

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
ÚSTAV BOHEMISTIKY

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Problematika sebereflexe v románu 20. století

prof. PaedDr. Vladimír Papoušek, Csc.  
Ústav bohemistiky  
Bc. Jana Koudelková  
Bohemistika navazující  
Druhý ročník

2011

Prohlašuji, že svoji diplomovou 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 diplomové práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice, 23. dubna 2011

.....  
Jana KOUDELKOVÁ

## ANOTACE, KLÍČOVÁ SLOVA

*Název práce:*

**Problematika sebereflexe v románu 20. století**

*Klíčová slova:*

techniky narace, sebereflexivita, koncept vypravěče, hrdinové, pojetí časoprostoru

*Anotace:*

Předkládaná práce se zabývá problematikou sebereflexivity v próze 20. století. První část práce popisuje techniky narace, které se objevily ve 20. století. Dále jsou popsány obecné znaky sebereflexivity a vliv společenské situace na nárůst sebereflexivity. Další část práce se zabývá rozborem díla Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho. Na tomto díle je konkrétně vymezen pojem sebereflexivity. Následuje vymezení pojmu na českých dílech 20. století.

## ABSTRACT, KEY WORDS

*Topic:*

**The Problems of Selfreflection of Novel of 20th Century**

*Key words:*

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

*Abstract:*

This diploma thesis deals with the problems of the self-reflection in the prose of the 20th century. At first there are described the techniques of the narration, which appeared in the 20th century. Then there are defined the general signs of the self-reflection and the influence of social situation on the increase of the self-reflection. In the next section the work involves the analysis of the novel *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. The conception of the self-reflection is defined on this piece. In the last part of the work the self-reflection is showed on Czech prose of the 20th century.

## OBSAH

1. Úvod .....	6
2. Metodologie.....	7
3. Techniky narace.....	8
4. Literatura v kontextu myšlení 20. století.....	26
5. Sebereflexivita v literatuře .....	28
5.1 Sebereflexivita obecněji (v českých poměrech).....	28
5.2 Vymezení pojmu na příkladech z románu Laurence Sterna .....	30
5.2.1 Principy existenciální.....	31
5.2.2 Odhalování principů psaní.....	39
6. Sebereflexe v českých románech 20. století .....	45
6.1 Sebereflexivní prvky v českých dílech první poloviny 20. století.....	46
6.2 Sebereflexivita v českých dílech druhé poloviny 20. století.....	52
6.3 Sebereflexe v románech českých autorek 20. století .....	54
6.3.1 Principy existenciální.....	54
6.3.2 Odhalování principů psaní.....	65
7. Shrnutí.....	67
8. Závěr .....	75
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY .....	76

# 1. ÚVOD

20. století s sebou přineslo celou řadu změn, které se odrazily snad ve všech odvětvích lidské společnosti. Nejinak tomu bylo i v literatuře.

Již konec 19. století signalizoval otřesení tradičních hodnot v literární tvorbě. Umělci se najednou cítili být svázáni klasickou realistickou metodou, která nepřinášela už nic nového a pomalu se vyčerpávala. Mladí umělci si hledali nové způsoby tvorby. Způsoby neokoukané, experimentální... 20. století se pak stalo ve všech odvětvích lidského konání stoletím neustálých proměn. Jednotlivé tvůrčí směry se střídaly po desetiletích... Taková dynamika v proměně způsobů literární tvorby byla do té doby nevídaná.

Jedním ze způsobů obohacení klasického románu se stalo užívání sebereflexivních prvků, které upozorňovaly na autora a ukazovaly proces utváření díla.

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

Zároveň už čtenář nemá nabývat dojmu, 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 nejprve zaměří svůj zájem na techniky narace.

Autorka se v této práci dále pokusí vymezit termín sebereflexivita. Na románu *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*<sup>2</sup> ukáže hlavní znaky sebereflexivního románu. Nutno říct, že tento román v mnohém předběhl svou dobu. Datum prvního vydání, rok 1760, není tedy překlepem.

V neposlední řadě se autorka zaměří na tři české spisovatelky (Součkovou, Hodrovou, Richterovou) a pokusí se srovnat jednotlivé principy české sebereflexivní prózy.

---

<sup>2</sup> STERNE, Laurence. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Praha : Odeon, 1985. 548 s.

## 2. METODOLOGIE

Autorka se vzhledem k povaze práce nezaměřila na jedinou metodu psaní. V práci se objeví částečně strukturalistická metoda i hermeneutický koncept. Autorka provede analýzu zvolených textů a následně bude jednotlivé prvky porovnávat. Na románu *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho* nejprve ukáže hlavní prvky sebereflexivní prózy.

Ke zmapování literárních koncepcí ve 20. století poslouží jako základ kniha Tomáše Kubíčka *Vypravěč: Kategorie narativní analýzy*<sup>3</sup>. Jednotlivé metody budou, bude-li to možné, aplikovány na knihu Laurence Sterna<sup>4</sup>.

Samotný rozbor Sternova románu *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho* bude opřen a doplněn o komentáře ze Šklovského *Teorie prózy*<sup>5</sup> nebo Stříbrného *Dějiny anglické literatury*<sup>6</sup>.

Komparovanými českými texty budou romány *Bel canto* od Milady Součkové<sup>7</sup>, *Podobojí* od Daniely Hodrové<sup>8</sup> a *Slabikář otcovského jazyka* od Sylvie Richterové<sup>9</sup>.

Román *Bel canto* ukazuje, že snahy českých autorů o sebereflexivní román se zde objevovaly již ve 40. letech 20. století. Vedle Součkové to byl například román *Rozhraní* od Václava Řezáče<sup>10</sup>, *Román* od Olgy Barényiové<sup>11</sup> a román *Moudrý Engelbert* od Jaromíra Johna<sup>12</sup>. Romány Hodrové a Richterové byly naopak napsány až v druhé polovině 20. století. A je to znát. Na rozdíl od Součkové je v obou románech méně dějovosti, naopak je kladen větší důraz na existenciální a paměť.

Podkladem pro práci budou mimo jiné studie Daniely Hodrové *Citlivé město*<sup>13</sup>, kniha Martina Hilského *Modernisté*<sup>14</sup> nebo kniha Květoslava Chvatíka *Od avantgardy k druhé moderně*<sup>15</sup>. Nezanedbatelným pomocníkem, co se terminologie týče, bude *Lexikon teorie literatury a kultury*<sup>16</sup>.

<sup>3</sup> KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč: Kategorie narativní analýzy*. Brno: Host, 2007. 240 s.

<sup>4</sup> STERNE, Laurence. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Praha: Odeon, 1985. 548 s.

<sup>5</sup> ŠKLOVSKIJ, Viktor. *Teorie prózy*. Praha: Akropolis, 2003. 286 s.

<sup>6</sup> STŘÍBRNÝ, Zdeněk. *Dějiny anglické literatury I*. Praha: Academia, 1987. 414 s.

<sup>7</sup> SOUČKOVÁ, Milada. *Bel canto*. Praha: Prostor, 2000. 216 s.

<sup>8</sup> HODROVÁ, Daniela. *Podobojí*. Ústí nad Labem: Severočeské nakladatelství, 1991. 184 s.

<sup>9</sup> RICHTEROVÁ, Sylvie. *Slabikář otcovského jazyka*. Praha: Atlantis, 1991. 303 s.

<sup>10</sup> ŘEZÁČ, Václav. *Rozhraní*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004. 486 s.

<sup>11</sup> BARÉNYI, Olga. *Román*. Praha: Českomoravský Kompas, 1945. 349 s.

<sup>12</sup> JOHN, Jaromír. *Moudrý Engelbert*. Praha: Družstevní práce, 1969. 396 s.

<sup>13</sup> HODROVÁ, Daniela. *Citlivé město: eseje z mytopoetiky*. Praha: Akropolis, 2006. 414 s.

<sup>14</sup> HILSKÝ, Martin. *Modernisté*. Praha: Torst, 1995. 269 s.

<sup>15</sup> CHVATÍK, Květoslav. *Od avantgardy k druhé moderně: Cestami filozofie a literatury*. Praha: Torst, 2004. 426 s.

### 3. TECHNIKY NARACE

Zhruba od dvacátých let 20. století se v literární vědě začala objevovat tendence k podrobnému prozkoumání literárních textů.

V roce 1966 se začíná formovat samostatná literární věda – naratologie. Termín naratologie poprvé definoval francouzský literární vědec Tzvetan Todorov ve své obsáhlé studii *Gramatika Dekameronu* z roku 1969. Tento termín Todorov vymezil, podle citace z *Lexikonu teorie literatury a kultury*, jako *soubor formálních a/nebo tematických znaků, jímž se vyznačují vyprávění, resp. narativní texty a jimiž se liší od jiných, ne-narativních druhů/žánrů a druhů textů.*<sup>17</sup> Tato strohá definice podstatnou měrou ovlivnila literární vědu celého dvacátého století.

Tomáš Kubíček ve své knize *Vypravěč: Kategorie narativní analýzy* tento termín srozumitelněji přibližuje i pro méně odborně vzdělanou společnost. *Naratologie, tak jak byla formulována v druhé polovině šedesátých let dvacátého století, byla především snahou o hloubkovou analýzu aktu vyprávění na straně jedné a o vytvoření systematické gramatiky narativu na straně druhé.*<sup>18</sup>

Synonymem pro termín naratologie je termín teorie vyprávění, tedy věda o vyprávění. Autorka práce uvede ještě další definici tohoto pojmu pro lepší představu, o čem je vlastně řeč, jak ji uvádí *Lexikon teorie literatury a kultury*. Teorie vyprávění je *označení pro rozličné koncepce v rámci výzkumu vyprávění, které se zaměřuje na systematický popis druhů, strukturu a funkci narativních jevů.*<sup>19</sup>

V následující kapitole by autorka ráda alespoň zhruba nastínila jednotlivé koncepce vyprávění ve dvacátém století. Opírat se bude zejména o Kubíčkovu studii *Vypravěč: Kategorie narativní analýzy*. Této knihy se však bude držet jenom zhruba. Bude si vybírat pouze části, které se budou nějakým způsobem vztahovat, dle autorčina mínění, k tématu diplomové práce.

Už z názvu Kubíčkovy knihy vyplývá, že jednotlivé koncepce budou vykládány především na pozadí kategorie vypravěče. Bude-li to možné a vhodné, pokusí se autorka uvádět příklady z románu Laurence Sterna *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*.<sup>20</sup>

---

<sup>16</sup> NÜNNING, Ansgar, et al. *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno : Host, 2006. 912 s.

<sup>17</sup> NÜNNING, Ansgar, et al. *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno : Host, 2006. narativita, s. 539.

<sup>18</sup> KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč : Kategorie narativní analýzy*. Brno : Host, 2007. Úvod aneb vykročení, s. 10.

<sup>19</sup> NÜNNING, Ansgar, et al. *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno : Host, 2006. narativita, s. 810.

<sup>20</sup> STERNE, Laurence. *Život a názory blahorodého Tristrama Shandyho*. Praha : Odeon, 1985. 548 s.



Zhruba od poloviny 19. století začíná ve světové próze narůstat tendence, která vytlačuje klasického vševědoucího vypravěče realistického románu z příběhu ven. Tento jev umožňuje vytvořit lépe iluzi bezprostřednosti. Díky takové strategii se čtenář ocitá náhle uprostřed dění. Tato strategie není v 19. století tak úplně nová, jak by se mohlo zdát. Objevila se už v druhé polovině 18. století u již citovaného románu o osudech Tristrama Shandyho.

Tento nový způsob tvorby dal větší prostor čtenáři při pocitu pomyslného „utváření“ příběhu. *Stal se (nový typ narativu) výrazem nové subjektivizace narativu, která se mnohem více než tradiční způsoby vyprávění dožadovala spoluúčasti čtenáře, jeho participace na vyprávění, a tedy na utváření fikčního světa.*<sup>21</sup>

Na přelomu devatenáctého a dvacátého století měly vliv na analýzu způsobu výstavby vyprávění a vypravěče především lingvistické studie a fenomenologická filozofie. Jednalo se zejména o Saussurovo vymezení znaku a impulsy fenomenologického myšlení Edmunda Husserla.

Na Saussurův znakový systém později navázali ruští formalisté a (nejen) francouzští strukturalisté.

Pod vlivem fenomenologů začal být literární text zkoumán jako specifický případ světa, který se dá rozložit na jednotlivé fenomény. Tyto fenomény (ale i vztahy mezi nimi) pak vyžadují, aby byly podrobeny dalšímu zkoumání. *Svět, v němž – protože má znakovou povahu – hraje důležitou roli nejenom to, co je řečeno, ale i to, co je řečeno zvláštním způsobem – totiž „mezerou“ ve světě. I proto se na základě těchto impulsů soustřeďuje pozornost na vypravěče jako na toho, kdo distribuuje vyřčené i mezery ve fikčním světě.*<sup>22</sup> Dokladem takovýchto mezer je samozřejmě vyprávění Laurence Sterna.

Největší zásluhu na prosazení teorie vyprávění měla kniha *Teorie vyprávění* od Franze Stanzela.<sup>23</sup> Hlavní otázkou se zde staly vztahy mezi vyprávěnými příběhy a podobou textu, v níž jsou podány.

Teorie vyprávění prošla ve svém vývoji třemi fázemi. Tyto jednotlivé fáze se ovšem vzájemně prostupovaly a ovlivňovaly. První z nich je tzv. počáteční předstrukturalistická fáze, která se vymezuje obdobím zhruba do poloviny 60. let 20. století. V této fázi došlo k systematizaci způsobů a technik vyprávění

---

<sup>21</sup> KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč : Kategorie narativní analýzy*. Brno : Host, 2007. Vypravěč, s. 18.

<sup>22</sup> KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč : Kategorie narativní analýzy*. Brno : Host, 2007. Vypravěč, s. 19.

<sup>23</sup> STANZEL, Franz, K. . *Teorie vyprávění*. Praha : Odeon, 1988. 321 s.

literárního prozaického textu. Z velkých literárních teoretiků se sem řadí například Stanzel, Booth či ruští formalisté.

Booth oddělil fiktivní vyprávěcí instanci od historického a implicitního autora. Přišel také s koncepcí nespolehlivého vypravěče.

Stanzel klasifikoval tři vyprávěcí situace. Jedná se o nejrozsáhlejší pokus, jak popsat možnosti zprostředkování vyprávění. Podrobněji o tom bude hovořeno v práci dále.

Druhé období literární vědci označili za tzv. strukturalistické období. Tato fáze se datuje do konce 80. let 20. století. Druhá fáze je charakteristická snahou po vymezení jednoznačného abstraktního metajazyka. Tato snaha měla dopomoci k popsání základních stavebních prvků narativních struktur a vztahu mezi nimi. Jedná se tedy o snahu popsat strukturu textů.

Literární vědci se zabývali diferenciací jednotlivých úrovní narativních textů. Je tady ale rozdíl v terminologii jednotlivých „škol“. Zatímco ruští formalisté hovoří o fabuli a syžetu, francouzští strukturalisté používají pojmy *histoire* a *discours* (jako podobě textu závislé na vypravěčovi).

Do tohoto období se řadí také francouzský literární teoretik, profesor na univerzitě v Sorboně, Gérard Genette. Genette se zaměřil na terminologii diskursu a na popis časového uspořádání událostí a způsobů, jímž se realizuje vyprávění.

Genette rozeznává tři kategorie: vypravěčské uspořádání dějů, trvání (tempo vyprávění) a frekvenci. Tím od sebe následně rozlišil kategorie „kdo mluví“ a „kdo vidí“. Podrobněji v práci dále.

Třetí období se vyznačuje odklonem od předchozího formalisticko-strukturalistického základu a nastává větší příklon ke kulturním otázkám.

Po základním vymezení pojmu narace a stručném úvodu bude autorka už dále pokračovat ve výkladu narativity podle knihy Tomáše Kubička<sup>24</sup>. A to tím způsobem, že Kubičkova kniha bude jen jakýsi opěrný bod, který vymeze mantinely zájmu a který snad napomůže nastolení jakéhosi řádu při výkladu literárněvědných teorií v tomto ohledu chaotického dvacátého století. Náhled na problematiku se uskuteční skrze literárněvědnou kategorii vypravěče.

---

<sup>24</sup> KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč : Kategorie narativní analýzy*. Brno : Host, 2007. 240 s.

Na počátku dvacátého století nebyla ještě literární metodologie rozvinuta na takovou úroveň, aby od sebe odlišovala dva důležité pojmy vypravěč a autor. Literární teorie té doby se v podstatě zabývaly *vypravěčem jako tím, kdo zprostředkovává příběh a jak, v jaké podobě jej předává. Vypravěč ... byl často zaměňován či ztotožňován s autorem.*<sup>25</sup>

Postupem doby se ale stále více literárních vědců zabývalo rozdíly v pojetí kategorie vypravěče. Už jim nestačilo základním vymezení této kategorie pomocí protikladu pojmů jako „vypravěč v první gramatické osobě“ proti „vypravěči ve třetí gramatické osobě“, „subjektivizovaný vypravěč“ nebo „objektivní vypravěč“.

Objevují se termíny telling (říkat) a showing (předvádět). Tímto problémem se zabýval anglický kritik a esejista Percy Lubbock. *Lubbock analyzuje možnosti vyprávění v první gramatické osobě a poukazuje na vzrůstající míru dramatizace příběhu, je-li vypravěč jednou z postav příběhu.*<sup>26</sup> Odehrává-li se vyprávění ve třetí gramatické osobě, dochází k jakémusi odosobnění. Vypravěč situaci pouze pozoruje a může o ní leda povídat, popisovat ji. Není hlavním aktérem děje, tudíž ani jeho vyprávění pravděpodobně nebude nijak dramatické.

Nicméně i vypravěč v první gramatické osobě má svoje záporná specifika. Je nutné poznamenat, že vypravěč v první osobě bude omezen v souvislosti se svým věděním o příběhu. Tento typ vypravěče nebude také schopen nahlédnout například do vnitřního světa ostatních postav.

Aby se literární teorie mohla naplno zabývat procesy probíhajícími při recepci literárního díla, bylo nutné nejdříve vymežit ontologii literárního díla. Tohoto úkolu se zhostil polský filozof Roman Ingarden.

Roman Ingarden byl žákem Edmunda Husserla. Nepřekvapí tedy, že metodologické východisko poskytla Ingardenovi husserlovská fenomenologie. *Jeho základním požadavkem je, aby analýze byla podrobena především umělecká díla samotná, a nikoliv jejich vztah k mimoliterárnímu. To Ingardenovi umožňuje soustředit se na jedinečnost literárního díla.*<sup>27</sup> Ingardenovou snahou je především pochopit smysl literárního díla, který považuje za strukturní osnovu celého díla.

Roman Ingarden rozlišuje čtyři vrstvy uměleckého díla. Tyto vrstvy jsou samozřejmě ve vzájemných vztazích.

---

<sup>25</sup> KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč : Kategorie narativní analýzy*. Brno : Host, 2007. Vypravěč, s. 24.

<sup>26</sup> KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč : Kategorie narativní analýzy*. Brno : Host, 2007. Vypravěč, s. 26.

<sup>27</sup> KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč : Kategorie narativní analýzy*. Brno : Host, 2007. Vypravěč, s. 29.

Za první vrstvu označil vrstvu zvukové podoby slov (tzn. rytmus, tempo, melodie, ale i kvality citění jako např. smutek). Druhou vrstvu nazval vrstvou významových celků. Sem Roman Ingarden řadí pojmy jako význam slova, věty a vyšších jednotek smyslu. Je to tedy jakýsi styl uměleckého díla nebo i styl autora literárního díla. Třetí vrstva je vrstva znázorněných předmětností (čas, místa, vypravěč,...). Čtvrtá a poslední vrstva je vrstva schematických aspektů (*spočívající v rozeznání „mezerovosti“ fikčního světa a nutnosti jeho konkretizace*<sup>28</sup>).

*Vypravěče v Ingardenově systému ontologie literárního díla tedy můžeme vnímat jako toho, kdo je součástí předmětné vrstvy díla a současně ji (jako klíčový atribut centra orientace) rozvrhuje. V Ingardenově pojetí centra orientace hraje roli spojnice mezi jednotlivými vrstvami díla,...* Je tím, kdo modeluje prostor a čas literárního díla...<sup>29</sup> Prostor je podle Ingardena znázorňován skrze psychiku subjektu, který tento prostor vnímá.

Jednou z hlavních kategorií, kolem které se utvářely první typologie vypravěče, byla „otázka hlediska“ (point of view). Percy Lubbock přejímá pojem anglického romanopisce Henryho Jamese, který ho poprvé uvedl již v roce 1884. James tento pojem používá v souvislosti s analýzou scénické metody vyprávění a na pozadí svých úvah o analogiích mezi romanopisci a malíři. V obou případech, jak u románů, tak u obrazů, shledal jejich závislost na určitém úhlu pohledu a hledisku (postoji) jako zvláštním způsobu určitého sjednocujícího vědomí.<sup>30</sup>

Percy Lubbock od Jamesa tento pojem přebírá a vymezuje ho otázkou: *V jakém vztahu je vypravěč k příběhu?*<sup>31</sup> Tento pojem, tedy vztah vypravěče k vyprávěnému, se stává pro Lubbocka základním východiskem pro interpretaci literárního textu. V této centrální otázce se odráží protiklad showing a telling – tedy předvádět a říkat - jako dvou základních zobrazovacích způsobů. Tyto dva pojmy mají zásadní význam pro určení toho, jak moc je vypravěč přítomen ve vyprávění.

Na Jamese a Lubbocka navázal ve čtyřicátých letech francouzský literární kritik Jean Pouillon a podal první náznak systematictějšího pojetí vypravěče. Vytvořil systém vypravěče jako hlediska, které je založeno na otázce, zda vypravěč vidí do vnitřního světa postav. *Pouillonovo hledisko je tedy perspektivou, s níž je nahlížen textový svět a*

---

<sup>28</sup> KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč : Kategorie narativní analýzy*. Brno : Host, 2007. Vypravěč, s. 29.

<sup>29</sup> KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč : Kategorie narativní analýzy*. Brno : Host, 2007. Vypravěč, s. 33.

<sup>30</sup> KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč : Kategorie narativní analýzy*. Brno : Host, 2007. Vypravěč, s. 47.

<sup>31</sup> KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč : Kategorie narativní analýzy*. Brno : Host, 2007. Vypravěč, s. 47.

postavy, které se v něm pohybují.<sup>32</sup> Na základě své myšlenky vytvořil typologii, která závisí na kategoriích:

1) *přehled* - odpovídá pojetí vševědoucího vypravěče, vypravěč ví v tomto případě vše o svých postavách a ví víc než postavy samotné o motivaci jejich činů a událostech dění;

2) *souhled* – vypravěč ví jen tolik, kolik ví postava;

3) *vnější pohled* – vypravěč ví méně než postava, její vnitřní svět mu není přítomný.<sup>33</sup>

Pouillon už se nesoustředí výhradně na gramatické kategorie, tedy na protiklad vyprávění první a třetí osoby jako tomu bylo u Jamese a Lubbocka, ale využívá i kritérií, které se spíše zaměřují na existenciální oblasti vypravěče. Tato jeho typologie se současně nepřekrývá s gramatickým vymezením. *Tato typologie poskytuje možnost v analýze modelovat narativní prostor jako důsledek strategie, která směřuje k výstavbě určité podoby rozumění a která využívá zúžení či naopak rozšíření informačního kanálu, jímž ke čtenáři „proudí“ údaje o příběhu.*<sup>34</sup>

Velký potenciál pro literární analýzu přisoudil pojmu point of view i Norman Friedman. Friedman si uvědomil, že vypravěč je ten hlavní, kdo zprostředkovává příběh čtenáři. Jeho způsob zprostředkování má nezanedbatelný vliv na finální podobu díla. V souvislosti s tradiční opozicí showing a telling vymezil čtyři základní otázky, které mu napomáhají uchopit problematiku hlediska (point of view).

Friedman se nejdříve ptá, kdo mluví. Jestli autor, nebo postava. Následně zpřesňuje otázku a ptá se, jaká gramatická osoba je užita. Dále nabízí také možnost, že zdánlivě nemluví nikdo.

Druhá otázka se týká pozice či úhlu, z jakých je příběh nahlížen. Tedy jestli je vypravěč v centru, na periferii, nebo se jeho pozice mění.

Další otázka se zaměřuje na to, jakých prostředků vypravěč využívá, aby dopravil příběh ke čtenáři. Friedman tento okruh specifikuje na autorská slova, myšlenky, vjemy, pocity...

Poslední otázkou se Friedman ptá, jakou pozici zaujímá čtenář k příběhu. Zda blízkou, vzdálenou, či proměnlivou.

Na základě těchto čtyř kritérií Friedman navrhuje osm vypravěčských typů.

---

<sup>32</sup> KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč : Kategorie narativní analýzy*. Brno : Host, 2007. Vypravěč, s. 48.

<sup>33</sup> KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč : Kategorie narativní analýzy*. Brno : Host, 2007. Vypravěč, s. 49.

<sup>34</sup> KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč : Kategorie narativní analýzy*. Brno : Host, 2007. Vypravěč, s. 49.

Prvním typem je produktorská vševědoucnost. *Vypravěč tu není nijak omezen, stává se jakýmsi bodem v prostoru a čase, je flexibilní ve vztahu ke způsobům zprostředkování příběhu i k jeho časovému rozvrhu. Může tedy využívat všechny prostředky, které mu vyprávění nabízí. Navíc může vstupovat do vyprávění vlastními komentáři a generalizující postřehy. Ty se mohou vztahovat k morálce, k etickým, společenským, politickým apod. ... otázkám...*<sup>35</sup> Nutno podotknout, že takovéto komentáře nemusejí mít žádnou souvislost s vyprávěným příběhem. Takovýmto typem vypravěče je vypravěč Laurence Sterna, Tristram Shandy. Vypravěč je v tomto případě nejvýše umístěná instance. Nerozlišuje se zde rozdíl autor – vypravěč.

Další vypravěčský typ je neutrální vševědoucnost. Tento typ vyprávění postrádá od předchozího typu možnost vměšovat se do děje.

Dále Friedman nabízí typ „já“ jako svědek. Svědek je zde v roli vypravěče, který je uvnitř příběhu a zapojuje se do něj. Jeho role je však především pozorovatelská, je jen vedlejší postavou.

Dalším typem je „já“ jako protagonista. Vypravěč je v tomto případě hlavní postavou románu.

Friedman také hovoří o tzv. mnohostní selektivní vševědoucnosti. Toto je případ eliminace vypravěče z vyprávění. Příběh ke čtenáři přichází jakoby přes mysl postav.

Selektivní vševědoucnost nabízí vyprávění přes vědomí jediné postavy.

Dramatický způsob spočívá v tom, že informace jsou obsaženy pouze v dialogu postav.

Posledním Friedmanovým typem je typ kamera. Sám Friedman ho označuje jako hypotetický. Informace zde mají být podávány skrze naprosté vyloučení autora. Jsou zobrazovány tak, jak plynou před vnímajícím médiem.

Americký literární kritik Wayne C. Booth se od Friedmana vymezuje a přichází s pojmem implikovaný autor. *Hierarchicky nejvýše postaveným „mluvčím“ narativu, z hlediska jeho významového utváření a působení, je však instance, kterou nazývá (Booth) implikovaný autor (implied author). Jde o instanci, která je do vyprávění zahrnuta, byť je explicitně nevyjádřena.*<sup>36</sup> Chceme-li ukázat tuto teorii na Sternově románu, autorka se domnívá, že implicitním autorem je zde Laurence Sterne (byť je jednou v knize zmíněn v dialogu hrdinů).

---

<sup>35</sup> KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč : Kategorie narativní analýzy*. Brno : Host, 2007. Vypravěč, s. 51.

<sup>36</sup> KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč : Kategorie narativní analýzy*. Brno : Host, 2007. Vypravěč, s. 53.

Základ jednoho z nevlivnějších modelů vypravěčských situací v literární vědě položil v roce 1955 Franz K. Stanzel ve své knize *Typické vyprávěcí situace v románu. Stanzel svůj systematický návrh utváří na základě pojetí vyprávění jako zprostředkování, tedy pojetí, ... které Stanzel ... označuje za druhový znak vyprávění. Navíc přemýšlí o vyprávění jako o struktuře, v níž jednotlivé prvky (způsoby, postoje, formy, distinktivní příznaky) vstupují do celého systému vzájemných vztahů.*<sup>37</sup>

Tento svůj model postupně upřesňoval a následně ho použil jako podklad pro svou románovou typologii. Tu potom následně rozpracoval a dokončil v knize *Teorie vyprávění*<sup>38</sup>. Zde se pokusil popsat složité strukturní vztahy, které formují vyprávěcí způsoby. Aby si ověřil platnost svých teorií, aplikoval je na klasické i moderní romány. Obsáhl tak vývoj tohoto žánru od Cervantesova Dona Quijota až po Joyceova *Odyssea*.

Stanzel se ve svém bádání detailněji zaměří na tzv. povrchovou strukturu vyprávění. To je oblast, kterou specifikuje jako strukturu, v které se objevují všechny prvky vyprávění a jejich vzájemné vztahy, které zprostředkovávají vyprávění čtenáři.

Právě v této vrstvě se podle Stanzela objevuje také vypravěč. Všechny tyto jevy se navzájem prolínají a vytvářejí tzv. typologický kruh. V tomto modelu se nechává inspirovat Goethem. *Goethe v Naturfomen der Dichtung (Přirozené formy básnictví) zvažuje tři přirozené formy básnictví – epos, lyriku, drama – a říká, že tyto tři základní typy se vzájemně mísí takovým způsobem, že je jen stěží možné je v některých případech rozeznat a existují spíše v rámci kruhu jako vzorové formy, k nimž se konkrétní texty více či méně přibližují.*<sup>39</sup>

Stanzel tedy vymýšlí podle Goethova vzoru svůj první návrh kruhu a věří, že je díky němu schopen popsat všechny typy vyprávěcích situací. Přichází se třemi pojmy: auktoriální vyprávěcí situace, vyprávěcí situace v první osobě a personální vyprávěcí situace.

Auktoriální vyprávěcí situace se vyznačuje přítomností osobního vypravěče, který komentuje dění v příběhu. Tento typ vypravěče zprostředkovává příběh na hranici fiktivního světa románu a skutečností autora a čtenáře.

Situaci, v které vypravěč patří do příběhu spolu s ostatními postavami, Stanzel označuje jednoduše jako vyprávěcí situace v první osobě.

---

<sup>37</sup> KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč : Kategorie narativní analýzy*. Brno : Host, 2007. Vypravěč, s. 57.

<sup>38</sup> STANZEL, Franz, K. *Teorie vyprávění*. Praha : Odeon, 1988. 321 s.

<sup>39</sup> KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč : Kategorie narativní analýzy*. Brno : Host, 2007. Vypravěč, s. 58.

Posledním typem, ke kterému Stanzel v této své první fázi bádání došel, označuje jako personální vyprávěcí situace. Vypravěč v této situaci ustupuje za postavy vyprávění. Čtenář si tak ani neuvědomuje jeho přítomnost. Tato vyprávěcí situace umožňuje čtenáři nabývat dojmů, že se nachází uprostřed dění.

Po kritice literárně vědecké obce doplňuje svůj původní kruh o tři základní konstitutivní složky vyprávěcích situací. Stanzel nově mluví o osobě, perspektivě a modu a umisťuje je po obvodu původního kruhu na základě binárních opozic. Inspirovat se nechává formální strukturalistickou metodou.

Na první konstitutivní kategorii, osobu, se ptá otázkou „Kdo vypráví?“. Dále se ptá, z jaké perspektivy je vyprávěno. To mu vygeneruje kategorii perspektivy. Poslední položená otázka se týká pozice vypravěče v příběhu.

*Modus představuje opozici vypravěče a nevypravěče (v podobě reflektora), jde tedy o pojetí vypravěče jako hlasu a postavy.<sup>40</sup>*

Kategorie osoby je založena na opozici identičnosti a neidentičnosti vypravěče a postav. Na základě těchto kritérií Stanzel určuje, jaká je míra přítomnosti vypravěče ve vyprávěném příběhu.

Protiklad mezi vnitřní a vnější perspektivou zahrnuje kategorii perspektivy. Jedná se o vztah vypravěče k vědomí postav a také o *charakter informací, které čtenář získává o mentálních procesech postav.<sup>41</sup>*

Stanzel se pokusil postihnout rozmanitost vyprávěcích způsobů. To se mu, jak ukáže další vývoj v této oblasti, tak zcela nepodařilo. Nicméně užitečnost jeho návrhu pro analýzu literárního narativu spočívá především v obohacení metodologie.

V této chvíli by se autorka ráda vrátila o pár stránek dopředu, k autorovi pojmu naratologie. Tzvetan Todorov se také detailně zabýval kategorií pohledu, to znamená hlediska, odkud pozorujeme předmět. Současně bere v úvahu i kvalitu tohoto pozorování. Tzvetan Todorov je toho mínění, že každé vyprávění je nositelem hlediska. Fakta jsou vždy podávána v určité optice. Todorov přichází s řadou nových termínů, které umožňují zachytit jednotlivé nuance pohledu.

Nejdříve se Todorov zabývá kategorií, kterou nazývá kategorií směru. Tato kategorie je založena na vypravěčově vztahu k zobrazovaným událostem. Rozlišuje

---

<sup>40</sup> KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč : Kategorie narativní analýzy*. Brno : Host, 2007. Vypravěč, s. 61.

<sup>41</sup> KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč : Kategorie narativní analýzy*. Brno : Host, 2007. Vypravěč, s. 62.



subjektivní a objektivní vědomosti. Přičemž dodává, že tyto dvě kategorie nelze zaměňovat s tím, v které osobě je vyprávění realizováno.

Druhá kategorie, kategorie vědění, je spojena s množstvím získané informace. Kvantita získané informace je vyjádřena rozsahem úhlu pohledu a jeho hloubkou, tedy stupněm pronikavosti.

Todorov se také ve své teorii zaměřuje na počet postav, které jsou nahlíženy zevnitř. Zda se jedná o jednu postavu, nebo, v případě vševědoucího vypravěče, má vypravěč možnost nahlížet do vnitřního světa všech postav. Role vypravěče je také rozlišována z hlediska toho, zda jsou informace o fiktivním světě pravdivé. Další kategorií je tedy podle Todorova pravdivost.

Poslední kategorií podle Todorova vymezení je kategorie hodnocení zobrazených událostí. Podle něj mohou být události v díle nositelem morálního hodnocení. A to i tehdy pokud toto hodnocení není explicitně vyjádřeno.

Všechny tyto jednotlivé kategorie jsou podle Todorova součástí práce vypravěče. Podle Todorova není tedy vyprávění bez vypravěče. *Toto tvrzení mu poskytne východisko pro zkoumání a diverzifikaci míry přítomnosti vypravěče ve vyprávění a na základě toho stanovuje tři primární roviny subjektivizace ve vyprávění: implicitního autora – potenciální „já“; vypravěče jako toho, kdo vypráví, ale nejedná, a není tedy součástí příběhu; a konečně subjekt „já“, postavu.*<sup>42</sup>

Boris Uspenskij použil problematiku hlediska jako základ svého návrhu strukturní analýzy kompozice literárního díla. K vymezení hlediska potom použil dvě otázky. Otázku, *z jakého hlediska se vyprávění uskutečňuje*<sup>43</sup>. Druhá otázka se týká *vzájemného působení různých aspektů na utváření hlediska*.<sup>44</sup>

Uspenskij vnímá vyprávění a jím realizované hledisko jako složitý systém strategií. Jednotlivé vztahy na sebe v této struktuře působí a navzájem se ovlivňují. Uspenskij se tedy nechává inspirovat strukturním pojetím organizace díla. Nabízí čtyři roviny hlediska: rovinu ideologie, frazeologie, časoprostorové charakteristiky a rovinu psychologie.

Hledisko na rovině ideologie je rovina, ve které se nacházejí výrazové prostředky ideologicky hodnotící. Je to postoj autora, který ukazuje, jak ideologicky vnímá a hodnotí zobrazovanou realitu.

---

<sup>42</sup> KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč : Kategorie narativní analýzy*. Brno : Host, 2007. Vypravěč, s. 67.

<sup>43</sup> KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč : Kategorie narativní analýzy*. Brno : Host, 2007. Vypravěč, s. 67.

<sup>44</sup> KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč : Kategorie narativní analýzy*. Brno : Host, 2007. Vypravěč, s. 68.

Hledisko na rovině frazeologie se realizuje prostřednictvím charakterů postav. Charakter je dán řečí postav. Postavy se mohou hodnotit navzájem.

Další kategorií Borise Uspenského je hledisko na rovině časoprostorové charakteristiky. Toto hledisko je fixováno v prostoru a čase. Prostor je místo, v kterém se mohou společně vyskytovat vypravěč i postavy. Postavení vypravěče může být identické s postavením postavy.

Uspenskij mluví i o odděleném postavení autora a postavy. Je to případ tzv. putujícího pohledu. Autor mění perspektivu a vstupuje do jednotlivých postav. Dalším příkladem takového typu pohledu je, že může nahlížet na postavy a události zvenjšku jako kamera. Podobným typem je i ptačí perspektiva. Pohled vychází tentokrát z jediného bodu. Jako zvláštní případ vyprávění Uspenskij uvádí tzv. němou scénu. Hledisko vyprávění je umístěno od vyprávěných událostí v takové vzdálenosti, že vypravěč není schopen zachytit hovor postav. V takovém případě vypravěč zachycuje jen pohyby postav.

Hledisko se může vztahovat vedle prostoru i k času. *Čas autora se může překrývat se subjektivním výčtem událostí podaných postavou a v takovém případě přejímá autor optiku postav i jejich časové určení.*<sup>45</sup> Uspenskij hovoří ale také o tzv. vlastním čase autora, a to v případě, že se čas postav liší od času autora.

Další kategorií, jež Uspenskij charakterizuje, je hledisko na rovině psychologie. V tomto případě je příběh zobrazován pomocí objektivního nebo subjektivního hlediska. Prostředkem takového zobrazování je potom vyprávění z vnější či vnitřní perspektivy.

Na teorii Borise Uspenského navázala řada dalších teoretiků. *Hledisko je ... součástí strategie, která řídí prezentaci příběhu v rámci vyprávění, přičleňuje mu hodnotící kritéria a určuje podobu čtenářovy projekce fikčního světa.*<sup>46</sup>

Principy perspektivy v rámci zmíněného vztahu mezi tím, co je vyprávěno, a tím, jak je to vyprávěno, se zabýval i Gérard Genette. Genette si však k rozlišení principů významového utváření vyprávění přidal ještě jednu kategorii. *Touto kategorií je narration, již Genette doplnil dvojicí histoire – récit o oblast dění významu narativního textu, o akt vyprávění samotného.*<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč : Kategorie narativní analýzy*. Brno : Host, 2007. Vypravěč, s. 72.

<sup>46</sup> KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč : Kategorie narativní analýzy*. Brno : Host, 2007. Vypravěč, s. 73.

<sup>47</sup> KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč : Kategorie narativní analýzy*. Brno : Host, 2007. Vypravěč, s. 74.

Genettovo základní pojetí literárního díla zahrnuje vedle strukturalistických východisek také kořeny saussurovské lingvistiky a ruského formalismu. *Dílo je pro něj komplexem, celkem, který lze rozložit na úrovně a problémové okruhy, ty však není možné striktně separovat bez ztráty dynamické jednoty, v které se utváří jejich role či funkce. Touto dynamickou jednotou je sjednocující celek díla, a to především jako textová organizace*<sup>48</sup>.

Genette se svou systematickou prací snaží vytvořit obecný návrh koncepce literárního díla, tedy jeho výstavbu a funkce jednotlivých prvků v mechanismu díla. Genettova metoda je postavena na tom, že považuje vyprávění za důsledek rétorické akce. I z tohoto hlediska bylo nutné doplnit tradiční pojmy *histoire* a *récit* o pojem *narration*. *Zájem o účinek konkrétních elementů v komunikačním aktu vyprávění není však u Genetta provázen zájmem o jejich estetický účinek. ... To vychází ze samé podstaty díla, kde estetická účinnost je snad nejproměnlivější kategorií a je možné se jí zabývat spíše v rámci jedinečného díla.*<sup>49</sup>

Ke stanovení obecného návrhu koncepce literárního díla Genette postupoval od jedinečného díla, v jeho případě Proustova *Hledání ztraceného času*, k obecné poetice vyprávění. Genette vychází z předpokladu, že každé dílo *je tvořeno elementy, které jsou univerzální či přinejmenším transindividuální. Tyto elementy vyprávění pak tvoří specifickou syntézu jako částečnou totalitu.*<sup>50</sup>

Genette navrhl vlastní model výstavby vyprávění, v kterém uplatnil princip fokalizace. Termínem fokalizace nahradil nevyhovující termíny *point of view*, *hlediska* či *perspektivy*. Genette argumentuje svou kritiku koncepce *point of view* tím, že tímto termínem se směšují dva rozdílné body. Termín *point of view* označoval jak postavení vypravěče k vyprávěnému, tak rozdílné způsoby omezování proudících informací o fikčním světě. Genette je toho názoru, že pouze kritérium způsobu regulace informací o fikčním světě *může být použito pro rozlišení textové perspektivy.*<sup>51</sup>

Genette tvrdí, že tato otázka musí být zkoumána ve dvou odlišných oblastech. Za tyto dvě oblasti určuje: oblast hlasu, tedy to je vypravěč, který zprostředkovává příběh, a oblast způsobu, to jsou prostředky, které regulují narativní informace.

---

<sup>48</sup> KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč : Kategorie narativní analýzy*. Brno : Host, 2007. Vypravěč, s. 74.

<sup>49</sup> KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč : Kategorie narativní analýzy*. Brno : Host, 2007. Vypravěč, s. 75.

<sup>50</sup> KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč : Kategorie narativní analýzy*. Brno : Host, 2007. Vypravěč, s. 75.

<sup>51</sup> KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč : Kategorie narativní analýzy*. Brno : Host, 2007. Vypravěč, s. 76.

Genettovi se tak na základě této jeho teorie vynořila vedle základní otázky „kdo mluví“ nově i otázka „kdo se dívá“. První otázka se celkem jasně zaměřuje na vypravěče. Druhá otázka naznačuje, že narativní text může být představován skrze perspektivu nějaké vedlejší postavy.

*Genetovým východiskem je tvrzení, že to, co je vyprávěno, může být vyprávěno s větším či menším důrazem a pod různým úhlem pohledu.*<sup>52</sup> Čtenář je informován o událostech pomocí určitého souboru narativních prostředků. Způsob předávání informací určuje posléze distanci k narativnímu dění. Druhým způsobem vedle distance, který reguluje narativní informace v rámci kategorie způsobu, je perspektiva.

Distance zahrnuje tradiční pojmy mimesis a diegezis (showing a telling). Genette však oba pojmy zavrhuje a zavádí pojmy nové. Prvním pojmem je tzv. vyprávění o událostech. Tento termín závisí na vzájemném poměru mezi množstvím informací a přítomnosti toho, kdo informuje. Čím méně je vypravěč přítomen v příběhu, a čím více dostane čtenář informací o příběhu, tím výrazněji je dosaženo mimetické iluze.

Druhý typ vyprávění je vyprávění o slovech. Toto vyprávění je ve smyslu napodobení. Genette rozlišuje tzv. transponovanou řeč, která je naplněna tradičními prostředky, kterými je vyjádřena pozice mluvčího (distance). Jsou to prostředky: monolog, dialog, přímá řeč, polopřímá řeč. Tato řeč je podle Genetta mimetičtější než druhý typ – narativizovaná řeč. To je reprodukováná řeč. Jedná se tedy o jakousi interpretaci popisované skutečnosti.

Druhý Genettův termín je perspektiva. Perspektiva je určena volbou omezujícího úhlu pohledu. Již dříve zmíněné fokalizace. Genette rozlišuje fokalizaci nulovou (typ vševědoucího vypravěče, vypravěč ví nejvíc), interní fokalizaci (vypravěč má stejné informace jako postavy vyprávění) a externí fokalizaci (vypravěč ví méně než postavy).

Po oblasti způsobu přichází řada na druhou Genettovu oblast, oblast hlasu. *Jejím základem je narativní instance, vzhledem k níž se určuje čas vyprávění a čas příběhu.*<sup>53</sup>

Čas vyprávění vychází ze vztahu narativní instance k vyprávěnému příběhu. Genette rozlišuje čtyři základní typy: následné vyprávění – vyprávění v minulém čase; predikativní vyprávění – příběh se odehrává v budoucnosti, může se použít i čas přítomný; současné vyprávění – jednání probíhá simultánně v přítomném čase; vložené vyprávění – příběh a vyprávění se vzájemně propojují, příkladem je román v dopisech.

---

<sup>52</sup> KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč : Kategorie narativní analýzy*. Brno : Host, 2007. Vypravěč, s. 77.

<sup>53</sup> KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč : Kategorie narativní analýzy*. Brno : Host, 2007. Vypravěč, s. 79.

Co se týče narativní roviny, Genette přichází s dvěma pojmy: extradiegetický vypravěč a intradiegetický vypravěč. Genette chce těmito termíny postihnout postavení vypravěče k příběhu a postavení ve vztahu ke čtenáři, adresátovi. V Genettově pojetí je čtenář zcela realizován textem. *Extradiegetický vypravěč se pohybuje na té samé rovině jako čtenář či adresát narativního textu, zatímco v případě intradiegetického vyprávění má vypravěč ve vloženém vyprávění svého adresáta uvnitř tohoto textového světa.*<sup>54</sup> Genette také ale uvádí zvláštní případ, ve kterém vypravěč vypráví pro čtenáře, ale sám je účastníkem děje. Takovým příkladem je postava Tristrama Shandyho.

Pokud je vypravěč součástí vyprávění jako Shandy, označuje Genette takové vyprávění jako homodiegetické vyprávění. Pokud není vypravěč postavou příběhu, nazývá Genette vyprávění heterodiegetickým. Pokud je vypravěč součástí příběhu, je třeba rozlišit, zda je hlavní nebo vedlejší postavou. U Shandyho je to poměrně složité, v první části knihy je hlavní postavou, zatímco v druhé části se z příběhu vytrácí.

Lubomír Doležel se snaží popsat narativní způsoby pomocí lingvistických kategorií. Doležel vychází z předpokladu, že v narativním textu se kombinují promluvy vypravěče s promluvami postav. Tyto dva typy jsou potom v protikladu nejen z hlediska funkčního, ale i co se týče prostředků, kterými jsou realizovány. Vypravěč tedy rozlišuje vypravěčské způsoby a řeč postav. *Z kontextu teorie fikčních světů pak vychází jeho tvrzení, že fikční světy jsou textové konstrukce, které čtenář rekonstruuje na základě textových pokynů. Vypravěč v této podobě plní funkci konstrukční a kontrolní.*<sup>55</sup> Funkce kontrolní má na starosti promluvy postav. Jednotlivé postavy mají potom funkci akční a interpretační.

V řečové situaci Doležel rozlišuje mluvčího a posluchače, následně předmět sdělení. Funkce takového sdělení může být expresivní, apelativní a zobrazovací. Pokud text obsahuje odkazy na situaci mluvčího, mluví Doležel o subjektivním textu. V opačném případě vnímá text jako objektivní.

Přehledný text, který kombinuje objektivní er-formu s přímou řečí, označuje Doležel jako klasický narativní text. *Takový text je nositelem zřetelného rozlišení plánu postav a plánu vypravěče, a tím i problematiky jejich hodnocení narativního prostoru/světa (v případě postav především za využití přímé řeči).*<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč : Kategorie narativní analýzy*. Brno : Host, 2007. Vypravěč, s. 80.

<sup>55</sup> KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč : Kategorie narativní analýzy*. Brno : Host, 2007. Vypravěč, s. 95.

<sup>56</sup> KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč : Kategorie narativní analýzy*. Brno : Host, 2007. Vypravěč, s. 96.

Opakem klasického narativního textu je podle Doležela moderní narativní text. V tomto typu vyprávění už čtenář nenajde klasické schéma vyprávění, které mu umožňovalo číst docela automaticky. Zde dochází k znejistění pásma vypravěče a pásma postav. Prostředky, kterými se tento druh textu realizuje, je neznačená přímá řeč. Zde autor vypouští uvozovky. Dále je to polopřímá řeč, která *kombinuje gramatické rysy objektivního vyprávění v přímé řeči se složitými vztahy k času vyprávění a vyprávěného*.<sup>57</sup> Posledním typem je smíšená řeč, v které se stírají protiklady obou předchozích typů. Doležel sám naznačuje, že smíšená řeč je spíše teoretický konstrukt mezi polopřímou řečí a objektivním vyprávěním.

Příkladem moderního narativního textu je román *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Nachází se zde především neznačená přímá řeč, kde se v rámci jednoho odstavce chaoticky střídají promluvy různého počtu postav románu.

Výstavbou perspektivy literárního narativu se jako jeden z posledních zabývá také Wolf Schmid. Schmid vychází ze strukturního návrhu kompozičních rovin hlediska Borise Uspenského. *Schmidův přístup je reflexí aktuálního dění v teorii narativu, která opouští prostředí vymezené souborem literárních textů a dohledává styčné body a přesahy s jinými teoretickými návrhy z jiných vědních oblastí, které se pokoušejí postihnout fenomén vyprávění*.<sup>58</sup>

Schmid se snaží navrhnout svou teorii strukturní výstavby perspektivy pro narativ obecně. Nezaměřuje se pouze na narativ literární. Rozlišuje přitom dva postupy, které vytvářejí fikční svět vyprávění: chápání a reprodukci. Schmid tyto dva pojmy považuje za dva odlišné akty vyprávění, které předchází teorie nerozlišovaly.

Schmidova komplexní perspektiva vyprávění je založena na vzájemné spolupráci rovin perspektivizace: prostorové, ideologické, časové, jazykové a perceptivní.

Prostorová perspektiva je výsledek vztahu postavení vypravěče vzhledem k vyprávěným událostem. Tato rovina ovlivňuje kvantitu i kvalitu zprostředkovaných informací.

Do ideologické perspektivy Schmid zahrnuje jevy, které určují subjektivní vztah k určitému jevu. Do těchto jevů jsou zahrnovány vědomosti, smýšlení, hodnotící postoje, duševní horizont.

---

<sup>57</sup> KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč : Kategorie narativní analýzy*. Brno : Host, 2007. Vypravěč, s. 97.

<sup>58</sup> KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč : Kategorie narativní analýzy*. Brno : Host, 2007. Vypravěč, s. 101.

Časovou perspektivou Schmid chápe odstup mezi prvotním dojmem a pozdějším chápáním a reprodukcí. Tím, že dojde k odstupu, dochází ke změně hodnocení. Zmenšuje se i hodnota podávaných informací.

Jazyková perspektiva se týká oblasti lexika, syntaxe a řečových funkcí. Záleží na tom, zda se bude vyprávět vlastní řečí, nebo řečí osoby, které se dění dotýkalo.

A konečně perceptivní perspektiva závisí na tom, který pohled vypravěč zvolí. Které postavy. V této oblasti Schmid rozlišuje faktuální a fikcionální vyprávění. Ve faktuálním vyprávění vypravěč prezentuje pouze své vlastní mínění, ve fikčních textech může vypravěč převzít i cizí perspektivu. Ukazuje tak svět z pohledu nějaké třetí osoby.

*Schmid se orientuje i na otázky spojené s hodnotovou výstavbou významu vyprávění jako s problémem transformace událostí do vyprávění pod určitou perspektivou, k níž události a jejich výběr odkazují. Výběr je vždy spojen s otázkou hodnotového utváření perspektivy a jejím důsledkem je daný fikční svět.<sup>59</sup>*

Dalším tématem, kterému se Kubíček věnuje, je téma nespolehlivosti. Román *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho* je v podstatě na otázce nejistoty spolehlivosti postaven. Autorka se tedy pokusí zhruba obecně načrtnout, v jakých rovinách se nespolehlivost může projevit.

V aktu čtení čtenář přebírá určitou dávku zodpovědnosti za to, jak bude dílo interpretováno. Některé strategické hry textu jsou interpretovatelné velice snadno, jsou přehledné, některé texty však vyžadují větší míru spoluúčasti čtenáře. *Jednou ze strategií, které kladou na čtenáře zvýšené požadavky, je strategie nespolehlivosti.<sup>60</sup>*

Nespolehlivost může probíhat na rovině příběhu nebo na rovině vyprávění. Nespolehlivost na rovině příběhu je jakési zredukování toku informací, které se dostanou ke čtenáři. Takovýto druh nespolehlivosti může být zapříčiněn už typem vypravěče. Neúplnost informací je jedním ze zřetelných signálů nespolehlivosti.

Druhým typem nespolehlivosti je nespolehlivost na rovině vyprávění. *... nespolehlivost často vzniká posunem jediného elementu ve struktuře vyprávění, který ovšem zcela přehodnotí základní vypravěčovy dispozice či naše vnímání, naše hodnocení jeho spolehlivosti.<sup>61</sup>*

---

<sup>59</sup> KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč : Kategorie narativní analýzy*. Brno : Host, 2007. Vypravěč, s. 105.

<sup>60</sup> KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč : Kategorie narativní analýzy*. Brno : Host, 2007. Nespolehlivost, s. 112.

<sup>61</sup> KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč : Kategorie narativní analýzy*. Brno : Host, 2007. Nespolehlivost, s. 114.

Vraťme se k nespolehlivému vypravěči. Nespolehlivost se u subjektivizované výpovědi vypravěče v první osobě může objevit „jeho vlastní vinou“, tedy že poskytuje sám údaje o své nespolehlivosti. Například že konfrontuje své jednání s vnitřním monologem, který jej provází. *Je to nakonec vypravěč, kdo má zakládající „právo“ vybírat z příběhu to, co bude řečeno, ale právě tento výběr, jeho způsob podání i obsah, výrazně formuje otázku jeho spolehlivosti.*<sup>62</sup>

Ansgar Nünning podal soupis textových signálů, které zakládají nespolehlivost. Prvním z takových signálů je, že si autor zřetelně odporuje. Zde by autorka opět ráda uvedla příklad ze Sterne. Vypravěč Tristram Shandy v rozmezí několika málo kapitol radikálně mění hodnocení sebe sama: spisovatel génius/ bezcenný pisálek. Další ukázkou nespolehlivosti je to, že vypravěčovo jednání odporuje jeho životním postojům. Rozpor může také nastat ve způsobu hodnocení osoby čtenáře. Sám vypravěč se hodnotí jinak, než jak ho hodnotí okolní postavy. Dále také mohou nastat rozdíly v tom, jak vypravěč popisuje události a následně, jak je interpretuje. Dalším ze signálů nespolehlivosti, kterého Sterne bohatě využívá, je oslovování čtenáře.

*Z Nünningova užitečného soupisu vyplývá, že vlastně každý vypravěč, který se v textu tematizuje a který se v nějaké podobě svazuje s příběhem, může být nespolehlivý.*<sup>63</sup>

Signálem nespolehlivosti je i tzv. předsudečné čtení. Z názvu Sterneova románu o životě pana Tristrama Shandyho čtenář vyvozuje, že bude číst životopis. Nicméně Sterne porušuje normy tohoto žánru, čímž u čtenáře dojde k narušení rámce očekávání.

Jedním z termínů, které spadají do kategorie nespolehlivosti, je i tzv. multiperspektivní vyprávění. *Literární teorie mluví o multiperspektivním vyprávění v případě, kdy se literární text skládá z několika vypravěčských partů, tedy u rozdílných vypravěčských perspektiv, které nejsou přímo podřízeny sjednocující narativní instanci či je-li toto podřízení oslabeno.*<sup>64</sup>

Kubíček rozděluje dva typy multiperspektivního vyprávění. Prvním typem je, že jednotliví vypravěči na sebe navazují a vyprávějí tak každý jinou etapu stejného příběhu. Druhý typ spočívá v tom, že stejná situace je vyprávěna několika vypravěči, čímž se mění perspektiva i hodnocení. Oba dva tyto typy se opírají o postavu vypravěče.

---

<sup>62</sup> KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč : Kategorie narativní analýzy*. Brno : Host, 2007. Nespolehlivost, s. 116.

<sup>63</sup> KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč : Kategorie narativní analýzy*. Brno : Host, 2007. Nespolehlivost, s. 122.

<sup>64</sup> KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč : Kategorie narativní analýzy*. Brno : Host, 2007. Nespolehlivost, s. 136.



Pokud se však bere v úvahu změna perspektivy, Kubíček mluví ještě o jednom typu multiperspektivního vyprávění. Jedná se o vyprávění, v kterém se oslabuje aktivita vševědoucího vypravěče. Vyprávění využívá perspektiv různých postav, které mluví z pozice vševědoucího vypravěče.

Multiperspektivní vyprávění se vyznačuje tím, že se objevuje několik subjektivních názorů jednotlivých vypravěčů. V zásadě chybí nějaký rozhodčí hlas, který navede čtenáře „na správnou stopu“. Dochází tak ke znejistění identity fikčního světa.

Multiperspektivní vyprávění najdeme v trilogii Karla Čapka *Hordubal, Povětroň, Obyčejný život*.<sup>65</sup> Čapek přenáší hodnocení z vševědoucího vypravěče na postavy. Neexistuje tedy žádná autorita, která stanoví, kde je pravda.

Multiperspektivní vyprávění najdeme například i v románu v dopisech. Tento román vypráví jedna postava v různých etapách života. Dochází tak nejen k proměně času, ale i hodnot.

Pražský lingvistický kroužek také mluví o neukončenosti v díle. Ivan Jankovič říká, že *významový pohyb v díle (je) ne-daný a ne-ukončený. Proto se v díle nemůžeme nikdy s konečnou platností dobrat označovaného*.<sup>66</sup>

Vodička mluví o tom, že pro pochopení díla je nutné zasadit dílo do kontextu, v němž vzniklo. Pro zachování identity je nutné, aby bylo dílo vykládáno v kontextu, který je mu vlastní. Vodička proto mluví o kontextu literárních konkretizací, kontextu národním a kontextu historickém.

Proti názoru Felixe Vodičky se vymezuje Jan Mukařovský. *Pro pochopení díla ... ve skutečnosti neaktivujeme jeho původní kontext, ale kontext, který je nám dostupný, který zahrnuje naše představy a zkušenosti, naše znalosti a kompetence, ve vztahu k původnímu kontextu, které jsou ale součástí našeho vlastního kontextu, jako jeho část*.<sup>67</sup>

Autorka se v této kapitole pokusila v hrubých obrysech nastínit základní teorie naratologie 20. století. Některé z nich se snažila přiblížit na příkladech z románu *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*.

---

<sup>65</sup> ČAPEK, Karel . *Hordubal, Povětroň, Obyčejný život*. Praha : Československý spisovatel, 1985. 415 s.

<sup>66</sup> KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč : Kategorie narativní analýzy*. Brno : Host, 2007. Intersubjektivita, s. 203.

<sup>67</sup> KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč : Kategorie narativní analýzy*. Brno : Host, 2007. Intersubjektivita, s. 205.

## 4. LITERATURA V KONTEXTU MYŠLENÍ 20. STOLETÍ

Jak již bylo nastíněno v úvodu, ve 20. století se objevily v literatuře naprosto nové prvky. Ve světové literatuře se objevily modernistické prvky o mnoho let dříve, než tomu bylo v literatuře české. Čeští autoři se mohli tedy v mnohém inspirovat. Nicméně inspirace nepocházela pouze z literatury. 20. století otřásl snad všemi hodnotami lidského bytí. Nejlépe je to asi vyjádřeno v Nietzschově strohém konstatování o smrti Boha.

*Protiklad veřejného a soukromého, objektivního a subjektivního se promítá téměř do všech aspektů kultury modernismu – lze jej rozeznat v Bergsonově filozofii, v psychologii Williama Jamese, v Nietzschovi, ve Freudově psychoanalýze, v Einsteinové teorii relativity a v neposlední řadě i v proměnách modernistické poezie, prózy, hudby a výtvarného umění.*<sup>68</sup> Jednotlivé obory již neukazovaly jasnou cestu. Neexistuje jediný pohled a jediná pravda, jako tomu bylo v dřívějších dobách.

Pokud se tedy opřeme opět o teorie Friedricha Nietzscheho, dojdeme k závěru, že objektivní fakta neexistují. Existují pouze různé úhly pohledů a různé interpretace. Čím více člověk bude znát těchto pohledů, tím úplnější bude jeho poznání<sup>69</sup>.

Ke stejným závěrům došel v roce 1920 i literát Jose Ortega y Gasset, který prohlásil, že *neměnná a jedinečná skutečnost neexistuje: existuje tolik skutečností, kolik je úhlů pohledu.*<sup>70</sup>

V modernistickém chápání prostoru jsou tedy zcela zpochybněny zákony perspektivy, což mělo zásadní význam pro malíře. První náznaky najdeme u Cézanna, dovršení přišlo u kubistů.

Z roku 1907 pochází na svou dobu velice provokativní obraz Pabla Piccassa *Avignonské slečny*. Toto dílo, které je považováno za první dílo kubismu, se stalo zlomovým okamžikem v historii moderního malířského umění. Dílo opouští klasické figurativní zobrazení. Tváře dívek jsou zobrazeny z několika úhlů pohledu současně.

Dalším filozofem, jehož teze měli zásadní vliv na moderní literaturu, byl Henri Bergson. Tento filozof pojmenoval tzv. fluidní čas. Jedná se o čas nepřetržitě plynoucí a věčně proměnlivý. Bergsonovo myšlení mělo zásadní dopad na moderní literáty jako Virginie Woolfová či D. H. Lawrence.

---

<sup>68</sup> HILSKÝ, Martin. *Modernisté*. Praha : Torst, 1995. Moderní časoprostor, s. 11.

<sup>69</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Nečasové úvahy : O užitku a škodlivosti historie pro život*. Praha : Oikoymenth, 2005. 295 s.

<sup>70</sup> HILSKÝ, Martin. *Modernisté*. Praha : Torst, 1995. Moderní časoprostor, s. 28.

Tyto modernistické myšlenky a názory se samozřejmě bezprostředně dotýkají literárních umělců, což se musí bezpodmínečně projevit ve způsobu jejich tvorby. Umělci už nechtějí vyplňovat určitá schémata literární tvorby, chtějí tato schémata vytvářet.

V literatuře a ve způsobu tvoření literárního díla se tak projevuje jako nikdy předtím vazba na technické „vymoženosti“ té doby. Lidstvo bylo v této době fascinováno například filmem. Film přináší zcela nový pohled na pohyb. Pohyb se najednou může různě zastavovat, zpomalovat, jednu scénu ukazovat z několika úhlů.

Jedním ze zásadních děl 20. století se stal Joyceův *Odysseus*<sup>71</sup>. *Harry Levin právem pokládá Joyceova Odyssea za eklektickou summu všech prostředků dostupných na počátku dvacátého století.: filmové montáže, impresionistické malířství a hudebního leitmotivu. Joyce všechny tyto prostředky převádí do literárního média a experimentuje tak s časem a prostorem... převíjí „cívku“ svého románu dopředu i dozadu, jak zrovna potřebuje.*<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup> JOYCE, James. *Odysseus*. Praha : Argo, 1993. 557 s.

<sup>72</sup> HILSKÝ, Martin. *Modernisté*. Praha : Torst, 1995. Moderní časoprostor, s. 23.

## 5. SEBEREFLEXIVITA V LITERATUŘE

### 5.1 Sebereflexivita obecněji (v českých poměrech)

Na samém počátku práce by autorka ráda čtenáři vymezila pojem sebereflexivní próza. Vycházet bude ze studie Daniely Hodrové<sup>73</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>74</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,

---

<sup>73</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>.

<sup>74</sup> JOHN, Jaromír. *Dořiny milenci a jiné kratochvíle*. Praha : Družstevní práce, 1942. 319 s.

který je založen na zřetelném prosazování sebereflexního vyznění díla, na druhé straně realismus a naturalismus, které se snaží potlačit všechny aspekty literárnosti.

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.

Jak již bylo naznačeno, sebereflexivní postupy se objevovaly v dobách, které nebyly pro člověka z nejjednodušších. Ve dvacátých letech se lidé pomalu vyrovnávali s nedávno skončenou světovou válkou a ptali se po příčinách, proč k ní vůbec došlo. V této době si ještě nikdo z nich nedokázal představit, že o dvacet let později přijde válka mnohokrát horší, která naprosto otřese lidskými hodnotami. Lidé nechápali, jak se to všechno mohlo dopustit. V druhé polovině 20. století jsou potom čeští literáti rozčarováni z vývoje politické situace v komunistickém Československu.

## 5.2 Vymezení pojmu na příkladech z románu Laurence Sterna<sup>75</sup>

Laurence Sterne vydal v roce 1760 první část svého románu, který, jak se později ukázalo, předběhl dobu o více jak dvě století. Tím románem byl *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*.

Je těžké ovšem jednoznačně určit, jaký žánr se čtenáři v díle o Tristramu Shandym představuje. Viktor Šklovskij sám hovoří o tom, že je velice obtížné u mnoha děl jednoznačně definovat žánr. Podle Šklovského může být Tristram Shandy nazýván rámcovou novelou, protože porušuje zákony románu. *I sama čistota žánru, ..., je pochopitelná jenom jako postavení žánru proti kánonu, který se vždycky zcela nenašel. Ale kánon románu, jako žánru, může být častěji než každý jiný kánon zparodován a přejinačen.*<sup>76</sup>

Laurence Sterne zde v díle 18. století předznamenal mimo jiné moderní sebereflexivní prózu 20. století. V centru pozornosti již nestojí autor ani dílo, v centru pozornosti stojí tentokrát čtenář. Už nestačí, aby čtenář četl pasivně, text přijímal bez jakékoliv aktivity. Sám čtenář musí být alespoň trochu „tvůrcem“ příběhu. Musí si řadu věcí domýšlet. Především se tak děje na základě čtenářových životních a čtenářských zkušeností. Autor v mnoha případech pouze naznačí a je už jen na čtenáři, jak se s tímto podnětem vypořádá.

Jedním z propagátorů tzv. míst nedourčenosti byl Wolfgang Iser, univerzitní profesor a jeden z představitelů kostnické recepční estetiky. Tato estetika se zabývá problematikou vztahu mezi textem a čtenářem. Iser říká, že v textu jsou jisté mezery, které podněcují čtenáře k doplnění. Čtenář si tak sám vytváří svoje významy na základě své vlastní zkušenosti.

A právě v knize *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho* najdeme mnoho těchto mezer. Výjimkou nejsou ani celé prázdné stránky.

Sebereflexivní próza svoji podstatu odhaluje dvěma způsoby. Buď se tak děje na poli subjektu, nebo znaku.

---

<sup>75</sup> STERNE, Laurence. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Praha : Odeon, 1985. 548 s.

<sup>76</sup> ŠKLOVSKIJ, Viktor. *Teorie prózy*. Praha : Akropolis, 2003. s. 229.

### 5.2.1 Principy existenciální

Sebereflexivní díla již mají z povahy svého názvu určité prvky, díky kterým se nám odhaluje subjekt. Vypravěč už nestojí „někde vzadu“ jako v klasickém realistickém románu, ale celkem viditelně se hlásí o slovo.

Vypravěč dává na odiv tvůrčí proces psaní. Krok za krokem. Neděje se tak jen tak mimochodem, vypravěč podrobně popisuje, co dělá a proč. Dává nahlédnout čtenáři do svých pocitů. Tedy zdánlivě. Chce, aby měl čtenář pocit, že se na vzniku díla prakticky podílí. *To víte, předsevzal jsem si vypsát nejen svůj život, ale také své názory; doufám a spoléhám, že až z toho jednoho poznáte, jakou mám povahu a co jsem za smrtelníka, dostanete větší chuť na to druhé: Když pak se mnou kus ujdete, známost od vidění, která se mezi námi navazuje, přejde v družnou nenucenost, a ta zase, ..., vykvete v přátelství<sup>77</sup>.*

Vypravěčem knihy je Tristram Shandy, který se rozhodl napsat knihu o svém životě. Pokud čtenář očekává, že bude čist uhlazený popis Tristramova života, bude asi zklamán. Tristramův život je načrtnut opravdu jen zhruba. ... *ve svém titulním hrdinovi nesledoval (Sterne) soustavně jeho životní příhody, nýbrž pochody jeho počitků a myšlenek, které na sebe ve skutečnosti navazují u každého člověka daleko méně logicky a posloupně než v románových stylizacích.*<sup>78</sup> Sterne se tedy pokusil popsat skutečné duševní pochody jedince ve své chaotičnosti. Zřetelně se tady projevuje asociativní řazení myšlenek. *Proud zdánlivě nesouvisejících myšlenek, pomíjejících pravidla logiky i gramatiky, osvobozených od mravních zábran i otázek po tom, co je slušné a co neslušné – to všechno se najde u Sterna.*<sup>79</sup>

Nedá se také říci, že Shandy je jenom obyčejným vypravěčem. Vypravěč se zde objevuje v mnoha rolích, a dochází tak ke zřetelnému kolísání vypravěčské identity. Jednou z nich je mystifikační titulní hrdina, který podává vlastní životopis, a to ab ovo.

Protože v 18. století byly otázky sexu, ale i těhotenství tabu, volí popis z čistě biologického hlediska. ... *co když se panáček (spermie) samým strachem z cesty, u tak mladičkého pocestného dost přirozeným, k cíli jen taktak dotrmácel; - svaly a mužnost nadranc; ... Hruža mě nad tím jímá, že už tady byl dán podklad k tisícovým křehkostem duševním i tělesným, které potom nedokázali svým umem trvale napravit ani lékař, ani*

<sup>77</sup> STERNE, Laurence. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Praha : Odeon, 1985. Kniha první, s. 14.

<sup>78</sup> STŘÍBRNÝ, Zdeněk. *Dějiny anglické literatury I*. Praha : Academia, 1987. s. 324.

<sup>79</sup> STŘÍBRNÝ, Zdeněk. *Dějiny anglické literatury I*. Praha : Academia, 1987. s. 327.

*přírodovědec*.<sup>80</sup> Z ukázky jasně vyplývá, že ačkoliv má tato pasáž, scéna zplození, působit vědecky, tedy vážným dojmem, opak je pravdou.

Tristram Shandy paroduje tuto scénu. V tehdejší době byly hovory o lidské sexualitě naprosto vyloučené. Shandy tedy popisuje sex jen jako pouhou práci a zřetelně se tak vysmívá anglickému puritánství.

Zdeněk Stříbrný ve svých *Dějínách anglické literatury I* píše: *Tristram Shandy je klasický román humoristický. A specifickým zdrojem Sternova humoru jsou situace a narážky erotické, kluzké, dvojsmyslné. V celkovém kontextu tehdejší společensko-kulturní atmosféry chápeme Sternův humor jako svérázný protest proti pokrytecké morálce anglických měšťáků, kteří, ..., skrývali za svou okázalou mravopochestností zjištnou vypočítavost nebo i potlačovanou lačnost po erotice*.<sup>81</sup>

Nutno ovšem podotknout, že Viktor Šklovskij hovoří přímo o románu parodistickém. *Sterne ... zparodoval samu skladbu románu, provedl přehledku všech jeho metod*.<sup>82</sup>

Kniha začíná příchodem Tristrama na svět. Vypravěč je zde jako médium, protože vypráví něco, co sám ještě nemohl zažít. Popisuje, jak došlo k početí jeho osoby. Současně se také prezentuje jako fiktivní autor. Vstupuje například do děje a zamýšlí se nad dalším osudem postav a příběhu. Zároveň se snaží přesvědčit čtenáře, že nezáleží tak zcela na něm, co budou postavy dělat. Respektive že se tím nechce moc zaobírat, proto si ulehčí práci a nechá to na někom jiném. V následující ukázce se vysmívá přesvědčení literárních kritiků, že jsou vševědoucí. *Hej! – ty tam, posluho! – tu máš půl šilinku – skoč tamhle do knihkupectví a zavolej mi nějakého námezdního kritika, ať je to který chce, ochotně mu dám korunu, pomůže-li mi svým heverem dostat otce se strýčkem Tobym až na kutě*.<sup>83</sup>

Místo fiktivního vypravěče se někdy v knize objeví fiktivní čtenář a ptá se vypravěče. *Co to, prosím, říkal váš otec?*<sup>84</sup> Vypravěč tak hraje hru sám se sebou. Jakoby čtenáře ani nepotřeboval. To je však jen zdánlivá představa, protože těmito prostředky autor knihy aktivizuje pozornost čtenáře. Čtenář musí v každém případě zůstat pozorný a ostražitý.

---

<sup>80</sup> STERNE, Laurence. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Praha : Odeon, 1985. Kniha první , s. 10.

<sup>81</sup> STŘÍBRNÝ, Zdeněk. *Dějiny anglické literatury I*. Praha : Academia, 1987. s. 324.

<sup>82</sup> ŠKLOVSKIJ, Viktor. *Teorie prózy*. Praha : Akropolis, 2003. s. 170.

<sup>83</sup> STERNE, Laurence. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Praha : Odeon, 1985. Kniha čtvrtá , s. 230.

<sup>84</sup> STERNE, Laurence. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Praha : Odeon, 1985. Kniha první , s. 9.



Dokonce se v knize objeví i samotný autor knihy Laurence Sterne. Na počátku knihy páté je uvedeno věnování. Pod věnováním je podepsaný ale Sterne, nikoli Shandy.<sup>85</sup> Zde tedy Sterne naplno odhalil svoji identitu. Stojí ale stále jakoby mimo příběh.

Tak tomu ale není pár desítek stran dříve. Autor – Shandy nechává postavy diskutovat o osobě Laurence Sterna, když je nechává polemizovat nad kázáním, které pronesl Sterne v roce 1750. *Pane Shandy, pravil dr. Slop, Trim má pravdu: spisovatel (jak pozoruji, je to protestant) si apoštola tak dobírá, že ho za chvíli jistě bude tupit.*<sup>86</sup> Sterne se tak nepřímo stává součástí příběhu, tedy aktérem hry. Kázání je samozřejmě součástí příběhu. Sterne tak zapracoval do knihy vlastní život.

Dále se vypravěč také někdy prezentuje jako vedlejší postava knihy, pastor Yorick. Tato postava zde vystupuje jako ironický autoportrét sarkastického komentátora. *Po pravdě řečeno Yorick byl založen, že se mu vážnost protivila a přičila: - ne snad vážnost sama;- kde byla vážnost na místě, býval celé dny a týdny vážný...; - zato byl nepřitelem strojené vážnosti; tu otevřeně potíral, protože za ní tušil pouhou nevědomost a pošetilost...*<sup>87</sup>

Jak ukazuje předešlá pasáž, vypravěč otevřeně brojí proti rádoby vzdělcům. Jak již bylo řečeno, čtenář v knize často narazí na pasáže, které se otevřeně staví proti kritikům, se kterými Shandy už rovnou počítá jako s nepřáteli, kteří neocení jeho knihu.

Je si vědom toho, že píše něco zcela nového a že se pravděpodobně nesetká s pochopením. Přesto však píše dál a stojí si za svým rozhodnutím. ... *bych poprosil pana Horáce za prominutí; - při psaní toho, co jsem si usmyslil, nebudu se držet pravidel jeho ani jiných lidí, co jich kdy na světě bylo.*<sup>88</sup> Toto předestírá v samém počátku knihy, čtenář tak už tuší, že se musí připravit na úplně jiné čtení, než na jaké byl do té doby zvyklý.

Pokud se čtenář není ochoten přizpůsobit, Shandy pro něj obratem má jen slova pohrdání. Kritizuje klasický realistický román a jeho pasivního čtenáře. *Vím, že jsou na světě čtenáři, ba i leccají jiní dobráci, kteří vůbec čtenáři nejsou, - a ti vám nedají*

---

<sup>85</sup> STERNE, Laurence. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Praha : Odeon, 1985. Kniha pátá , s. 270.

<sup>86</sup> STERNE, Laurence. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Praha : Odeon, 1985. Kniha druhá , s. 105.

<sup>87</sup> STERNE, Laurence. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Praha : Odeon, 1985. Kniha první , s. 28.

<sup>88</sup> STERNE, Laurence. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Praha : Odeon, 1985. Kniha první , s. 11

*pokoj, dokud se od počátku až do konce nedopídí všeho, co se vás týká.*<sup>89</sup> Tristram Shandy zde reaguje a vysvětluje, proč napsal tak obširný výklad svého početí.

Kritizuje kritiky, kteří hodnotí knihu podle toho, zda naplňuje dobovou normu psaní. Nepřipouští se jakákoliv odchylka, experiment. Vše musí být jasné a průhledné. Pokud není, je to špatné dílo. *A co ta nová kniha, kolem níž se tropí tolik halasu? – Ach, ta se urozený pane, nějak nepovedla, - je celá našišato! – Žádná hrana nesvívá pravý úhel. – Pravitko a kružítko atd. jsem měl, urozený pane, u sebe v kapse. – Výtečný kritiku!*<sup>90</sup>

Také se nebojí vysmívat například důležitosti šlechty nebo duchovnímu stavu. Dokonce filozofům. *... a těch šest měsíců, co jsem na venkově, žiju si tak skromně, že mě při nejlepší vůli Rousseau zdaleka nedohoní – nechovám sluhu, pacholka... - ale jestli si myslíte, že se tím ze mě stal filozof – zlámanou grešli bych, lidičky! za váš úsudek nedal.*<sup>91</sup>

Jedním z velkých paradoxů je ovšem to, že příběh „hlavního“ hrdiny Tristrama Shandyho nečekaně končí zhruba v první třetině knihy. *Příběh Tristramův náhle končí při debatě otce Valtra Shandyho s paní Shandyovou... o prvních chlapcových kalhotách. Poté maličký Tristram mizí z románu vůbec a scénu ovládne ... strýček Toby Shandy se svými vojenskými koničky i milostnými příhodami...*<sup>92</sup>

Nicméně Shandy jako vypravěč působí i nadále, s tím rozdílem, že už dál nehovoří o svém životě. Ocítá se v pozadí knihy.

Své osobě vypravěč hned zpočátku knihy přikládá velkou důležitost a nebojí se přirovnat k velikánům antické literatury typu Horatia a jiným. Svoje dílo ještě před samotným dokončením považuje za knihu, o které se lidé budou učit a která bude velice důležitá pro celé lidstvo. *Protože můj život a mé názory podle všeho způsobí ve světě nemalý rozruch, a hádám-li správně, proniknou k všelikému lidskému stavu, povolání i vyznání – budou hltány jako samotná Poutníková cesta – než se posléze promění v to, co, jak Montaigne trnul, potrefí jeho Eseje, totiž v knihu do okenního výklenku v salóň, ...*<sup>93</sup>

---

<sup>89</sup> STERNE, Laurence. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Praha : Odeon, 1985. Kniha první , s. 11.

<sup>90</sup> STERNE, Laurence. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Praha : Odeon, 1985. Kniha třetí , s. 146.

<sup>91</sup> STERNE, Laurence. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Praha : Odeon, 1985. Kniha devátá , s. 502.

<sup>92</sup> STŘÍBRNÝ, Zdeněk. *Dějiny anglické literatury I*. Praha : Academia, 1987. s. 324.

<sup>93</sup> STERNE, Laurence. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Praha : Odeon, 1985. Kniha první , s. 11.

Svou důležitost a jedinečnost svého psaní vyjádří také ve věnování, které věnuje každému, kdo si ho zaplatí. Neváhá se naprosto nekriticky vynachválit. ...*a celková osnova – jestli s dovolením, vzácný pane, rozumím vlastní osnově a absolutní dokonalosti osnovy, je dána číslem 20, - neklesá, myslím, tuze pod 19.*<sup>94</sup> A nebojí se také vysmát ješitnosti panstva. Dedikováním poruší další konvenci. Věnování nestojí před samotným textem, nýbrž v toku textu.

Hned počáteční dedikace je plná paradoxů s notnou dávkou ironie. Pro hraběte má být čest, že mu on, chudý poddaný, věnuje svou knihu.

Na druhou stranu ale o pár stránek dál najdeme pasáže, v kterých se naopak velice podceňuje a svou osobu shledává velice nedůležitou.

Vypravěč se tak stylizuje do pozice nevěrohodného pisálka. Tyto oba póly, které se objevují v knize na tak malém prostoru, nutí čtenáře přemýšlet, zda si čte knihu o géniovi, nebo naopak o hlupákovi. Tato relativizace je už sama o sobě provokující. Do té doby se v knihách vždy vyskytovaly jasně zařaditelné charaktery hrdinů. Čtenář netápal. Zde se poprvé objevil typ postavy, který má v literatuře své místo až mnohem později (Cervantesův Don Quichot, Haškův Švejk).

S tímto protipólem a stylizací hlavního hrdiny souvisí také vypravěčova stylizace do role velkého učence. Vypravěč příběhu se neváhá srovnávat s antickými učiteli, vkládat latinské citáty a vytvářet tak o sobě obraz velkého vzdělance.

Použití latiny působí samo o sobě velice učeně. Vedle skutečných učenců s latinskými podobami jejich jmen však Shandy neváhá do vyprávění zakomponovat i latinská jména, která působí honosně, ale jejich význam je urážlivý, někdy sprostý. *Triptolemus a Plutatorius mu v tom dávají za pravdu...*<sup>95</sup>

Je zde užít koncept „ala“ vysoký styl. Místo latinských učenců zde však „vysoce odborný“ dialog vede, v překladu, Nevrla a Kurevník. Téma dialogu je banální. Shandy tak reaguje na povrchnost lidí, kterým stačí, aby se text tvářil jako vysoká literatura.

Shandy vkládá celé stránky latinského textu, na něž posléze ironicky reaguje („česky“). Díky tomu staví čtenáře trochu do role hlupáka. Pokud si čtenář nepřečte ve vysvětlivkách, o čem text pojednává, a neumí latinsky, je na nějakou dobu naprosto vyloučen ze hry. Autor si s ním může dělat, co chce.

---

<sup>94</sup> STERNE, Laurence. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Praha : Odeon, 1985. Kniha první , s. 20.

<sup>95</sup> STERNE, Laurence. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Praha : Odeon, 1985. Kniha třetí , s. 155.

V knize se objevují obměněné citáty učenců (např. Horatia), ale také téměř doslovné přepisy. Například *horlení proti plagiátorům, které Sterne převzal téměř doslova z Burtona a ten zas z jiných autorů.*<sup>96</sup> Vznikl tak trojnásobný plagiát s humoristickým záměrem.

S tématem citací souvisí také intertextuální odkazy. Zatímco dříve byly tyto odkazy důkazem věrohodnosti, v této knize je intertextualita použita za účelem hry.

Všechny tyto příklady znamenají, že vypravěč nezastírá, naopak hlasitě vykřikuje, že je tvůrcem smyšlenky. Nikdo nemá být na pochybách, že jde o fikci, která se nedá ověřit.

Soudobý čtenář měl před sebou něco, co tady do té doby nebylo. Pokud chtěl číst tuto knihu, musel zvolit úplně jiný způsob čtení. Způsob, v němž se stává taky trochu aktérem příběhu. Musí se chtít nechtít zapojit do hry, jinak nemůže pokračovat ve čtení. *Nejvyšší úctu vzdáme čtenářovu rozumu tím, že věc přátelsky rozpůlíme a přenecháme mu, ať si jako my i on něco představí.*<sup>97</sup>

Shandy totiž velice často zapojuje čtenáře do svého psaní, oslovuje ho. *Věřte mi, lidičky, není to žádná maličkost, jak se možná domníváte;...*<sup>98</sup>

Samozřejmě se ale jedná o pseudodialog. Ač může čtenář na okamžik podlehnout dojmu, že je Shandymu rovnocenným partnerem (a o to vlastně jde), pravidla určuje vždy vypravěč.

Nejednou se taky objeví pseudootázka. Jedná se zase o hru, jakoby záznam hovoru, v kterém může dojít k přeslechnutí.

Vypravěč často oslovuje i postavy. Vytváří tak dojem, že i postavy mají podíl na pokračování příběhu. *Ještě chvilku se, strýčku Toby, po té smítce dívej, - je po tobě veta.*<sup>99</sup>

Vypravěč nabádá čtenáře ke shovívavosti k jeho psaní. Jako by byl na něm závislý. Sugeruje čtenáři myšlenku, že ho pokládá za partnera. *Jestli vám tedy, milý příteli a druhu, připadám při vykročení trochu skoupý na slovo, - poshovte mi – a nechte mě kráčet dál a vypravovat svůj příběh po svém, ...;- a při té společné klopotě*

---

<sup>96</sup> STERNE, Laurence. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Praha : Odeon, 1985. Vysvětlivky , s. 543.

<sup>97</sup> STERNE, Laurence. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Praha : Odeon, 1985. Kniha druhá , s. 94.

<sup>98</sup> STERNE, Laurence. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Praha : Odeon, 1985. Kniha první , s. 9.

<sup>99</sup> STERNE, Laurence. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Praha : Odeon, 1985. Kniha osmá , s. 470.

*bud' se smějte se mnou, nebo se smějte mně, dělejte si zkrátka co chcete – jenom se nezlobte.*<sup>100</sup>

Další rovinou vztahu se čtenářem je absolutní odpovědnost čtenáře. Pokud se čtenáři zdá, že něčemu nerozumí, Shandy za to nemůže, čtenář měl být více všímavý. Vyvolává ve čtenáři pocit, že nečetl pozorně. *Nemá-li čtenář jasnou představu o tom, jak vypadal ten pozemek měřící necelou třetinu korce a přiléhající k zelinářství strýčka Tobyho, dějiště tolikerych lahodných hodin, - já za to nemohu, - může za to jeho obraznost; - vždyť jsem mu ho vylíčil až hanba podrobně.*<sup>101</sup>

Na druhou stranu však nepovažuje čtenáře za sobě rovného. Svůj příběh dělá schválně takový, aby čtenář nebyl schopen uhádnout následující děj. Nevyplňuje zažitá příběhová schémata. Zakládá si na momentu překvapení. *Co za nesnáze strýček Toby měl, - to neuhodnete; - kdybyste to uhodli, - studem bych se začervenel, ...; nemálo si totiž na tom zakládám, že čtenář pranic neuhodne. Na to jsem, vašnosti, tuze citlivý a nedůtklivý, a kdyby se mi zezdalo, že úsudkem nebo dohadem se dotápete toho, co stojí na příští stránce, - hned bych ji z knihy vyrval.*<sup>102</sup>

Nedílnou součástí knihy je humor. Ten se, jak se ukáže později, vyskytuje ve větší míře pouze v této knize z použitého výběru sebereflexivních románů.

Humor v knize netkví v nějaké prvoplánově srandě. Vedle směšných situací, plynoucích z podivínství hlavních postav, najdeme v příběhu také řadu dvojsmyslů a narážek, reagujících především na puritánství doby.

Často se předmětem vypravěčova zájmu stává nabubřelost a hloupost jednotlivých stavů.

I samotná strategie čtení je odlišná. Čtenář musí přistoupit na hru a parodii. I přesto si čtenář často není jist, zda je pronesená replika míněna vážně, nebo nevážně. *Správně pronesené psaní (jako je třeba moje, bodejt)...*<sup>103</sup>

Vypravěč o sobě sice hovoří v první osobě, nicméně nahlédnout do svého nitra čtenáři neumožní. Čtenář může tedy jen hádat, jak vážně to v dané situaci vypravěč myslí. Nehledě na to, že více než on v knize jednájí „vedlejší“ postavy.

---

<sup>100</sup> STERNE, Laurence. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Praha : Odeon, 1985. Kniha první , s. 14.

<sup>101</sup> STERNE, Laurence. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Praha : Odeon, 1985. Kniha šestá , s. 364.

<sup>102</sup> STERNE, Laurence. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Praha : Odeon, 1985. Kniha první , s. 72.

<sup>103</sup> STERNE, Laurence. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Praha : Odeon, 1985. Kniha druhá , s. 94.

Humorné jsou také paradoxy, které spočívají v pokřivených zažitých schématech jako například středověký formulář církevní kletby, obscénní latinská bajka...

Humor najdeme i v samotném pojetí člověka. Například postava strýčka Tobyho je jako zjevení, které jedná naprosto opačně, než jak by se očekávalo. On si žije ve svém světě bitev. Svět nerozumí jemu a on nerozumí světu. Stejně tak postava Shandyho otce se jen těžko dokáže dorozumět s okolím. A právě střetávání všech těchto jedinečných postav často vytváří situace, které jsou těžko uvěřitelné a humorné. - *tak nám odešel!* Řekl strýček Toby. - *Kam - Kdo?* Zvolal otec. - *Můj synovec, řekl strýček Toby.* - *Cože? - bez dovolení - bez peněz - bez preceptora?* Žasl otec. *To ne: umřel, milý bratře, pravil strýček Toby.* - *A to ani nezastonal?* Zvolal znovu otec. - *Zdá se, pronesl tiše strýček Toby a z hloubi srdce se mu vybral vzdech, že si nešťastný chlapec zastonal, bodejť, - vždyť umřel.*<sup>104</sup> Jednotlivé postavy a jejich světy se míjejí.

Dalo by se říci, že některé Sternovy postupy byly předzvěstí moderního absurdního divadla. Autorka práce má na mysli především černý humor, který odhaluje selhávající komunikace mezi lidmi.

---

<sup>104</sup> STERNE, Laurence. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Praha : Odeon, 1985. Kniha pátá , s. 278.

## 5.2.2 Odhalování principů psaní

Jak již bylo dříve řečeno, sebereflexivní literatura staví na tom, že nezastírá, že se čtenář pohybuje na poli fikce, smyšlenky.

Zatímco například realistický román se snažil smazat, nebo alespoň udělat co nejméně nápadnou hranici mezi fikcí a skutečností, sebereflexivní tvoření si zakládá na tom, že hranici mezi těmito dvěma světy pořádně zvýrazní, aby nikdo nebyl na pochybách, v jaké fázi příběhu se zrovna nachází.

Hlavním znakem sebereflexivních děl je tedy distance fikce a skutečnosti. A čtenáři by nemělo dát žádnou potíž rozeznat hranice mezi těmito dvěma naprosto odlišnými světy.

Čeká-li čtenář od tohoto díla děj s nějakou jasnou vyprávěcí linkou, bude asi na konci knihy zklamán. Po přečtení zhruba šesti set stran nebude pravděpodobně o mnoho chytřejší, co se týká života hlavního hrdiny. Co se zdálo zpočátku jako velmi nadějně, tedy podrobný popis příchodu hlavního hrdiny na svět, vyznívá ke konci jakoby naprázdno. *A celá bizarní struktura románu je určována úsilím zachytit jejich (hrdinů) vědomí času a trvání, jejich vědomí vlastní existence. V tom je převratná novost Sternova zobrazení člověka: v postižení napětí mezi objektivním a subjektivním trváním v lidské mysli.*<sup>105</sup>

Nabízelo by se tedy konstatovat, že v této knize žádné principy psaní nejsou. To by byla ale chyba. I když se zdá, že text je jeden velký chaos, bez stanovení určitých pravidel by text nemohl existovat. Nebo by existoval, ale určitě by se jím neinspirovali jedni z největších a nejslavnějších spisovatelů literárních dějin.

Příběh je vystavěn na kompozičním principu střihu. Jednotlivé epizody jsou na sebe nabalovány na základě asociace, proudu vědomí. Celé to tedy vytváří jakousi mozaiku, jejíž jednotlivé dílky do sebe ale moc nezapadají.

Hned ve třetí kapitole, na druhé stránce samotného textu, se objeví věta: *Za předchozí anekdotu vděčím...*<sup>106</sup> Na tom by nebylo až tak nic divného, pokud by v předchozím textu alespoň nějaký náznak anekdoty byl. Vypravěč ustavičně vzbuzuje ve čtenáři pochybnosti, zda něco nepřehlédl. Zda četl pozorně.

---

<sup>105</sup> STRÍBRNÝ, Zdeněk. *Dějiny anglické literatury I*. Praha : Academia, 1987. s. 326.

<sup>106</sup> STERNE, Laurence. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Praha : Odeon, 1985. Kniha první , s. 10.

Vypravěč nevypráví souvislý příběh. Tvoří ho na základě asociace. Rozvíjení příběhu se děje na základě hyperboličnosti. Objevují se příběhy, které na dlouhou dobu přeruší původní (rozvíjený) příběh. Viktor Šklovskij hovoří o účelech odboček (digresí) v Sternově románu: *Digrese mívají vůbec úlohu trojí. První jejich úlohou je uvést do románu nový materiál... Mnohem větší význam má druhá úloha digresí, totiž zdržení děje... Této metody užívá široce Sterne. Podstata metody je u Sterna ta, že jeden syžetový motiv je rozvíjen hned expozicí jednajících osob, hned uvedením tématu nového.*<sup>107</sup>

V Knize první například vypravěč Shandy začne příběh, aby od něj následně odbočil a navázal na něj až v Knize druhé, o nějakých dvacet stránek dál. Navazuje se vším všudy. To znamená i uprostřed věty. Čtenáři potom nezbyvá nic jiného, než si najít začátek té epizody, aby si ji oživil.

Stejně tak neváhá kapitolu začít, aby ji posléze opustil, aniž by čtenáři nabídl pointu, na kterou už čtenář netrpělivě čeká. *Já myslím, odpověděl strýček Toby, ..., - já myslím povídá: - Ale máte-li se řádně obeznámit s míněním strýčka Tobyho o té věci, musím vás nejprve v hrubých rysech obeznámit s jeho povahou a potom bude on v rozmluvě s otcem zase pokračovat.*<sup>108</sup>

Na předchozí pasáž vypravěč nelogicky navazuje pátráním po původci vyřčené věty o počasí. Je tady jasná snaha děj natáhnout a znepřehlednit.

K strýčkovi se opět vrací až za další čtyři strany. *Ale zapomněl jsem na strýčka Tobyho, který pořád ještě vyklepává popel z dýmky.*<sup>109</sup> K postavám se vrací v takovém stavu, v jakém je zanechal. Nicméně ještě se nevrací k vysvětlení příběhu. Na pointu dojde opět až o 30 stran dál. Takovéto natahování patří mezi lepší zakončení odbočky.

Mnohdy neváhá u příběhu vynechat pointu úplně. Nebo zamlčí důležité informace a místo nich použije hvězdičky. Potom se do příběhu normálně vrátí, jenže čtenář už neví, o co se jedná. Shandy si s tím ale hlavu neláme a jen suše konstatuje *...- čtenář tomu naprosto porozumět nemůže, - stačí, že tomu rozuměl dr. Slop: ...*<sup>110</sup>

---

<sup>107</sup> ŠKLOVSKIJ, Viktor. *Teorie prózy*. Praha : Akropolis, 2003. s. 229.

<sup>108</sup> STERNE, Laurence. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Praha : Odeon, 1985. Kniha první, s. 58.

<sup>109</sup> STERNE, Laurence. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Praha : Odeon, 1985. Kniha první, s. 58.

<sup>110</sup> STERNE, Laurence. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Praha : Odeon, 1985. Kniha třetí, s. 152.



Že se čtenář dozví ve Sternově knize vyvrcholení vsunutého příběhu, je ta lepší varianta. Taky může být čtenář upozorněn, že Shandy teď nemá čas. Čtenáře poté odkáže do jiné knihy, aby si to dohledal sám, chce-li.

Výjimkou nejsou ani pasáže, které jsou do příběhu vloženy jaksi nelogicky. Jakoby autor chtěl jenom uspokojit svou potřebu, zaznamenat myšlenku, který ho právě napadl. *Tady, - proč tady, - a ne raději na jiném místě příběhu, - to vám nepovím. – nuže tady, - srdce mě pudí, abych, milý strýčku, vzdal navždy hold tvé dobrotě.*<sup>111</sup>

Autor si zakládá na tom, že čtenáře napíná, jak to jen jde. Bohužel, jak již bylo řečeno, někdy se stane, že není čtenářovo očekávání pointy příběhu naplněno.

Vypravěč se naprosto nedrží zásad psaní a rozvíjení příběhu. Do příběhu neustále vkládá nové a nové příběhy, čímž hlavní příběh přerušuje, a oddaluje tak vyvrcholení příběhu. Ke koncentraci mnoha témat se vyjadřuje i Šklovskij: *Známe romány se čtverou a paterou zápletkou, metody pak rozrušení syžetu vsunutými tématy, navzájem se překřičujícími, používal už Sterne, který rozváděl zároveň neméně témat.*<sup>112</sup>

Nicméně vypravěč své odbočky obhajuje a zdůrazňuje, že se v jeho příběhu stále něco děje. A v tom tkví také jeho metoda, jak poznamenává. *A tak je mé dílo seřizeno v zcela svérázný mechanismus; uplatňuje se v něm a vyrovnává dvojitý protichůdný pohyb, zdánlivě nesmiřitelný. Zkrátka mé dílo odbočuje – a přitom zároveň postupuje vpřed.*<sup>113</sup>

Do příběhu je také zasazen jakýsi dávný nově nalezený rukopis. Metoda „nalezeného rukopisu“ je v literárních dějinách známa již velice dlouho. *Ze starých metod užíval Sterne téměř beze změny metody „nalezeného rukopisu“.* Tak je u něho vsunuto v román *kázání Yorickovo.*<sup>114</sup> Rukopis však nevisí v příběhu nijak neukotven. Stal se součástí děje románu. K rukopisu se vztahují protestní vsuvky jakéhosi katolického posluchače. Bezprostředně na text reaguje i strýček Toby.

Celá kniha je psána velice útržkovitě. Kniha je zahlcena množstvím oddělovacích znamének (středníků, dvojteček, vykřičníků...). Nepřehlédnutelné jsou pomlčky, které jsou součástí snad každého souvětí.

---

<sup>111</sup> STERNE, Laurence. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Praha : Odeon, 1985. Kniha třetí , s. 183.

<sup>112</sup> ŠKLOVSKIJ, Viktor. *Teorie prózy*. Praha : Akropolis, 2003. s. 238.

<sup>113</sup> STERNE, Laurence. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Praha : Odeon, 1985. Kniha první , s. 65.

<sup>114</sup> ŠKLOVSKIJ, Viktor. *Teorie prózy*. Praha : Akropolis, 2003. s. 184.

Souvětí převažují velice dlouhá a nepřehledná. Dialogy jsou psány převážně v rámci jednoho odstavce, někdy i v rámci jednoho souvětí. Nevyskytuje se klasická přímá řeč. Čtenář tudíž může lehce ztratit přehled o tom, kdo právě mluví.

Grafické značky jsou nepřehlédnutelnou součástí knihy a příběhu. Pro lepší představivost simulují například zvuky: \*ce \*ce \*ce \*ce \*ce \* ce... \* \* \* \* \* - *Vy mi podřimujete, má zlatá, řekl staroušek...*<sup>115</sup> Zde se vypravěč snaží co nejautentičtěji napodobit oddychování při spánku.

Grafické značky vypravěč například využívá i k simulaci plynoucího času. Potřebuje-li dát postavám čas na nějakou činnost, musí v příběhu zavládnout „nečinnost“, aby dojem byl dokonalý. ...*trochu poslouchal (otec), jak si strýček dopis brumlá pro sebe.* (následuje plná čára přes tři řádky) – *tak nám odešel? Řekl strýček Toby.*<sup>116</sup>

Čas ve Sternově pojetí je především čas, tak jak se odráží ve vědomí postavy. Zdeněk Stříbrný říká, že *Sternův románový čas je v první řadě psychologický.*<sup>117</sup>

Časovou prodlevu nenapodobuje pouze značkami. Bezdůvodným rozdělováním kapitol chce dosáhnout toho, že čtenář získá pocit rostoucího napětí. Oddělí krátké úseky příběhy, které nejsou nijak vypointované, a začne novou kapitolu. Na příběh tentokrát plynule naváže.

Časové přesuny jsou, jak již bylo řečeno, pro Sternovo dílo více než příznačné. *Expozice, připravení jednající osoby, přichází vždy až po tom, když jsme se zarazili nechápavě před podivným slovem nebo výkřikem nové jednající osoby.*<sup>118</sup>

V následující replice vypravěč připouští, že si je vědom rozdílnosti mezi skutečným časem a fikčním časem. Podobnou problematikou se zabýval později i Joyce ve svém *Odyseovi*. *Je to asi půldruhé hodiny celkem důkladného čtení, co strýček Toby zazvonil a Obadiáš dostal nařízeno, aby...zajel pro porodníka dr. Slopa; - nikdo mi tedy nemůže vytknout, že jsem umělecky vzato i s ohledem na pilnost věci nedopřál Obadiášovi dosti času na cestu tam a zpátky; ačkoliv vskutku a po pravdě stačil se ten chlap zrovna jen about.*<sup>119</sup>

---

<sup>115</sup> STERNE, Laurence. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Praha : Odeon, 1985. Kniha pátá , s. 272.

<sup>116</sup> STERNE, Laurence. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Praha : Odeon, 1985. Kniha pátá , s. 278.

<sup>117</sup> STRÍBRNÝ, Zdeněk. *Dějiny anglické literatury I*. Praha : Academia, 1987. s. 326.

<sup>118</sup> ŠKLOVSKIJ, Viktor. *Teorie prózy*. Praha : Akropolis, 2003. s. 176.

<sup>119</sup> STERNE, Laurence. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Praha : Odeon, 1985. Kniha druhá , s. 91.

Nicméně Shandy se nechce v žádném případě vzdát a chce se alespoň pokusit pokořit skutečný čas fikcí. *...jak pozorujete, jsem téměř v polovině čtvrté knihy, - ale zatím jsem se dostal sotva k prvnímu dni života – proti tomu, jak jsem začínal, musím teď vypsát o tři sta čtyřiašedesát dní svého života více, ... To budu mít po celý život každý den tolik práce – Jak by ne? – a pořád tak podrobně budu vypisovat své životní skutky a názory – A nač je krátit?... Nutně z toho, vážení pánové, vyplývá, že čím víc toho napíšeš, tím víc toho ještě musím napsat...*<sup>120</sup>

Nutno však říct, že nakonec dojde i on k názoru, že skutečný čas a život nikdy nedohoní. *... ať píšeš nevíš jak, ...- až do krajnosti bičován a štván, nikdy se nedohoním; tak či onak vždycky budu před pérem o den napřed...*<sup>121</sup>

Své postavy Shandy poučuje o rozdílnosti literatury a skutečnosti. Čtenář tak chtět nechtět musí opět vystoupit z příběhu. *... to není příběh ze skutečnosti, - je to líčení. ... není na tom kouska pravdy...*<sup>122</sup>

Vypravěč v určitých případech striktně nastavuje stejný čas pro hrdinu i čtenáře, stejně tak nechce připustit, aby čtenář znal z příběhu více než hrdina. Když tajemství, tak i pro čtenáře. *...(strýček Toby) kývl na kaprála, aby přistoupil k jeho křeslu, a zeptal se ho – stranou- (následuje 16 hvězdiček) Bylo to, jemnostpane, při obléhání Limericku, odpověděl kaprál a uklonil se.*<sup>123</sup> Čtenář nemá šanci dozvědět se, cože se v tom Limericku stalo. Fikce není ověřitelná a Sterne si je toho dobře vědom.

Protože Shandy dobře ví, že píše fikci, má možnost vyzkoušet si různé varianty příběhu. Napíše část textu a potom se k němu vrací v jiné podobě. *Pověděl jsem křesťanskému čtenáři na počátku kapitoly předcházející strýčkův apologetický výklad – byť použitím jiných tropů a figur než teď,...*<sup>124</sup>

Své místo v moderní literatuře si Sternův Shandy zaslouží mimo jiné také tím, že fází jednotlivé obrazy. Stejně jako Joyce neváhá děj zastavit v určitém okamžiku, aby mu „neutekl“, než dovede vedlejší příběh a postavy do bodu, který si stanovil. *... - zatajila dech, hlavu nachýlila (matka) a šíji pootočila...a ze všech sil napínala*

---

<sup>120</sup> STERNE, Laurence. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Praha : Odeon, 1985. Kniha čtvrtá , s. 233.

<sup>121</sup> STERNE, Laurence. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Praha : Odeon, 1985. Kniha čtvrtá , s. 233.

<sup>122</sup> STERNE, Laurence. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Praha : Odeon, 1985. Kniha druhá , s. 118.

<sup>123</sup> STERNE, Laurence. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Praha : Odeon, 1985. Kniha pátá , s. 324.

<sup>124</sup> STERNE, Laurence. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Praha : Odeon, 1985. Kniha šestá , s. 378.

*sluch... V tomto postoji jsem si umínil nechat ji stát pět minut: dokud věci kuchyňské (jak to Rapin dělá dělá s věcmi církevními) nedovedu k stejnému konci.*<sup>125</sup> Podobné podrobné popisy strnulých póz hrdinů jsou pro Sterna velice charakteristické.

V celém románu nacházíme tzv. průběžné motivy, které se objevují v příběhu. Nicméně objevují se v různých podobách, které jsou někdy těžko rozpoznatelné. Takovými motivy jsou například motivy uzlu. Uzly se objevují například na pytlí, ve kterém má dr. Slop svoje doktorské náčiní nebo v úvaze na téma uzly a klíčky. Dalším motivem, který čtenáře provází příběhem, je motiv jakési tajemné Janičky/Jenny (v jednotlivých překladech se jméno liší).

Sterne při psaní svého románu prokázal obrovskou míru odvahy a novátorství. Nikdo před ním a dlouho po něm se neodvážil tak radikálním gestem „překopat“ styl psaní.

Sterne pomohl čtenáři nakouknout do vypravěčova nitra, když píše. Poprvé se čtenář setkal s proudem zapsaných myšlenek, které proudily autorovi hlavou, když psal svůj příběh. Dynamiku dává románu samozřejmě také nepřeborné množství odboček, které narušují hlavní dějovou linku, nejasná pozice vypravěče, dále kontrasty humoru a patosu, vážnosti a směšnosti...

Téměř na konci románu stojí věta, která vystihuje podstatu celého románu *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho: že každý má svůj příběh vyprávět po svém.*<sup>126</sup>

---

<sup>125</sup> STERNE, Laurence. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Praha : Odeon, 1985. Kniha pátá , s. 285.

<sup>126</sup> STERNE, Laurence. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Praha : Odeon, 1985. Kniha devátá , s. 511.

## 6. SEBEREFLEXE V ČESKÝCH ROMÁNECH 20. STOLETÍ

Dvacáté století není jen doba obrovského a do té doby nevídaného pokroku, ale je také dokladem obrovské agrese a absence humánnosti, na které si moderní člověk tak zakládal. Ukázalo se, že se člověk dokáže ve 20. století chovat hůře než zvíře. Právě onen oslavovaný technický pokrok umožnil, že válka měla dopad na lidi takřka celého světa. Ztráty na životech byly obrovské.

Nejistota a strach se projevíly i v literatuře. Vedle rostoucího zájmu o psychologii jako nového oboru a o psychologické romány, které popisovaly psychologii postav, se začal rozvíjet i další typ povídky/ románu, který nahlížel přímo do nitra vypravěče při procesu psaní. Jednalo se o tzv. sebereflexivní prózu.

Tento typ tvorby neměl ve čtenáři vyvolávat dojem, že se ocitl v centru dění, ale měl ho naopak neustále strhávat zpátky do reality. Vypravěč už nestál v pozadí díla, čtenář ho v díle cítil, vypravěč dokonce mnohdy navazoval se čtenářem fiktivní dialog.

Literatura se sebereflexivními prvky počítá se čtenářem jako s „partnerem“, snaží se ho vtáhnout do literárního prostoru. Čtenář si může chvílemi připadat tak trochu jako při divadelním představení, když je herci najednou přizván na jeviště.

Česká literární tvorba byla tradičně vždycky pár kroků za tvorbou světovou. Modernistické prvky se začaly objevovat nejdříve ve světové literatuře. Dokladem takových pokrokových autorů prozaických děl jsou především literáti jako například Joyce, Woolfová, Proust,... A samozřejmě také s velkým časovým náskokem již zmiňovaný Laurence Sterne.

Nicméně už ve 40. letech 20. století se i u nás objevili autoři sebereflexivní prózy (Součková, Řezáč, John, Barényi), kteří obohatili český literární prostor o nové experimentální prvky. Miladě Součkové se dokonce podařilo proniknout do podvědomí celého západního literárního světa.

Tendence odlišit se od dobové normy jsou většinou následkem dlouhodobé nespokojenosti s vývojem a situací doby, pocitem nejistoty, ... Taková situace nastala u řady českých autorů ve 2. polovině 20. století. Po relativně uvolněných 60. letech došlo opět k nastolení tvrdé formy komunismu. Autoři se tedy následkem toho snažili uniknout reálnému světu, uchýlovali do světa mýtu, vraceli se do vzpomínek, ...

## 6.1 Sebereflexivní prvky v českých dílech první poloviny 20. století

Jak již bylo několikrát řečeno, česká tvorba stála vždy trochu v závěsu za světovou literaturou. Ovšem i český román postupně dospěl k sebereflexivním prvkům. Čeští literáti začali nejdříve experimentovat se sebereflexivitou v povídkách. Postupně se ale podařilo vytvořit román, který je dodnes uznáván po celém světě. Tímto románem je román *Bel canto*<sup>127</sup> od Milady Součkové.

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 vyrovnávali s nedávno skončenou světovou válkou a ptali 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 „útrobu“ 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 dobou ještě větší nejistoty. Lidé se ještě nestačili vyrovnat s hrůzami války a svět zachvátila hospodářská krize, která trvala od roku 1929 a svým rozsahem dosud neměla v moderních dějinách obdoby. Dopad této krize byl katastrofální.

Ve třicátých letech se 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. Adolf Hitler nepřímo využil hospodářské krize k rozpoutání války ještě hrůzostrašnější, než byla světová válka, která skončila před pouhými jednadvaceti lety. Díky slibům

---

<sup>127</sup> SOUČKOVÁ, Milada. *Bel canto*. Praha : Prostor, 2000. 216 s.

o znovunavrácení sociálních jistot a důstojnosti poraženému Německu po prohrané válce se v roce 1933 Adolf Hitler ujímá vlády a začínají dlouhá léta nesvobody a diskriminací, které v konečné fázi uvrhnou Německo ještě do větších problémů a národního pokoření

Druhá světová válka byla do té doby 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...

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

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

Román Milady Součkové *Bel canto* 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. V následující části práce se autorka pokusí porovnat toto nadčasové dílo s romány druhé poloviny 20. století.

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, a pro běžného čtenáře tudíž jistě stravitelnější, je román Václava Řezáče *Rozhraní*. Mluvčí si nezachovává od postav takový odstup jako například mluvčí u Součkové a jsme také mnohem více svědky vypravěčových 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.

Mezi nejvýraznější autory děl se sebereflexivní tematikou patří také Jaromír John. Ačkoliv jeho román *Moudrý Engelbert* vzniká už od poloviny 30. let, dokončen je až v letech 40., tudíž spadá do stejného období jako výše zmíněná česká díla. U Johna se však sebereflexivní prvky neobjevují pouze v jeho asi nejznámějším románu, ale také v povídce *Perutě*<sup>128</sup>.

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.

Vypravěč příběhu může být pojat několikerým způsobem. Může zůstat například pouhým zprostředkovatelem příběhu, jako 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 dostane možnost nahlížet do procesu vyprávění 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 příběhu o Habovi, jako tomu bylo u Barényi. Jedná se ale o stejný princip jako u Johna a Barényi. Je pouze mírně posunutý „zpátky“ do roviny realistického románu.

---

<sup>128</sup> JOHN, Jaromír. *Dořiny milenci a jiné kratochvíle*. Praha : Družstevní práce, 1942. 319 s.



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>129</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 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 protíví i u něho.*<sup>130</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>131</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 by bylo celkem logické, kdyby lidé, kteří si

---

<sup>129</sup> BARÉNYI, Olga. *Román*. Praha : Českomoravský Kompas, 1945. s. 29.

<sup>130</sup> ŘEZÁČ, Václav. *Rozhraní*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2004. s. 249.

<sup>131</sup> ŘEZÁČ, Václav. *Rozhraní*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2004. s. 72.

prošli tolika lety útrap, požadovali spíše vytvoření určité iluzi. Skutečný svět je nesnesitelný, vytvořme si lepší.

V české literatuře poměrně vzácný postup je jasný návod pro čtenáře, jak má dílo číst. Takový postup zvolil Jaromír John ve své povídce *Perutě. Kdypak vy, bláhoví čtenáři, přestanete prostomyslně zaměňovat slovesné nebo obrazové dílo se skutečným životem?*<sup>132</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 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 „zliterárňující“ efekt.*<sup>133</sup>

Celou knihou Olgy 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>134</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 předem neví, zda jeho dílo naplní očekávání, které do něj on sám 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>135</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;*

---

<sup>132</sup> JOHN, Jaromír. *Dořiny milenci a jiné kratochvíle*. Praha : Družstevní práce, 1942. Perutě

<sup>133</sup> HODROVÁ, Daniela. Sebereflexivní román. In *Poetika české meziválečné literatury*. Praha : Československý spisovatel, 1987. s. 160.

<sup>134</sup> BARÉNYI, Olga. *Román*. Praha : Českomoravský Kompas, 1945. s. 40.

<sup>135</sup> HODROVÁ, Daniela. Sebereflexivní román. In *Poetika české meziválečné literatury*. Praha : Československý spisovatel, 1987. s. 165.

na scéně – v pokoji Giuliina bytu ve Vídni – za osvětlení, z něhož vystupuje bílá hedvábná košile.<sup>136</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 přeplňovala 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>137</sup>

---

<sup>136</sup> SOUČKOVÁ, Milada. *Bel canto*. Praha : Prostor, 2000. Píseň v rádiu, s. 172.

<sup>137</sup> JOHN, Jaromír. *Moudrý Engelbert*. Praha : Československý spisovatel, 1969. s. 319.

## 6.2 Sebereflexivita v českých dílech druhé poloviny 20. století

Sotva skončilo válečné období první poloviny 20. století, česká země se znovu dostala do područí cizího národa. Němce vystřídali Rusové. Původně oslavovaní osvoboditelé Československé republiky se velmi brzy ukázali jako stejně nemilosrdní uzurpátoři jako nacisté.

Padesátá léta jsou dodnes charakterizována zejména zkonstruovanými politickými procesy s odpůrci nastoleného komunistického režimu. Čeští komunisté tehdy navázali na praktiky nacistického Německa, a tak mnoho odpůrců režimu v těchto neradostných letech nemilosrdně končilo na popravišti.

Po temných padesátých letech přišla léta šedesátá, která přinesla naději, že se něco změní. Po tomto relativně uvolněném období, kdy byla dokonce i na pár měsíců zrušena cenzura, však nastal obrat, který nikdo nečekal. V srpnu 1968 vtrhla na území Československa sovětská vojska, která opět neváhala nastolit režim plný neustávajícího strachu.

K nastalé situaci se jednotliví lidé postavili odlišně. Nejinak tomu bylo i u literátů. Zatímco například Sylvie Richterová odešla do emigrace, kde také nějaký čas žila, Daniela Hodrová přestála léta okupace v Československu. Obě rozhodnutí měla určitě nezanedbatelný vliv na literární tvorbu těchto dvou předních českých spisovatelek. Hodrová utíkala z neutěšeného reálného světa do světa mýtu, Richterová se upínala spíše ke svým vzpomínkám.

Následně se autorka této práce pokusí porovnat jednotlivé sebereflexivní prvky v dílech Sylvie Richterové a Daniely Hodrové. Bude se vycházet především z jejich z románů *Slabikář otcovského jazyka*<sup>138</sup> a *Podobojí*<sup>139</sup>.

Protiváhu k šedesátým a sedmdesátým letům bude představovat román *Bel canto*<sup>140</sup> Milady Součkové z let čtyřicátých, se kterým budou dvě zmíněná díla z druhé poloviny 20. století konfrontována. Důvodem takového časově nerovného srovnání bude snaha ukázat vývoj české sebereflexe. Objevit se může také srovnání určitých sebereflexivních prvků v dílech českých s díly světové literatury.

---

<sup>138</sup> RICHTEROVÁ, Sylvie. *Slabikář otcovského jazyka*. Praha : Arkýř, Atlantis, 1991. 303 s.

<sup>139</sup> HODROVÁ, Daniela. *Podobojí*. Ústí nad Labem : Severočeské nakladatelství, 1991. 184 s.

<sup>140</sup> SOUČKOVÁ, Milada. *Bel canto*. Praha : Prostor, 2000. 216 s.

Pro přehlednost autorka zvolí stejný postup jako při vymezení hlavních principů sebereflexe v románu *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho* od Laurence Sterna. To znamená, že bude odděleně zpracovávat principy existenciální a principy, na jejichž základě dochází k odhalování principů psaní.

Jak bylo již zmíněno, porovnávaná díla od sebe dělí více jak třicet let, to znamená, že sebereflexivní prvky budou v jednotlivých románech prezentovány odlišně.

V díle Součkové (alespoň tedy v *Bel cantu*) se objevuje spíše „realistická složka“. I když si hlavní hrdinka příběhu Giulia vymýšlí a přikrášluje svoje vnímání světa, stále se nachází v prostoru reálného fikčního světa. Stejně tak Sylvie Richterová se zaměřuje na vzpomínky z reality. Naopak Daniela Hodrová vytváří zcela jiný prostor, který je odlišný od toho reálného fikčního. Ocitá se v jakémsi prostoru mrtvých.

Zde se objevuje podle autorky práce hlavní rozdíl ve zpracování sebereflexivních prvků v jednotlivých etapách dvacátého století. Ani v jednom z románů se už nevyskytuje přehledná dějová linka, jak tomu bylo například v románu Václava Řezáče *Rozhraní*. I když Václav Řezáč v tomto díle slibně nakročil na cestu experimentální tvorby, stále se jeho román zcela neoprostil od klasického realistického románu. Čtenář tak nemusel být znepokojen žádnými přílišnými „anomáliemi“, které by mu ztěžovaly četbu.

Milada Součková a autorky druhé poloviny 20. století už počítají se čtenářem víceméně jako s partnerem a nehodlají mu ulehčovat proces čtení a následného vnímání díla. Čtenář si má uvědomovat a zamýšlet se nad složitou strukturou děl.

## 6.3 Sebereflexe v románech českých autorek 20. století

Jak již bylo řečeno v předchozí kapitole, bude autorka této práce porovnávat jednotlivé sebereflexivní prvky v dílech českých spisovatelek napříč dvacátým stoletím. Bude se jednat o díla *Bel canto* Milady Součkové, *Slabikář otcovského jazyka* Sylvie Richterové a román *Podobojí* Daniely Hodrové.

Bylo již dříve předestřeno, že autorka zvolí stejný postup, jaký se jí osvědčil v rozboru Sternova románu *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. To znamená, že principy sebereflexe rozdělí na dvě skupiny: na principy existenciální a principy, které odhalují samotný proces psaní.

Zvláštní pozornost bude věnována otázkám, které se týkají zobrazování času a pojetí prostoru v jednotlivých dílech. Zobrazování obou hledisek může být demonstrováno na dílech, která spadají do světové modernistické prózy.

### 6.3.1 Principy existenciální

Mezi základní ukazatele sebereflexivních děl patří obnažování subjektu vypravěče. Tím se sebereflexivní próza vymezuje vůči klasickému realistickému vyprávění, v kterém vypravěč stojí za vyprávěním a čtenář ho v ději „necítí“.

Vypravěčka Sylvie Richterové na začátku knihy *Slabikář otcovského jazyka* řeší zásadní dilema, zda má smysl vůbec psát, zda její nadání je dostatečné. Má pochybnosti o původnosti svých myšlenek. Všechno už bylo přeci vyřčeno. *Bývala jsem nešťastná z toho, že slova, která píši, nejsou ničím pozoruhodná, leda snad tím, že jsou kradená: buď těm, kteří je vyslovili, anebo těm, kteří je řeknou po mně. Příkládala jsem svému psaní příliš velkou důležitost, proto jsem nikdy nic nenapsala.*<sup>141</sup>

Protipólem obav vypravěčky u Richterové, že nemá žádný výjimečný námět na napsání románu, je román *Bel canto*. Milada Součková tímto románem poukazuje na to, že lze napsat jakýkoliv příběh, aniž by se nějak odůvodnilo vytvoření daného příběhu. Příběh hlavní hrdinky Giulie lze aplikovat na nespočet dívek v každé době. Giulia není ničím výjimečná, takových najdeme všude plno.

Pokud se vypravěčka Sylvie Richterové rozhodne psát, ptá se sama sebe, zda má vůbec smysl zabírat se vlastními vzpomínkami. Zda neztrácí zbytečně čas svůj i čas

---

<sup>141</sup> RICHTEROVÁ, Sylvie. *Slabikář otcovského jazyka*. Praha : Arkýř, Atlantis, 1991. Návraty a jiné ztráty, s. 45.

potenciálních čtenářů. *K čemu jsou mi a čemu komu třikrát přepsané vzpomínky? Bojím se, že jsem roztrousila už příliš mnoho papírů, na kterých je napsaná tato otázka.*<sup>142</sup> Pochybnosti o sobě a svém literárním nadání nejsou v sebereflexivní próze ojedinělé. O svém psaní pochyboval v určitém rozpoložení myslí i Tristram Shandy. Pochybnostmi trpěli i další vypravěči (zejména Řezáčův Aust i vypravěčka Olgy Barényi), z našich porovnávaných děl (*Podobojí, Bel canto*) však už žádný jiný vypravěč. Alespoň to nebylo takto explicitně vyjádřeno.

Vnitřní pochody vypravěče mohou vyplouvat na povrch i ve snaze zachytit procesy vytváření samotného příběhu. Nejedná se tedy už o pochyby týkající se schopností vypravěčovy osobnosti, ale o váhání nad dalším vývojem příběhu. Na počátku díla Milady Součkové se zdá, že hlavní postavou románu bude doktor Oliva – Ernesto Olivo. Vypravěč si vymýšlí jméno svého hrdiny postupně. Záleží mu na tom, aby dobře znělo. Hrdinu už zná, jméno mu 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 dát také vhodně jméno.*<sup>143</sup> V tomto úryvku se objevuje také další výrazný znak sebereflexivní prózy, a to je navazování kontaktu se čtenářem.

Popisování přemýšlení nad postavami, které se v knize v budoucnu možná objeví, může čtenář najít i v knize Sylvie Richterové. *Mezi postavami, které se chystají do knihy, nějakou, kterou snad napíšu, je starší žena, která neustále uklízí, leští, opatruje, oprašuje, pucuje, ... Ona se mi dere na mysl velmi často, hlavně ráno. Ale neřeknu proč, raději.*<sup>144</sup> Tady nechává autorka románu tajemství. Vypravěčka popsala svoje myšlenky, ovšem nesdělila čtenáři pointu, která se od ní očekává.

Dalším znakem sebereflexivních děl je porušení schématu očekávání. Zde se opět uplatní příklad z *Bel canto*. V ukázce zmíněný Ernesto Oliva není hlavní postavou, jak by se mohlo z dané ukázky zdát. Je to pouze jakýsi osudový muž hlavní hrdinky, který prochází celou knihou. Na počátku románu se nám tedy jeví Ernesto jako jasný hlavní

---

<sup>142</sup> RICHTEROVÁ, Sylvie. *Slabikář otcovského jazyka*. Praha : Arkýř, Atlantis, 1991. Návraty a jiné ztráty, s. 41.

<sup>143</sup> SOUČKOVÁ, Milada. *Bel canto*. Praha : Prostor, 2000. De artificiali perspectiva, s. 21.

<sup>144</sup> RICHTEROVÁ, Sylvie. *Slabikář otcovského jazyka*. Praha : Arkýř, Atlantis, 1991. Věčná bedna, s. 279.

hrdina. Postupně ale vypravěč nechává Oliva spíše v pozadí a do popředí se dostává Julinka – Giulia. Podobný postup se objevil i ve Sternovi a jeho románu s Tristramem Shandym. Hlavní hrdina a vypravěč Tristram Shandy v první třetině knihy nečekaně z příběhu mizí.

Postava vypravěče a postav není ve zmiňovaných dílech někdy tak docela jasná. Asi nejjednoduššího vymezení se nachází v knize Sylvie Richterové. Celou knihou provází vypravěčka, která vzpomíná na minulost a na svou rodinu. Pouze v jedné části knihy najednou zmizí přehledná linka vyprávění a v knize se objeví střídající se postavy muže a ženy. Tyto postavy (možná ale také jediná postava) jsou zcela anonymní. Tato kapitola je celá prostoupena úzkostí z nemožnosti cokoliv změnit. *Jen dny se sněrují stále úžeji*<sup>145</sup>.

V *Podobojí* Daniely Hodrové není žádný hlavní hrdina. Je tam jenom velké množství postav, které, jak se zpočátku může čtenáři zdát, nemají navzájem nic společného. Až postupným rozvíjením příběhu čtenář dojde k závěru, že jednotlivé epizody spolu souvisejí. Vedle sebe se v románu objevují postavy „živé“ i „mrtvé“. Postavy z různých období českých dějin. Hodrová tak v postavách zachycuje období od 19. století (Sabina, Havlíček) až do autorčiny současnosti (70. léta 20. století). Středem tohoto univerza je židovská dívka, která na začátku románu skočí z okna, aby nemusela do transportu. V příběhu ale žije dál mezi postavami z podsvětí a nehledě na prostor, v kterém se ocitla, dál pokračuje ve svém snažení najít svého snoubence. ... *mrtví žijí mezi námi dál svým obyčejným životem, životem divně oprostěným, životem jakoby omezeným na to, co v něm bylo nejzákladnější, a to se po smrti opakuje stále dokola.*<sup>146</sup>

V románu *Bel canto* také můžeme najít jistou paralelu s tímto „dualismem“ postav, jak bylo popsáno u Hodrové. Vedle vypravěče, který je jakýmsi zprostředkovatelem Giuliina příběhu, vypráví příběh ještě samotná Giulia, která si vytváří vlastní verzi svého života. Objevují se tak dvě roviny příběhu: „realita“, kterou vypráví vypravěč, a „fikce“, což je Giuliina verze interpretace vlastního života. Giulia je ve skutečnosti obyčejná dívka Julinka, která od dětství trpí představou, že je výborná zpěvačka, a tak zasvětil svůj život čekání na svoji velkou šanci. Do představy vlastní dokonalosti se tak vžije, že si vytvoří vlastní svět. Tyto dva světy se neustále prolínají.

---

<sup>145</sup> RICHTEROVÁ, Sylvie. *Slabikář otcovského jazyka*. Praha : Arkýř, Atlantis, 1991. Cesta strachu, s. 201.

<sup>146</sup> HODROVÁ, Daniela. *Podobojí*. Ústí nad Labem : Severočeské nakladatelství, 1991. Vlkodlak, s. 72.



Již zmíněný Ernesto Olivo, který patří do Giulia světa, je ve skutečnosti „obyčejný“ doktor Oliva.

Vypravěč z fiktivního reálného světa je prezentován jako přítel hlavní hrdinky, který naslouchá Giulii historikám a sám si domýšlí skutečnost. Protože se nejedná o vševědoucího vypravěče, pátrá po pravdě pomocí své vlastní dedukce nebo si ji skládá z vyprávění jiných osob. Sám vypravěč se k Giulii vyprávění staví kriticky. *Znám Giulii třicet let. Pokolikáté 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 mi vykládá o svém poměru i Olivovi, o svém poměru k mužům?... Po kolikáté mi vykládá o svém budoucím úspěchu, o svém minulém úspěchu, po kolikáté? Nevím.*<sup>147</sup>

Objevuje se zde opět pro čtenáře problém, na jehož základě byl založen i příběh Tristrama Shandyho. Tímto problémem je nevěrohodnost vypravěče. Čtenář je v průběhu knihy *Bel canto* nucen naprosto přehodnotit svůj názor na postavu Giulie. Giulia žije ve svém snu, stylizuje se do své představy úspěšné a všemi zbožňované herečky a zpěvačky. Tuto svou představu po celou dobu předkládá také čtenáři. V průběhu děje však vypravěč odhaluje „skutečnost“, což staví hlavní hrdinku do úplně jiného světla. I Giulia musí zestárnout, ač si to nepřipouští. Působením času se ztrácí její краса, tedy to, 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>148</sup>

Jak již bylo řečeno, Giulia si zásadním způsobem přizpůsobuje skutečnost tak, aby neustále kolem sebe vytvářela iluzi dokonalého světa, jehož je součástí. Protože autorka nedala čtenáři možnost nahlédnout do hrdinčiny mysli, čtenář nemůže posoudit, zda této iluzi sama věří, nebo je to pouze gesto navenek.

Giulia si kolem sebe vytváří svět, ve kterém je velkou hvězdou a ve kterém je všemi obdivována. To znamená, že si přikrášluje i vzpomínky a minulost, nejsou-li přesně podle její představy. Jestliže nezapadají do určeného schématu. *Jak vypadá ve skutečnosti ten děj, jenž se odehrává před kulisou, kterou Giulia vytahuje vždy, když*

---

<sup>147</sup> SOUČKOVÁ, Milada. *Bel canto*. Praha : Prostor, 2000. Kapitoly čtvrté, s. 41.

<sup>148</sup> SOUČKOVÁ, Milada. *Bel canto*. Praha : Prostor, 2000. Pokračování: zelené pastviny, s. 162.

vzpomíná na své mládí? Od Giulie se to nelze dozvědět; kdybychom naléhali, chtěla by nás oslnit svým osudem, upravujíc jej k nepoznání.<sup>149</sup>

Jedním z hlavních témat moderních próz je paměť. Obě autorky druhé poloviny 20. století vycházejí z přesvědčení, že život je neustálý koloběh, ve kterém se nikdy nic neztratí díky vzpomínkám.

Richterová přirovnává paměť k velké almaře. *Paměť je jako těžká veliká rodinná almara, kterou kdysi solidně vyrobil nějaký venkovský truhlář, Je vystěhovaná na půdu nebo do mlýnice, kde to ještě voní moukou a zrním, ale kde už to také páchne plísní, protože mlýnice se nepoužívá, malé a střední mlýnice byly zrušeny.*<sup>150</sup>

U Sylvie Richterové je paměť uložena především ve vzpomínkách. Lidé či věci jsou stále „živé“, dokud existuje někdo, kdo pamatuje a vzpomíná na tyto věci a lidi. *Místo, ke kterému by se lidé i věci mohli vracet (...) Může to být vědomí. Musí to být vědomí. Vědomí věcí, které se staly a mohly stát mně i komukoliv. Přítomná paměť i paměť zasutá v zažloutlých a zapomenutých stránkách, které bývají živější než živé vzpomínky, protože se ožívují. Povstávají znovu k vědomí, tvoří se z vědomí a tvoří vědomí. Lidé, kteří po půl roce vězení ne stejné cele vyprávějí docela různé neznámé historky o půl roce stráveném na stejné cele.*<sup>151</sup> I u Hodrové se v kapitole Komora<sup>152</sup> v již zmíněné knize *Podobojí* objevuje myšlenka, že lidé ožívají ve věcech a vzpomínkách.

V předešlé ukázce je jasně vidět, že obě autorky počítají s neustálým obnovováním, neustálým koloběhem... Richterová však nenechá ožít své hrdiny v prostoru, který je vymezen jenom jim. Prostoru mrtvých.

Richterová nabývá přesvědčení, že vzpomínky se nemění. To, co se mění, je doba, která se významnou měrou podílí na způsobu uchopení vzpomínek. Paměť se nedá popsat. V paměti je takové množství oklik, že nikdo nikdy nemá šanci ji dokonale interpretovat.

Téma paměti je u Hodrové pojato trochu odlišně než u Richterové. Paměť je sice uchovávána ve věcech a lidech, nicméně tyto věci a lidé skutečně „žijí“, nejsou pouze odkázáni na vzpomínání svých blízkých.

---

<sup>149</sup> SOUČKOVÁ, Milada. *Bel canto*. Praha : Prostor, 2000. Recitativ, s. 127.

<sup>150</sup> RICHTEROVÁ, Sylvie . *Slabikář otcovského jazyka*. Praha : Atlantis, 1991. Místopis, s. 289.

<sup>151</sup> RICHTEROVÁ, Sylvie . *Slabikář otcovského jazyka*. Praha : Atlantis, 1991. Místopis, s. 197.

<sup>152</sup> HODROVÁ, Daniela. *Podobojí*. Ústí nad Labem : Severočeské nakladatelství, 1991. Komora, s. 10-11.

Tito mrtví žijí ve svém vlastním prostoru, který existuje paralelně se světem skutečně živých. ...*mrtví žijí mezi námi dál svým obyčejným životem, životem divně oproštěným, životem jakoby omezeným na to, co v něm bylo nezákladnější, a to se po smrti opakuje stále dokola.*<sup>153</sup> Židovská dívka Alice, která skočila z okna poté, co už přestala doufat, že se její milenec vrátí z koncentračního tábora, mu po smrti neustále chodí naproti stejnou cestou, kterou kráčivala jako živá.

Toto uchovávání paměti je u Hodrové dáno zejména jejím přesvědčením, že nic se neztrácí. Vše je v neustálém koloběhu a vše se neustále obnovuje. Důkazem může být citace z pálení dřevěné krejčovské panny: *Oheň osvobodí duši uvězněnou v dřevu. Duše stoupá k oknu, Jan Paskal ji vdechne, má ji v sobě, nadýchl se Kajna, on sám je teď Kajn...*<sup>154</sup> Může to být ale také příklad toho, že všechno nás ovlivňuje, ničeho se nedá nadobro zbavit. I to špatné, co bychom raději zapomněli, v nás zůstane. Ve světě nedochází ke ztrátám ani zániku.

V bytě po židovské rodině je i po mnoha letech a mnoha nájemnících, kteří se v bytě vystřídali, stále cítit cibule, kterou tam loupal mrtvý dědeček Davidovič.

Hodrová pracuje s věcmi jako s lidmi. I věci dokážou ožít. Jako příklad může posloužit strach malého Jana Paskala z krejčovské panny.

Román *Podobojí* začíná i končí kapitolou stejného názvu. Román se tím jakoby zacyklí, vytvoří smyčku, která se nemá nikdy otevřít. Motiv koloběhu je v knize neustále přítomen.

U Richterové je spirála především ve hře se slovy. ...*ustavičné návraty mi zaručují, že se nevrátím nikam – že se vrátím nikam. Nějaký smysl ty návraty přece mají.*<sup>155</sup>

V románu *Podobojí* se několikrát objevují stejné symboly v různých epizodách. Jedním z takových symbolů je mušle: mušle jako symbol šumění moře, jako symbol zvuku, který vzniká při sesouvání mušlí z velkých hromad, které tam navršil čas a hospodářská krize, když knoflíky z mušlí neměl kdo kupovat.

Ve *Slabikáři otcovského jazyka* se popisuje každodenní život, který není řazen chronologicky. Tím se vytváří jakési vědomí chaotičnosti, které je však spojeno rodinným životem, okruhem zcela evidentně blízkých osob. Život končí smrtí. Za smrtí už nic není.

---

<sup>153</sup> HODROVÁ, Daniela. *Podobojí*. Ústí nad Labem : Severočeské nakladatelství, 1991. Komora, s. 72.

<sup>154</sup> HODROVÁ, Daniela. *Podobojí*. Ústí nad Labem : Severočeské nakladatelství, 1991. Komora, s. 17.

<sup>155</sup> RICHTEROVÁ, Sylvie . *Slabikář otcovského jazyka*. Praha : Atlantis, 1991. Místopis, s. 53.

Od druhé poloviny knihy jsou události popisovány skrze datované dopisy, které nám sestavují ucelený obrázek.

V *Podobojí* se příběhy rozvíjí postupně skrze různé motivy, různé epizody. Zpočátku způsobuje chaos především nemožnost čtenáře odpovědět si na otázky ohledně vzájemné provázanosti příběhů. Až postupným čtením se ukazuje, že pojátkem těchto mikropříběhů je okolí Olšanského hřbitova, kde se potkávají osobnosti z různých etap dějin.

Tím se dostáváme k možnosti nahlédnout v rámci jednoho textu skrze jednotlivé epochy lidského bytí. Zatímco u Richterové je v její knize vylíčeno poměrně „krátké“ časové období, pouze doba jediné generace, nepočítáme-li zamyšlení s truhlou, která byla samozřejmě vyrobena mnohem dříve, u Hodrové nahlédneme do etapy od 19. století až do 70. let 20. století.

Na Olšanském hřbitově pospolu „žijí“ osobnosti z 19. století – Karel Sabina, Karel Havlíček Borovský... - dále postavy z válečného období – Alice Davidovičová, Pavel Satner, ...- a samozřejmě nechybí ani postavy z let 70. 20. století....*není tu (na Olšanském hřbitově) vlastně umírání, smrt je jen epizodou... v životě postav: nevyvazuje je z odpovědnosti za dřívější činy, nevyvazuje je z odpovědnosti za činy budoucí, nenabízí ani vykoupení, ani klid.*<sup>156</sup>

Pro srovnání nabízí autorka této práce ještě jeden pohled na téma časovosti a téma smrti. Tento problém můžeme nalézt také v díle autorky, která svým životem i tvorbou patří do generace modernistů počátku 20. století. Dílem, který nabízí nahlédnutí do různých historických epoch, je román *Orlando* od Virginie Woolfové.<sup>157</sup>

Tento román ukazuje na úplně odlišné pojetí času. Experimentálnost románu spočívá v tom, že čas ubíhá naprosto klasicky až do třiceti let hrdiny Orlanda – muže. Ve třiceti letech se Orlando promění v ženu, a ačkoliv léta a staletí plynou, Orlando si stále uchovává svůj věk třiceti let. Orlando se tak stává jakýmsi/jakousi pitoreskní(m) hrdinou/hrdinkou, který/á dává čtenáři nahlédnout do jednotlivých epoch, které zaujímají dobu čtyř století. Příběh se uzavírá až v roce dopsání knihy, to znamená v roce 1928.

---

<sup>156</sup> MACURA, Vladimír. *Podobojí*. Ústí nad Labem : Severočeské nakladatelství, 1991. Doslov, s. 179.

<sup>157</sup> WOOLFOVÁ, Virginia. *Orlando*. Praha : Argo, 1994. 214 s.

Podobný motiv přerodu muže v ženu se objevuje i u Richterové. Zde ovšem není proměna nijak vysvětlena. Proměny se dějí chaoticky bez zjevné příčiny. Mužské a ženské postavy nemají jména. V textu pouze dochází k proměnám ženského a mužského subjektu.

*Orlando* je fiktivní životopis, v kterém se prolínají skutečné historické události s fikcí.

Woolfová se podobně jako další modernisté zabývá také nepoměrem mezi časem „skutečným“ a časem v hrdinově myslí. *Tak se stalo, že Orlando dával příkazy a spravoval své rozsáhlé državy rychlostí blesku, ale hned jak byl sám na pahorku pod dubem, vteřiny začaly nabývat a plnit se, až se zdálo, že nikdy neskončí.*<sup>158</sup>

Aplikováním tématu časové konečnosti na život Orlanda, je možné vidět souvislost mezi pojetím Hodrové a Woolfové. Když postava Orlanda-muže ve svých třiceti letech „zemře“, „zrodí“ se postava Orlanda-ženy. Orlando-žena si je však vědoma svého předchozího života jako muž a může tak konfrontovat mezi sebou tyto „dvě“ postavy. Podobně jako u Hodrové tedy neexistuje mezi těmito dvěma světy nepřekročitelná hranice, jako tomu bylo u Richterové.

Co se týče prostoru, který se u obou autorek objevuje, ukazuje se, že každá prozaička se zaobírá různě velkým prostorem. V této chvíli se autorka práce zaměří na „reálný prostor“, ve kterém se děj odehrává. Uvozovky značí, že jak se dozvíme v další části textu, někteří autoři druhé poloviny 20. století se neomezují pouze na tento prostor.

Hodrová svůj román *Podobojí* situuje do prostoru Prahy, do starých uliček kolem Olšanských hřbitovů, kde strávila dětství. Tyto prostory jsou místa, která jsou jí velice blízká. Jsou součástí jejího vnitřního světa, jejího rodinného zázemí...

Z tohoto „reálného“ pohledu jde o prostor ohraničený. Je to prostor, který v románu vlastně symbolizuje „svět“. Nejsou tu ani žádné hranice. Byly by zbytečné. Pro hrdiny žádný jiný svět neexistuje.

Daniela Hodrová se tak nepřímou cestou dostává ke svojí tezi, že každý člověk má střed „svého“ města někde jinde - podle jeho způsobu života, který žije, podle míst, v kterých se pohybuje a které jsou mu blízké. Každý člověk má k městu také jiný vztah. ...*už proto, že každý čte město v rámci svých znalostí, založení i svého osudu vlastním způsobem.*<sup>159</sup>

<sup>158</sup> WOOLFOVÁ, Virginia. *Orlando*. Praha : Argo, 1994. Kapitola první, s. 63.

<sup>159</sup> HODROVÁ, Daniela. *Citlivé město*. Praha : Akropolis, 2006. Text města, s. 35.

Hodrová přirovnává literární text k Textu města. Literární text není podle ní nějakou fixní neměnnou strukturou. Literární text je intertextem, který do sebe vstřebává nejrůznější vlivy z nejbližšího okolí, stále nabývá na objemu a rozšiřuje se, podobně jako se město rozšiřuje díky různým sídlištím, periferiím... Díky tomu literární text neustále proměňuje svůj význam. Hodrová tak navazuje na učení bulharské literární teoretičky Julie Kristevy.

Zatímco hrdinové románu Daniely Hodrové mají svůj střed města, který je pro hrdiny jakousi jistotou, v díle Sylvie Richterové je znát nejistota plynoucí z vykořeněnosti.

Tato nejistota se projevuje i v jazyce. Richterová často používá slovní spojení, která v sobě nesou úzkost, volání o pomoc. *...ustavičné návraty mi zaručují, že se nevrátím nikam – že se vrátím nikam. Nějaký smysl ty návraty přece mají.*<sup>160</sup>

Autorka se hodně zaobírá smrtí. *Jen dny se šněrují stále úžeji.*<sup>161</sup> Zatímco Hodrová se zaobírá smrtí jaksí „povzneseněji“, směřuje spíše k mýtu, k hledání neznámých světů, z pojetí Sylvie Richterové číší beznaděj, konečnost.

Přiblížení k domovu, k prostředí známému a každému člověku jistě blízkému řeší Richterová častým odkazováním na citace z děl českých autorů, mimo jiné Skácela, Černého, Seiferta... Podobně jako Hodrová vlastně oživuje národní identitu. Hodrová nechává na Olšanském hřbitově „oživnout“ postavy z různých období české historie. *Text města stejně jako literární text je oporou paměti – svými stabilními body (historickými stavbami) a připomínkami událostí a lidí vzdoruje zapomnění...*<sup>162</sup>

U obou autorek se vedle toho fikčního reálného světa a života, objevuje také svět, který je jaksí mimo lidské vnímání - svět „fikce“.

Důležitým motivem a mezníkem mezi těmito dvěma prostory je motiv smrti. To smrt tyto dva světy dělí. Anebo spojuje.

Již dříve bylo řečeno, že Sylvie Richterová se dostává k mrtvým skrze vzpomínky. Mrtví žijí pouze ve vzpomínkách. *Brzo nato tatínek náhle zemřel a toto zmizelé, důvěrné, těžké, pracné, ... trpělivé nepřímé objetí existuje dál ve mně, a možná nejen ve mně, určitě nejen ve mně, je věčné.*<sup>163</sup>

---

<sup>160</sup> RICHTEROVÁ, Sylvie. *Slabikář otcovského jazyka*. Praha, Brno : Arkýř, Atlantis, 1991. Maminka uvažuje aneb rozloha aneb nedostatek řádu, s. 52.

<sup>161</sup> RICHTEROVÁ, Sylvie. *Slabikář otcovského jazyka*. Praha, Brno : Arkýř, Atlantis, 1991. Cesta strachu, s. 201.

<sup>162</sup> HODROVÁ, Daniela. *Citlivé město*. Praha : Akropolis, 2006. Text města, s. 27.

<sup>163</sup> RICHTEROVÁ, Sylvie. *Slabikář otcovského jazyka*. Praha, Brno : Arkýř, Atlantis, 1991. Věčná bedna, s. 247.

Na rozdíl od románu *Podobojí* Daniely Hodrové je však mezi světem mrtvých a světem živých nepřekročitelná hranice. U Richterové mrtví samostatně nejednají, jednají pouze tak, jak si lidé pamatují, že jednali. Smrtí na pozemském světě pro člověka všechno končí. Nemá budoucnost.

Koncept Daniely Hodrové je zcela odlišný. Ona dává mrtvým vedle pozemského života i život posmrtný. To znamená, že její postavy jsou „svéprávné bytosti“ i po smrti. Nejsou odkázáni pouze na to, až si na ně někdo z jejich blízkých vzpomene. Oni pokračují ve svém životě i po smrti. I když zpravidla dělají pouze to, co pro jejich chování bylo příznačné už na světě pozemském. ...*není tu (na Olšanském hřbitově) vlastně umírání, smrt je jen epizodou... v životě postav: nevyvazuje je z odpovědnosti za dřívější činy, nevyvazuje je z odpovědnosti za činy budoucí, nenabízí ani vykoupení, ani klid.*<sup>164</sup>

Na území Olšanských hřbitovů tak existují dva rovnocenné světy, které se vzájemně neruší. Svět živých a svět mrtvých. Mohlo by se zdát, že stejně jako u Richterové se hranice mezi těmito dvěma prostory nedá překročit. I když Hodrová připouští, že po smrti něco existuje, ještě to nemusí nutně znamenat, že tyto dva světy jsou v jakémkoliv spojení.

Byla by to pravda nebýt postav, které se ocitají na hranici těchto světů. Nejsou ani mrtví, ani živí, a mohou tak komunikovat s oběma světy. ...*Alice vskutku není docela tam ani tady, v tom tkví její svízeľ, ale také její naděje. Právě to je asi spojuje, že jsou oba (Alice a Diviš Paskal) uprostřed, i když přicházejí z opačných stran. A teď si jdou vstříc, aby se navzájem podepřeli.*<sup>165</sup>

Hodrová tak prakticky ukazuje v románu *Podobojí* svou tezi o tzv. syntopii. ... *syntopie – jev, při němž se v jednom prostoru prostupují dvě nebo více míst nebo časových vrstev.*<sup>166</sup>

Kromě syntopie viditelné (sklepy gotických domů, ...) existuje podle Hodrové ještě syntopie neviditelná. To je jakási zasutá paměť kolektivu, paměť národa. Paměť, o které lidé ani nevědí, že ji mají.

Zpočátku byla řeč o omezenosti prostoru skutečného světa, o ději, který se odehrává pouze na území staré Prahy. I svět nereálný je však omezen pouze na prostor Olšanských hřbitovů, nicméně tento svět zahrnuje jak svět nereálný, tak svět reálný.

<sup>164</sup> MACURA, Vladimír. *Podobojí*. Ústí nad Labem : Severočeské nakladatelství, 1991. Doslov, s. 179.

<sup>165</sup> HODROVÁ, Daniela. *Podobojí*. Ústí nad Labem : Severočeské nakladatelství, 1991. Okno dětského pokoje, s. 173.

<sup>166</sup> HODROVÁ, Daniela. *Citlivé město*. Praha : Akropolis, 2006. Text města, s. 44.

K tomuto prolínání světů může dojít díky postavám, které nepatří výlučně jen do jednoho prostoru.

Poslední odstavec opět potvrzuje myšlenku Daniely Hodrové: ... *město není textem v onom úzkém (někdejším) lingvistickém smyslu, tedy textem autonomním a uzavřeným, nýbrž textem, který se neustále tvoří a neustále odkazuje někam mimo sebe, k jiným textům a systémům, zahrnuje je do sebe a propojuje se s nimi.*<sup>167</sup>

Co se týče srovnání barev a celkové nálady v prostorech obou textů, i přes subjektivní vnímání každého čtenáře je možné nalézt rozdíly.

Prostor Sylvie Richterové působí značně „sterilně“. Čtenář si dost dobře nedokáže představit, kde se nachází. Všude je to víceméně stejné. Místa, kde se děj odehrává, nejsou nijak popisována, na prostory zde není zaměřována hlavní pozornost. Jsou to prostory bez paměti.

U Hodrové je to právě naopak. Celý děj se odehrává na území staré Prahy. Jsou to místa, která jsou jedním z nejlepších důkazů toho, že duch dávných časů se dá zachovat i do dnešních dnů.

U Hodrové je také dobře vidět, jaký vliv má historie a kulturní kontext na zobrazení prostoru. Její prostory jsou temné, mystické. Hodrová zobrazuje Prahu jako mytické město. Prostředí kolem Olšanských hřbitovů je vlastně spojovníkem celého románu, jednotlivých epizod.

Hodrová se dost dobře mohla nechat inspirovat románem *Golem* od Gustava Meyringa z roku 1915. Ačkoliv kdo se projde uličkami Starého města, sám jistě dojde ke zjištění, že Praha má svou duši.

To potvrzuje i názor B. Bogdanoviče, který označil Prahu městem typu „město-osobnost“, což znamená, že v takovém městě se vrství paměť. To může opět sugerovat spojení s pojmem Daniely Hodrové syntopie.

Bogdanovič zastává názor, že „město osobnost“ je typ města, v kterém se mísí různé vrstvy obyvatelstva, které s sebou přinášejí různé kultury, zvyky... Tyto všechny faktory se postupem času stávají součástí města a vytvářejí jeho nezaměnitelný charakter.

---

<sup>167</sup> HODROVÁ, Daniela. *Citlivé město*. Praha : Akropolis, 2006. Text města, s. 27.



### 6.3.2 Odhalování principů psaní

K odhalování principů psaní ukazují především vypravěčovy komentáře, které se vztahují k samé genezi díla. Tyto odkazy najdeme už u Sterna, v českém prostředí u Řezáče, Barényi i Johna.

I Milada Součková hned na počátku svého románu odhalí čtenáři svou metodu psaní. Nechce hrát se čtenářem známé hry. *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 utvořeny uměle; to však nic neubírá na jejich pravdivosti.*<sup>168</sup>

Sylvie Richterová se otevřeně přiznává k tomu, že zatím nemá představu, kam se bude její kniha dále ubírat. *Zatím ovšem předesílám a nevím, co bude následovat. Jsem tedy asi někde mezi přítomností a budoucností. A tam soukám svoji minulost.*<sup>169</sup> Předestírá čtenáři, že si zatím třídí své myšlenky.

Po počáteční nejistotě Richterová už zpětně popisuje, jak se kniha utvářela. *Napřed vznikla tato kniha, potom její název a nakonec tato zvláštní gramatika, která tu ovšem musela být ze všeho nejdříve.*<sup>170</sup>

Daniela Hodrová nedává nahlédnout do vypravěčovy mysli. V knize se neobjevuje vypravěč v první osobě, který by odkrýval své myšlenky.

Ani v jednom z románů čtenář nenajde jasnou vyprávěcí linku. Daniela Hodrová spojuje různé příběhy jednotlivých hrdinů románu, Sylvie Richterová nabízí spíše jednotlivé útržky z minulosti – ovšem nejde o příběh s jasným začátkem a koncem. Milada Součková se blíží přehledné dějové lince asi nejvíce, nicméně zároveň má *Bel canto* stále ještě daleko k pravidelnosti a přehlednosti realistického románu.

Všechny tři romány jsou založeny více či méně na principu stříhu. Jedná se spíše o jakousi mozaiku příběhů. Tyto příběhy jsou mimo jiné spojeny tak zvanými průběžnými motivy. Takovéto průběžné motivy mohl čtenář najít už u Sterna v podobě tajemné Janičky. Odkazy na ni se objevovaly v různých částech knihy.

Motivy, které procházejí celým příběhem, se čtenáři mohou podařit odhalit i v románu *Podobojí*. Jedná se například o motiv mušle, který se objevuje v různých

---

<sup>168</sup> SOUČKOVÁ, Milada. *Bel canto*. Praha : Prostor, 2000. Zápisky ctižádostivého mladého muže, s. 31.

<sup>169</sup> RICHTEROVÁ, Sylvie. *Slabikář otcovského jazyka*. Praha, Brno : Arkýř, Atlantis, 1991. Návraty a jiné ztráty, s. 47.

<sup>170</sup> RICHTEROVÁ, Sylvie. *Slabikář otcovského jazyka*. Praha, Brno : Arkýř, Atlantis, 1991. Slabikář otcovského jazyka, s. 211.

epizodách. Mušle se zde objevuje jako symbol plynutí času. Přiložení mušle k uchu s sebou přináší zvuk připomínající hučení moře, v kterém se neustále pohybuje obrovská masa vody. Dále se zde objevuje také hučení, které je zapříčiněno sesouváním mušlí z hromad. Toto hučení je symbol světové krize, která zapříčinila, že o mušle již není zájem.

Sebereflexe se také vyznačuje zvláštním způsobem stylu psaní. To znamená, že je třeba užít jazyk, který neodpovídá tématu daného díla. Šroubovanost a nepřirozenost syntaxe se objevovala už v *Moudrém Engelbertovi* Jaromíra Johna.

V novějších dílech se zvláštní jazyk objevuje zejména u Sylvie Richterové. Richterová velice zajímavě pracuje s jazykem. Jak již bylo řečeno, používá různé slovní smyčky. Vedle toho je však zajímavé zaměřit se na interpunkci. ..., *vánoce, spásonosné narození. Které je také ztrátou domova, hledáním jiného domova, pořád tou strašnou touhou a potřebou bezpečí. Která byla nejstrašnější vždycky, když všichni lidé na světě byli z nějakého tajemného důvodu už dávno doma, jen dítě vracejíc se odněkud nebo spějící někam, ne.*<sup>171</sup> Styl občas připomíná pásmo básnických textů.

---

<sup>171</sup> RICHTEROVÁ, Sylvie. *Slabikář otcovského jazyka*. Praha, Brno : Arkýř, Atlantis, 1991. Slabikář otcovského jazyka, s. 215.

## 7. SHRNU TÍ

Dvacáté století bylo velice bohaté období na společenské i politické změny. Vývoj se samozřejmě nevyhnul ani oblasti literární vědy či literatury jako takové. Autorka práce se na počátku snažila postihnout nejdůležitější literárněvědné koncepce, které se objevily ve zmiňovaném století.

Na začátku 20. století si literární vědci začali uvědomovat nedostatečné teoretické prozkoumání literárních textů. V druhé polovině století se začala utvářet samostatná literární věda – naratologie. Tento termín poprvé definoval v roce 1969 Tzvetan Todorov. Todorov naratologií myslí snahu o hloubkový rozbor textu a vymezení systematické metodologie narativu.

Autorka práce se rozhodla zhruba nastínit jednotlivé koncepce vyprávění ve 20. století. Jako podklad pro tuto snahu posloužila kniha Tomáše Kubička *Vypravěč: Kategorie narativní analýzy*. Jednotlivé koncepce byly nahlíženy na pozadí kategorie vypravěče.

Od konce 19. století se v literatuře objevují snahy, které mají obohatit klasický realistický způsob vyprávění o nové podněty. Tyto experimentální prvky přinesly do příběhu větší míru dramatizace. Zároveň poskytly čtenáři mnohem více prostoru, aby se sám angažoval při utváření příběhu.

Teorie vyprávění prošla ve svém vývoji několika fázemi. Tyto fáze nejsou striktně odděleny. Vzájemně se ovlivňovaly a postupovaly. První z nich je tzv. počáteční předstrukturalistická fáze (období do poloviny 60. let 20. století). Tato fáze se zaměřila především na systematizaci způsobů a technik vyprávění prozaického textu. Druhé období je označeno jako strukturalistické období (do konce 80. let 20. století). Tato fáze se vyznačuje snahou popsat jednoznačný abstraktní jazyk. Ve třetí fázi dochází k odklonu od předchozího formalisticko-strukturalistického období a nastává větší příklon ke kulturním otázkám.

Na počátku 20. století neměla ještě literární věda k dispozici základní vymezení rozdílu mezi pojmy autor a vypravěč. Oba tyto pojmy byly často ztotožňovány a zaměňovány. Postupem doby tak přestalo stačit vymezení rozdílnosti obou pojmů pouze na základě vyprávěcí osoby (vypravěč ve třetí gramatické osobě vs. vypravěč v první gramatické osobě). Objevují se první snahy co nejpřesněji definovat jedinečnost obou pojmů.

Roman Ingarden vycházel především z fenomenologie Edmunda Husserla. Ingarden se rozhodl soustředit na jedinečnost literárního díla. Jeho snahou je především pochopit smysl literárního díla. Odsouvá tak do pozadí veškeré vztahy díla k mimoliterárnímu světu.

Percy Lubbock ukazuje na rozdíly mezi tzv. telling (říkat) a showing (předvádět), tedy na rozdíly ve vyprávění, které nastávají změnou vyprávěcí osoby. Lubbock zastává názor, že pokud vyprávění probíhá v první osobě a pokud je vypravěč ještě součástí děje, výrazným způsobem stoupá míra dramatizace příběhu. Lubbock se zabývá také tzv. otázkou hlediska (point of view). Vztah vypravěče k vyprávěnému se stává pro Lubbocka základním východiskem interpretace díla.

Dalším teoretikem, který se zabýval otázkou hlediska, byl Norman Friedman. Friedman si uvědomil, že vypravěč je tím, kdo určuje způsob, jakým bude děj zprostředkován. Má tedy nezanedbatelný vliv na konečnou podobu díla.

Asi největší zásluhu na prosazení teorie vyprávění měla kniha Franze Stanzela *Teorie vyprávění*. Stanzel se zde zabýval především otázkou, v jakém vztahu jsou vyprávěné příběhy a podoba textu, v níž jsou dané příběhy vyprávěny. Stanzel je autorem jednoho z nevlivnějších modelů vyprávěcích situací. Tento svůj model utváří na základě pojetí vyprávění jako zprostředkování. Zprostředkování vnímá jako druhový znak vyprávění. Stanzel si ověřoval platnost svých teorií tím, že je aplikoval na klasické i moderní romány. Vytvořil tzv. typologický kruh, který by měl obsahovat všechny prvky vyprávění a jejich vzájemné vztahy. Věřil, že díky typologickému kruhu je schopen popsat všechny vyprávěcí situace. To se nepotvrdilo. Užitečnost jeho návrhu spočívá zejména v obohacení metodologie.

Kategorií pohledu se zabývá i autor pojmu naratologie, Tzvetan Todorov. Todorov vedle hlediska, odkud pozorujeme předmět, bere v úvahu i kvalitu takového pozorování. Říká, že fakta jsou vždy podávána v určité optice.

Boris Uspenskij vnímá problematiku hlediska jako základ svého návrhu strukturní analýzy kompozice literárního díla. Na základě toho nabízí čtyři základní kategorie hlediska: rovinu ideologie, frazeologie, časové charakteristiky a rovinu psychologie.

Strukturalistických východisek k vymezení literárního díla užívá i Gérard Genette. Genette se snaží vytvořit obecný návrh koncepce literárního díla. Ke stanovení tohoto návrhu postupoval od jedinečného díla (Proustova *Hledání ztraceného času*) k obecné poetice díla. Místo pojmu point of view pracuje Genette s termínem fokalizace.

Popsat narativní způsoby pomocí lingvistických kategorií se snaží Lubomír Doležel. Vychází z předpokladu, že text se skládá z kombinace promluv vypravěče a promluv postav. Tyto dvě kategorie se od sebe liší nejen hlediskem funkčním, ale také realizovanými prostředky. Doležel rozlišuje přehledný klasický narativní text, který kombinuje er-formu s přímou řečí, a moderní narativní text, ve kterém čtenář nenajde klasické schéma vyprávění.

Dalším tématem, kterému se Kubiček ve své knize věnuje, je téma nespolehlivosti. Nespolehlivost může probíhat jak na rovině příběhu, tak na rovině vyprávění. Vzhledem k tomu, že součástí diplomové práce byl rozbor románu *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*, který je na otázce nespolehlivosti víceméně postaven, bylo nutné seznámit se s různými způsoby, kterými může být nespolehlivost realizována.

Další část diplomové práce se nejprve zabývá důvody změny myšlení ve 20. století. Změna myšlení byla zapříčiněna jak technickým pokrokem, tak oběma světovými válkami, které se v poměrně krátké době udály. Základní lidské hodnoty byly zpochybněny, což se projevilo ve všech odvětvích života. Literaturu nevyjímaje.

V období krize a bilancování člověka se objevuje nový typ prózy, sebereflexivní literatura. Problematika sebereflexe je v práci nastíněna pomocí studie Daniely Hodrové *Poetika české meziválečné literatury*. Daniela Hodrová mluví o tom, že literáti píšící sebereflexivní prózu se snaží narušit iluzi reálnosti, která byla tak typická pro realistický román 19. století. Sebereflexivní dílo prostřednictvím autora-vypravěče reflektuje samo sebe, čímž se narušuje iluze opravdovosti. Děje se to pomocí různých prostředků. Tyto prostředky jsou ukázány na díle *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho* od Laurence Sterna.

Laurence Sterne svým dílem předběhl dobu o více jak dvě století. Ani známí literární vědci se nemohou sjednotit v názoru, do jakého žánru toto dílo zařadit. Viktor Šklovskij označuje Sternovo dílo jako rámcovou novelu, protože porušuje zákony románu. Dále také hovoří o parodistickém románu. Naproti tomu Zdeněk Stříbrný označuje dílo za klasický humoristický román.

Na první pohled markantním znakem románu je odhalování procesu psaní. Čtenář nahlíží do chaotických duševních pochodů vypravěče při tvoření románu. Vypravěč sám se objevuje v mnoha rolích, čímž dochází ke kolísání vypravěčské identity. Vypravěč se objevuje například jako médium. Popisuje situaci ještě před svým narozením. Dále se

vypravěč prezentuje také jako vedlejší postava knihy pastor Yorick. Tato postava může být ironický autoportrét sarkastického komentátora. Dokonce se v příběhu objeví i samotný autor knihy Laurence Sterne - jako autor věnování, ale také jako předmět diskuze samotných hrdinů. V knize se neobjevuje pouze fiktivní vypravěč. Objevuje se zde také fiktivní čtenář, který živě diskutuje s vypravěčem. Vypravěč nenabízí jednotný pohled na svou osobu. Střídá se velice sebevědomé vystupování vypravěče s podceňováním se. Vypravěč neumožní čtenáři nahlédnout do svého nitra. To znamená, že nikdo neví, jestli to Shandy myslí vážně, nebo si dělá ze čtenáře srandu. Podobná postava se později objeví například v Haškově Švejkovi. Velkým paradoxem je zmizení hlavního hrdiny z knihy. Jeho příběh končí zhruba ve třetině knihy. Hlavní pozornost je dále věnována zejména strýčku Tobymu. Vypravěč se tím ocitá v pozadí příběhu.

Velice výrazným prvkem knihy je humor ve všech svých podobách. Objevuje se ironie, a to zejména v hodnocení vyšších vrstev obyvatelstva. Dále také sarkasmus. Sám vypravěč se stylizuje do role nevěrohodného pisálka, i velké naděje světového písemnictví. Čtenář neví, co si má myslet. Humorně také vyznívá napodobování vysoké literatury. Latinské citáty a latinská jména, které mají vzbudit ve čtenáři pocit kvalitní četby, jsou v překladu často vulgarismy. Humor najdeme i v samotném pojetí člověka. Například strýček Toby si žije ve vlastním světě. On nerozumí skutečnému světu a svět nerozumí jemu.

Jak již bylo řečeno, Shandy nezastírá, že je tvůrcem smyšlenky. Se čtenářem vede velice často dialog. Tedy pseudodialog. I když má čtenář pocit, že se může podílet na tvorbě příběhu, jediným tvůrcem je Shandy.

Všechny zmíněné příklady ukazují, že čtenář musí zvolit naprosto jiný způsob čtení, než na jaký byl do té doby zvyklý.

Jak již bylo zmíněno, výrazným prvkem díla je odhalování principů psaní. Jedním z hlavních znaků sebereflexivních děl je distance fikce a skutečnosti. Čtenář si uvědomuje rozdíl mezi fikčním světem a fikčním reálným světem.

Čtenář v románu nenajde jasnou vyprávěcí linku. Román je složen z mozaiky příběhů. Ty jsou vystavěny na kompozičním principu střihu. Jednotlivé epizody jsou na sebe nabalovány na základě asociace. Vypravěč popisuje, jak mu jednotlivé myšlenky přicházejí na mysl. Důsledkem toho se může zdát, že výstavba knihy je jeden velký chaos. Vypravěč schválně děj natahuje a znepřehledňuje. Často není naplněno čtenářovo očekávání. Někdy se čtenář vůbec nedozví pointu vyprávěného příběhu.

Vypravěč se nedrží zásad psaní a rozvíjení příběhu. Do příběhu jsou neustále vsouvány nové příběhy, aniž by byly dokončeny ty staré.

Útržkovitost knihy se projevuje také velkým množstvím interpunkčních znamének a grafických značek. Ty Sternovi slouží například k simulaci plynoucího času. Čas ve Sternově pojetí je především čas, jak se odráží v mysli hrdinů. S vnímáním času souvisejí také fázované obrazy. Sterne klidně „zastaví“ čas a znehybní hrdiny, aby si mohl dořešit jiný příběh.

Vypravěč knihy si je vědom rozdílnosti fikce a skutečnosti. Ví, že fikce není ověřitelná. Přináší například různé varianty jednoho příběhu.

Laurence Sterne se nebál experimentů, a tak se mohl stát inspirací pro moderní autory 20. století.

Poslední část diplomové práce se věnovala sebereflexi v českých románech 20. století. Protože česká literární tvorba vždy trochu zaostávala za tou světovou, začaly se experimentální prvky v české próze objevovat ve větším množství až zhruba ve 20. letech 20. století. Zlomem v uplatňování sebereflexivních prvků byl například román Karla Čapka *Továrna na absolutno*, ve kterém zřetelně dochází k odhalování principů psaní.

Válečná čtyřicátá léta přinášejí častější výskyt sebereflexivních próz. Nejvýraznějšími díly této doby jsou díla *Román* Olgy Barényi, *Rozhraní* Václava Řezáce, *Moudrý Engelbert* Jaromíra Johna a světoznámý román Milady Součkové *Bel canto*.

*Bel canto* se oprostilo od tradiční koncepce realistického románu 19. století. Milada Součková byla v českém prostředí průkopnicí moderních literárních metod. Využívá například časté asociace či změny vypravěčské perspektivy. Velice blízko *Bel cantu* v hledání nových vyprávěcích postupů je *Román* Olgy Barényi. Olga Barényi však doplatila na nevhodné společenské postavení za 2. světové války a její román nezaslouženě zapadl.

Sebereflexivní díla se vyznačují zvýrazněním určité složky díla. Čtenář si tak uvědomí „literárnost“ díla a vyvaruje se toho, aby nabyl přesvědčení, že je aktérem příběhu.

Čtyři zmíněná díla první poloviny 20. století se liší například v pojetí vypravěče. Vypravěč v *Moudrém Engelbertovi* a *Bel cantu* je pouhým zprostředkovatelem příběhu, o kterém nic nevíme. Vypravěčka v *Románu* se aktivně podílí na utváření příběhu jako

autorka a zároveň je součástí fiktivního děje. Další typ vypravěče se objevuje v *Rozhraní*. Spisovatel Aust si vymyslí postavu Haby. Aust zprostředkovává tvořivý proces románu, ale není součástí Habova příběhu. Je pouze jeho autorem. Zde je posun od *Románu*.

Dalším z výrazných prvků sebereflexivních děl je odhalování fiktivnosti děje. Milada Součková od počátku díla nezastírá, že píše fikci. Vypravěč také neustále zasahuje do příběhu. Jaromír John ve své povídce *Perutě* dává čtenáři jasný návod, jak dílo číst. V *Moudrém Engelbertovi* vypravěč zase nakonec vyvrátí čtenáři iluzi, že četl rodovou kroniku.

Díla demonstrují svou literárnost také užitím literárních aluzí. Jaromír John paroduje rodovou kroniku, detektivní a rodinný román. Milada Součková pomocí různých klišé paroduje „román hvězdy“. V tomto případě vkládá autor do čtenáře velkou důvěru. Právě na čtenářově důvtipu totiž závisí, jestli bude aluze naplněna.

V jazyce sebereflexivních děl dochází často k ozvláštňení. Například v *Bel cantu* se objeví pasáž, v které je jazyk až divadelně patetický. V *Moudrém Engelbertovi* zase dochází k rozpojení jazyka a tématu.

Druhá polovina 20. století přinesla trochu jiný pohled na sebereflexi. Realistickou složku románů první poloviny 20. století vystřídala díla, která utíkala spíše do světa mýtu, vzpomínek. Tato část práce porovnávala díla *Slabikář otcovského jazyka* Sylvie Richterové a *Podobojí* Daniely Hodrové (obě díla jsou z druhé poloviny 20. století) s románem *Bel canto* Milady Součkové z první poloviny 20. století.

Autorka práce se rozhodla zvolit stejný postup jako při rozboru díla *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. To znamená, že si jednotlivé principy sebereflexe rozdělila do dvou skupin: na principy existenciální a principy, které odhalují samotný proces psaní.

Jedním ze základních ukazatelů sebereflexivních děl je obnažování subjektu a popisování jeho myšlenkových pochodů při procesu psaní. Například vypravěčka Sylvie Richterové od počátku knihy řeší dilema, zda má vůbec smysl psát. Obává se toho, že nemá dostatečně silný příběh. Zcela jinak se na problém dívá Milada Součková. Spisovatelka se snaží ukázat, že lze napsat cokoliv, aniž by se to nějak odůvodnilo. Hlavní hrdinka jejího románu *Bel canto* není nijak výjimečná. Přesto se však o ní dá napsat příběh.



V knihách podobného typu se tedy odhalují vnitřní pochody vypravěče. Jeho váhání nad pokračováním příběhu. Sylvie Richterová například přemýšlí o postavách, které by se mohly v románu objevit.

Co se týče postav, v románu *Bel canto* i *Podobojí* se objevuje jakýsi zvláštní dualismus. V *Bel cantu* spočívá v tom, že vedle reálného fikčního světa, který vypráví blíže nespecifikovaný vypravěč, se objevuje ještě fikční svět, který si vysnila hlavní hrdinka. Protože vyprávění probíhá ve třetí gramatické osobě, čtenář nemá možnost nahlédnout do myšlení hrdinky, tudíž neví, jak moc svému snu hrdinka věří. Stejně jako v Sternově románu i zde se objevuje problém věrohodnosti vypravěče. Čtenář nemá možnost ověřit si, které z daných informací poskytovaných Giulii jsou pravdivé.

V *Podobojí* dualismus spočívá ve dvou prostorech, které se v románu vyskytují. Tyto světy existují paralelně. Je to svět živých a svět mrtvých, které se nijak neruší. Postavy si v daném prostoru žijí svůj život. Spojnicí všech příběhů jsou postavy, které jsou na půli cesty.

Jedním z hlavních témat moderních próz je téma paměti. U Součkové je paměť změněná, zidealizovaná. Richterová věří, že vzpomínky jsou stále stejné. Mění se ale doba, která ovlivňuje uchopení vzpomínek.

Hodrová pracuje s pamětí jako se stále živým organismem. Postavy po smrti stále „žijí“. Nejsou tedy odkázáni na to, až si na ně někdo vzpomene. Hodrová pracuje s myšlenkou, že vše je v neustálém koloběhu. Nedochozí ke ztrátám. Motiv koloběhu je jedním z hlavních motivů knihy.

V *Podobojí* spojuje jednotlivé příběhy okolí Olšanského hřbitova. Ve *Slabikáři otcovského jazyka* je spojnicí rodina v různých etapách lidského bytí.

Daniela Hodrová žije v přesvědčení, že každý člověk má střed svého města. Tento střed se odvíjí od existence člověka v daném prostoru. Právě proto mají postavy románu *Podobojí* svůj střed města v okolí Olšanských hřbitovů. Pro hrdiny tento prostor symbolizuje svět.

Důležitým motivem obou knih je motiv smrti. Pro Richterovou je smrt absolutní konec. Dostat se k mrtvým lze pouze díky vzpomínkám. Hodrová směřuje spíše k mýtu. Nic pro ni není absolutní. Ve světě se nic neztratí. Obě autorky ožívují národní identitu skrze velikány českých dějin. Richterová citacemi z děl českých spisovatelů, Hodrová polemikami mrtvých velikánů na Olšanském hřbitově. Daniela Hodrová dává člověku vedle pozemského života ještě život posmrtný.

Sylvie Richterová nabízí čtenáři prostor, ve kterém není paměť. Vše působí cize a neútně. U Hodrové je to právě naopak. Její příběh se odehrává v prostoru staré Prahy. To znamená v místech, která si uchovávají paměť dávných časů.

I v těchto dílech se objevují prvky, které odkazují k odhalování principu psaní. Milada Součková hned na počátku svého románu otevřeně říká, že nehodlá hrát se čtenářem žádné hry, její zápisky jsou vytvořeny uměle. Sylvie Richterová přiznává, že si nejdřív musí utřídit myšlenky, protože zatím neví, co by mohlo být tématem jejího psaní. Následně zpětně popisuje genezi knihy.

Všechny tři romány jsou založeny na principu střihu. Jedná se o jakousi mozaiku příběhů, které jsou spojeny průběžnými motivy.

Zvláštní jazyk se objevuje zejména u Sylvie Richterové. Její styl je založen především na různých slovních smyčkách.

## 8. ZÁVĚR

Předložená práce se zabývala problematikou sebereflexe v románu 20. století. Toto století, které bylo velice bohaté na události, přineslo obrovské množství změn, které se odrazily nejen ve způsobu života, ale také ve způsobu myšlení. To mělo samozřejmě vliv i na literaturu.

První část práce si kladla za cíl zmapovat tendence literární vědy ve 20. století. Teoretickou oporu poskytla autorce kniha Tomáše Kubíčka *Vyprávěč: Teorie narativní analýzy*.

Další část práce se zabývala důkladným rozбором románu *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho* od Laurence Sterna. Na základě rozboru byly prakticky ukázány znaky sebereflexivní prózy. Dílo Laurence Sterna v mnohém předběhlo svou dobu a stalo se inspirací pro moderní autory 20. století.

Po teoretickém i praktickém vymezení sebereflexivních prvků se autorka v následující části práce zaměřila na problematiku sebereflexe v českém literárním prostoru. K prvnímu obecnému seznámení posloužila studie *Seberflexivní román* od Daniely Hodrové. Následně došlo k praktické ukázce některých sebereflexivních prvků v románech první poloviny 20. století. Jednalo se o romány ze 40. let: *Bel canto* Milady Součkové, *Rozhraní* Václava Řezáče, *Román* od Olgy Barényi a *Moudrý Engelbert* od Jaromíra Johna.

Následující část práce se zaměřila na sebereflexivní díla druhé poloviny 20. století. Jmenovitě na román Sylvie Richterové *Slabikář otcovského jazyka* a román Daniely Hodrové *Podobojí*. Tato dvě díla byla dále srovnávána s již zmíněným *Bel cantem* Milady Součkové.

Porovnáním těchto děl z různých etap 20. století se ukázal vývoj sebereflexe v českém prostředí. Díla druhé poloviny století se již tak výrazně nezaměřují na techniku sebereflexivního tvoření. Například na odhalování principu psaní. Díla druhé poloviny 20. století se soustředí především na paměť a existenciálně.

## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

### **Prameny:**

- BARÉNYI, Olga. *Román*. Praha : Českomoravský Kompas, 1945. 349 s.
- ČAPEK, Karel . *Hordubal, Povětroň, Obyčejný život*. Praha : Československý spisovatel, 1985. 415 s.
- HAŠEK, Jaroslav. *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*. Praha : Československý spisovatel, 2010. 566 s.
- HODROVÁ, Daniela. *Podobojí*. Ústí nad Labem : Severočeské nakladatelství, 1991. 184 s.
- JOHN, Jaromír. *Dořiny milenci a jiné kratochvíle*. Praha : Družstevní práce, 1942. 319 s.
- JOHN, Jaromír. *Moudrý Engelbert*. Praha : Družstevní práce, 1969. 396 s., 16.
- JOYCE, James. *Odysseus*. Praha : Argo, 1993. 557 s.
- RICHTEROVÁ, Sylvie . *Slabikář otcovského jazyka*. Praha : Atlantis, 1991. 303 s.
- ŘEZÁČ, Václav. *Rozhraní*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2004. 486 s.
- SOUČKOVÁ, Milada. *Bel canto*. Praha : Prostor, 2000. 216 s.
- STERNE, Laurence. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Praha : Odeon, 1985. 548 s.
- WOOLFOVÁ, Virginia. *Orlando*. Praha : Argo, 1994. 214 s.

### **Literatura:**

- BACHELARD, Gaston. *Poetika priestoru*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1990. 360 s.
- BÍLEK, Petr A. *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu*. Brno : Host, 2003. 360 s.
- FOUCAULT, Michel. *Diskurs, autor, genealogie*. Praha : Nakladatelství Svoboda, 1994. 115 s.
- GÖTZ, František. *Václav Řezáč*. 1. vyd. Praha : Československý spisovatel, 1957. 143 s.
- HILSKÝ, Martin. *Modernisté*. Praha : Torst, 1995. 269 s.
- HODROVÁ, Daniela. *Citlivé město : eseje z mytopoetiky*. Praha : Akropolis, 2006. 414 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.
- CHVATÍK, Květoslav. *Od avantgardy k druhé moderně : Cestami filozofie a literatury*. Praha : Torst, 2004. 426 s.
- KOUDELKOVÁ, Jana. *Problematika sebereflexivity v české próze 1. poloviny 20. století*. České Budějovice, 2009. 53 s. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích.
- KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč : Kategorie narativní analýzy*. Brno : Host, 2007. 240 s.
- MACURA, Vladimír. *Podobojí*. Ústí nad Labem : Severočeské nakladatelství, 1991. Doslov, s. 179.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Nečasové úvahy : O užitku a škodlivosti historie pro život*. Praha : Oikoymenh, 2005. 295 s.
- NÜNNING, Ansgar, et al. *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno : Host, 2006. 912 s.
- RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění II : Konfigurace ve fiktivním vyprávění*. Praha : Oikoymenh, 2002. 245 s.
- STANZEL, Franz, K. *Teorie vyprávění*. Praha : Odeon, 1988. 321 s.
- STŘÍBRNÝ, Zdeněk. *Dějiny anglické literatury I*. Praha : Academia, 1987. 414 s.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor. *Teorie prózy*. Praha : Akropolis, 2003. 286 s.