

Marie Mravcová

K možnostem zkoumání tematizované poetiky literárního díla

To, co se pokusím vyslovit tímto svým příspěvkem k tématu „literatura v literatuře“, není esence ani résumé z nějaké širší práce, vzniklé na základě soustavného studia jistého okruhu literárních děl. Námět, který lze souhrnně postihnout jako tematizace poetického a noetického aspektu tvorby v románovém díle, mně vytanul na mysl již před lety – a to zejména nad Čapkovým *Povětroněm*, *Řezáčovým Rozhraním*, prózami *Vítězslava Nezvala* a v neposlední řadě nad *Větrníkem K.M.Čapka Choda*, fabulovaným v poloze parodicky lehkovážné. Ke zkoumání a formulování toho, jakými cestami se poetika a noetika literární tvorby stává integrální součástí románové fikce, jsem se ovšem dosud neodhodlala. Mimo jiné také proto, že jsem pro tento analytický úkol postrádala vhodnou teoretickou bázi – tedy pojmy a hledisko, z něhož by daný námět a problém mohl být nahlédnut a uchopen. Přitom mám stále za to, že v období meziválečném nejde o jev nahodilý, že kromě románů o vzniku románu (*Povětroň*, *Rozhraní*, *Větrník*) se objevují digrese manifestující autorskou uměleckou poetiku v celé řadě vypravěčských partů a jako červená nit se jimi proplétá tázání po vztahu skutečnosti a fikce, reálného a smyšleného – smyšlené skutečnosti a smyšleného ve skutečném.

Před několika lety se daného tématu chopila Daniela Hodrová a učinila je součástí svých výzkumů a poetologických fines, shrnutých pod originální pojmové sousloví „sebereflexivnost románu“.¹ Připomeňme si stručně, k jakým literárním faktům a jevům Hodrová sebereflexivitu vztahuje, či, jinak vyjádřeno, na jakých literárních faktech a jevech ji demonstruje. Pokusíme-li se o shrnutí, sleduje takové postupy – explicitní (verbalizované) a implicitní (strukturní), kterými se ruší (záměrně) iluze reality a prosazuje se (zviditelňuje) tvořenost (utvořenost) literárního díla. Vycházejíc z textů české literatury 20. století, představuje a dokladuje Hodrová několik typů onoho zviditelňování tvůrčího aktu, to jest několik typů antiiluzivních postupů a stylizací. K tomu pak dodejme, že uplatňuje schematizující model, založený na polaritě napodobivost – utvořenost („literárnost“), čímž rozštěpuje i sám literární vývoj daného období. Jen glosou poznamenejme, že například Olbrachtův „napodobivý“ román *Nikola Šuhaj loupežník* prokazuje více literárnosti než lecjaké antiiluzivní experimentování.

K explicitním formám, jimiž je demonstrována utvořenost díla, lze počítat zosobněný vypravěčský vstup, jenž se stává „zveřejněním aktu tvorby, přítomnosti a aktivity autora-tvůrce, přiznáním smyšlenosti příběhu“² (srov. romány *Přehrada*, *Jak vejce vejci* aj.). Zliterárnějící účinná rovněž aluze (Hodrová ji mimo jiné demonstruje na odkazech *Johnova Výbušného zlotvora* k *Labyrintu J.A.Komenského* – tyto odkazy odhalil Milan Blahynka v doslovu k vydání z roku 1982) a spolu s ní parodie a perzifláž. *Rozmarné léto*, *Markéta Lazarová* a *Moudrý Engelbert* slouží jako příklad perzifláže jistých žánrových tradic a klíše: humoristického románu, dobrod-

¹ Viz její stať v kolektivní publikaci *Poetika české meziválečné literatury*, Praha 1987, věnované zejména poetice žánrů. Srov. rovněž studii D. Hodrové *Sebereflexe ve vývoji románu* z knihy *Hledání románu*, Praha 1989.

² Hodrová, D.: *Sebereflexivní román*, cit. dílo, s. 161.

ružného a sentimentálního románu, rodového a detektivního románu. Velmi přesvědčivě se zliterárnějící účín shledává v pronikání nízkých žánrů do sféry literární tvorby s uměleckou ambicí. Není náhodou, že mezi prózami těžícími z těchto žánrů dominuje Válka s mlouky. Na základě přehodnocování a přetváření triviální a zábavné literatury z „okraje“ je Čapkovo dílo komponováno celkově ve velkém rozpětí; sama jsem se kdysi Čapkovými výpravami na okraj literatury jen s částečným úspěchem zabývala a vím, že s pouhou evidencí tu nevystačíme, že je třeba sledovat stylizační a významovou funkci tzv. triviálních elementů a klíše v rámci nové, složitě a významově zvrstvené struktury. Vraťme se však ještě na chvíli k projevům a znakům (příznakům) sebereflexivnosti, jak nám je na materiálu české meziválečné prózy dokládá Daniela Hodrová.

Když pomíneme tvořenost jazyka či rozpojování jazyka a tématu (Pekař Jan Marhoul) a hlasitost vypravěče, zbývá nám ještě zviditelňované formování syžetu. Zliterárnějící moment lze dle Hodrové učinit nápadným několikerým způsobem – například vztažeností k nějakému literárnímu či mytickému příběhu, porušováním linearitu vyprávění (a spolu s ním časové následnosti), vypravěčskými digresemi aj. Řadí se sem rovněž různé typy montážní kompozice (z hlediska poetiky by si uplatnění montáže v meziválečném období zasloužilo soustavnější výzkum a výklad) a také různé způsoby budování příběhu z více verzí. Zmíňme též námi sledovaný typ románové kompozice, kdy se komponentou románové fikce stává samo vznikání literárního díla – tedy jeho geneze – a kdy se takto vytváří prostor pro explicitní (komentářovou) či epizovanou (fabulí motivovanou) demonstraci autorské poetiky. Do románové fikce tak proniká cosi zciuzujícího – antiiluzivního, co rozrušuje koherenci fiktivních obrazů a fiktivního světa, to znamená element metarománové povahy. Tento element se nevztahuje pouze k příběhu uvnitř díla, ale k širší literární tradici. Předmětem ztvárnění se nestává jen událost, její aktéři a možný svět, ale sama literatura. S pojmem sebereflexe tu ovšem podle našeho názoru nevystačíme.

Daniela Hodrová bezesporu otevřela vstup do velmi bohaté sféry interpretačních podnětů týkajících se zviditelňování literatury v literatuře, sféry, kde se mnohý literární teoretik a historik může analyticky vyžít. Ačkoliv si jejich poznatků vážíme, chtěli bychom se obejít bez pojmu sebereflexivnost románu. Tu se nám pak nabízí terminologie z disciplíny, jež se zabývá vztahy mezi literárními texty.

Proč se výrazu sebereflexivnost románu bráníme? Nejen proto, že podobně jako „tvořenost“ (a „literárnost“) představuje pojmenování příliš všezahrnující a my vítáme diferencovanější pojmosloví, ale také z toho důvodu, že pojem sebereflexivnost (sebereflexe) v sobě skrývá jistý paradox. Máme totiž za to, že reflektovat a sebereflektovat může pouze nějaký subjekt – a tím román není nebo snad jen v přeneseném slova smyslu. Přenášení smyslu a významu může ovšem působit ambivalentně, a tudíž nepřesně. Hodrová sice poznamenává, že sebereflektování se děje prostřednictvím autora a vypravěče a tyto skutečné subjekty se v jejím výkladu tu a tam mihnou (nemůže se bez nich zcela logicky obejít), poté však z její koncepce plyne, že máme celkem tři reflektory: román – tedy nikoli subjekt, nýbrž žánrové určení či konkrétní historicky podmíněnou strukturu a významovou jednotu, dále vypravěče – zprostředkujícího mluvčího románu, a konečně autora, to jest autentický subjekt a původce díla. Jak patrné, jde tu o „institute“ značně odlišné.

Problematika „literatury v literatuře“ se dnes namnoze řeší z perspektivy iniciujících vztahů mezi literárními texty. V takovém případě se nazastavujeme u genetických vlivů (zjišťování pramenů a zdrojů), ale tážeme se, co elementy vstupující do díla v rámci tohoto díla znamenají, jaké místo jim bylo přisouzeno v jeho struktuře, jak se podílejí na významové výstavbě a jak se proměňuje jejich původní funkce a význam (tedy více než o identifikaci nově ztvárněných elementů předcházejícího textu – pretextu – jde o jejich funkci). Zdá se nám, že pro mnohé z literárních faktů a jevů, které Daniela Hodrová erudovaně vytěžila z průzkumu české meziválečné prózy, můžeme nalézt diferencovanější pojmenování právě v typologiích mezitextových

relací, například v té, kterou nabízí Gérard Genette.³ Genettova teorie je nám sympatická také užším (a tudíž přesnějším) pojetím intertextuality, kterou chápeme pouze jako jeden z typů transtextuálních (a my dodejme: také intratextuálních) relací.

Genette pojem intertextualita rezervuje pouze pro evidentní přítomnost textu v textu, pro ty relace, které se staly strukturálními a sémantickými elementy nového textu. Současně se jedná o relace záměrné, realizované v díle vědomě a tak či onak zjevné pro recipienta. Vyjdeme-li z tohoto zúženějšího pojetí, pak budeme intertextovost připisovat pouze aluzím, citacím, parodii a travestii, v nichž je starší text (pretext, prototext, architext apod.) nějak evokován, přetvářen, citován a povědomí o něm se stává interpretačně, tu více, tu méně, relevantní.

To, co autorka studie o sebereflexivnosti románu označuje jako zviditelnění formule, na jejímž základě bylo dílo vybudováno (například různé varianty kompozičních postupů, syžetových modelů, kontroverze jazyka a tématu apod.), lze zahrnout pod genettovský pojem architextovost, označující odkazy textu k všeobecným pravidlům (např. žánrovým), podle nichž bylo dílo ztvárněno (tedy zprostředkovaně k množinám předchozích textů). Vzhledem k tomu, že odkazy na kód a obecná pravidla jsou tak či onak vlastní každé literární fikci, bude dobré rozlišit, kdy se tak děje formou jejich naplnění a kdy formou dialogickou, ať už míněnou afirmativně, nebo kontroverzně, to znamená, kdy se onen odkaz manifestuje, zviditelňuje, tematizuje apod. V případě, že se architextová relace děje formou odvolávky na zcela konkrétní dílo, kříží se vlastně s relací intertextovou, nabývá rysů intertextovosti, nebo, ještě jinak řečeno, lze ji chápat také intertextově.

Tematizace poetiky a noetiky literárního díla se pak nejbezprostředněji pojí s metatextovostí, tedy s relací uplatňovanou formou komentáře, diskursu. Protože se jejich nositelem obvykle stává vypravěč nebo postava, zdá se nám, že právě v tomto případě by mohlo jít o sebereflexivnost v pravém slova smyslu. Genette formuluje metatextovost pouze jako relaci transtextuální, ale pro naše potřeby (srov. výchozí problém: tematizace poetického a noetického aspektu tvorby v románovém, novelistickém aj. tvaru) však musíme uvažovat také o reflexi kreativního aktu vsazeného přímo do struktury díla, čili o relaci intratextové (vnitřně-textové). Pro tuto interní komentářovost, která však namnoze ukazuje i vně (transtextuálně - k obecným pravidlům, k jednotlivým dílům i k jejich množinám), vymezuje francouzský teoretik pojem paratextovost, čímž má na mysli relace textu k titulu, mottu, ilustracím, předmluvě, doslovu – ovšem k takové předmluvě či doslovu, které tvoří s fiktivním příběhem jistou komplementární celistvost a mohou aktualizovat rovněž vztah díla k literární tradici.

Již pouhý nástin jisté diference transtextuálních a intratextuálních relací naznačuje, že tu nejde jen o intenci klasifikační, ale spíše vymežující, a že zmiňované relace působí namnoze pospolu, a to jak v případě jednoho díla, tak i v případě jednoho literárního jevu. Metatextový odkaz může v sobě kupříkladu zahrnovat aluzi, při intertextuálním - aluzivním, parodickém, citátovém apod. vztahu – se připojuje relace metatextová aj. Znovu pak zdůrazněme, že zjišťování transtextuálních spojitostí a jejich případné specifikování s využitím té či oné typologie by nemělo být sebeuspokojivým cílem, nýbrž východiskem pro odkrývání významového potenciálu literárního textu.

Perspektiva transtextuality v kombinaci s jinými hledisky – genetickým a strukturním – může nepochybně do jisté míry inovovat také pohled na dílo, nazřené a vyložené z nejrůznějších hledisek. Osobně považuji za nejtranstextuálnějšího českého autora Karla Čapka, neboť právě v jeho tvorbě se objevuje úctyhodné množství literatury. V tomto směru ho můžeme srovnávat

³ Genette, G.: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris 1982.

například s Thomasem Mannem, s tím ovšem, že se český autor ve své transtextuální inspirovanosti jeví sdělnější a často hravě odlehčenější. Nad celkem Čapkova díla pak vidíme vznášet se dominantní aluzi – a to aluzi na hádanku Sfingy („Který živočich má jeden hlas, ale přitom má někdy dvě nohy, někdy tři, někdy čtyři, a je nejslabší, když jich má nejvíc?“), na kterou správná odpověď zní: „Člověk“ (to jest ten, jenž jako batole leze po všech čtyřech, v mládí stojí pevně na dvou a ve stáří se opírá o hůl). V souvislosti s neznámým člověkem, který kamsi tak strašně pospíchal, že se přitom zřítíl a rozbil, se klade v *Povětroní* následující otázka: „Neměl jste nad ním mučivý pocit, že jsme mu dlužni poznat ho?“⁴ Některé Čapkovy prózy jsou pak na principu „hádání“ člověka přímo vystavěny a lze říci, že způsoby kladení otázky a jejího uhadování rozvinul autor (epicky) v neobyčejně rozsáhlou škálu. Skutečně Velká monografie o Karlu Čapkovi ještě napsána nebyla a osobně se domnívám, že snad tento úkol ani není v silách jedince. Přináležel by spíše týmu specialistů na různé disciplíny; mimo jiné na jakousi čapkovskou intertextualitu, metatextualitu, paratextualitu apod. Těchto odborníků by mohlo být hned několik: jeden by se mohl zaměřit na aluze a apokryfní travestie (perzifláže) směřující k biblickým textům, jiný na ohlasy antické kultury; další by mohl zkoumat jednak tvořivý dialog s nejrůznějšími žánrovými formulemi, jiný odkazy k modelům syžetovým (povídka se záhadou, s popředím a pozadím; geometrizace kompozičních řešení, montáž, zmnožené hledisko, příběh složený z více variant apod.). A což teprve intertextualita působící a identifikovatelná v rámci celku autorova díla, rozvíjeného namnoze na základě principu opakování a variací? Ačkoliv jsem se nikdy neodhodlala k tomu sledovat soustavněji ozvuky Božích muk v dalších Čapkových dílech, vím bezpečně, že by to byl výzkum velmi produktivní. Nejznámější opakování a transformace se týká motivu šlépěje, já bych tu ale ráda připomněla magický nápis *Nazpět* (povídka *Nápis*), objevený na zdi u postele nemocného Matyše. Jeho magie se projevívá v tom, že přiměje lidské vědomí klást si otázku minulosti: „Nazpět! Všechno minulé je jen náповěď; vše zůstalo nedokončeno, naznačeno jako počátek a tušení... Nazpět! Snad každý to někdy pocítí a chtěl by se vrátit, jako by to bylo domů – nazpět! /.../ ke koncům, k dopovězení a dokončení sebe sama, k posledním krokům... Nemožný návrat! Nikdy nazpět!“⁵ Nemůže být pochyb o tom, že by pasáže z povídky *Nápis* mohly tvořit jakousi předmluvu k celé „noetické trilogii“ a v rámci takto nastoleného paratextového vztahu poskytovat klíč k její filozofické interpretaci.

4 Čapek, K.: *Spisy 8, Hordubal. Povětroní. Obyčejný život*, Praha 1984, s. 200.

5 Čapek, K.: *Nápis*, in: *týž: Spisy 1, Boží muka. Trapné povídky*, Praha 1981, s. 95.