotného autora pozorovat, kam se děj následkem toho ubírá.

Může se jednat o psychický vývoj hrdiny, který často dokáže naprosto změnit směřování celého příběhu, ale i o vývoj fyzický, tedy fyzický přesun z místa na místo.

Nejinak je tomu i v již mnohokrát zmíněných románech se sebereflexivní tematikou.

V románu *Rozhraní proti sobě* stojí dvě hlavní postavy. Postava autora románu, kterým je neúspěšný čtyřicátník Jindřich Aust, a postava jeho literárního hrdiny, úspěšného herce Viléma Haby. Zpočátku se tyto osobnosti vyvíjejí v přímém protikladu. Vilém Haba je stvořen, aby představoval jakési lepší „já“ Jindřicha Austa.

Zaměří-li se čtenář na fyzický pohyb spisovatele Austa, pravděpodobně ho napadne především sestupná tendence v komfortu jeho bydlení. V přímém protikladu k Habovým úspěchům, které samozřejmě vedou ke zlepšení jeho společenského postavení, si musí Jindřich Aust projít mnohá zklamání, co se samostatné obživy týče. Odchodem od sestry ztratil totiž jedinou jistotu, kterou v životě měl.

Zatímco herec Haba je zanedlouho po svém vytvoření spisovatelem Austem postavou, které se dostává mnohého obdivu, spisovatel Aust díky upnutí se na psaní ztrácí práci učitele a následně se dokonce stěhuje od své sestry, u které bydlel celý život.

Ačkoliv se může zdát veškeré Austovo snažení zpočátku marné, určitý pozitivní posun tu je. A to je vývoj duševní. Aust si konečně uvědomí, že musí se svým životem něco udělat. Někam se posunout, něco už konečně dokončit, aby byl vidět výsledek.

Následkem tohoto odhodlání se Austův život hrouť. Nastává maratón po různých podnájmech, který skončí až v ševcovském krámu pod úrovní chodníku. *Jako by sám Haba podložil pod jeho svět podkop, který vybuchl a rozmetal vše, čím dosud žil a oč se opíral.*<sup>63</sup> Aust se tedy ocitá až na úplném dně. A toto dno není pouze pomyslné. Ševcovský krám pod úrovní ulice jeho situaci dostatečně vykresluje.

V kontrastu s Austovými životními peripetemi kariéra herce Haby prudce stoupá. Zejména díky jeho ctižádosti, která postupně vytěsňuje veškerý cit. *Poslyšte, to je zvláštní,*

---

<sup>63</sup> GÖTZ, František. *Václav Řezáč*. 1. vyd. Praha : Československý spisovatel, 1957. 143 s.

*jak zdánlivě malou potřebu citu má člověk, jehož jediným úkolem jest vyjadřovati je. Pohráváje si s nimi v pomyslných podobách, jako by úplně ztratil schopnost dát se jimi unášet ve skutečnosti.*

*... Shledal časem, že je pohodlnější předstírati je než jim podléhat a že v soukromí se nemusí s jejich vyslovením namáhat ani tolik jako na jevišti.<sup>64</sup>*

Vilém Haba začal využívat naučené emoce z divadelních představení i v soukromí. A tak na rozdíl od Jindřicha Austa, kterému se do života začal vkrádat cit v podobě lásky, Vilém Haba naopak cit cíleně ze svého života vytěsňuje, neboť nezabývat se city ho stojí méně úsilí.

Hrdinka románu *Bel canto* stojí o city zase tak moc, že si odmítá přiznat, nebo si to možná ani neuvědomuje, že nikdo nestojí o to, dát své city jí. Giulia dá vždycky upřímně své city muži, do kterého se zamiluje. Tito muži ji však nakonec vždy jen využijí.

Ačkoliv těžko říct, zda prvotním impulsem Giuliainy lásky není také vidina lepšího uplatnění v branži, tedy ctižádost jako u Haby.

Skládáním Giuliaina příběhu z vyprávění jiných nebo z Giuliaina vlastního, když je čtenáři neustále podsouváno, jak je nevěrohodná, si čtenář vlastně nikdy nemůže být jist, jaká Giulia skutečně je. Následkem toho se pohyb hlavní hrdinky románu *Bel canto* nedá popsat tak jednoznačně, jako tomu bylo v *Rozhraní*.

Giulia si velice často bezostyšně vymýšlí. *Ano, nic než divadlo není námětem té strhující divadelní hry, která mě nikdy neunavuje, v níž Giulia hraje vedle neznámých i slavných herců a hereček. Hraje úlohu všeho, co skrývají jejich nejlepší výkony v dosud nenapsaném dramatu.*

*Hraje ve hře „Drama bez úspěchu“.* Je to krásný kus.<sup>65</sup> Vymýšlí si bez ohledu na to, že všichni vědí, jaká je skutečná pravda. I tak se však pro čtenáře jistě překvapivě objeví Giuliain život utajovaný. Je to život naprosto obyčejný, život obyčejné stárnoucí ženy, který postrádá jakéhokoliv lesku divadelní hvězdy.

O tomto životě se dozvídáme díky náhodným poznámkám vypravěčových přátel, které občas prosáknou Giuliainou „pohádkou“. Fyzický pohyb hrdinky má tedy stejně jako v *Rozhraní* sestupnou tendenci. Na rozdíl od Jindřicha Austa však Giulii nečeká obrat k lepšímu.

<sup>64</sup> ŘEZÁČ, Václav. *Rozhraní*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2004. s. 339.

<sup>65</sup> SOUČKOVÁ, Milada. *Bel canto*. Praha : Prostor, 2000. Hra bez úspěchu, s. 182.

Podobný osud jako čtenář zažívá spolu s Giulii, zažívá následně i ve třetí části Románu. Pavlínka už není malá holčička a sny o tom, že se stane velkou herečkou, se rozplynuly.

V tomto díle by bylo asi vhodné zaměřit se na pohyb hrdinky až třetí části knihy. První část Románu je jakási útržkovitá snaha napravit skutečnost skrze vytvoření „lepší verze“ autorčina života.

Druhá a třetí část knihy už se mnohem více podobá klasickému románu.

Pohyb hrdinky po stupnici společenské úrovně není tak přímočarým vývojem jako v předešlých dílech. Olga Barényi zavádí čtenáře do různých prostředí a ukazuje hrdiny v různých etapách jejich života. O to markantnější je pro čtenáře vývoj, kterým si Pavla a ostatní hrdinové knihy prošli. Velice zajímavý je kontrast vyústění těchto životních osudů.

Na rozdíl od Rozhraní a Bel canta známe hrdinku již od útlého věku. Z velice nuzných poměrů se dílem náhody dostává do vyšších společenských kruhů a velice rychle si zvyká na komfort a úctu, kterou jí všichni projevují. O to horší je pak návrat od zámožné adoptivní matky, která jí nic neodepře, k té skutečné.

Už jako malé děvčátko je Pavlínka velice chytrá a vypočítavá. Dokáže si představit, jak se změní její budoucnost, vrátí-li se tam, kam skutečně patří. *Nemá ani jiskřičku radosti ze shledání. Ani stín soucitu. Jenom ji nenávidí. Přišla a všechno mi pokazí.*<sup>66</sup>

Již od dětství je tedy Pavlínka velice ctižádostivá a zcela přesně ví, co chce. Je ochotná zavrhnout svou skutečnou matku kvůli hmotnému zabezpečení. V mnoha směrech připomíná Habu. I ona nemá nikoho skutečně ráda. Jde jí především o její dobro. Je velice chladná, dalo by se říci až bezcitná. Nijak výrazně ji nezasáhne, když její matka zemře o přestávce divadelního představení. *Matka je mrtvá. Čtvrtá přestávka a hrajeme dál. Někdo přikryl mrtvolu vybledlou rokokovou sukni... Musí se (Pavla) převléknout do druhého jednání. Chvilku se rozmýšlí, a potom překročí matku, aby se dostala k věšáku.*<sup>67</sup>

Stejně jako Giulia z Bel canta i Pavlínka se dostává k divadlu, stejně jako Giulia je neúspěšná. V Románu však nedochází k žádnému zastírání skutečnosti, jako tomu bylo v Bel cantu. Pavlínka si otevřeně přiznává svou nuzotu, a dokonce neváhá požádat

---

<sup>66</sup> BARÉNYI, Olga. *Román*. Praha : Českomoravský Kompas, 1945. s. 280.

<sup>71</sup> BARÉNYI, Olga. *Román*. Praha : Českomoravský Kompas, 1945. s. 288.

o pomoc svou úhlavní nepřítelkyni z dětství. Po smrti své nenáviděné matky nikoho jiného nemá.

Další paralelou Giulia a Pavlínčina života je obviňování druhých z vlastních neúspěchů. Pavlínka dospěla k přesvědčení, že Tea jí musí pomoci, protože to ona jí zkazila život. *A co, kdybych vyhledala Teu? Chtěla bych vidět, jaký by udělala obličej, kdybych se před ní najednou objevila. Musela by pro mne něco udělat. Musela, protože mně zkazila celý život.*<sup>68</sup>

Jak již bylo řečeno, Pavla ani Giulia nejsou schopny přiznat si svoji vlastní neschopnost. Vymlouvat se neustále na okolí je mnohem pohodlnější.

Zatímco Giulia se však vymlouvá jen proto, aby jí to nepošramotilo její vysněný „růžový“ svět, Pavla neváhá očekávat kompenzaci od aktérů, kteří ji měli údajně poškodit...

---

<sup>68</sup> BARÉNYI, Olga. *Román*. Praha : Českomoravský Kompas, 1945. s. 301.

## 4.2 Subjektivní vyjadřování pohybu

Každý člověk je individualita a každý má jiné nazírání na svět. Často se tedy může stát, že skutečnost je člověkem vnímána poněkud odlišně, než jaká doopravdy je. K tomu dochází i u hrdinů zmiňovaných románů. Skutečnost je posunuta a viděna trochu v jiném světle.

Giulia z románu Milady Součkové je krásná dívka, která vše sází především na kouzlo své fyzické krásy. Bohužel krása ani mládí nejsou věčné a Giulia si nepřipouští, že byla obdařena pouze krásou. Talentem nikoliv. A krása není všechno.

To, že nemá talent jí však na mysl v žádném případě nepřijde. Bezmezně věří své stárnoucí učitelce, která do ní vkládá své nenaplněné sny. *Snad ani nepochybuje, že zpěvačka rozpozná její nadání, jako je rozpoznala její učitelka zpěvu, jako v ně věří sama Giulia. Jak by mohla pochybovat: není jí ještě devatenáct let, je krásná –*<sup>69</sup> Jakýkoliv jiný názor je nekompromisně odmítnut.

Giulia je pravděpodobně hodně rozmazlená dívka, která je zvyklá dostat všechno, na co si ukáže. Když to nedostane, není to v žádném případě její vina. Z vlastních nezdarů obviňuje stále jen ty druhé nebo nepřízeň osudu.

Před okolím a přáteli za žádných okolností nepřizná, že se jí nedaří. Dokonce předstírá úspěchy i společenské postavení za cenu toho, že pak nebude mít co jíst. Jak již bylo ale řečeno, oproti stejně rozmazlené Pavle z Románu má však hrdost o cokoli požádat.

Giulia stále čeká na svou velkou životní roli. A v žádném případě jí nepřijde na mysl, že by nikdy nemusela přijít. Nepříjemnosti je ochotná vždy přetrpět, protože je přesvědčena, že musí brzy pominout.

Protože autorka nedala čtenáři možnost nahlédnout do hrdinčiny mysli, nevíme, zda v sebe Giulia tak moc věří, nebo je to pouze gesto hrdosti

Giulia si žije ve svém vlastním vysněném světě, ve kterém je velkou hvězdou a ve kterém je všemi obdivována. Neváhá si přikrášlit minulost, není-li přesně podle jejích představ. *Jak vypadá ve skutečnosti ten děj, jenž se odehrává před kulisou, kterou Giulia vytahuje vždy, když vzpomíná na své mládí? Od Giulie se to nelze dozvědět; kdybychom naléhali, chtěla by nás oslnit svým osudem, upravujíc jej k nepoznání.*<sup>70</sup>

---

<sup>69</sup> SOUČKOVÁ, Milada. *Bel canto*. Praha : Prostor, 2000. La forza del destino, s. 61.

<sup>70</sup> SOUČKOVÁ, Milada. *Bel canto*. Praha : Prostor, 2000. Recitativ, s. 127.



Z velké míry si také přikresluje svůj milostný život. Muži ji celý život stále jen využívali a jediné, co viděli, byla její krása. *Viděl před sebou krásnou dívku, která k němu přišla, aby se stala jeho milenkou. Uvědomoval si do poslední chvíle, že ta dívka je dcerou z takzvané dobré rodiny, že ji nemiluje tak, aby se s ní chtěl oženit...*<sup>71</sup> Ona však nepochybuje o tom, že byla všemi milována. Pro všechny muže, s kterými se setkala, byla a navždy bude, podle Giulie, životní láskou. *Nemiloval nikoho jiného než ji. Pochybují o tom? Giulia by mi to mohla dokázat.*<sup>72</sup> To jsou však pouze její představy. Někdy je však možná lepší žít ve lži než si přiznat krutou pravdu

Myslí si, jak je zajímavá a jak o ni všichni stojí, o její historce. Ve skutečnosti všichni její „přátelé“ znají její životní situaci, a přesto se od ní nechávají alibisticky hostit a ubezpečují ji, že do posledního slova věří, co jim říká, a že je to zajímavá. *Nebudu nikoho obtěžovat těmi „zajímavými“ zážitky, v nichž je Giulia vskutku nevyčerpatelná. Poslouchám je trpělivě, totiž nerozmlouvám jí, že to, co pokládá za „zajímavé“, to, o čem myslí, že musí každého zajímat, je naprosto nezajímavé, aspoň z mého stanoviska.*<sup>73</sup>

Naopak Jindřich Aust žádné přátele nemá, takže si o něm čtenář udělá názor pouze z toho, jak o sobě mluví on sám. Prvotní seznámení s Jindřichem Austem však ukazuje čtenáři odlišného Austa, než který se vyjeví postupným odhalováním jeho osobnosti v ději. To je však znakem většiny knih.

Ačkoliv ve svých čtyřiceti letech je neúspěšným člověkem, který si nedokáže udržet jedno pracovní místo po delší dobu a stále bydlí u své sestry, sebevědomí mu určitě nechybí a prezentuje se, podobně jako Giulia, jako člověk nadmíru schopný, který ovšem ještě neměl příležitost ukázat, jaký potenciál se v něm skrývá. Snad lépe, u kterého ještě nikdo jeho potenciál neobjevil. *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...Stále jsem ještě věřil, že jsem byl poslán na svět, abych tu vykonal něco zvláštního.*<sup>74</sup>

Svou arogancí může tedy Aust připomínat čtenáři Pavlu, svou neotřesitelnou vírou v sebe sama Giulii. Aust se však se závazkem napsat román naučí postupně pokoře

---

<sup>71</sup> SOUČKOVÁ, Milada. *Bel canto*. Praha : Prostor, 2000. Recitativ, s. 127.

<sup>72</sup> SOUČKOVÁ, Milada. *Bel canto*. Praha : Prostor, 2000. Píseň v rádiu, s. 169.

<sup>73</sup> SOUČKOVÁ, Milada. *Bel canto*. Praha : Prostor, 2000. Romaneskní příběh, s. 189.

<sup>74</sup> ŘEZÁČ, Václav. *Rozhraní*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2004. s. 10.

a začnou v něm dokonce narůstat pochybnosti o své osobě a svých schopnostech. Tyto vlastnosti u hrdinek Románu a Bel canta čtenář nenajde.

Dalo by se říci, že Austův hrdiny Haba je jeho vytouženou podobou. On by chtěl být také tak smělý, úspěšný... Jako Giulia svůj vysněný život hraje pro okolí, a vlastně i pro sebe, Jindřich Aust své sny přetváří do postavy Viléma Haby. On chce být jako Vilém. *Chtěl bych se proměnit v tebe, aby můj zmatený a beztvářý 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 nikdy neochutnal úspěchu a v blátě a nezdaru nedokázal najít suchou pěšinu.*<sup>75</sup>

Aust chce konečně v postavě herce Viléma Haby zažít „velké“ věci, nechat se strhávat vášní a udělat něco, co by mu přineslo úctu k sobě samému. Jako Jindřich Aust nenajde odvahu, jako Vilém Haba může dokázat, cokoliv bude chtít.

Jindřich Aust neměl zpočátku sebevědomí žádné. Naopak Vilému Habovi nikdy sebevědomí nechybělo. Každý extrém je však špatný.

Viléma Habu tak pohltila jeho ctižádost být v herectví nejlepší, že stejně jako Giulia svůj život pouze sehrává. Na rozdíl od Giulie si to ale už ani neuvědomuje a ani sám neví, kdy hraje a kdy je sám sebou. Zatímco kteroukoliv roli je schopen sehrát naprosto dokonale, pravý Vilík k němu přichází jen v záchvěvech rozkoše s milenkou a on ho nedokáže zadržet a přivolat zpět.

Giulia hraje, aby ukázala okolí, jak je „úspěšná“, Vilém Haba hraje, aby se nemusel žádnému člověku otevřít. Pohrdá lidmi a tato jeho maska ho před nimi dokonale ochrání.

Giulia si myslí, že je nadaná a oblíbená, Haba dokonale zná svoje kvality. Ví, že se mu široko daleko nikdo nevyrovná. Giulia touží po lásce a přátelství, Haba je nemilosrdně odmítá jako něco, co mu není hodno.

Osudy postav mu splývají s jeho vlastním životem. Neví, kým doopravdy je. Už si snad ani nepamatuje na Vilíka z kupecké rodiny. Stále více ho přepadají myšlenky, jak by vypadal jeho život, kdyby se nestal hercem. *Jaká by byla jeho tvář, kdyby se nebyl stal hercem, kdyby byl zůstal za otcovským pultem, oženil se s Hančí a byl pokojným kupcem, vesele žertujícím, rychle počítajícím, vymýšlejícím vlídná slůvka pro své zákazníky a večer vzdychajícím nad nohama zmučenýma dlouhým stáním?*<sup>76</sup> Pravděpodobně by prožil trochu nudný, avšak spokojený život.

<sup>75</sup> ŘEZÁČ, Václav. *Rozhraní*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2004. s. 180.

<sup>76</sup> ŘEZÁČ, Václav. *Rozhraní*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2004. s. 427.

Pavlinka z Románu je od dětství nebojácná holčička, která se nebojí postavit ani přesile chlapců. Sní o bohatství a slávě. Když si ji vezme na vychování bohatá paní, je jí to načas dopřáno. Zde je jí dopřáno vše, nač si jen vzpomene. Dostatek všeho materiálního a naivní dětské smýšlení ji přivedou na myšlenku, že bude slavnou herečkou.

Skutečnost je ale odlišná od dětských snů. Pavlinka jde ve šlépějích své skutečné matky a stává se opravdu herečkou. Ale neúspěšnou a chudou. Na rozdíl od Giulie si je však vědoma svého neúspěchu a své ubohosti. *Peníze. Hodně peněz. Hlupáci mají peněz, že nevědí, co s nimi. A já - -*<sup>77</sup> Stejně jako Giulia a Aust na počátku příběhu si také Pavla přijde nedocenená. Samozřejmě ne vlastní vinou.

Podobně jako Giulia i Pavla si namlouvá, že jí má muž, kterého miluje, rád. Viktor však stará o Pavlu jen ze soucitu a starého přátelství. *Láska je slepá. Pavla nevidí, že jsou Viktorovy oči cizí. Nevidí jeho lhostejnost. Láska je hluchá. Pavla neslyší falešný tón Viktorova hlasu. A to je dobře.*<sup>78</sup> Giulii muži využívají jen pro své vlastní potěšení. Nechovají k Giulii ani náznak skutečného citu.

---

<sup>77</sup> BARÉNYI, Olga. *Román*. Praha : Českomoravský Kompas, 1945. s. 295.

<sup>78</sup> BARÉNYI, Olga. *Román*. Praha : Českomoravský Kompas, 1945. s. 327.

### 4.3 Pozorování postav

Romány *Bel canto*, *Román* a *Rozhraní* mají společnou jednu zásadní věc. Hrdinové těchto románů jsou herci. Náplní jejich práce je vyjadřovat emoce mimikou, gesty. Co je odlišné, je, jak jsou pro své schopnosti uznáváni.

Zatímco obě hrdinky Giulia i Pavla se mnoha ocenění ve své profesi nedočkají, Vilém Haba je velice talentovaný a brzy dosáhne mnoha úspěchů. Postupně si získává obdiv širokého okolí a je pro svůj talent velice oceňován.

Avšak jeho nedostatkem je, že neustálým pochlebováním ostatních lidí velice brzy zpychne a z pohodlnosti přestane oddělovat práci od soukromí.

Je tak dobrý herec, že se jeho tvář ztrácí v těch všech tvářích, které kdy sehrál. Jeho tvář dokáže nabývat tisíce podob, představovat tisíce tváří, tisíce bytostí. *Vždycky jich v tobě žije několik vedle sebe zároveň, přicházejí noví, zatlačují je do pozadí, ale žádný z nich se neztrácí, jsou tu stále všichni, hlouček roste, je jich za ta léta malý dav. Odkud se vzali? Přicházeli z tebe, nebo do tebe? Zmocnil ses jich, nebo ses stal jejich kořistí?*<sup>79</sup>

Každá z rolí v něm zanechala nějakou vrásku, určitý výraz, který se v jeho tváři nadobro usídlil a který stále více zasouvá do pozadí jeho skutečnou podobu. *Jeho tvář byla tedy neodvolatelně ztracena, roztavena ve slitině nesčetných pomyslných tváří, z nichž každá trvala jen po dobu, kdy ji vyluzoval ze svých svalů, jako pištec vyluzuje svůj pomíjivý nápěv. Na jejím místě je tu jiná, o níž lze těžko říci, komu by patřila...*<sup>80</sup>

V *Rozhraní* je kladen velký důraz na popisy proměn Habovy tváře. Skrze tvář má čtenář poznat Vilémovo citové rozpoložení. Jeho tvář je popisována do nejmenších detailů.

Čtenář tedy postupně poznává všechny podoby tváře herce Haby. Stejně jako Haba však už nemá možnost poznat tvář Vilíka. Ta se objevuje jen výjimečně, na zlomek sekundy, a ani sám Haba ji nedokáže zachytit či sám vyvolat.

Najednou je Haba zahlcen nechutí ke své tváři. *Chtěl by ji shladit ze světa, smýt, sedřít z ní tu ohavnou skládanici rysů, jež pokrývá jeho skutečnou podobu, tu, kterou už nikdy do smrti neuvidí, protože jí nebylo a nikdy více nebude dopřáno, aby dozrála a ztvárnila se po svém.*<sup>81</sup>

<sup>79</sup> ŘEZÁČ, Václav. *Rozhraní*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2004. s. 15.

<sup>80</sup> ŘEZÁČ, Václav. *Rozhraní*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2004. s. 186.

<sup>81</sup> ŘEZÁČ, Václav. *Rozhraní*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2004. s. 428.

V žádném z upřednostňovaných románů již není věnována tváři hrdiny taková pozornost.

V Rozhraní se pro Habu stala jeho tvář symbolem jeho zkaženosti. Jeho zrady vůči nejbližším. Do jeho poslední role Makbetha se mu až příliš mísí jeho skutečné zrady. Už nemůže dál. Vrací se do rodné vsi a nachází v sobě Vilíka. V tvářích, které tam potkává, se mu vrací jeho mládí.

## 5. POJETÍ ČASOPROSTORU

Dalším prvkem, který upozorňuje na sebereflexivní ráz knihy, je způsob, jakým se autor vypořádává s koncepcí času a prostoru.

Prostor se tak často může stát například předmětem autorské hry. Čtenář *Bel canto* se nikdy nedozví, odkud přesně pocházejí hrdinové knihy. Vypravěč označí prostor, ale dále ho neupřesní. Nutno říct, že vypravěče to nijak netrápí. Mohlo by se zdát, že chce čtenáře jen zkoušet. A tak čtenář celou dobu zůstává v nejistotě, ve kterém Kolíně se s hrdiny při čtení nachází. *Syn chtěl získat vynikající politické postavení. To bylo v Kolíně nad Rýnem, snad nad Labem – všeobecně známo.*<sup>82</sup> Autorovi nepříjde důležité zabývat se takovými podrobnostmi. Proč by mělo čtenáři... Čtenář je naprosto odkázán na informace, které dostane od autora, a Součková to ví.

Tento přístup může ukazovat na snahu Součkové nabývat nad čtenářem určité převahy. Určitě se to vymyká zaběhnutým literárním klišé, které Součková odsuzuje, jak už bylo naznačeno dříve.

Čtenář tím ale na druhou stranu dostává možnost umístit si děj příběhu podle svého vlastního uvážení. To znamená, že je mu dána určitá svoboda utváření příběhu. Může si zasadit příběh do Čech, do Německa... Ani výběrem jmen Součková příběh nijak neukotví. Dokladem může být například jméno přítele Mattea.

Co se týče času, v sebereflexivně zaměřených dílech je zajímavé zaměřit se na rozdíl v čase hrdiny a v čase vypravěče.

Pokud se čtenář zaměří na kontrast těchto časů v románu *Bel canto*, neobjeví pravděpodobně nic zásadního. Vypravěč jakoby stíhá hlavní hrdinku, a tudíž je Giulia vždy o krok napřed.

To v Rozhraní čas Jindřicha Austa a Viléma Haby je téměř totožný. Osudy Viléma Haby kopírují životní peripetie Jidřicha Austa. Jejich osudy se vzájemně prolínají.

---

<sup>82</sup> SOUČKOVÁ, Milada. *Bel canto*. Praha : Prostor, 2000. De artificiali perspectiva, s. 22.

## 5.1 Prostor fikce vs. prostor vypravěče

Vyzdvihovaná díla této práce ukazují odlišný přístup k prolínání roviny fikce a roviny vypravěče. Autorka této práce má na mysli míru zásahů vypravěče do života hrdinů. Především to, v jaké míře se stal vypravěč součástí příběhu, tedy fikce. Tedy zda se vypravěč a hrdinové vyskytují ve „stejném“ prostoru. Jaký je mezi nimi vztah. Zda se vypravěč nesnaží zakrýt, že ovlivňuje život hrdinů, nebo naopak zaujímá pozici pouze jakéhosi zprostředkovatele hrdinova života.

Vypravěč románu *Bel canto* vypráví příběh zpěvačky Giulie. Hrdinku osobně zná a nechává si od ní vyprávět její život. To znamená, že se vyskytuje ve stejném imaginárním prostoru jako hrdinka. Mnohdy vypráví příhody, které zažil v její přítomnosti.

Vypravěč se sám stává hrdinou knihy, aby čtenáři zprostředkoval Giulii život. Nicméně nijak se neprojevuje. Jenom naslouchá nebo čeká. *Často se také stávalo, že oběd, k němuž mě Giulia pozvala, jsem musil sníst sám, protože Giulia prostě nepřišla nebo pro mne nechala vzkaz, že byla nucena náhle odejít, abych obědval sám a přišel za ní, nebo počkal na ni doma.*<sup>83</sup>

Giulia je tak vnímána jako těžko dosažitelná a vypravěč musí mnohde zapátrat sám. Vypravěč *Bel canto* si ale nikdy cíleně nevymýšlí, aby to bylo pro čtenáře čtivé, jako je tomu například u vypravěčky Olgy Barényi.

Román *Rozhraní* přináší poněkud odlišnou situaci. Vypravěč Habova příběhu, Jindřich Aust, je autorem Habova příběhu. Vilém Haba tedy není skutečná osoba, je to smyšlená postava, která se oproti Austovi nachází v imaginárním prostoru fikce. To znamená, že „osobně“ se Aust a Haba nikdy nemohou setkat. Každý se nachází v jiném prostoru. To si nicméně uvědomuje i samotný Aust. *...mohli jsme se my dva blíže seznámit. Poněkud jednostranné seznámení, napadlo mě, neboť Haba bude vždy projevovat lhostejnost k mé osobě i všemu, co s ní souvisí. Podivnější o to, že mezi námi leží stěna oddělující skutečnost od představy.*<sup>84</sup>

Nicméně hrdina Haba je utvářen paralelně s životem spisovatele Austa, jejich osudy jsou úzce propojeny.

*Rozhraní* je klasickým příkladem literárního díla typu román v románu. *Zde ztvárňuje Řezáč tvořivý proces romanopisce, poznává všechny složky jeho nitra, to,*

---

<sup>83</sup> SOUČKOVÁ, Milada. *Bel canto*. Praha : Prostor, 2000. Kapitola pro toho, kdo někdy dlouho čekal, s. 162.

<sup>84</sup> ŘEZÁČ, Václav. *Rozhraní*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2004. s. 11.

*jak z vlastních osudů se mu krystalizuje obraz člověka, situace a fabule, to, jak každý básnický čin je podložen těžkými zkušenostmi, které ovšem přetváří básníkova idea a fantasie.*<sup>85</sup> František Götz zde popsal základní myšlenku tvoření literárního díla. Ať už autor napíše cokoli, vždy je toto dílo ovlivněno jeho vlastním životem, vzpomínkami a zkušenostmi. To představuje tedy jakési jádro, které je následně rozvíjeno nejrozmanitějšími variacemi autorovy představivosti.

Stejně jako Vilém Haba vyrůstá z osudů Jindřicha Austa, tak osud Pavly se odvíjí ze životních zkušeností autorky-vypravěčky Románu. Vypravěčka chce napsat román, ve kterém „přepíše děj“ svého nevydařeného vztahu. Barényi tak potvrzuje Řezáčovu myšlenku o vlivu autorova života na dílo.

Olga Barényi však ve svém Románu došla nejdál v pokusu o překročení hranice mezi hrdiny a autorem díla.

V tomto díle hranice takřka chybí. Autorka Románu je součástí příběhu. Hranice mezi hrdiny a autorem není striktně dána. Hrdinové radí autorce. Všechny zúčastněné postavy se stávají hrdiny a současně se podílejí na utváření příběhu. Každý je tak trochu hrdinou i autorem. Dochází k častému prolínání jejich osudů, dokonce konfliktům.

Vypravěčka má určitou představu, kam by se měl příběh ubírat, avšak ani postavy nejsou už tak zcela bez názoru. Vytvořením hrdiny mu autor dává určité vlastnosti, které už následně nemůže jen tak bez povšimnutí přejít.

Vypravěč-zpravodaj románu Moudrý Engelbert je pozorovatelem příběhu, stejně jako tomu bylo v *Bel cantu*.

Rozdíl spočívá však v tom, že v *Bel cantu* dochází k osobnímu setkání hrdinky a vypravěče, avšak vypravěč románu Moudrý Engelbert se čtenáři prezentuje tak, že by se potenciálně mohl setkat s hrdiny. Kdyby chtěl. Nikdy však této možnosti nevyužije. Vždy pozoruje hrdiny pouze z dálky a oni ho nevidí.

---

<sup>85</sup> GÖTZ, František. *Václav Řezáč*. 1. vyd. Praha : Československý spisovatel, 1957. 99 s.



## 5.2 Roviny příběhu

František Götz ve své studii o románu *Rozhraní*<sup>86</sup> Václava Řezáče vymezil v tomto díle tři základní roviny příběhu. Autorka této práce by se ráda pokusila Götzovu teorii aplikovat i na zbývající díla, která jsou v této práci zmiňována.

Podle Františka Götze<sup>87</sup> se v románu *Rozhraní* nacházejí tři základní vrstvy.

První vrstva je život spisovatele Austa, který si do vytvoření své postavy žije celkem poklidný život. Poté, co však vytvoří postavu Haby, se jeho život radikálně změní. Stěhuje se od své sestry, mění zaměstnání, uvědomuje si, že jeho život byl do té doby prázdný, že ve svých čtyřiceti letech ještě nic nedokázal, žádnou činnost nedovedl do konce. Dokončení románu se tak pro něj stává jakousi metou, která dá jeho životu smysl.

Druhou rovinou *Rozhraní* je vznik Austova románu o Habovi. Čtenář má možnost nahlédnout do procesu utváření literárního díla. Svě zkušenosti Jindřich Aust přetváří v osud svého dvojníka Haby. Zpočátku má Haba vše, co chybí Austovi. Je úspěšný, daří se mu v profesním životě. Aby byl ale takto úspěšný zrazuje své okolí i sám sebe. V protikladu jeho osudu vyrůstá osud Austa. Ten zůstává věrný sám sobě, i když to znamená odříkání a bídu.

Stejně jako Milada Součková ani Václav Řezáč nenechá čtenáři stoprocentní iluzi autenticity. A to je právě třetí vrstva románu. Řezáč glosuje tvůrčí proces literárního díla.

Takovéto rozdělení je možné aplikovat i na román *Bel canto*.

Samozřejmě zde nacházíme třetí rovinu, ve které je glosováno konání hrdinů, samotný tvůrčí proces vzniku díla, nejde však už o reflexe samotné autorky, ale o postřehy vypravěče románu. Autorka splývá s vypravěčem, zatímco v *Rozhraní* se autor vyděluje od samotných hrdinů.

Ani Götzova první vrstva není v *Bel cantu* zcela naplněna. Vypravěče známe, přijímáme jeho příběh, o něm samotném však nic nevíme. Není nijak důležitý pro příběh. Ustupuje do pozadí. Přiznává, že nemůže ovlivnit život Giulie. Sám o jejím životě mnoho neví. Její životní příběh se pokouší pouze zrekonstruovat.

Zaměříme-li se u Milady Součkové na vrstvu druhou, která je v *Rozhraní* reprezentována smyšleným osudem herce Haby, vytane nám příběh Giulie.

---

<sup>86</sup> GÖTZ, František. *Václav Řezáč*. Praha : Československý spisovatel, 1957. *Rozhraní*, s. 99-112.

<sup>87</sup> GÖTZ, František. *Václav Řezáč*. 1. vyd. Praha : Československý spisovatel, 1957. 143 s.

I v této vrstvě však dochází k posunu. Tvůrcem Giuliina příběhu není vypravěč, nýbrž samotná zpěvačka.

Aplikovat Götzovu teorii je u dalších románů stále složitější.

Podobně jako v *Bel cantu* i v *Románu* vypravěč splývá s autorem příběhu. Rozdíl je v tom, že v tomto díle autorka čas od času prozradí něco ze svého života. To znamená, že nezůstává čtenáři zcela cizí, jako tomu bylo u tajemného vypravěče Giuliina života.

Rovina druhá je zde reprezentována vznikajícím příběhem o Pavle a Viktorovi. Podobně jako v *Rozhraní* je fiktivní příběh úzce spjat s životem autorky.

Vrstva třetí jsou promluvy autorky k milovanému muži, ke čtenářům i k hrdinům příběhu.

Druhá rovina románu *Moudrý Engelbert* je jasná. Příběh hajného Engelberta a jeho peripetie s láskou.

Stejně jako v *Bel cantu* o vypravěči v tomto díle také mnoho nevíme. Na začátku románu se jen tajemně sám označí za zpravodaje a tím indicie k jeho osobě končí.

Třetí rovina jsou promluvy ke čtenářům. Dokonce návod, jak dílo číst. Podobné téma se objevuje u *Součkové*. Nicméně ta dává spíše návod, jak dílo nečíst. Barényi také vkládá teoretickou promluvu ke čtenáři. Barényi se však snaží spíše objasnit a obhájit přítomnost autorky v první části románu.

## 6. ZÁVĚR

Sebereflexivní literatura se objevuje v dobách velkých společenských změn a politických zvrátů. První polovina 20. století takovou dobou zcela určitě byla. Dvě světové války jsou toho bezpochyby důkazem.

Předkládaná práce si v první části kladla za cíl seznámit čtenáře se základními znaky sebereflexivní prózy, především se zaměřením na díla první poloviny 20. století. Autorka práce se opírala o studii Daniely Hodrové<sup>88</sup>.

Dále se práce zabývala různými aspekty sebereflexivity. Hlavním úkolem bylo srovnat jednotlivá díla právě podle těchto znaků. Výběr děl byl zúžen na čtyři romány ze čtyřicátých děl dvacátého století: *Bel canto* Milady Součkové, *Rozhraní* Václava Řezáče, *Román od Olgy Barényi* a *Moudrý Engelbert* od Jaromíra Johna.

Práce se soustředila především na praktické ukázky sebereflexivních prvků přímo v textech. To znamená, že zde byla snaha ke každému z prezentovaných ukazatelů sebereflexe dodat konkrétní ukázkou z některého upřednostňovaného díla.

Srovnáním výše zmíněných děl se ukázaly odlišnosti, které upozornily na různou míru využití sebereflexivních metod. Zatímco díla Řezáče, Johna a druhá část *Románu* si uchovávají více formu klasického realistického románu, Součková pohrdá tímto typem románu a ani na okamžik nepřipustí, aby se čtenář mohl vnořit do děje a zapomenout na svou pozici „jen čtenáře“. Velice podobné je to v první části *Románu od Olgy Barényi*, která bere čtenáři iluzi opravdovosti díky neustálým diskusím autorky-vypravěčky a hrdinů.

---

<sup>88</sup> HODROVÁ, Daniela. Sebereflexivní román. In *Poetika české meziválečné literatury*. Praha : Československý spisovatel, 1987. s. 156-177. Dostupný z WWW: <[www.ucl.cas.cz/edicee](http://www.ucl.cas.cz/edicee)>.

## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

### **Prameny:**

BARÉNYI, Olga. *Román*. Praha : Českomoravský Kompas, 1945. 349 s.

JOHN, Jaromír. *Moudrý Engelbert*. Praha : Družstevní práce, 1969. 396 s., 16.

JOHN, Jaromír. *Dořiny milenci a jiné kratochvíle*. Praha : Družstevní práce, 1942. 319 s.

ŘEZÁČ, Václav. *Rozhraní*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2004. 486 s.

SOUČKOVÁ, Milada. *Bel canto*. Praha : Prostor, 2000. 216 s.

### **Literatura:**

GÖTZ, František. *Václav Řezáč*. 1. vyd. Praha : Československý spisovatel, 1957. 143 s.

HODROVÁ, Daniela. Sebereflexivní román. In *Poetika české meziválečné literatury*. Praha : Československý spisovatel, 1987. s. 156-177.

HOLÝ, Jiří. Komentář. In ŘEZÁČ, Václav. *Rozhraní*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2004. s. 468-480.

BACHELARD, Gaston. *Poetika priestoru*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1990. 360 s.

KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč : Kategorie narativní analýzy*. Brno : Host, 2007. 240 s.