

Disertační práce

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV BOHEMISTIKY

DISERTAČNÍ PRÁCE

SEBEREFLEXIVNÍ PRÓZA 30. A 40. LET V ČESKÉ LITERATUŘE

Školitel: prof. PaedDr. Vladimír Papoušek, CSc.

Autor práce: Mgr. et Mgr. Ondřej Selner

Studijní obor: Dějiny novější české literatury

Ročník: 5.

2020

Prohlašuji, že svoji disertační práci jsem vypracoval 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 disertační 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.

V Českých Budějovicích dne 15. června 2020

Ondřej Selner

Anotace

Předložená disertační práce se zabývá specifickými řečovými figurami uměleckých textů, které se v literárněhistorické diskuzi ustálily pod pojmem sebereflexivita. V první části práce se její autor pokouší nalézt jak inspirační zdroje této poetiky v širším historicko-kulturním evropském kontextu, tak i její případné souvislosti s modernistickým proudem uvažování a následně hledá iniciační momenty těchto postupů v bohemikálním prostoru. V pojednání také napříč různými literárněvědnými přístupy mapuje základní pojetí zkoumané problematiky na poli české filologie. Po prozkoumání těchto domácích tezí, vytyčení styčných otázek z nich vyplývajících a definování určitých kolizních a limitujících momentů se práce obrací zpět k samotnému termínu sebereflexivity a ohledává zdroje jeho myšlenkové sémantiky v zásadních koncepcích předních evropských filozofů 1. poloviny 20. století – Edmunda Husserla, Jeana-Paula Sartra, Martina Heideggera a Maurice Merleau-Pontyho.

Analýza relevantních děl těchto vybraných filozofů dovedla autora k vytvoření jakési myšlenkové mapy, která vykazuje zřejmé motivické paralely se sebereflexivními texty, což dokládají východiska stanovená pro jejich interpretaci. Se záměrem ověřit souvislost a platnost vytyčených východisek vznikly tři případové studie, jež se věnují klíčovým sebereflexivním dílům české prózy 30. a 40. let 20. století – *Hře doopravdy* Richarda Weinerja, *Rozhraní* Václava Řezáče a *Hlavě umělce* Milady Součkové.

Klíčová slova

Sebereflexivita, sebereflexe, sebereflexivní próza, sebereflexivní román, individualismus, modernismus, existencialismus, identita, autenticita, subjekt, reflexe, česká literatura, Edmund Husserl, Jean-Paul Sartre, Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty, Richard Weiner, Václav Řezáč, Milada Součková, Hra doopravdy, Rozhraní, Hlava umělce

Abstract

This doctoral thesis focuses on literary texts containing speech acts that are in literary history and theory usually known as self-reflexive. In the first part author attempts to find inspirations for self-reflexivity in a broader historical and cultural European context as well as its potential connections to modernism. Then it tries to find relations between these modernist tendencies and Czech literary production of the day. It also deals with different views of self-reflexivity in the Czech literary theory. After dealing with these perspectives and after analysis of their potential drawbacks, thesis then moves to an attempt to find a precise meaning of self-reflexivity with respect to the term itself. On that account it analyses reflexive philosophy of major philosophers of the 1st half of the 20th century – Edmund Husserl, Jean-Paul Sartre, Martin Heidegger and Maurice Merleau-Ponty.

The analysis of relevant works of these philosophers dealing with reflexivity leads to the formulation of a thought-map that embodies evident parallels between self-reflexivity in literature and reflexivity in philosophy. In order to verify these parallels, thesis then focuses on interpretation of major texts of Czech literature that are usually considered to be prototypes of self-reflexive novels. These are works *Hra doopravdy* by Richard Weiner, *Rozhraní* by Václav Řezáč and *Hlava umělce* by Milada Součková.

Keywords

Self-reflexivity, self-reflexive novels, individualism, modernism, existentialism, identity, authenticity, subject, reflexion, Czech literature, Edmund Husserl, Jean-Paul Sartre, Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty, Richard Weiner, Václav Řezáč, Milada Součková, *Hra doopravdy*, *Rozhraní*, *Hlava umělce*

Mé poděkování patří panu prof. PaedDr. Vladimíru Papouškovi, CSc., za jeho kontinuální podporu během studií, cenné kritické připomínky a velmi důležité myšlenkové inspirace. Za kolegiální připomínky a nesmírně plodné diskuze nad literární teorií, ale také nad vším ostatním, bych rád poděkoval Mgr. Martinu Dvořákovi, s nímž jsme prošli obdobím doktorského studia společně v dennodenním kontaktu a stali jsme se velmi dobrými přáteli. Děkuji také doc. PhDr. Ladislavu Nagyovi, Ph.D., za jeho laskavost, komentáře a kritiku.

Samostatné poděkování patří mé ženě Kateřině, a to za trpělivost, nikdy neutuchající osobní i odbornou podporu, neocenitelné rady a v neposlední řadě také za shovívavost.

Obsah

ÚVOD.....	9
„JAKÝSI ZMÍTANÝ HOREČNÝ CHAOS...“	14
INICIACE INDIVIDUALISMU.....	15
MODERNISTICKÉ TENDENCE K IPSEITĚ V LITERATUŘE	21
INSPIRACE, ZROD A SYMPTOMY SEBEREFLEXIVITY V ČESKÉ PRÓZE	26
TEORIE SEBEREFLEXIVITY A JEJÍ ÚSKALÍ	39
ODHALENÍ A NEOVĚŘITELNOST.....	39
AUTENTICITA.....	42
SIGNÁLY FIKČNOSTI.....	44
LIMITY A KOLIZE	47
VÝCHODISKA A ALTERNATIVY.....	50
REFLEXE SUBJEKTU JAKO VÝCHOZÍ BOD UVAŽOVÁNÍ.....	55
K HISTORICITĚ POJMU REFLEXE	56
HUSSERL: ŠTĚPENÍ „JÁ“ A REFLEXE JAKO METODA VŠEHO	58
SARTRE: REFLEXIVNÍ AKT JAKO ZJEVOVÁNÍ „JÁ“.....	62
HEIDEGGER: SPOLUBYTÍ A PŮVOD UMĚLCE.....	70
MERLEAU-PONTY: NAD-REFLEXE JAKO VZTAH TĚLA A DUŠE.....	74
„KÝM JSEM JÁ, KDYŽ PÍŠU TENTO ROMÁN?“ INSPIRACE PRO ČTENÍ SEBEREFLEXIVNÍ PRÓZY	83
PŘÍPADOVÉ STUDIE.....	91
RICHARD WEINER: HRA DOOPRAVDY (1933).....	92
HRA NA ČTVRCENÍ	95
HRA NA ČEST ZA OPLÁTKU.....	103
AKT PSANÍ JAKO MODUS SEBEREFLEXE.....	107
DOVĚTEK: KAŽDÝ POHYB STAL SE MI NESNESITELNÝM.....	109
VÁCLAV ŘEZÁČ: ROZHRANÍ (1944)	112
CHTĚL BYCH SE PROMĚNIT V TEBE.....	114

PROTICHŮDNÝ, NEBO PODVOJNÝ?.....	125
MILADA SOUČKOVÁ: HLAVA UMĚLCE (1946).....	129
CHÁPEŠ, ŽE TO TAK MUSÍM NAPSAT?	132
JAKÁ PODIVNÁ TVÁŘ UMĚLCE.....	140
ZÁVĚR	145
BIBLIOGRAFIE.....	152

Úvod

Literární dílo lze nahlížet vícero způsoby, jejich okruh je ale vymezen dvěma hraničními póly. Zastánci prvního z nich recipují dílo záměrně zcela izolovaně od jeho autora, zatímco jejich symboličtí oponenti jej vnímají jako artefakt, který je se svým autorem v těsné a neoddělitelné relaci. Podobně se i samotná díla svým charakterem od svého autora vzdalují buď více (například žánry fantasy či science fiction, u nichž je povaha recepce odvislá primárně od propojenosti, funkčnosti a soudržnosti fikčního světa a všech jeho entit), nebo naopak méně (žánr pamětí či deníků, u nichž je čtenář konfrontován s řečovými akty, které simulují nestylizovanost a autenticitu projevu a u nichž je autorský subjekt nejen zásadním scelujícím prvkem, ale také samotným centrálním motivem).

V literární historii lze také evidovat linii děl, která intencionálně a tvůrčím způsobem pracují s oběma těmito póly zároveň, tj. jak s krajní stylizovaností, tak i se zdánlivou potřebou se limitně neustále přibližovat řečovým figurám, které bychom mohli označit jako usilující o věrohodnost. Pro prózy s těmito velmi specifickými řečovými figurami se v bohemikálním prostředí vžil termín sebereflexivní próza. Pro tu je typická radikální explikace její tvořenosti (výslovným způsobem je upozorňováno na fikční charakter textů), zároveň však velmi často zásadním způsobem problematizuje otázky identity jedince ve vztahu k literárnímu textu a okolnímu světu. Příklon k tomuto typu literatury přitom nebyl náhodný – sebereflexivní tendence se totiž v evropské literatuře silně projevují v období 1. poloviny 20. století, jež lze vzhledem k zásadním dějinným událostem charakterizovat jako fázi vývoje lidstva, během níž je na identitu jedince vytvářen enormní tlak.

Lidstvo se ocitá v krizi. Člověku se odcizuje nejen věda, ale i druhý člověk. Kultura, politika, duchovní život a sebepochopení evropského lidstva je, jak o tom psal německý filozof Edmund Husserl ve svém nedokončeném pojednání *Krise evropských věd a transcendentální fenomenologie* (1936), v kritickém stavu: „Krise filosofie je proto krizí všech novodobých věd, článků filosofické univerzality, a je zprvu latentní, později však stále zřetelněji se vyjevující krizí samého evropského lidství v celém smyslu jeho kulturního života a v celé jeho ‚existenci‘“ (Husserl 1996, s. 34). Jedinec se nachází v pozici jakéhosi cizince ve světě, jeho existence je radikálním způsobem zpochybňována

a člověk ztrácí víru v rozum. „Ztratí-li člověk takovou víru, znamená to, že ztrácí víru ‚v sebe sama‘, v pravé, jemu vlastní bytí“ (tamtéž). Individualita pozbývá schopnosti sebeurčení, nelze ji identifikovat, stává se subjektem splývajícím s dalšími okolními subjekty, beztvarym jedincem buď bez vlastní tváře, nebo snad ještě hůř s tváří weinerovsky vyšklebenou či munchovsky vyděšeně křičící. Tato ztracená individualita se ovšem i v onom beznadějném stavu snaží svou tvář znovu nalézat, a to právě za pomoci radikální reflexe sebe samé vůči dalším jsoucům a společnosti. Subjekt hledá nové způsoby vyjadřování, nové způsoby řeči a jazyka, v nichž by nakonec mohl spatřit a zformovat i sám sebe.

Právě literární texty označované jako sebereflexivní jsou evidencí toho, že tato všeobecná snaha o sebepochopení a sebeutváření probíhá velmi silně také na poli literatury, navíc ještě velice specifickým způsobem. Sémioпростor textů se totiž v tomto typu tvorby stává jakýmsi místem umožňujícím existenci individuálním písčím subjektům. Na rozhraní vlastní existence a tvořeného díla se jedinec potkává se sebou samým, snaží se sám sebe pochopit a na půdorysu literárního textu a fikčních entit se pro tento subjekt stává neviditelné – tj. jeho neuchopitelná existence – konečně viditelným. Subjekt se pokouší o překonání nejen krize vlastní individuality, ale také úpadku, který je jejím důsledkem. Ten zmiňuje Miroslav Petříček (* 1951) v knize *Filosofie en noir* (2019) v návaznosti na esej „Vypravěč“ (1936) německého židovského filozofa a literárního kritika Waltera Benjamina (1892–1940), jenž hovořil o tom, že v období mezi válkami mizí schopnost jedince srozumitelně sdělovat prožité ostatním: „sdělitelnost zkušenosti upadá“ (Benjamin 1979, s. 217). Je to úpadek sdělitelnosti a v literatuře pak „úpadek tradičního vypravěčství“ (Petříček 2019, s. 100), který, vedle jiného, subjekt svou (sebe)reflexí a reflexí vyprávění demonstruje.

Intencí předkládané práce je onen popisovaný moment radikální sebereflexe jedince ve vztahu k literárnímu textu zachytit. Oporu pro zamýšlenou analýzu představuje fokus na širší myšlenkový diskurz dobové negociace o smyslu jedince ve světě, soustředěné čtení centrálních filozofických koncepcí věnovaných reflexi jedince a následné vytyčení fundamentálních souvislostí mezi těmito přístupy k problematice subjektu a jeho reflexe a texty disponujícími sebereflexivními strategiemi.

Práce je rozdělena do čtyř velkých oddílů. V prvním z nich se zabývá širším historicko-ideovým kontextem konce 19. a počátku 20. století. Vytýčuje nejdůležitější myšlenkové inspirace doby i zásadní dějinné momenty, definuje projevy a důsledky Husserlem zmiňované duchovní a společenské krize lidstva a usouvztažňuje je s dobovými tendencemi, které stály na počátku radikální subjektivizace umění 1. poloviny 20. století a v konečném důsledku vedly k erupci nových uměleckých -ismů. Závěr prvního oddílu je věnován inspiračním motivům a symptomům reflexivity v literatuře bohemikálního prostoru, samotnému zrodu linie děl české sebereflexivní prózy a jejímu vytyčení. Tato linie je pak nastíněna také v širším kontextu vývoje románu v našem prostředí. Záměrem je najít možné zdroje, inspirační momenty a motivické paralely sebereflexivní prózy v české literatuře, a to s výrazným přihlédnutím k nejsilnějším celoevropským tendencím v literatuře.

Protože otázka sebereflexivity v literatuře je zvažována také prizmatem primárně teoretických hledisek, je druhá část práce věnována právě těmto literárně-vědným reflexím teoretiků bohemikálního prostoru. Komparací a analýzou docházíme ke styčným bodům, z nichž z hlediska literární teorie krystalizují fundamentální motivy sebereflexivních textů. Představujeme určité principy a přístupy a necháváme je vedle sebe komunikovat a vstupovat do různých významových kontextů. Zároveň se zabýváme limity tohoto výhradně teoretického směru uvažování o sebereflexivní literatuře, nastiňujeme některé kolize a snažíme se hledat jiná možná východiska v alternativním přístupu, který by při interpretaci sebereflexivních próz intenzivněji zvažoval téma subjektu a jeho reflexe jako problému, jenž je pro dobovou topiku a rovněž pro texty naprosto zásadní a jenž by neměl být na úkor žádných teoreticky zaměřených pojednání jakkoli upozadován.

Jako potenciální krok k vymanění se z limitace a svázání termíny a teoriemi jsme se pokusili vytyčit obrat k samotnému zkoumání principu reflexe v zásadních filozofických koncepcích 1. poloviny 20. století. Z mnoha významných filozofů tohoto období jsme nakonec zvolili Edmunda Husserla, Jeana-Paula Sartra (s přihlédnutím také k některým myšlenkám Alberta Camuse), Martina Heideggera a Maurice Merleau-Pontyho, neboť jejich vybrané texty představují jednotnou linii uvažování o reflexi ve vztahu k subjektu. Tito myslitelé vedou na téma (sebe)reflexe návaznou řeč, která se

postupně obohacuje o další a další motiviku a principy. Ve svých pojednáních se navíc téměř všichni zmínění velmi často tímto tématem zabývají právě v souvislostech s uměním, mnohdy se také zcela specificky dotýkají samotného aktu tvorby, či dokonce i aktu psaní a literárního textu. Právě v konturách tohoto usouvztažňování hledáme principy, jež vytváří relace a paralely nejen mezi myšlenkami jednotlivých filozofů, ale zejména mezi reflexí subjektu ve filozofii a sebereflexivitou v literatuře.

Detailním čtením těchto filozofů docházíme v závěru třetího oddílu práce k jakémusi přehledovému slovníku myšlenek, k myšlenkové mapě, za pomoci níž usouvztažňujeme problematiku sebereflexivity v literatuře. Následně pak skrze ni čteme konkrétní vybrané texty sebereflexivní prózy 30. a 40. let 20. století. Rozboru těchto textů se věnují tři případové studie, které představují závěrečnou, čtvrtou část naší práce. Studie jsou věnovány osobitým prózám třech významných českých autorů – Richarda Weinera, Václava Řezáče a Milady Součkové. Mimo to, že vybrané texty spojuje téma velmi intenzivní reflexe subjektu ve vztahu k literárnímu textu jako určitému poli možností vlastní existence, vykazují autoři těchto próz další pozoruhodné podobnosti nejen napříč jednotlivými texty, ale také v jejich osudech, jež nakonec nalézají odraz právě i v uměleckých dílech samotných.

Cílem této práce je představit určitou variantu přístupu k interpretaci české sebereflexivní prózy. Navrhovaný interpretační přístup je inspirovaný otázkami a premisami, které kladou jedni z nejvýraznějších person v oblasti filozofie v kontextu problematiky subjektu a jeho reflexe ve světě 1. poloviny 20. století. Ambicí práce přitom není obsáhnout sebereflexivní projevy v české próze zcela komplexně a vyčerpávajícím způsobem, to ostatně ani není v jejích možnostech. Snaží se spíše nahlédnout svébytný modus tohoto invariantu psaní, označovaného tradičně jako sebereflexivní, a to v úzkém spojení a v souvislostech s vývojem myšlení o identitě v evropském měřítku. Ve vybraných textech se totiž v procesu opakovaného čtení právě témata, jako jsou individuální existence a její reflexe, bytí, hledání identity, snaha po určení, identifikovatelnosti, hledání vlastní tváře a vlastního těla, vyjevují jako naprosto fundamentální.

Ostatně byl to právě samotný proces opakované četby sebereflexivních próz, který autora této práce inspiroval k tomu, aby ve snaze jim porozumět začal hledat souvislosti v dobové myšlenkové negociaci o tom, co je subjekt a co je reflexe, a následně odrazy této problematiky sledoval ve vztahu k literárnímu, takzvaně sebereflexivnímu, textu.

„Jakýsi zmítaný horečný chaos...“

Konec 19. století a 1. polovina 20. století jsou obdobími, během nichž se lidská individualita ocitá v husté a překrývající se síti významů, obrazů, symbolů, jazyků a ideologií, které přímo usilují o rekonfiguraci její pozice ve světě. Pod vlivem myšlenek německého filozofa Arthura Schopenhauera (1788–1860), jež výrazným způsobem uvedly v pohyb potřebu reflexe pozice jedince ve světě, se lidské nitro stává centrem poznávání tohoto světa. Ve svém zásadním pojednání *Svět jako vůle a představa* (1819) Schopenhauer deklaruje, že onu zmiňovanou hustou sítí významů a jevů nelze pochopit zvnějšku, neboť při takovém pohledu uchopujeme svět pouze jako nevypovídající „obrazy a rámy“ (Schopenhauer 1997, s. 93). Podstatu a kauzalitu věcí ve světě je tedy nutné hledat primárně v člověku samém, protože člověk není jen čistě „poznávající[m] subjekt[em]“ (tamtéž), nýbrž také individuem, v němž se vyskytuje místo, které mu umožňuje do onoho nitra světa vstoupit.

Zásadním momentem přehodnocení stavu individuality ve světě byla také reinterpretace obecně platné představy světa, jehož jednota je dána Bohem a vírou v něj a rovněž z toho vyplývajícím řádem, který je definovaný a ve své podstatě rigidní, stabilní a spolehlivý. Německý filozof a básník Friedrich Nietzsche (1844–1900) v návaznosti právě na Schopenhauerovu individualistní filozofii stavící do centra poznání lidskou individualitu na sklonku 19. století ohlašuje svět, který Boha – respektive jeho konstrukt a ideu – již nepotřebuje: „Ach, bratří, ten bůh [...] byl výtvozem člověka, byl šílenstvím člověka, jako všichni bohové. Člověkem byl a jen ubohým kusem lidství ‚já‘“ (Nietzsche 2013, s. 29). Myšlenka smrti Boha, jeho stvoření člověkem, a s tím související, opět Nietzsche deklamovaný nutný přerod lidské individuality, člověka, v cosi pokročilejšího – v nadčlověka –, v takovém pojetí radikálně posiluje pozici individua ve světě. Lidského jedince legitimizuje jako nejschopnější bytost tohoto světa, která má primární právo na jeho výklad. Tento přerod dává jedinci absolutní sebedůvěru ve vlastní explikaci své existence, a v důsledku toho i ve svobodnou „tvorbu“ světa, který ho obklopuje. V 1. polovině 20. století „já“ uchopuje svět i to, co ho přesahuje, protože už neexistuje subjektu vyššího, než je ono samo.

Umístění „já“ do středu světa je na jedné straně výrazným posílením individualismu, na straně druhé ale s sebou nese i opačné kvality, tedy znejistění tohoto subjektu, jenž si zákonitě svým rozhledem uvědomuje také nepatrnost prostoru v kosmu, který lidská existence jako taková ve vztahu k rozměrům poznatelného a nepoznatelného světa zaujímá. Svět a zejména subjekt v něm je takovým gestem (smrtí Boha, který byl dosud jednotícím konceptem světa) vlastně uveden v nejistotu, je těžko uchopitelným jednou jedinou celkovou perspektivou. To vede k pocíťování úzkosti z bytí a nicoty, k pocíťům absurdnosti a nevolnosti z vlastní – prázdne – existence. Člověk má svobodu, ovšem zároveň musí úděl této svobody přijmout jako danost. Tuto danost člověk odkrývá ve své nejryzejší podobě – ve své vlastní absurditě a nicotě bytí.

Iniciace individualismu

Oním duálním způsobem – tedy na jedné straně jako posílení individualismu a na straně druhé jako uvádění této individuality v nejistotu – lze vnímat celou řadu teorií v mnoha oblastech myšlenkových pohybů tohoto období. Jednu takovou další ze zásadních reinterpretací světa představuje obecná teorie relativity německého fyzika Alberta Einsteina (1879–1955). Ta objevuje fascinující prostor, který je lidskému jedinci natolik vzdálený, že ho omračuje svou záhadností a nesmírně jej fascinuje, zároveň ale zcela podryvá představu světa jako něčeho, co je souvisle a komplexně vnímatelné a poznatelné pouze lidskými smysly racionálním chápáním.

Einstein je svého druhu oním sebevědomým tvůrcem, vizionářem, hledajícím adekvaci ve světě ve vlastních, radikálně individualistických koncepcích, které nahlíží kosmos globálními měřítky, jež jeho samotného dalece překračují. Současně však jedincovu perspektivu v poměru k nahlížené problematice vlastně degradují, upozorňují na jeho zúžený úhel vidění a omezené způsoby poznání prostoru, v němž se „vznáší“. Člověk, podporovaný průmyslovou revolucí, vírou v technologický a ekonomický pokrok nového století, získav důvěru v absolutní uchopitelnost a podmanitelnost světa, a v důsledku toho i víru v absolutní popsitelnost a poznatelnost sebe samého, se v Einsteinových teoriích stává právě tím výše zmiňovaným nepatrným a „bezvýznamným“ článkem univerza, které ho mnohonásobně přesahuje a které je mu v zásadě nedostupné a svou rozsáhlostí mnohdy i nepředstavitelné. Člověk vidí pouze

omezený výsek reality, je schopen zahlédnout jen ten horizont, který se mu vystavuje v bezprostřední blízkosti. Ve skutečnosti je ovšem součástí kosmu, jehož podstatná část mu svým způsobem zůstane kompletně neviditelná.

Psychoanalýza Sigmunda Freuda (1856–1939), rakouského psychoanalytika a zcela zásadního myslitele přelomu století, relativizuje poznatelnost a uchopitelnost jedince a jeho existence jiným způsobem. Zatímco Einstein svými teoriemi ohledává vnější prostor, Freud se vydává jiným směrem, ovšem stejně neohledatelným a neznámým – do lidského nitra. Identicky lze rozumět jeho psychoanalytickým koncepcím: byť Freudovy úvahy představují slovník, s nímž lze v rámci psychoanalýzou nastavených pravidel funkčně deskribovat lidské nitro a explanovat různé vzorce chování, poznávat „já“ (a tedy znovuustanovat představu poznatelného světa a v tomto případě i samotného lidského nitra), zároveň nevyhnutelně vedou k otevření náhledů vedoucích ke znejistění subjektu. Ve Freudových analýzách totiž lidský jedinec není primárně tím, co si tento jedinec plně uvědomuje, nesestává pouze z charakterových rysů, jichž si je vědom, ale je především tím, co si neuvědomuje, co o sobě neví.

Freud předpokládá, že osobnost jedince je utvářena niternými zážitky z dětství a jistými psychologickými archetypy, které se pak projevují v dospělosti a této identitě propůjčují významné charakteristiky. Tyto jsou v zásadě neovlivnitelnými, neznámými, (pro daný subjekt) neviditelnými kombinacemi charakterových vlastností, které vychází ze zážitků z dětství či dospívání daného subjektu. A zkoumat je lze pouze zpětně interpretačními metodami.¹ Představa „já“ jakožto něčeho poznatelného, daného a srozumitelného se v takové konstituci stává neplatnou. Člověk může totiž být nahodilou sítí významů a charakterových rysů, jež mají mnohdy zcela iracionální příčiny v „nevědomé“ fázi dětství. Lidské nitro se stává podobnou neznámou jako Einsteinův vesmír.

¹ Ve *Výkladech snů* (1899) Sigmund Freud podrobuje sny interpretačním výkladům. Na základě jejich jazykového rozboru pak dochází k určitým archetypům lidských osobností. Sny pro Freuda představovaly příběhy, z nichž mohl sám psychoanalytik vystavět analýzu osobnosti člověka, její poruchy a určité vzorce chování (Hodrová 2001, s. 775).

Do myšlení 1. poloviny 20. století vnáší podobnou iracionalitu a také důležitost intuitivního rozumění světu francouzský filozof Henri Bergson (1859–1941), jenž se zabýval – vedle mnohého dalšího – trváním „já“ v čase. Stavěl se do opozice proti vědeckým náhledům na svět, které ho charakterizovaly jako sled příčin a následků, tj. zastávaly stanoviska, v nichž bylo možné každému jevu a každé skutečnosti přiřadit předcházející příčinu, a ve vzájemnosti tak vysvětlovat podstaty jevů. Podle Bergsona ovšem v lidském vědomí schopnost takového uchopování světa neexistuje.

Člověk podle něj existuje v permanentní proměně – každý okamžik naší existence představuje jiné „já“, lidské individuum samo sebe neustále buduje a utváří, nelze jej tedy v jednom okamžiku zachytit a staticky popsat. A nelze zachytit onu relaci mezi příčinou a důsledkem, právě proto, že mnohé se odehrává na intuitivní či iracionální rovině. Bergson zpochybňuje výhradně rozumové chápání světa, mluví o v zásadě jaksi multidimenzionální a neustále probíhající kreaci a re-kreaci lidské individuality vznikající v kontinuální proměně.

Jestliže filozofie dodávala lidskému subjektu sebedůvěru (Schopenhauer a Nietzsche), snažila se o jeho vnitřní poznání (Freud) a akcentovala iracionalitu (Bergson), to, co tyto představy jaksi uvědomělého lidského subjektu hodného zkoumání uvedlo ve zcela perverzní dimenzi, byly dva proběhlé světové konflikty. Války člověka proměnily na jedné straně v součást mechanicky vraždící masy podřizující se direktivám a rozkazům, na straně druhé pak v objekty bez identity, s nimiž je možné libovolně nakládat, ve prospěch mocenských a ideologických konceptů. Člověk obývající Evropu tohoto období tak poznává dosud nikdy v minulosti nezakoušené hrůzy světového ozbrojeného konfliktu a hromadného umírání na bojištích. Je svědkem nástupu dvou proti sobě se vymezujících mocenských principů, jež internují a hromadně „mažou“ lidské existence v likvidačních prostorech k tomu určených. Zabíjí v duchu mytických koncepcí o čisté rase a budoucím ráji, na jehož budování se tímto údajně podílí, tedy v duchu ideálů přesahujících (spíše zcela ignorujících) jednotlivce a hlásících se k nad-individuálním a univerzálně platným mýtům čistoty a eschatologie.

Lidský subjekt je entitou oběma těmito ideologiím plně podřízenou, je nesvobodným objektem, jehož pozice je určována shora, jeho statut je dán a nemůže být

jakýmkoli způsobem postupně etablován. Subjekt je odsouván, je netečným svědkem dějin, které jím smýkají. Individualita se v průběhu válek stává nežádaným objektem, jehož určité konfigurace musí být vyhlazeny. Je to jistý druh paradoxu, protože ideologickými vůdci byly zpravidla tyto sebe-vědomé individuality, na jejichž kultu byl celý systém budován. Společným rysem proměn přelomu a 1. poloviny 20. století napříč různými sférami myšlení je tedy obecné problematizování subjektu v nejrůznějších podobách a vymezování se vůči němu. Subjekt je jaksi nucen k reflexi sebe samého, ať už s konečným výsledkem své jistější, či znejistěné pozice ve světě.

Tento posun směrem k subjektu představuje radikální obrat vůči diskurzu 19. století a vůči celospolečensky orientované teorii Georga Wilhelma Friedricha Hegela, popisnému pozitivismu Augusta Comteho či marxismu Karla Marxe. Schopenhauerovy, Freudovy, Bergsonovy i Einsteinovy úvahy jsou orientovány vůči světu z perspektivy individuality, jež se v něm nachází. Nehledají souvislosti a významy v proměně ducha či v souboji společenských tříd, v procesech komplexních a celokulturních, v epochálních změnách, nýbrž po nich pátrají v intimitě a subjektivitě vnitřních procesů, v „já“, které poznává svět skrze své individuální vědomí. Na druhé straně ovšem – jak již bylo řečeno – tato individualita ztrácí oporu kvůli zmiňovaným válkám a odmítnutí sjednocujících ideových a náboženských struktur, jež byly vyvráceny či radikálními gesty zavrženy – „*bůh je mrtev!*“ (Nietzsche 2013, s. 11; kurziva F. N.).

Subjekt nicméně na přelomu století představuje meritum absolutního zájmu, „já“ si více než kdykoli předtím uvědomuje svou centrální pozici ve světě. Tato výrazná tendence k ipseitě² – jež má původ v globálních diskurzivních změnách konce 19. století a ve výrazných, radikálně nových způsobech pojmání světa souvisejících s kontinuálním uvědomováním této ipseity pramenící ze znejišťování/posilování pozice subjektu ve světě – se stala jedním z momentů, které uvedly v pohyb doslova explozi nových náhledů na svět nejen v oblasti vědy, filozofie či psychoanalýzy, ale také v oblasti umění.

Právě v tomto období proto vzniká nepřeberné množství nových takzvaných -ismů, uměleckých směrů usilujících o aktualizované a přitom mnohdy velmi svébytné

² Ipseita je termínem, který často používají existencialističtí filozofové. Je synonymem pro „jáství“, pro proces pocíťování individuální identity v sobě samém.

vidění světa. Tyto nové náhledy v podstatě reprezentují mnohost oněch uvědomělých „já“, oněch individualit zápasících o reprezentaci svého vlastního způsobu chápání světa.

Individualita se například stává centrálním motivem jednoho z nejzásadnějších obrazů konce 19. století – *Výkřiku* (1893) expresionistického malíře Edvarda Muncha (1863–1944). Dějištěm celého Munchova výjevu je abstraktní, do ruda odstíněný prostor, v jehož ohnisku se ocitá expresionisticky deformovaná individualita s lysou lebkou. Tato postava zakouší zcela evidentně radikální moment děsu, který lze „číst“ z jejího vyhroceného výrazu. Není to jen pokřivené a afektované zobrazení tohoto subjektu, ale zejména extrémní důraz na prožívaný děs, na onen výjev existencialistického strachu, co Munchův obraz vystihuje a dovoluje ho chápat v souvislostech radikálního obratu k jedinci.

Jinou reflexí obratu k subjektivitě jsou *Slečny z Avignonu* (1907) španělského malíře a sochaře Pabla Picassa (1881–1973). Ty jsou exponovaným subjektivním viděním světa, v němž do popředí zásadně vyvstává nikoli zachycená scenerie a situace (objekt tohoto zobrazení), nýbrž způsob kubistického zobrazení, tedy tato individualistní fokalizace „světa“ autorem (subjekt). Právě toto radikální zjednodušení (možná lépe řečeno odchýlení se od standardního) vidění skrze geometrické tvary u Picassa je deviací srovnatelnou s Einsteinovým odchýlením od nahlížení na svět optikou individuum přesahujících perspektiv. Picasso se dívá na svět, ale vidí ho významně odlišně než jeho předchůdci a ostatně i jeho současníci.

Za velmi specifický příklad hledání individualistického výrazu mohou být považovány i abstraktní malby českého výtvarníka Františka Kupky (1871–1957). Zásadní pro jeho tvorbu je proces hledání – obrazy totiž vznikaly doslova analytickým ohledáváním vztahů platných v rámci geometrických rozvrhů a také v rámci tohoto individuálního uměleckého jazyka. Výsledné kompozice pak získaly svou finální podobu několikačetným překrýváním tvarů, promyšlením struktur, rekonfigurací objektů a proporcí. Definitivní podobě uměleckého artefaktu zpravidla předcházelo několikero skic založených na matematicko-geometrických operacích.³ Kupkova metoda je dokladem

³ O tom, jak se Kupka s napodobováním vnějšího světa vědomě po několikaleté cestě rozešel, jak ohledával možnosti svého vlastního vyjadřování a jak vznikal nejvýznamnější Kupkův „projekt“

toho, jak dochází k ohledávání vlastního způsobu vidění v tomto období prizmatem vlastního „já“. Celistvý a konečný obraz se určitým způsobem vyjednává v rámci umělcovy řeči, kterou vede s okolím a se sebou samým – ipseita této individuality je uvedena v chaos, načež je vedena k tomu hledat svůj vlastní výraz reprezentující svět tak, jak jej tento subjekt vidí.

Podobně svébytnými reprezentacemi, které vznikají nutností produkovat vlastní řeč, vlastní výraz, jsou suprematistický *Černý čtverec* (1915) ruského malíře Kazimira Maleviče nebo ready-mades Marcela Duchampa. Ty však otevírají i další vrstvy otázek, jež jdou za hranice této subjektivity. Co a jak vlastně lze reprezentovat, co lze vidět, co „já“ může zobrazit, co může „já“ považovat za reprezentaci a jak tomu lze rozumět v kontextu určitých konvencí a pravidel ustanovených v rámci uměleckého provozu produkce a recepce?

Všechny výše uvedené způsoby zobrazení a reprezentací (samozřejmě by bylo možné takových příkladů dohledat mnohem více) mají průsečík ve velmi silné tendenci k individuální existenci a její intenci, z níž tato reprezentace vychází. Představují performance subjektů, jež jsou si samy sebe velmi intenzivně vědomé, jsou si schopenhauerovsky sebejisté, a usilují o přehodnocení ustanovených paradigmat, jež lze označit jako soubor specifických vzorců aplikovaných v rozumění světu. Tyto individuality prezentují svá vlastní porozumění a vidění, která se silně odchylojí od dosud známých módů reprezentací, hledají nové výrazové i jazykové prostředky, jež budou korelovat s viděním těchto individualit.

Člověk vymezeného časového období se v souladu s Freudovými analýzami stává komplexní složeninou, jež má pokaždé specifický způsob vidění světa, a zároveň už nepředstavuje subjekt, který by byl jasně ukotven v univerzu. Jeho pozice je relativizována a zpochybňována, načež tento subjekt hledá nejprve sám sebe a následně cestu, jak uchopovat okolní svět. Uvědomění této jedinečnosti, tohoto „já“ v kosmu, má

Dvoubarevné fugy (1912) píše teoretik umění Karel Srp: „Po více než deset let trvající zkušenosti s tradičním uměleckým výrazem odmítl mimezi, a tím i převzetí eukleidovského prostoru a s ním přetrvávající přístup k označení. [...] mimořádný umělecký čin, soustředěný do *Dvoubarevné fugy*, jednoho z nejpromyšlenějších obrazů z počátku 20. století vůbec, [...] vznikl na základě značného množství studií“ (Srp 2018, s. 9–10).

svůj odraz v nových, radikálních pohledech na svět, které umožňují nejen vidět jinak, ale také vidět dosud neviděné.

Modernistické tendence k ipseitě v literatuře

Souvisle s proměnami například vizuálního umění na přelomu 19. a 20. století vrcholila v prozaické tvorbě realistická tendence k co nejkomplexnějšímu zobrazení světa, jež „souvisela jednak s iluzí o úplné poznatelnosti člověka, jednak s iluzí o poznatelnosti Druhého, nahlíženého jako objekt. Postava byla vytvářena co nejdokonalejší (podle dobových představ) napodobenina živé bytosti prostředky, které k tomu doba a jednotlivé žánry nabízely“ (Hodrová 2001, s. 527–528). Stejně jako podle současné literární kritičky Daniely Hodrové (* 1946) i podle literárního kritika Václava Černého (1905–1987) existovala idealistická představa, že lze svět deskribovat, a tím ho poznat; a že stejně plnohodnotně lze poznat také jedince.

Román tento „světonázor“ poznatelnosti a objektivitu zrcadlil. Proto byl chápán jako platforma, která zobrazuje objektivní skutečnost, svět takový, jaký je, svět, který je skrze román „kriticky přezkoumatelný“. Je to odkaz linie víry realistického a pozitivistického diskurzu v absolutní poznatelnost světa a schopnost reprezentovat „skutečný svět“ v románu i v jeho postavách. Román 19. století ve své esencionalitě podle Černého představuje vlastně tuto „[v]ěrohodnost objektivní skutečnosti, nepředsudečné, iluzemi nezastřené a falešným idealismem nezmatené, pozitivní poznání lidské povahy a jejich reálných vztahů k lidské společnosti“ (Černý 2009, s. 194).

Změna globálního diskurzu v Evropě a obecně v západním světě 1. poloviny 20. století tak, jak byla představena výše, ovšem znamená celkový otřes touto ustálenou představou o logickém a poznatelném uspořádání světa a jeho řádu. Subjekt – individualita – člověk je uveden v chaotický přetlak nových vizí, je uveden v „horečný chaos“, v němž je mimořádně obtížné se orientovat: „Postoj dnešního člověka je složen ze samé nesouvislosti; jako by se nemohly zharmonizovat četné prvky, z nichž je složen. Jeho nepokoj, to je sled pocitů, chtění, touha, bez jednotného pouta a svazku, jakýsi zmítaný horečný chaos [...], postavy lidské jako by byly nejen ve svém povrchu, ale i ve vnitřnosti své skladby mnohotvárná oblaka stále se přelévající po neznámých nám

zákonech v nové a nové tvary zájmu, děsu, hrůzy, zvědavosti, krásy“ (Šalda 1987, s. 363–365).

Dobový citát českého literárního kritika Františka Xavera Šaldy (1867–1937) dokládá, že přístup k takovému množství inspiračních zdrojů, jimiž počátek nového století doslova „přetéká“, subjekt prožívá nejčastěji dvojznačně. V nových „tvarech krásy“ může shledávat inspirace, rovněž se ale v takové přehršli může zcela ztrácet, tj. i ztrácet povědomí o své individualitě. Právě takto nepřehledná je žitá zkušenost individua tohoto období, jež se zcela evidentně odráží také – jak uvádí Šalda výše – v literárních dílech, ve ztvárnění literárních postav a písíciích či vyprávějíciích subjektů.

Román jako sémioprostor úzce spjatý s dobovým myšlením se na přelomu 19. a 20. století začíná rovněž vlivem reinterpretace pozice subjektu ve světě proměňovat. Od realisticky chápaného románu jako „obrazu skutečnosti“ se románová tvorba na počátku nového století a v průběhu jeho prvních desetiletí přeměrovává k novému, otevřenému módu psaní. Ten striktně nedbá na tuto realistickou nápodobu, věrohodnou deskripci, ani na iluzi objektivního světa a přesné zachycení jevů jako na určující rysy prozaického útvaru. Román se paralelně s vědeckými objevy a revolučními myšlenkovými obraty přichyluje k nitru, v němž hledá cestu k jedinci. Židovsko-maďarský filozof a literární kritik György Lukács (1885–1971) píše, že moderní román ztrácí totalitu jak v náhledu na svět a život, tak ve tvaru, stává se stopou putování individua světem (Lukács 1967, s. 133); rozvolňuje se a otevírá se těmto novým přístupům. Spolu s tím pozbyl totality i románový hrdina. Typickým hrdinou moderního románu, románu přelomu století, se stává podle Lukáče ono problematické individuum, jehož příběh tvoří putování k sobě samému (Hodrová 2001, s. 533).

Zlom v chápání útvaru románu anticipují již francouzští a ruští prozaici v 19. století. Francouzského romanticko-realistického spisovatele Honoré de Balzaca (1799–1850) zajímá, jakým způsobem podmiňuje celospolečenské uspořádání a jeho změny osud jednotlivce. Gustav Flaubert (1821–1880), další z velikánů francouzské literatury, je pro svou sondu do nitra Emy a jejího uzavření se mimo tento svět v *Paní Bovaryové* (1857) dokonce souzen pro urážku veřejné mravnosti a manželské instituce. K evidentním anticipacím radikálního obratu k jedinci v literatuře dochází také napříč

ruskou literaturou. Za předchůdce této moderní psychologické prózy je považován Fjodor Michajlovič Dostojevský (1821–1881), a to proto, že ve svých textech tematizuje amorální zlo ukryté v útrokách lidského nitra (dívá se tam, kam se Freud dívá o několik desítek let později), které podrobuje nekompromisním psychologickým rozborům. Příběh o Dorianu Grayovi od Oscara Wilda (1854–1900), v Anglii působícího dramatika a prozaika, je variací na freudovské alter ego zrcadlící se v obrazu stárnoucího Doriana na plátně, jež se mu pak v posledku stává jeho vlastní reflexí, kterou chce zničit. Individualita se spatřuje ve vlastních odlescích.

Zásadní posun k subjektivitě představují rovněž texty, které vznikaly v prvních dekádách nového století v soukolí britské skupiny Bloomsbury a skupiny modernistů⁴. Ty totiž zcela nahrazují realistickou metodu popisné analýzy a snahu zachytit skutečný život deskripcí čímsi, co právě britští modernisté nazývali „proudem vědomí“⁵. Jde o evidenci vnitřních procesů jedince, postavy, přičemž souvislost zachycených událostí je pak mnohdy naprosto arbitrární, zcela nekorespondující s velkými makropříběhy, jež postavy obklopují. Historie se stává pouze kulisami, v nichž se odehrávají jednotlivé osudy. Centrem zájmu jsou proudy vědomí postav procházejících si právě těmito osudnými událostmi, které intenzivně prožívají v sobě samých.

Bergsonovské téma času se v kombinaci s proudem vědomí a polyperspektivitou zásadním způsobem objevuje u anglické spisovatelky Virginie Woolfové (1882–1941). V povídce *Zahrady v Kew* (1919) se čas, myšlenky a především radikálně individualizované impresie drolí ve střípky, fragmenty, útržky. Píšící subjekt jakýmsi „ostrými řezy“ zcela převrací perspektivu – jednou je pozornost věnována rozmělněným impresionistickým počátkům světla a barev, podruhé pozorování pohybu hlemýžďe.

⁴ Modernismus je široký pojem. Lze o něm vést spory a samozřejmě je možné i relativizovat, „zda vůbec byl či nebyl“ (Hilský 2017, s. 12). V této pasáži hovoříme o modernismu britském, v práci jej však následně chápeme tak jako anglista, překladatel a teoretik Martin Hilský (* 1943) v publikaci *Modernisté* (1991), tedy v univerzálnějším smyslu jako celou epochu mezi lety 1890–1930, během níž dochází k velmi významné proměně celé evropské kultury. Modernismus nepředstavuje pouze jeden směr v estetické a umělecké praxi, nýbrž pohyb, v němž „dominuje přehodnocení role lidského subjektu a subjektivity, vztahu racionálního a iracionálního, vnějšího a vnitřního, veřejného a soukromého“ (tamtéž).

⁵ Henri Bergson a americký filozof William James (1842–1910) chápali čas jako nepřetržitý proud. Z této premisy pak vstoupil do modernistické estetiky termín „stream of consciousness“ („proud vědomí“), do češtiny také někdy překládaný jako „proud myšlení“. Termín je převzat z Jamesovy stati „The Stream of Thought“ (1892) věnované právě zachycení myšlení jako proudu.

Koncentrace se rozptyluje, řeč textu se rozpadá do subjektivizovaných prožitků a časový okamžik je ohýbán, deformován. Ještě radikálnější chápání času pak přední anglická spisovatelka představila v románu *K majáku* (1927), v němž se čas stává vždy subjektivně a pokaždé odlišně prožívaným formátem, který je někdy zachycen v krátkém, jindy ve velmi dlouhém intervalu. Univerzální představa o povaze času jakožto jednotícího elementu se deformuje, čas se transformuje v prvek zcela neobjektivní, jež lze přes veškerou jeho univerzalitu prožívat subjektivně – lze ho ohýbat a vnímat individuálně.

Magnum opus jiného významného představitele modernismu, dublinského spisovatele Jamese Joyce (1882–1941) *Odysseus* (1922) je zase snahou včlenit řád poválečné době, jež překypuje zmiňovanými novými náhledy na svět, a současně je radikálním jazykovým ztvárněním chaotického světa a jeho koloběhu v protikladu k malosti, ale zároveň také jedinečnosti individuálního osudu. Lineární narativ je nahrazen proudy vědomí, řečí, které zachycují vnitřní prožívání postav. Jestliže pro britské modernisty je typickým rysem zachycení vědomí postav prostřednictvím „stream of consciousness“, jednou ze specifik Joycovy tvorby, jež je velmi intenzivně propletena s motivy proměny vnímání subjektu, je motiv epifanie („epiphany“)⁶. Jedná se o proces, v jehož průběhu postava prochází radikálním sebeuvědoměním, které je zpravidla vyvoláno nějakým vnějším podnětem. Ze zásadního Joycova povídkového souboru *Dublňané* (1914) je velmi často citována povídka „Mrtví“ jakožto exemplum onoho momentu epifanie – Gabriel Conroy jím prochází v závěru příběhu, když si uvědomí původ nesnázi své manželky. Conroy procítá, tj. prochází radikálním obratem perspektivy náhledu na svět.⁷

Součástí této reflexe vlastního subjektu procházející napříč celospolečenským diskurzem, této epifanie způsobující jakousi rupturu v lineárním plynutí času, a dovolující

⁶ V řecké mytologii slovo „epifanie“ znamenalo náhlý a nečekaný projev božství. Do češtiny by bylo možné jej přeložit jako „bezděčná odhalení“. U Joyce představovaly tyto momenty epifanie zázračná nazření podstaty věcí, projevy podvědomí (Hilský 2017, s. 136–137), tedy radikální uvědomění sebe samého i smyslů věcí a jevů. Jde o radikální obrat k nitru.

⁷ V *Portrétu umělce v jinošských letech* (1916), v němž je hlavní postava pravděpodobně autorovým alter egem, například Štěpán Dedalus prochází touto zásadní sebe-realizací, a to v samotném závěru románu, kdy se – poté co zavrhl veškeré společenské instituce (škola, kolej, církev, sám sebe) – setkává s dívkou jménem Dollymount Strand. Proces epifanie, sebeuvědomění, sebereflexe, ho vede k znovunalezení motivace začlenit se zpět do společnosti a začít „žít“ – smysl shledává v tom, že chce ztvárnit dívčinu krásu ve verších.

tudíž radikální seberealizaci subjektu, je ale také zásadní vědomí úzkosti z existence, z nemožnosti svět přesně deskribovat a absolutně poznat. Jsem jako individualita schopný/schopná popsat tento svět? Mohu jej poznat? Zaznamenat? Jak zachytit své „já“? Jak uchopit svou existenci? A možná ještě lépe – jsem toho vůbec schopen/schopna? Co jsem „já“? Co je mé „já“ vůči druhému „já“? Bude mi rozuměno?

S proměnou myšlení na přelomu století a v souvislostech s modernistickými tendencemi si tak začíná podobné otázky klást také specificky žánr románu. Stal se totiž médiem, které umožňuje nahlížet do hlubin lidské duše a které může odhalovat fundamentality lidské existence a vztahovat je k okolnímu světu. Lord Henry Wotton ve Wildově románu se sám sebe snaží studovat vědeckými metodami – a stejně tak se ve studijní nástroj, v analýzu lidského nitra, jež dovoluje sebe samotného vědecky zkoumat, transformuje i román. Teorie a koncepty v oblasti fyziky a chemie usilují o to poznávat svět, filozofie a literatura touží poznávat a odhalovat individualitu v její jedinečnosti. Tato zásadní proměna vnímání dovolí Woolfové si do svých deníků o jednom ze svých nejslavnějších románů poznamenat: „*Paní Dallowayová* se stala rozvětvenou knihou; je to analýza přičetnosti, šílenství a sebevraždy; svět viděný současně očima duševně zdravých a šílených“ (Woolf 1953 [1922], s. 126).⁸

Román je v tomto gestu definitivně povýšen na roveň vědeckých nástrojů, je prostředkem k poznání lidské existence, může být analýzou lidského nitra, získává existenciální rozměr. Je viděním světa a viděním duše právě proto, že zachycuje subjekt v době „horečného chaosu“, tj. člověka, jenž je v tomto období primárně opuštěný a ztracený, jedince takového, který se všedním existováním ve světě stává součástí celků, jimž nerozumí, jak píše teoretik umění Jindřich Chaloupecký (1910–1990) v eseji *Svět, v němž žijeme* (1940): „Hle, moderní člověk, opuštěný novou vědou, odsunující skutečnost daleko do nepředstavitelného a nemyslitelného transreálna, opuštěný náboženstvím, které jako by se, nepravím ve své funkci, ale ve své formě bylo osudně přežilo, člověk proměnivší se v bezvládné kolečko společenského stroje, tvrdošíjně

⁸ „*Mrs. Dalloway* has branched into a book; and I adumbrate here a study of insanity and suicide; the world seen by the sane and the insane side by side“ (Woolf 1953, s. 126). Citováno z vydání Woolfových deníkových zápisů publikovaných v roce 1953, které k vydání připravil manžel autorky Leonard Woolf (1880–1969). Překlad Ondřej Selner.

rozběhlého jako bláznivé perpetuum mobile, redukováný na dvě data, den narození a den úmrtí, mezi nimiž není nic, nic než pár bláhovostí, kdy se mu hlava *přece jen* zatočila a které rychle napravil, díky své rozumnosti užitečné součástky“ (Chalupecký 1940, s. 70; kurziva J. Ch.).

Inspirace, zrod a symptomy sebereflexivity v české próze

Byť lze v určitých textech české literatury spatřovat náznaky postupného přerodu románu v prozaický útvar s těmito modernistickými prvky radikální individualizace a sebeuvědomění již na konci 19. století, typická postava realismu a realismus jako takový zdaleka nepředstavují v bohemikálním prostoru 20. století zcela překonaný modus. Realistická poetika se modifikuje a obohacuje pouze postupně; v próze přibývají proměnlivá hlediska a vnitřní monology. Realistický rámec přetrvává rovněž v textech ovlivněných ideologií (Hodrová 2001, s. 531). Přesto se román právě na přelomu století proměňuje z prostoru postav reprezentujících objektivní svět na román-promluvu zachycující rozměry vysoce subjektivní a individuální: „Jednota textu zajišťovaná hlavní postavou byla vystřídána pokusem o jednotu jinou – jednotu prožívání, pohledu a stylu vyprávějího subjektu“ (tamtéž, s. 541). Postavy nejsou definicemi, nýbrž hypotézami (tamtéž, s. 568).

Nová témata a nové rozměry post-realistického románu⁹ nebyly ani výhradní a jediné, ani naprosto nové. Literární diskurz funguje v jakémsi systému překrývajících se diskurzivních map. Neexistuje neotřesitelná hraniční linie literární historie, jež by dovolovala jasně vymezit konec jednoho literárního modu, který byl/je/bude nahrazen v jednom bodě jiným. Takže paralelně s novou románovou vlnou, tj. s jeho novou povahou a koncentrací na subjekt a jeho prožívání, nadále existují tradiční romány realistické, romány hlásící se naplno k metodám z pohledu literárního historika do jisté míry překonaným.¹⁰ Zároveň lze říci, že v literární historii snadno dohledáme texty, jež

⁹ Tj. románu, který překonává modus nápodoby spjatý běžně s realistickým literárním diskurzem.

¹⁰ Ve druhém dílu literárněhistorického projektu *Dějiny nové moderny* (2014) Vladimír Papoušek (* 1957), literární teoretik a vedoucí autorského kolektivu této publikace, zmiňuje výchozí premisy metody literárního bádání. Východiska mj. spočívají v tom, že žádný text „není izolován od jiných textů, s nimiž doba zachází. Každý z nich je nezaměnitelným způsobem zapleten do aktuální sítě znaků, která se permanentně pohybuje díky neustálému pohybu a přeznačování“ (Papoušek 2014, s. 8).

jsou vysoce koncentrované na subjekt už v obdobích daleko předcházejících přelomu století. Platí navíc, že v masově rozšířené literatuře konzervativnější formát, v tomto případě tedy modus realistický, kontinuálně setrvává ještě hluboko do 1. poloviny 20. století, obzvláště pak v bohemikálním prostoru.

Modernistické iniciace tak, jak byly v souvislostech s proměnou myšlení v 1. polovině 20. století nastíněny výše, u nás v bohemikálním prostoru lze v prozaické tvorbě spatřovat zejména v německy psaných textech Franze Kafky (1883–1924), který radikálně problematizuje téma individua, jež staví do centra mechanizovaného a zbyrokratizovaného světa. Tento svět Kafkova sémioprostoru lidskou identitu, člověka-bytost zcela deformuje a metamorfuje v nadbytečný hmyz, případně v bezvýznamnou součást společenského soukolí, absolutně odmítajícího jakýkoli nárok individuality na subjektivitu. Kafka v iracionálních procesech degraduje lidskou individualitu na předmět, s nímž je libovolně nakládáno, jenž je součástí technizovaných procesů, na abjekt, kterému není rozuměno a který je v kafkovských prostorech nadbytečným: v *Zámku* (1926) se K. nemůže dopátrat toho, proč byl povolán jakožto zeměměřič, když v „zámku“ nikdo zeměměřiče nepotřebuje; v *Procesu* (1925) je Josef K. zabit v souladu s rozhodnutím soudu „jako pes“ a zcela se vytrácí jakákoli stopa po lidskosti.

K modernistickým metodám tendujícím k subjektivitě vyprávění, rozrůznění perspektivy a posílení individuality v rámci vyprávění v bohemikálním prostoru zřetelně odkazují i texty bratří Čapků. Například v *Lelii* (1917) Josefa Čapka (1887–1945) se jednotlivé povídky stávají ve vyprávění událostí výrazně statickými – subjekt je upozaďuje, jaksi pozastavuje děj – ve prospěch rigidnějších záznamů myšlenkových proudů vědomí. Dynamičtější se naopak stává zachycení řeči a vyprávění jako procesu, tj. vyprávění jako něčeho, co se v momentě čtení nějak konstruuje v mysli vyprávějího subjektu, jako něčeho, co se v souvislostech s jazykem a řečí stává objektem reflexe. Vyprávějíci subjekt se svým způsobem snaží vysvětlovat poetiku samotných příběhů v povídkách, a akcentuje tak procesuální a dialogický charakter vyprávění (Hodrová 1987, s. 157).

Izolování textů, a tudíž i jejich „označování“ jako textů jednoho jediného směru nekorespondují s neustálým pohybem tohoto „označování“ v produkci literárních děl.

Románem, který je citován jako próza svou řečí zřetelně a intenzivně využívajících fundamentálních principů modernistických děl,¹¹ jsou *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* (1921–1922) českého spisovatele Jaroslava Haška (1883–1923), v jejichž epicentru se ocitá právě především jedinec degradovaný na pouhou funkci,¹² na nástroj, v němž mizí jakékoli kontury typické pro lidskou bytost. Švejk nemá identitu, nemá charakter, je pouze funkční schránkou.¹³ Haškův *Švejk* absentuje jakýkoli smysl, motivaci lidských rozměrů, jimiž by bylo možné pojmenovat jeho charakteristické rysy jako lidské. Švejk nejde nikam, pohybuje se v kruzích, není činným subjektem, ale pouze objektem, který je světem posouván na další a další místa tohoto světa. Tímto světem prochází tak, aby se vyhnul konfrontaci, nikoli aby naplnil smysl či intenci svého putování. Právě tato bezcílnost a nesmyslnost hlavního hrdiny reflektuje ono radikální problematizování individua ve světě (u Kafky je subjekt deformován, u Haška mizí jakýkoli smysl subjektu, u obou se ztrácí rysy lidství) tak intenzivní v tomto období.

Navzdory zřetelným evidencím modernistických postupů objevujících se v bohemikálním prostoru, doznívají realistické tendence (historický realismus a naturalismus) a také edukativní pozůstatky národně obrozeneckých snah v českých zemích oproti evropskému kontextu ještě velmi dlouho a vystopujeme je i hluboko v 1. polovině 20. století.

Paralelně s těmito setrvávajícími prózami se však v domácí produkci zhmotňuje také zcela svébytná linie textů, v rámci níž dochází k radikální reflexi tvořícího individua ve vztahu k textu samotnému, jež se projevuje ve výše nastíněných modernistických souvislostech. Pro tyto texty se v rámci české literární historie a teorie vžil termín **sebereflexivní próza**, a to především proto, že v nich dochází k tematizování

¹¹ Uvádí jej například Vladimír Papoušek v úvodním slově k vydání *Románu* Olgy Barényi (Papoušek 2015, s. 10), když charakterizuje prostor evropské literatury v souvislosti s modernistickými iniciacemi v románech na konci 19. a na počátku 20. století.

¹² Přesto je stále velmi rozšířeno pojetí „Švejkových osudů“ jako groteskního humoristického románu s pikareskní, lidovou a bytostně „českou“ hlavní postavou, umocněnou navíc stejně pitoreskní ilustrací Josefa Lady.

¹³ Švejk ujde desítky kilometrů a není unavený, vypije láhev tvrdého alkoholu, jeho metabolismus na to ovšem nereaguje, mluví iracionální řečí, která je prázdná, nic neříká, neboť je pouhým nástrojem k tomu, jak něčeho dosáhnout, jak se vymluvit, jak se vyhnout pravidlům. Švejk „nemá žádný vlastní charakter, postrádá psychologickou dimenzi, jeho jednání je vysoce nepravděpodobné“ (Richterová 1997, s. 43–44).

(reflektování) aktu tvorby a tvořícího individua. Právě v těchto textech lze spatřovat jednu ze svébytných radikálních reakcí na postupně se vyčerpávající metodu realistického diskurzu, jejíž projevy lze evidovat v kontextu modernistických iniciací epifanie, proudů vědomí, koncentrace na subjekt a sebeuvědomění tohoto subjektu v prozaických textech.

Téma reflexe tvořícího individua souvisí s paralelními tendencemi, které se v historii české literatury obecně vyskytují od počátku 20. století. Jedná se o motivy tvořitelství a stvořitelství, jež jsou v bohemikálním kontextu silně patrné v poezii, především pak v tvůrčích metodách avantgardního směru poetismu. Akcentovanou bytostí se tu stává kouzelník, který přejímá roli tvůrce, vynálezce, objevitele, umělce. Tyto motivy se objevují například v poetickém díle českého básníka Vítězslava Nezvala (1900–1958), tradičně spojovaného mj. s postupy poetismu; za všechny zmiňme jeho dvě velké básně s typickým motivem tvořitelství – „Podivuhodného kouzelníka“ (1922) a „Edisona“ (1928), jež měly široký dopad a ohlas v kulturně-společenském dění. Pro Nezvala jsou právě postavy kouzelníka a Edisona oněmi postavami-tvůrci, představují pro něj synonyma k objevování světa v nových perspektivách – je to objevování dosud neviděného světa, ale zároveň tvorba tohoto světa skrze perspektivu nové osoby.¹⁴

Neméně důležitou je v tomto kontextu postava Adama stvořitele ze stejnojmenného dramatu bratří Čapků. Zatímco Nezvalovi „objevitelé“ jsou primárně spjati s objevováním nových světů, ať už ve významu geografickém, či technologickém, u Čapků se postava-stvořitel prezentuje v docela odlišných konotacích. Čapci totiž v souvislosti s tímto tématem otevírají otázky zodpovědnosti přijaté za kreaci světa, a hlavně pak za jeho udržování ve fungujícím chodu. Zároveň relativizují možnost tvorby něčeho hodnotnějšího či lépe fungujícího, než je to současně existující, protože například právě Adam stvořitel se ve svém závěru zacyklí – stávající svět má být zničen. Každý akt nové tvorby u Čapků nevyhnutelně vede ke stavu ještě neutěšenějšímu – akt tvorby tedy vede k deziluzi.

¹⁴ Tyto postavy mají společné charakteristiky – v obou případech se jedná právě o postavu-tvůrce (respektive postavu-objevitele) a oběma je rovněž společná magie tvorby (Hodrová 2001, s. 675). Je to hledání nových náhledů na svět a objevování krásy („Podivuhodný kouzelník“) a zároveň vlastní, jaksi tragické jinakosti („Edison“) v perspektivách zprostředkovaných prostřednictvím těchto symbolických tvořících a individualizovaných subjektů.

Motivy tvorby i procesu kreace a otázky autorství, které kolovaly českým literárním diskurzem, v souvislosti s proměnou vnímání subjektu a individuality ve světě (hledání a „tvoření“ nových subjektivních pohledů na svět) a v souvislostech s modernistickými iniciacemi epifanie a zachycování proudů vědomí, se silně a velmi specifickým způsobem projevují také ve zmiňovaných dílech sebereflexivní prózy. Tato díla vznikají napříč 1. polovinou 20. století a zmiňované motivy kreace a magie tvorby tematizují v paralelách s motivy smyšlenosti fikce, vyprávěcích strategií a tematizací postav. Sebereflexivita ovšem přibírá i radikálnější motiviku – v literárních textech se vyjevuje kompoziční metoda odhalující konvence a literární postupy; vyprávějící subjekt sebeuvědomělými gesty jaksi vyvstává a „zjevuje“ se přímo v textech, v nichž dostává mnohem více prostoru pro svou vlastní „řeč“, pro vyjádření své intence; fikční postavy se vzpírají narativu vypravěče tím, že zasahují do děje, nebo se o to alespoň pokouší; zpětně se ohledává a zpochybňuje metoda kreace; řeč a jazyk se stávají konstrukty, v nichž je možné bezvýhodně „uvíznout“. Téma vyprávění je vztaženo k problematice autorského písničského subjektu a psaného textu, k povaze existence a bytí těchto subjektů v textu. Mezi vyprávějícím subjektem a vznikajícím smyšleným textem vzniká disproporce.

Přestože zásadní výskyt sebereflexivních prvků vymezujeme v souladu s výraznými evropskými tendencemi k sebereflexi období 10. až 40. let 20. století,¹⁵ sebereflexivní iniciace lze v evropském kontextu dohledat už ve vzdálenější historii. Nejčastěji citovaným dílem ve významu toho, co prokrestilo cestu modernímu románu a právě i sebereflexivní poetice v evropském kulturním prostoru, je román anglického romanopisce Laurence Sterna (1713–1768) *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho* (1759–1767). V souvislostech s tendencemi k sebereflexivitě se o Sternově románu začíná mluvit samozřejmě až mnohem později než v době jeho vzniku. Námětem i formálním ztvárněním je však tento román sebereflexivní figurou se všemi jejími explicitními projevy.¹⁶

¹⁵ V zahraničí je často uváděným milníkem sebereflexivity v literatuře text francouzského spisovatele André Gida *Penězokazi* (1925).

¹⁶ Byť se Sternův román od počátku prezentuje jako biografie blahorodého pana Shandyho, čtenář se z jeho života dozvídá jen pramálo. Text je odkládáním tohoto významu, potřebou mluvit, proudem vědomí. Autorem-vypravěčem je sám Tristram, který je nadán nadměrnou mluvností, respektive stížen

Sternův román byl poměrně zajímavě reflektován. Například ruský formalistický teoretik Viktor Borisovič Šklovskij (1893–1984) označil Sternovu prózu za „nejtypičtější román světové literatury“ (Šklovskij 2003, s. 202), ale také za „jakýsi antiromán“ (Šklovskij 1978, s. 252), tedy za něco, co nerespektuje konvenční pravidla tradičního žánru. Český literární kritik a překladatel Aloys Skoumal (1904–1988) zase v doslovu k vydání románu z roku 1985 vyvrací názory, které tvrdí, že Sternův román je téměř útokem na řád a logiku, že do románu, jako útvaru uspořádaného, vnáší chaos (Skoumal 1985, s. 530). Podle Skoumala je román naopak ve své formě velmi ucelený, promyšlený, zcela pod kontrolou autora a odráží autorův „způsob génia“ (tamtéž). Nejednoznačnou recepci (jejíž výčet v této práci samozřejmě nemůže být nijak obsáhlý) však zmiňujeme proto, že anticipuje něco, co se bude následně výrazným způsobem odrážet také v teoretickém uchopení sebereflexivních figur v českém prostředí. Je sebereflexivita „relevantní“ součástí textu, či nikoli? Je prostředkem vyšší míry čehosi, co bychom mohli nazvat „autenticitou“ uměleckého díla, nebo naopak podporuje „stylizovanost“ či „iluzivnost“ literárního textu?

Jestliže je Sternův román co do sebereflexivity a tematizování aktu tvorby zásadním inspiračním zdrojem především pro evropskou literaturu,¹⁷ za mimořádně důležitý pro bohemikální prostor lze považovat text jiného významného spisovatele z euroamerického prostoru. Jedná se o básníka, prozaika a také teoretika Edgara Allana Poea (1809–1849) a o jeho vlivný teoreticko-umělecký esej „Filozofie básnické skladby“ (1846), jež lze také do jisté míry vnímat jako text silně sebereflexivní. Klasik americké literatury v něm totiž krok za krokem vysvětluje kompozici své nejnámější básnické skladby „Havran“ (1845). Poeův text je na jedné straně performancí nespolehlivého

neschopností cokoli doříct. Veškeré jeho vyprávění je neustále nastavováno narativními interrupcemi, je v podstatě koláží příběhových fragmentů. Nevypráví se chronologicky a některé pasáže na sebe navazují teprve po převyprávění několika dalších separátních příběhů. Sterne text navíc doprovází rozbitím stylistických, typografických i grafických prvků, ruší číselnou posloupnost (kapitoly jsou číslovány nesouvisle), rozhovory jsou vlastně monology a centrem se stává řeč a jazyk – mluvící a vyprávějící subjekt.

¹⁷ Sebereflexivní projevy (nebo jejich varianty, případně jakési náznaky či anticipace), nikoli však v těchto moderních, sternovských konfiguracích, lze evidovat i mnohem hlouběji v historii. Zabývala se jimi Daniela Hodrová v publikaci *Hledání románu* (1989) v kapitole „Sebereflexe ve vývoji románu“. Hodrová dokládá, že napříč velkými národními literaturami se projevy sebereflexivity objevují už v časech středověku, s evidentními a stále intenzivnějšími reminiscencemi se pak vyskytují v obdobích následujících, přičemž v každé takové epoše mají tyto řečové strategie svébytnou podobu a významovou charakteristiku spjatou s dobovým diskurzem (Hodrová 1989, s. 53–83).

vypravěče, na straně druhé věrohodnou deskripcí procesu tvorby. Poe se v tomto eseji zaobírá motivy, náměty, ale také motivacemi, inspiracemi pro volbu jednotlivých básnických obrátů a motivů i souvislostmi jazykovými, zvukovými a významovými. Někdy přesvědčivá hra se čtenářem, jindy reflexe hledačství jazyka a výrazu – v konečném důsledku oboje zároveň. Poe disputuje sám se sebou, řečovými gesty simuluje negociaci se sebou samým a zvažuje racionální a iracionální motivace v procesu kreace.

Odhlédneme-li od koncepce autenticity (tedy od toho, zda prohlašovat Poeovu skladbu za věrohodnou a autentickou stopu o vzniku jeho nejznámější básně, či nikoli), je to právě toto vyjednávání písničáka a ohledávání jeho vlastní řeči¹⁸, jichž je podle nás Poeův teoretický text ztvárněním především. Poeova tvorba v českých uměleckých kruzích silně rezonovala¹⁹, jeho dílo bylo u nás velmi živé a bylo reflektované napříč literárními kritiky i samotnými tvůrci, a to v mnoha rovinách. Nejenže bylo čteno, ba dokonce imitováno. Například zmiňovaná nejznámější Poeova báseň představovala v bohemikálním kontextu translatologický problém, s nímž se potýkalo několikero generací českých literárních odborníků.²⁰ Podobně mnohoznačně, jako byla překládána tato Poeova báseň, byl reflektován i teoretický spis k básni jenž byl předmětem literárně-kritických a teoretických sporů – někteří kritikové text vnímali jako věrohodnou deskripci vzniku básně, jiní jej chápali jako stylizaci, v níž Poe předvádí svou mistrnou rétorickou a zručnost a dalšími řečovými gesty pouze produkuje mystifikační literární řeč.²¹

¹⁸ „Přemýšlel jsem často o tom, jaký by to byl zajímavý článek, kdyby tak některý spisovatel chtěl – to jest dovedl – stopovati krok za krokem, jak postupovala některá jeho skladba až ke krajnímu dovršení“ (Poe 2018, s. 6).

¹⁹ Například spisovatel a grafik Josef Váchal, který byl jedním z mnoha inspirovaných Poeovou tvorbou, vytvořil sérii rytin inspirovaných právě texty amerického autora.

²⁰ Báseň byla do češtiny přeložena ve více než patnácti podobách. Mezi nejznámější překlady patří ty od Jaroslava Vrchlického, Vítězslava Nezvala, Josefa Váchala (volné přebásnění), Otty Františka Bablera či Miroslava Macka. Překlady ovšem vznikají i v současnosti – příkladem budiž převody básně Václava Z. J. Pinkavy či Barbory Pastyříkové z roku 2018. Na tomto místě to uvádíme především proto, abychom doložili silnou rezonanci Poeova díla v bohemikálním diskurzu.

²¹ Více o tématu různorodosti porozumění Poeově tvorbě, tj. o tom, která si každá generace literárních kritiků a překladatelů přivlastňuje a specifickou literární řečí vytváří svou vlastní představu Edgara Allana Poea v kontextu doby, viz v diplomové práci Ondřej Selner: *Překlady básní E. A. Poea v kontextu české literatury* (obhájeno 2015).

Vliv textu lze evidovat i například v povídce „Prázdná židle“ ze povídkového souboru *Škleb* (1919) spisovatele Richarda Weinerja (1884–1937), jež se začíná právě odkazem na Poeovu teoreticko-mystifikační stat'. „Jedin[ě] tedy pudem sebeobrany pátral jsem horečně po způsobu, jak se zbýti útlaku, kterým mě ochromoval plán, jehož provedení mi unikalo. V oné době těžké duševní krize dostaly se mi do rukou eseje Edgara Allana Poea. Tam připamatovala se mi znova jeho stat' Filosofie uměleckého díla. Toto vylíčení umělcovy práce při skladbě básně Havran, vylíčení neméně slavné než báseň sama, přivedlo mě na myšlenku, abych se podobným způsobem vypořádal se svojí nenapsanou povídkou“ (Weiner 1964, s. 98–99).

Weiner z Poeova textu samozřejmě nevybírání náhodnou pasáž, ale naopak velmi intencionálně volí právě část, která se vztahuje k tematizaci procesu aktu tvorby, protože i tématem „Prázdné židle“ je proces tvorby nenapsané povídky. Je tedy evidentní, že téma vztahu subjektu a psaného textu – tohoto seberefektivního vztahu – bylo problémem, jenž byl v rámci Weinerova díla silně zvažován (odrazy této problematiky můžeme dohledat i v jiných Weinerových textech – v souboru *Netečný divák* [1917], v dalších povídkách souboru *Škleb* [1919], zejména pak v *Lazebníkovi* [1929] a také ve dvojici delších próz známých jako *Hra doopravdy* [1933], jimž věnujeme případovou studii v praktické části této práce). Příklad s Weinerovou povídkou je velice zajímavou ukázkou toho, jakým způsobem byla reflektována sebereflexivita v próze v bohemikálním prostoru. A že jednou z možných cest, skrze niž se tato koncepce do české literatury dostávala, byla právě tvorba amerického klasika.

Podobné tendence k reflexi napsaného, jež zase zjevně rezonují ve výrazné próze českého spisovatele Václava Řezáče (1901–1956) *Rozhraní* (1944), je možné spatřovat v románu francouzského prozaika a dramatika Andrého Gida (1869–1951) *Penězokazi* (1925). Tento Gidův text popisuje rozpad měšťanské rodiny žijící v období kolem 1. světové války.²² Čím je ovšem zajímavý především, je přítomnost figur, které odkrývají

²² Maturant Bernard Profitendieu zjistí, že je soudcovým nemanželským synem, načež se rozhodne proti člověku, jehož do té doby považoval za svého vlastního otce, vzepřít a opustit rodinu. Toto revoltující gesto je výrazem střetu generací a zároveň projevem, který Bernardovi umožňuje únik z konvenčních vztahů manželských svazků, z chladného vztahu rodičů k dětem a také z celospolečenských svazujících vazeb. V závěru románu Bernard ovšem zjišťuje, že se zmýlil, a k soudci se nakonec navrací. I za cenu této částečné sebeustrukce je Bernardovi gesto revolty primárně symbolem osamostatnění, sebeuskutečnění, seberealizace.

techniku tvorby – román je v textu neustále tematizován jako fikční artefakt, až se nakonec stává spíše jakýmsi teoretickým pojednáním o sobě samém, „románem o románu“ (Heyduk 1968, přebal knihy). Po publikování románu Gide vydal ještě texty známé pod názvem *Deník Penězokazů* (1926), jež představují, stejně jako Poeova „Filozofie básnické skladby“, teoretickou obhajobu, a jsou tedy jakýmsi sebekomentujícím vyjednáváním. Jednotlivé texty totiž trasují vznik románu z pozice autorského subjektu: objevuje se zde zvažování postupů v románu, rozkrývání inspirací, motivů, významů, zároveň se tu ale vyjevuje i potřeba jakési negociace o tom, jak má být vystavěn román a o procesu samotné tvorby tímto autorským subjektem.²³ Právě tato nutnost dokončit dílo, dopsat závěrečné slovo v komponovaném vyprávění, završit jej, a získat tak prostor pro vlastní existenci²⁴ v kontextu tematizování fikčního statutu textu, nachází zřejmý odraz ve zmiňovaném románu *Rozhraní*, jehož hlavním hrdinou je neúspěšný spisovatel Jindřich Aust, jemuž se smyslem i podmínkou vlastní existence stává právě dokončení jím tvořeného románu.

Zahraniční literární produkce se sklony k (sebe)reflexi tedy zjevně nacházela přímé ozvuky v české domácí tvorbě, primárně se ovšem sebereflexivní poetika v bohemikálním prostoru zdvíhala jako reakce na napodobivost tradičního, deskriptivního realismu a naturalismu. Roli předělu mezi obdobím, pro něž bylo charakteristické umění, které svět napodobovalo, a obdobím, v němž se čím dál tím intenzivněji projevuje vnímání umění jakožto prostředku k utváření skutečnosti, sehrály projevy secese. Patří mezi ně estetizující stylizace, nedějovost, nenapodobivost, dekorativnost, rozklad chronologie, rozklad postav, výskyt gest, masek a loutek, mozaikovitost, prvky, jež se pak v radikální formě objevují právě v prózách se sebereflexivními motivy. Tyto secesní projevy lze dohledat například v textech bratří Čapků, konkrétně v dílech, která mají původ svého vzniku v raných letech jejich společné tvorby. Některé povídky souboru *Zářivé hlubiny a jiné prózy* (1916) pracují s motivy masek a loutek („L'éventail“, „Ex centro“), subjektivizují čas („Mezi dvěma polibky“),

²³ Velmi silné jsou motivy nutkavé potřeby myslet na své dílo: „Mnoho měsíců jsem do sešitu nic nenapsal, ale na román jsem myslil téměř neustále“ (Gide 1968, s. 299).

²⁴ „Píšu jen proto, abych byl znovu čten“ (Gide 1968, s. 306; kurziva A. G.).

literární metoda je montáží více útvarů („Loutka“). Mizí nutnost vyprávět příběhy, zintenzivňuje se potřeba subjektivizovaně zprostředkovávat dojmy, situace.

Sebereflexivní prvky se v českých literárních textech intenzivně objevují v průběhu celé 1. poloviny 20. století. Setkat se s nimi můžeme u zmiňovaných Weinerových povídek (*Litice*, 1916; *Netečný divák a jiné prózy*, 1917; *Škleb*, 1919), ale i u jeho pozdějších próz (*Lazebník*, 1929; *Hra doopravdy*, 1933), vyskytují se také u Ladislava Klímy (1878–1928), průkopníky sebereflexivních poetik u nás jsou ovšem zcela zásadně již zmiňovaní Josef a Karel Čapkovi. Výrazné prvky reflexí píšícího subjektu nalezneme v mnoha povídkách Josefova *Lelia* (1917) či pozdějšího souboru *Pro delfína* (1923), ale rovněž ve *Stínu kapradiny* (1930). *Továrna na absolutno* (1922) Karla Čapka (1890–1938) zase již od samého počátku příběhu přiznává, že se jedná o děj smyšlený, k čemuž se doznává sám autorský subjekt této prózy. Karel Čapek se sebereflexivními prvky pracuje i v dalších obdobích své tvorby, například ve 30. letech píše *Válku s mloky* (1936) se závěrečným sebereflexivním autorozhovorem mezi autorem a postavami či román *Život a dílo skladatele Foltýna* (román nestihl dokončit, byl vydán posmrtně v roce 1939).

Doslova přímou reakcí na tvorbu právě Karla Čapka je *Velkovýroba ctnosti* (1922) Jiřího Hausmanna (1898–1923), v níž se autor v závěrečné kapitole vyjadřuje polemikou k právě napsanému románu, jenž je vlastně variací „továrny absolutna“, a tudíž i komentářem k Čapkově antiutopii. *Krvavý román* (1924) Josefa Váchala (1884–1969) je na první pohled „lidovým krvasem“, brakovou fantasmagorií, pod povrchem se však skrývá těžko uchopitelná řeč „enfant terrible“ české literatury, jež svou tendencí k sebereflexi zakřivuje význam původního textu a snaží se nalézt svébytný výrazový tvar v tom, že tematizuje žánr krvavého románu jako literární útvar a podrobuje ho jakési literárně-teoretické analýze. Ještě před Váchalovým počinem vyšel *Větrník* (1923) Karla Matěje Čapka-Choda (1860–1927), v němž autor relativizuje narativ, postavy nechává vyčnívat z příběhu a před čtenáře předkládá alternativní varianty vyprávění. Na přelomu 20. a 30. let se sebereflexivní postupy uplatňují v dílech Vladislava Vančury (1891–1942) (*Rozmarné léto*, 1926; *Markéta Lazarová*, 1931) – primárně v souvislostech stylizovaného vypravěčského gesta – a Marie Majerové (1882–1967), v jejíž „přehradě“

se román objeví coby relevantní, „faktografický“ zdroj informací o vystavěné přehradě v románu *Přehrada* (1932).

Výrazně se reflexe tvořivosti a písíciho subjektu objevují také během 40. let, a to v *Rozhraní* (1944) Václava Řezáče, jenž mísí dvojí narativ – narativ v románu tvořené fikce a v románu zobrazené reality, v navazování kontaktu se čtenářem v *Moudrém Engelbertovi* (1940) Jaromíra Johna (1882–1952), v radikální sebereflexi písíciho individua v *Hlavě umělce* (1944) Milady Součkové (1899–1983) a v *Románu* (1945) Olgy Barényi (1905–1978), v němž se autorka prostřednictvím narativu a fikčních entit snaží jaksi dotknout sebe samotné, reflektuje svou vlastní pozici v rámci vyprávění. Řečové figury zařazené do sebereflexivního proudu mají povahu jakéhosi symptomu, jenž se v nesouvislých konstelacích projevuje v menším či větším rozsahu u celé řady českých autorů 1. poloviny 20. století.

Téma individuality a subjektu ve světě se samozřejmě ve shodě se zahraničními literaturami zpracovává i v textech absentujících rozměry reflexe vyprávění či písíciho subjektu. V českém literárním kontextu jsou známé jako próza analytická či psychologizující a vznikají tu paralelně právě se svébytným proudem prózy sebereflexivní. Iniciace těchto próz jsou evidovatelné zejména v období mezi válkami, a to s přesahem do 40. let, přičemž tu lze paralelně sledovat linie prozaických textů přímo reagujících na zážitky války. V české podobě se jedná zpravidla o sondy do nitř jedinců, kteří se radikálně ztrácejí – slovy F. X. Šaldy – v „horečném chaosu“ poválečného a meziválečného světa. Jde o postavy cizinců, jež pátrají po svém domově, a to jak v doslovném významu, tak ve významu domova jaksi vnitřního. Tyto prózy akcentují sociální a zejména pak individuální aspekty existence, a to právě v souvislosti s objevy moderní psychologie a psychiatrie, které vyzdvihovaly význam podvědomí a zároveň výrazně upozorňovaly na individualitu každého lidského jedince. Taková témata lze pozorovat u autorů, jakými byli Egon Hostovský, Jaroslav Havlíček, Jan Čep, Jaroslav Durych, Jarmila Glazarová, Marie Pujmanová a další.

Počínaje koncem 40. let a zejména začátkem 50. let dochází k oslabení sebereflektujících motivů. Dominantním prozaickým útvarem se stává román socialistického typu, v němž je jakékoli „pochybování“ – vztažené v tomto případě i na

vyprávějící subjekt – víceméně nežádoucí. Nosným topoi se stává obraz budovaného ráje, lepší společnosti, a román slouží jako obraz vysněné budoucnosti. Postavy se rozplývají ve schematismu a narativy upadají do linearity. Ostatně i autoři, kteří ve 30. či 40. letech radikálně reflektovali subjekt ve světě a ptali se po vztahu psaní a píšícího individua, se v krizových letech uchylují ke zmiňovanému redukcionismu a schematismu. Zářným dokladem těchto tendencí jsou Václav Řezáč či Marie Majerová, kteří v některých svých dílech s koncepcemi sebereflexe pracovali jako s nosnými motivy své tehdejší tvorby.

Literárně-historickou návaznost sebereflexivní poetiky lze pak v pozdějším vývoji literatury spatřovat v dílech takzvané metafikční literatury, jež je typická pro autory postmoderních poetik vznikajících v 2. polovině 20. století (Daniela Hodrová, Michal Ajvaz, Jiří Kratochvíl aj.) a jež je mnohdy se sebereflexivitou usouvztažňována.²⁵ Metafikční texty však posouvají problematiku tvořenosti literárního textu do jiných souvislostí. Zásadními body se stávají především intertextualita, meta komentáře k diskurzu literatury či otázky literární teorie. Metafikční texty jsou primárně metakomentáři k literárně-teoretickým otázkám literatury, jakými jsou například: jak literární text ovlivňují paratexty, jak texty nakládají s inspiracemi jiných textů (problém intertextuality) a další. Sebereflexivní figury se oproti tomu ve sledovaném období vyjevují zejména jako projev znejistěného subjektu. Subjektu, který hledá svou existenci v textuře literárního textu.

Sebereflexivita v české literatuře představuje silnou a svébytnou tendenci, která své uplatnění nachází po celou 1. polovinu 20. století. Dostává se do souvislostí s tématy a motivy tvořitelství, zároveň s akcentem problematizování individuality ve světě. Reprezentace těchto různých způsobů sebereflexivity v projevech konkrétních literárních textů v české literatuře, jejich detailní charakteristiky a interpretace v dobových souvislostech budeme zkoumat v případových studiích této práce. Nejprve ale považujeme za nutné definovat metodologii, respektive východiska, s nimiž budeme k sebereflexivitě v literatuře přistupovat. Při tomto procesu nemůžeme opominout reflexe

²⁵ Viz například disertační práce literárního teoretika Vladimíra Trpky *Od metafikce k sebereflexivnímu vyprávění* (obhájeno 2016), která se zabývá právě vymezením terminologie ve vztahu k sebekomentujícím vlastnostem literárního textu. Trpka pracuje s termíny sebereflexivita, metafikce, metanarativita a dalšími primárně ve vztahu k fikčnosti textu.

této problematiky v některých teoretických pojednáních českých literárních vědců. Ty reprezentují určitý modus „mluvení“ o sebekomentujících projevech v literárních textech, který posouvá debatu nejen do historicko-dějinných, ale také do teoretických rovin.

Zásadní jsou pro nás tyto otázky: Jak se na sebereflexivitu v bohemikálním kontextu dívá česká literární věda? Co je tematickými merity této literárněvědné metařeči? Je tato řeč v kontextu samotných primárních děl produktivní?

Teorie sebereflexivity a její úskalí

Sebereflexivní figury jsou tématem, jemuž se čeští literární teoretici zpravidla věnují v drobnějších pasážích svých rozsáhlejších publikací zaměřených primárně na jinou problematiku. Je možné říci, že ucelená publikace věnovaná čistě otázkám sebereflexivity a přístupům k textům této poetiky vlastně v kontextu české literární vědy dosud neexistuje. V procesu hledání metodologického přístupu k sebereflexivní próze jsme z tohoto důvodu věnovali pozornost právě i drobnějším reflexím zkoumané problematiky, protože představují nedílnou součást myšlení o sebereflexivitě v literárních textech v našem kontextu.

Cílem této kapitoly je tuto literárněvědnou řeč vybraných teoretiků a kritiků bohemikálního prostoru načrtnout a vymezit témata a úskalí, která se pro ni právě u těchto autorů jeví jako fundamentální. Ambicí není problematiku z perspektivy nastíněných pojmů teoreticky uchopit, nýbrž najít a ukázat styčné body a teoretické problémy, skrze něž je na sebereflexivitu nahlíženo, a vyvodit z nich zásadní témata jevící se pro debatu o sebekomentujících vlastnostech vyprávění jako určující. Závěrem této části uvedeme limity spojené s tímto směrem uvažování a pokusíme se nastínit jiný možný přístup k interpretaci sebereflexivní prózy, intenzivněji spjatý s dobovou topikou subjektu, jeho reflexí a motivy tvorby.

Odhalení a neověřitelnost

Symptomy a literárněteoretickými důsledky sebereflexivity v literárních textech se zabýval v knize *Heterocosmica* (2003) lingvista a literární kritik Lubomír Doležel (1922–2017). Píše v ní, v souvislosti s texty se sebereflexivními prvky, o sebeodhalujícím vyprávění, tedy o počestěné variantě termínu „sebereflexivní vyprávění“. Určující charakteristikou takovýchto vyprávění je pro autora skutečnost, že tvorba fikce je v tomto typu textů otevřeně předvedena jako konstrukční procedura. Odhaluje se proces tvorby, akt psaní, smyšlenost, a to v souvislostech s teoretickými pojmy narativních strategií.

Podle Doležela je sebereflexivní narativní strategie dokladem mohoucnosti literatury generovat nový smysl právě primárně tím, že odhaluje své konvenční, skryté konstrukční procedury (Doležel 2003, s. 163–164). Každý literární text dle něho disponuje strategiemi a jistými strukturami, jež zůstávají standardně jaksi neviditelné, skryté, literární text je neodhaluje proto, aby mohly zůstat v pozadí pozornosti čtenáře, a nekomplikovaly mu tak recepci textu samotného. Dochází-li k reflexi těchto metod (tj. dochází-li k sebekomentování samotného vyprávění – k sebereflexivitě), tyto konstrukční principy se odhalují a svým zjevováním generují nový smysl. Jinak řečeno, v literárních textech lze dohledat jakési teoretické postupy toho, jak vzniká to či ono literární dílo, a sebereflexivní projevy jsou podle Doležela komentářem, který se vyjadřuje primárně k nim – tyto projevy totiž problematizují zavedené způsoby tvorby fikce, čímž umožňují textu **komunikovat se čtenářem novým způsobem**, tj. generovat tyto nové významy.

Doležel nahlíží problematiku „sebereči“ perspektivou teorie fikčních světů, jejímž fundamentálním prvkem je koncepce ověření. Doležel pro ni vychází z předpokladu, že „existovat aktuálně znamená existovat nezávisle na znakovém zobrazení; existovat fikčně znamená existovat jako možná entita konstruovaná sémiotickým prostředky. Jinými slovy, fikční světy jsou zvláštní druh možných entit, jsou to možnosti obdařené fikční existencí. [...] text propůjčuje fikční existenci procedurou ověření, formálně vyjádřenou intensionální funkcí ověření. [...] Fikční texty mohou vykonávat funkci ověření právě proto, že jsou vyňaty z pravdivostního hodnocení. Jsou to performativní řečové akty. [...] Ověřovací síla fikčního textu, jeho schopnost tvořit fikční světy, je speciální druh performativní síly. [...] fikční fakt je možná entita ověřená platným literárním řečovým aktem“ (tamtéž, s. 149–150).

Fikční text je souborem performativních aktů ve smyslu jazykových teorií Johna L. Austina²⁶ a Johna R. Searla²⁷. Tyto fikční řečové akty – tedy jazykové promluvy, které jsou nejen promluvami, ale také akty iniciujícími existence fikčních světů – jsou následně samy sebou ověřovány. Text získává svůj status fikční existence jazykovým ztvárněním, načež se stává fikčním faktem²⁸. Tento fakt podléhá zmiňované ověřitelnosti, která je specifickým druhem korelace vyprávěcího subjektu, fikčních objektů – postav, míst – a narativu (tamtéž) v rámci tohoto fikčního faktu.

Vyprávění tematizující samo sebe (tedy vyprávění sebeodhalující, sebereflexivní) je podle Doležela **typem vyprávění, v rámci něhož k takovému ověření dojít nemůže**. Nelze tedy najít korelativní vztah mezi vyprávěcím subjektem, fikčními objekty a narativem, protože sebeodhalující prvky jsou v tomto smyslu jaksi „rušivými elementy“, jež způsobují unikání „sémantické povahy“ textu. Doležel doslova dodává, že nám chybí „uspokojivý metajazyk pro vystižení sémantické povahy narativních světů, které postrádají ověření. Naše myšlení a náš jazyk jsou dominovány binárními opozicemi. Literární narativy, které promítají světy bez ověření, prozrazují nedostatky tohoto binarismu; užívají a zneužívají sílu tvořící svět k tomu, aby uvedly v pochybnost univerzálnost a platnost našich metajazykových dichotomií. [...] Podvrací samy základy tvorby fikce a vytváří konstrukty, které se vznášejí mezi fikčním bytím a nebytím“ (tamtéž, s. 164). Podle Doležela se sebereflexivní řeč vedená v díle jaksi vzpírá mluvení

²⁶ John Langsaw Austin (1911–1960) byl britský filozof jazyka, nejznámější pro svou teorii řečových aktů. Austin si všímá, že jazyk používáme nejen pro vyjadřování významů, ale také pro vykonávání věcí a jevů (například vykonání slibu není pouze jazykovou záležitostí, ale také záležitostí, která rozvrhuje určitý typ chování, důsledků tohoto chování a očekávání). Jeho nejznámějším dílem je publikace *How to Do Things With Words* (1955/1962), která představuje soubor přednášek, jež Austin přednesl mezi lety 1951–1954 na Oxfordské univerzitě a v roce 1955 na univerzitě v Harvardu. Austinovo dílo není kompletní, autor předčasně zemřel, a fakticky tak veškeré publikace mapující jeho myšlení představují inkohorentní penzum textů, které uspořádali Austinovi studenti a posluchači na přednáškách.

²⁷ John Rogers Searle (* 1932) je americký filozof zabývající se jazykem a jeho funkcí ve společnosti. V rané fázi svého myšlení navazuje na Austinovu teorii řečových aktů, zároveň rozpracovává jazykové koncepte Ludwiga Wittgensteina. Nejvýraznějším Searlovým posunem teorie je definice jazykových pravidel, která umožňují komunikaci a vykonávání řečových aktů v lidském společenství. Knihou, která navazuje právě na Austinovy teorie a rozpracovává je, je publikace *Speech Acts* (1969; publikace vyšla ve slovenském překladu v roce 2007 jako *Řečové akty*). Searle se specificky vyjadřoval také k literatuře, k jejímu statutu v rámci jazykových aktů. Významná je jeho studie „Logický status fikčního diskurzu“ (1975), v níž hovoří o literárním textu jako o institucionálním faktu.

²⁸ Teorii řečových aktů v souvislostech s pravidly a parametry literární komunikace a produkce rozpracovává profesor Vladimír Papoušek v knize *Maxwellův démon* (2017).

o ní, fikční svět se sebereflexivní poetikou koliduje, rozvrací samy teoretické základy literárního textu.

Doležel o zmiňovaném binarismu dále hovoří také v souvislostech s myšlením a jazykem obecně – podle něj jsou právě tyto „veličiny“ definovány, kromě jiného, těmito duálními opozicemi. Takže důvodem, proč se autorovi právě sebereflexivita vzpírá, je to, že sebekomentující prvky literárních textů tuto dichotomii nesledují, narušují ji a rozvrací. Nelze je jednoznačně přiřadit buď k rozvrhu vypravěče, nebo k rozvrhu postav. Reflexivní prvky tyto klasické narativní opozice (pásmo postav vs. pásmo vypravěče, komentáře k syžetu vs. komentáře k fabuli, pásmo myšlení vs. pásmo vyprávění) svou stylizovanou řečí propojují, mají mnohdy povahu obojího, zároveň se jednoznačně nikdy nepřiklání ani k jednomu z pólů, případně k oběma zároveň.

Doležel klade projevy sebereflexivity do jakéhosi nečitelného vakua, v rámci něhož se „vznášejí mezi fikčním bytím a nebytím“. Jednou jsou tyto figury jaksi „stylizovány“ coby entity fikčního světa, podruhé jako řečové akty simulující „autentičtější“ výpověď. Nelze jim jednoduše přiřadit fikční existenci (jsou neověřitelné), a nelze je tudíž jednoznačně prohlásit za fikční fakty.

Autenticita

Český teoretik a romanopisec Jiří Kratochvíl (* 1940), který je často vnímán jako jeden z představitelů postmoderní metafikční literatury tázající se po otázkách,²⁹ jež si na počátku 20. století kladou právě sebereflexivní texty, v publikaci *Příběhy příběhů* (1995) zaznamenává své postřehy k nejružnějším obdobím a vyhraněným směrům literatury, k odlišným poetikám a vybraným literárním problémům napříč historií. Jedna z kapitol jeho knihy se věnuje i problému sebereflexivity v české literatuře. Kratochvíl autory využívající postupů reflexe vyprávění sice nepojmenovává explicitně tímto termínem, nicméně píše o nich, že užívají vypravěčských metod, jež nezastírají skutečnost, že

²⁹ Mezi problémy, jimiž se metafikční literatura zabývá, patří otázky autenticity, hledisko písčícího subjektu, intertextualita, fikce jakožto téma, vztah díla a autora, text jako komentář k poetice literárního textu a k literárně-teoretickým problémům. Sebereflexivní prózy se některými těmito otázkami také zabývají, respektive je naznačují a anticipují. Metafikce je z hlediska literární historie standardně svázána především s postmodernistickým diskurzem 2. poloviny 20. století.

vypráví příběh, a tím toto vlastní vyprávění odhalují, tematizují. Je tedy zřejmé, že má Kratochvil na mysli právě vypravěče sebereflexivních textů, pro něž je tematizování vlastního narativu typickým projevem.

Vznik a uplatnění nové poetiky v období počátku 20. století podle něj představuje jednu z přirozených reakcí na citově exhibicionistický literární romantismus 19. století, který pod nánosem patosu a sentimentality ztrácí opravdovost (Kratochvil 1995, s. 63). Obrat k sebereflexivně Kratochvil vnímá podobně jako Hodrová, tj. jako reakci na nedostačující metodu realismu 19. století, která se postupně vyčerpala a začala být nedostatečnou vzhledem ke společensko-historickým proměnám tohoto období, vzhledem k proměnám vidění světa z pozice individua. Tato reakce spočívá zejména v revizi dosavadního způsobu uchopování světa a v hledání nového „realistického pohledu“. Realistického nikoli ve smyslu literární metody, nýbrž ve smyslu jakési opravdovosti, skutečnosti, autenticity. V sebekomentujících textech je hledání tohoto nového „realismu“ – této nové věrohodnější, autentičtější perspektivy – předmětem samotného vyprávění a psaní.

Vypravěči tematizující svůj vlastní status a přiznávající vyprávění jakousi autenticitu smyšlenosti a procesualnosti vzniku podle Kratochvila doslova představují „experimentální větev moderní české prózy, [s] vypravěči, již nic nepředstírají a nevystavují čtenáře spisovatelským podrazům a figlům (próza, co nevytváří iluzivní prostor ‚skutečnosti skutečnější než skutečnost‘) a vyprávějí tím způsobem, že čtenář je bezprostředním svědkem vzniku příběhu a je mu nabídnuta spoluúčast na ‚cizelované improvizaci‘ a ‚organizované spontánnosti““ (tamtéž). Podle Kratochvila se tak na přelomu století realistický diskurz, dříve vytvářející světy „skutečnější než skutečnost“, vyčerpává, přestává vyhovovat a stává se doslova „nerealistickým“. Dochází k erupci literárních postupů, v nichž se noví moderní vypravěči pokouší hledat formu vyprávění, která je věrohodnější, autentičtější, realističtější.

Realistický modus se tak s příchodem nových a mj. tedy i sebereflexivních strategií ocitá v pozici falešného konstruktů, neboť představuje poetiku, která čtenáře vystavovala, jak píše Kratochvil, „podrazům a figlům“. Antiiluzivní metody a postupy sebereflexivní literatury jsou zase z jiného úhlu pohledu v takovém kontextu metodami a

narativními strategiemi se zcela opačnými kvalitami. Představují onen autentičtější způsob zachycení světa, protože vypravěči svými řečovými akty nepředstírají schopnost vše realisticky, přesně a autenticky zachytit, nýbrž své problémy se zachycením, s věrohodným zaznamenáním, posléze s následným psaním a vyprávěním explicitně tematizují přímo v textech.

Podle Kratochvila tato vypravěčská strategie rovněž umožňuje čtenáři spoluúčastnit se na „cizelované improvizaci“ a „organizované spontánnosti“. Jsou to právě „improvizace“ a „spontánnost“, co pro Kratochvila představuje podstatu autenticity. A protože sebereflexivita tuto spontánnost a improvizovanost umožňuje sledovat – dovoluje čtenáři nahlížet proces tvorby textu –, představují dle Kratochvila právě **sebereflexivní figury v próze jistý variant možností k dosažení větší autentičnosti literárního textu**. Zrcadlí se v nich totiž „věrohodná“ evidence onoho procesu spontánního a do jisté míry improvizovaného zaznamenávání, jenž podle Kratochvila přesněji odpovídá skutečnosti.

Signály fikčnosti

Na poli hlediska „autenticity“ rozvrženém Kratochvilem a plánu „fikčnosti“ nastíněném Doleželem se pohybuje i literární teoretik a historik Jiří Koten (* 1979), který vnímá figury a promluvy, v nichž se vypravěčský modus a proces tvorby odhalují čtenáři, doslova jako signály fikčnosti, tedy jako prvky textu, které čtenáři „neustále připomínají, že má před sebou autorskou výpověď konstruující fikci“ (Koten 2013, s. 60). Implikuje tak myšlenku, že vede-li vypravěč řeč na téma statutu vypravěče, případně na téma tvořivosti textu, jde o řeč, která **mezi čtenářem a textem vytváří zřejmou dělicí linii** mezi světem zakoušeným čtenářem (světem bez signálů fikčnosti) a světem myšleným literárním textem (světem se signály fikčnosti). V jednom plánu se vyskytují prvky, jež upomínají, že se jedná o svět fikční, v tom druhém existují momenty, jež dovolují zařazení někam do prostoru faktuálního světa. Vzniká tu jakási distance, zřejmá dělicí čára, která ustanovuje binaritu aktuálního světa a světa konstruovaného čtenářem při aktu čtení literárního textu.

Připouští Koten tím, že definuje „signály fikčnosti“, i existenci signálů opozitní kvality, tedy signálů jakési „nefikčnosti“? Co by takovými signály mohlo být? Autobiografické údaje, pasáže, jež jsou sebereflexivním gestem prohlášeny za věrohodné, nebo pouze texty nároující si „věrohodnost“ již svým žánrovým zařazením – kroniky, deníky, korespondence, historické texty? Je možné takovou dichotomii v souvislostech s literárními texty vůbec myslet? Je skutečně tematizování vyprávění „signálem fikčnosti“? A je rozdílným signálem oproti například literární postavě či jakémukoli jinému kvaziobjektu tohoto myšleného světa?

Podobně o sebereflexivitě v literatuře uvažuje také literární teoretik Jiří Hrabal (* 1974). Sebereflexe podle něho komentuje proces utváření, vyjadřuje se k širšímu diskurzu a zejména pak zpochybňuje iluzivnost. „Účinkem sebereflexivního vyprávění je zpochybnění iluzivního efektu fikce a zdůraznění konstruovanosti fikčního světa na pozadí literárních konvencí“ (Hrabal 2013, s. 145), čímž se podporuje antiiluzivnost, ergo text je autentičtější reprezentací reality.

V konturách nastíněných rozporů polemizuje o sebereflexivitě i literární teoretik Vladimír Trpka (* 1984) ve stati „Performativita – metanarativita – metafikcionalita“ ze souborů studií uveřejněných pod názvem *Performance/Performativita* (2010), jež editorsky zaštil Ondřej Sládek (* 1976). Soubor se zabývá performancí a performativitou v literárních textech prizmatem termínů fikce, vyprávění, genderu, řečových aktů a dalších. Trpka o sebereflexivních projevech píše v kontextu různých definic a teoretických principů (metafikce, metanarativ, fikčnost, performativita aj.), opět ale jeho disputací prochází téma naznačené výše – autenticita sebereflexivního vyprávění: „Mohli bychom tedy říci, že to, co se původně jeví jako konstitutivní prvek konceptů zvažujících literární sebereflexivitu, tedy pojem anti-iluzivního vyprávění, se z tohoto pohledu jeví naopak jako prvek subverzivní, dokonce snad dekonstruktivní. Jako by metanarativní komentáře podryly základy celého dřívějšího teoretického modelu. A z druhé strany to, co rozhodně subverzivní být mělo, tedy sebereflexivní formy, upevňuje a posiluje k smrti nenáviděnou iluzi“ (Trpka 2010, s. 114). Otázky, zda sebereflexivní gesto posiluje „iluzi performance vypravěče“, či nikoli, zda je literární text díky němu autentičtější, či naopak stylizovanější, znovu vyvstávají jako meritum problémů sebekomentujících textů. Trpka dochází k tomu, že sebereflexivní gesto může iluzivnost

posilovat a zároveň i oslabovat, stále ale platí, že „sebeodhalující fikce je stále fikcí“ (Trpka 2016, s. 71).

Literární teoretik a historik, profesor Jiří Holý (* 1953) hovoří o sebereflexi jako o formě, která se vyvinula z formy lineárního vyprávění, v níž je vypravěč v 1. osobě protagonistou vyprávěného příběhu. Došlo k tomu dle něho postupnou radikalizací a vyhoceností akcentu subjektu – tím vzniklo takzvané autorské vyprávění. Holý mimo to, že akcentuje subjekt a vyhocení tohoto akcentu v období 1. poloviny 20. století, v autorském vyprávění shledává opět prostředek k ozvláštňení vyprávění také na linii autentizace–stylizace. Vnímá ale podstatnou skutečnost, jíž je to, že autentizace je sugescí, „pouhou“ hrou na autenticitu, stylizací. „Z našeho hlediska je podstatné, že oba postupy – autentizace i literarizace – vedou k narušení konvenčních modelů iluzivního lineárního vyprávění: buď směrem k pólu dokumentárnosti (přesněji sugesci dokumentárnosti) obnažením fakticity věcí, tedy k personální vyprávěcí situaci, nebo k nevážené, nadlehčené hře, kdy zobrazené události i figury se lomí v nastavených křivých zrcadlech“ (Holý 2005, s. 656). Vztah autenticity a stylizace je u Holého stejně tak jako u Trpky v duální relaci – lze ho vnímat oběma způsoby. Je to do velké míry tím, že tento pohyb na úsečce autentizace–stylizace bude vždy velmi subjektivně recipovaným problémem, v rámci něhož se bude příklon k jednomu, či druhému bodu jevit každému čtenáři pokaždé odlišně.³⁰

Výše nastíněnými přístupy se rozvrhuje pole otázek, jež v souvislosti se sebereflexivními prózami odkazují ke vztahu autenticity a stylizovanosti, ke vztahu fikce a faktuálního světa, ke vztahům reálného světa a věrohodnosti jeho zobrazení v literárním textu. Otázky, které z naznačené debaty plynou a které bychom si mohli ve vztahu k sebereflexivní próze bohemikálního prostoru klást, bychom mohli formulovat následujícím způsobem:

³⁰ Daniela Hodrová píše, že autentizační prvky – například prohlášení vyprávění za pouze smyšlené – lze vnímat za dokonce ještě iluzivnější (Hodrová 2001, s. 782). Platí to samozřejmě i opačným směrem. Neexistuje jiný parametr, než jakým jsou individuální akt čtení a rozumění, který by nám dovoľoval toto rozhodnout ve prospěch jednoho, či druhého.

- Měli bychom při analýze literárního textu konstruovat představu fikčního světa a v rámci něj zvažovat ověřitelnost konkrétních sebereflexivních figur?
- Jsou sebereflexivní figury specifickými signály fikčnosti připomínajícími nám fikční povahu textu?
- Jsou sebereflexivní figury věrohodnějším vystižením povahy literárního textu, protože zachycují proces tvorby se všemi jeho komplikacemi (odbočky, vzpírání se postav, nesouvislé vyprávění aj.)?
- Jsou sebekomentující projevy literárních textů akty, které zvýrazňují tvořenost či autenticitu díla?
- Je možné v literárním textu rozlišovat prvky na více a naopak méně iluzivní? Lze o takových prvcích v literárním textu vůbec uvažovat?
- Lze v souvislosti s literárními díly rozvrhovat dělicí čáru mezi fiktivními a autentickými prvky v textech?

Limity a kolize

Výše nastíněné koncepce uchopení sebereflexivních figur v literárních textech jako by sugerovaly dojem, že onu potenciální myšlenou dělicí čáru mezi tím, co je v literárním textu autentické a co autentické není, co je fikční a co nefikční povahy, lze poměrně jasně a striktně činit. Že v textu existují prvky, které lze přiřazovat k jednomu či druhému pólu. Sebereflexivita v této „řeči“ do jisté míry přebírá roli postavy démona z myšlenkového experimentu fyzika Jamese Clerka Maxwella (1831–1879), jež v souvislostech s literárními procesy rozebírá v knize *Maxwellův démon* (2017) literární historik a teoretik Vladimír Papoušek (* 1957). Tento zvláštní démon, který má v tomto teoretickém pokusu ústřední roli, činí v rámci světa fyziky iracionální aktivitu – zprostředkovává totiž pohyb mezi dvěma nádobami naplněnými různými molekulami. Je schopný přenášet jedny do druhé, a jednoznačně je tak od sebe oddělovat.³¹

³¹ „Myšlenkový experiment J. C. Maxwella pracuje se dvěma nádobami se stejným plynem o stejné teplotě. Nádoby jsou propojené dvířky, u kterých sedí jakési stvoření, lordem Kelvinem později pojmenované Maxwellův démon. Molekuly plynu v nádobách mají náhodnou rychlost a Maxwellův démon je schopen tuto rychlost rozpoznat. Rychlé molekuly pak pouští dveřmi jedním směrem a pomalé směrem opačným. Po nějaké době démon v jedné nádobě nashromáždí rychlé molekuly plynu a ve druhé pomalé molekuly plynu. Tím by měl vzniknout rozdíl teplot mezi nádobami, který by bylo možné využít k práci. Ale takovíto démoni ve světě fyziky bohužel nefungují“ (Papoušek 2017a, s. 16).

Dvě odlišné nádoby lze připodobnit vztahům nastíněným výše – vztahům stylizovanosti a autenticity, věrohodnosti a nevěrohodnosti, fikčnosti a nefikčnosti. Sebereflexivní figury jsou potom oním démonickým stvořením, které se pohybuje vždy na hranici obou, jaksi na oné dělicí čáře fikčního bytí a nebytí, a umožňuje těmto opozitům komunikovat, propojuje je, vytváří mezi nimi komunikační kanál. Zároveň je stvořením schopným oddělovat od sebe entity, jež jsou v rámci textu na jedné straně věrohodnější a na straně druhé méně věrohodné. Z nastíněné debaty se vnucuje i představa, že jsou do textu zároveň z jedné nádoby do druhé vnášeny elementy autentického světa, a to v podobě, v níž si zachovávají svou věrohodnou povahu (nedochází k „podrazům a figlům“).

Jednou tyto figury posilují autentičnost textu, podruhé naopak iluzi performance vypravěče. Jako by bylo možné zřetelně evidovat jednotliviny vycházející z fikčního světa („signály fikčnosti“) a ty, jež mají oporu ve světě faktuálním („próza, co nevytváří iluzivní prostor ‚skutečnosti skutečnější než skutečnost‘“). Předpokládá se existence dělítky na hranici fikce a nefikce. Ovšem stejně jako neexistuje Maxwellův démon ve světě fyziky, neexistují ani žádní podobní démoni v literatuře. Jak tedy tyto termíny a koncepce související s problémy fikčnosti a autenticity obstojí v konfrontaci s konkrétním literárním textem se sebereflexivními prvky?

„Zatím zbývá mi pouze, abych řekl, proč předkládám toto smutně jedinečné dílo čtenářstvu, jehož trpělivost, jak se obávám, pokouším přespříliš krutě: Plánem povídky Prázdna židle byl jsem totiž tak posedlý, že všechny ostatní moje literární úmysly propadaly se v nic. Po celou dlouhou dobu omezil jsem se jedině na práci žurnalistickou – a to jen, že nebylo zbylí – kdežto všechny ostatní moje síly pohlceny byly marným vysilujícím hledáním formy a výrazu, neméně pak také úzkostí, do níž mě pohroužila utkvělá myšlenka, že na uskutečnění pošetilé povídkářské ideje závisí všechna moje existence“ (Weiner 1964, s. 98).

Když prozaik Richard Weiner v úvodu své povídky „Prázdna židle (Rozbor nenapsané povídky)“ sebereflektující pasáží vysvětluje svou motivaci k jejímu napsání, respektive k nemožnosti jejího dokončení, jen stěží lze tuto uvedenou informaci prohlásit za autentickou či věrohodnou, aniž by došlo ke konfrontaci s protiargumentem, že jde o

pouhou stylizací, o autorskou intenci psát povídku v duchu nenapsané povídky, a tedy o řečový akt, jenž pouze simuluje hru na nenapsanou povídku. Vybraný úryvek zároveň ani není možné prohlásit za autentičtější reprezentaci vzniku literárního díla, protože otázku, zda je Weiner-autor věrohodným vypravěčem a skutečně se vypisuje z nemožnosti sepsat prvotní ideu, nebo zda je jen falešným platónovským demiurgem³² souboru řečových aktů, nelze rozhodnout, neboť autorovo vědomí je už navždy nepřístupné. Pokud bychom snad chtěli promýšlet skutečnost, že jeho pohnutky mohly být přístupné například okruhu Weinerových známých za jeho života a že tito je mohli autenticky zaznamenat a předat dál, vždy bude nutné současně zvažovat výhradu, že i takový fragment záznamu může být stylizací.

Je Weiner v „Prázdné židli“ autorem, který „nepředstírá a nevystavuje čtenáře spisovatelským podrazům a figlům“, který zkrátka jen zachycuje proces tvorby? Je autentickým autorem, jenž podvrací realistickou metodu a konečně se svým psaním přibližuje autenticitě? Nebo naopak vytváří daleko komplikovanější texturu, v níž se problém nemožnosti napsat povídku stává pouze jedním z motivů sofistikovanějšího řečového konstruktů? Je vybraná pasáž jedním ze „signálů fikčnosti“, který čtenáři připomíná, že „Prázdna židle“ je fiktivním textem? A není tomu přesně naopak? Jak to můžeme rozhodnout? Jak si poradit s tvrzením, jež říká, že Weinerovy řečové figury jsou v rámci jím budovaného fikčního světa neověřitelné, protože sebereflexivní pasáže nekorelují s dalšími pásmy?

Jestliže můžeme o citované řečové figurě něco prohlásit, pak je to fakt, že skutečně není možné ji jakkoli „ověřit“ – a to v tom smyslu, že jí nelze přiznat jakékoli parametry vztahující se k výše nastíněným konceptům větší, či menší autenticity nebo stylizovanosti, věrohodnosti vyprávění, fikčnosti. V konečném důsledku je tedy schůdné tvrdit, že Weinerův vypravěč na počátku povídky „Prázdna židle“ vyjadřuje svým řečovým aktem, že prožívá tíseň z nemožnosti dokončit povídku. Nelze ovšem tvrdit, že

³² Z řeckého „demiurgos“ („demos“ znamenající „lid“ a „ergon“ znamenající „dílo“), slovo znamená tvůrce v nejobecnějším smyslu. Původně mělo význam slova řemeslník, ale také umělec, posléze člověka, který vystupuje ve veřejném prostoru a vykonává tomuto prostoru nějakou službu. V Platónově dialogu *Timaios* se slovo demiurg objevuje ve smyslu jakéhosi architekta, který buduje Vesmír podle světa idejí. Slovo zde používáme ve smyslu právě tohoto tvůrce „fikčního světa“ literárního textu, tvůrce, jenž může nakládat s entitami svého vlastního „vesmíru“ libovolně.

autor by tím „autentičtější či věrohodnější“ zachycoval proces tvorby nebo jaksi skutečněji odhaloval to, jak „vzniká literatura“. Je nasnadě se ptát, zda jsou tyto otázky vůči textům sebereflexivní prózy vůbec relevantní. Není ohnisko zájmu sebereflexivních projevů jinde než v jakýchsi vnějších literárněteoretických konceptech? Je problém autenticity literárního textu skutečně tím nejzásadnějším ve vztahu k sebekomentujícím prvkům vyprávění?

Nelze pochybovat o tom, že svou vysokou měrou „jinakosti“ sebereflexivní prvky přitahují zvláštní pozornost čtenářů i kritiků – v plánu literárního textu mají vždy „radikálnější“ dynamiku, jaksi vyčnívají. Jsou pocíťovány jako cizorodý prvek, neboť narušují „primární“ vyprávěcí plán násilnými interrupcemi, navazováním kontaktu se čtenářem, otázkami, jež narativ zpochybňují či relativizují. Často je právě tento vztah – vztah mezi vznikajícím fiktivním textem a faktuálním autorem – i samotným nosným tématem sebereflexivní prózy.

Každý takový projev sebereflexivity je ale vždy sugescí, stylizací, kterou nelze vnímat jako jakkoli autentičtější ztvárnění procesu tvorby. Když již zmiňovaný americký filozof John R. Searle ve studii „Logický status fikčního diskurzu“ mluví o tom, že „[f]ikční dílo nemusí být, a většinou také není, tvořeno výlučně fikčním diskurzem“ (Searle 2007, s. 68), neříká tím, že v textech máme hledat evidence pro faktuální svět, jeho autentičtější ztvárnění, nýbrž že se v literárních textech prolínají reálie zachycené věrohodně, reálie deformované fikčním vyprávěním a pouze fikční entity. Tento vztah platí i naopak – ne každé vyprávění o světě nárokuje si pravdivostní hodnotu (zprávy, historické texty, kroniky, deníky, korespondence aj.) musí sestávat pouze a výhradně z faktuálního diskurzu.

Jaký postoj tedy vůči sebereflexivitě v literatuře zaujmout a jaká hledat východiska, a především jaké alternativy volit pro interpretaci sebereflexivní prózy?

Východiska a alternativy

Domníváme se, že číst v rámci sebereflexivního textu některé jednotliviny jako autentičtější a některé jako stylizovanější a na základě toho vytyčovat jakožto zásadní

motivy sebereflexivní prózy na jedné straně témata autenticity a na straně druhé (ne)ověřitelnosti fikčního světa je redundantní. Problém na linii autentizace–stylizace v literárních textech pojmenovává v teoretickém pojednání „Sebereflexivní román“ (1987)³³ Daniela Hodrová: „Literatura osciluje mezi polohou, v níž je literární dílo pojato jako obraz ‚skutečnosti‘, ‚života‘, a polohou, v níž je pojato jako ‚literatura‘; rozdíl mezi oběma polohami není však zásadní, spočívá toliko v míře ‚literárnosti‘, neboť každé literární dílo se stylizuje jako literární (jeho distanci od skutečnosti tvoří už sama psaná podoba), je více či méně diskutí o své poetice. [...] Pojem sebereflexivní román (román reflektující prostřednictvím autora-vypravěče sám sebe, svou ‚literárnost‘) [...] dovoluje nám totiž pojednat o skupině děl, která tuto sebereflexivnost zvýrazňují a většinou explicitně reflektují akt odrazu a de facto i svého druhu napodobení reality“ (Hodrová 1987, s. 156). Autenticita a stylizace jsou koncepty, jež jsou literárním textům vlastní. Na jejich hranici oscilují a tato oscilace je jednou z jaksi imanentních vlastností „literárnosti“ děl.

Literární text se předkládá jako komplexní a složitý soubor řečových aktů, které o něco usilují; minimálně o to být čteny. Je do nich vložena intence autora, jež může být analýzou zpětně rekonstruována, analytickým čtením podrobována interpretaci a následně usouvztažňována s realitou. Avšak řečeno slovy francouzského literárního teoretika a naratologa Gerárda Genetta (1930–2018): „Fikční text nevede k žádné mimotextové skutečnosti. Vše, co si vypůjčuje (neustále) z reality [...] se mění na fikci“ (Genette 2007, s. 29–30). Každé sdělení ve fikčním textu podléhá kritériím fikce, nikoli kritériím faktuálního světa, mezi něž patří i koncepce autenticity.

Sebereflexivní prvky v textech nejsou co do odhalování vztahu fikce a její autentičnosti o nic vhodnějšími figurami než kterékoli jiné řečové akty v literatuře. Není proto ani vhodné označovat je za jedinečné „signály fikčnosti“, neboť jsou pak vytrhovány z kontextu celého literárního textu, v rámci jehož konfigurace mají určité místo, určitou intencionalitu, rovnocennou s ostatními řečovými akty. Že čte čtenář fikční text, ví v okamžiku, kdy bere knihu jakožto předmětnost do ruky a začíná číst první řádky,

³³ Odborná studie „Sebereflexivní román“ Daniely Hodrové byla uveřejněna v publikaci *Poetika české meziválečné literatury* (1987), která vznikla v kolektivu autorů Ústavu pro českou a světovou literaturu pod vedením Milana Zemana (*1944) v 80. letech 20. století.

nikoli v momentě, kdy se mu vypravěčskou strategií sebereflexivní promluvy v narativu dílo upomene jako svébytný literární konstrukt.

Sebereflexivní projevy nejsou ani „věrohodnějším zachycením procesu tvorby“, protože jsou stále řečovou strategií na úrovni jakéhokoli jiného řečového aktu v rámci textu. Veškerá sugesce autenticity je zamýšlenou stylizací, a v textech sebereflexivních je tedy obdobným literárním prostředkem, jakým je iluze napodobení skutečnosti například v realistických románech. Přiznáme-li sebereflexivním prvkům jako fundamentální vlastnost pohyb na hranicích konceptů autenticity či fikčnosti literárního textu, přiznáme jim vlastnost, která je v podstatě vtělená každému literárnímu textu.³⁴

Každé dílo lze navíc do jisté míry uvažovat jakožto sebereflexivní, samo k sobě odkazující, samo sebe problematizující. Je tomu tak už vzhledem k jeho psané podobě, protože právě ta představuje určitý typ odstupů vůči žité skutečnosti, a je tudíž prostředkem k reflexi. Už v procesu psaní si je autor vědomý toho, že vstupuje do aktu, jenž může mít náležité konsekvence. Stejně tak každé dílo můžeme označit za řečový akt, který se vyjadřuje ke své vlastní poetice svým vlastním ztvárněním, ke svému tématu zobrazenými událostmi. Zároveň se vždy vyjadřuje k širšímu diskurzu zvanému literatura.

Vrátíme-li se k citované pasáži z Weinerovy povídky, jeví se nám mnohem výraznějším rysem tohoto fragmentu textu, a ostatně také dalších textů této sebereflexivní poetiky, skutečnost, že v této pasáži je daleko intenzivněji než v textech s lineárním narativem, v němž se běžně nezpochybňuje pozice vypravěče nebo se netematizuje či nerelativizuje subjekt literárního textu, jeho tvořenost a proces tvorby, **pocit'ována přítomnost vypravěčova subjektu, této jeho tvůrčí intence** – právě tato témata se vyjevují jako nosná. Weinerův vypravěč se totiž nevyjadřuje k otázce fikčnosti či autenticity, nýbrž se především vypisuje z pocitů zakoušených během „aktu psaní“, jež vnímá veskrze negativně. Psaní se tomuto píšícímu subjektu stává posedlostí, nutností, prostředkem, jímž může upokojit svou duši procházející úzkostí z toho, že nemůže pro svůj záměr najít odpovídající psanou formu. Není to však pouze úzkost z této nemožnosti

³⁴ Viz již zmiňovaná Hodrová: „každé literární dílo se stylizuje jako literární (jeho distanci od skutečnosti tvoří už sama psaná podoba), je více či méně diskusí o své poetice“ (Hodrová 1987, s. 156).

psát zamýšlený příběh, co je zásadním motivickým aspektem této pasáže – už i v tomto krátkém úryvku se totiž psaní-tvorba vyjevuje primárně jako synonymum pro možnost vlastní existence. Na uskutečnění ideje napsat zamýšlenou povídku závisí bytí onoho píšícího subjektu. Psát znamená existovat, psát znamená možnost žít dál.

Několik posledních odstavců nastínilo významové textury, které jsou dalece vzdáleny konceptům vztahů autenticity a stylizovanosti či fikčnosti a nefikčnosti textu³⁵ a které jsou naopak v mnohem užším propojení s problematikou subjektu tak, jak byla rozvržena v úvodních kapitolách. Právě z uvedených důvodů a z konfrontace primárního textu s teoretickými koncepcemi považujeme sebereflexivní figury za řečové akty, u nichž se budeme spíše než na nahlížení teoreticko-diskurzivní otázky vyjadřující se k tématům fikčnosti, autenticity či fikčního světa soustředit na pátrání po souvislostech motivických a tematických, majících svůj původ v dobové topice subjektu.

Rozhodli jsme se proto učinit krok, který nás – domníváme se – na rozdíl od teoretických rozměrů nastíněných výše, jež jaksi stojí vně textů samotných,³⁶ k textům přibližuje, je více spjatý s problematikou vymezeného období a dovoluje literární tvorbě více promlouvat v kontextu diskurzu. Tento krok spočívá v tom, že se v souvislostech se sebereflexivními prózami budeme ptát na to, co vlastně sebereflexe jako taková v dobovém kontextu znamená. Co je „já“ a co je „reflexe“? Jaké poslání či jakou funkci vlastně reflexivní akt jako takový má? Čeho lze reflexivními procesy dosáhnout ve vztahu k tematizovanému subjektu ve světě? Následně – v kapitole věnované případovým

³⁵ Teoretické reflexe jsme sledovali výhradně v českém prostoru, a to proto, že problémy nastíněné v debatě českých teoretiků víceméně korelují s problémy objevujícími se v zahraničních teoretických reflexích, mnohdy ještě radikálněji se ponořujícími do problematiky fikce a autentičnosti. Koncepty sebereflexivity u zahraničních teoretiků navíc již zmapoval literární teoretik Vladimír Trpka v již zmiňované disertační práci *Od metafikce k sebereflexivnímu vyprávění*, konkrétně v souvislostech s termíny metafikce, metakomentáře, metanarativ a dalšími. V zahraničních pojednáních je otázka sebereflexivity teoreticky často zvažována společně s otázkami „fikčnosti“ (Robert Alter), „parodie“ (Viktor Borisovič Šklovskij), „fikčních reprezentací teorie fikce“ (Michael Boyd), „přirozené naratologie“ (Monika Fludernik), „fikční recentrace“ (Marie-Laure Ryan), velmi často také s postmodernistickými termíny „metafikce“ (Patricia Waugh, Linda Hutcheon), které zcela neodpovídají dobové poetice české sebereflexivní prózy, jež je spjata s jinými otázkami – otázkami nejistoty subjektu. Všechna tato pojednání pro nás vzhledem k načrtnuté debatě výše představují koncepcí limitující, vzdalující nás od problematiky, již považujeme za zásadní.

³⁶ „Představa [...], že například pojem ‚literárnost‘ [v našem kontextu pojem srovnatelný také s termíny iluzivnosti či věrohodnosti; pozn. O. S.] je dobrým nástrojem pro rozlišení toho, co literatura je a co není, se zdá být z dnešního pohledu velmi vratká už proto, že takový indikátor by musel ležet uvnitř znakové struktury textu, nikoliv vně“ (Papoušek 2018, s. 189; uvozovky V. P.). Podobně jako literárnost i termíny autenticity či věrohodnosti pronikají do textů jaksi zvnějšku.

studii o konkrétních textech sebereflexivní prózy – se pak budeme tázat po tom, jaký odraz má pojetí těchto dvou zásadních principů v tomto typu literární tvorby. Jak ji můžeme číst a co nám v kontextu dobové problematiky subjektu chce sdělit?

Historické události, objevy, technologie, proměny myšlení, změny v chápání subjektu v umění tak, jak jsme je dříve popsali, mají samozřejmě přímou reflexi těchto témat také v oblasti filozofie. Vybraní filozofové zvažují koncepce „já“ a „reflexe“ v rámci svých rozsáhlejších filozofických systémů. Ve všech případech je ovšem právě onen často zmiňovaný subjekt v samotném centru jejich uvažování – uvědomění si sebe je vlastně výchozím bodem jakýchkoli dalších úvah. Domnívám se z tohoto důvodu, že sledování právě těchto myšlenkových linií, problémů a motivů ve filozofii dovoluje při vyvození určitých stěžejních bodů mnohem intenzivněji a přesněji „propůjčovat řeč“ textům samotným, a poodhalovat tak stanovené zásadní téma subjektu ve světě v souvislostech sebereflexivní prózy.

Reflexe subjektu jako výchozí bod uvažování

Problematizování subjektu a jeho reflexe lze velmi intenzivně evidovat – jak již bylo naznačeno výše – u filozofů, kteří naprosto zásadním způsobem promlouvali do procesu utváření myšlení v 1. polovině 20. století. Těmito filozofy jsou z našeho pohledu Edmund Husserl, Jean-Paul Sartre, Martin Heidegger a Maurice Merleau-Ponty.

Klíčovou motivací pro výběr právě těchto myslitelů byla skutečnost, že tito autoři staví problém subjektu a jeho reflexe jako východisko svých filozofických úvah (ptají se po otázkách, v nichž individuuum nějakým způsobem usiluje o uchopení světa: jsou to otázky existence, subjektu a následně reflexe; tyto otázky přitom korelují s ideami o obratu k sobě, o epifanii a sebeuvědomění v globálním evropském společensko-kulturním uvažování, vyřčenými v úvodních částech této práce). Motivací byl zároveň i fakt, že na tato témata tito filozofové nevedou jaksi „oddělenou řeč“ bez souvislostí, ale naopak v přímé návaznosti jeden na druhého téma rozpracovávají a posouvají v podobných, ale rozšířených intencích dál. Ve svých pojednáních na sebe reagují, usilují o to se s myšlenkami svých předchůdců „vyrovnávat“, podrobují je kritickým čtením a teprve od nich se uchylují ke koncepcím vlastním. V této kontinuální a navazující řeči tak lze evidentně a v přímých souvislostech sledovat vývoj jakési filozofické negociace o sebereflexi ve vztahu ke světu.

Ještě zajímavější tuto linii myšlení činí skutečnost, že naprostá většina námi vybraných autorů téma subjektu a reflexe vztahuje ke konceptům a představám o tom, čím je umělecká tvorba. Ve všech případech je navíc tvorbou myšleno psaní, literatura. Vzhledem k tomu, že tematizování tvořivosti, respektive tematizování procesu vzniku literárního textu, je jedním ze zásadních projevů sebereflexivní prózy, vyjevuje se sledování analogií mezi sebereflexivní prózou a filozofickými koncepcemi sledujícími problematiku subjektu a reflexe v souvislostech s psaním logickým a oprávněným krokem.

K historicitě pojmu reflexe

Předtím, než se budeme detailně věnovat myšlenkovým konceptům zmiňovaných vybraných filozofů, dovolme si stručný, obecný a velmi zjednodušující historický exkurz³⁷ do pojmu „reflexe“ jako takového. Téma vztahování se k něčemu, tedy reflexe činnosti či vědomí, lze totiž evidovat už u nejvýznamnějších filozofů období antiky.

U Platóna (427–347 př. n. l.) se zmínky o reflexi vyskytují v dialogu s *Charmidés*, v němž filozof mluví o koncepci „vědění o vědění“ (Platón 171c). I v současnosti reflexivní akt v tom nejobecnějším smyslu chápeme mj. jako právě tento platónovský koncept „vědomí o vědomí“. Zmínku ke koncepci reflexe má v *Etice Níkomachově* (349 př. n. l.) i Platónův žák Aristotelés ze Stageiry (384–322 př. n. l.). Aktu vztahování přisuzuje zásadní roli pro vědomí existence: „[...] jestliže dále ten, kdo vidí, pociťuje, že vidí, a ten, kdo slyší, pociťuje, že slyší, | a ten, kdo jde, že jde, a tak i při ostatních činnostech jest něco, čím pociťujeme, že jsme činni, takže pociťujeme, že pociťujeme, a myslíme, že myslíme, a to jest zase tolik, jako pociťovati nebo | mysliti, že jsme – neboť býti jest tolik, jako pociťovati nebo mysliti“ (Aristotelés 1996, s. 243). Jedním z projevů existence, toho, že jsoucno je, je pro tohoto antického filozofa právě jakési vědomí sebe samého: je to svého druhu soulad mezi existencí a jejími projevy, sounáležitost mezi uskutečňovanými činnostmi a jejich prožíváním a také korelace projevů zevnějšku – vnějšková realizace tělesné schránky, tj. co tělo činí – a vnitřku – korespondující prožívání a vědomí.

Až do středověku se o koncepcích reflexe přímo v souvislosti s pojmem „reflexio“, právě s tímto lexikálním základem, nemluví. Ten, a tedy i termín reflexe jako takový se do širšího evropského kontextu dostávají teprve díky teologovi scholastické tradice Tomáši Akvinskému (1225–1274), který nachází inspirace pro termín „reflexe“ ve spisech novoplatoniků, konkrétně v Proklových pojednáních. Právě z Proklatových

³⁷ Jedná se o pouhý náznak vývoje termínu „reflexe“ a konceptů, jež lze za proces srovnatelný s reflexí (tedy proces vztahování se k něčemu či uvědomování si něčeho) považovat. Ambicí tohoto shrnutí není podat vyčerpávající přehled (ohnisko práce se nachází ve filozofii existencialisticko-fenomenologických filozofů 1. poloviny 20. století a jejich souvislostech se sebereflexivními projevy v literatuře), nýbrž upozornit na některé výrazné milníky myšlení o reflexi v historii evropské kultury.

textů Akvinský překládá jeho termín „epistrofē“, znamenající návrat či obrácení, jako ono „reflexio“.

Aristotelés o tématu vztahování se k sobě samému hovořil v souvislostech s přátelstvím, ve vztahu ke společenství lidí, „společenství mluvení a myšlení“. Takže i když by se na první pohled mohlo zdát, že už v antice lze koncepci vztahování se vnímat jako obrácení se k sobě, není tomu tak. Za skutečný obrat reflexivního aktu k subjektu samotnému je tradičně považováno až „cogito ergo sum“ Reného Descarta (1596–1650) v jeho *Rozpravě o metodě* (1637). Teprve u něj lze tento reflexivní akt vztažený skutečně na subjekt samotný pozorovat, a to především proto, že Descartovo „myslím, tedy jsem“ vychází ze subjektu a obrací se k němu samotnému zpět.

V novověké filozofii je pro koncepci reflexe zásadní *Esej o lidském rozumu* (1690) anglického filozofa Johna Locka (1632–1704), v němž Locke v souvislosti s reflexí již explicitně vymezuje vnější vnímání předmětností a vnitřní vnímání pochodů vlastní duše, do něhož zahrnuje takové reflexivně zpracovávané činnosti, jako jsou pochyby, myšlení o myšlení, hodnocení a další. Francouzský filozof a spisovatel Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) k Lockovu binárnímu rozměru přidává aspekt zaujímání stanoviska. Jedinec reflexí prochází odstupem umožňujícím vytvoření představy, zároveň je však reflexe postojem, při němž dochází ke ztrátě bezprostřednosti – subjekt se jaksí odděluje od primární zkušenosti s jevem právě onou reflexí tohoto jevu. Johann Gottfried Herder (1744–1803) zdůrazňuje, že velmi důležitou roli v reflexivním aktu hraje jazyk. Je to právě řeč, která vjemy udržuje jako stálé momenty a umožňuje z nich činit témata těchto reflexí. Počitek lze uchovat právě díky existenci jazyka a řeči.

Problému reflexe se věnoval také Immanuel Kant (1724–1804), jenž jako jeden z prvních hovořil o požadavku transcendentální reflexe, která v jeho chápání měla být procesem, který umožní nalézt podmínky, za nichž mohou vznikat naše pojmy. Reflexivním aktem se tedy mělo dosahovat esencialit. Johann Gottlieb Fichte (1762–1814) považoval reflexi za jeden z fundamentálních projevů svobodného ducha, který ale může ducha jako takového rozdělovat. Pro Friedricha Wilhelma Josepha von Schellinga (1775–1854) reflexe dokonce představuje potenciální nemoc ducha, a to právě z toho důvodu, že může rozdvojovat, problematizovat ducha v jeho rozumění světu.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831) označuje vlastně veškerou novější filozofii za „reflexivní filozofii subjektivity“ a tímto pojmenováním předznamenává a vlastně i charakterizuje vývoj, který se započíná už na konci 19. století také v umění a který koreluje s kulturními a myšlenkovými proměnami, jež byly naznačeny v úvodní kapitole této práce, totiž s proměnou vnímání subjektivity ve světě – reflexe subjektu ve vztahu ke světu. Termín reflexe je tedy v 19. století ustanoveným pojmem se zřejmou sémantikou – má jednotný význam obratu k sobě samému, vnitřního vztahování se, hodnocení, uchopování světa vzhledem k vlastnímu subjektu.

Na přelomu století a zejména pak v 1. polovině 20. století však „jáství“, subjekt, jeho vztah ke světu a reflexe prochází dalšími významnými revizemi. K významům tohoto „vztahování se“ přibývají další sémantické odchylky, difference a jemné rozdíly, které oba koncepty jednak zpřesňují a chápou v těsnějším souladu s dobovými myšlenkovými posuny, jednak je obohacují o nové rozměry. Pojem reflexe zároveň posouvají daleko za hranice onoho „vztahování se“, usouvztažňují ho například s tělesností, s viděním či s psaním jakožto variantou existence.

Husserl: Štěpení „já“ a reflexe jako metoda všeho

Německý filozof českého původu, Edmund Husserl (1859–1938) je bezpochyby jedním z naprosto nejzásadnějších myslitelů období přelomu 19. a 20. století. Lze také říct, že právě Husserlova fenomenologická metoda stojí u zrodu ohledávání fenoménů, jako jsou existence či bytí, s nimiž jsou nejen celá 1. polovina 20. století, ale i období následující silně spjaty.

Husserl (a ostatně také řada dalších fenomenologů následujících generací, kteří na něj navazovali) vycházel z představy, že jím budovaná disciplína fenomenologie se stane vědeckou alternativou exaktních věd. Ideu potřeby vědy měl v duši doslova hluboce zakořeněnou (Levinas 2014, s. 47). Cílem Husserlovy metody neměla být tvorba světónázoru jako v případě jemu předcházejících filozofů a myslitelů, nýbrž pronikání skrze vlastní vědomí k neměnným fenoménům, jež by mohly být dále používány v ostatních vědních oborech jako závazné principy.

V centru Husserlova myšlení proto stojí otázka po jakési autenticitě pozorovaného jevu – zajímá ho, jak si můžeme být jisti tím, že jev, který je pozorován subjektem, je skutečně jevem v takové podobě, v jaké se jeví vědomí tohoto subjektu. Pouhá následná zkušenost s tímto jevem nemůže být relevantním ověřením tohoto jevení. Husserl tedy hledal metodu, jež by nezávisle na konkrétním vědomí mohla relevantnost a jakousi objektivnost těmto jevům a předmětnostem propůjčovat. Tuto metodu nacházel v představě transcendentálního vědomí, které je schopno vnímat čisté fenomény, očištěné fenomenologickými redukcemi (uzávorkováním).³⁸

V souvislostech s koncepty fenomenologických redukcí se Husserl specificky věnoval také problematice subjektu a s ní souvisejícího reflexivního aktu. V *Karteziánských meditacích* (1931) dělá dělicí čáru mezi vnímáním objektu a vnímáním tohoto procesu vnímání objektu. Přímým vnímáním podle něj uchopujeme například dům: ten lze vidět, lze si uvědomovat jeho fyzickou přítomnost v prostoru, je možné se k němu zcela evidentně fyziologicky vztahovat. Z tohoto pohledu je tedy dům primárně fyzickou entitou v prostoru, ovšem dům se vyjevuje také jako fenomén. Chceme-li dům poznat jako fenomén, pak se musíme obrátit k aktu vidění tohoto domu, jenž je v podstatě přiblížením se k fenoménu a jenž se otevírá teprve v procesu reflexe. Reflexe je tedy prostředkem, který umožňuje uchopovat toto vnímání, zapomínání, predikování, hodnocení či kladení cíle jako akty nového stupně. Teprve tehdy – v procesu reflexe – se ony typy vnímání otevírají a vyjevují v celistvých a poznávaných souvislostech (Husserl 1968, s. 36).

Velmi podstatným tématem Husserlovy filozofie je subjekt, u něhož rozlišuje v zásadě dvě vrstvy vnímání: zaprvé to přímé, jímž subjekt vnímá objekty a jevy světa přímo, naivně a pasivně (tamtéž), tak, jak je vidí; zadruhé pak vnímání „tohoto vnímání“,

³⁸ Husserl popisoval metodu fenomenologické redukce (uzávorkování) v *Idejích k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii* (1913). Jde o pojetí nezainteresovaného postoje individua vůči světu. Veškerá zkušenost se světem (vědy, věty, které k nim patří, ale také celý přirozený svět) se dává do závorek. Tato redukce zabraňuje v jakémkoli předčasném soudu o časoprostorové existenci a umožňuje vnímat veškerý svět nezainteresovaně (Husserl 2004, s. 68–69). Svět je tedy dán do těchto závorek, čímž je očištěn od veškerých předsudků, a daná věc se tak stává fenoménem. Svět je díky tomu zpřístupněn fenomenologicky očištěnému vnímání, a tudíž i deskribování. Uzávorkování je procesem, při němž může být mysl lidského individua „celkově vzato svobodná ve vztahu ke světu. To, co zbude, když všechno vyloučíme, je vědomí všeho“ (Levinas 2014, s. 51). Po uzávorkování dává se tedy svět vědomí sám o sobě.

tj. reflexivní. V rámci tohoto reflexivního uvědomění si individuálních procesů pak dochází k jakémusi hlubšímu poznání fenoménů samotných. Původně naivní zážitek se v něm přetavuje ve výklad, v pochopení. „Přirozená reflexe mění zcela podstatně původně naivní zážitek; ten ztrácí původní modus *přímosti* – právě proto, že dělá předmětem to, co bylo předtím zážitkem, avšak nebylo předmětné. Avšak úkolem reflexe není původní zážitek opakovat, nýbrž jej prozkoumat a vyložit, co se v něm nachází“ (tamtéž; kurziva E. H.). Reflexe není prostředkem k zopakování, k připomenutí, nýbrž nástrojem, jež vyžaduje další činnost, jaksi další vrstvu uvědomělého vnímání a recepcce. Jde o vztahování se k danému jevu z jaksi vzdálenější perspektivy – samotné vnímání se stává předmětem tohoto vnímání. A skrze tuto metodu lze pronikat k fenoménům – skrze reflexi lze poznávat.

Husserl se dále domníval, že reflexe je procesem, během něhož se koncepce subjektu – představa o „já“ – jaksi rozděluje na více částí. Dochází tu doslova ke štěpení: „dochází k rozštěpení já, v něm se nad naivně zainteresované já staví já fenomenologické jako *nezainteresovaný* divák“ (tamtéž, s. 37; kurziva E. H.). V procesu reflexe tedy existují dva subjekty – je to „já“ jaksi prvotní, naivně zainteresované ve světě, nereflektující, jež svět ohledává prvotními smysly, a pak to druhé „já“, reflektující, jež je Husserlem sice pojmenováno jako „nezainteresovaný divák“, ovšem nikoli v tom smyslu, že by nemělo zájem na vnímání či poznávání světa, nýbrž proto, že je s to nahlížet ono prvotní „já“ z pohledu druhé osoby, umožňuje vidět se a uchopovat se z pozice diváka, který dokáže vystoupit mimo sebe. Druhé „já“ je schopno nahlédnout na sebe nezainteresovaně, a tudíž je schopné se z určité perspektivy hodnotit, komplexněji vztahovat svůj vlastní subjekt ke světu. Husserl dodává, že „zahlédnout“ toto reflektující „já“ lze pak v další, o řád vyšší, transcendentální reflexi, v níž můžeme „vidět a adekvátně popisovat“ (tamtéž) přirozený svět kolem nás. Cestou k poznání je tedy násobná reflexe vedoucí k jakémusi očištěnému stavu, v jehož průběhu lze svět pozorovat ve své vlastní bytnosti.

Husserl specificky reflexi věnoval pasáže i v *Idejích k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii* (1913), které dokončil ještě před *Meditacemi*. Problém nastíněný výše, aspekt několikanásobné reflexe, reflexe reflexí, tu podrobuje ještě mnohem detailnější analýze. Používá k tomu příměr k pocitu radosti. První reflexivní akt

pocitu radosti nalézá radost aktuálně přítomnou, ale ne jako právě začínající. V aktu prvního stupně si tedy subjekt není vědomý počátku pocíťování tohoto počítku. Druhý reflexivní akt lze vykonat tak, že vzhledem k radosti, která se dodatečně stala objektem, vykonáme reflexi na reflexi. Jinými slovy, v aktu druhého stupně se radost stává předmětem myšlení, a tudíž ji lze spatřit již v samotném počátku. Podle Husserla lze právě takto uzříť rozdíl mezi radostí prožívanou, avšak nepozorovanou (tj. nereflektovanou), a radostí pozorovanou (tj. reflektovanou). Domníval se, že celé proudy takových reflektovaných prožitků mohou být podrobovány systematickému vědeckému studiu.

Husserl reflexi přisuzoval absolutní důležitost. Byla pro něj metodou, s níž lze dosahovat prapodstat všeho. V kapitole „Fenomenologické studium aktů reflexe na prožitky“ z *Idejí* píše, že reflexe je „titulem pro akty, v nichž se proud prožitků se všemi svými rozmanitými fenomény (prožitkovými momenty, intencionáliemi) stává evidentně uchopitelným a analyzovatelným. Je [...] titulem metody vědomí pro poznávání vědomí vůbec“ (Husserl 2004, s. 153). Právě z toho důvodu lze pomocí reflexivních aktů poznávat vztah k čistému „já“, tedy k tomu, jak se vědomí jeví fenomény ve světě.

Je důležité, že koncepce „já“ u Husserla není představou něčeho, co by samo o sobě existovalo, není to uchopitelné jsoucno, jež lze podrobit soustavné analýze. Francouzsko-židovský filozof Emmanuel Levinas (1906–1995) v *Objevování existence s Husserlem a Heideggerem* (2014) k rozboru koncepce „já“ dodal, že při ohledávání „já“ u Husserla lze „popsat pouze to, jakým způsobem se intence k já vztahují, anebo spíše jakým způsobem z něho vyzařují. *Já je určitá forma a určitý způsob bytí, a nikoli existující jsoucno*“ (Levinas 2014, s. 53; kurziva E. L.). „Já“ je jistý modus prožívání nejrůznějších intencí a zkušeností, k němuž se tyto „veličiny“ v komplikovaných relacích stejně různými způsoby vztahují (tamtéž). Je to tedy víceméně kontinuální reflexivní akt, který dovoluje tyto popisy.

Literární kritik Václav Černý si všiml, že meritem Husserlovy filozofie je soustředěnost na koncepci subjektu, na vědomé „já“, které je v centru veškerého světa a

dění. Již v „sešitech o existencialismu“,³⁹ které vznikly na základě přednášek, které Černý uskutečnil v zimním semestru mezi lety 1947–1948 na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze, také připomínal, že Husserla nezajímá samotná podstata skutečnosti, nýbrž způsob, jak věc či subjekt existuje, jak se odhaluje jakožto fenomén ve světě. A právě to se vyjevuje skrze vědomí: „co je podstatou skutečnosti, hmota, či duch, a lze-li dosíci substance? Husserl suspenduje tyto otázky, prohlašuje svůj nezájem na problémech podstaty, otázka hmoty a ducha se pro něj vůbec neklade, ani starost o vysvětlení jevů, o původ toho, co jest: nýbrž výhradně p o d o b a toho, co jest. Co zbývá po tomto základním úkonu všeobecné skepse, po tomto ‚uzavření do závorek‘ – termín je Husserlův – všeho, co chce být s m y s l e m věcí? Zbývá jedině to, č í m cokoliv nabývá smyslu: vědomí, ‚já‘. Jediná věc, přístupná poznání bezprostřednímu, přímé zkušenosti, neboť poznávání získáváme zde sebe-prožíváním“ (Černý 1992a, s. 17; proložení V. Č.). Je to právě vědomí „já“, vyzarování intencí a vztahování se k nim a k fenoménům, které lze skrze reflexivní akty – skrze situovanost nezainteresovaného diváka – v Husserlově metodě vidět, popisovat a analyzovat.

Jestliže je z hlediska merita naší práce něco z Husserlova pojetí subjektu a reflexe naprosto zásadní, je to skutečnost, že reflexivní akt individuálního subjektu je v Husserlově myšlení metodou číslo jedna, skrze niž lze adekvátně popisovat a analyzovat fenomény, tedy poznávat svět v jeho nezkreslené podobě. Jinak řečeno, obrat k sobě samému představuje obrat k poznávání světa, tj. k poznání obecně.

Sartre: reflexivní akt jako zjevování „já“

Naprosto zásadním směrem pro vymezené období, který zcela klíčovým způsobem reflektoval pozici subjektu ve světě, byl existencialismus. Ten je spjatý především se jménem francouzského filozofa Jeana-Paula Sartra (1905–1980). Sartre nebyl pouze filozofem, nýbrž i spisovatelem, dramatikem, literárním kritikem a rovněž politickým aktivistou. Mezi hlavní témata jeho filozofického uvažování patří svoboda, jež je nezbytnou „nutností“ každé individuality, ale v níž také tkví nejtěžší úděl lidské

³⁹ Oba díly „sešitů o existencialismu“ – *První a druhý sešit o existencialismu* (1992) – vyšly teprve v 90. letech. Černý ovšem téma jako takové zpracovával již před válkou a především pak ve 40. letech (*První sešit o existencialismu* vyšel poprvé roku 1948, vydání plánovaného „druhého sešitu“ však bylo komunistickým režimem zastaveno. Vydání bylo umožněno teprve v devadesátých letech 20. století).

existence. Člověk je do světa uveden a musí se svobodně rozhodovat. Je to tedy právě svoboda, k níž jsou lidské existence v Sartrově filozofii doslova „odsouzeny“ – svoboda je „prokletím“ (Sartre 1964, s. 25), a proto je výchozím bodem lidské existence nevyhnutelné přijetí nicoty touto individualitou.

Sartre odmítá ideu stvořitele – existence podle něj předchází esenci, a každý jedinec je tak plně zodpovědný za své jednání. Zdůrazňuje roli zkušenosti subjektu se světem, která je nejdůležitějším prostředkem nalezení vlastní individuality. Stejně jako Husserl se i Sartre domníval, že neexistuje vědomí samo o sobě, ale vždy jen vědomí něčeho, tedy vědomí vztažené vůči něčemu. Má-li se tedy vědomí samotné nějak „odhalovat“, pak je to možné pouze v relaci k jiné entitě tohoto světa – v reflexi tohoto vztahování se.

Sartre se vedle svého komplexního filozofického systému a dalších s ním spojených oblastí věnoval detailněji také povaze samotného reflexivního aktu. Ten pro něho představoval zcela zásadní princip – reflexe je totiž podle něj způsobem vztahování se k sobě samému, přístupem přiblížení se k „já“, možností setkání se s „já“. V knize *Vědomí a existence* (2006)⁴⁰ píše, že „já“ se zjevuje právě pouze a jedině při vědomém a aktivním reflexivním aktu (Sartre 2006a, s. 23), teprve tehdy se „já“ stává jaksí uchopitelným a analyzovatelným. Zatímco tedy pro Husserla je reflexe metodou poznávání fenoménů, pro Sartra je principem, jež zjevuje samotné „já“.

Sartre se domnívá, že „já“ existuje v reflektovaném a nereflektovaném stavu. Pro ilustraci rozdílu mezi oběma póly autor uvádí příklad s myšlenou osobou Petra, který se ocitá v nesnázích a potřebuje pomoci. Na nereflektované rovině mu druhý individuální lidský subjekt pomáhá, protože mu „má být pomozeno“ (tento druhý subjekt se tedy v situaci ocitá jaksí „nezainteresovaně“), na rovině reflektované ale pomoc vychází z toho, že konání je pozorováno subjektem v tom smyslu, v němž se říká, že subjekt poslouchá sám sebe, jak mluví – poslouchá své motivy, hodnotí se, vztahuje se k situaci.

⁴⁰ *Vědomí a existence* je výběrem sestávajícím z jedné přednášky a několika původně odděleně publikovaných Sartrových esejů z období rané tvorby. Jedná se o eseje *La transcendance de l'égo* (1937) a *Esquisse d'une théorie des émotions* (1938) a o přednášku přednesenou v roce 1947 na téma sebevědomí a sebepoznání. Všechny tři texty, v bohemikálním kontextu takto seskupené do jedné publikace, spojuje Sartrův soustředěný zájem o problematiku vědomí a reflexe.

Centrem pozornosti v tomto aktu už není Petr, nýbrž nápomocné vědomí, jež se jeví jako cosi, co má být učiněno trvalým (tamtéž, s. 26).

Nereflektovaný stav je primární a autonomní, je jaksi automatizovaný, je to vědomí něčeho. Reflektivní akt je sekundární a vyžaduje aktivitu subjektu, je vědomím vědomí. Sartrova koncepce přiznává reflexivnímu aktu kvalitu, která směřuje zpět k subjektu, neboť středobodem zájmu se stává nikoli událost, nýbrž reflexe této události vědomým subjektem. Ten ji sám v sobě vyhodnocuje a analyzuje ji vzhledem ke kvalitám trvalejším, což vede k tomu, že se subjekt může setkávat sám se sebou, se svým „já“, jež může poodhalovat. Může tak objevovat nastavení svých predispozicí vůči komplexnějším, „trvalejším“ principům.

Na první pohled by taková charakterizace mohla potenciálně sugerovat představu, že prostřednictvím reflexe lze dosáhnout absolutna, pravd, nezpochybnitelných konceptů a definitivních esencí, jež by mohly vést k podstatám existence a k absolutnímu poznání „já“. Tuto ideu ostatně představovala už metoda Husserlova, v níž byl reflexivní akt cestou k veškerému poznávání. Sartre ovšem před takovým zbožšťováním reflexivního aktu varuje. Reflexe „já“ je u něj procesem, který je možností, nikoli principem, jenž by jednak diskvalifikoval nereflektované „já“, jednak odhaloval cosi transcendentálního, nezvratně pravdivého či definitivního. Reflexivním aktem lze docílit zjevení „já“, v němž je možné své „já“ poznávat, nelze však dosáhnout zjevení zcela odhaleného a absolutního. Je to procesualita poznávání, nikoli definitivní poznání.

Další otázkou, která v Sartrově knize *Vědomí a existence* zaznívá v souvislosti se subjektem ve světě a jeho reflexí, je otázka jakési perspektivnosti: Je subjekt „já“ ten, který sjednocuje představu o světě, nebo naopak přichází svět k vědomí, skrze něž se tak toto vědomí konstituuje? „Má to znamenat, že jednotu našich představ přímo či nepřímo uskutečňuje toto ‚já myslím‘, anebo tomu máme rozumět tak, že představy vědomí musí být sjednoceny a artikulovány tak, aby při nich bylo vždy možné konstatovat toto ‚já myslím‘?“ (tamtéž, s. 9). Jinak řečeno: Je „já“ ve vědomí subjektu umožněno syntetickou jednotou našich představ, anebo naopak toto vědomé „já“ dává jednotu představám, jednotu světu?

Vědomí a existence je hlubokým ponorem do problematiky „jáství“ a konstituce ega, což do jisté míry opět souvisí s hledáním vztahu mezi tvořícím individuem a subjektem, jenž byl zmíněn výše. Jednou z klíčových kvalit konstituce „jáství“ je totiž podle Sartra vztah poetického vytváření (ve smyslu „poiein“⁴¹, přičemž přímo tento termín Sartre sám užívá) – ego je podle něho „tvůrcem svých stavů“ (tamtéž, s. 37). Pro lepší ilustraci používá Sartre příklad, a to opět v příměru k pocitu, tentokrát k nenávisti. Pociťuje-li jedinec nenávisť, pociťuje ji podle Sartra v podstatě v každé situaci odlišně. Pokud subjekt prochází zkušeností daného počítku prvotně, jedním z elementů pociťování je jakési spoluutváření tohoto pocitu na základě nějaké zkušenosti: nenávidím-li někoho, musím si tento pocit nejprve velice specifickým způsobem utvořit v sobě samém.

Sartre ovšem upozorňuje, že i když subjekt tento konkrétní počitek již z předchozí zkušenosti zná, protože nenávisť někdy pociťoval, a reflexí si tedy tuto zkušenost dokáže zpřítomnit, ba dokonce dokáže dohledat pramen tohoto stavu, pokaždé jeho ego tento pocit jaksi znovu-utváří, neboť k němu přibírá nové a nové odchylky a detaily (například nejprve nenávisť pociťuji k jinému člověku, poté ji pociťuji ke stejnému člověku podruhé, to znamená, že už ji pociťuji jinak, protože mám onu prvotní zkušenost s pociťováním nenávisti v prvním případě, vůči níž se mohu vztahovat). Je to tedy subjekt samotný, který se podílí na konstituci svého reflektivního vědomí. Svým „já“ se subjekt může utvářet. Existence a s ní spojený proces reflexe jakožto proces umožňující „zjevování já“ jsou kreativní procesy utvářející subjekt.

K metaforickému vystižení reflexivního postoje si Sartre vypůjčuje známá slova francouzského „prokletého“ básníka Arthura Rimbauda (1854–1891). V *Dopisech vidoucího* (1871)⁴² Rimbaud píše: „Já je někdo jiný“ (Rimbaud 2000, s. 12). Právě v těchto slovech Sartre vidí paralelu ke vztahu mezi nereflektovaným a reflektovaným stavem „já“. Jestliže subjekt reflektuje sám sebe, stává se předmětem této reflexe „já“ jako někdo jiný. Reflexe není pouze procesem vnitřním, nýbrž i jaksi vnějším, protože staví „já“ do pozice objektu, „já“ se jaksi vzdaluje. Dochází tu opět ke změně perspektivy

⁴¹ Z řeckého „poiein“ ve významu tvorba (odtud pak poezie jako básnictví, básnictví jako tvoření něčeho).

⁴² V českém překladu Sartrova textu je uveden název Rimbaudových *Lettres du voyant* jako *Listy vidoucího* (Sartre 2006, s. 48).

a vytváří se tu jistá distance mezi subjektem jako takovým a subjektem reflektovaným. „Já“ se vlastně odděluje od „já“. Vědomí, jakožto primárně duševní princip, se odděluje od principu tělesného, tj. od těla. Subjekt může sám sebe zahlédnout z pohledu druhé osoby, může nad sebou vyslovovat sebehodnotící a reflexivní soudy, jež ho zpětně usouvztažňují ke světu.

V Sartrově citaci Rimbauda, jež by se dala s jistou nadsázkou charakterizovat jakožto „hledání správných slov v oblasti literárních děl“, se samozřejmě zrcadlí něco, co je pro Sartrovo uvažování velmi typické, a sice hledání inspirací pro filozofická pojednání v umění.⁴³ To vychází už z výše zmíněného faktu, že Sartre byl nejen filozofem, ale rovněž široce rozkročeným tvůrcem a beletristou. Tendence hledat paralely mezi problémy filozofickými, světonázorovými, a uměleckou tvorbou (konkrétně též literaturou a psaním), usouvztažňovat subjekt, jeho reflexi a psaní, je jedním z typických projevů myšlení o subjektu a jeho reflexi nejen u Sartra, ale i u dalších filozofů tohoto období.

Ostatně přímo otázkám literatury a psaní, a dále také pozici spisovatele a důležitosti čtenáře, věnoval Sartre samostatnou sbírku esejů *Qu'est-ce que la littérature?* (1943),⁴⁴ v nichž se zabývá tím, co je to literatura, proč autoři píší a pro koho; mimo to eseje mapují situaci spisovatele v poválečných letech. Psaní je pro Sartra všudypřítomné, stává se vlastně žitím jako takovým. Člověk je pro něho ve středu celého světa, má vliv na všechno v něm a je za všechno zodpovědný. Sartre píše, že člověk je celá zem, je všudypřítomný, činný všude a ve všech koutech světa jde o jeho osud. Psaní je – stejně jako jakákoli jiná činnost – výrazem určitého svědectví člověka o tomto světě a Sartre ho přirovnává k „člověku u pásu“ – ten podává svědectví o člověku ve světě stejně věrohodně jako jedinec píšící (Sartre 1964, s. 21).

Francouzský filozof a odborník na Sartrovo dílo Bernard-Henri Lévy (* 1948) v publikaci *Sartrovo století* (2003), věnované právě myšlení Jeana-Paula Sartra, k tématu psaní připomíná jeden z dobových rozhovorů, v němž Sartre ke svému vnímání a pojímání psaní doslova řekl: „Než zasednu ke stolu, o psaní nepřemýšlím, pak začnu psát

⁴³ Sartre se samozřejmě zabýval i celou řadou dalších spisovatelů a literárních děl.

⁴⁴ Tyto eseje vyšly ve slovenském překladu v rámci sborníku pod názvem *Štúdie o literatúre* (1964).

a přitom analyzuji, tříbím, snažím se, aby myšlenka byla jasná a racionální. Inspirace není myšlenka, která se pojednou zrodí ve vědomí a rozvíjí se; je přítomná na špičce pera; nečiním rozdíl mezi okamžikem, kdy přijdu na nějaký detail, a psaním, vlastně se to neliší ani časově“⁴⁵ (Lévy 2003, s. 197).

Mezi momenty, v nichž subjekt poznává „detaily“, a psaním – mezi psaním a myšlením neexistuje podle Sartrovy výpovědi rozdíl. Psaní vede k subjektu a zároveň je prostředkem ke zjevování vlastního „já“, protože je reflexí. Prozaik je podle Sartra člověkem, který si dobrovolně zvolil určitý způsob druhotné činnosti, prostřednictvím níž je schopen cosi „odhalovat“: „Když mluvím, odhaluji situaci [...] sobě i jiným...“⁴⁶ Mluvení nebo psaní znamenají myšlení, jsou odhalováním pro druhé a v jistém smyslu jakýmsi proroktívem či viděním budoucího.⁴⁷ Dovolují reflexi, setkávání s „já“ v textu, a tudíž i odhalování.

Podle Sartra ale psaní jako takové ve vztahu k subjektu neznamená pouze aktivitu s těmito jaksi „pozitivními“ kvalitami, respektive činností, v níž se lze se sebou samým setkávat pouze v odhalujících se smyslech, tedy tak, že „já“ píšícího subjektu se zjevuje a subjekt jej může ve vztazích k ostatním existencím tohoto světa nahlížet a poznávat. V *Bytí a nicotě* (1943) Sartre upozorňuje na psaní, jež může pro píšící subjekt v tomto reflexivním aktu znamenat naprostý opak. Tvoření může být pokusem a aktem končícím nezdarem, zánikem, může být tvorbou, která je schopna svého tvůrce jaksi pohltnout. „Lze si představit takové *tvoření*, při němž se vytvořené bytí znovu stane svým pánem, vymaní se tvůrci, uzavře se samo do sebe a vezme na sebe své bytí: v tomto smyslu může určitá kniha existovat *proti* svému autorovi“ (Sartre 2006b, s. 25; kurziva J.-P. S.). Tvůrce může

⁴⁵ Tato pasáž z rozhovoru s Jeanem-Paulem Sartrem je odcitována tak, jak byla uvedena v českém vydání Lévyho publikace s názvem *Sartrovo století* (2003).

⁴⁶ Citováno z rozboru statě „Co je literatura“ Jeana-Paula Sartra uveřejněného na portálu Ústavu pro českou literaturu s originálními překlady z francouzské verze. Dostupné online na: <https://ucl.cas.cz/edicee/images/data/prirucky/obsah/pruvodce/Co%20je%20literatura.pdf> [22-2-2020].

⁴⁷ Spisovatelství jako forma určitého poslání samozřejmě souviselo také se Sartrovým levicovým smýšlením a s jeho sympatiemi vůči komunistickým ideálům. Některé statě tohoto sborníku vznikly jako konkrétní odpověď na kritické ohlasy provázející koncepci angažovanosti spisovatele, kterou Sartre prezentoval na programovém manifestu nově založeného časopisu *Les Temps modernes* v roce 1945. Podle Sartra měla být literatura angažovaná, spisovatel měl být mluvčím vyjadřujícím se ke globálním společensko-kulturním otázkám (Sartre 1964, s. 48).

do díla vložit intenci, jež tvůrce samotného eliminuje, dílo se zhmotní a „postaví“ se proti svému stvořiteli.

Jedním z důvodů, proč Sartre hovoří o tom, že se text může obracet proti svému tvůrci, je skutečnost, že i reflexe svou povahou s sebou nese rizika jakési zacyklenosti. Zatímco Husserl hovořil o reflexi reflektujícího vědomí a o dalších úrovních tohoto procesu jako o možných variantách, Sartre si je vědom toho, že při reflexi reflektujícího subjektu a dalších iteracích tohoto procesu dochází k pohybu do neexplikovatelného absurdna, které přestává mít smysl, „takže se ocitneme před tímto dilematem: buď se zastavíme u některého článku řady: poznané – poznávající poznané – poznávající poznané – poznávající atd. (takže celek fenoménu se propadá do neznáma, protože stále narážíme na reflexi, jež si není vědoma sebe, a na poslední článek), nebo připustíme, že je nutný regres do nekonečna (*idea ideae ideae* atd.), a to je absurdní“ (tamtéž, s. 19; kurziva J.-P. S.).

Husserl zvažoval reflexi jako proces, jež lze vést prakticky do nekonečna a jenž bude o to preciznějším dosažením poznání. Sartre v kontrastu k fenomenologickému filozofovi v reflexi vidí vlastně jakousi neprostupnost, neboť skrze ni – přestože představuje proces zjevování – nelze dosáhnout perfektně očištěné reflexe, která by si byla v prvotní fázi vědoma sama sebe. Vztáhne-li se tento princip na dříve zmiňovaný píšící subjekt a reflexi vlastního psaní, pak právě v nekonečné reflexi aktu tvorby hrozí regres, zánik v cyklu reflexivního aktu, v nekonečné reflexi sebe samého, hrozí dosažení fáze, v níž započiná text existovat proti svému tvůrci. A v ní se vytrácí vyprávějíci či píšící subjekt.

Koncepci tvorby jako něčeho, co je v úzkém spojení s existencí lidské individuality, zpracoval Sartre ve svém románu *Nevolnost* (1938),⁴⁸ jenž hned po vydání vyvolal významný ohlas a také rozruch, protože teprve právě tímto románem bylo téma existencialismu vyvedeno z úzkého kruhu akademických filozofů mezi širokou čtenářskou obec (Felix 1967, s. 228). Hlavním hrdinou *Nevolnosti* je Antoine Roquentin, který opouští město Bouville jakožto existence procházející uvědoměním absurdnosti

⁴⁸ Česky vyšlo pod názvem *Nevolnost* poprvé v roce 1967.

lidského údělu. Kniha je stylizována jako nalezený Roquentinův deník, a tak je čtenář svědkem konání a psaní jedince, který se ocitá v pustině svého vlastního „já“, z níž se mu jediným východiskem stává umění – Roquentin se rozhodne psát, psát cokoli.

Je to totiž právě psaní, jež píšícímu subjektu představuje platformu, skrze niž se může vyrovnávat s pocity „nevolnosti“, s reflexemi své vlastní absurdnosti, svého vlastního „já“. „Když teď říkám ‚já‘, zní to dutě. Nedokážu se už příliš jasně cítit, tak jsem zapomenut. Jediné reálné, co ve mně zůstává, je existence, jež cítí, že existuje. Nepatrně a dlouze zívám. Nikdo. Pro nikoho Antoine Roquentin neexistuje. To mě pobavuje. Kdo to vlastně je, ten Antoine Roquentin? Abstraktum. Ve vědomí se mi mihotá maličká bledá vzpomínka na mne. A náhle *Já* blednu, blednu a opravdu, vzpomínka zhasla“ (Sartre 1967, s. 215; kurziva J.-P. S.). „Já“ je předmětem reflexe, přičemž se jednou zjevuje, podruhé rozštěpuje, jindy se vytrácí či zcela zaniká.

Reminiscence na Sartrovy koncepce tvorby jako něčeho, co se zásadním způsobem vztahuje k subjektu „já“ (co představuje jeho dovršení, či možný zánik, v každém případě však cestu možnosti setkávání se se svým „já“, odhalování svého „já“), lze hledat v tvorbě francouzského spisovatele a publicisty Alberta Camuse (1913–1960). Ten bývá tradičně – ačkoli sám se za filozofa neprohlašoval – řazen po Sartrův bok jakožto nejvýznamnější představitel francouzského existencialismu,⁴⁹ v jehož pojetí navazoval na myšlenková vlákna dánského filozofa Sorena Kierkegaarda (1813–1855) či Martina Heideggera. V Camusových úvahách zásadním způsobem promlouvá absurdita jako výchozí bod lidské existence a také silná politická revolta. V jednom ze svých nejznámějších děl – v *Mýtu o Sisyfovi* (1942) se Camus potýkal s tématem, jež bylo naznačeno výše a jež opět obohacuje koncepci vztahu psaní a subjektu o detailnější významové deviate. Camus psal konkrétně o vztahu filozofie a románu, obecněji lze ovšem tuto relaci vztáhnout na píšící individuum a samotné zachycení procesu tvorby tohoto individua v románu. Román je podle Camuse platformou, v níž může existovat

⁴⁹ Camusovy úvahy uvádíme stručně jako další zřejmou evidenci problematiky subjektu a tvorby. Camus ovšem nerozpracovává pro nás zásadní téma reflexe, a proto jsme jej do filozofické linie nezařadili jako samostatnou podkapitolu.

nejen samotné dílo, ale také vědomí píšícího subjektu – může v něm existovat navzdory času.⁵⁰

Sartrova terminologie vnáší do vztahu subjektu a reflexivního aktu velmi důležité principy zjevování „já“ a konceptu „já“ jako sebeutvářejícího se, tj. odlišného od Husserlova konceptu chápání násobného reflexivního aktu, který nepředstavuje cestu k očištěnému vědomí, nýbrž hrozbu uvíznutí v absurdnu, a rovněž podstatnou otázku perspektivnosti: kdo nebo co dává jednotu představy o světě? Naprosto zásadním krokem je pak usouvztažňování těchto základních principů s tématy aktu tvorby, s tématy psaní literatury a s tím související hrozbou textu, jenž může „zbytnět“ a následně i začít existovat proti svému autorovi.

Heidegger: spolubytí a původ umělce

Sartre byl osobností, které se podařilo existencialismus rozšířit do povědomí širokého okruhu evropského čtenářstva, ovšem tím, kdo svými myšlenkami vtiskl fundamentální podobu existencialistickým úvahám, byl německý filozof Martin Heidegger (1889–1976). Jako žák Edmunda Husserla navazoval na jeho fenomenologickou filozofii, vycházel z ní, zároveň ji ale – stejně jako například filozofii Immanuela Kanta – četl velmi kriticky, podroboval ji analytickým rozborům a následně se ji pokoušel v mnoha ohledech překonávat svými vlastními koncepty. Heidegger se navracel i k mnoha základním pojmům filozofického myšlení a vyžadoval jejich revizi, neboť se domníval, že některé fundamentální termíny byly tak zaneseny nepřesnými významy, že je nezbytné provést jejich kompletní redefinici.

Jedním z takových základních termínů byl pro Heideggera klíčový existencialistický pojem „bytí“. Německý filozof s ním operoval jako s primárností –

⁵⁰ Román, potažmo umělecké dílo obecně, pro Camuse představuje jedinou možnost, jak si „zachovat vědomí a zafixovat jeho zákruty. Tvořit znamená žít dvakrát“ (Camus 2015, s. 109). Camus analyzuje Proustovu poetiku a přiznává jí právě tyto kvality. Spisovatelovo úzkostné a nejisté hledání, veškeré motivy sbírání květin a tapisérií nejsou podle Camuse ničím jiným než snahou o zachycení vědomí, o jakýsi boj s časem a konečností. Autor mizí, ale dílo zůstává. Camus sice hovoří o tvorbě v souladu se svou filozofií absurdna, v níž stojí na samotném počátku existence přijetí absurdního údělu člověka „Sisyfa“, jehož projevem je právě i tvorba uměleckých děl, vysoce absurdní činnost, nicméně idea tvořivosti, poesis, jakožto nástroje, jenž je schopný zachycovat píšící subjekt v procesu oné reflexe, bezčasově zaznamenávat jeho vědomí, je zřejmá.

představoval pro něj otázku, kterou je třeba opětovně otevřít a které je nutno věnovat maximální pozornost. Právě v tomto ohledu se například rozcházel se svým myšlenkovým školitelem, jelikož Husserl pozornost od zkoumání podstaty bytí (ale i jiných podstat) spíše odvracel, a to ve prospěch zájmu o to, jakým způsobem se tato bytí jeví vlastnímu vědomí. Heidegger nicméně ve znovudefinování podstaty bytí shledával jeden z nejdůležitějších úkolů filozofie. Pokoušel se o kritické překonání metafyzického pojetí lidství, a proto individualitu analyzoval jako existenciály: člověk existuje, přičemž tato existence není nic daného, naopak, je o ni třeba usilovat. O existenci usiluje jsoucno, jež Heidegger nazývá „dasein“ neboli „pobyt“⁵¹ – člověk je tedy pobyt a stará se o svou existenci. Je v různých naladěních, přičemž jedno ze zásadních naladění je pocit úzkosti a s ním související vědomí časovosti a konečnosti, do toho všeho je lidská individualita vržena.

Průsečíkem ohledávaných problémů naší práce je téma subjektu a jeho vztahu ke světu a následně pak vztah těchto dvou koncepcí vůči textům sebereflexivní prózy. I proto se v této části práce zaměřujeme primárně na Heideggerovu koncepci konstituce subjektu ve světě ve vztahu k uměleckému dílu. Otázce usouvztažňování individuální existence a světa se Heidegger specificky věnoval ve svém nejzásadnějším díle *Bytí a čas* (1927), konkrétně v kapitole „Bytí ve světě“ jako spolubytí a ‚bytí sebou‘, neurčité ‚ono se‘, jejíž název samotný již implikuje výše zmíněné koncepcce.

Lidskou realitu Heidegger vybavuje jakýmsi prvotním porozuměním – je to ono existenciální rozumění sobě samému tak, jak jest bez potřeby. Bytí je vržené, a tj. jeho existenciální premisa, jsoucno má svůj charakter pobytu a je si sebe samo vědomé, je způsobem vrženosti ve světě, přičemž součástí této vrženosti, této danosti, je určité rozpoložení tohoto bytí, v němž je pobyt „vždy již přiveden před sebe sama, vždycky se již našel, a to nikoli ve vnímajícím sebekonstatování, nýbrž jako naladěné vynacházení“ (Heidegger 2002, s. 166).

⁵¹ Český terminologický překlad Heideggerova „dasein“ do československého kontextu uvedl významný český filozof Jan Patočka (1907–1977). Patočka byl nejen Heideggerovým, ale také Husserlovým studentem. V roce 1933 působil jako stipendista Humboldtovy nadace, díky čemuž se s oběma filozofy sblížil.

Když se Heidegger táže po tom, kdo vlastně je tímto *dasein*, odpovědi ho vedou ke strukturám individuálního pobytu, jež jsou ale ve vzájemném a neustálém vztahu. Bytí ve světě tedy znamená primárně spolubytí – je to spolupobyt: „V tomto způsobu bytí je zakotven modus každodenního ‚bytí sebou‘, jehož explikace umožní spatřit to, co můžeme nazvat ‚subjektem‘“ (tamtéž, s. 143). Takže je to rozměr spolupobytu – vzájemné koexistence jednotlivých pobytů, vědomí společenství, existence ostatních subjektů, které jsou „v bytí“ stejně jako „bytí samo“ –, jenž umožňuje uvažovat koncepci vlastního subjektu. Není dáno žádné izolované „já“ bez druhých (tamtéž, s. 146), píše Heidegger

Podstatnou ve vztahu k subjektu je zde skutečnost, že německý filozof stanovil za významný konstituent „já“ spolubytí dalších subjektů, to znamená, že „já“ je možné pouze v návaznosti na existenci dalších „já“. Izolovat vlastní subjekt mimo existenci dalších subjektů je nemožné, neboť bez tohoto uvědomění nelze uvažovat nic jako je subjekt. Individualita v Heideggerově pojetí – na rozdíl například od pojetí Husserlova, u něhož je „já“ v centru poznávání světa – tedy jaksi vyvstává teprve v mnohosti dalších individualit, na premise spolupobytu. Pojetí individuality jakožto subjektu ve spolupobytu zmiňujeme proto, že se tento vztah posléze zrcadlí také v Heideggerově nazírání uměleckého díla.

Stejně jako Sartre se i Heidegger věnoval otázkám umělecké tvorby, avšak zatímco Sartre byl znám rovněž jako tvůrce samotný, jenž svou uměleckou produkcí plnohodnotně pokryl několik dekad 20. století, a byl často frekventovaněji zmiňován právě jakožto umělec, tudíž jeho filozofické směřování k uměleckým dílům představuje logický krok, Heidegger byl primárně filozofem. Přesto se po takzvaném myšlenkovém „obratu“⁵² ve svých filozofických úvahách k tématu umělecké tvorby a k ontologii uměleckého díla v souvislostech s existencí a se subjektem přichyluje a vidí v nich

⁵² Heidegger prošel zásadním myšlenkovým obratem – v němčině je tento obrat nazýván jako „die Kehre“ a představuje ustálený pojem pro Heideggerovo myšlenkové odchýlení od soustředěnosti na analýzu pobytu ve světě k chápání smyslu bytí v dějinnosti proměny. Heidegger také po obratu začal mnohem intenzivněji přednášet o umělecké řeči. Na Freiburské univerzitě například pronesl sérii přednášek, z nichž vzešla kniha známá pod názvem *Hölderlins Hymne Der Ister* (1942). V té autor podrobuje analýzám básně německého básníka Hölderlina a radikálně je reinterpretuje ve vztahu k subjektu.

inspirativní řešení existenciálních problémů. Filozof analyzoval řeč básníků a uměleckých děl a hledal v nich odpovědi na otázky, které si kladl ještě před obratem.

Pro nás stěžejní publikací, vedle knihy o básníku Johannu Christianu Friedrichu Hölderlinovi (1770–1843), je Heideggerův kratší spis *Původ uměleckého díla* (1950), který vzešel z přednášek, jež autor pronesl právě na téma umění, umělecké tvorby a ontologie díla během 30. let v Curychu a ve Frankfurtu. Fixní podobu tyto texty dostaly mezi lety 1935–1937, přičemž Heidegger je ještě několikrát přepracovával a jako hotové dílo je vydal až v roce 1950. Přestože se jedná o spis drobnějšího rozsahu, představuje poměrně celistvou aplikaci filozofovy existencialisticko-fenomenologické koncepce na povahu uměleckého díla. Heidegger se v něm zabývá charakterem a povahou uměleckého díla ve spojení s několika zásadními problémy: umělecké dílo a jeho věcná povaha, umělecké dílo ve vztahu ke koncepci pravdy, téma pravdy a umění obecně. Zdaleka se nezaměřuje pouze na slovesná díla, ba naopak, hovoří o architektuře, hudbě a také o literatuře. V souladu se svou existencialistickou filozofií, v níž je centrálním pojmem bytí, se ptá po „bytnosti“ uměleckého díla: Co činí umělecké dílo uměleckým dílem? Lze hledat nějaké společné esenciální vlastnosti?

Heidegger se domnívá, že standardní představa původu uměleckého díla je idea díla pocházejícího z činnosti umělce – právě umělci totiž umělecké dílo vděčí za svůj vznik. Takovou představu asi není nutné rozporovat. Intence a aktivita autora je pro jakékoli umělecké dílo samozřejmě zásadní – bez intence této tvůrčí subjektivity žádné dílo nevznikne. Heidegger ovšem vzápětí klade reverzní otázku, která úvahy posouvá zajímavějším směrem, neboť se ptá: kým vlastně umělec je a odkud se bere? Díky čemu je tím, čím je? Odpověď je neméně zajímavá: podle Heideggera je to právě díky dílu, právě dílo totiž „dělá umělce“ (Heidegger 2016, s. 8).

Jestliže v Heideggerově obecné existencialistické filozofii platí koncepce spolubytí, tedy spolupobytu individuálních subjektů, přičemž právě tento spolupobyt je předpokladem konstituce individuálního „já“, pak shodnou metodu Heidegger uplatňuje i na rozvrh a plán uměleckého díla a jeho relaci k umělci. Je to totiž opět vztah vzájemné závislosti, vztah do určité míry reciproční a v jistém smyslu také reflexivní, který není možné myslet bez jednoho z prvků. Dílo vzniká pouze intencí umělce, ale umělec se stává

umělcem teprve poté, co uměleckému dílu vtělí bytnost. Jedno bez druhého nemůže existovat a zároveň ani jedno samo o sobě nenesou s sebou to druhé (tamtéž). To, co dává existenci uměleckému dílu, je tedy v případě literatury spisovatel, autor. Platí-li podle Heideggera vztah i reverzně, pak právě literárním textem se spisovatel stává spisovatelem, jinými slovy, právě v díle nalézá svou vlastní existenci umělec. Literární text lze tak chápat jako platformu, jež vlastně umožňuje svého druhu reflexi sebe samého. Je místem, v němž individuální bytí získává nové rozpoložení, naladění existence, je prostředkem k tomu se v literárním díle stát existencí, existencí s charakterem „umělec“. Snahy o vytvoření uměleckého literárního díla jsou mnohdy vlastně pokusy o nalezení své vlastní identity či existence v rámci řečového kódu.

Heideggerova koncepce je tedy z pohledu subjektu zajímavá především pro svou specifickou perspektivu, z níž na subjekt nahlíží, tj. že nic jako subjekt nelze zvažovat bez uvědomění si charakteru spolupobytu jednotlivých existencí. V tomto kontextu lze chápat i jeho ontologii uměleckého díla: dílo je dílem s realizovanou intencí umělce, umělec se ovšem stává umělcem teprve s takto vzniklým dílem – právě dílo je totiž existenční podmínkou subjektu umělce.

Je-li pro Sartra psaní variantem možností zjevování „já“, prostorem k reflexi, pro Heideggera je dílo sémioprostorem, v němž lze vdechnout existenci samotnému tvořícímu subjektu.

Merleau-Ponty: nad-reflexe jako vztah těla a duše

Problematiku subjektu a reflexe v husserlovských a heideggerovských konturách silně reflektoval francouzský fenomenolog Maurice Merleau-Ponty (1908–1961). Napříč jeho dílem se tyčí několik velmi originálních témat a perspektiv: jsou to zejména koncepce viditelnosti a neviditelnosti, vidění jako základní princip poznávání světa, dichotomie těla a duše, problém jazyka a obhajoba filozofie jakožto vědy rovnocenné vědám exaktním. Merleau-Ponty na Husserla i Heideggera v mnoha ohledech navazuje, zároveň poměrně intenzivně rozpracovává koncepcí subjektu a tvorby, jež bylo možné

sledovat u jeho velmi blízkého přítele Jeana-Paula Sartra.⁵³ Termíny fenomenologických principů se ostatně objevují přímo v názvech jeho prvních děl. Mezi nejzásadnější patří *Oko a duch* (1960) či *Viditelné a neviditelné* (1964).

Od výše zmíněných filozofů se Merleau-Ponty výrazně lišil především přítomností rozměrů lidského těla a tělesnosti obecně. Ta pro něho nepředstavuje okolnost, jež je lidské existenci jaksi dána, nýbrž je podstatou a svého druhu také určující podmínkou lidského existování vůbec. Je to právě tělo v souladu se smysly a vědomím tohoto těla, které jsou zdrojem poznání.⁵⁴ Vzhledem k tomu, že se Merleau-Ponty zabývá těmito problémy z perspektivy vysoce subjektivní (je to mé vidění světa vůči druhým a současně vidění mne druhými), a také proto, že problém reflexivity tematizují vlastně všichni myslitelé a filozofové, na které on sám navazuje, zaměřuje se i on na vztahování se k sobě samému v aktu reflexe. Jedním z jeho myšlenkových postulátů je, že základní problém světa shledává v rozporu mezi bytím o sobě a vnitřním životem, mezi tělem a duší. Právě v této relaci se podle něj „rozevírá *problém světa*“ (Merleau-Ponty 2004, s. 17; kurziva M. M.-P.).

Vůči takzvaným esencialistickým filozofům, kteří hledají podstatu věcí ve věcech samých, se striktně vymezoval. Nezajímá ho prvotní vlastnost „židlovosti“, tedy esence každé z židli existujících ve světě. Židle by Merleau-Pontyho zajímala z husserlovské perspektivy toho, jak se subjektu jeví v jeho vlastním vidění, jak se uchovává v paměti, jaký budí dojem či jak zasahuje prostor jeho těla fyzicky a prostor jeho „já“ mentálně. Meritem jeho zájmu je proces vnímání jedince a niterný vztah mezi tělem, duší a okolním světem.

⁵³ S ním Merleau-Ponty udržoval přátelský vztah po celý život. Spolueditoval s ním také levicový časopis *Les Temps modernes*. Merleau-Ponty navázal také kontakt s českým filozofem Janem Patočkou, s nímž se – stejně tak jako se Sartrem – seznámil během studií.

⁵⁴ V knize *Oko a duch a jiné eseje* (1961) například Merleau-Ponty věnuje celé pasáže rozboru tvůrčí metody francouzského malíře Paula Cézanna. Jedním z jeho závěrů je, že Cézanne byl neustálým pochybovačem, jenž kontinuálně relativizoval svůj výraz a neustále hledal vhodnou metodu. Prvním, kdo Cézannovy obrazy dokázal ocenit, byl Émile Zola, a to proto – jak se Merleau-Ponty domníval –, že více sledoval charakter děl (považoval ho za „chorobný projev“), a nikoli jejich smysl. V případě malíře se tedy soustředil zejména na techniku obrazu, sledoval pohyb jeho ruky, a ne zobrazovaný obsah. Je to evidence Merleau-Pontyho přístupu, jenž to zásadní shledává v primárně neviditelném, v tom, co je pod povrchem. Jaksi vlastně neopomíjí ono tělo, které nějak vykonává techniku malby, naopak mu přiznává výraznější důležitost, tj. akcentuje tělesnost tvůrce.

Merleau-Ponty odmítá binaritu světa a ruku v ruce s tím odmítá i nárok exaktních věd na zřetelnou dichotomii subjektu a objektu. Tuto podvojnost podle něho uměle udržují vědy, jež si nárokují schopnosti přesně deskribovat svět. Jazyky takových věd Merleau-Ponty vnímá jako algoritmy, které pracují s jistými principy, jež ale o „problému světa“ neříkají vůbec nic. Domnívá se, že právě lpění na tomto rozdělení je důvodem nemožnosti pochopit takzvanou vněmovou víru, tj. pochopit subjekt vidící a viditelný v tomto světě. „Filosof musí porozumět [...]. Toho však nedosáhne, jestliže se bude pohybovat na jejich rovině [na rovině subjektu a objektu; pozn. O. S.] a bude přecházet od jedné možnosti ke druhé, jestliže bude jednou tvrdit, že moje vidění je u věci samé, a podruhé, že moje vidění je ‚mé‘ anebo ‚ve mně‘. Musí se vzdát obou těchto perspektiv, odstoupit od jedné i druhé, protože ty ve své doslovnosti nejsou komposibilní, a musí je převést k sobě samému, protože je jejich nositelem [...], stručně řečeno: je třeba filosofické *reflexe*. Jakmile však filosof provede reflexi, jakmile překročí svět sám a to, co je pouze ‚v nás‘, bytí v sobě i bytí pro nás, rozevírá se tu jakoby třetí rozměr, v němž se jejich neshoda zruší“ (tamtéž, s. 38).

Reflexivní akt onu zmíněnou binaritu, jakousi „neshodu“, umožňuje překročit. Pomocí něj lze totiž překročit „svět sám“ i „já“, a to aniž by došlo ke ztrátě vnímání světa a vnímání „já“. Obé a vědomí obou se stává součástí vědomí subjektu, z něhož tyto „veličiny“ vychází. Reflexe podle Merleau-Pontyho uchovává ve vněmové víře všechno, snoubí se v ní existence světa, věci, ideje pravdy i dalších daností. Reflexe je procesem, při němž si lze unikátně uvědomovat „adekvaci mezi myšlenkou a myšlenkou, jejich soulad, průhlednost toho, co myslím, pro mne, který myslím“ (tamtéž, s. 39). Reflexivní akt umožňuje propojit distanci, která vzniká dělením světa na subjektivou a objektovou podstatu. Merleau-Ponty touto analýzou zároveň rozvrhuje další prostor, jenž vzniká reflexí: plán „třetího rozměru“. Ten je jaksi hierarchicky nadřazeným systémem, který dovoluje vnímat obé prostřednictvím vědomé distance. Subjekt se vidí v rámci i v ně světa zároveň, reflexe totiž výhradně binární vztah, „vnější vztah světa o sobě a já“ (tamtéž, s. 41), neguje.

V Merleau-Pontyho pojetí tedy reflexivní filozofie není něčím, co by mělo být výhradně spojováno s konceptem „já“ – jak to bylo patrné u Husserla či Sartra, u nichž reflexivní akt vedl k jakémusi autentičtějšímu vnímání „jáství“ a skrze něj i vnějšího světa

–, nýbrž instrumentem, jenž umožňuje subjektivost a objektivost kompletně překonat, dovoluje vnímat „já“ v kontextu světa komplexně a globálně, přitom ale stále účastně. To je poměrně radikální odchylka, představující zásadní posun v porozumění reflexi jako něčemu, co dosud evidentně oddělovalo subjekt a objekt („já“ se stává objektem pro subjekt „já“), protože akt jako takový se stává možností překonání tohoto dělení.

Další charakteristikou, kterou Merleau-Ponty aktu reflexe přisuzuje, je funkce jakési rekonfigurace, tj. schopnosti přehodnocení statutu subjektu. Hovoří o tom, že reflexe je schopná rozvázat a poté převázat pouto se světem (tamtéž). Skrze reflexivní akt lze tedy jaksí vyhodnocovat, relativizovat či pozměňovat svůj postoj ke světu, respektive je to právě proces reflexe, který tuto rekonfiguraci umožňuje. Toto přenastavení pak může ústít v to, že subjekt procházející reflexí postoje ke světu zcela nově utváří, to znamená, že je schopen vnímat sám sebe v nových významových „uzlech“, přetváří své „já“, ba dokonce si tvoří vlastní svět.

Výše nastíněná schopnost rekonfigurovat „já“, převazovat jeho pouta ke světu, je jednou z ústředních funkcí reflexe; tou druhou je potom fakt, že „já“ se reflexivním aktem staví do centra všeho. Merleau-Ponty se domnívá, že jedním z projevů reflexe je přenášet „já“ do středu. Děje se to však v poměrně paradoxním procesu, respektive pohybu. „Já“ je totiž reflexivním aktem nejprve jaksí vychýleno vůči světu a teprve poté se k sobě vrací, aby se opět mohlo vztahovat zpět ke světu, tentokrát už v rekonfigurovaném postoji. „Já“ se od sebe odděluje a vzdaluje a pak zase samo sebe nalézá – ocitá se za hranicí individuální fakticity a poté se navrácí zpět do středu. Úkolem reflexivní filozofie pak je přenést nás „za naši faktickou situaci do centra věcí, odkud vycházíme, avšak vzhledem k němuž jsme byli vychýleni, aby vycházejíc z nás samých analyzovala tuto vykonanou cestu od onoho středu k nám“ (tamtéž, s. 42). „Já“ na sebe vzhlíží ze širší perspektivy s nadhledem, s rozšířeným obzorem vidění. Reflexivní akt je cestou, v níž je toto vychýlení „já“ zaznamenáno, je jeho evidencí.

Husserl přisuzoval reflexi možné násobné iterace v mnoha vrstvách, zatímco Sartre psal v souvislostech s reflexivním aktem o potenciálním regresu do absurda, způsobeném s každou další reflexí na reflexi. Merleau-Ponty se sice domníval, že v reflexi lze shledávat velký význam, nechtěl ji v konečném důsledku znehodnocovat,

nicméně zastával obdobné stanovisko jako jeho přítel Sartre, tedy že reflexe má ze své podstaty velké limity. Navzdory tomu, že představuje produktivní proces, vždy se ve vztahu ke světu a myšlení jaksi nevyhnutelně o krok zpožďuje, „je z principu vždy sama za sebou o krok pozadu“ (tamtéž, s. 43). Je to způsobeno tím, že reflexivní akt neustále předpokládá předmětnost, vyžaduje téma a myšlenku, jež se mají stát objektem této reflexe.

Reflexe zakládá svůj akt na myšlence existujícího světa, jehož předchůdnou přítomností se k tomuto aktu neustále inspiruje. Aby mohla být provedena reflexe, musí jí něco předcházet, a proto je vždy v pořadí poněkud na druhém místě. Merleau-Ponty tento problém zkoumá v souvislostech nalezení univerzálních rovin „naturans“. A právě z toho důvodu, že reflexi musí nutně vždy předcházet představa prekonstituovaného světa, ji nelze prohlásit za princip, jenž by umožňoval dosáhnout něčeho prvotního, a nelze ji tudíž ani považovat za transcendentální proces odkrývající univerzality.

O rizicích zbožšťování reflexivního aktu jakožto cesty k dosažení absolutních pravd ostatně psal již Sartre. Podle Merleau-Pontyho je reflexe problematická zejména v momentech, v nichž zastírá svůj vlastní impulz, tedy fakt, že vychází z bodu, který předem zná a který si předem definuje jako svou předmětnost. Taková reflexe je pouze myšlením v kruhu, v němž se počátek ocitá v konci a konec v počátku, reflexe a reflektované se nachází v recipročním či dokonce zcela symetrickém vztahu a reflexe pak slouží jen k tomu, že „dodatečně vrací jeho vlastní světlo“ (tamtéž, s. 44). Reflexivní akt nevyhnutelně zaniká v jakémsi neprůhledném zrcadle, jež odráží pouze světlo, které na něj dopadá. Třebaže tedy v tomto smyslu akt jako takový neumožňuje přes zrcadlo prohlížet, což Merleau-Ponty hodnotí spíše negativně, je proces reflexe stále schopný odrážet vlastní odraz, a je tedy procesem, který vede k sobě samému, k subjektu „já“ tak, jak o tom psal Sartre, neboť „já“ se v tomto odraze zjevuje, byť ne v jiné, odhalenější perspektivě. „*Já*, ztracené ve vněmech, objevuje skrze reflexi znovu sebe sama“ (tamtéž, s. 52; kurziva M. M.-P.).

Ve filozofických úvahách Merleau-Pontyho jde však ještě o něco odlišného: autor se snaží pronikat za hranice této neprůhlednosti, chce, aby reflexe odhalovala jiné perspektivy, aby umožnila nahlížet subjekt z jiných úhlů, jinými prizmaty, aby odkrývala

nové roviny a neznámé textury. Subjekt „já“ by se měl zjevit v odlišné konfiguraci tak, aby umožnil vidět jiné světlo než to, které produkuje. Klasická koncepce reflexe je v tomto ohledu nedostačující, a to jednak proto, že filozofie reflexe končí v okamžiku, kdy začíná, a tudíž nám nedovoluje pochopit naši vlastní neprůhlednost, protože si jako předmět ustanovuje již známou skutečnost, k níž se v cyklu navrácí; jednak proto, že nedokáže zahrnout sama sebe, neboť reflektování nelze zastavit v libovolném momentu procesu reflexe, a tudíž nelze ani tento akt v rámci něj reflektovat. Tyto zásadní nedostatky chce Merleau-Ponty překonat zamýšleným konceptem jakési ideální reflexe, kterou nazývá „nad-reflexí“.

Nad-reflexe dle něho vyřeší veškeré výše zmíněné nedostatky: je tedy s to neztratit z očí nezpracovanou věc, nezpracované vnímání ani organické svazky mezi vnímáním a vnímanou věcí, zároveň zahrnuje a řeší problém geneze existujícího světa a geneze reflexivní idealizace. Tato představa ideální reflexe by podle Merleau-Pontyho byla transcendencí, jež by o sobě nevypovídala na základě významů slov, nýbrž na základě němého stýkání se s věcmi, dokud ještě nejsou věcmi řečenými. Jedná se v podstatě o podobnou koncepci, jakou představovaly fenomenologické redukce v případě Edmunda Husserla.

Zajímavé u Merleau-Pontyho ovšem je, že nad-reflexe nemá být procesem primárně jazykově-sémantickým, jenž by se zaměřoval na souvislosti významové, nemá hovořit o řečeném, nýbrž má být procesem, jenž zachycuje tělesnost subjektu při stýkání se s věcmi. Nejenže by tedy reflexe měla „svět vidět“, ale měla by také vyčistit cestu, kterou svět prošel, když se stával světem pro nás, jinými slovy, když jej individualita začala vnímat a ustanovovala si v sobě představu o něm. Má se stát cestou k prvotním tajemstvím a naopak se má zcela oprostít od ustavování předem známých předmětností, o nichž reflektuje. Má sestupovat ke světu tak, jak se jeví. Reflexe tu má být proto, aby „dovolila říkat to, co svět ve svém mlčení *řici chce*...“ (tamtéž, s. 47; kurziva M. M.-P.). Je to zřejmý opak toho, čím uzavírá svůj jazykový *Tractatus logico-philosophicus* (1921) analytický filozof Ludwig Wittgenstein (1889–1951): „O čem se nedá mluvit, k tomu se musí mlčet“ (Wittgenstein 2017, s. 83). Merleau-Ponty chce ono mlčení prolomit a zachycovat.

Pro jazyk nad-reflexe vyžaduje úplně novou řeč, takovou, která bude hovořit mnohem precizněji a přesněji, nebude se obracet sama k sobě, nebude se zacyklovat, nebude si jako výchozí bod klást něco zjevného, co stojí na počátku reflexe a co je procesem jen rekurzivně dokazováno. Cílem reflexivní filozofie by proto dle Merleau-Pontyho mělo být přehodnocení Bytí-subjektu a Bytí samo (Merleau-Ponty 2004, s. 59) a reflexivní akt by měl zachycovat ono neviditelné, jež nebude primárně spjato s jazykem, nýbrž s tím, co není vidět.

Vztahem subjektu a objektivního světa je Merleau-Pontyho filozofie protkána od začátku do konce. Ostatně, v úvodu této kapitoly je citována věta, v níž Merleau-Ponty za zásadní problém světa označuje právě vztah mezi bytím o sobě a vnitřním bytím „já“, tedy vztah vnitřního a vnějšího světa ze subjektivního pohledu individuality. Tento vztah se právě reflexivním aktem jaksi nasvěcuje, a byť reflexe vyžaduje revizi ve prospěch jaksi analyticky očištěného konceptu nad-reflexe, je reflexivní akt jedním z procesů, jež k poznání tohoto vztahu vede.

I Merleau-Ponty se v tomto smyslu, stejně jako Sartre či Heidegger, zabýval vztahem spisovatele k vlastnímu dílu a vůbec konceptem tvorby, ať už v literatuře, malířství, jazyce nebo filozofii. V kapitole „Tázání a názor“ z *Viditelné a neviditelné* se ptá po tom, co vlastně v tom nejobecnějším smyslu znamená tázání se a odpovídání si, tj. co znamená utvářet si názor, přičemž tyto otázky obrací k individualitě filozofa. Filozofem je pro něj ten, kdo má nevysvětlitelnou slabost a zároveň potřebu mluvit, „[...] přitom se naopak zdá, jako by chtěl filosof slovy vyjádřit jisté mlčení v sobě, jemuž naslouchá. [...] Psal, aby vyslovil svůj dotek s Bytím [...] filosof v sobě zakusil potřebu mluvit [...], řeč, zrozená v této hloubce, není maska zakrývající Bytí, nýbrž – pokud dokážeme uchopit všechny její kořeny a všechno její olistění – že je nejcennějším svědkem Bytí“ (tamtéž, s. 128–129). Mluvení se tu však paradoxně ocitá vedle mlčení – ten, kdo píše, by měl slovy vyjádřit mlčení v sobě. Řeč je pro Merleau-Pontyho něčím, skrze co lze uchopovat vztah světa a vnitřního „já“. Není to však jen řeč samotná, nýbrž také psaní, tvorba v obecnějším smyslu. Filozofovy disputatione a rozmlouvání se sebou samým skrze jazyk jsou podle něj prostředkem vedoucím k bytí samotnému.

Camus hovořil o tvorbě jako o zachování vědomí tvůrce a zafixování jeho zákrut, jako o „možnosti žít dvakrát“. Představoval tak koncepci jakési evidence vlastní existence, zpětné evidence, jež dovoluje uchovat vědomí tvůrce, vytvořit otisk či stopu. Pro Merleau-Pontyho je psaní ale přímou a přítomnou možností „vyslovit svůj dotek s Bytím“. Píšíci subjekt jako by měl možnost se ve vlastním díle poznávat, vidět se v jiných perspektivách, vtělovat do tohoto textu skrze reflexivní akt svou vlastní existenci, a zároveň skrze napsané poznávat svět. Spisovatel má – jak píše Merleau-Ponty v knize *Oko a duch* – dokonce povinnost mluvícího člověka a této povinnosti by se neměl vyhýbat. Musí mít mínění a nesmí být nerozhodný (Merleau-Ponty 1971, s. 8). S tím souvisí jeho idea neuzavřenosti uměleckého díla: žádná díla podle něj nejsou uzavřená, definitivní, nejsou fixním zachycením vědomí, „definitivními výboji hromaděnými v trvalém trezoru“ (tamtéž, s. 33), naopak, jsou spíše jakýmsi ztvárněním negociace, vyjednávání subjektu o světě. Jsou to útvary tekuté, fluidní, které dovolují odhalování dalších a dalších souvislostí a kontextů. Merleau-Ponty doslova říká, že stvořením děl se jejich život teprve začíná, a to díky řeči, již využívají ke generování významu, jenž je mnohdy neuchopitelný. V kapitole „Nepřímá řeč a hlasy ticha“, věnované Jeanu-Paulu Sartrovi, dále píše, že v rámci řeči vždy existuje jakási „neprůhlednost“ (tamtéž, s. 56), a právě v této neprůhlednosti, v tomto neviditelném lze spatřovat onen „dotyk s Bytím“. Psaní je tedy mnohdy něčím neprůhledným, ale dovoluje zachycovat jistý proces reflexe – reflexe píšícího subjektu, jenž má povinnost mluvit a jenž se v tomto reflexivním aktu psaní a mluvení v textu může setkávat se svou vlastní existencí.

Dalším zásadním prostředkem k reflexi je u Merleau-Pontyho tematizování těla a duše – motiv těla subjektu a již zmiňovaná koncepce viděného a vidoucího jsou středobody jeho filozofického uvažování. Tělo v Merleau-Pontyho pojetí „nevězí v nevědomosti o sobě, není slepé vůči sobě, nýbrž vyzařuje určité ‚já‘“ (tamtéž, s. 10), tělo je tedy přítomné a je součástí ‚já‘, je v přímém spojení s uvědoměním ‚já‘. Nejde pouze o tělesnou schránku, neboť je to tělo vidoucí a viditelné, to znamená, že je vnímající ve světě a dávající se k vnímání ostatním subjektům. Merleau-Ponty považuje vidění, zrak, mnohdy doslova orgán oka jako takový za klíčový nástroj ke vnímání světa: tělesnost vidící a viděná umožňuje situovanost subjektu ve světě.

Subjekt-tělo je obýváno duší, která ho oživuje, a mezi tělem a duší není výrazná distance, ba naopak, duše myslí „v závislosti na těle, nikoli podle sebe, a v přirozeném paktu, který spojuje duši s tělem“ (tamtéž, s. 21). Duše a tělo, jejichž dichotomií Merleau-Ponty analyzuje a odmítá jako absurdní, v podstatě splývají, jsou souhlasné. Tělesnost je zásadním konceptem v situovanosti subjektu ve světě. Právě skrze ni v souladu s její duševností je umožněna. Tělesnost s duší a viděním jsou rovněž předpoklady, jež rozpohybují samotný reflexivní akt – skrze vědomé, reflexivní tělo lze totiž nakonec pozorovat i sebe sama. Toto sebepozorování Merleau-Ponty označuje za způsob, jímž je možné vidět a poznat „druhou stránku“ své vidoucí mohutnosti“ (tamtéž, s. 10), jinými slovy, cestu k tomu, jak se spatřit, jak uvidět sebe samého.

Na základě výše řečeného je zřejmé, že ve filozofickém uvažování Merleau-Pontyho dochází k jakémusi motivickému protínání reflexivního aktu s koncepcemi těla a duše, respektive k hledání paralel, které je propojují a usouvztažňují. Jak bylo nastíněno, pro každou reflexi Merleau-Ponty předpokládá ideu prekonstituovaného světa, jenž se stává inspirací reflexivnímu aktu, a součástí této ideje je právě i vědomí těla a obývací duše: „Moje viditelné a pohyblivé tělo je mezi věcmi, je jednou z nich jako část tkaniva světa a jeho soudržnost je soudržností věcí“ (tamtéž, s. 10). Reflexe tedy prakticky vzhází od těla, které je v centru světa, a obrací se zpět k subjektu.

Merleau-Ponty představuje jednoho z nejoriginálnějších filozofů 20. století. Do tématu subjektu vnáší problematizování dichotomie subjektu–objektu, jejíž vyrušení je dle něho možné dosáhnout reflexivním aktem. Subjekt je neoddělitelně svázán se svým tělem a se svým viděním, zároveň se světu vydává k tomu, aby byl viděn. Reflexe je rozvazováním a převazováním vazeb tohoto subjektu ke světu, v jejím průběhu dochází k adekvaci „já“ a světa, násobné reflexe jsou ovšem procesem, který vede k neprůhlednosti. Proto Merleau-Ponty požaduje metodu očištěné nad-reflexe, jež má zachycovat proces, v jehož průběhu se svět stává světem pro subjekt v jeho mlčení. Tvorbou lze podle Merleau-Pontyho dosahovat samotného dotyku s Bytím, přičemž zásadní je především to neviditelné.

„Kým jsem já, když píšu tento román?“ Inspirace pro čtení sebereflexivní prózy

Linii proměny vnímání subjektu, reflexivního aktu a pojetí tvorby jako procesu sepnutého s těmito motivy lze na základě konceptů vybraných filozofů ve velmi zjednodušené „myšlenkové mapě zásadních pojmů a metafor“ sumarizovat následujícím způsobem:

	Subjekt	Reflexe	Tvorba-psaní
Husserl	<ul style="list-style-type: none"> • subjekt v centru vnímání • štěpení subjektu „já“ • subjekt jako nezainteresovaný divák 	<ul style="list-style-type: none"> • reflexe přetváří naivní vnímání v poznání • reflexe je metodou poznání všeho • násobné reflexe vedou k přesnému poznávání fenoménů 	X
Sartre	<ul style="list-style-type: none"> • subjekt jako ego sebeutvářející se ve smyslu „poicin“ • svět vystavující se celistvě před „já“ versus „já“ dávající jednotnou představu o světě 	<ul style="list-style-type: none"> • reflexe jako zjevování „já“ • násobné reflexe vedou k regresi do absurdna 	<ul style="list-style-type: none"> • tvorba jako sebetvorba • tvorba jako potenciální hrozba zániku subjektu – dílo může existovat proti svému tvůrci
Heidegger	<ul style="list-style-type: none"> • subjekt se zjevuje teprve při uvědomění „spolupobytu“ 	<ul style="list-style-type: none"> • reflexe jako vzájemné vztahování se je určujícím rysem vztahu umělce a uměleckého díla 	<ul style="list-style-type: none"> • dílo jako prostředek k realizaci identity umělce-subjektu
Merleau-Ponty	<ul style="list-style-type: none"> • překonání rozdělení na subjekt a objekt pomocí reflexe • viděné a vidoucí – tělo a oko jako zásadní předpoklady subjektu umožňující reflexi 	<ul style="list-style-type: none"> • reflexe jako nástroj rozvazování a převazování pouta subjektu ke světu • reflexe jako proces vnitřní adekvace mezi světem a vnímáním „já“ • násobné reflexe jsou pohybem v kruhu a odrážející pouze vysílané světlo 	<ul style="list-style-type: none"> • tvorba jako vyjednávání subjektu o světě se sebou samým • psaní jako možnost subjektu vyslovit dotek s Bytím

		<ul style="list-style-type: none"> reflexe versus nad-reflexe (proces zpřítomňování toho, co chce svět ve svém mlčení sdělit, jímž prochází subjekt, když se svět stává světem pro subjekt) 	
--	--	--	--

Metafory a koncepty, obecně filozofické slovníky, užití právě těmito fenomenologicko-existencialistickými filozofy se nám jeví jako vhodné pro interpretaci problematiky „sebe“ a „reflexe“ v textech sebereflexivní prózy, neboť také ta primárně akcentuje subjekt jakožto píšící a vyprávějíci individuum, jež se reflexivně vztahuje vůči textu, vůči postavám příběhu, vůči světu, vůči sobě samému a následně pak i vůči aktu psaní. Reflexe tohoto aktu psaní vede k onomu husserlovskému poznávání všech reflektovaných předmětností.

Vyprávění se odhaluje jako fenomén, jehož kontury lze skrze jeho reflexi poznávat a jež může být nástrojem k tomuto poznávání světa a sebe sama. Naivní vyprávění primárních příběhových událostí se posouvá do pozadí, do popředí naopak směřuje vyprávění sebereflexivní. Vypravěč navazuje kontakt se čtenářem, odvádí pozornost od „primárního příběhu“, vysvětluje literární techniky, uzurpuje si řeč pro sebe, a díky reflexi těchto strategií se meritem zájmu stává jeho intence, jeho jsoucnost, pozice, o níž v textu usiluje. Píšící subjekt poznává sám sebe ve vztahu k textu (pozoruje se jakožto nezainteresovaný divák), k jazyku i ke světu v různých alternativních konfiguracích právě skrze tento reflexivní akt. Tímto reflexivním aktem ale také dochází k tomu, že pozice tvořícího subjektu je tímto aktem i jaksi relativizována, jeho existence je uvrhována v nejistotu a jeho pokus o poznání sebe sama je mnohdy neúspěšný – na úkor postav fikčního světa se vyprávějíci subjekt leckdy stává jaksi méně významným článkem, který se svým postavám nechtě podřizuje a stává se pouze rétorickým gestem, neboť dílo začíná sartrovsky existovat proti němu samotnému. Identita, „já“ vyprávějíciho subjektu, se štěpí, rozpadá, zaniká, píšící subjekt se stává neviditelným a postupně ztrácí svou řeč.⁵⁵

⁵⁵ Takové příklady vytrácejícího se píšícího subjektu ve prospěch – nebo lépe řečeno, na úkor – fikčních postav nalezneme například v *Románu* (1945) Olgy Barényi.

Vyprávějící subjekt v sebereflexivních textech bojuje o svou merleau-pontyovskou „viditelnost“, protože nechce být pouze tím, kdo má zprostředkovat „převyprávění příběhu“, nechce být nástrojem, technikou k podání narativu. Naopak, sebereflexivní vypravěč je v textech se seberefektujícími figurami vědomým demiurgem – tvůrcem svébytného světa, subjektem přítomným nejen v čase, ale i „fyziologicky“ v textu, jenž má svůj vlastní příběh samotného podání, často nosnější než události fikčního světa, které tento subjekt popisuje.⁵⁶ O svou přítomnost v textu usiluje mj. i tím, že stylizuje vyprávění jako právě se odvíjející a vznikající.⁵⁷ Těmito strategiemi se snaží o to být potkán, být viděn, psaním a reflexí sebe samého zápasí o svou pozici ve světě, o to nestát se pouhým instrumentem. Píšící subjekt-existence si je vědomá distancí mezi vlastním subjektem, tělem a duší, a objektem, textem, tento vztah zkoumá a zároveň se ho v mnoha případech snaží jaksí překonat právě touto reflexí sebe samého, snaží se přemostit – řečeno v duchu Merleau-Pontyho – onu dichotomii subjektu–objektu, těla–duše.⁵⁸

Píšící subjekt „já“ se v sebereflexivních prózách střetává s napsaným textem, v němž se díky tomu vyjevuje vztah mezi tímto dokonaným, případně právě v samotném procesu psaní vznikajícím objektem–dílem a tvořícím subjektem.⁵⁹ Odhalují se vztahy mezi umělcem a uměleckým dílem a jejich neoddělitelnost tak, jak to naznačoval

⁵⁶ Viz již zmiňovaná povídka „Prázdná židle“ Richarda Weinera.

⁵⁷ Tuto koncepci lze do jisté míry chápat v návaznosti na schopnost sebeodhalujícího vyprávění generovat nový smysl vyjevováním literárních konvencí a strategií, kterou zmiňoval Lubomír Doležel. Sebereflexivní pásmo je tak někdy nutné dešifrovat i za jaksí husserlovsky „naivními“ významy „běžných“ řečových aktů, neboť taková řeč se mnohdy line jaksí implicitně teprve na jejich pozadí, vyvstává v komunikaci mezi jednotlivými prvky literárního textu. Na sebereflexivní projevy jakožto projevy veskrze formální (například hra s literární konvencí, upořádání pásma vyprávění na úkor statických pasáží, opozice postupů různých literárních směrů vedle sebe a jejich vzájemná propojenost) upozorňuje už Daniela Hodrová ve studii „Sebereflexivní román“ z roku 1987.

⁵⁸ Právě tělo (a jeho fyzičnost) v souvislostech se sebereflexivními prózami a subjektem rovněž prochází naprosto zásadní proměnou. Stává se jedním z částých objektů reflexe, je pozorováno a nahlíženo jako předmět či jako věc. Dochází k jakési disproporci mezi píšícím tělem a myslící duší, mezi prožívanými stavy mysli a reagující tělesnou schránkou. Tělo nabývá výrazné bytnosti a současně se ztrácí jeho jasně ohraničené kontury, jeho zřetelná oddělenost od světa – tělo už není čímsi „jasně ohraničeným, odděleným od světa“ (Hodrová 2001, s. 661). Přestává být výhradně objektem, jenž je obývaný duší, pouze jednou ze součástí postavy a jejich charakteristik různorodě spjatých „s charakterem“ (tamtéž), naopak „začíná nabývat, nesporně i pod vlivem soustředěné pozornosti k nitru postavy, podoby procesu, proudu, pole, energie“ (tamtéž). V textech dochází k zvláštním přesmykům mezi tělesným a netělesným vypravěčem (Holý 2005, s. 647) a jejich tématem se stává „personální vyprávěcí situace“ (tamtéž). Tělo je ale i deformováno, ničeno.

⁵⁹ Vyjevování takového vztahu lze dohledat například v povídkovém souboru *Lelio* (1917) Josefa Čapka nebo v *Továrně na absolutno* (1922) jeho bratra Karla.

Heidegger (jedno je na druhém závislé), a současně si tyto elementy vzájemně propůjčují svou bytnost. Hranice mezi nimi se zároveň jaksi – opět v duchu merleau-pontyovské eliminace subjektovosti – objektovosti – stírají: psaní a dílo se stávají v mnoha případech jednotnou entitou, v rámci níž píšící subjekt plynule přechází v subjekt a následně v objekt díla.⁶⁰ V textech se tematizuje akt tvorby v obecných souvislostech možností psaní, zaznamenávání či reprezentace světa vůbec. Psaní se stává prostředkem k reflexi vlastní existence, ba mnohdy je otázkou existence samotné, oproti tomu role jazyka jakožto nástroje k uchopování světa je zpochybňována.

Sartre si kladl v kontextu problematiky subjektu ve vztahu ke světu otázky perspektivnosti: Kdo dává jednotu světu? Vyjevuje se svět před mé „já“ jako jednotný, nebo je to právě existence mého „já“, která umožňuje vnímat svět jednotně? Budeme-li je číst v souvislostech se sebereflexivními prózami, pak se můžeme ptát: Kdo dává jednotu vytvořenému dílu? Je to píšící subjekt, který vypráví, nebo jsou to fikční entity, jež v něm existují? Tato multiperspektivnost a jakási relativizace pohledu se odráží dosti konkrétně v pasážích sebereflexivních próz, v nichž se „standardní“ vztah⁶¹ mezi vypravěčem a fikčními postavami narušuje tím, že se postavy jaksi „vzpírají“, pokouší se pozici vypravěče narušovat a odmítají ho respektovat jako scelující hledisko.⁶² Perspektiva se mění, je relativizována – jednotu příběhu už nezaručuje vypravěč, neboť ji problematizují postavy, které se staví do pozic těch, jež mohou v příběhu artikulovat svou přítomnost a své „já“, nebo o to alespoň více či méně úspěšně usilují. Postavy například rozmlouvají s vypravěčem samotným, bojují o změnu názvu literárního textu nebo se snaží o zvrát narativních situací. Text může získat dokonce takovou bytnost, že začne – jak píše Sartre – existovat proti svému autorovi, proti píšícímu subjektu.

Literární sebereflexivně jsou vlastní také další motivy úzce propojené s problematikou subjektu a reflexe. Často například tyto texty pracují s řečovými

⁶⁰ Přechody mezi příběhy psaní románu a příběhy psaného románu jsou zcela evidentní strategií v *Rozhraní* (1944) Václava Řezáče.

⁶¹ Standardně je vypravěč řečovou strategií, která udržuje celistvost vyprávění: komentuje dění, vypráví o postavách, událostech, je fokalizačním hlediskem, skrze které se narativ zprostředkovává. V sebereflexivních prózách se ovšem samy postavy snaží „ovlivnit dění“, a narušit tak tuto „totalitu vypravěče“.

⁶² Zjevně se tato strategie uplatňuje v *Románu* (1945) Olgy Barényi, ale třeba i v *Přehradě* (1932) Marie Majerové.

figurami, které jsou stylizovány tak, aby budily dojem, že se odehrávají v momentě četby. Podle literárního teoretika Jiřího Trávnička (* 1960) toto zpřítomňování vyprávění probíhá díky tomu, že se přesouvá těžiště času z vyprávěných událostí na událost vyprávění, na čas podání tohoto vyprávění, přičemž právě „[t]ímto zcizením tří klasických jednot (místa, času, děje) se dosahuje iluze toho, že vyprávění povstává teď, ve chvíli, kdy je čteme. Reflexe přítomnosti vyprávění tím, že připravuje minulost událostí a její vnitřní soudržnost, zároveň vytváří příběh jakéhosi vyššího stupně. Příběhem tohoto vyššího stupně se stávají události i vyprávění o těchto událostech. Nebo jinak: dějový příběh dostává ve vyprávění svůj zrcadlový obraz v ‚příběhu‘ samotného podání“ (Trávniček 2003, s. 170). Proměna času je rovněž spjata s důrazem na vyprávějící subjekt – je to totiž právě tento subjekt, který sugesci temporality realizuje, neboť tím již není v pozadí, není gestem, nýbrž je svébytným a přítomným, protože i jeho řeč vyvstává v přítomnosti.

Rozměr časovosti sebereflexivním prózám připisuje také Vladimír Papoušek, ovšem v jiném smyslu, než jak bylo nastíněno výše. Zatímco Trávniček časovost nahlíží zejména z hlediska času vyprávění, Papoušek se zaměřuje na čas explicitně ve vztahu k subjektu. Podle něj se v textech sebereflexivní prózy setkává píšící subjekt jako „já‘ tady a teď‘ a ‚já‘ v minulosti“ (Papoušek 2017a, s. 85). Píšící individualita se tu nachází v různých časových, rozštěpených dimenzích a potkává se svými různými podobami „já“. Toto zachycování se v čase se ale v souladu s Merleau-Pontyho chápáním reflexivního aktu jako aktu, který je nevyhnutelně a vždy vůči subjektu jaksi o krok pozadu, neustále opožďuje. Může se píšící subjekt v textu vůbec zachytit? Může se – jak psal Camus – stát román fixací tohoto vědomí subjektu? Nebo se jeho reflexe sebe samého nevyhnutelně vždy jaksi opožďuje, a tudíž nikdy nemůže být kompletní?

Papoušek analyzuje pasáž⁶³ z prózy spisovatelky a literární teoretičky Sylvie Richterové (* 1945) *Slabikář otcovského jazyka* (1991), na základě níž (a samozřejmě i na základě analýz dalších textů) přisuzuje sebereflexivním strategiím z hlediska problému

⁶³ Jedná se o tuto figuru: „Jistě: VŠECHNY KNIHY, které můžu napsat, jsou vystavěny ze zlomků příběhů, které nemůžu napsat. (26. 8. 1985)“ (Richterová 1991a, s. 217). Velká písmena ve slově „všechny“ a nepravidelně také na počátku slova „knihy“ jsou záměrná, objevují se na více místech textu (*Slabikář otcovského jazyka*, 1991).

vyprávěcího subjektu další fundamentální hledisko. Je to ono dříve zmiňované zpřítomňování vypravěče v textu, tentokrát však nikoli jen ve smyslu časovém (tedy že je sebereflexivita řečovým aktem simulujícím přítomné vyprávění, jak o tom uvažoval Trávníček), nýbrž také v tom smyslu, že sebereflexivní figury mohou být určitou strategií, jak „učinit ‚přítomnějším‘ vypravěče, který se v okamžiku existence napsaného ztrácí jako ten, kdo je původcem gesta, a stává se pouhou literární funkcí“ (tamtéž), jak to vidí například u Richterové. Jinými slovy toto nahlížení na různá „já“ pojmenovává Sylvie Richterová z pozice teoretičky, která se touto problematikou zabývá v souvislosti s postmodernistickými prózami autorky Věry Linhartové (* 1938).⁶⁴ Podle Richterové v jejích prózách skrze sebereflexivní projevy vyvstává „možnost mluvit za sebe i proti sobě, propůjčovat řeč druhému, promítat promlouvající já do rozporůplných množin osob, stěhovat vědomí do krajiny i do předmětů“ (Richterová 1991b, s. 74).

Subjekt v sebereflexivní próze se obává o svou existenci, protože s dokončeným dílem zaniká, hrozí mu nebezpečí, že se stane „pouhým“ gestem, ztvárněním v řeči, která je prázdná a v níž se onen subjekt vytrácí. A proto se snaží vyprávění zpřítomňovat, neboť tak zpřítomňuje i sám sebe. Sdílí obava z toho, že vyprávění se uzavře do mantinelů slov, z nichž není úniku. Jazyk a řeč jsou možnostmi vyprávění, možnostmi dosahovat dotyků s bytím, jsou ale také nebezpečím a strachem z toho, že subjekt se ve vyřčených slovech zaklíní, že se tato slova stanou prázdným jazykovým konstruktem.⁶⁵

V sebereflexivních prózách je vyprávění ekvivalentem existencí. Tuto ideu vyjadřuje Daniela Hodrová v návaznosti na Heideggerovu knihu o básníku Hölderlinovi – parafrázuje Hölderlinovo „básnický bydlí člověk“, tedy ideu básnické řeči, která se stává nástrojem obývání tohoto světa, zkoumané Heideggerem, na „vyprávěje bydlí člověk“ (Hodrová 2001, s. 775). Pro Heideggera je básnická řeč nástrojem k obydlování světa, v sebereflexivních prózách je to vyprávění, které se stává dokonce synonymem samotného bytí – vyprávět znamená být. Díky vyprávění může „člověk pochopit smysl

⁶⁴ Věra Linhartová neodpovídá námi sledovanému období, ovšem stejně jako v případě Sylvie Richterové i její texty, které vznikaly v 2. polovině 20. století, představují v podstatě jakýsi odraz témat, motivů a otázek vyvstávajících v souvislostech s problematizováním a tematizováním individuality už na počátku 20. století.

⁶⁵ Příkladem konkrétních literárních reflexí subjektů, jež bojují s tím, aby se nestaly takovým prázdným „gestem v řeči“, je například text Milady Součkové *Hlava umělce* (1944). Se slovem ale velmi výrazně bojuje i písničkářský subjekt ve *Hře doopravdy* (1933) Richarda Weinera.

své existence, přiblížit se bytí“ (tamtéž, s. 683), a pomocí reflexí tohoto vyprávění lze ono pochopení a přiblížení ještě umocnit.

Hodrová zároveň formuluje otázku, již lze metaforicky vztáhnout na téma celé naší práce a jež vychází z filozofických problémů nastíněných v předchozích pasážích. Pronáší ji postava z jejího románu *Théta* (1992): „A kým jsem já, když píšu tento román? Kým chci být?“ (Hodrová 1992, s. 19). Domnívám se, že je to nejen otázka na pomezí skutečnosti a fikce (mám být gestem či subjektem s tělem?), kterou si klade románová postava, nýbrž také otázka, s níž se primárně a obecně potýkají sebereflexivní texty – tedy, co je má existence v kontextu textu? Zároveň z ní vyplývají i další otázky symptomatické pro námi zkoumanou problematiku: Jak souvisí psaní románu se subjektem v románu? Co je písíci subjekt ve vztahu ke světu v těchto prózách? Jakou povahu takový subjekt má? Jak jsou psaní a tvorba v sebereflexivních textech zachyceny? Co nebo čím je pro tyto texty vyprávění? Jak se v sebereflexivních textech vyjednává o vlastní existenci písíciho subjektu?

Čtení ve výše explikovaných souvislostech a termínech umožňuje sledovat problematiku subjektu a jeho reflexe v proudu literární produkce, v níž reflexe těchto témat není pouhou nahodilou deviací od „normálu“, nýbrž představuje souvislou tendenci, která velmi specifickým a podstatným způsobem odráží širší dobový diskurz a onen pohyb myšlení směřující od teorií societas k radikálnímu individualismu, od realistického modu psaní k modu otevřenému a radikálně uvědomělému. Sebereflexivní próza je prostorem, v němž se do struktury literárního textu vlévá právě tato radikálně vědomá koncepce individuality a subjektu ve světě, a to v kontextu aktu psaní. V textech se právě tento proces tvorby a psaní stává středobodem světa a dostává se do přímé relace s bytím samotným. Kniha se stává polem možností existencí subjektů.

Cílem následující části věnované případovým studiím není postihnout celou linii sebereflexivní prózy v české literatuře. Toto ostatně není ani v jejích možnostech. Cílem je ukázat určité varianty tohoto symptomu v kontextu problematiky subjektu a jeho reflexe u vybraných autorů a děl a doložit, že nastíněné interpretační pole sebereflexivity v kontextu filozofických koncepcí 1. poloviny 20. století odráží zásadní téma řeči diskurzu tohoto období. A že analytika textů právě v těchto souvislostech umožňuje čtení

v relevantních a inspirativních apropriacích otevírajících texty v nových souvislostech. Záměrem není dogmaticky vymezovat, ale spíše analyticky číst v kontextech a docházet k novým otázkám, které mohou sebereflexivní texty otevírat. Mezi vybraná díla patří tři zásadní sebereflexivní prózy 30. a 40. let. Právě v nich se radikálně tematizuje problematika subjektu reflektovaného ve vztahu k aktu psaní / literárnímu textu.

V této svébytné sebereflexivní literární řeči se centrálním motivem stává reflexivní ohledávání metody tvorby ve vztahu k subjektu, ke světu, k existenci a k jazyku. Sebereflexe je přímo spjata s existencí subjektu.

Případové studie

Richard Weiner: Hra doopravdy (1933)

Jedním z nejvýraznějších a nejsvébytnějších autorů české literatury 1. poloviny 20. století byl básník, prozaik a publicista Richard Weiner (1884–1937). Jeho tvorba je nejčastěji recipována v kontextu poetiky expresionismu, případně surrealismu, ovšem umístění rovníčka mezi Weinerovo jméno a zmíněné dva směry by bylo vzhledem k rozkročenosti autorových textů až příliš zjednodušující. Weinerovo dílo je totiž ovlivněno celou řadou uměleckých slovníků⁶⁶ a jeho výsledný tvar je pak konstruktem se zcela svébytným a jedinečným výrazem.

Weinerova cesta k literární tvorbě nebyla zrovna přímočará. Nestudoval na škole filozoficky, literárně či vůbec umělecky zaměřené, nýbrž vystudoval chemii, konkrétně obor pivovarnictví. Krátce po dokončení studií, před první světovou válkou, dokonce jako chemik na několika různorodých místech Evropy pracoval. Ještě před vypuknutím války se přemístil do Paříže, odkud přispíval do časopisu *Samostatnost*. V roce 1912 se poprvé stal „netečným divákem“ válečného konfliktu, konkrétně na Balkáně. Už tato zkušenost pro něho představovala traumatický zážitek, ovšem zcela zásadní pro něho byla teprve následující velká válka, jejíž součástí byl coby voják na frontě v oblasti Srbska. Pouhý rok od povolání, v roce 1915, však musel být z vojenské služby propuštěn, neboť prodělal nervový kolaps a zhroutil se – mj. se u něho začaly projevovat příznaky schizofrenie.

S návratem z fronty se Weiner začal intenzivněji věnovat psaní (psal fejetony, sloupky, reportáže pro *Lidové noviny*, *Národní listy* či *Venkov*) a dokonce vydal i některá ze svých prvních děl, byť vlastním nákladem a v omezeném počtu kusů (Vojvodík 2010, s. 221). Po válce se přesunul zpět do Paříže, v níž ještě mnohem častěji publikoval své texty a v níž zároveň vznikly i první knihy, které si již našly své nakladatele. V hlavním městě Francie také došlo, z hlediska literárního směřování Weinerovy poetiky, k osudovému setkání – autor se totiž dostal do kontaktu se surrealistickou skupinou *Le Grand Jeu* (Vysoká hra), s jejímiž členy navázal úzké kontakty, které se v mnohých

⁶⁶ Weinerovy texty se prakticky neustále pohybují na rozhraní mnoha literárních směrů. Podle literárního teoretika a historika Vladimíra Papouška ovšem nejčastěji oscilují na „rozhraní mezi směřováním avantgardním a existenciálním“ (Papoušek 2004, s. 182).

případech změnil v blízká přátelství, a detailně se seznámil s jejími experimentálními principy,⁶⁷ jež reflektoval ve své vlastní tvorbě.

Přes zjevnou míru individuality a originality Weinerových děl, která snesou srovnání jen s málo Weinerovými literárními současníky bohemikálního prostoru, ale naopak s mnoha autory světových rozměrů, jakými byli James Joyce či Marcel Proust, ještě hluboko ve 20. století přetrvávalo vnímání spisovatele Weinera jako autora neprůhledného a složitého, který svou nesrozumitelností – obzvláště pak v případě jeho závěrečných prací – iniciuje další a další otázky a je vytlačován na okraj soudobých tendencí v literatuře (Papoušek 2004, s. 175). Především pak byl ale vnímán jako autor, jehož poetika znervózňuje a iniciuje úzkost i existenciální tíseň, neboť ji nelze číst racionálně, a tudíž je při čtení jeho děl nutné – jak ostatně napsal teoretik Jindřich Chaloupecký v souvislosti s analýzou pozdější autorovy prózy „Hra na čtvrcení“ – jaksí rezignovat na tradiční vnímání psaného slova a přijmout Weinerovu „alogickou strukturu“ (Chaloupecký 1992, s. 55) jako fakt, tj. poddat se jí. V opačném případě – tedy při aplikaci čistého „racia“ – se při čtení Weinerových textů dostavuje jakýsi stav neutěšení z neporozumění.

Weinerovo dílo obecně odráží jeho vlastní trojí cizotu ve světě – cizotu Žida v době sílícího nacismu, který se navíc zřekl své víry, cizotu homosexuála a cizotu autora, který opustil svou zemi. Motiv cizince ve světě, existence vyšinuté z ji obklopujícího prostoru, je jedním z fundamentálních motivů, jež lze evidovat v mnoha autorových textech. Weiner zemřel v 52 letech v roce 1937 v Praze na následky nádorového onemocnění žaludku.

Ve Francii, v níž Weiner strávil podstatnou část svého života, vznikly i jeho dvě závěrečné prózy, které jsou považované za autorovy nejvyzrálejší texty. Řeč je o „Hře na čtvrcení“ a „Hře na čest za oplátku“, které vyšly souborně pod názvem *Hra doopravdy* (1933). A právě tyto dvě prózy budou centrem zájmu následující studie, neboť napříč

⁶⁷ V kontextu toho, co pro Weinera znamenala *Le Grand Jeu* na poli inspirace, psal Jindřich Chaloupecký: „[...] hra – ta ‚grand jeu‘, vysoká hra, hazard, do níž má vsadit vše, co má – je [pro Weinera; pozn. O. S.] ‚hrou doopravdy‘“ (Chaloupecký 1992, s. 57). Pro Weinera je tedy tato skupina onou vysokou hrou, hrou na hraně života a smrti, na hraně bytí a nebytí, je to ona „hra doopravdy“.

oběma plyne celá řada motivů, které velice specifickým způsobem ilustrují problematiku subjektu a jeho reflexe v rámci literárního textu, onu weinerovskou cizotu ztvárněnou v jazyce literárního textu. Je důležité podotknout, že smyslem této studie není postihnout Weinerovy texty v kontextu dobových literárních směrů a prohlásit je za surrealistické, existencialistické, sebereflexivní či jakékoli jiné, přichylné k některému z dalších -ismů,⁶⁸ nýbrž v souladu s premisami této práce evidovat klíčové motivy subjektu a jeho reflexe ve vybraných literárních textech prizmatem nastíněných konceptů. Právě ty totiž představují jedny ze zásadních principů a témat v kontextu celého Weinerova díla. A zároveň jsou úzce spjaty s dobovou negociací o subjektu v tomto světě a s jeho reflexí.

Pro *Hru doopravdy* jakožto celek jsou zásadní následující motivy: nejasná hranice mezi snem a bděním, dvojnictví, duplikace osudů postav, zdvojování postav, prolínání řečí, neodůvodněné provinění, iracionálno, ale také hravost, nadhled, ohýbání prostoru, času či řeči. Za scelující a nejzásadnější považujeme motiv subjektu, individuality, jsoucna, štěpícího se „já“, které se právě skrze výše zmiňovanou topiku snaží jaksi implicitně zachytit svou vlastní existenci v řeči literárního textu. Jestliže totiž z obou textů něco vyplývá především, je to toto neurčité jsoucno procházející v podstatě jakýmsi konstantním „flagelantstvím“ vlastní existence, během něhož se neustále (a mnohdy i neúspěšně) anticipuje klimax absolutní seberealizace a absolutního sebezachycení. Očekává se cosi jako definitivní výpověď, jakási epifanie, která bude abrupcí mimo prostor a čas schopná zachytit existenci v autentické podobě. Weinerovými slovy: má se najít něco, co se doslova stane „jakýmsi scénářem jednou provždy“ (Weiner 1967, s. 41).

Nastíněné principy jsou společné oběma prózám souboru *Hra doopravdy*. S intencí dosáhnout maximální přehlednosti v už tak nepřehledném prozaickém dvoutextu (řečeno v souvislosti s rozuměním Jindřicha Chalupického) ovšem pojednáme

⁶⁸ Životním osudům a dílu Richarda Weinerja byly věnovány rozsáhlé monografie. Jedním z prvních, kdo se Weinerovou tvorbou soustavně zabýval, byl teoretik Jindřich Chalupický, který jí věnoval odborné studie už ve 40. letech. Texty vyšly mj. v publikaci *Expresionisté: Richard Weiner – Jakub Deml – Ladislav Klíma – Podivný Hašek* (1992). Z dalších prací zabývajících se velmi intenzivně právě tvorbou Richarda Weinerja zmiňme například *Weiner* (2000) literární teoretičky Marie Langerové (* 1948) či *Nepovědomé body. Josef Šíma, Richard Weiner a skupina Le Grand Jeu* (2004) historika umění Karla Srpa. Zásadní jsou také texty literární teoretičky Věry Linhartové, a to zejména doslov k vydání *Hry doopravdy* z roku 1967, k němuž Linhartová připojila rukopisné varianty textů a také ukázky z korespondence. V neposlední řadě se Weinerovu dílu věnovali také literární teoretici a kritici Václav Černý či František Götz.

o každé z próz zvlášť, a to v následnosti takové, v jaké jsou v knižním souboru zařazeny. Při analýze „Hry na čtvrcení“ definujeme fundamentální motivy, při analýze „Hry na čest za oplátku“ se pak zaměříme nejen na tyto prve určené motivy, ale dále i na jejich varianty a další rozměry.

Hra na čtvrcení

Ve „Hře na čtvrcení“ se silná tendence k tematizování subjektivosti jako něčeho, co vyvstává v textu, projevuje velmi zřetelně zejména v tom, že toto „já“ přítomné v textu jaksi neustále osciluje na hranici vypravěčského gesta (například kontinuální navazování kontaktů se čtenářem prostřednictvím řečových figur zdánlivě odkazujících mimo text)⁶⁹ a „já“ reflektujícího svou vlastní existenci, neoddělitelně sepnutou se strachem z neznámého a s úzkostí z nejistého bytí projevující se v abnormálních stavech strachu a nejistoty ne nepodobných záchvatům nevolnosti ze Sartrova románu.⁷⁰

Vyprávějící subjekt prakticky neustále vyjadřuje úzkost z toho, že bude vytracen, v kontextu titulu prózy jaksi „rozčtvrcen“, tj. že jeho identita bude rozmetána v nesložité části. A to ať už v chaotickém proudu slov, v nepřehledném a mlhavém zdvojování postav, v aktu oné anticipované jettatury (dělení), v divadelních performancích, jichž se stává subjekt součástí zcela náhodně,⁷¹ či v prostoru někde mezi sněním a bděním, v němž se ostatně celá próza odehrává. Subjekt je vysunut a ocitá se v prostoru „jakoby mimo vše“ (tamtéž, s. 81), tedy nejen mimo prostor hry na čtvrcení, ale zejména mimo prostor své vlastní subjektivity.

Ono úzkostlivé „já“ se nachází mimo vše proto, že v průběhu textu nemá vlastní identitu. Je asynchronním a vyšinitým v rámci hranic své subjektivity i v časoprostoru celé prózy (Richterová 2004, s. 219). „Já“ se vyjevuje jako vysoce labilní, často splývá s „on“, o němž je vyprávěno z vypravěčské pozice tohoto „já“: „Ten, kdo tu otvírá — — já,

⁶⁹ „Cože se stalo s oněma čtyřma očima? [...] Jací vy jste to nedočkaví! Jací vy jste to nedočkaví! Počkejte, až otevru“ (Weiner 1967, s. 13), což je výpověď adresovaná čtenáři.

⁷⁰ „Byl to divný strach: neměl jsem ho, ale věděl jsem o něm. Jako by se mi objevil. Věděl jsem, že jsem mu tváří v tvář, ať si ho nebylo vidět. Ať si *toho* nebylo vidět. Zvláštní strach“ (tamtéž, s. 29; kurziva R. W.).

⁷¹ „To bylo na přivítanou vše. Byli tu jakoby na jevišti, každý se svou úlohou a na vykázaném místě. Hráli. Mým příchodem počínal nový výstup, věděli o něm z předchozích zkoušek, očekávali mě. Pochopil jsem okamžitě, že hraji také já“ (tamtéž, s. 40).

který otvírám – – – nevěřte, že má vzhled proklatce uhranutého touhou, aby ,tomu učinil konec'. Představujte si spíše kohosi jakoby, – ano, kohosi jakoby šťastného“ (Weiner 1967, s. 20). Identita hlavního hrdiny je fluidní – přechází od jednoho pólu (subjektového) k druhému (objektovému), z čehož plyne ona neurotická nejistota a strach. Subjekt se často pozoruje z vnější perspektivy – shlíží na sebe z pozice nezajímavého diváka, a tak vidí své vlastní činy zvnějšku. „Já“ se vidí jako „on“, čímž se jen umocňuje rozpolcování identity. Nejistotu o sobě samém, která přechází mezi nahlížením na sebe jako na „já“ a „on“, subjekt vyjadřuje již v samých počátcích prózy, v nichž dochází k narativní iniciaci příběhu. Za dveřmi bytu vyprávějího subjektu se zjevuje cizinec, k němuž má tento subjekt zcela zvláštní, jaksi ambivalentní relaci.

„Ale kým vlastně je ten cizinec za mými dveřmi, jehož jsem se zděsit měl, a nezděsil; jenž vzal moje zděšení *na sebe* a po němž tělesném – neboť je tělesný – kráčím s netečností tak zatvrzelou jakoby po svém stínu? Kdo je tento nenadálý narušitel rytmu staromládeneckého mého života, a který ho přese vše nehatí? [...] Proboha, kdo je to, tento paradoxně přítomný, jenž jsa tak *vzácně*, je právě proto tak, jako by ho nebylo, a pod jehož strašidelně ustrašeným dozorem konám řadu stereotypních ověřovacích hmatů, po nichž ulehnu s *klidným vědomím*, že mohu klidně usnout, že jsem sám, že jsem zase sám přesto, že se mnou onen!“ (tamtéž, s. 18; kurziva R. W.). Cizinec v citované ukázce není tak úplně cizím člověkem v běžném slova smyslu, ba právě naopak, velmi pravděpodobně to je bytost subjektu povědomá, známá. Zcela evidentně totiž výhradně jen neděsí a naopak bere potenciální zděšení vyprávějího subjektu na sebe (a proto je entitou schopnou korelace s tímto subjektem). Zároveň je tento narušitel vždy přítomný, přestože je vyprávějíci subjekt sám. Je jeho stínem, a v posledku tedy spíše jeho konstantně přítomnou reflexí. Také proto jsou „on“ i „já“ v próze variantami téhož subjektu. Cizinec („on“) je zjevením tohoto „já“, až nakonec „on“ a „já“ splývá v jedno.

Podobných náznaků absence hranice mezi subjektem a objektem, mezi „já“ a „on“, ale také mezi „já“ a „oni“, je ve „Hře na čtvrcení“ celá řada. Ostatně, jakožto invarianty – určitá zpodobnění, alternativy, pole možností – tohoto „já“ lze vnímat také další postavy prózy, neboť právě v jejich jednání se subjekt mnohdy shlíží, jako by „oni“ byli jeho přímým odrazem, konkrétními reflexemi jeho samého: „Naštěstí však nikdo ten úsměv nikdy už neuvidí. Já jsem jej tehdy bezděky spatřil v nich, z nichž se stala náhle jakoby

zrcadla“ (tamtéž, s. 25–26). Ona reflexe je viditelná pouze pro tento subjekt, jenž se vzhlíží ve vlastním textu, protože úsměv zmíněný v citované části, odrážející se od „oni“, už nespatří nikdo jiný než právě tvořící-píšící subjekt. A jedině na pozadí těchto odrazů vyvstává ono „já“.

Ke splývání subjektu s ostatními fikčními postavami dochází v narativu i později a také v dalších významových rovinách: „Já vám to vysvětlím. Sedíme jednou – Ondřej, Pavel, Jan, Petr a já, víte, že jsme jako bratří, totiž sobě předurčení, pateronásobný jeden [...] splýváme, že jsme už pozbyli pocitu fyzické odlišnosti“ (tamtéž 1967, s. 54). Postavy nejsou pouze svými vzájemnými odrazy, dvojníky, duplikáty a zároveň těmito individuálními subjekty přítomnými v textu, ale také paterojedinými entitami co do své fyzičnosti. Toto splývání na jedné straně a stírání individualizovanosti na straně druhé se děje rovněž na rovině řeči – pásmo vypravěče kontinuálně vstupuje do pásem řeči konkrétních postav a vice versa: „Když jsem došel k slovům ‚nemohu bez tebe žít‘, zněla mi ne jako slova vlastní, nýbrž tak, jako by je říkal Smíšek, a říkala je, jako by pronášela nad sebou rozsudek“ (tamtéž, s. 54–55). V tomto konkrétním případě dochází k podvojnosti i co do genderu postavy Smiška, která v jedné jediné větě nabývá jak maskulinních, tak feminních charakteristik (Smíšek říkal versus říkala).

Podvojnost, zrcadlení, splývání a reflexe jsou konstantami celé prózy. To, co se v takových invariantech fikčních entit a v jejich prolínání se s vyprávějícím subjektem tematizuje a hledá, je právě sjednocující individuální princip, ono neurčité „já“ a jeho touha po identitě. Subjekt však – jak naznačuje i výše zmiňované „pozbyvání fyzické odlišnosti“ – hledá v zrcadlení postav vyprávění nejen svou identitu jaksi niternou, existenciální, jsoucí, ale také zcela explicitně fyzickou, tj. svou tělesnost, svou vlastní tvář. Tu – a opět v onom ambivalentním, podvojném a nejednoznačném smyslu dvojakosti (jako například v prolínání „on“ a „já“) – nakonec opravdu získává, neboť je mu odkázána jednou z postav.⁷² Prolnutí subjektu s postavou je tak právě v tomto momentu odkázání tváře samotné dovedeno do té nejradikálnější možné formy – postava se totiž díky své vlastní tváři stává součástí subjektu zcela explicitně a zároveň se subjekt

⁷² „„Copak mi odkázal?“ ‚Odkázal vám svou tvář.‘ ‚Ale kterou, když měl dvojí?‘ ‚Ó,‘ řekla trochu uraženě, ‚to si nesmíte vybírat. Vezměte si to, jak to leží. Pak si poradíte.““ (Weiner 1967, s. 89).

stává postavou. Jejich vztah je neoddělitelný, má v jistém smyslu charakter onoho heideggerovského vzájemného spolubytí – jedno umožňuje druhé a druhé bez prvního není možné. Subjekt rovněž teprve díky této postavě získává své tělo, na základě čehož není už pouhým vypravěčským gestem, ale stává se entitou s fyziologickou charakteristikou.

S tím, že subjekt usiluje o svou tvář, o své tělo, o své fyzično obecně, neoddělitelně souvisí přítomnost pohledů tohoto subjektu na sebe samého, kterými je text „Hry na čtvrcení“ protkán od začátku až do konce. Jsou to pohledy zahrnující uvědomování si vlastní existence, sebereflexe,⁷³ pohledy plné děsu, úzkostí, strachu,⁷⁴ sebeznechucení, šklebů, výkřiků,⁷⁵ ale také jakési nekompatibility, disproporčnosti a nesouladu. Duch se odpoutává od těla. Tvář se totiž v těchto sebereflexivních odrazech velmi často vyjevuje jinak než v představách tohoto subjektu. Někdy tvář není vůbec možné fyzicky nahmatat, výraz, tvář, „já“ se vytrácí: „Hmátl jsem si po tváři, či po tom, kde po právu a spravedlnosti měla být“ (tamtéž, s. 88). „Já“ se v těchto pohledech často pozoruje nezáčastně, z pozice onoho netečného, nezainteresovaného diváka, a nepoznává se: „Vidím se v něm, mnohokrát, ale jsem-li to vskutku já? Podobá se mně to, jsem to já, ale podivně naruby. Já cítím úzkost, já cítím lítost, mnou cloumá ‚teď‘ či nikdy“ (tamtéž, s. 65).

Pohledy na sebe samého neoddělitelně souvisí s pohledy na tělo jako celek, jež je vůbec jedním ze zásadních témat „Hry na čtvrcení“ – je podrobováno nejružnějším deformacím (například zmiňovaná výměna tváře či rituální proces dělení postavy Smíška) a současně je neustále pozorováno. Je nahlíženo jako tělo oddělené od ducha, cizí, fragmentarizované do jednotlivých samostatných částí, jako tělo, které není v korelující relaci se samotným subjektem: „[...] vidím svou vlastní ruku, jak hmátla po jejích vlasech a slabě za ně šklubla. On stál právě vedle nás. Dokoukl až na konec toho hmatu a vrátil se mi zase do očí“ (tamtéž, s. 24). Tělo také velmi často ztrácí charakter těla lidského, neboť bývá znetvořené, deformované. Na rozdíl od Kafkova hmyzího těla

⁷³ „Byli jsme druh druhu – já a já – tvářemi zase tak blízko“ (Weiner 1967, s. 79).

⁷⁴ „To však, že jsem byl tváří v tvář *sobě*, nebylo nejstrašidelnější“ (tamtéž, s. 78; kurziva R. W.).

⁷⁵ „Vykřikl jsem? Nevím [...]. Stál jsem před zrcadlem, věděl jsem, že stojím před zrcadlem strašidelně vyprahlým“ (tamtéž, s. 79).

se ovšem tělo ve „Hře na čtvrcení“ deformuje primárně tak, že se stává tělem s charakteristikami absolutně neživotnými, stává se nehybnou loutkou, pročež není schopné se libovolně vyjadřovat a hýbat: „Sebemenší individuální pokus o obrat, o krok, o posunek sdělil se s celou soustavou, jež se potom zakomíhala (neboť byla zavěšena). [...] ani na chvíli neustával býti onou loutkou [...] neschopnou vyjádřit, zdali trpí či se raduje“ (tamtéž, s. 42). Těla jednotlivých postav – včetně těla subjektu – nabývají nelidské, neživotné povahy a stávají se pouhými předměty, jimiž je nějak zacházeno.

V předchozím odstavci jsme hovořili o tom, že tělo je v průběhu prózy především pozorováno, tj. stává se viditelným, a v souvislosti s tím je zcela na místě zmínit, že i vidění samo o sobě je fundamentálním motivem Weinerovy poslední prózy. A to ve velmi similárním pojetí viditelného a neviditelného, které jsme mohli sledovat u francouzského filozofa Merleau-Pontyho. Pro „Hru na čtvrcení“ je totiž pozorování subjektu druhými a zároveň reflexivní vidění sebe samého (tj. subjektu) v druhých (tj. v postavách) naprosto symptomatické a klíčové. Podstatnými a jaksí neoddělitelnými projevy tohoto nahlížení, pozorování a vidění, které souvisí s již zmiňovanou tematizací těla, jsou ovšem i opozitní motivy přehlížení, nevidění, zkreslené vidění, pozorování jen fragmentární části celku – řečeno v nejobecnějším smyslu, nemožnost vidět vše zřetelně. Jednání postav totiž často subjekt pozoruje pouze v odrazech, v zrcadlech, primárně však ve stínech, tedy v jakýchsi stopách, odkazech, v nichž nelze vidět úplně: „Patře na ony dva známé stíny [...]. To je stín. Ale za stínem jsou tvé trochu šilhavé černé oči, jejichž mluvě ústa jen sekundují“ (tamtéž, s. 38–39).

Lze mluvit o jakémsi pokušení v neviditelném, jehož explicitními projevy jsou „výseky pozorovatelné viditelnosti“, což je naše pojmenování pro fragmenty, které se pro pozorující subjekt stávají v próze naopak viditelnými. Zpravidla jsou těmito výseky pouze profily obličejů, nikoli celé tváře,⁷⁶ či fakt, že postavy stojí k ostatním či k subjektu bokem, nikoli čelem, případně se čelem obrací teprve po určité době. Perspektiva náhledu je něčím, čemu je přiznána vyšší důležitost,⁷⁷ a významotvorné je rovněž to, že jsou vidět

⁷⁶ „[...] profily nerýsují se na zácloně plošně a šedivě, nýbrž jakoby nehybné, ne však bezvýrazné organtýnové masky“ (Weiner 1967, s. 38).

⁷⁷ „[...] záleží na tom, že mně, kterému nikdy nepodlehl, se bránil vždy jen bokem“ (tamtéž).

pouze některé fragmenty, a to jen z určitého místa a určitého úhlu pohledu.⁷⁸ Neviditelným je ostatně i režisér inscenující divadelní představení.⁷⁹ Horizont vidění se v průběhu celé prózy obecně radikálně zužuje.

Totéž platí i pro prostor⁸⁰ celé prózy – z prostorového rozvržení je totiž možné vidět jen nejbližší okolí subjektu, jež se navíc ukazuje v pouhých fragmentech. Prostor je zpravidla uzavřený, stísněný, nečitelný, klaustrofobní a zahalený v neprůhlednou šed', co do barevnosti je navíc velmi chudý – dominuje tu šedá, černá, červená a všechny barvy jsou vždy ve velmi mlhavých a zastřených odstínech. Nikdy nedochází k pohledu z vyšší perspektivy – prostor a v důsledku toho ani děj či postavy nelze nahlédnout odděleně shora, postavy i subjekt v sémioprostoru uvízly. Toto neviditelné, respektive fragmentárně viditelné, je velmi často zavádějící, klamné, neskutečné, protože „stín lže“ (tamtéž, s. 39). V naprosté většině je to ale paradoxně jediný možný způsob vidění, neboť majoritní část textu je v těchto stínech, v neviditelných fragmentech, v neviditelnosti, ve snových představách, jejichž autenticitu nelze žádným způsobem prohlédnout, zahalená.⁸¹ Pokušení se tak ve „Hře na čtvrcení“ skrývá jednak ve zcela neviditelném, jednak ve viditelném v odrazech, stínech, zákoutích či reflexích, nikdy však ve zřejmém, v povrchním a evidentním.

To, co se ve „Hře na čtvrcení“ vedle neviditelného také kontinuálně pokouší, je řeč a slovo. Jazyk je v souladu s dalšími motivy různě ohýbán a deformován: často při užívání jazyka vznikají nová slova, k přesnému vyjádření vyprávějíci subjekt využívá více jazyků, slova jsou umísťována vedle sebe tak, aby vytvářela nečekané kontexty a významy, opětovně je zvažována jejich polysémantičnost v různých rovinách, slovo se zvažuje v procesu psaní jako významotvorný prvek. Zejména je ale slovo v próze

⁷⁸ „Hluboká Fuldova vráska, jak jsem ji ze svého místa jedině mohl vidět“ (Weiner 1967, s. 49).

⁷⁹ Divadelní představení, jehož se subjekt stává součástí a při němž se mění sama struktura textu z primárně popisných řečových vláken v dialogickou strukturu několika mluvících postav evokující divadelní promluvy, se odehrává zhruba v polovině textu. Subjekt je tu opět v pozici objektu, jenž je dirigován neviditelným režisérem.

⁸⁰ Shodným tématem obou her z posledního Weinerova prozaického souboru je také čas. Ve „Hře na čtvrcení“ i ve „Hře na čest za oplátku“ jsou zřejmé paralely s rozuměním času v modernistickém smyslu. Čas je totiž v obou prózách kontinuálním fluidem, je trváním, neexistuje prakticky žádné dělení mezi minulostí a přítomností. Vše, co lze vidět a slyšet, jaksi „čouhá do přítomna z minulosti“ (tamtéž, s. 134). Čas je navíc unikavý a nemilosrdný svým plynutím: ve „Hře na čest za oplátku“ se doufá v to, že „[s]nad se získá čas“ (tamtéž, s. 128) navíc.

⁸¹ „Věděl jsem, že jsem mu tváří v tvář, ať si ho nebylo vidět“ (tamtéž, s. 29).

nástrojem, s nímž lze reflexivně zachycovat „já“. To se projevuje například v již citované pasáži: „Ten, kdo tu otvírá – – – já, který otvírám – – –“ (tamtéž, s. 20), v níž se reflektuje nejen již výše zmiňované štěpení subjektu, ale právě i toto nastiňované úsilí o zachycení svého „já“ pomocí jazyka. Subjekt k tomu používá různá osobní zájmena (tedy různé perspektivy pohledu na sebe samého v jazyce), přičemž právě toto variování v rámci jazykových systémů – stejně jako používání více jazyků – mu dovoluje i vidět se reflexivně z pozice druhého, tj. plastičtěji a autentičtěji.

Mnohdy ovšem tento proces snahy zachytit sebe samotného v jazyce – navzdory tomu, že řečové figury obsahují různá sebereflexivní zpřesňování významů či jemné korekce sugerující jakousi analytickou přesnost používaného jazyka písíciím subjektem⁸² – zůstává ve fázi této procesuálnosti nebo i zcela selhává. Slovo se vyjevuje jako nedostatečné, není schopné vyjádřit to, co je žito,⁸³ nebo se naopak slova banální náhle vyjevují jako zcela zásadní a radikálně se mění jejich význam a potenciál užití – získávají statut obsažnosti, slova náhle „jsou obsažná“ (tamtéž, s. 55). Někdy dokonce přesahují svou opisnou funkci a stávají se těžkými, jaksi hmotnými. Sama slova jsou podrobována analýzám a různým perspektivám v ohledech významových: hledá se to nejvhodnější slovo, které by co nejpřesněji vystihlo intenci písíciího subjektu,⁸⁴ usiluje se o překonání propasti mezi „vnitřním logem“ a vnějším slovem vrženým do světa“ (Papoušek 2004, s. 181). Řeč a proces psaní se tak stává primárně prostorem kontinuální negociace o existenci.

V důsledku toho se ovšem jazyk odhaluje jako mnohdy velmi nespolehlivý a nedostatečný nástroj. V řeči prózy totiž vznikají nedorozumění a nepřesnosti, někdy nelze rozpoznat, kdo mluví, pásma řeči postav běžně splývají s pásmy písíciího subjektu, příslušnost slova k danému subjektu je velmi často relativizována a jaksi intencionálně zahalena do nejasnosti (promluvy je možné interpretovat jako příslušící jak postavám, tak i vyprávějíciému subjektu). Slovo se nezřídka stává prázdným a neslyšitelným

⁸² „Věta, kde ‚to‘ má úlohu konvenční, to jest žádnou, a kde všechnen důraz položen na kondicionál ‚jako bych‘“ (Weiner 1967, s. 67) či „Fuld: Řekněme: že byste se zahubila. Mutig (úsečně): Že by ses podřezala...“ (tamtéž, s. 45).

⁸³ „Pouhé slovo, a míň než slovo“ (tamtéž, s. 43).

⁸⁴ „Zdálo by se snad, že tichu tak hlubokému (jaké nastalo) by slušelo slovo ‚hrobové‘. Nikterak. Podobalo se spíše tichu splývajícímu s bytem“ (tamtéž, s. 30).

munchovským výkřikem,⁸⁵ jehož použitím subjekt usiluje o to být slyšet ve zmeti jiného proudu promluv, o to být subjektem s vlastní řečí, cílem však většinou není něco říkat či posouvat dialog významově dál, ale spíše upozornit na své jsoouco. Slovo má zároveň jaksi existenciální potenciál, neboť jeho přítomnost subjekt určitým způsobem ubezpečuje, že je součástí toho, o čem se mluví: „Tu a tam proklouzlo přivřenými dveřmi zřetelné slovo, jako by mě ubezpečovalo, že mám podíl i na tom, čeho se nedoslýchám“ (Weiner 1967, s. 28). Řeč a slovo jsou zárukami jistoty účastnosti, komunikace, existence „já“.

Podobně jako český básník Vítězslav Nezval pro svou tvorbu, ovlivněnou avantgardní poetikou poetismu, v období tázajícím se po identitě subjektu hledal a nacházel inspiraci v postavách kouzelníků a vynálezců,⁸⁶ i Weinerova próza „Hra na čtvrcení“ tázající se po otázkách tvorby využívá motiv tvůrčího individua jako jednu z tematických a motivických premis textu. V samotném počátku narativu se totiž vyprávějící subjekt setkává s jedincem připomínajícím španělského tanečníka Vicenta Escudera.⁸⁷ Na rozdíl od pozitivních asociací, které vzbuzují postavy kouzelníků v Nezvalově tvorbě, je ovšem Escudero charakterizován jako svůdně nehezký, vráskovitý, s jizvami, jako „vrah rozveselený“ (tamtéž, s. 9). Subjekt se ho děsí, jeho tanec je mu primárně metaforou mnoha falešných tváří, které na sebe Escudero přebírá. Motiv tvořícího individua u Weinerja vyvolává dojmy veskrze negativní.

Akt tvorby tak v tomto kontextu není kouzelnou sebetvorbou světa, objevováním jeho magických zákoutí v perspektivách umělců a objevitelů, nýbrž procesem tvorby s existenciálními rozměry, který děsí a který často sartrously existuje proti svému tvůrci, neboť se mu vzpírá. Motiv reálně existujícího španělského tanečníka Escudera je pro sebereflexivní texty příznačným a naprosto typickým. Je tomu tak především proto, že realie obsažené v narativu nepředstavují jakýsi záchytný bod skutečného světa (odkaz

⁸⁵ Toto je patrné zejména v dialozích, v nichž spolu vedou řeč postavy Mutiga, Fulda a Smíška. „Já“ do těchto kontinuálních promluv vstupuje krátkými, úsečnými promluvami se „zásadními“ motivy smrti a života, boha či prostým, ale velmi konkretizovaným a exponovaným oslovením postav (viz Weiner 1967, s. 46–48).

⁸⁶ Více o tomto v úvodních kapitolách věnovaných literárně-historickému kontextu.

⁸⁷ Vicente Escudero (1892–1980) byl španělský tanečník flamenga, jehož působení je úzce spjato s avantgardními směry počátku 20. století. Je považován za jednoho z průkopníků modernistické estetiky v soudobých teoriích tance. Je autorem takzvaného „Desatera“ (desatero principů efektivního tance) a také knižních teoretických pojednání.

k tomu, co běžně nazýváme reálným světem), nýbrž se v rámci vyprávění stávají zcela svébytnými motivy, které iniciují řadu dalších řečových konotací a fikčních figur.⁸⁸ Recepte Escuderovy tváře, jeho pohybů, činností jsou totiž motivem, který se variuje a v cyklech navrací i v dalších částech prózy a zároveň hned v samém jejím úvodu odráží nastíněnou motiviku v mnoha rovinách: tváře, děs, zrcadlení, pohyby těla, přebírání rolí, dvojnictví.⁸⁹

Všechny výše zmiňované motivy, obrazy a symboly usouvztažněné k aktu tvorby a existenciální úzkosti představují naprosto fundamentální principy celé prózy. Narativ je zde produktem sebereflexivního procesu tvorby písíciho subjektu, který si jej uzurpuje primárně jako nástroj setkávání, ovšem velmi často neúspěšného, se sebou samým v řeči odvíjejícího se vyprávění, jež je nasyceno existenciálním zoufáním, touhou po porozumění a štěpením subjektu „já“.

Hra na čest za oplátku

Stejně jako „Hra na čtvrcení“, v níž je – jak jsme naznačili výše – subjekt ztotožňován s postavou cizince, který sice neděsí, ale vzbuzuje svou všudypřítomností úzkost a existenciální tíseň, neboť je reflexivním odrazem tohoto „já“, i „Hra na čest za oplátku“ se započiná pohledem na subjekt, jenž se hnuší sebe samého: „Ošklivil si sám sebe a horšil se“ (Weiner, s. 93). Také zde je subjekt cizincem sobě samému, doslova „zapomněl sebe“ (tamtéž, s. 208), a zároveň je přiznaně vytrženým z prostoru, v němž se ocitá: „nedaří [se mu; pozn. O. S.] dostat se nazpět, kamsi nazpět. Ale kam? Ale kam?“ (tamtéž, s. 96). Na tento subjekt je zprvu nahlíženo z vnější perspektivy externího, netečného diváka, ovšem záhy je – ve shodě s první „Hrou“ – ztotožněn se samotným vyprávěčem, neboť ten se svěruje s tím, že „onen muž je mou věcí“ (tamtéž, s. 97). Subjekt konstantně a v duchu existencialistických premis zpochybňuje své vlastní

⁸⁸ Viz i další případová studie věnovaná analýze *Hlavy umělce* Milady Součkové.

⁸⁹ Podobně ve „Hře na čtvrcení“ (Weiner 1967, s. 35) figuruje i skladba „Eine kleine Nachtmusik“ Wolfganga Amadea Mozarta (1756–1791), jež se stává iniciačním momentem svébytných událostí ve fikci a jejíž hudební struktura asociuje dění, náladu a povahu narativu. Takovým způsobem lze přemýšlet rovněž o intertextuálních odkazech přítomných v textu. Konkrétně se tu poukazuje například k protagonistům děl Williama Shakespeara (1564–1616), jejichž osudy v próze nabývají alegorických rovin, v nichž se zrcadlí příběhy jednotlivých Weinerových postav.

jsoucnou a snaží se sám sebe usouvztažnit se světem: „Bud' je všechno pochybné, a pak je pochybné i to, že je on sám“ (tamtéž, s. 101).

Vedle splývání vyprávěcího subjektu se subjektem v textu se zde opět vyjevuje i motiv disproporce mezi „já“ a tělem, mezi „já“ anticipovaným a „já“ reálným, mezi subjektivním „já“ a objektivním „on“, která vzniká v procesu reflexivního sebeuvědomování a zejména pak také v procesu merleau-pontyovského pozorování sebe samého, včetně pozorování vlastního těla v jednotlivých fragmentech: „Obraz v zrcadle nebyl ohyzdný; ovšem, odpuzoval ho [...]. Viděl kohosi nevídaného; byl to však nevídaný očekávaný. Cizinec. [...] Nevrlá ruka jezdila po popelavém strništi [...], štítlivé prsty objevovaly degradující vegetaci řídkých drsných chloupků vyrážejících ještě těsně pod očima, a popuzený záblesk v očích je z té všetečnosti káral“ (tamtéž, s. 103). Odraz v zrcadle nekonvenuje s představou subjektu, je deformovaný a nekoherentní. A v důsledku toho se identita subjektu „já“ štěpí, rozpadá se ve více identit,⁹⁰ protože subjekt se doslovně pozoruje, jako by se byl „zdvojit“ (tamtéž, s. 128). Toto vidění je opět stejně jako v případě první „Hry“ a jejího omezeného horizontu vidění subjektu i v prostoru často torzovité, neúplné, tváře a obličejy jsou vidět pouze z profilu a z jedné strany.

Jestliže subjekt osciluje mezi více identitami, pak jeho promluvy oscilují mezi jaksi vnitřní a vnější perspektivou. Naprostá většina řečových figur je součástí vyprávění, konvenuje s perspektivou uvnitř narativu, byť se promluvy subjektu někdy prolínají s promluvami postav. Velmi často se ale v textu objevují také vypravěčská gesta, která jako by se na vertikále vyprávění ocitala výše – komentují dění z širší a globálnější perspektivy,⁹¹ případně se jimi vypravěč obrací přímo ke čtenáři, s nímž navazuje kontakt.⁹² Na tyto figury nezřídka navazuje regresivní, zpětná proměna perspektivy – s vědomím tohoto obratu vůči čtenáři obrací se totiž subjekt-vypravěč zpět k narativu, k postavě: „Bystrým pozorovatelům jako vy nebyla by ušla ani ona nadšená chtivost [...]. To vy, bystří. On však bystrý není“ (tamtéž, s. 94). Do vzájemné relace se tak dostává prostor uvnitř a prostor jaksi vně textu. Hranice mezi obojím se ovšem v posledku

⁹⁰ „Byli sami; to jest byl sám“ (Weiner 1967, s. 180).

⁹¹ „A hned onen zde, kterého máme chvíli už na očích“ (tamtéž, s. 183).

⁹² „Vizte ho před zrcadlem, a jak vznesl hlavu!“ (tamtéž, s. 184).

především stírá. Občas je do textu zasaženo i mnohem radikálněji, třeba když je simulována zdánlivá výpustka, která proběhla na rovině autocenzury samotného písničáka subjektu. Toto vynechání určité pasáže se vyznačuje například strohým popisem, jenž nepřímo signalizuje, že v daném místě textu mělo být dalších „[n]ěkolik slov“ (tamtéž, s. 157).

Obecně to souvisí se způsobem, jímž je zacházeno s řečí: ve „Hře na čtvrcení“ je slovo velmi často tematizováno jako nespolehlivý nástroj a téma řeči (psaní, slovo) se objevuje rovněž ve „Hře na čest za oplátku“. Primárně jsou slova prostředkem k zachycení existence, k uchování „já“ v jazyce, tj. nástrojem reflexe tohoto subjektu, a mnohokrát jsou pronášena právě v kontextu tohoto sebereflexivního nahlížení na sebe samého: „On sám vidí se zvláště [...]. Ta událost týká se ho jen máni, on však dobře ví, že mezi nimi oběma je těsný vztah, rád by jej vyslovil, užuž se mu zdá, že jakostí onoho vztahu jsou slova ‚jsem odpověden za vše, co se děje‘, ale když má ta slova už na krajíčku, poznává, že to ještě není to [...]. Slyší se mluvit, říká jiná slova, a okolo každého třaslavá a jiskřivá kontura slova zpovědného“ (tamtéž, s. 192). Zvažuje se přesnost slova pro odpovídající zachycení dané situace, určitého pocitu, dojmu či jiného jevu, zároveň se slovo pociťuje jako něco, co je v distancované relaci vůči mluvčímu.

Subjekt nemluví, ale slyší se mluvit – slova, která produkuje, přichází k subjektu jaksi zvnějšku a pak se k němu reflexivně vztahují. S tématem slova usouvztažněným k subjektu souvisí také struktura obou textů. Podle literární teoretičky Věry Linhartové je druhá „Hra“ soubor vůči té první vystavěna antiteticky. V doslovu k vydání z roku 1967 analyzuje Linhartová texty prizmatem geometrických predispozic a dochází k tomu, že zatímco „Hra na čtvrcení“ je svým prostorovým i časovým určením kruhem, „Hra na čest za oplátku“ je pokusem o „vyrazení z kruhu do přímky“ (Linhartová 1967, s. 303). To se promítá zejména v tom, že narativ první prózy se zacykluje (například motiv tanečníka Escudera se objevuje jak na začátku, tak na konci), kdežto narativ té druhé naopak lineárně plyne vpřed (prvopočátečním motivem je krádež náramku a následná iracionální vina, přičemž příběh nakonec vyvrcholí ve vyšetřování, jež přináší přímé rozuzlení zápletky a její završení).

Jednou z dalších rovin, na kterých se tato geometrická perspektiva a jemná odlišnost obou próz projevuje, je právě rovina řeči a s ní související schopnost komunikace skrze slova. Zatímco komunikace v první „Hře“ je velmi často nemožná – slova se vznášejí ve vakuích, v nichž není jasné, komu daná promluva patří, na co či na koho reaguje a komu je určena, není zřejmé, kdo mluví, mluvení se vyjevuje jako zcela nespolehlivý nástroj nejen ve vztahu k zachycování vlastní existence, ale také v jakékoli běžné komunikaci –, ve „Hře na čest za oplátku“ je slovo jaksi obsažnější, plnější, protože je umožněn dialog postav⁹³ a také lineární plynutí narativu, který se plynule posouvá z jednoho místa k druhému.⁹⁴

Stále ovšem platí, že i v druhé Weinerově závěrečné próze je slovo primárně objektem relativizací, zpochybňování a nedůvěry ve „slova vyhoštěná“ (Weiner 1967, s. 194) a především pak je nástrojem sebereflexe existence subjektu, který se v jazyce snaží nalézt, protože slovy lze nad určitými fakty světa a existence vyvrát. Problémem ale je, „jakými slovy? To je to: slov je nespočetně; jde o to najít mezi nimi ono“ (tamtéž, s. 147). Slova se paradoxně na jedné straně stávají obsažnými, na té druhé pak představují „bleptavý vodopád poplašených slov“ (tamtéž, s. 125).

Hra doopravdy je komplikovaným a nejednoznačným dvojtextem, jenž patří k absolutním vrcholům Weinerovy tvorby, vyznačujícím se důslednou propracovaností a poetickou vyspělostí. Nejzásadnějším tématem této poslední autorovy prózy se nám jeví být právě tematizování slova jako nástroje, který umožňuje určitý modus sebereflexe vlastní existence v procesu aktu tvorby. Obě dvě prózy souboru se totiž vyznačují jakýmsi pochybovačným hlasem, v jehož tónu se zrcadlí všudypřítomná úzkost z vlastní existence, jejíž otisk se snaží písňící subjekt vtělit literárnímu textu, aby jej následně mohl díky tomu zahlédnout. V obou textech se proto relativizují slova. Identity postav i vyprávějících subjektů se zcela rozpadají, štěpí, čtvrtí, duplikují, zároveň se stírají pevné hranice mezi sněním a bděním, mezi skutečností a fikcí, mezi subjekty a objekty, mezi minulostí a přítomností, mezi viditelným a neviditelným, mezi „já“ a „on“ či „já“ a „oni“,

⁹³ Ve „Hře na čtvrcení“ oproti tomu sledujeme promluvy dramatického charakteru, do nichž „já“ vstupuje pouze munchovskými výkřiky, které dokonce většinou stejně nejsou slyšet.

⁹⁴ Linhartová píše, že závěrečným „dokonáním políčku“, který je symbolem uzavření narativu a rozuzlení zápletky krádeže a iracionální viny, se komunikace konečně také „uskutečňuje“ (Linhartová 1967, s. 303).

mezi netělesným a tělesným vypravěčem, jenž jednou vystupuje s vlastní tváří, podruhé jí pozbývá.

Prózy *Hry doopravdy* jsou ztvárněním hledačství této tváře, jejího výrazu, jsou nepřetržitou negociací o vlastním jsoucnu a identitě v jazyce, který se vzpírá a nedovoluje reflektovat vlastní existenci jinak než za pomoci motivů rozdvajování, chaosu, tematizování slova jako nástroje, za pomoci nikdy nekončícího ohledávání řeči a své vlastní nejasné existence. Ono neurčité „já“ vyvstává teprve v procesu kontinuální reflexe veškerých těchto témat a motivů, a to jako velmi nečitelný obraz, vzniknuvší pouze myšleným a imaginárním systémem zkřivených zrcadel, v jejichž odrazu lze kýženě „já“ zahlédnout jen velmi mlhavě.

Akt psaní jako modus sebereflexe

Reflexe ústící v hledání vlastní identity souvisí se samotným Weinerovým přístupem k tvorbě a specificky i k psaní. Je-li totiž pro jeho literární metodu něco naprosto zásadní, pak je to neustálá reflexe aktu tvorby, reflexe již napsaného ve vztahu k reflexi žitého, k vlastní sebereflexi. Weiner svá díla konstantně přepisoval, a to mnohdy ještě ve chvíli, kdy už byl konkrétní rukopis odeslán k redaktorským korekcím a následně se započal samotný nakladatelský a vydavatelský proces. *Hra doopravdy* v tomto nebyla výjimkou,⁹⁵ ba naopak představuje evidentní projev tohoto reflektování sebe samého a rozumění psaní jako aktu tvorby, skrze který lze onen reflexivní proces uskutečňovat. Svědčí o tom přepis rukopisných variant ve vydání *Hry doopravdy* z roku 1967, vycházející z uložené autorovy pozůstalosti v Literárním archivu Památníku národního písemnictví v Praze,⁹⁶ v nichž se oproti konečnému znění textu odhaluje celá řada výpustek o délce několika odstavců či dokonce stránek.

Z jakého důvodu tyto výpustky budí naši pozornost? Zejména proto, že se jedná o penzum řečových figur, které se vyznačují vysoce sebereflexivními tendencemi, a tudíž

⁹⁵ Rukopis textu *Hra doopravdy* Weiner dokončil už v roce 1931, k prvnímu vydání ale došlo teprve v roce 1933 (Langerová 2000, s. 97). Již vysázený text Weiner ještě podroboval edičním zásahům a prováděl „rozsáhlé korektury“ (Chalupecký 1992, s. 61).

⁹⁶ Viz sekce „Rukopisné varianty“, která je přítomná ve zmiňovaném vydání Weinerova textu (Weiner 1967, s. 239–272).

v konečném důsledku jejich vypuštění poměrně fatálním způsobem mění intenci textu. V těchto pasážích se totiž velmi radikálně tematizuje akt tvorby. Weiner-autor se vyjadřuje k dosavadnímu publikovanému dílu a reflektuje koncepty, jichž ve své tvorbě již využil,⁹⁷ ale zároveň se zde opět vynořuje téma hledačství samotného písíciho subjektu. Veškeré tyto pasáže jsou – oproti finální, vydané verzi *Hry doopravdy*, která v obou svých prózách s těmito motivy pracuje velmi sofistikovaně, ovšem povětšinou skrytě (neobjevují se jasně a přímě ztvárněné v literárním textu, a pokud ano, pak jen ve zcela omezené míře) – výrazně explicitní a doslovné.

Vůbec nejrozsáhlejší část textu Weiner vynechal v samotném úvodu „Hry na čtvrcení“. Právě ta je asi nejzřetelnější evidencí toho, jak intenzivní měla být v původních skicách koncentrace prózy na písíci subjekt, ústící nakonec v explicitnější přítomnost zřejmých sebereflexivních figur: „Sáhl-li kdo času maje nazbyt po této knížce, co mu sejde na tom, ztratí-li o chvíli víc či míň? – Mám různé věci na srdci. Jací bychom to byli pošetilci, čtenář a já, kdybychom jsouce mezi lidmi tak sami se navzájem ostýchali. Promluvme si. Tyto řádky jsou popravdě doslovem. V čelo dostalo je vrtošivé svědomí: když jsem byl pročetl stránky, které následují, pocítil jsem jakoby odpovědnost podobnou oné, již jsem v Lazebníkovi, své předešlé knize byvší, vyjádřil slovy (str. 191). – Vypravuji špatně, podvádím však obstojně. – – I tentokráte chtěl bych zůstat věren zásadám uplatněným v Lazebníkovi: Jsem-li už nucen podvádět – a já to vskutku nedělám naschvál [...]. Zvu vás do zmatku“ (Weiner 1967, s. 239–240).

Sebereflexivní charakter se v citované pasáži vyjevuje zcela přiznaně na rovině autorského subjektu – Weiner zvažuje své dosavadní dílo, odkazuje k již publikovaným textům a sebekriticky tyto texty společně s textem, který právě vznikl (*Hra doopravdy*), vnímá jako něco, co pro čtenáře může potenciálně představovat pouhou ztrátu času. Zároveň onoho myšleného čtenáře vyzývá k dialogu, ponouká ho k účasti na textu. Tematizuje rovněž „fikční statut“ právě napsaného textu. V dochovaných rukopisných variantách jiných pasáží se objevuje i přímé oslovení spisovatele vlastním autorovým jménem, záhy ovšem následuje popírání jeho existence a role přímo v textu: „Proč se tak mučíte, Weinere?“ „Ale já nejsem Weiner““ (tamtéž, s. 250). Existence tělesného autora

⁹⁷ Konkrétně zmiňuje principy souboru povídek *Lazebník* (1929), jenž *Hře doopravdy* předcházela.

je zavržena, načež je sebereflexivním gestem autocenzury textu, k níž došlo i v případě této pasáže, tato existence jaksi potlačována, zamlčována – autor-píšící subjekt popírá vlastní jsoouco.

Zásadním tématem vypuštěných částí je už tolikrát zmiňovaná řeč, „zalklá moje slova a skrčeně žadonivé věty“ (tamtéž, s. 239). Slova představují nástroj, který subjektu umožňuje – byť s obtížemi, neboť slova jsou zalklá, tudíž velmi často mlčenlivá, nedoříkající, avšak také lepivá, ba mnohdy jsou pouhými výkřiky či žadoněním – dosahovat sebereflexe, ale také setkávání se s ostatními, v posledku a v kontextu všeho dosud řečeného mu slova umožňují existovat skrze řeč, skrze jazyk. Písmo a psaní jsou totiž tím jediným mostem (tamtéž).

Stejně tak jako slova se autorovi vzpírá i text samotný, a proto se Weiner právě v tomto jím proklamovaném doslovu⁹⁸ vyznává rovněž z jakési snahy tento vzpírající se text kontrolovat. Je tomu tak v pasáži, v níž vyjadřuje touhu, přání, pokyn, aby čtenář určitou část textu četl teprve tehdy, když dostane znamení, že jej číst má.⁹⁹ Nebo v momentě, kdy si píšící subjekt přivlastňuje postavy jako své vlastní, jako součást svého vlastního právě vzniklého fikčního *theatra mundi*: „Jste mí. Jste z hry tak nevinné“ (tamtéž, s. 254).

Dovětek: Každý pohyb stal se mi nesnesitelným

Motiv, který krystalizuje na pozadí autorových rukopisných variant¹⁰⁰ různorodých částí textu, je – v souladu s tematickým a motivickým ohniskem próz *Hry doopravdy* – evidence procesu hledačství „já“ v aktu psaní. Přítomnost explicitních sebereflexivních figur, jež byly posléze autocenzurními zásahy autora z textu odstraněny, jsou totiž jedním ze zásadních dokladů autorovy úzkostné sebereflexivity i jaksi vně textu, která zrcadlí problematiku subjektu a aktu tvorby jako způsob sebetvorby a jako

⁹⁸ Ten měl původně předcházet celému textu a úvodnímu setkání s tanečníkem Escuderem na stanici podzemní dráhy La Trinité, lze mu tedy rozumět spíše jako úvodnímu slovu.

⁹⁹ „Nuže přál bych si, aby čtenář tento odstavec zatím přeskočil a četl ho teprve na dané znamení. Nejde o rozkaz, nýbrž o pouhý pokyn. Přidrží se ho ti, kdo mi trochu důvěřují“ (Weiner 1967, s. 241). Na tento pokyn pak v citovaném úvodním slově (doslovu) skutečně navazuje další část textu.

¹⁰⁰ Těch je samozřejmě mnohem více, není však v možnostech této práce je všechny analyzovat a postihnout. Proto byla zvolena první, nejzásadnější část, která odráží problematiku subjektu a jeho reflexe ve vztahu k literárnímu textu.

snahu o sebezachycení se v uměleckém díle. Z Weinerovy korespondence se ostatně dozvídáme, že výchozí situací „Hry na čest za oplátku“¹⁰¹ je reálná událost, která se Weinerovi přihodila během dovolenkového pobytu. Všednodenní situace se tak náhle stává iniciačním momentem sebezpytujícího řečového dramatu, které ústí ve ztrátu sebe samého a v následné sebereflexivní hledání „já“ ve slovech. Toto hledání je mnohdy sebedestruktivní, neboť v jeho průběhu nezřídka dochází k destrukci těla a také identity, k deformaci prostoru, času i postav. „Já“ se hledá v propasti zdeformovaných a neprůhledných chaotických slov.

V úryvku z dopisu z roku 1934, který Weiner adresoval své sestře Zdence Vochočové, autor píše: „Po každé knížce, a hlavně po každé z těch posledních tří či čtyř, mívám jsem dojem, a víc než jen dojem, že jsem nedosáhl víc než být na přítěž“ (Weiner 1967, s. 288; kurziva V. L.).¹⁰² V tomto dopise Weiner vyjadřuje zásadní existenciální otázku své tvorby a také svůj postoj vůči umělecké tvorbě jako takové, a sice takový, který právě v segmentu jedné z vynechaných částí sám píšící subjekt-spisovatel zcela explicitně artikuluje těmito slovy: „[...] bude mi byt'si jen porozuměno?“ (tamtéž, s. 241). Zdá se, že otázka porozumění subjektu je jednou z klíčových intencí vtisknutých nejen do obou závěrečných próz, ale i do autorových předchozích textů. Ostatně, v próze *Lazebník*,¹⁰³ již Weiner vydal na konci 20. let a k níž se v rámci výše zmiňovaných vynechaných pasáží (dochovaných v rukopisných variantách) navrácí, je tato existenciální sebereflexe vyjadřována explicitně. Píšící subjekt, který v *Lazebníkovi* tematizuje sám sebe jakožto vypravěče a svou přítomnost v textu otevřeně přiznává, se

¹⁰¹ Tou je v prvním plánu obvinění z krádeže náramku a následná iracionální spirála viny.

¹⁰² Ukázka z korespondence pochází z materiálu uloženého v Literárním archivu Památníku národního písemnictví v Praze. Zde je úryvek citován ve znění, v jakém jej uvádí Věra Linhartová v doslovu k vydání *Hry doopravdy* z roku 1967 (Linhartová 1967, s. 288).

¹⁰³ Ranější Weinerova próza *Lazebník* (1929) je z hlediska sebereflexivní problematiky ještě explicitnějším projevem onoho hledačství subjektu v literárním textu. Velmi frekventovaně se tu vyjevují motivy, jako jsou navazování kontaktu se čtenářem, tematizování fikčního statutu textu, tematizování slova a aktu tvorby a zejména relativizování a hledačství píšícího subjektu, které se následně stalo fundamentálním principem závěrečných próz Weinerova díla. Úvodní text souboru, který nese eponymní název „Lazebník“, je ve svém prvním plánu obhajobou autorovy vlastní metody. Tento text byl běžně recipován jako samostatná část celé knihy, ale Weiner sám s tímto parcelováním souboru nesouhlasil a zpětně se k němu vyjadřoval v dopisech nakladateli, v nichž usiloval o to, aby byl úvodní text vnímán jako homogenní součást celého souboru. Dopisy byly uveřejněny pod názvem „Lazebníkův ranec“ v edici Weinerových *Spisů* (1998).

svěřuje s tím, že jde v textu primárně o to, jak se „dorozumět se sebou samým“ (Weiner 1998, s. 11).

Hra doopravdy klade před své čtenáře otázky, které lze formulovat následujícím způsobem: Je možné reflexí slov zachytit to, co žiji? Je možné do textu sebereflexivně vtisknout svou vlastní existenci? Je možné v textu najít svou vlastní tvář? A je možné, aby tomuto konstrukt, který reflektuje určitý subjekt a jeho snahu postihnout své vlastní jsoucno, bylo v konečném důsledku vůbec porozuměno? 5. 12. 1933, krátce po vydání *Hry doopravdy*, napsal Weiner dopis svému příteli, francouzskému básníkovi a jednomu z členů surrealistického uskupení Le Grand Jeu, Pierru Minetovi (1909–1975), v němž lze na výše zmíněné otázky hledat potenciální odpovědi. Ty se skrývají právě pod oním existenciálně vyčerpaným, tvořícím subjektem, jenž prochází radikální sebereflexí a uvědoměním si sebe samého ve vztahu k umělecké tvorbě, ke světu i ke společnosti.

„Jsem unaven [...] každý pohyb se mi stal nesnesitelným, neboť je směšně nicotný, a nejnesnesitelnější je ten, který spočívá v přenosu ‚myšlení‘ do jazyka. Směšná je honba za porozuměním, jako by bylo možné, jako kdyby od jednoho individua k druhému nebyla vzdálenost milionů slunečních let.“¹⁰⁴

¹⁰⁴ Úryvek z korespondence pochází z materiálů uložených v Literárním archivu Památníku národního písemnictví v Praze. Zde je citován tak, jak jej uvádí Marie Langerová v monografii *Weiner* (Langerová 2000, s. 98).

Václav Řezáč: Rozhraní (1944)

Osobnost, která je zřetelnou evidencí radikální proměny diskurzu a jejího odrazu v umělecké tvorbě 2. poloviny 40. let, tj. období těsně po skončení světového konfliktu – i takovým způsobem by bylo možné charakterizovat jednu z poloh, již v české literární historii zaujímá prozaik, básník a novinář Václav Řezáč (1901–1956).¹⁰⁵ Řezáčova poetika totiž po skončení války prošla výraznou proměnou: z autora komplexních psychologicko-společenských sond, zachycujících problematické individuality a experimentujících s modernistickými principy, jež byly v evropské literatuře té doby zcela běžné,¹⁰⁶ se po roce 1945 stal dogmatický zastánce a také jeden z představitelů socialistické tvorby, jež postupně kvalitativně upadala v radikální schematismus. Neměli bychom ovšem opomenout, že Řezáč byl rozhodně autorem, kterému se podařilo vyprodukovat specifickou a velmi ojedinělou literární řeč zachycující radikální proměnu paradigmatu prózy směrem k sebereflexivitě (Papoušek 2017b, s. 174).

Dětství Řezáč prožil v neharmonickém rodinném prostředí, v němž docházelo k pravidelným konfliktům mezi ním a jeho otčímem (jeho otec zemřel, když byly Řezáčovi tři roky) – vztah to byl nenávistný a jeho povaha našla konkrétní ohlasy také v autorově literární tvorbě (Opelík 2000, s. 1389–1392). Během první světové války byla rodina prakticky bez příjmů – Řezáčův nevlastní otec byl na frontě, a jediným zdrojem obživy tak byl matčin výdělek z její činnosti pradleny a domovnice. Přes materiální chudobu se Řezáčovi podařilo odmaturovat a absolvovat kurz při obchodní akademii, načež se stal úředníkem Státního úřadu statistického, v němž působil nepřetržitě až do roku 1940.

Ve 20. letech začal Řezáč psát a také intenzivně publikovat v mnoha českých periodikách – vycházely mu původní básně, divadelní kritiky, povídky, fejetony,

¹⁰⁵ Vlastním jménem Václav Voňavka. Příjmení Řezáč používal nejprve jako pseudonym a posléze i jako občanské jméno. Zvolil si ho po snatku s českou prozaičkou a dramatičkou Emou Řezáčovou (1903–1997) v roce 1923. Řezáčová, provdaná Voňavková, se ve svém díle zabývala zejména psychologií moderní ženy a jejím postavením v soudobé společnosti. Mimo to byla autorkou textů pro děti a mládež, psala divadelní hry a náměty a scénáře k filmům, na nichž v několika případech spolupracovala také se svým manželem.

¹⁰⁶ Velmi často je zmiňována podobnost Řezáčova díla s postupy francouzského prozaika a dramatika André Gida (1869–1951), konkrétně pak s jeho románem, jenž je v českém kontextu známý pod názvem *Penězokazi* (1925).

reportáže, ale i nejrůznější referáty a úvahy o literatuře a umění (například v periodikách *Lumír*, *Venkov* či *Lidové noviny*). Publikování mu nakonec umožnilo překlenout existenční krizi. Na konci 20. let se Řezáčova redaktorská aktivita proměnila v redigování časopisu *Život* a knihnice *Omnia*, jež se věnovala významným světovým i domácím autorům. Ve 30. letech již publikoval svá první beletristická díla. Později se stal redaktorem *Lidových novin*, v jejichž vydání z 8. 2. 1943 se o spisovateli Řezáčovi psalo jako o jednom z přehlížených autorů první gardy české prózy, který byl mylně a neprávem nezařazen do sborníku *Almanachu české knihy 1942* (stejně tak jako například Jaromír John či jiní). Po roce 1945 spolupracoval s prozaikem, dramatikem a novinářem Janem Drdou (1915–1970) v deníku *Práce*.¹⁰⁷ Významné zkušenosti, které Řezáč nasbíral při redaktorské činnosti a pohybu v oblasti styčných společensko-kulturních subjektů, a rovněž jeho myšlenkové, tvůrčí a angažované přeorientování se k dogmatům nového režimu vyústily v roce 1949 v Řezáčovo jmenování ředitelem nakladatelství Československý spisovatel, které vedl až do konce svého života, tj. do roku 1956.

Své prvotiny (často jednotlivé básně či fantaskní povídky) publikoval Řezáč ve 20. letech především časopisecky, ve 30. letech mu potom vyšly první knihy, které byly zásadní pro formování jeho poetiky, neboť se v nich ustalovala, pro Řezáče tak typická, poloha svébytných psychologicko-společenských sond problematizujících vztah individua a společnosti. Významnou část díla těchto let tvoří také knihy určené pro děti a mládež. Na některých textech spolupracoval s dalšími významnými osobnostmi své doby – některá díla mu ilustrovali například Josef Lada (1887–1957) či Josef Čapek (1887–1945). Společným rysem jeho textů je promyšlený ideový rozvrh, propracovaná a mnohdy vícevrstevnatá struktura, vypravěčská obratnost a značný důraz kladený na dějovost.

Za autorovo vrcholné dílo jsou obecně považovány texty, jež byly publikovány v období protektorátu. V jeho prózách ze 40. let jsou reflektována především tato témata: jedinec a jeho schopnosti ovlivňovat společenské a dějinné soukolí, hledání „já“, otázky dobra a zla, významu umění nebo třídní určenosti. Řezáčovy romány spojují postavy

¹⁰⁷ Na nechvalnou povahu působení dvojice Řezáč–Drda vzpomínal ve svých pamětech teoretik a kritik Václav Černý: „Dvojice Drda–Řezáč zůstane v paměti české literatury navždy spjatá a vždy bude symbolizovat léta nejohavnějšího rozkladu kulturního étosu“ (Černý 1992b, s. 224).

psychicky nejednoduchých jedinců, jejichž příběhy se stávají cestou porozumění sobě samým. Nejvýrazněji se tendence k problematizování jedince ve světě projevuje v Řezáčově románu *Rozhraní* (1944),¹⁰⁸ který je napříč literárními pojednáními chápán jako absolutní vrchol autorovy tvorby. Právě v něm spisovatel dovedl do krajních poloh téma subjektu a velmi svébytně a v kontextu soudobé literární produkce bohemikálního prostoru¹⁰⁹ zcela jedinečně toto téma propojil s motivy ztráty identity, hledačství subjektu „já“, se vztahem umění, skutečnosti a reflexe. Tato jeho próza je význačná a jedinečná rovněž pro inklinaci k velmi intenzivnímu využívání sebereflexivních prvků, a to v souvislostech existencialistické topiky subjektu ve světě.

Chtěl bych se proměnit v tebe

Rozhraní je ve své vnější textuře takzvaným „románem o románu“ – próza zachycuje spisovatele Jindřicha Austa v procesu psaní knihy o herci Vilému Habovi. Mezi zásadní motivy celého díla patří vztah mezi uměním a skutečností, zároveň vztah mezi uměním a hledáním smyslu vlastní existence,¹¹⁰ hledáním tohoto smyslu v sounáležitosti k druhému jsoucnu, v pracovní aktivitě, v činnostech tvorby a ve světě. Aust je neúspěšným spisovatelem, který prakticky živoří a hledá své uplatnění, zatímco usiluje o dokončení vlastního literárního díla, jež se stává klíčovým cílem jeho existence, a to prakticky za jakoukoli cenu v jeho „skutečném životě“. Jeho fikční hrdina Haba je geniálním, nadaným divadelním hercem (v jistém smyslu Austovým pravým opakem, neboť ten je spíše outsiderem), jehož chování v narativu neustále osciluje mezi divadelními maskami a hledáním toho, kým vlastně ve fiktivní skutečnosti svého vlastního vyprávění touží být. Fundamentálním tématem románu se jeví být psaní jakožto nutnost či potřeba a samotný akt tvorby jakožto proces spojený se samotnou podstatou existence píšícího subjektu – jen proces psaní umožňuje subjektu vůbec existovat. Dílo, píše Aust, má „hodnotu všeho“ (Řezáč 1961, s. 330).

¹⁰⁸ Román původně vycházel sešitově na pokračování v edici Knihovna Lidových novin. Za autorova života vyšla próza knižně poprvé v roce 1946 péčí nakladatelství Fr. Borového.

¹⁰⁹ Řezáčův román lze co do poetiky a stylu (vedle textů Richarda Weinera a Milady Součkové) vnímat také v návaznostech na *Podivuhodné přátelství herce Jesenia* (1919) Ivana Olbrachta (1882–1952) či noetickou trilogii Karla Čapka, případně jeho pozdější nedokončené dílo *Život a dílo skladatele Foltýna*.

¹¹⁰ „Co jiného byl dosud můj život než mosaika cizoty [...]?“ (Řezáč 1961, s. 56).

Součástí onoho pokusu spisovatele Austa dokončit umělecké dílo a tím pádem se znovu plnohodnotně začlenit do fungování společnosti, která ho obklopuje, je i zachycení samotného procesu kompozice tohoto díla přímo v textu *Rozhraní*. Objevuje se tu jeho zvažování (na kreaci komponovaného příběhu se podílejí například i další postavy vyprávění tím, že Austovi dávají zpětnou vazbu), relativizování¹¹¹ a opravování či upravování již napsaného (jedna z postav je nejdříve usmrcena, posléze je ovšem opět oživena), zřetelné jsou i reverzní pohyby na hranici vyprávění primárního a vnořeného¹¹² a další podobné prvky a strategie. Fikce ve fikci je sledována in statu nascendi, přímo v procesu vlastního zrodu myšlenkového i jazykového.

Textem prochází dvě základní příběhové linie, jež jsou na první pohled dobře čitelné a od sebe navzájem jednoduše oddělitelné – v každé z nich se totiž odvíjí celistvý příběh plynoucí z bodu A do bodu B. V rámci celého románu je možné označit jednu linii jako příběh spisovatele Austa a druhou jako příběh herce Haby. Narativy obou těchto pásem ovšem nelze – byť se k tomu některé kritické studie uchylují (viz dále) – vnímat striktně odděleně a nezávisle. Právě v jejich vzájemném vztahu totiž dochází k zrcadlení, splývání a prolínání, na jejichž „rozhraní“ se vyjevuje fundamentální motiv románu: problém reflexivního vztahování se písíciho subjektu vůči psanému textu a vůči jeho fikčním entitám. V rámci tohoto reflexivního aktu dochází k vytrácení a následnému hledání identity prostřednictvím analýzy procesu tvořícího individua v aktu kreace tohoto uměleckého díla. A právě tato relace je objektem zájmu naší případové studie.

Na prolínání, neoddělitelnost a reflexivní zrcadlení obou výše nastíněných narativů, na jejich vzájemné ovlivňování se a z něho pramenící štěpení „já“ spisovatele Austa, tj. ve výsledku „já“ oscilujícího mezi identitou Austovou a Habovou, je kontinuálně upozorňováno v průběhu celého textu. Obě postavy – Aust i Haba – mají identické rodiště, jsou zhruba stejného věku, prochází si podobnými osudy, oběma je vlastní idea rozporu mezi uměním a životem a oba se také často nachází na stejných místech sémioprostoru (respektive v jejich invariantních podobách vyprávění 1 a 2),

¹¹¹ „Musím odůvodnit, až se budu podrobně zabývat tímto místem“ (Řezáč 1961, s. 329).

¹¹² „Dva rázy věžních hodin [...] se rozezvučely nad střechami domů a vrátily mě skutečnosti“ (tamtéž, s. 248).

pročež se v jednom okamžiku absolutně prolne i jejich fyziologická existence.¹¹³ Aust se v postavě svého vlastního vyprávění zhlíží, neustále se snaží Haby jaksi dotknout, zároveň s ním soucítí, žije a vyjadřuje nechuť opouštět sebou stvořený fikční svět. Jeho identita je postavou Haby doslova pohlcována, vtahována do svého epicentra a v rámci něj zmítána a separována od vlastní žité zkušenosti: „Třásl jsem se, když jsem se svlékal, chystaje se konečně ulehnout, ale v hlavě mi žhnulo a vířilo, že jsem si nebyl jist, kdo se to tu vlastně ukládá k spánku po vzrušujícím dni, zda já, ztroskotalý účetní a profesor Jindřich Aust, nebo herec Vilém Haba“ (tamtéž, s. 48–49).

V důsledku vztahování se píšícího subjektu Jindřicha Austa vůči právě vznikající fikci i vůči jejím postavám dochází k vytrácení spisovatelova „já“ v tomto reflexivním aktu na úkor fikce a jejích postav: „vlastní život se ztrácel a vybledal vedle života Vilémova“ (tamtéž, s. 148). Fikce začíná přebírat roli Austovy vlastní skutečnosti, komponovaný příběh již více není smyšleným vyprávěním,¹¹⁴ ale stává se pro něj jeho vlastní žitou zkušeností. Austův román, jak sám jeho autor přiznává, už „dávno není pouhou fikcí“ (tamtéž, s. 114). To, že má akt tvorby přímý vliv na Austovu existenci, potvrzuje fakt, že mezi Austem a komponovaným příběhem vzniká pouto na existenciální bázi. Odloučení od vlastní fikce pro něj znamená pocity evokující strach a úzkost: „Vilém Haba byl málem zapomenut pro události, jež se zmocnily mého vlastního života [...]. Přepadal mě strach, že by tato dočasná rozluka se mohla proměnit v trvalou“ (tamtéž, s. 128). Ve fikci se rozhoduje nejen o fikčních předmětnostech, ale i o osudu tohoto „já“.¹¹⁵

Obě postavy propojují a dávají do přímých souvislostí i další fakta a jevy upomínající jejich neoddělitelnost a vzájemnou, společnou všudypřítomnost: „Nezapomínal na mne, ani já na něho, byli jsme ustavičně pospolu“ (tamtéž, s. 53). Aust

¹¹³ „Dospěli jsme k Národnímu divadlu asi tak nastejně; já ve skutečnosti a v jiskřícím podzimním dopoledni, on [herec Haba; pozn. O. S.] v mých představách a v podzimní noci s hvězdami tryskajícími v mihotavých krupějích z jejího černého čela. [...] Bylo mu, jako by se potkal s nějakou živou bytostí, nabitou silou, jíž ho strhovala k sobě, jako magnet přitahuje pilinu a plamen vábí jepici“ (Řezáč 1961, s. 209–210). Onu živou bytost v této ukázce představuje právě Aust, který se na stejném místě ocitl nikoli v představách, nýbrž ve „skutečnosti“.

¹¹⁴ „Nedovedl jsem někdy ani rozeznat, jestli si vymýšlím nebo jen vzpomínám. Všechno, co mě napadlo, jako by už někdy nějakým způsobem bylo, ačkoli jsem si nedovedl uvědomit, kdy a jak“ (tamtéž, s. 323).

¹¹⁵ „Kdo ví, snad se v něm nerozhoduje pouze o Vilémově osudu, nýbrž i o mém vlastním“ (tamtéž, s. 227).

není schopen žít v aktuálním světě, aniž by dokončil kompozici Habova příběhu, neboť je na něm závislá jeho vlastní existence, která se vlivem Habova fikčního osudu ocitá v mnoha krizových situacích. Habova narativní linie zároveň zcela nekontrolovaně a svébytně vstupuje do Austova pásma – vyprávění o Habovi totiž přerušuje nejen Austovo přemýšlení a jeho úvahy o románu, nýbrž i samotné jeho jednání, a tedy i vlastní existování.¹¹⁶ Fikce sartrovsky ožívá a začíná existovat proti svému tvůrci. To lze spatřovat také v tom, že se postavy Austovi vzpírají, vymykají se jeho vlastní imaginaci a jejich vyprávění se stávají z pozice písíciho subjektu nekontrolovatelnými a svébytnými: „Nová osoba na konci a ke všemu ještě bůhvíjak důležitá. Vždyť je to proti všem pravidlům o zákonitosti povídky. Co si s ní mám počít?“ (tamtéž, s. 326).

V textu samotném dochází k častým a velmi radikálním přechodům od vyprávění Austova k vyprávění Habovu, a to bez jakýchkoli formálních náznaků. Na textové rovině tyto interrupce vstupují do nadřazeného vyprávění bez přechodového řečového gesta vyprávějíciho subjektu. Řeč jednoho pásma je tak radikálně narušena jinou linií řeči, pročez mnohdy není zcela zřejmé, komu daná promluva patří. Těmito interferencemi se sugeruje dojem, že řeč je propůjčena více postavám a jako fluidum teče napříč více subjekty, podobně jako teče napříč ono „já“, které se vyjevuje na pozadí Austovy i Habovy identity. Promluvy jsou relativizovány, jim a jejich řečem je odebrán příznak absolutnosti, definitivnosti, konečnosti.

Splývání promluv i vlastního „já“ je do radikální podoby dovedeno v okamžiku, kdy se herec Haba (primární objekt Austova vyprávění) stává součástí autorského subjektu Austa, tj. přebírá jeho charakterové rysy, osudy a vlastnosti. Tato relace je přitom platná i vice versa: „Dovedl jsem Viléma Habu na rozcestí a tam jsem ho opustil. Nebo snad opustil on mne?“ (tamtéž, s. 128). Austova identita se štěpí, jeho „já“ se stává entitou, již se pokouší vtělit do fikčního románu vznikajícího v textu, aby se díky ní mohl reflexivně spatřit jako v zrcadle: „Stál jsem tu rozvrácen a nerozuměl sám sobě. Stvořil jsem postavu, a ona mi ukazuje světy, o nichž jsem neměl tušení“ (tamtéž, s. 232). Tato záměna perspektiv zcela zřejmě připomíná záměnu, kterou zmiňoval Sartre ve svých

¹¹⁶ Ostatně příběh samotný začíná tím, že je Aust vyloučen ze školy, na níž učil, neboť během hodin byl přítomen fyzicky, nikoli však duševně. V myšlenkách totiž komponoval příběh herece Haby, jenž jej zcela odtrhoval od jeho žité skutečnosti.

esejích a k níž docházelo také v případě Weinerova textu: je „já“ jako autor tím, kdo dává celistvý obraz textu, nebo je to naopak už text, který získal svou bytnost, sám se ovládl a vystavuje se před „já“ jako celistvý? Je Aust skutečně tvůrcem textu, nebo je naopak fikční komponovaný text tím, co dává existenci spisovateli Austovi? „Je mi tě líto, Viléme Habo, ale byl jsem to snad já, kdo tě zahnal na tuto cestu?“ (tamtéž, s. 111). Austovo „já“ se štěpí mezi fikční postavy, mezi další subjekty sémioprostoru a na jejich rozhraní vyvstává jeho skutečná podoba.¹¹⁷

V *Rozhraní* se také objevuje snaha o sebereflexivní zahlédnutí sebe samého v duchu merleau-pontyovských koncepcí. Nikoli však v tak radikálně deformované podobě zúženého horizontu vidění nebo pohledů na „vyšklebenou a vytrácející se“ tvář, jak tomu bylo v případě *Hry doopravdy*, ani v kontextu husserlovského nahlížení se z pozice nezainteresovaného diváka.¹¹⁸ Pohledy na sebe samotného jsou v Austem komponovaném vyprávění spjaty zejména s divadelním prostředím, protože postava Haby je členem kočovného divadelního souboru. Jakožto herec Haba přebírá různé role a ty se pak ve formě rozličných masek, jež se zrcadlí v tvářích a výrazech jím hraných postav, inspirovaných dramaty Williama Shakespeara, bratrů Mrštíků či Henrika Ibsena,¹¹⁹ odráží v podvojném zrcadlení narativů či postav i v sebereflexivním pozorování celkově. Některé postavy z Habova narativu jsou reflexními odrazy postav z Austovy linie – tyto se navíc samy spatřují ve vyprávění, případně je na základě jejich charakterových rysů spisovatel usouvztažňuje s charaktery v jím komponované fikci. Postavy se vidí v narativech a píšící subjekt zároveň vidí předobrazy postav ve své skutečnosti.

I Haba sám sebe v mnoha částech románu pozoruje a nahlíží. Ve svém obličejí spatřuje odlesky divadelních rolí, jež ztvárňoval, a tyhle masky a smyšlené osobnosti jsou v důsledku evidentnější než jeho vlastní tvář, kterou on sám není s to zahlédnout: „Proč se mu nikdy nepodaří zahlédnout jeho tvář, proč nikdy nesetrvá a proč se vždycky znovu

¹¹⁷ „Byl jsi to ty, všechny ty postavy, nebo ses mezi nimi tak beze zbytku ztratil? Kdo tedy z tebe dnes promluvil [...]?“ (Řezáč 1961, s. 12).

¹¹⁸ Velmi konkrétní paralely mezi Weinerem a Řezáčem lze ovšem spatřovat v motivice divadelního prostoru a divadelních masek a rolí.

¹¹⁹ Podobné intertextuální odkazy můžeme sledovat také na rovině použitých jmen. Vilém a Jarmila silně evokují jména užitá v básni Karla Hynka Máchy *Máj* (Vilém, Jarmila, Hynek). Na tento potenciální odkaz upozorňují i Jiří Holý a Jiří Opelík (Holý 2004, s. 473).

navrací?“ (tamtéž, s. 354). Habova tvář vybledá podobně, jako vybledá Austův život ve srovnání s životem, který vdechuje spisovatel příběhu postavy ve vznikající fikci: „Jeho tvář byla tedy neodvolatelně ztracena, roztavena ve slitině nesčetných pomyslných tváří [...]. Na jejím místě je tu jiná, o níž lze těžko říci, komu by patřila, právě tak jako nelze bezpečně zjistit, kdo jsi nebo komu v sobě odpovídáš“ (tamtéž, s. 155). Pohled na sebe se Habovi v závěrečných fázích vyprávění hnusí natolik, že chce v podobně vypjatém gestu sebedestrukce jako Dorian z Wildova *Obrazu Dorian Graye* (1890)¹²⁰ svůj reflexivní odraz tváře v zrcadlové místnosti zničit. Celý svět se totiž podle něj stává doslova přehlídkou všech možných falešných tváří: „Tváře a tváře, svět složený z tváří“ (tamtéž, s. 375). Toto nahlížení na sebe samotného se ovšem netýká jen postavy Haba, nýbrž také spisovatele Austa. Ten usiluje o získání své vlastní tváře,¹²¹ která by mu dovolila být součástí světa, existencí rovnocennou ostatním. Chce takovou tvář, která nebude jen reflexivním odrazem jiných „divadelních“ tváří a postav, ale stane se individuálním tělem s vlastním výrazem: „Chci, aby má tvář byla v úrovni s vašimi, jeden z vás, jeden mezi všemi, člověk s úkolem, tak jako vy ostatní“ (tamtéž, s. 266). Tvář je tu primárně metaforou role, role spisovatele ve společnosti, v přeneseném významu pak také oné identity, kterou může Aust nabýt pouze dokončením psaného díla.

Motiv vidění se v *Rozhraní* objevuje ještě v jiném ohledu, v protikladu vidoucího versus viděného a viditelného versus neviditelného. Austův narativ je jakýmsi primárním vyprávěním, jež se vystavuje před čtenáře v prvním plánu, a je tedy viditelné, zatímco vyprávění Habovo je naopak až sekundární, protože je zprostředkováno skrze další element – Austa-spisovatele. Lze říct, že tímto prizmatem představuje vyprávění zprostředkované, a tudíž jaksi neviditelné. Píšící subjekt se ovšem v románu *Rozhraní* vyznává z toho, že „mnohem víc se odehrává v nás než mimo nás, víc v naší obraznosti než ve světě, jemuž dáváme nedosti přiléhavý název skutečnost. Cožpak naše nitro není právě tak skutečné jako tato betonová dlažba, copak myšlenky se stávají skutečnými teprve tehdy, když jsme je vyslovili?“ (tamtéž, s. 161). Hranice mezi viditelným (tj. skutečným) a neviditelným (tj. fikčním) se tak v díle rozpouští, je intencionálně potlačována. Podstatné není to, co je na první pohled zřejmé, nýbrž to, co se odehrává na

¹²⁰ Dorian vezme nůž a do obrazu, zobrazujícího jeho samotného, bodá.

¹²¹ Stejně jako o to usiluje subjekt ve *Hře doopravdy*, jemuž je tvář nakonec dána darem od jedné z postav.

rovině neviditelného – to, co lze spatřovat právě v aktu reflexe těchto „povrchních“ rovin vyprávění. „Člověka někdy uráží vidět naplno. Lépe je domýšlet a dosnívat“ (tamtéž, s. 65). Fundamentální je obrazotvornost, vnitřní prožívání, fikční, merleau-pontyovsky neviditelné, ono husserlovsky poznané. To, co se skutečně odehrává v postavě Austa, je to, co se odehrává v jeho obrazotvornosti, v jeho příběhu o herci Habovi.

Celým textem se vine motiv hledání vlastní identity skrze fikční příběhy, jež jsou v díle zachyceny v samotném procesu svého zrodu. Je proto logické, že se v *Rozhraní* – stejně jako v *Hlavě umělce* Milady Součkové i ve *Hře doopravdy* Richarda Weinera – tematizuje řeč jakožto prostředek této snahy o sebezachycení se skrze jazyk. Slova tu však nejsou deformována ani relativizována tak exponovaným způsobem jako ve zmiňovaných textech, nejsou nekoordinovaným proudem valícím se z úst subjektu toužícího po porozumění sobě samému právě skrze řeč a promluvu samotnou. V Řezáčově románu nedochází k definitivní rezignaci na hledačství významu ve slovech, jako tomu bylo u Weinera, ba spíše naopak, v *Rozhraní* slovo působí velmi tradičně, konvenčně a sourodě, jazyk nepodléhá významnějšímu ohýbání. Přesto se i zde slova ocitají v oné podvojně roli nástroje, který na jedné straně slouží k intenci píšícího subjektu velmi dobře, na straně druhé se jí naopak vzpírá.

„Naladění“ řeči prakticky kopíruje Austovo rozpoložení – nalézá-li se spisovatel v krizi, pak jsou volená slova svíravá a tísnivá, působící šílenství (tamtéž, s. 202). Mnohdy není snadné najít slova vhodná a s adekvátním významem, proto je nutné po takových slovech v jazyce pátrat, hledat je v jeho strukturách a souvislostech a následně čekat, až se slova samotná nakonec vydají a budou nalezena.¹²² Ve světlejších okamžicích se oproti tomu slova objevují takřka sama – spisovatel je nachází s neuvěřitelnou lehkostí: „Nacházel jsem slova tak snadno, jako by mi je kdosi našeptával“ (tamtéž, s. 325). Slovo jako nástroj aktu tvorby má tedy ambivalentní povahu (stejně jako celý text, jenž pracuje s motivy rozhraní fikce a skutečnosti, postav „já“ a „on“, vnitřního a vnějšího prožívání či zrcadlení a prolínání). A opět je velmi silně usouvztažněno s komponovanou fikcí –

¹²² „zkoušel jsem pokračovat znovu a znovu, až na sám pokraj zoufalství, kdy jsem zpravidla narazil ve skále mlčení na pravé místo, jež se otevřelo a vydalo nový proud slov“ (Řezáč 1961, s. 107).

daří-li se Austovi tvořit příběh bez obtíží, pak se i slovo v aktu psaní stává poddajným a srozumitelným. Daří-li se psát, je možné žít.

Proces tvorby se vyjevuje jako zcela zásadní činnost – Aust se k obrazotvornému komponování příběhu upíná i v průběhu běžných činností svého života a nemůže se dočkat, až opět usedne do svého mikrosvěta a bude zase tvořit. Tento právě vznikající fikční svět se mu stává prostorem, v němž se píšící subjekt postupně heideggerovsky zabydluje: „Tady jsme byli doma oba: já i Haba“ (tamtéž, s. 42). Na druhé straně je ale akt tvorby mnohdy i činností vyvolávající značnou úzkost, ať už proto, že nepřicházejí vhodná slova, nebo proto, že nelze realizovat zamýšlenou intenci. Následkem jsou rovněž fyziologické projevy: tělo mrtvolní, myšlenky mizí a drolí se, vnitřní konzistence a stabilita se rozpadá, subjekt prochází nepříjemnými stavy děsu a strachu, ne nepodobnými těm z *Nevolnosti* Jeana-Paula Sartra. „Zdá se být snadné sednout si a psát, dokud si člověk opravdu nesesedne a nezačne se o to pokoušet. Pak, nad papírem, čekajícím na slova, z nichž roste život, zmrtvějí mu ruce a myšlenky se rozpadají a drobí. Z čeho se až dosud skládaly všechny postavy a dějství, jež sis vymýšlel v takovém opojení? Vždyť jsi na ně nemohl myslet jinak než ve slovech, třeba nevyřčených. Proč se tedy nyní slovům vzpírají?“ (tamtéž, s. 82). Akt tvorby se pohybuje na nestabilním rozhraní – na jednom pólu se stává možností zachycení a realizace vlastní existence,¹²³ na druhém pólu tvorba představuje potenciální hrozbu zániku píšícího subjektu.¹²⁴

V Řezáčově románu se vyjevuje tenká hranice mezi žitým a psaným – napsané umožňuje vyjít ze strnulosti, ze sebe, psaní umožňuje bytí i konání.¹²⁵ Tento vztah reálného a fikčního se primárně reflektuje ve výše analyzované linii splývání a vzájemného zrcadlení Austova a Habova příběhu.¹²⁶ Událost jednoho narativu často

¹²³ V takovém případě je akt tvorby vnímán jako možnost sebeutváření subjektu – Austovi například dovoluje stát se umělcem či najít svou identitu.

¹²⁴ Slova se vzpírají, iniciují pocity úzkosti a píšící subjekt se ve fikci ztrácí, byť se snaží vzdorovat „tušeným zákonům díla“ (Řezáč 1961, s. 154).

¹²⁵ „– Právě dnes jsem dopsal svou první povídku po deseti nebo snad ještě více letech. Proto jsem věřil, že dnešek je můj šťastný den, proto jsem se odvážil vás oslovit. Bylo to snad jen hodinu po tom, co jsem udělal tečku za posledním slovem. Byl jsem přesvědčen, že se mi všechno musí podařit“ (tamtéž, s. 126–127).

¹²⁶ Zcela explicitně přiznaným příkladem budiž například pasáž, v níž Austovi splývají jednotlivé postavy z obou narativních linií. Jarmila, postava z Austova vyprávění, přejímá rysy Evy z vyprávění o Habovy: „Ale nějaká čarodějná bylina měnila v kotlíku mé obrazotvornosti Jarmilu v Evu a neznámého Jarmilina milence ve Viléma Habu“ (tamtéž, s. 148).

podněcuje navazující události v narativu druhém, případně se jedna událost v identické či lehce modifikované podobě objevuje v obou vyprávěních současně. Právě na jejich rozhraní – na hranici onoho Austem žitého a o Habovi psaného – se píšící „já“ nalézá a poznává. Motiv tohoto konstantního nahodilého pohybu na „hraně“ prochází celým Řezáčovým textem. Odráží se v nestabilní polarizaci důležitosti umění ve vztahu k životu, ve dvojnictví postav, ve vidění skutečnosti jako fikce,¹²⁷ příkladem ovšem mohou být rovněž Austovy motivace a záměry, s nimiž chce veškerou činnost vykonávat. Cokoli, co Aust činí nebo co by činit měl, by totiž mělo být usouvztažněno k této vzájemnosti, reflexi. „Vždyť smysl práce není v obživě, v práci se má člověk poznávat, má jí vtiskovat svou podobu a ona na oplátku jej má přetvářet k svému obrazu“ (tamtéž, s. 56). Stejně, jako má Aust utvářet práci¹²⁸ a ta pak zpětně jeho, pokouší se jakožto spisovatel utvářet i právě psané dílo, které se pak díky onomu vztahu „otiskování“ stává reflexivním obrazem jeho samotného.

„Není pravdivější, že každý z nás si nese svůj osud v sobě a jenom odvíjí z jeho cívky zápis už dávno napsaný?“ (tamtéž, s. 61). Austův život a osud lze v kontextu citované pasáže vnímat jako odraz toho, co sám píše v příběhu o herci Habovi. Vše žité již bylo dříve napsáno a nyní je pouze na daném subjektu, aby z tohoto napsaného a v jistém smyslu daného odvíjel svůj vlastní osud, tj. aby reflexivním aktem došel k identitě svého vlastního „já“. Žité a psané je v neoddelitelném vztahu závislosti. Psaní se stává prostředkem k tomu, aby subjekt v tomto procesu našel svou identitu,¹²⁹ zároveň nabývá existenciálního rozměru, neboť slovo má sílu zasahovat „zdrucujícím způsobem do lidského osudu“ (tamtéž, s. 362), a tedy přímo ovlivňovat žitou skutečnost. Otázkou je, zda by v takovém případě nebylo „lépe nepsat“ (tamtéž).

Dosud jsme se zabývali reflexivním vztahem mezi oběma postavami a jejich podobnostmi, existují mezi nimi ovšem i určité rozdíly. Ty elementární lze spatřovat v tom, že ve vnořeném vyprávění, fokalizovaném spisovatelem Austem, hrdina Haba

¹²⁷ „jako bych už nedovedl skutečnost žít a vnímat jinak než prostřednictvím obraznosti“ (Řezáč 1961, s. 136).

¹²⁸ Tou je přepisování uměleckých textů do vhodnější podoby pro redakci časopisu České luhy. V této zvláštní činnosti se opět zrcadlí Austova snaha o zanechání vlastního rukopisu, otisku sebe jakožto subjektu, jeho další pokus o sebereflexi.

¹²⁹ „Příbuznost mezi životem a fikcí se zdála být tak zjevná“ (tamtéž, s. 185).

prochází konstantním rozkladem osobnosti (je zmítán divadelními rolemi a maskami, které na sebe aplikuje tak věrně, až ztrácí svou vlastní tvář¹³⁰), zatímco Aust ve svém příběhu rozkladem identity projde zejména v počátcích románu, ale společně s přibývajícím textem ji stále více nalézá. V některých kritických pojednáních je tato zdánlivě protichůdná skutečnost považována za zásadní,¹³¹ v konečném důsledku je však spíše než diferenciací právě opět motivickou figurou reflexivní závislosti těchto dvou postav, jejich již zmiňované bytostné vzájemnosti, propojenosti, zrcadlení a prolínání. Obě – byť s protichůdnými vývoji narativů – jsou totiž na sobě existenciálně závislé. V textu se explicitně uvádí, že v Austově „já“ žije kdosi, kdo mu bude vnucovat své pocity tak dlouho, dokud ho ze sebe toto „já“ nevyhostí „poslední tečkou za posledním slovem“ (tamtéž, s. 202), jež o něm musí být pověděno.

Ve vztahu Austa a Haby je zásadní skutečnost, že teprve zánikem, či možná spíše vyřčením, ba přímo vypovězením posledního sdělitelného slova jedné identity se otevírá cesta k nalezení a uskutečnění identity druhé. Až s dokončením komponované fikce, společně se završením příběhu herce Haby, je Austovi umožněno, aby našel sám sebe. Jsoucno musí být nejprve zhlíženo ve svém reflexivním předobraze,¹³² aby bylo následně od tohoto fikčního odtrženo a mohlo začít komponovat svůj vlastní, další příběh. Teprve tímto dokončením díla, završením procesu psaní, je totiž Austovi dovoleno, aby se mohl stát doslova úplně jiným člověkem, který může započít psát svůj vlastní skutečný příběh: „Dopsal jsem knihu o Vilémovi [...]. Jsem jiný člověk, než jsem býval. Ale to už je nová kapitola mého života“ (tamtéž, s. 390). Nová, nepopsaná kapitola, nad níž, nebo alespoň „nad jejími prvními řádky“ (tamtéž, s. 384), se zatím nikdo nenaklání spisovateli přes ramena. Teprve napsané umožňuje žíté.

Ono mnohokrát zmiňované splývání subjektů, identit, jejich zrcadlení, reflexivní vztahování se, prolínání, v obecném smyslu zkrátka překračování všech možných typů rozhraní přítomných v románu nabývá ještě závažnější povahy v momentu, kdy do dvou, nám již známých, narativních pásem vstupuje ještě třetí linie řeči. Je to hlas, který se

¹³⁰ „Jeho podoba nedorůstala, byla zahrabávána“ (Řezáč 1961, s. 158).

¹³¹ Viz dále podkapitola „Protichůdný, nebo podvojný?“.

¹³² „Chtěl bych se proměnit v tebe, aby můj zmatený a beztvary osud nabyl na závažnosti a výraznosti“ (Řezáč 1961, s. 151).

pohybuje na hranici Austových vnitřních promluv a jakéhosi vnějšího komentování textu, jež však směřuje primárně a nezvykle k Austově postavě. Perspektiva této řeči je vnější a v určitém smyslu nadřazená ostatním pásmům *Rozhraní* – řeč je totiž vedena z pozice, z níž je sémioprostor textu cele viditelný, a mohla by tak být přisouzena vypravěčskému, případně autorskému, tělesnému subjektu. „Co tomu říkáš, Jindřichu, tohle přece nemůžeme nechat jen tak. [...] Prosím, slečno, tady můj přítel Jindřich Aust, spisovatel – a vynikající, jak se v dalším ukáže –, by rád věděl, jak to s ním vlastně myslíte“ (tamtéž, s. 115). Dochází tedy k dalšímu štěpení „já“ ve vícero identit a vyvstává otázka: Kdo je oním „já“, které na pozadí tohoto rozkročení napříč různými liniemi řeči a narativu vyvstává?

Mohlo by se jednat o samotného reflektujícího autora-Řezáče, a to zejména proto, že k němu – respektive spíše k fragmentárním etapám jeho života, k jeho zkušenostem v různých odvětvích a k oblastem jeho zájmu či působení – v textu *Rozhraní* odkazují i další motivy a témata.¹³³ Ty lze potom vnímat v souvislostech celého románu, v němž se tematizuje právě ono rozhraní žitého a psaného, fikce a skutečnosti či života a umění a zejména pak kontinuální reflexe písíciho subjektu „já“ vůči vznikajícímu textu, jako momenty radikální autorské sebereflexe vstupující do textu zvnějšku.¹³⁴ Jedná se o přímou reflexi autorského subjektu, který se promítá napříč dílem skrze textové stopy odkazující k faktografickým údajům autora.

Podvojný vztah mezi Austem a Habou, který je konstantně přítomný v celém textu, se tak potenciálně přelévá i do vztahu mezi fyzicky existujícím autorem Václavem Řezáčem a smyšleným písíciho spisovatelem v románu *Rozhraní*, Jindřichem Austem, neboť právě ten nese zřejmé Řezáčovy autobiografické evidence. O těchto a o mnoha dalších životopisných souvislostech se zmiňuje také teoretik Jiří Holý v komentáři

¹³³ Václav Řezáč se zajímal o divadlo, představovalo pro něj v podstatě celoživotní vášeň, a známý je také pro své divadelní kritiky. Svě autorské texty psal pro řadu periodik (například pro *Lumír* či *Světlozor*, později mu vycházely články i v *Lidových novinách*), přičemž stejně jako pro postavu Jindřicha Austa bylo i pro něj právě toto psaní v počátku jeho redaktorské činnosti jediným zdrojem obživy, který mu pravidelně stačil pouze na základní existenční nutnosti. Mimo to se obě hlavní postavy *Rozhraní* ocitají ve věku svých čtyřicátin a Řezáčovi bylo v roce publikování románu 43 let (Holý 2004, s. 468). Na Austovy autobiografické rysy ve vztahu k Řezáčovi upozorňuje také kritika Jaroslava Černého „Podobenství dvojího života“ uveřejněná v *Lidových novinách* 20. 3. 1944 (s. 3).

¹³⁴ Tyto momenty se výrazně projevují také u Milady Součkové: v *Hlavě umělce* se autorka „zjevuje“ mj. tím, že ke své fyzické existenci odkazuje užitím data svého narození.

k vydání románu z roku 2004. Jedním z velice pozoruhodných je i svědectví literárního kritika a teoretika Václava Černého, v němž se – dle Holého interpretace – zrcadlí podobnost nejen mezi postavou Řezáče a Austa, ale také Haby: „Černého charakteristika Řezáčovy osobnosti se v lecčems shoduje s vyličením postavy herce Haby v *Rozhraní*, v situaci, kdy se Haba ocitá na výsluní slávy, kdy v něm však také rutinizované herectví vítězí nad člověkem“ (Holý 2004, s. 472). Pravděpodobně se tak v *Rozhraní* nehledá pouze tvář herce Haby a identita spisovatele Austa, ale i „já“ samotného autora románu Václava Řezáče.

Protichůdný, nebo podvojný?

Literární teoretik Lubomír Doležel ve studii věnované Řezáčovu *Rozhraní*, uveřejněné v monografii *Heterocosmica II. Fikční světy soudobé české prózy* (2014), zastává názor, že dvojjediné vnímání postavy Austa a Haby – jejich vzájemné dvojnictví – je interpretace „přehnaná“ (Doležel 2014, s. 55). I přes své podobnosti a přes určité paralely si dle něho oba fikční hrdinové stále „[...] zachovávají svou vlastní povahu a procházejí svým vlastním příběhem“ (tamtéž). Literární kritik, historik a editor Jiří Opelík (* 1930) v doslovu k vydání z roku 1961 píše, že vývoj obou postav je přímo zcela „protichůdný“ (Opelík 1961, s. 393). Doležel pak k odlišnosti obou postav ještě dodává, že v rozvržení románu není možné opomíjet skutečnost, že ve struktuře vyprávění jsou tyto postavy „příslušníky dvou různých fikčních oblastí, které představují rozdíl mezi tvůrcem a stvořeným“ (Doležel 2014, s. 55), přičemž na základě tohoto předpokladu pro něj Řezáčovo román představuje primárně postmodernistický útvar metafikční literatury.¹³⁵ Metafikční postupy užitá v *Rozhraní* pro Doležela reprezentují zejména to, že v samotném textu dochází k něčemu, co nazývá „podkopáním, ba absolutním odmítnutím autoritativního, ‚vševědoucího‘, nikdy se nemýlícího vypravěče klasické fikční prózy“ (tamtéž, s. 62).

Osudy postav jsou bezpochyby mnohdy protichůdné a u obou lze mluvit o svébytných narativních liniích, stejně tak platí, že v rozvíjení příběhů neexistuje shodná chronologie – konstrukce Austa a Haby probíhají ve „zcela rozdílném sledu“ (tamtéž, s.

¹³⁵ To pro Doležela v návaznosti na pojetí Milana Jankoviče mj. znamená, že metafikce je jednou z forem hry s vyprávěním (Doležel 2014, s. 62).

55). Přesto se snad lze domnívat, že se obě linie nachází v relaci mnohem zásadnější a že nepřipouštěním možnosti vnímání tohoto pohyblivého, avšak velmi těsného vztahu napříč příběhovými vlákny *Rozhraní* dochází k přehlížení jednoho z naprosto fundamentálních motivů Řezáčova románu. Je jím neustálé pohybování se písíciho subjektu a individuality na nejrůznějších významových a motivických hranicích, na jejichž předělu vyvstává ono problematické „já“. Příběhy Austa a Haby se kontinuálně prolínají, a to až do takové míry, že se v určitém momentu obě postavy fyzicky střetnou, respektive jedna z postav pociťuje fyzickou přítomnost té druhé, jedna postava je existenčně závislá na existenci, respektive neexistenci postavy druhé. Právě tuto vzájemnou reflexivní vztaženost obou postav – ve spojení s dalšími motivy neoddělitelnosti – se pokoušela reflektovat tato případová studie. Domníváme se, že opomíjení či upozaďování čtení dvou příběhových linií *Rozhraní* jako reflexivně vztažených k sobě navzájem a zároveň jako linie dvojjediné má původ v pojmání těchto narativů jakožto dvou oddělených fikčních oblastí.

U Doležela tato perspektiva vychází primárně z jeho koncepce metafikce a teorie fikčních světů, v rámci níž předpokládal, že fikční svět je ve strategii metafikce nutně oslabován ve své ověřitelnosti, že je nezafixován (tamtéž, s. 62), a tudíž zpochybněn. Toto pojetí se nám ale v souvislosti s Řezáčovým románem zdá rigidní a z hlediska potenciálních interpretací román spíše limitující. Próza má z našeho pohledu pouze jednu fikční oblast, je jedním vysoce komplexním řečovým aktem, v rámci něhož se vyskytuje komplikovaný sémioprostor disponující velmi složitou sítí významů, jež odráží různorodé intence autora. Jeho součástí jsou odlišná narativní pásma, různé kvaziobjekty a postavy i nejrůznější řečové akty a figury. Výsledný objekt je ale koherentní, komplexní a ohraničený výlučně sebou samým, tedy pouze jednou vrstvou fikční oblasti řečových aktů, již lze vytyčit jen na základě toho, co se nachází v samotném textu *Rozhraní*.

Fundamentálním motivem Řezáčova románu tak podle nás není vytváření několika fikčních oblastí, několika různých svébytných fikčních světů, snaha odmítání koncepce vševědoucího vypravěče či hra s vyprávěním (byť samozřejmě i tyto motivy jsou v určitých invariantech a podobách jeho součástí), nýbrž nestabilita, nejistota a podvojnost individuální existence, která bojuje o svou „tvář“ v rámci aktu kreace (psaní), v rámci vymezeného sémioprostoru, v jehož hranicích se vyjevuje individuální a

sebereflexivní „já“.¹³⁶ Jednoduše řečeno, stěžejním tématem se jeví být hledání „já“, které vychází z obecné dobové krize subjektu. Toto hledačství je vyjadřováno nejrůznějšími typy a podobami rozhraní, jimiž jsou například protiklady vnitřního a vnějšího, žité skutečnosti a psané fikce či opozice „já“ a „já“ v reflexi. „Já“ se pak vyjevuje rovněž na „rozhraních“ zřetelně exponovaných, když se skutečnost nebo její evidence objevuje ve fikci (například když se Austovo vyprávění o Habovi začíná v textu limitně sbíhat s autobiografickými evidencemi o autorovi Václavu Řezáčovi).

Ostatně i román sám se jakožto umělecký artefakt publikovaný v konkrétním čase a v konkrétním kontextu ocitl na takovém historickém rozhraní, protože Řezáč se právě touto svou prózou rozloučil s experimentální tvorbou existenciálních rozměrů a svou poetikou se zcela naplno přichýlil k socialistickým principům a ideálům. Hned po konci druhé světové války, v květnu 1945, se spisovatel angažoval na poli politiky silícího komunismu a následně získal řadu významných postů v oblasti kultury a politiky. Na prvním poválečném sjezdu spisovatelů, konaném v létě 1946, Řezáč vyjádřil potřebu přehodnocení a revize (reflexe) dosud platné analyticko-psychologické literární metody, neboť se dle jeho soudu změnily dějinné okolnosti. Cílem nové metody mělo být dosažení syntetičtějšího, celistvějšího obrazu reality (Holý 2004, s. 474). Tyto požadavky na obecné principy měly velice konkrétní projevy i v autorově tvorbě. Romány, které vyšly po válce, se namísto problematizování individuality ve světě a nestability v něm upínají ke schematismu a k šablonovitosti reflektující nové ideologické mocenské principy, jichž byl Řezáč spoluiniciátorem a spoluvůrcem. Kromě toho měl, jak již bylo řečeno v úvodu této případové studie, z pozice ředitele nakladatelství Československý spisovatel až do roku 1956 zcela zásadní a přímý vliv na to, jaké knihy se dostaly, respektive nedostaly mezi čtenáře.

Rozhraní představuje, společně s prozaickými texty Richarda Weinera, Milady Součkové a některých dalších, svým literárním slovníkem, inspirovaným

¹³⁶ Literární kritik Antonín Matěj Piša (1902–1966) v recenzi uveřejněné v *Národní práci* 29. 4. 1945 psal, že postava spisovatele Austa v Řezáčově románu nesvádí pouze zápas o vlastní úspěch v oblasti literatury, ale také boj o sebe sama, o své vlastní jsoucno. Teoretik František Götz zase v souvislosti s románem *Rozhraní* upozorňoval v *Národním osvobození* z 29. 5. 1946 na zřejmé motivy náhledu na člověka a jeho nahou existenci. Právě tímto nazíráním na jedince ve své existenciální a zcela odhalené původnosti se Řezáč podle Götze přibližuje motivům a koncepcím směru existencialismu v Sartrově či Camusově pojetí (Holý 2004, s. 471–472).

modernistickým a existencialistickým problematizováním subjektu, aberaci od dobové prozaické produkce. V plánu splétajících se osudů dvou umělců se zřetelně vyjevuje problematika autorské sebereflexivity v literárním textu. Na jejich půdorysu autor odhaluje pole možností, respektive nemožností vyjádření vlastního individuálního bytí v textu psaného románu. A podobně jako se spisovatel Aust dokončením díla o herci Habovi v *Rozhraní* stává doslova novým člověkem a anticipuje psaní nové kapitoly svého života, stává se na společensko-historickém „rozhraní“ a po vydání románu jiným autorem i sám Václav Řezáč.

Milada Součková: Hlava umělce (1946)

Česká literární kritička Věra Lišková-Traubová (1909–1944)¹³⁷ byla vedle Václava Černého jednou z mála literárněkritických osobností, které věnovaly pozornost prozaickému dílu české spisovatelky Milady Součkové (1899–1983) již v době, kdy její dílo vznikalo, tedy během 30. a 40. let 20. století. Autorčiny texty byly kritice těžko dostupné i proto, že jejich část vyšla nakladatelským zásahem autorky samotné.¹³⁸ Dílo se tak nemohlo dočkat plnohodnotné distribuce, a tudíž ani odezvy a recepce napříč čtenářstvem a kritikou.¹³⁹ Tato skutečnost společně se zásahem dějinných okolností, jež nakonec vedly k autorčinu uchýlení se do exilu, způsobila, že byla Součková až donedávna¹⁴⁰ umisťována spíše na periferii bohemikálního literárního kontextu. Její dílo bylo vnímáno jako pozoruhodná odchylka od běžné soudobé produkce, nikoli však jako konkrétní odraz myšlení velmi silně zakořeněného v kontextu dobové negociace o subjektu. A to přesto, že je to právě dílo Milady Součkové, které je spíše než deviací pozoruhodně svébytným svědectvím doby a myšlení o individualitě, zejména pak v kontextu tematizování problematiky subjektu a jeho proměny ve vztahu ke světu, k jazyku a k umělecké tvorbě.

Autorčiny životní osudy byly podobně „klikaté“ a zároveň nesnadné jako osud jejího díla. Součková se původně zamýšlela věnovat exaktním vědám – studovala totiž na pražské Přírodovědecké fakultě.¹⁴¹ Ve své absolventské práci se zaměřovala na duševní život rostlin.¹⁴² Umělecké a především pak literární tvorbě se začala věnovat teprve pod vlivem svého partnera, jímž se ve 20. letech stal český malíř, ilustrátor, žurnalista a scénograf Zdenek Rykr (1900–1940). Právě on Součkovou v tvorbě soustavně podporoval, byl jejím učitelem a lektorem v oblasti dějin výtvarného umění a

¹³⁷ Věra Lišková byla mj. žačkou výtvarného a literárního historika, kritika a bohemisty Arna Nováka (1880–1939). Později se provdala a přijala jméno Traubová. Ve jmenných rejstřících literárněhistorických monografií se její jméno objevuje ve variantě Lišková-Traubová.

¹³⁸ Podobně tomu bylo v případě Richarda Weinerja, který vydal několik svých prvních děl vlastním nákladem.

¹³⁹ Ačkoli později dílo Milady Součkové silně reflektovala například Skupina 42 (Papoušek 2007, s. 129).

¹⁴⁰ Tuto dobu prodloužilo problematičtější období, které v Československu nastalo po roce 1948 a které intelektuálně náročnou a komplikovanou tvorbu, porušující rámec ideologických preskripcí, obecně nevyžadovalo, či spíše přímo zakazovalo. Součková byla navíc exulantkou.

¹⁴¹ Zde opět nacházíme paralelu s Richardem Weinerem, který vystudoval chemii.

¹⁴² Svou rigorózní práci nazvala *O duševním zdraví rostlin*.

zároveň ji díky svým vlastním vazbám¹⁴³ uvedl do prostoru uměleckých a literárních kruhů, do jejichž života se pak posléze také ona sama aktivně zapojovala. Čile spolupracovala rovněž s Pražským lingvistickým kroužkem, udržovala přátelství a osobní styky s lingvistou Romanem Jakobsonem (1896–1982) i s českým spisovatelem Vladislavem Vančurou (1891–1941), s nímž spolupracovala na prvním díle *Obrazy z dějin národa českého* (1939–1940), dopisovala si Jindřichem Chalupěckým, další významnou osobností tehdejšího literárního života, a byla v kontaktu s celou Skupinou 42.

V roce 1940 zasáhla život Milady Součkové tragická událost – její muž dobrovolně ukončil svůj život skokem pod vlak, pravděpodobně ze strachu ze stále intenzivnější hrozby nacistického Německa. Následujících 5 let Součková přečkala bez trvalého zaměstnání a po skončení války byla jmenována kulturním atašé při československém konzulátu v New Yorku. Na tuto pozici však s ohledem na vývoj únorových událostí roku 1948 v dubnu rezignovala a rozhodla se trvale usadit ve Spojených státech amerických, odkud se již do Československa natrvalo nikdy nevrátila. Exulantství bylo vedle autorčina vysoce intelektuálního stylu zásadní příčinou toho, že její dílo nesmělo po roce 1948 v Československu vycházet, a důvodem, proč se jí dostalo zvýšené pozornosti teprve po událostech klíčového roku 1989.¹⁴⁴ V zámoří od 50. let přednášela o české a slovanské literatuře (například na prestižních univerzitách v Harvardu, Chicagu či Berkeley) a během tohoto jejího působení se jí podařilo shromáždit jeden z největších fondů české literatury v zahraničí vůbec.

Součková je považována za jednu ze zakladatelek intelektuální a experimentální linie české literatury inspirované modernistickými postupy autorů, jakými jsou například James Joyce či Virginia Woolfová. Celoživotně byla spjata s řadou novin a časopisů – v Československu přispívala do *Lidových novin*, *Slova a slovesnosti* či *Listů*, v exilu pak do *Proměn* či *Perspektiv*, do prestižních zahraničních magazínů zaštitěných univerzitami a rovněž do newyorského *Books Abroad*. Vedle vlastní literární produkce a činnosti

¹⁴³ Rykr například ilustroval díla prozaika Emila Vachka, byl scénografem Národního divadla, jako host vystavoval se skupinou Tvrdošíjných a redigoval také časopis *Domov a svět*.

¹⁴⁴ Sebrané spisy Milady Součkové vycházejí v nakladatelství Prostor. Posledně vydaným je svazek dopisů nazvaný *Élenty. Dopisy přátelům 1942–1982* (2018).

publicistické se po celý svůj život zabývala také historií a teorií. Ve svých studiích se věnovala období romantismu, parnasismu či baroku. Zemřela v roce 1983 v Bostonu.¹⁴⁵

Její „uplývající, zmatený, tekutý tok drobných banálních životů“ (Lišková-Traubová 1941),¹⁴⁶ banálních ovšem jen ve smyslu všedních, každodenních, individuálních a unikátních příběhů, které Součková prožila na různých místech světa, nachází svůj odraz v hledání svébytného výrazu v literární tvorbě už od jejích prvotin. Autorčiny texty se totiž jedinečným způsobem rozkrývají napříč uměleckými -ismy i literárními žánry a formami, zároveň představují konstantní hledání a ohledávání autentického vyjadřování. Celým jejím dílem prochází motiv jakéhosi oxymóronu, napjatého protikladu, jež lze evidovat v mnoha významových rovinách: smysl pro experiment versus destrukce literárních konvencí, vysoká znalost společensko-kulturní tradice versus všední banalita zachycovaných osudů, individuální a všední osud jedince versus makro dějiny a jejich globální dopad, hledání identity jedince a paměti versus společnost, reflexe subjektu versus tyto reflexe zachycené jazykem, žité versus psané aj.

Právě výše zmiňované motivy jsou klíčovými tématy zásadní prózy, která mohla v poválečném Československu vyjít pouze mimo oficiální nakladatelství. Řeč je o knize *Hlava umělce: Studie k větší práci* (1946),¹⁴⁷ jež je prozaickým testamentem zemi autorčina původu, neboť veškeré její následující texty (především básnické sbírky a literárněteoretické studie) vznikaly už ve Spojených státech amerických. „*Hlava*“ zaujímá v konvolutu díla Milady Součkové speciální místo. Jak napovídá podtitul textu, jedná se o fragment textu, jehož další část „zůstala kdesi v Čechách, ztracena v dohadách a nadějích, že ji snad ještě někdy nalezneme“ (Součková 2002, viz přebal knihy). Především je ale dílo specifické užíváním motivů sebereflexivity, existencialistickými reminiscencemi, formální pestrostí, intertextuálními odkazy a dynamicky aplikovanými modernistickými metodami, pročež je v zásadě nejradikálnějším výrazem celé autorčiny prozaické tvorby. Zároveň je pak v kontextu české prózy tohoto období ojedinělým

¹⁴⁵ Osudům a literárnímu dílu Milady Součkové jsou věnovány studie sborníku *Neznámý člověk Milada Součková* (2001), vycházející z konference věnované právě této autorce a pořádané na Filozofické fakultě Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích v roce 2000, jež významným a novým způsobem osvětluje dílo této české spisovatelky.

¹⁴⁶ Těmito slovy charakterizovala literární kritička Věra Lišková-Traubová autorčiny romány *Odkaz* a *Zakladatelé* (oba 1940).

¹⁴⁷ Toto vydání je opatřeno úvodní kresbou grafika a ilustrátora Kamila Lhotáka (1912–1990).

příspěvkem k tématu problematiky individuality a reflexe subjektu ve světě. Navzdory závažnosti a silné zakořeněnosti *Hlavy umělce* v dobové negociaci nebyla právě tomuto textu věnována dostatečná pozornost v literárněhistorických publikacích. Pro zevrubnější analýzu jsme toto dílo zvolili jednak proto, že představuje důležitou evidenci problematiky reflexe subjektu, jednak právě i proto, že je dílem, které bylo v kontextu tvorby Milady Součkové poměrně dlouhou dobu upozadováno.

Chápeš, že to tak musím napsat?

Pokud by byl vznesen požadavek na to, aby byl krátce, stručně a jednoznačně charakterizován obsah a význam *Hlavy umělce*, pak můžeme téměř s jistotou říci, že takový požadavek nelze bez obtíží splnit. Vzdáleně by snad mohla prózu vystihovat dvojice slov, jež ve své kritice k románům *Odkaz* a *Zakladatelé* (oba 1940) použila již citovaná Věra Lišková-Traubová: tekutý tok. „*Hlava*“ je totiž také především volně asociativním tokem sebereflexí, koncepcí, motivů, které z textu činí složitě uchopitelné fluidum významů. V samotném středu prózy se ocitá písíci a vyprávějíci subjekt, jenž v průběhu textu kontinuálně odkazuje sám k sobě, nejrůznějšími promluvami, vztahujícími se přímo k obsahu vyprávění, relativizuje narativ a zároveň navazuje kontakt se čtenářem: „Ovšem, budete-li mě přerušovat a uplatňovat své pojetí, nedostaneme se nikam. Víím, že ve skutečnosti nic neříkáte, ale já jsem již tak nasáklý vašimi požadavky, že je mimovolně uplatňuji proti sobě samému“ (Součková 2002, s. 9). Próza se tak jeví být primárně sebereflexivní konfesí onoho vyprávějícího „já“. A právě tato řeč vztahující se k tvořícímu subjektu, k motivům psaní a existence je předmětem této případové studie.

Premisou románu jsou jeho úvodní slova: „Četli jste jistě romány o umělcích, jejich životopisné romány? Jak by ne! Pak se zajisté domníváte, že znáte tvář Umělce tak dobře, jak jen možno. Ano, znáte všechny jeho slabiny, právem, plným právem můžete ze svého stanoviska říci, že víte, jak se obléká, jak mluví, jak cítí, víte o jeho sklonech, zálibách, o jeho podivínstvích [...]. Říkám vám, že všechny tyto obrazy Umělců, kromě snad jejich dopisů a deníků, jsou falešné. [...] Chci vám ukázat Umělce takového, jakým je“ (tamtéž, s. 7–8). Jsou to slova vyjadřující touhu po hledání věrohodné a autentické identity a snahu písíciho subjektu odhalit a zachytit umělcovu nezkreslenou a skutečnou podobu. Zároveň jsou i obecnějším apelem na přehodnocení dosavadního pohledu na

pozici umělce, apelem k nové negociaci o ní a v konečném důsledku k její restrukturalizaci. Nejzásadněji a zcela implicitně pak z tohoto řečového aktu vyplývá výzva k všeobecné reflexi dosud poznaného a viditelného světa ve prospěch toho, co dosud viditelné nebylo. Tato reflexe má vést ke zjevení skutečných univerzálních podstat: „Chci vám ukázati Umělce takového, jakým je“ (tamtéž, s. 8). Řečeno s Edmundem Husserlem: reflexí se tu má přetvořit naivní vnímání v reálné poznání.

V druhé kapitole nazvané „Studie k pomníku“ subjekt explikuje svou motivaci pro napsání textu a zároveň také smysl toho, že jej píše (cílem je napsat román, jehož průvodní studií bude právě *Hlava umělce*): „Chtěl bych začít svůj román – jehož obsahem by byly historické okamžiky, které může obsáhnout život jednoho člověka – hrou dětí u pomníku. Vždy mě lákal ten námět: na jedné straně dětství, takřka nedotčené časem, s plnou zásobou budoucího času, a na druhé straně symbol historického času, ztrnulý do neživosti a zároveň žijící v pouhé myšlence. [...] Dnes však pocvičím svou ruku na jiném pomníku, dnes to bude pouhá jeho studie“ (tamtéž, s. 21). Tvořící individualita chápe psaní jako nutnost: „Chápeš, že to tak musím napsat“ (tamtéž, s. 27), a to i proto, že se jí v průběhu narativu stává reflexí sebe samé. Text je totiž prostorem, v němž lze ukazovat „věci tak, jak jsou“, a psaní je mnohdy synonymem k samotné existenci, neboť se nezřídka pohybuje na „hranici života a smrti? Ale mezi nimi je umění“ (tamtéž, s. 31).

Hlava umělce je vlastně simulací jakéhosi skicovacího papíru, v němž je možné „nanečisto“ pojednat o záměrech a motivech zamýšleného románu a vyrovnat se s nimi, tj. reflexivně je poznávat a odhalovat. Když ovšem subjekt začne analyzovat jeden z takových motivů, které si vymezil jako určující pro svou skicu, velmi rychle se mu tato analýza transformuje ve studii dalšího řádu, totiž ve zmiňovanou „Studii k pomníku“. V rámci „Studie k větší práci“, již představuje celý text *Hlavy umělce*, se tak objevuje další, podobně neurčitá, vnořená studie, která se navíc rozboru námětu pomníku dotýká jen z velmi malé části. Po několika odstavcích, jež se rozboru pomníku a významových a historických souvislostí a konotací skutečně věnovaly, se totiž tento motiv – stejně jako úvodní motiv studie k plánovanému románu – postupně vytrácí a píšící subjekt přesouvá svou pozornost od pomníku spíše k vlastním vzpomínkám. Dochází tu k reflexi jeho reflexí a následně k jakémusi regresu, jenž vede k zacyklení i v následujících částech textu. Původní záměr zachytit skutečnou podobu umělce, explikovaný hned v úvodu,

postupně slábne a autorský subjekt se k němu navrácí teprve po mnoha narativních lasech, reflektujících jeho samého, v závěrečných částech textu. Úmysl psát studii o chystaném románu se tak ocitá pouze v rovině nerealizovaného záměru.¹⁴⁸

Témata nedokončenosti, unikání, jakéhosi nekonečného odkladu,¹⁴⁹ regresi, reflexe reflexí a kolem protékajících událostí, nabalující na sebe vždy další a další náměty a odkazy, jsou tím, co je pro *Hlavu umělce* zcela symptomatické. Naprostá většina motivů zůstává nedořečená, vyjevují se pouze v určitých črtách, odstínech a nákresech, nic není komplexní a kompletní. Pro získání ucelenější představy o významu je nutné zpětně usouvztažňovat motiviku, jaksi pátrat v textu, vracet se a rekonstruovat jednotlivé fragmenty a skici v celistvější obrazy. Vše v textu teče popředu i pozpátku.¹⁵⁰ „Smysl [...] nevytváří a nehierarchizuje se směrem k nějakému myšlenému středu [...], ale přesouvá se z jedné úrovně do jiné, prochází textem jakoby napříč v přerušované křivce“ (Hodrová 2001, s. 132). *Hlava umělce* je polem pro náčrty a půdorysy zamýšleného textu, zároveň je ale ještě mnohem intenzivněji sémioprostorem, v němž autorka, ukrytá za píšicím subjektem mužského pohlaví¹⁵¹, může zvažovat svou dosavadní prozaickou tvorbu,¹⁵² své teoretické reflexe k tématu románu jako literárněteoretickému problému, svou pozici ve světě i mnohé další. Text a vše v něm se v jednotlivých pasážích a motivech vyjevuje jako prozatímní a fragmentární, ovšem „prozatímní a fragmentární i na svém konci“ (tamtéž, s. 132) zůstává.

„*Hlava*“ se tedy spíše než prostorem pro onu studii k zamýšlenému románu stává nástrojem k sebereflexi samotného píšicího „já“. Subjekt, který se v textuře textu setkává

¹⁴⁸ K nedokončenosti byla *Hlava umělce* paradoxně odsouzena i mimotextovými skutečnostmi, a to sice již zmiňovaným faktem, že druhá část plánovaného textu (tj. zamýšleného románu) byla pravděpodobně nenávratně ztracena „kdesi v Čechách“.

¹⁴⁹ „Chtěl jsem začít psát o této myšlence, ale Augusta, která si povšimla, že na mém psacím stole leží knížka, z níž jsem shora uvedený citát opsal jako motto své úvahy, vzala knížku do ruky“ (Součková 2002, s. 39).

¹⁵⁰ Příkladem budiž dopis podepsaný jménem „Arcey“, k němuž je vyprávějším subjektem dopsána poznámka „(jméno, které se vysvětlí později)“ (tamtéž, s. 45) a citace F. X. Šaldy (tamtéž). Význam jména je skutečně naznačen v závěrečných pasážích textu. Aby se čtenář zorientoval a mohl v těchto fragmentárně prezentovaných informacích číst implicitní významy, bude s největší pravděpodobností nucen se vrátit k obsahu samotného dopisu, a bude se tedy muset v rámci textu pohybovat směrem vpřed i vzad.

¹⁵¹ O referencích k reálně existující osobnosti spisovatelky Milady Součkové a jejich významech v kontextu sebereflexivity bude řeč v dalších částech této případové studie.

¹⁵² Například tak, že se setkává s postavami svých jiných próz.

se sebou samým, se zhmotňuje a získává mnohem zřetelnější a výraznější obrysy než právě ono plánované rozvíření románu. Fokus reflexí zpočátku zaměřený na „studii k větší práci“ se definitivně vychyluje k subjektu, přičemž jeho sebereflexe se často vyjevují v souvislostech s motivy času či dějin. Ony „historické okamžiky, které může obsáhnout život jednoho člověka“ (Součková 2002, s. 21), odkazují k tomu, že zamýšlený text by měl být evidencí, svědectvím existující individuality, žijící v nejrůznějších dějinných zlomech, ve fluidu času.¹⁵³ Symbolem času – jakési fixace historických okamžiků – je i zmiňovaný motiv pomníku, k němuž chce písící subjekt napsat studii.

Časovost je dále tematizována i v kontextu trvání lidského života jakožto temporálně omezené jednotky, která má svůj jasně daný počátek a konec. V těchto souvislostech je pojednáváno o jakémsi bezčasí, respektive čase, jemuž nemohl být samotný subjekt přítomen. Subjekt se ptá: Jaký byl svět v čase bez mého „já“? Zakoušel jsem ho nevědomě? „Ó, žil jsem nespotřebován, nesčíslnými možnostmi života, vždy v mohutném proudu času. Byl jsem někdy rozdrčen v pouhé světlo nebo číslo, mohlo to být tak donekonečna, dokud jsem nebyl počat. Dotud mýjelo mimo mne tisíce tvarů, let, barev, jar, let, podzimů, lidských osudů, dějin. [...]; ó, dovedu si někdy dobře představit určité okamžiky života, kdy jsem nežil“ (tamtéž, s. 12). Jak chápat svět bez vlastního vědomí? Kdo je „já“ v čase? Bylo „já“ zde, když zde „já“ nebylo? Kým bylo „já“ v minulosti, v časech, jež nelze prohlásit za minulost prožitou tímto „já“?

Podobně jako pro Virginii Woolfovou a další modernistické autory představuje i pro Miladu Součkovou čas rozpínající se fluidum, v jehož nečitelných a volných hranicích se lze pohybovat a jež je možné prožívat subjektivně, disproporčně, nelineárně a v souvislostech dalece přesahujících individuální životy a historické epochy. Tak je například usouvztažněna pozice spisovatele z 15. století s pozicí spisovatele století 20.: „Z těchže důvodů, z nichž papež podporoval 6. března 1476 umělce, z téhož důvodu je podporuje vláda i 6. března 1943“ (tamtéž, s. 43). A ještě zřetelnější je to v momentě, v němž autorský subjekt čte ve *Skutcích svatých apoštolů*, jejichž konkrétní úryvky se v textu nejen objevují, nýbrž také přímo rozvíjí nová vlákna svěbytných vyprávění.

¹⁵³ Toto hledání individuální stopy v čase zřetelně nalezneme v pozdějším románu Milady Součkové *Neznámý člověk* (1962), který vyšel v exilu.

V určitých pasážích jsou tyto minulé, epochální okamžiky společensko-kulturně-myšlenkového odkazu světa situovány do kontextu přítomnosti vyprávěného a spojovány s reflexemi o nich píšícího subjektu. Velmi často jsou zpodobňovány motivy antiky jakožto symboly vzdělanosti: „Díval jsem se na světlé barvy kočárků a hrajících si dětí, růžových, bílých, modrých, červených. Bude se to zdát směšné: tam někde byl základ všech živých myšlenek, tam někde žil Sokrates, a nikoli v kamenech, na nichž jsme seděli“ (tamtéž, s. 53). Minulé se prolíná s přítomným, zdánlivě již neživé dosahuje na právě přítomné, přímo ovlivňuje toto aktuální žité a vyprávěné, oboje se prolíná a usouvztažňuje. Vzpomínka iniciuje hlubší úvahu a historický kontext naopak podněcuje všednost každodenního života.

Merleau-Ponty hovořil v souvislostech s reflexemi o reflexích fyziologického těla: v jeho pojednáních se tělo stává entitou, jež není s duší pouze v „propojení“, ve vztahu subjektu (duše) a objektu (těla), nýbrž je zcela neoddělitelnou složkou, která je duši rovnocenná a která jí vůbec umožňuje existovat. Tuto svou tezi pak Merleau-Ponty explikoval na konkrétních částech lidského těla, a to zejména na oku, které je dle něho orgánem vidoucím,¹⁵⁴ a tudíž i umožňujícím reflexi. Odrazy těchto koncepcí lze evidovat například v Sartrově *Nevolnosti*,¹⁵⁵ ale i v *Hlavě umělce*, v níž se jednotlivé reflexe posouvají do stále radikálnějších poloh. Tělo se v próze neobjevuje jako celek, nýbrž jen v podobě určitého fragmentu. V případě textu Milady Součkové se ale nejedná o oko, nýbrž o ruku. Poprvé se objevuje již na počátku textu v souvislostech s uvedením „studie o pomníku“: „Dnes však pocvičím svou ruku na jiném pomníku, dnes to bude pouhá jeho studie“ (tamtéž, s. 21). I zde je tělo primárně a neoddělitelně spjata s myšlenkovou činností, psaním a komponováním příběhu. Ruka jako část lidského těla tuto pro subjekt zásadní činnost umožňuje, a tudíž se i ona stává předmětem reflexe.

V závěrečných částech prózy se ruka objevuje v souvislostech s tematizováním dalších částí těla – obličej, respektive tvář: „Už už by byla chtěla moje ruka psát. O tváři člověka, který stál přede mnou“ (tamtéž, s. 61). Ono sebereflexivní a fyziologické nahlížení subjektu na sebe samého z pozice jaksi nezainteresovaného diváka, z pohledu

¹⁵⁴ Vidět a být viděn je pro francouzského filozofa naprosto zásadním myšlenkovým postulátem.

¹⁵⁵ Roquentin si při záchvatech „nevolnosti“ naplno uvědomuje svou fyzičnost a zároveň je schopen jakéhosi vnějšího pohledu na své tělo, které pociťuje jako cizí.

vnější perspektivy, se nejradikálněji projevuje na samotném konci textu: „Jaká podivná tvář umělce se na mne dívá!“ (tamtéž, s. 71). Dosud neviditelný subjekt umělce se konečně stává viditelným – přičemž opět vzpomeňme Merleau-Pontyho koncepci viditelného a vidoucího –, díky čemuž dochází k radikální sebereflexi. Pohled na sebe ovšem pro subjekt nepředstavuje nijak libé počítky, ba naopak, subjekt se vyznává z nejistoty a nevolnosti. Odehrává se tu jakési existenciální dilema, nepoznávání se, zcizení „já“ v kontaktu právě se sebou samým skrze reflexivní akt psaní. Chybí adekvace mezi světem a vnímáním „já“, protože subjekt se v reflexivním setkávání sebe se sebou stává „neznámým člověkem“, mužem bez vlastností a s cizí tváří, v níž lze spatřovat pouze škleb: „Nemám vůbec osobní tvář“ (tamtéž, s. 72).

Téma těla je rovněž zvažováno z hlediska fyziologických limitů, tedy v ohledech toho, čeho je tělo ještě schopno. Na jedné straně je to jakési radikální zmaterializování procesu tvorby – jako v každé fyzické činnosti i v té intelektuální podléhá tvořící tělo fyziologickým předpokladům tělesnosti: „Spisovatel je prostě schopen napsati denně tolik a tolik stránek. Buď je to omezení vnější, že přerušil práci dobrovolně, nebo že byl k jejímu přerušení nějak donucen, anebo cítí, že zásoba jeho sil dochází, že jeho pero se zpomaluje, zastavuje téměř samočinně“ (tamtéž, s. 31). Na druhé straně stojí snaha o jakési demytizování role spisovatele ve společnosti, záměr ukázat jej v jeho skutečné podobě a podstatě: „Ano, tohle je realismus. Nikoli to, aby zde bylo pokračováno ve vypravování o Hance“ (tamtéž). Nedílnou součástí realismu, tj. autentického ztvárnění procesu tvorby, je „únava materiálu“. Tvorba lidské individuality podléhá fyzické, v exponované formě pak také rozkladu a nakonec zániku. A bez těla není umění. Je to ona heideggerovská vzájemná závislost umělce a uměleckého díla jednoho na druhém a vice versa, v tomto případě však ještě obohacená o dimenzi fyzické složky lidského těla.

Dalšími zásadními prvky, jimiž je *Hlava umělce* doslova nasycena, jsou odkazy historiografické či faktografické povahy, jednoduše řečeno elementy vztahující se svým obsahem ke „skutečnému“, mimoliterárnímu světu. Některé z nich považujeme za nutné v souvislosti s tématem reflexe subjektu a aktu tvorby prozkoumat, protože v kontextu literárního díla nabývají jedinečné sémantiky. Součková uvádí nejen četné intertextuální detaily, jež přímo odkazují k jiným autorčiným románům, povídkám či jen k jejich dílčím

motivům,¹⁵⁶ nýbrž také údaje, jež bychom terminologií filozofa jazyka Johna R. Searla mohli nazvat „brute facts“ (Searle 2010)¹⁵⁷ neboli tvrdá fakta, což jsou skutečnosti existující nezávisle na intenci jedince či společnosti. Takovými tvrdými fakty jsou v literárních, ale například i v historických textech nejčastěji informace zcela nezávisle verifikovatelné v jiných závazných dokumentech, jako například data narození a úmrtí, která lze ověřit – pokud existují – v příslušných matrikách.

V *Hlavě umělce* se prvků této povahy, jak již bylo ostatně naznačeno, objevuje celá řada. Jedná se o odkazy k jiným reálně existujícím literárním textům (za všechny zmiňme například citaci z předmluvy Percyho B. Shelleyho k *Odpoutanému Prometheovi* z roku 1820 [Součková 2002, s. 39]), reflexe dobových kritiků (citace F. X. Šaldy [tamtéž, s. 45]) či zpracovávání reálií, jež se v textu samotném stávají jakýmsi samostatným fikčním kvaziobjektem se svou vlastní texturou a svébytným iniciačním potenciálem. Posledně zmíněné představuje například motiv imaginárního pomníku, o němž píšící subjekt uvažuje na počátku textu. Pomník je věnován botanikovi Benediktu Roezlovi, jehož jméno i předobraz ve fikční textuře díla korelují s reálně existující osobností, která je jednou z nejznámějších person v oblasti sběratelství exotických rostlin své doby vůbec.¹⁵⁸ Téma pomníku a Roezlova sběratelství se stává svébytně figurujícím motivem, jenž otevírá celou řadu dalších mininarativů.

Nejedná se přitom o nikterak nestandardní literární postupy, neboť se skutečnostmi majícími předobrazy v reálném světě a s jejich reprezentacemi ve fikci, jež mohou, ale také nemusí realitě odpovídat, umělecké texty pracují zcela běžně. V *Hlavě umělce* se ovšem tyto a jim podobné motivy objevují ještě v dalších souvislostech, konkrétně třeba v kontextech tázání se po reprezentaci: Co znamená označování? Stejně jako je hned na samém počátku díla relativizována pozice umělce a v jeho průběhu pak pozice píšícího subjektu, je i v těchto odkazech relativizována právě povaha těchto reálií

¹⁵⁶ Píše například: „Přišel jsem při četbě Prousta [...] na místo, které jsem dávno zapomněl a které bylo nebo mohlo být jedním z podnětů k mému pojetí románových postav v *Amoru a Psyché*“ (Součková 2002, s. 54–55).

¹⁵⁷ Searle o „brute facts“ píše v knize *Making the Social World: The Structure of Human Civilization* (2010).

¹⁵⁸ Benedikt Roezl žil v letech 1824–1885. Matriční údaj o jeho narození je dostupný online z: <https://ebadatelna.soapraha.cz/d/13364/66> [cit. 18. 3. 2020]. Existují samozřejmě i samostatné monografie věnované výhradně Roezlovým osudům a jeho unikátnímu přírodovědeckému počínu v oblasti sběratelství.

označovaných ve fikčních světech slovy. Dělicí čáru mezi fikcí a skutečností bychom v „*Hlavě*“ hledali marně, neboť je zde tato binarita maximálně stírána. Tak například dříve zmíněný motiv pomníku Benedikta Roetzla, mající oporu v reálném světě, podněcuje imaginaci ve fikci (sběr květin), jež následně iniciuje celou řadu dalších fikčních příběhů. Ty se však v románu nevyskytují jako záchytné body nefikční povahy, v nichž bychom mohli hledat vztah mezi sémioprostorem textu a realitou, nýbrž jako motivy, které na sebe nabalují řadu dalších řečových aktů. Řečové figury zachycující tyto reálie se intencionálně ocitají i vedle dalších fikčních entit, které jsou vytrženy z jiných literárních děl Milady Součkové a které v rámci jednoho konkrétního literárního textu – *Hlavy umělce* – získávají zcela nové významy.

V „*Hlavě*“ dochází k neustálému překračování nejrůznějších „rozhraní“, ať už je představují hranice skutečného světa, hranice fikce, hranice žánrů, či jakékoli jiné, a výsledkem je kompaktní, nicméně velice složitá síť významů, jíž je dosahováno pečlivou volbou slov. Slovo jako takové vyvolává v písicím subjektu často problematické otázky:¹⁵⁹ Jsou slova v literárním textu jiné povahy než slova označující reálie? Jsou slova schopna uchovávat paměť subjektu v textech? Subjektu se přitom nedaří nacházet taková slova, jimiž by byl schopen přesně vyjádřit ono „autentické“,¹⁶⁰ nadto jsou slova leckdy nesrozumitelná: „Nerozuměl jsem tomu slovu, jeho zvuk byl sprostý, ohavný, byl to sykot Hříchu“ (tamtéž, s. 38), a mnohdy představují dokonce nepřehlednou a hříšnou změť, v níž je složité se orientovat, protože slova samotná se vzpírají: „i ona se mi vzepřela, jako vzpurná slova, která se nechtějí poddat naší touze“ (tamtéž, s. 58).

Slova jsou tedy spíše než relevantním nástrojem pro uchování zážitku či vzpomínky určitým „pokusem“ o toto zaznamenávání: „Pokusil jsem se zachytit své představy [...]. Druhý den jsem těmi slovy začal, ale musil jsem je opustit. Verše chtěly začít někde jinde“ (tamtéž, s. 56). Protože jsou slova často vzpurná¹⁶¹ a jejich užívání mnohdy vyvolává nejasnosti, vyjadřuje písicí subjekt jakousi úzkost z toho, že může potenciálně dojít k jejich vyprázdnění, že by se mohla stát nepřesnými vyjádřeními,

¹⁵⁹ Zde přitom můžeme sledovat zřetelné paralely s texty Richarda Weinerja i Václava Řezáče.

¹⁶⁰ Připomeňme hned úvodní premisu textu upozorňující na skutečnost, že to, co čteme o umělcích, není pravdivé.

¹⁶¹ Velmi častým motivem je hledání správných slov ve slovníku.

jejichž prostřednictvím již nebude vůbec možno zachycovat svět, a že by snad nakonec mohla pozbýt i své vlastní existence: „Vypravuji to jen proto, že se ptám, jak dlouho ještě bude žít slovo“ (tamtéž, s. 39). Hrozí přitom, že zanikne-li slovo, zanikne společně s ním také vyprávění, paměť, skutečnost i identita. A proto subjekt v *Hlavě umělce* mluví – aby dosáhl skutečnosti a aby se v její reflexi mohl konečně zhlédnout.¹⁶²

Jaká podivná tvář umělce

V kompozici *Hlavy umělce* je pozoruhodná také přítomnost motivů, které odkazují přímo k samotné autorce textu, k fyzicky existující osobě Milady Součkové.¹⁶³ Ty se v textu objevují na několika místech a v různých iteracích, přičemž nejexplicitnějším z nich je zmínka o datu narození – nejčistší doklad Searlových „brute facts“ –, jež je faktickým a ověřitelným údajem.¹⁶⁴ Objevuje se zhruba v polovině románu ve chvíli, kdy se píšíci subjekt opět zabývá onou autentickou podobou umělce: „Ukažte nám tedy podobu umělce! Objednáváte si ji? Vidím podle vašeho mlčení, že nechcete věnovat ani pár zlatých skudů umělci tak nepatrnému, jako jsem já, narozený 24. ledna 1899“ (tamtéž, s. 41). Dochází zde k „princip[u] výměny mezi rovinou existence ve skutečnosti a rovinou vyslovovaného“ (Papoušek 2004, s. 413), mezi nimiž se současně vytrácí jakákoli hranice, neboť se stává naprosto nepodstatnou.

Právě tuto část textu můžeme prohlásit za naprosto zásadní sebereflexivní moment *Hlavy umělce*, neboť se zde radikálním způsobem reflektuje onen píšíci subjekt, jenž se nejprve setkává se sebou samým, posléze se zhmotňuje a nakonec také získává své tělo. Jak při charakterizaci sebereflexivní prózy poznamenal Jiří Holý, právě v tomto momentě dochází k jakýmsi přesmykům mezi netělesným a tělesným vypravěčem, mezi

¹⁶² Součkové posedlost slovem, řečí a jazykem, která se zrcadlí nejen v *Hlavě umělce*, ale i v dalších jejích dílech, vyplývala z několika skutečností. Tou nejpodstatnější byl již zmiňovaný fakt, že Součková byla velmi často účastna veřejných diskuzí skupiny českých a zahraničních lingvistů Pražského lingvistického kroužku (Brabec 2017, s. 53), založeného roku 1926, jehož meritem zájmu byly právě jazyk, řeč a kritické přehodnocení náhledu na ně v kontextu doby. Ostatně jedním z autorčiny blízkých přátel byl Roman Jakobson, osobnost, která svými myšlenkami přispěla k ustanovení spolku nejvíce. Dalším zásadním impulzem pro literární ohledávání slov a řeči bylo pro Miladu Součkovou přátelství s Vladislavem Vančurou, jehož prozaická tvorba se rovněž vyznačovala velmi neobvyklým zacházením s jazykem.

¹⁶³ Podobné prvky jsme našli také v románu *Rozhraní* Václava Řezáče.

¹⁶⁴ Datum narození Milady Součkové uvádí celá řada sekundárních zdrojů i literárních slovníků. Zde uvádíme pouze online zdroj internetového portálu Slovník české literatury dostupný z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=864> [cit. 18. 3. 2020].

vypravěčem a subjektem bez těla (či s tělem neidentifikovatelným v žité skutečnosti) a s tělem, majícím dokonce oporu v konkrétním datu narození. Vyprávěcí subjekt tímto svým počinem usiluje o to nestát se pouhým gestem, chce být vypravěčem s fyziologickou, tedy jaksi merleau-pontyovskými viditelnou a hmatatelnou konstitucí. Zároveň je to i ono husserlovské pozorování se z pozice nezúčastněného diváka, protože píšící subjekt se vidí v jiných perspektivách, a díky tomu a za pomoci reflexí sebe sama tak může přistoupit od vnímání se k poznání sebe samého skrze proces tvorby-psaní.

Jen o pár stran dále se v textu vyskytují další indicie, tentokrát však již neodkazují k životu autorky, nýbrž k osudům literárního díla Součkové:¹⁶⁵ „Ano, já sám jsem si kdysi myslil, že udělám portrét umělce. Že budu psát o jeho (o svých) ‚těžkých začátcích‘ a jeho ‚zápasech‘. [...] Vábilo mě vylíčit, jak jsem musil svou první knížku vydat vlastním nákladem, knížku, kterou i knihkupectví odmítalo vzít do komise a již se prodaly tři výtisky – a to ještě dva z nich si koupili jen ze zvědavosti nějakí známí“ (Součková 2002, s. 43–44). To, že „těžké začátky“ a nutnost vydat knihu vlastním nákladem souvisí právě s reálnými osudy autorčina díla, potvrzují komentáře českého spisovatele Karla Miloty (1937–2002) připojené k vydání jejího druhého románu *Amor a Psyché* (1937) z roku 1995.¹⁶⁶ Milota v nich zmiňuje, že v roce původního zveřejnění, tedy v roce 1937, vyšel román právě nakladatelským zásahem samotné Milady Součkové, a to v počtu 800 kusů (Milota 1995, s. 233–235). Próza se tedy v tomto místě stává prostorem pro reflexi píšícího subjektu nejen z perspektivy jeho situovanosti ve světě, ale také z jeho pozice tvůrčího individua, které se vztahuje ke svému dosavadnímu dílu a reflektuje již napsané s ohledem k právě žitému. Ještě intenzivněji zde vyplývá ono usouvztažnění mezi tělesným autorem a netělesným vyprávěcím subjektem. Realita se objevuje ve fikci – dochází k principu výměny mezi rovinami existence a fikce.

Veškeré tyto reflexe související s tvořícím subjektem a jeho aktem psaní mají společný rys – vyjadřují totiž jakousi nestabilitu, nestálost, neukotvenost tohoto subjektu a zároveň i onoho označování a přeznačování pomocí slov a jazyka. Prostřednictvím psaní a motivů procesu tvorby reflektuje subjekt „svou existenci jako permanentní

¹⁶⁵ Zde tedy opět nacházíme motivy totožné se sebereflexivními prvky užitými v románu *Rozhraní* Václava Řezáče.

¹⁶⁶ Karel Milota byl společně s Kristiánem Sudou (* 1946) jeho editorem.

nestabilitu, která hledá v aktu psaní stabilitu a zároveň objevuje vratkost vlastní pozice ve světě [...]. Vyprávějící já ohledává podmínky svého existování ve vyloženosti jsoucna, přičemž se vždy marně snaží kódovat prožitou zkušenost, která se tím ovšem odcizuje svému původnímu zdroji a stává se vyprávěním, v němž se ono původní já mění v odcizené on, vyprávějící subjekt v literárního hrdinu. Vztah je reverzibilní a onen odcizující se příběh je zpětně vrácen k vyprávějícímu subjektu jako reflexní plocha, na níž se zhmotňují otázky po jeho identitě a pozici v proměňující se skutečnosti“ (Papoušek 2004, s. 70–71). Nejenže se tedy napříč textem reverzibilně (tam a zpět) přelévají jednotlivé motivy, ale rovněž akt psaní a jeho odrazení se zpět směrem k subjektu probíhá oboplně – subjekt píše a pak se v psaném reflexivně vzhlíží.

Výše uvedená citace mj. poukazuje na evidentní existencialistickou motiviku,¹⁶⁷ která se u sebereflexivních textů velmi výrazně objevuje. K pokusům nalézt svou existenci z pozice své vlastní individuality dochází kontinuálně a zcela zřetelně v průběhu celého narativu *Hlavy umělce*. Vyprávění se stává existenciální situací, z níž následně vyvěrají otázky vztahující se k vyprávějícímu subjektu. Psaní je v existenciálním kontextu chápáno jako něco, co má ve svých tocích řeči odpovídat „živé problematice myšlení a jeho otázkám“ (Součková 2002, s. 19), román pak má být dynamickým organismem zachycujícím existenci, její myšlení a otázky. Žité a psané nemá být v relaci subjektovosti a objektovosti, nýbrž v relaci dvojediné. Vyprávění a psaní je otázkou bytí a nebytí. Píšící subjekt ohledává evidenci sebe samého ve slovech, která se mu vzpírají, jsou jaksi nedostačující. Pokus o zanechání určitého svého otisku v těchto neuspokojivých slovech zaznamenává v textu, do něhož zakomponovává prvky „reálné skutečnosti“, a vytváří tak komplexní narativní materiál, v němž hranice mezi fikcí a nefikcí nemají žádné opodstatnění. Vyprávění, v němž se hlavní řečové pásmo věnované píšícímu subjektu utápí v množství dalších motivů, se v posledku reflexivně navrácí zpět k subjektu, který ho stvořil, jako jeho odraz sloužící mu ke kýžené reflexi.

¹⁶⁷ „Čili, k d o je existencialistou? Existencialisté se – a to nejzákladněji, opakují – shodují v tom, že jejich východiskem je subjektivita individua, tj. osobní vědomí postihující sebe samo“ (Černý 1992a, s. 26; proložení V. Č.), píše Václav Černý k fundamentálnímu předpokladu existencialistických poetik. V případě sebereflexivních textů probíhá toto „postihování sebe samého“ skrze reflexivní akt psaní.

Tato reflexe mu má být totiž cestou k novým významům, k novým pohledům na sebe samého, v ní se pokouší dosud neviditelné,¹⁶⁸ zároveň se ale bohužel v procesu tohoto reflexivního aktu odhaluje existence písíciho subjektu jako krajně nestabilní. Umělec je svědkem „nicoty, do níž vidí, jak se propadají nejen jeho, nýbrž i veliká díla“ (tamtéž, s. 58). A propadají-li se do nicoty díla i těch největších umělců, pak se do ní zcela jistě propadne také dílo písíciho subjektu v *Hlavě umělce*. Výsledkem této negociace je tedy především existenciální úzkost individuality ve světě, jež je odhalována skrze akt psaní. S touto úzkostí se písíci subjekt nevyhnutelně setkává tváří v tvář v napsaném textu.

Zevrubná analýza a deskripce jedné z posledních uměleckých próz Milady Součkové poukázala na toky myšlenkových koncepcí, které jsou v přímé relaci s nejvýraznějšími filozofickými systémy 1. poloviny 20. století, představenými v metodologické části této práce. Jen stručně shrňme, že se zde výrazným způsobem odráží téma subjektu jako centrální entity vnímání, husserlovského nahlížení na sebe samého z pozice nezainteresovaného diváka. Reflexe je v průběhu celého textu instrumentem přesného poznání, je cestou k přehodnocení, možností autenticky uvidět svět kolem sebe. Současně je zde přítomno zcela zřetelné „já“, jenž se sartrovsky pokouší samo sebe dotvořit přímo v psaném textu. Tato snaha v něm nicméně postupně vyvolává úzkosti z jeho vlastní existence zakořeněné v procesu psaní. Dochází tu k násobným reflexím reflexí, které se zacyklují, až místy končí v absurdnu, a písíci subjekt tak není schopný doříct to, co započal. „Já“ existencialisticky zvažuje své jsoučno nejen duševní, nýbrž také v kontextu své tělesnosti, již kladl jako naprosto zásadní Merleau-Ponty. Psaní je způsobem reflexe subjektu skrze čas, paměť, vyprávění a zejména pak skrze odhalování reflexivního vztahu mezi písíciím subjektem a jím napsaným textem.

Po vydání *Hlavy umělce* vyšla Miladě Součkové ještě jedna velká umělecká próza s názvem *Neznámý člověk* (1962), která se ovšem na rozdíl od výše analyzovaného textu zaměřuje zejména na drobnopisně přesné zachycení velkých dějinných událostí v kontrastu s všedními dny a každodenností životů obyčejných individualit. Motivy

¹⁶⁸ „Ale já vím, že Iréniny oči viděly opět jednu z věcí, které my ostatní nevidíme. [...] Naopak, její oči, právě proto, že vidí jiné věci než my ostatní (kteří vidíme jen to, co jsme naučení viděti), vidí nakonec i Akropol jinak než my“ (Součková 2002, s. 54).

subjektu, psaní a tvorby už zde nejsou tak zásadní jako téma jedince v „neznámém“, velkými dějinami ohraničovaném světě. Tato historická pozadí, která jsou mu zpočátku vzdálená, postupně vstupují do popředí a v důsledku na něj mají radikální impakt.

Hlava umělce je i právě v tomto kontextu naprosto zásadním dílem, neboť se svou poetikou vyjímá nejen mezi ostatními soudobými bohemikálními texty, ale také v samotném konvolutu děl Milady Součkové. Je ztvárněním vyjednávání píšícího subjektu uvnitř textu, negociací a svědectvím o niterném souboji o umělecký prozaický výraz jak tohoto tvořícího mužského „já“, tak i reálně existující autorky. Hlavním subjektem *Hlavy umělce* je v posledku člověk stejně neznámý, nestabilní, hledající a ztracený, jako je ten, který se objevuje v autorčině románu následujícím.

Závěr

Naším cílem, stanoveným v úvodu této práce, bylo nalezení svébytného přístupu k sebereflexivním prózám. Takový přístup jsme vzhledem k charakterizaci fundamentálních dobových myšlenkových posunů, ubírajících se směrem k hledání identity a autentického výrazu i svébytné řeči a obecně pak ke krizi individuality, a vzhledem k limitům teoretických pojednání tematizujících problematiku autentičnosti a fikčnosti sebereflexivních figur, která se při stanovování určité terminologie jaksi regresivně zacyklovala v nerozhodnutelnosti hlediska autenticity a fikčnosti textu, našli v obratu ke konceptům obsaženým ve vlastní sémantické struktuře pojmu sebereflexivity, tj. v tématu subjektu („já“) a reflexe („vztahování se“) tohoto subjektu. Onen kýžený přístup vykrytalizoval jednak z analýzy již zmíněných myšlenkových kontextů a globálních proměn přemýšlení o světě, jednak z filozofických pojednání vybraných významných filozofů 1. poloviny 20. století.

Právě krok spočívající v ohledávání tématu subjektu a jeho reflexe v rámci nejdůležitějších filozofických koncepcí o subjektu se podle nás ukázal být dobře zvolenou a pregnantní hypotézou, neboť v konečném důsledku toto ohledávání umožnilo vytvoření jakéhosi myšlenkového slovníku, v rámci něhož se pak v kontextu strategií užívaných v sebereflexivních literárních textech vyjevily zřejmé paralely mezi sebereflexivitou ve filozofii a v literatuře. Jen ve stručnosti připomeňme, že na počátku moderního uvažování o reflexi stojí filozofie Edmunda Husserla. Tento německý filozof v reflexivním aktu shledával jeden z fundamentálních principů vedoucích k zásadní transformaci naivního vnímání ve skutečné poznání. Reflexe se v jeho filozofických koncepcích stává metodou všeho, metodou umožňující poznávání fenoménu. Husserl se zároveň dotýkal také klíčového motivu štěpení subjektu „já“, k němuž v aktu reflexe může docházet. U francouzského filozofa Jeana-Paula Sartra jsme sledovali uchopení reflexivního aktu jako procesu, který – na rozdíl od toho v Husserlově pojetí – mohl vést k absurdnímu zacyklování se a k jakési trvalé nedosažitelnosti. Sartre rovněž psal o tom, že literární dílo dokáže v jistých konfiguracích nabývat své bytnosti a v posledku může dojít i ke stavu, kdy začne existovat proti svému vlastnímu tvůrci.

Prizmaty existencialisticko-ontologické filozofie, konkrétně pak idey spolupobytu hovořil o reflexivní závislosti umělce a uměleckého díla Martin Heidegger. V kratším, ale zásadním pojednání o uměleckém díle Heidegger píše, že sice dílo existuje díky umělci, nicméně že umělec se stává umělcem teprve díky svému dílu. To je tedy nástrojem realizace identity umělce-subjektu. Francouzský filozof Maurice Merleau-Ponty do této linie myšlení o subjektu a reflexivním aktu vnesl naprosto klíčové – a nutno dodat, že také velmi originální – rozměry tělesnosti (lidské tělo, orgán oka) a rovněž zcela zásadní koncepci viditelného a neviditelného. Podstatné je také jeho nevyhraněné pojmání hranice mezi subjektivostí a objektivostí, zrcadlící se právě i na rovině lidského těla a lidské duše. Díky této spletité, ale přesto přehledné myšlenkové síti se nám podařilo až pozoruhodně přesně analyzovat reflexi těchto dobových myšlenkových posunů a především pak problematiky subjektu a jeho reflexe ve všech námi vybraných prózách, tradičně označovaných jako významné projevy české sebereflexivní prózy, tj. ve *Hře doopravdy* Richarda Weinera, v *Rozhraní* Václava Řezáče a v *Hlavě umělce* Milady Součkové.

Společným motivem analyzovaných textů je motiv ztraceného individua, cizince, člověka prožívajícího cizotu ve vlastním nitru, outsidera procházejícího krizí a následně hledáním vlastní identity. Ústřední hrdina-píšící subjekt se stává rozkolísanou a nejistou existencí, která ohledáváním svého jsoucna pátrá „po sobě samém“. Vlivem tohoto pátrání dochází k jakémusi štěpení osobnosti, k vytrácení jednotného „já“. V analyzovaných dílech se kontinuálně zaměňují perspektivy subjektu a objektu, „já“ přechází v „on“ a naopak. Subjekt se pozoruje jako nezainteresovaný divák z jiné, vzdálenější pozice a z jakési širší perspektivy. V důsledku tohoto oddálení se od sebe musí nakonec jedinci hledat svou vlastní, ztracenou tvář, svou řeč, svůj jazyk, své tělo a nakonec i samotný smysl svého existování. Toto hledání probíhá v konfrontaci s literárním textem, případně tematizováním procesu psaní či fikčních entit tvořeného textu. Akt psaní je pro tyto odcizené subjekty potřebou, nutností, která je uváděna do paralel se samotným bytím, s existencí. Tematizována je jeho procesualnost, význam a také projevy mající konkrétní tělesný odraz. Často skloňovaným motivem napříč všemi třemi texty je slovo – takové, které se vzpírá, které nedostačuje, které je využíváno jako nástroj k sebeepochopení a sebezachycení v jazykovém systému a psaném slově.

Viditelné, naivní a primární ustupuje ve prospěch neviditelného, jež subjekt svádí a pokouší, a jakýkoli význam se vyjevuje až právě reflexemi odhalených zákoutí tohoto neviditelného.

Nejradikálnější projev z námi vybraných sebereflexivních textů představuje bezpochyby Weinerova dvojpróza *Hra doopravdy*, a to proto, že v ní na rovině všech zmíněných motivů dochází k vyhocené deformaci a mnohdy až k absolutní významové perverzci, v níž se rezignuje na jakýkoli smysl. Prostor je zakřivený, horizont vidění je zúžený, těla postav jsou podrobována zásadním proměnám, slovo není slyšet, nelze mu porozumět, navíc není ani jasné, kdo v daném momentě mluví. Identita „já“ se zmítá ve spleti nejrůznějších fikčních entit a v neprůhlednosti „bleptavých“ slov. Hlavní postavy jsou si jak ve „Hře na čtvrcení“, tak ve „Hře na čest za oplátku“ nepřetržitě přítomnými cizinci, kteří nerozumí svému okolí, ba co hůř, nerozumí ani sobě samým. Prostřednictvím textu se snaží vyjednat si svou pozici nejen v jím popisovaném a tvořeném sémioprostoru, nýbrž také ve světě. Na význam je kontinuálně rezignováno, a to, jak ukázala doložená korespondence, nejspíš v důsledku rezignace na smysl slov samotným spisovatelem Richardem Weinerem.

Román *Rozhraní* Václava Řezáče přináší z trojice vybraných textů víceméně nejtradičnější vyprávění, neboť v něm nedochází k tak radikálním ohybům slov, k neustálému unikání významů či k chaotickým průtokům řečových pásem, jimž by bylo lze jen stěží přiřadit jednotlivé mluvčí. Na druhé straně je nejspíš tím nejkompexnějším narativem co do struktury. Ve spleti dvou zdánlivě oddělených vyprávění totiž dochází ke konstantní reflexi subjektu v objektu a objektu v subjektu – obě vyprávěcí pásma se zrcadlí, prolínají, události v nich jsou ve vzájemných relacích. Hranice mezi subjektem a objektem (mezi „já“ a „on“) je v průběhu plynutí textu kontinuálně stírána, až se nakonec ústřední postava spisovatele, píšícího subjektu, stává zcela závislou na sebou tvořeném fikčním světě, bez něhož není již dále schopna vlastní existence. V momentech, kdy je od něho přece jen oddělena, prožívá sartróvské nevolnosti, úzkosti a pocity existenciálního zmaru. Dílo nakonec ožívá, začíná existovat proti svému tvůrci a hrozí mu jeho vlastním zánikem – samotné postavy tohoto vypravování se vzpírají a ovlivňují své vlastní osudy na úkor přání a záměrů jejich tvůrce. Postavě je dovoleno stát se doslova „jiným člověkem“, tj. nalézt svou pravou identitu, své „já“, teprve dořečením posledního

možného slova či dopsáním závěrečné tečky tvořeného díla. Existence se hledá na rozhraní literárního díla a skutečnosti.

V posledním analyzovaném díle, v *Hlavě umělce* Milady Součkové, vede proces sebereflexe primárně k projevům jakéhosi regresu, zacyklování se či neustálého odkladu. Text je ze své vlastní povahy skicou, fragmentem, protože je „studii k větší práci“, k zamýšlenému dílu, které s ohledem na dějinný vývoj nikdy nevzniklo. Přestože píšící subjekt o svou pozici ve vypravování a v textu neustále usiluje a bojuje, v posledku se vyjevuje, že jeho snaha cokoli říct, vypravovat, je stejně fragmentární, torzovitá a neúspěšná jako nedokončený deklarovaný útvar textu („studie k větší práci“). Absolutně nic není dořečeno, vše zůstává pouze v rovině záměru a jisté, mnohdy ještě nezřejmé, nenaplněné intence. Subjekt setrvává v procesu jakéhosi ohledávání a vyjednávání. Při závěrečném pohledu na sebe samého se nakonec nepoznává, dokonce i jeho vlastní tvář mu připadá podivná. Zásadním motivem knihy je sémioprostor představující místo (více či méně úspěšného) setkávání subjektu se sebou samým, a to nad zamýšleným uměleckým dílem. Právě na půdorysu oněch všech rozvrhů, plánů, nápadů, fragmentů, nerealizovaných a nedořečených intencí se vyjevuje vlastní existence tohoto subjektu, jež navíc nese řadu biografických rysů autorky Milady Součkové (podobně jako tyto rysy nesli protagonisté *Rozhraní* ve vztahu k Václavu Řezáčovi).

Jsme přesvědčeni, že právě v těchto vybraných dílech se díky aplikaci myšlenkové mapy a detailnímu analytickému čtení vyjevuje jeden z naprosto fundamentálních modů sebereflexivity v literatuře. Jedná se o modus, jenž je zřejmým odrazem krize individuality způsobené – řečeno slovy Edmunda Husserla – krizí duchovních hodnot evropského lidstva v období 1. poloviny 20. století. Jak jsme demonstrovali v úvodních kapitolách naší práce, tato krize hodnot, v důsledku způsobující jejich zásadní přehodnocení, tato globální tendence k reflexi a hledačství identity nachází svébytný odraz v modernistické literatuře, jež akcentuje právě onen problematický subjekt hledající svou pozici v duchovní krizi zasaženém světě. Domníváme se, že tendence k literární sebereflexivitě, k reflexi subjektu v literárním textu, jsou jedním ze zásadních projevů, který lze usouvztažnit právě se silnými individualistickými tendencemi v modernistické literatuře.

Užívání sebereflexivních figur, jak již bylo naznačeno, je velmi blízké modernistickým postupům. Texty obou principů totiž radikálně akcentují téma individuality a zaměřují se na procesualnost, na ojedinělé, netradiční a velmi subjektivní perspektivy i na dějinnost jedince na historickém pozadí. Svěbytné podoby pak nabývají zejména tím, že se ústřední individualita a veškeré motivy s ní spjaté vyjevují přímo ve struktuře textu, neboť zde dochází k neustálé reflexi subjektu, ke kontinuálnímu prolínání, k pohybům na rozhraní, ke stírání hranic mezi doopravdy a „jako“, k přebírání rolí a identit, k záměnám perspektivy „já“ a „on“ či k navazování kontaktu nejen se čtenářem, ale také se samotnými významy slov v textu. Subjekt o svou identitu přichází, anebo ji naopak skrze akt psaní nachází, vždy však o sobě samém a o své pozici ve světě kolem něj vede v rámci řečových figur textu souvislou negociaci. Sebereflexivita v tomto modu sebereflexivní prózy představuje primárně snahu subjektu o sebevidenci v jazyce a v literárním textu.

Všechna vybraná díla zároveň spojuje již zmiňovaná přítomnost rysů, které lze prohlásit za autobiografické, odkazující k charakteristikám a reálným osudům fyzicky existujících autorů, případně k osudům jejich literárních děl. Právě v momentech této radikální sebereflexe dochází k reflexi nejen na rovině textu samotného, nýbrž také na rozhraní reálných autorů a fikčních (textových) subjektů, které se nakonec stávají jejich zrcadly. Tělesný autor se vyjevuje nejen jako vypravěčské gesto, ale také jako fikční tělo usilující o svůj vlastní, zhmotnělý výraz, tj. o svou svěbytnou identitu.

Cílem práce bylo prozkoumat symptom reflexe subjektu v menším konvolutu českých literárních děl tradičně označovaných jako sebereflexivní. Analýzou a vytyčením myšlenkových premis jsme došli ke zřejmým motivickým a tematickým analogiím mezi modernistickou literaturou, existencialistickou filozofií a sebereflexivní prózou. V závěru tak můžeme deklarovat, že ústředním motivem modu sebereflexivní prózy, k níž přináležejí právě díla vybraných autorů – Richarda Weinera, Václava Řezáče a Milady Součkové –, není oscilace na hranici fikce a skutečnosti či autenticity vyprávění (nejde tu primárně o zachycení tvorby), nýbrž vskutku hledání identity jedince v mezích literárního textu. Právě ten se totiž v sebereflexivní próze stává místem, na jehož poli se lze o setkávání se svou vlastní existencí pokoušet. V textuře textu se bojuje o samotné „já“.

Tato práce přináší nejen evidenci tohoto klíčového tématu a interpretaci i reinterpretaci sebereflexivity ve vybraných prózách, ale rovněž může být platformou myšlenkových konceptů a analytických východisek, na základě nichž bude možné pregnančně analyzovat a číst také další literární texty obsahující sebereflexivní řečové figury a akty. Posloužit by měla také jako výchozí bod pro zkoumání dalších variantních typů sebereflexivity v české próze, které mohou souviset s jinými kulturně-myšlenkovými pohyby, než jaké představuje tendence k existencialistickému zvažování a hledání identity vlastního „já“. A to proto, že na základě námi předložených premis a navrhovaného slovníku koncepcí a myšlenek lze stavět nové, například srovnávací studie, jež budou do jednoho z pólů stavět existenciální modus sebereflexivní prózy a do druhého naopak modus jiný, který se začne vyjevovat právě díky komparativnímu způsobu čtení. Inspiraci v dosažených výsledcích této práce lze nalézt také v přehledu a analýze literárně-vědné řeči o sebereflexivitě v bohemikálním prostoru a v neposlední řadě také v případových studiích, jež přinesly „drobnočtení“ zásadních sebereflexivních próz třech významných českých autorů 1. poloviny 20. století, a mohou tak snad posloužit těm, kteří budou hledat myšlenkové souvislosti napříč tvorbou těchto autorů nebo i v dílech se shodnými řečovými strategiemi.

Autor této práce si je zřetelně vědom toho, že sonda, již zde předložil, ani zdaleka nemapuje českou sebereflexivní prózu v celé její šíři a ve všech jejích pestrých invariantech. To však, zcela přiznaně, ani nebylo její ambicí, neboť sebereflexivita v literatuře představuje natolik rozsáhlou a spleťitou problematiku, že popsat ji v určité úplnosti by vyžadovalo mnohem hlubší analýzu, jež je daleko za hranicí disertační práce. Stejně tak si autor nečiní nárok na neomylnost, byť bylo samozřejmě jeho snahou jí dosáhnout, zejména pak v rámci používání premis vzešlých ze čtení filozofických pojednání a v rámci analýzy děl a jejich patričních kontextů. Aby však mohl docílit kýženého soustředěného a koncentrovaného vhledu, který jedině mohl vést k dosažení vytyčeného záměru evidence problému subjektu a reflexe v literárním textu a v konkrétních prózách českých autorů, musel, a je si toho neméně vědom, nutně podlehnout určité míře nezáměrné, nicméně nevyhnutelné – řečeno slovy amerického literárního teoretika Paula de Mana (1919–1983) – autorské slepoty, která mu jistě zneviditelnala některé jiné možné cesty a alternativní náhledy na danou problematiku.

Snad však díky vysoce soustředěným analýzám, tvůrčímu způsobu práce a nakonec i díky koncepcím vycházejícím z odhalování myšlenkových souvislostí napříč dějinami, filozofií a různými proudy literární produkce, k nimž práce dospěla, bude možné rozplétat síť sebereflexivity v české próze s větší mírou onoho vhledu a zároveň tento specifický typ prózy číst v kontextech, které jí náleží.

Bibliografie

Prameny

ČAPEK, Josef a ČAPEK, Karel. „Zářivé hlubiny a jiné prózy“ [1916]. In: ČAPEK, Josef a ČAPEK, Karel. *Spisy II. Ze společné tvorby*. Praha: Československý spisovatel, 1982, s. 103–165. ISBN neuvedeno.

GIDE, André. *Penězokazi* [1925]. *Deník Penězokazů* [1926]. Praha: Odeon, 1968. ISBN neuvedeno.

HODROVÁ, Daniela. *Théta*. Praha: Československý spisovatel, 1992. ISBN 80-202-0370-2.

RICHTEROVÁ, Sylvie. *Slabikář otcovského jazyka*. Praha: Arkýř, 1991a. ISBN 80-7108-022-5.

RIMBAUD, Arthur. *Dopisy vidoucího*. Přel. Miloslav Topinka a Jan Zábřana. Praha: Gallery, 2000 [1871]. ISBN 80-86010-34-1.

ŘEZÁČ, Václav. *Rozhraní*. Praha: Československý spisovatel, 1961 [1944]. ISBN neuvedeno.

SARTRE, Jean-Paul. *Nevolnost*. Přel. Dagmar Steinová. Praha: Československý spisovatel, 1967 [1938]. ISBN neuvedeno.

SOUČKOVÁ, Milada. *Hlava umělce. Studie k větší práci*. Praha: Prostor, 2002 [1946]. ISBN 80-7260-076-1.

WEINER, Richard. „Prázdná židle“ [1919]. In: WEINER, Richard. *Prázdná židle a jiné prózy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1964. ISBN neuvedeno.

WEINER, Richard. „Lazebník“ [1929]. In: WEINER, Richard. *Spisy 3*. Praha: Torst, 1998, s. 7–200. ISBN 80-7215-021-0.

WEINER, Richard. *Hra doopravdy*. Praha: Mladá fronta, 1967 [1933]. ISBN neuvedeno.

WOOLF[OVÁ], Virginia. *A Writer's Diary*. Edited by Leonard Woolf. San Diego – New York – London: A Harvest Book – Harcourt, Inc., 1953. ISBN 0-15-602791-7.

Literatura

ARISTOTELÉS. *Etika Nikomachova*. Přel. Antonín Kříž. Praha: Rezek, 1996. ISBN 80-901796-7-3.

BAUER, Michal (ed.). *Neznámý člověk Milada Součková*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2001. ISBN 80-85778-32-7N. Dostupné online na: <http://www.ucl.cas.cz/edicee/sborniky/konferencni/15-neznamy-clovek-milada-souckova> [18-03-2020].

BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Přel. Růžena Grebeníčková, Jaroslav Střítecký a Věra Saudková. Praha: Odeon, 1979. ISBN neuvedeno.

BRABEC, Jiří. „Spisovatelé ,ve věku železa a ohně“. Česká literatura a její souvislosti v předválečné době“. In: PAPOUŠEK, Vladimír a kol. *Dějiny „nové“ moderny 3. Věk horizontál: česká literatura v letech 1935–1947*. Praha: Academia, 2017, s. 45–93. ISBN 978-80-200-2736-8.

CAMUS, Albert. *Mýtus o Sisyfovi*. Přel. Dagmar Steinová. Praha: Garamond, 2015 [1942]. ISBN 978-80-7407-265-9.

ČERNÝ, Václav. *První a druhý sešit o existencialismu*. Praha: Mladá fronta, 1992a. ISBN 80-204-0337-X.

ČERNÝ, Václav. *Paměti 1945–1972*. Brno: Atlantis, 1992b. ISBN 80-7108-036-5.

ČERNÝ, Václav. *Soustavný přehled obecných dějin literatury naší vzdělanosti 4. Pseudoklasicismus, preromantismus, romantismus a realismus. Univerzitní přednášky*. Praha: Academia, 2009. ISBN 978-80-200-1655-3.

DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003. ISBN 80-240-0735-2.

DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica II. Fikční světy postmoderní české prózy*. Praha: Karolinum, 2014. ISBN 978-80-246-2661-1.

FELIX, Jozef. „K Sartrovu románu ‚Nevolnost‘“. In: SARTRE, Jean-Paul. *Nevolnost*. Přel. Dagmar Steinová. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 227–230. ISBN neuvedeno.

GENETTE, Gérard. *Fikce a vyprávění*. Přel. Eva Brechtová. Brno – Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2007. ISBN 978-80-85778-56-4.

HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. Přel. Ivan Chvatík, Pavel Kouba, Miroslav Petříček jr. a Jiří Němec. Praha: OIKOYMENH, 2002 [1927]. ISBN 80-7298-048-3.

HEIDEGGER, Martin. *Původ uměleckého díla*. Přel. Ivan Chvatík. Praha: OIKOYMENH, 2016 [1950]. ISBN 978-80-7298-207-3.

HEYDUK, Josef. „Penězokazi“. In: GIDE, André. *Penězokazi. Deník Penězokazů*. Praha: Odeon, 1968, přebal knihy. ISBN neuvedeno.

HILSKÝ, Martin. *Modernisté*. Praha: Argo, 2017 [1995]. ISBN 978-80-257-2193-3.

HODROVÁ, Daniela a kol. *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001. ISBN 80-7215-140-1.

HODROVÁ, Daniela. „Sebereflexivní román“. In: ZEMAN, Milan. *Poetika české meziválečné literatury*. Praha: Československý spisovatel, 1987, s. 156–178. ISBN 22-146-87.

HODROVÁ, Daniela. „Sebereflexe ve vývoji románu“. In: HODROVÁ, Daniela. *Hledání románu*. Praha: Československý spisovatel, 1989. ISBN nevedeno.

HOLÝ, Jiří. „Komentář“. In: ŘEZÁČ, Václav. *Rozhraní*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004, s. 468–480. ISBN 80-7106-412-2.

HOLÝ, Jiří. „Typy vyprávění“. In: ČERVENKA, Miroslav a kol. *Na cestě ke smyslu: Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2005, s. 643–711. ISBN 80-7215-244-0.

HRABAL, Jiří. „Narativní diskurz: Vypravěč“. In: KUBÍČEK, Tomáš, HRABAL, Jiří a BÍLEK, Petr. A. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, s. 103–167. ISBN 978-80-7272-592-2.

HUSSERL, Edmund. *Karteziánské meditace*. Přel. Marie Bayerová. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1968 [1931]. ISBN nevedeno.

HUSSERL, Edmund. *Krize evropských věd a transcendentální fenomenologie*. Přel. Hana Kubová a Petr Kuba. Praha: Academia, 1996 [1936]. ISBN 80-200-0561-7.

HUSSERL, Edmund. *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii*. Přel. Alena Rettová a Petr Urban. Praha: OIKOYMENH, 2004 [1913]. ISBN 80-7298-085-8.

CHALUPECKÝ, Jindřich. „Svět, v němž žijeme“ [1940]. Dostupné online na: https://monoskop.org/images/3/32/Chalupecky_Jindrich_1940_Svet_v_nemz_zijeme.pdf [24-02-2020].

CHALUPECKÝ, Jindřich. *Expresionisté. Richard Weiner, Jakub Deml, Ladislav Klíma, Podivný Hašek*. Praha: Torst, 1992. ISBN 80-85639-00-9.

KOTEN, Jiří. *Jak se fikce dělá slovy: pragmatické aspekty vyprávění*. Brno: Host, 2013. ISBN 978-80-7294-846-8.

KRATOCHVIL, Jiří. *Příběhy příběhů*. Brno: Atlantis, 1995. ISBN 80-7108-110-8.

LANGEROVÁ, Marie. *Weiner*. Praha: Torst, 2000. ISBN 80-86055-97-3.

LEVINAS, Emmanuel. *Objevování existence s Husserlem a Heideggerem*. Přel. Jan Bierhanzl, Josef Fulka a Karel Novotný. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2014. ISBN 978-80-7465-127-4.

LÉVY, Bernard-Henri. *Sartrovo století (filozofické zkoumání)*. Přel. Michal Novotný. Brno: Host, 2003 [2000]. ISBN 80-7294-099-6.

LINHARTOVÁ, Věra. „Doslov“. In: WEINER, Richard. *Hra doopravdy*. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 275–313. ISBN neuvedeno.

LIŠKOVÁ-TRAUBOVÁ, Věra. „O některých problémech nového románu („Odkaz’ a ‚Zakladatelé’ Milady Součkové)“ [1941]. Dostupné online na: <http://sas.ujc.cas.cz/archiv.php?lang=en&art=386>.

LUKÁCS, György. *Metafyzika tragédie*. Přel. Eva Hartlová. Praha: Československý spisovatel, 1967. ISBN neuvedeno.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Oko a duch a jiné eseje*. Přel. Oldřich Kuba. Praha: Obelisk, nakladatelství umění a architektury, 1971. ISBN neuvedeno.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Viditelné a neviditelné*. Přel. Miroslav Petříček. Praha: OIKOYMENH, 2004 [1964]. ISBN 80-7298-098-X.

MILOTA, Karel. „Ediční poznámka“. In: SOUČKOVÁ, Milada. *Amor a Psyché*. Praha: ERM, 1995 [1937], s. 233–235. ISBN 80-85913-11-9.

NIETZSCHE, Friedrich. *Tak pravil Zarathustra*. Přel. Otokar Fischer. Praha: Vyšehrad, 2013 [1885]. ISBN 978-80-7429-375-7.

OPELÍK, Jiří. „O autorovi Rozhraní“. In: ŘEZÁČ, Václav. *Rozhraní*. Praha: Československý spisovatel, 1961, s. 391–394. ISBN neuvedeno.

OPELÍK, Jiří. „Václav Řezáč“. In: Kolektiv autorů. *Lexikon české literatury 3/I–II (M–Ř)*. Praha: Academia, 2000, s. 1389–1392. ISBN 80-200-0708-3.

PAPOUŠEK, Vladimír a kol. *Dějiny nové moderny 2. Lomy vertikál: česká literatura v letech 1924–1934*. Praha: Academia, 2014. ISBN 978-80-200-2296-7.

PAPOUŠEK, Vladimír. *Existencialisté. Existenciální fenomény v české próze dvacátého století*. Praha: Torst, 2004. ISBN 80-7215-237-8.

PAPOUŠEK, Vladimír. *Gravitace avantgard. Imaginace a řeč avantgard v českých literárních textech první poloviny dvacátého století*. Praha: Akropolis, 2007. ISBN 978-80-86903-52-1.

PAPOUŠEK, Vladimír. „Víra v ‚Román‘. Psaní jako nástroj sebepoznávání“. In: BARÉNYI, Olga. *Román*. Praha: Akropolis, 2015 [1945], s. 7–16. ISBN 978-80-7470-090-3.

PAPOUŠEK, Vladimír. *Maxwellův démon. Objekty, slovníky a řečové akty v literatuře*. Praha: Akropolis, 2017a. ISBN 978-80-7470-163-4.

PAPOUŠEK, Vladimír. „Horizonty vědění a řeči. Česká próza na prahu ‚nové‘ moderny a ‚postmoderny‘“. In: PAPOUŠEK, Vladimír a kol. *Dějiny ‚nové‘ moderny 3. Věk horizontál: česká literatura v letech 1935–1947*. Praha: Academia, 2017b, s. 131–191. ISBN 978-80-200-2736-8.

PAPOUŠEK, Vladimír. „Co lze slovy dělat s dějinami literatury v dějinném čase“. In: BÍLEK, Petr A., KAPLICKÝ, Martin, PAPOUŠEK, Vladimír a SKALICKÝ, David. *Kontext v pohybu: (neo)pragmatické úvahy o literatuře a kultuře*. Praha: Akropolis, 2018, s. 171–203. ISBN 978-80-7470-220-4.

PETŘÍČEK, Miroslav. *Filosofie en noir*. Praha: Karolinum, 2019. ISBN 978-80-246-3917-8.

POE, Edgar A. *Filozofie básnické skladby*. Přel. Aloys Skoumal. Verše Vítězslav Nezval. Praha: Městská knihovna v Praze, 2018 [1846]. ISBN 978-80-7587-938-7.

RICHTEROVÁ, Sylvie. *Slova a ticho*. Praha: Československý spisovatel, 1991b. ISBN 80-202-0338-8.

RICHTEROVÁ, Sylvie. *Ticho a smích. Studie z české literatury*. Praha: Mladá fronta, 1997. ISBN 80-204-0662-X.

RICHTEROVÁ, Sylvie. *Místo domova*. Brno: Host, 2004. ISBN 80-7294-131-3.

SARTRE, Jean-Paul. *Štúdie o literatúre*. Přel. Anton Vantuch. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1964. ISBN neuvedeno.

SARTRE, Jean-Paul. *Vědomí a existence*. Přel. Jakub Čapek a Miroslav Petříček, jr. Praha: OIKOYMENH, 2006a. ISBN 80-7298-171-4.

SARTRE, Jean-Paul. *Bytí a nicota. Pokus o fenomenologickou ontologii*. Přel. Oldřich Kuba. Praha: OIKOYMENH, 2006b [1943]. ISBN 80-7298-097-1.

SEARLE, John Rogers. „Logický status fikčního diskurzu“ [1975]. Přel. Josef Línek. In: *Aluze* 11, 2007, č. 1, s. 61–69.

SEARLE, John Rogers. *Making the Social World: The Structure of Human Civilization*. Oxford: Oxford University Press, 2010. ISBN 9780195396171.

SELNER, Ondřej. *Překlady básní E. A. Poea v kontextu české literatury*. Diplomová práce. České Budějovice: Filozofická fakulta Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích, 2015 [obhájeno]. Dostupné online na: <http://invenio.nusl.cz/record/188923?ln=cs> [01-03-2020].

SCHOPENHAUER, Arthur. *Svět jako vůle a představa I*. Přel. Milan Váňa. Pelhřimov: Nová tiskárna, 1997 [1819]. ISBN 80-901916-4-9.

SKOUMAL, Aloys. „Sternův Tristram Shandy“. In: STERNE, Laurence. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Přel. Aloys Skoumal. Praha: Odeon, 1985, s. 525–534. ISBN nevedeno.

SRP, Karel. *František Kupka. Sujet dans l'objet*. Praha: Arbor Vitae, 2018. ISBN 978-80-88256-02-1.

ŠALDA, František Xaver. *Z období zápisníku*. Praha: Odeon, 1987. ISBN nevedeno.

ŠKLOVSKIJ, Viktor B. *Teorie prózy*. Přel. Bohumil Mathesius. Praha: Akropolis, 2003 [1925]. ISBN 80-7304-026-3.

ŠKLOVSKIJ, Viktor B. *Próza: úvahy a rozborý*. Praha: Odeon, 1978. ISBN neuvedeno.

TRÁVNÍČEK, Jiří. *Příběh je mrtev? Schizmata a dilemata moderní prózy*. Brno: Host, 2003. ISBN 80-7294-079-1.

TRPKA, Vladimír. „Performativita – metanarativita – metafikcionalita“. In: SLÁDEK, Ondřej (ed.). *Performance/performativita*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2010, s. 105–125. ISBN 978-80-85778-76-2.

TRPKA, Vladimír. *Od metafikce k sebereflexivnímu vyprávění (Teorie a praxe sebeodhalující fikce v české literatuře)*. Disertační práce. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2016 [obhájeno]. Dostupné online na: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/102402/> [22-02-2020].

VOJVODÍK, Josef. „Znovu pojmenovat věci světa!“. In: PAPOUŠEK, Vladimír a kol. *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905–1923*. Praha: Academia, 2010, s. 212–232. ISBN 978-80-200-1792-5.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Praha: OIKOYMENH, 2017 [1921]. ISBN 978-80-7298-284-4.

[zk-red]. *Jean-Paul Sartre. Co je to literatura? (Qu'est-ce que la littérature?, 1947)*. Dostupné online na: <https://ucl.cas.cz/edicee/images/data/prirucky/obsah/pruvodce/Co%20je%20literatura.pdf> [24-02-2020].