MAREK SLOVÁK / 30. 8. 2022

Narcistní narativy (II)

Porevoluční ptákoviny aneb Horší už to nebude

Vědomí sebe sama, čímž se míní sebeuvědomělost a sebereflexivnost, spolu s odkazováním, může být jedním z rozpoznávacích znaků metafikce (fikce o fikci), potažmo metatextu (textu o textu). Římská dvojka v názvu referuje**[1]** k předchozí části článku. V ní byly jednak zmapovány a osvětleny různé literárně a filmovědné definice pojmu, jednak byla interpretována tvorba vybraných tvůrců a tvůrkyň (Zdeněk Svěrák a Ladislav Smoljak, Václav Vorlíček a Miloš Macourek, Věra Chytilová či Jiří Menzel). Zatímco předchozí text se zaměřoval na filmaře a filmařky začínající před rokem 1989 a o poznání méně úspěšně navazující po něm, tento se bude soustřeďovat na porevoluční metafikční ptákoviny a bejkárny.

Znalé a důvtipné čtenářstvo rozpoznalo, že „ptákoviny a bejkárny" jsou aluzí k *Tristramu Shandymu*, a to jak literárnímu, který byl psán britským pastorem a literátem Laurencem Sternem v letech 1759–1767, tak i filmovému, který byl takto v anglicky mluvících zemích pojmenován (*A Cock and Bull Story*, r. Michael Winterbottom, 2005). **[2]** Literární dílo o psaní i nemožnosti psaní (auto)biografií a jeho zfilmovaná verze, která je biografií o biografiích, filmem o natáčení filmu a o adaptování neadaptovatelného, jsou příkladnou metafikcí. Příkladnou, protože román(y) i snímek jsou plné toho, co je pro metafikce příznačné: tematizování vztahu fikce, skutečnosti a role čtoucích/sledujících v (re)konstruování dění a připisování významů; přímé oslovování; odbočky; vstup vypravěče a jeho komentářů; rozrušování možnosti reprezentace prostřednictvím zmnožování jedné postavy v různých fázích jejího věku a v různých úrovních fikčního; upozorňování na umělost a konstrukční principy zpředmětňováním strategie vyprávění a způsobu výstavby formou absentujících, zcela prázdných anebo zpřeházených kapitol či odhalováním úrovní fikce (biografie, natáčení biografie, reflexe natáčeného)… Shrnuto, poukazuje se na limity psaní i natáčení, přičemž se u omezení nezůstává, nýbrž se překonávají, hledají se nové

přístupy a postupy, jak jim čelit.

Porevoluční filmaři a filmařky**[3]** natáčeli/y o nemožnostech natáčení, protože změna doby s sebou přinesla nové výzvy zejména ekonomického rázu, které byly tematizovány v dílech za účelem jejich kritiky. Fikce o fikci glosovala, jak autorské vyjádření ustupuje do pozadí. Důležitějším než režisér/ka se stával producent (*Kamenný most* [1996] Tomáše Vorla*, Vyhnání z ráje* [2001] Věry Chytilové*, Největší z Čechů* [2010] Roberta Sedláčka). Tlačilo se na podřízení se nejnižšímu společnému diváckému jmenovateli a vyhovění sponzorům nevkusným začleňováním produktů (*Největší z Čechů, Celebrity s.r.o.* [2015] Miloslava Šmídmajera). Alternativa se stávala středním proudem, prefabrikovanou komercí pro masy, zaznívalo skepticky (*Visací zámek 1982–2007* [1993] a *Mňága – Happy End* [1996] Petra Zelenky). Hlavním předmětem kritiky bylo, že umění a tradice musí ustupovat před byznysem a komercí (*Donšajni* [2013] Jiřího Menzela).

Za komunismu působilo několik výrazných osobností prozkoumávajících možnosti metafikce jako formy úniku před točením prorežimních filmů i jako prostředku „ne/konstruktivní kritiky". V novém režimu jakoby se převládajícím proudem staly fikce o ne/vzniku fikce, reflektující dopady nových poměrů v kreativním průmyslu**.** Mohlo by se to na první pohled jevit logické, ale celá věc je mnohem komplikovanější. Jenom za poslední tři dekády vzniklo na bezmála tři desítky metafikcí. Šly by je zpřehlednit vytvořením kategorií.

V jedné přihrádce by byli režiséři/režisérky navazující na svou předrevoluční tvorbu (Svěrák, Vorlíček a Macourek, Chytilová, Menzel), tj. snímky rozebírané v předchozím článku. V další kategorii by byli tvůrci začínající po roce osmdesát devět, kteří prozkoumávají fikci o fikci opakovaně a přistupují k ní pokaždé jako k výzvě (Svěrák mladší, Zelenka, Najbrt, Němec, Švankmajer). Selekce by ale nemusela jít po autorské linii. Mohla by reflektovat typ uměleckého odvětví podrobeného náhledu: filmy o natáčení filmu (*Vyhnání z ráje*, *Eliška má ráda divočinu* [1999] Otakáro Marii Schmidta*, Ztraceni v Mnichově* [2015] Petra Zelenky*, Pojedeme k moři* [2014] Jiřího Mádla). Zvláštní podkategorii by tvořily snímky pojednávající o nedokončení (*Největší z Čechů, Polski Film* [2012] Marka Najbrta*, Ztraceni v Mnichově*) či zabývající se nonfikcí (*Největší z Čechů, Holka Ferrari Dino* [2009] Jana Němce*, Kawasakiho růže* [2009] Jana Hřebejka). Ve velkém by bylo zastoupeno divadlo, ať už otázkou, pro jaké

publikum se hraje a jestli má smysl hrát (*Karamazovi* [2008] Petra Zelenky),či proto, že chce výrazná osoba rekapitulovat život a dílo, poodhalit způsob realizace a sdělit světonázor (*Donšajni, Odcházení* [2011] Václava Havla a *Hmyz* [2018] Jana Švankmajera). Opomíjenějším médiem je televize, která ve světech příběhů představuje antagonistu, proti kterému se jakožto konkurentovi kinofilní tvůrce vymezuje (*Akumulátor),* nebo je předmětem umožňujícím přiznat původ sledovaného a reflektovat adaptační proces (*Mach, Šebestová a kouzelné sluchátko*).

Otázka adaptace – z jednoho média do druhého, přenesení do jiného prostředí pro oživení klasického námětu, naplňování/vzdorování předloze – se může stát hlavním zájmem metafikce (*Karamazovi, Hmyz* a *Otesánek* [2000] Jana Švankmajera, *Mach, Šebestová a kouzelné sluchátko* [2010] Václava Vorlíčka*, Tři bratři* [2014] Jana Svěráka). Nešlo-li by se po uměleckých odvětvích a médiích, profesích ani předmětech zájmu, mohli bychom vysledovat, že metafikce slouží k ozvláštnění několika žánrů s dlouhodobou tradicí v tuzemské kinematografii: dětského filmu (*Pojedeme k moři*) či sociálního dramatu, které je neotřele spojeno s pohádkovým rámcem (*Žáby bez jazyka* [2020]Miry Fornaya *Skokan* [2017] Petra Václava). Samostatný oddíl by nepochybně byl věnován i historiografické metafikci**[4]** jakožto fikce o fikci a zároveň fikce o historii jako konstruktu (*Holka Ferrari Dino, Kawasakiho růže, Ztraceni v Mnichově* a *Protektor* Marka Najbrta [2009]). Při zohlednění vlivu postav na proces vyprávění bychom mohli rozlišovat jednotlivé profese, zejména scenáristickou (*Kamenný most, Betlémské světlo* [2022] Jana Svěráka), či přítomnost osoby tvůrce (*Vyhnání z ráje, Tři bratři; Holka Ferrari Dino* a *Vlk z Královských Vinohrad* [2016] Jana Němce). Neopomenutelná by byla i pozice čtenáře/čtenářky ve fikci jako tuto utvářející (*Otesánek* a *Něco z Alenky* [1988] Jana Švankmajera*, Život je život* [2015] Milana Cieslara).

Jakékoliv zpětné třídění je ovšem problematické. Jednotlivé kategorie jsou umělé, některé prostupné. Předchozí odstavce měly načrtnout možnou systematizaci bez nároku na úplnost a nabídnout od toho odvislé potenciální strukturování textu. V neposlední řadě měly poukázat na rozmanitost filmové produkce a „opomenout" hraničnost**[5]** některých příkladů (*Mazaný Filip* [2003] Václava Marhoula,**[6]** *Kanárská spojka* [1993] Ivo Trajkova,**[7]** *Život je život***[8]** a *Celebrity s.r.o.***[9]**).

Auteuři a historiografická metafikce

„Příběh o zlověstném, sebestředném jedinci, toužícím po slávě a moci," sebeironicky prohlašuje Karel Roden na začátku semiautobiografického *Vlka z Královských Vinohrad*. Citovaný poslední film Jana Němce, dokončený z důvodu režisérovy smrti Tomášem Kleinem, dokládá, že nelze jednoduše asociovat osobu tvůrce s jejím fikčním překladem. Vpisování sebe a své životní trajektorie do fikce neznačí nutně (auto)biografii, protože může představovat hru s různými úrovněmi textuálních překladů a vazeb. Roden, který ztvárňoval Němce za mlada v *Holka Ferrari Dino,* je v pozici vypravěče připomínajícího Němce-tvůrce, zatímco někoho jako Němec v jeho dřívějších letech hraje Jiří Mádl. Minimálně dvě úrovně rovin fikce (Roden jako němcovský demiurg, Mádl jako fikční zpodobnění wannabe-Němce) jsou v epilogu zmnoženy na tři: přepne se z inscenovaných pasáží do dokumentárních záběrů Němce režírujícího Mádla. Finální přepnutí nemá vést k dobrání se skutečného anebo pravdivého, protože je další hrou s textuálními rovinami a konstrukty.

V počinu, který svým názvem referuje k taktéž nespolehlivě odvyprávěnému *Vlkovi z Wall Street* (The Wolf of Wall Street, 2013) Martina Scorseseho, neslouží užití dokumentárních záběrů autentizaci. Ke skutečné a zaznamenané události, kdy Menzel sešvihal jednoho z potenciálních nečestných producentů na karlovarském festivalu, je nastřižen nesouvisející potlesk porevolučních prezidentů. Pasáže představující

minulost, třeba zrušený canneský ročník konce šedesátých let, jsou schválně zjevně natočeny v současnosti. Jde o strategii, jak distancovat publikum přiznáním konstruovanosti a nespolehlivosti minulosti. Jiným příkladem je udělení víza pro vycestování do Československa z důvodu úmrtí, přičemž se jím míní pohřeb komunismu. Na odhalení, že tomu tak nebylo, kamera vystoupá nahoru a odkryje plac s postavenou scénou. Jindy stačí znát dějiny a vědět, že Jan Němec Jeana-Luca Godarda nezabil.

Vlk je postmoderní, vysoké a nízké mísící, velké dějiny a narativy zpochybňující dílo, které ústí do nemožnosti poznání, potažmo banalizace přesahu. Zato Němcova předchozí *Holka Ferrari Dino* je příkladem modernistického počinu, ve kterém je audiovize subjektivním vyjádřením toku paměti, zarámovaného jako postmoderní jízlivá reflexe modernistického vyobrazování selektivních a zkreslených vzpomínek. Užívá se Němcem pořízených dokumentárních záběrů ze srpnové invaze, známých jako *Oratorium pro Prahu* (1968). Kolem *Oratoria*, začleněného v plné délce, je vystavěno vyprávění o jeho pořízení a propašování. Ve znovuinscenování minulosti hraje Roden Němce, ale než by byl plnohodnotnou, konající i komunikující postavou ve fikčním překladu skutečnosti, je zpodobněním vzpomínek. Neslyšíme ho mluvit a jeho jednání je podřízeno komentáři mimo obraz, i monology/dialogy ostatních jsou zastoupeny voice-overem. Hlas, náležící Rodenovi z roviny v budoucnosti, kdy jako režisér připomínkuje materiál a vybavuje si dřívější dobu, přiznává subjektivitu, selektivitu a zkreslenost vzpomínek, dává najevo jejich úpravu do fikčního tvaru.

Roden se na začátku vymezuje vůči obrazům minulosti, které jsme viděli mnohokrát, a na konci odchází, protože se už na to nemůže dívat. Objevuje se sám Němec a začíná rekapitulovat. Co předtím bylo esejí o pamatování si minulosti, se překlopilo do konfrontace minulosti a současnosti, ovšem s jízlivou sebereflexivní tečkou: Němec po letech dává na dobře míněnou radu Clauda Chabrola, že by se filmy neměly plést do politiky, a tak natáčí… *Holka Ferrari Dino* o srpnové invazi?!

Zatímco Jan Němec v historiografických metafikcích prozkoumával problematiku subjektivity a (ne)spolehlivosti paměti i překladu či posuny skutečného do narativní podoby, jiní tvůrci se táží, jakou roli sehrávají média v utváření představ a názorů o historii. Tvůrčí duo Petr Jarchovský a Jan Hřebejk po několika ostalgických snímcích (*Pelíšky* [1999], *Pupendo* [2003]) tematizovali roli médií v reprezentování minulosti.

Kawasakiho růže pojednává o vzniku dokumentárního portrétu o disidentovi, jenž se ukáže být kolaborantem spolupracujícím s StB. Vidíme natáčení dokumentu včetně rozhovorů a zachycení rodinného života portrétovaného, ale i to, jak pořízený materiál kriticky komentují jeho tvůrci (na adresu ženy portrétovaného: „Ona je jeho mluvčí. Vytváří jeho obraz. Mediální obraz je dokonalý.“). Navzdory reflexi limitů tvorby, která není schopna zachytit odstíny šedi života a dilema voleb v nedemokratických režimech, se končí vírou v médium jako archiv (kolektivní) paměti.

Protektor Marka Najbrta reflektuje, jakou funkci zastávala média v historicky těžkých okamžicích. Ústřední mužská postava jako člověk z rozhlasu stoupá během protektorátu díky svému konformismu. Naopak hlavní ženská postava jako židovská herečka má po slibné kariéře, a tak může jen odbojně navštěvovat kino jednak jako zdroj úniku před realitou, jednak jako věc vzdoru, protože se tam dostává i přes zákaz vstupu. Vedle toho, že každá z obou hlavních postav představuje jiné médium a protagonisté jsou v paralele k sobě navzájem vzhledem k vzestupu/pádu kvůli změně politických podmínek, film sebereflexivně upozorňuje na ideologickou bez/moc médií. Pokud v rozhlase probíhá trialog ohledně cenzury, dvě spolu souhlasící, prorežimně oportunistické postavy vypínají zvuk opozičnímu kolegovi v nahrávacím studiu. Naopak protirežimně smýšlející kolega, odklizený kvůli názorům do archivu, vypne přenos koncertu konajícího se na počest Heydricha. Promítač v kině vlepuje do propagandistického týdeníku políčka z animovaných pohádek, které satirizují promluvy nacistických pohlavárů, a pořádá uzavřené projekce zakázaných filmů.

Dalo by se rozsáhle psát o tom, jak je *Protektor* pastiší napodobující postupy příznačné pro formální podobu snímků z doby, do níž je zasazen, za účelem stavění na odiv, co v dobových filmech nebylo přítomné/možné. Jelikož jsem se o něco takového pokusil jinde a v tomto narativu k tomu narcistně referuji**[10],** přejdu k *Ztraceni v Mnichově*. Ve snímku Petra Zelenky jde o pokládání si otázky, jak vůbec skrze audiovizi popularizovat nové náhledy na staré události vnímané jako historické křivdy, definující charakter a povahu národa. Autor titul vystavěl jako argument založený na přerámovávání sledovaného a slyšeného, aby publikum dospělo ke změně náhledu na Mnichovskou dohodu.

Prvních třicet pět minut sledujeme místy filmařsky neobratnou absurdní komedii o ex-novináři a jeho únosu Daladierova papouška. Následných čtyřicet minut sledujeme film

o natáčení kvůli řadě problémů nedokončeného**[11]** počinu o bývalém novináři a prostořekém okřídlenci. Posléze se vede výklad a polemika o revizionistické knize o Mnichovské dohodě nikoliv jako zradě, nýbrž taktickém kroku, a jejím možném zapracování do původně neambiciózní česko-francouzské komedie. Několikeré přerámování, kdy přejdeme od záměrně nepovedené fikce k fikci o této nezdařené fikci a na konec k disputaci o možnostech historických fikcí, proměňuje s každým z načrtnutých aktů (sub)žánr, formální podobu i předmět humoru. *Ztraceni v Mnichově* si nejprve utahují z česko-francouzských vztahů, kdy je humor založen na stvrzování francouzské nadřazenosti vůči čemukoliv českému. Dospěje se k tomu, že si Češi (a Češky) stvrzují narativy o sobě, byť se nezakládají na pravdě.

Auteuři prozkoumávající možnosti metafikce: Zelenka, Švankmajer, Svěrák

Ztraceni v Mnichově jsou, nebudeme-li počítat seriálový *Dabing Street* (2014), v pořadí pátou metafikcí ve filmografii Petra Zelenky. Matrjošková struktura, v rámci které se postupně odhalují jednotlivé roviny a uchopování i chápání historie, umožnila režisérovi a scenáristovi v jedné osobě zase jinak přistoupit k fikci o fikci. U Zelenkových snímků nejde primárně o hru s formou, protože ta je vždy podřízena tématu, jímž je adaptace, respektive problém adaptovatelnosti v širším slova smyslu. Hudební kapely ve *Visací zámek 1982–2007* a *Mňága – Happy End* se musí adaptovat, a to ve smyslu přizpůsobit až podřídit se za účelem profesního přežití, na to, co chce jejich manažer. Nohavica a Plíhal se v *Roku ďábla* musí adaptovat na společnost, ať již zbavením se závislosti na alkoholu, nebo neodstříháváním se od fanoušků a médií, aby mohli vůbec nadále existovat. *Karamazovi* jsou několikanásobnou adaptací: literární předloha Fjodora Michajloviče Dostojevského je uzpůsobena pro divadlo; zároveň se vychází z již upravené verze Evalda Schorma; inscenace se navíc přenáší do prostředí polských oceláren, kterému se uzpůsobuje; a konečně herecký soubor reaguje na osobní tragédii místního dělníka a zkoušení dle toho předělává. *Ztraceni v Mnichově* tematizují, jak adaptovat historickou literaturu faktu do narativního fikčního díla, zároveň si dělají legraci z ne/přizpůsobivosti dvou národností. *Karamazovi* proces adaptace reflektují taktéž, ale místo přerámovávání a přepisovávání viděného a slyšeného volí přístup zmnožování vlivů a reflektování toho, co vše se podílí na aktualizování známého.

Pro Zelenkovu filmografii platí, co stojí v titulcích *Mňágy*: „Nic v tom filmu není pravda. Všechno se skutečně stalo." Zdánlivý rozpor umožňuje režisérovi probádat několik rovin adaptací-překladů, ale nikoliv z jednoho média do dalších, nýbrž mezi skutečností, jejím fikčním překladem a zdokumentováním tohoto vztahu. Mockumenty *Visací zámek* a *Mňága* mystifikují minulosti i možnou budoucnost kapel. Přítomností dokumentárního štábu, cameo vystoupeními (Jan Foll, Mirka Spáčilová, Chinaski, Zdeněk Troška) či přepisováním všeobecně známé minulosti (jak došlo k sametové revoluci?) přiznávají přetváření reality, aby tato – pro komercionalizaci alternativní hudební scény – byla kritizována.

Oba filmy posloužily jako určitý vzor pro *Rok ďábla*, protože i tentokrát dokumentarista natáčí o hudební osobnosti/kapele: iniciátorem je anglicky mluvící člověk, překážky představují a zdrojem humoru jsou rozmanité fóbie/obsese a opět nechybí tiskové konference či známé osobnosti z kulturního prostředí v malých rolích… Žánrově i formálně se ovšem Zelenka posunul od mystifikačních dokumentů k metafikční biografii o dokumentování hudebníků, a tak se zmnožily i jednotlivé úrovně fikčního překladu: nejenom dokumentární rovina, kdy je zaznamenáván hudebník i kapela a nezbytné jsou rozhovory v podobě mluvících hlav do kamery, ale i rovina o natáčení a natáčejícím, která tvoří další paralelu k portrétované hudební osobnosti, a

k tomu pseudobiografická rovina jako z regulérního biopicu. Všechny roviny jsou podřízeny významovému rámci hledání, co člověka přesahuje, a vzhledem k rozřešení roviny s dokumentujícím má *Rok ďábla* blíž k fikcím o nedokončení fikce.

Karamazovi se mohou jevit jako další tuzemská metafikce, kde jeviště představuje kondenzovanou verzi světa a všichni hrají nějakou roli, jako tomu bylo u *Šaška a královny* či v *Donšajnech* a *Odcházení*.**[12]** Zelenka se stejně jako Chytilová s Polívkou či Menzel a Havel táže, kdo kde hraje pro koho a za jakým účelem. Podstatnější se ale pro něj zdá být vzájemné prostupování skutečného a uměleckého, umění ozvláštňující skutečnost a skutečnost nějakým způsobem u/pře-tvářející umění. Herci se v šatně baví, přitom přejdou do nacvičování napsaných dialogů anebo monologů; celá jedna linie z předlohy s únosem a zabitím dítěte je odstraněna, aby jednomu divákovi nepřipomínala tragickou nehodu jeho syna, nebo představení nabývá podobnosti mezi hrou a osobním životem jednoho z diváků, když ve hře zemře otec, zatímco on se dozvídá o skonu svého syna; či se vede paralela mezi milenkou ve hře, která vyhrožuje sebevraždou, a divákem-otcem, který spáchá sebevraždu. Bez publika by umění nebylo živé a nadále nepřežívalo, nezískávalo na relevantnosti.

Zelenku víc zajímá společenská funkce umění, nikoliv jeho zpracování v mysli recipienta/recipientky, na což se zaměřuje několik celovečerních děl Jana Švankmajera. Jeho dlouhometrážní prvotina *Něco z Alenky*, vzniklá ještě před revolucí, je surrealistickou, a tudíž svým duchem věrnou adaptací knižní *Alenky v říši divů* Lewis Carrolla. Titulní dívenka podobně jako tvůrci animovaných děl oživuje předměty, akorát tak činí pomocí vlastní fantazie.

Je to ona, která nám vypráví, boří čtvrtou stěnu a sděluje zdánlivý protimluv, že musíme zavřít oči, abychom něco viděli. Je to ona, jejímž hlasem promlouvají ostatní postavy. Je to ona, která svou fantazií zabydluje vyfabulovaný svět, ať už její pláč představuje povodeň, či okolní předměty (zvíře v teráriu, nůžky v šuplíku či karty na hraní) naleznou takovou funkci, jakou jim ona přiřkne. „Všechnu moc dětské imaginaci!" jako kdyby pamfletově hlásala tato metafikce o konstruování fikce prostřednictvím fantazie. Pozdější Švankmajerův *Otesánek* navazuje na *Něco z Alenky* jednak surrealistickým zmocňováním se kanonické pohádky, jednak prací s dětskou perspektivou, konkrétně různými mentálními projekcemi dospívající dívky Alžběty, která má bujnou fantazii při střetnutí s pedofilním sousedem anebo při čtení knih,

které jsou dle jejích maloměšťáckých rodičů nevhodné.

Metafikční rozměr nevychází z reflexe, že fikční narativy a světy příběhu jsou konstruovány v mysli recipujících, nýbrž ze střetu sociálního dramatu (manželé snažící se o dítě) s pohádkovým rámcem (přítomnost všežravého Otesánka).**[13]** Respektive je založen na konfrontaci dvou hledisek, optik: dospělého, a tudíž normotvorného, a dospívajícího, snažícího se narativy přepsat. Alžběta, poučená pohádkou o Otesánkovi, se snaží zabránit tomu, aby se dění odvíjelo jako v předloze. Srážka toho, co je postavami světa příběhu zakoušené jako skutečné, a obrazů z médií je zužitkována i v tzv. running-gazích. Záběr bonbónu, který se rozmázne dole na schodech, je prolnut s reklamou na něj a sloganem, že se rozplyne na jazyce; reklama na žehličku je doprovázena stížností ženy, která ji používá při sledování televize; manželé-sousedé si po odchodu z kina stěžují, že film byl blbost, protože nebyl o nich, obyčejných lidech. Po oslavě dětské představivosti v *Něco z Alenky* jsou v *Otesánkovi* fantazie dospívajících a mediální obrazy utínány/narušovány realitou.

Hmyz je založen na odhalování kreativního procesu, popisu modu operandi Jana Švankmajera, který ve svém posledním filmu osvětluje svou tvůrčí metodu. Anebo jde o součást promyšlené hry, ke které patří i režisérův úvod a spousta odkazů na předchozí tvorbu i kontext jejího vzniku a přijetí? Švankmajer nešetří sebereflexivními postupy: zmnožování rovin (inscenovaná hra bratří Čapků *Ze života hmyzu*, dokumentování jejího inscenování včetně mezilidských dramat ze zákulisí, záběry z natáčení obojího se Švankmajerem a jeho týmem); vkládání pasáží ukazujících tvorbu viděného a slyšeného (realizace triků, zvukových efekt ad.); jízlivé odkazování anebo čerpání z dalších textů (postava citující Shakespearova *Krále Leara*, podvratné užití písní z *Prodané nevěsty*, upomínky na *Lekci Faust* či *Spiklence slasti*); režisér místy vstupuje a osvětluje, poskytuje klíč k interpretaci; herci hovoří o tom, jakou roli sehrává v uchopení rolí snění; Švankmajer mluví o střihu jako ekvivalentu snu přenášejícím na jiná místa, přitom zmiňuje, že jeho záměrem bylo natočit *Hmyz* jako animovaný film nebo loutkové divadlo, tj. s minimálním pohybem kamery a krátkými záběry, stylizovaným herectvím, žádnou psychologií…

Vše zmíněné i mnohé další postupy vedou k distancování publika, až se naplňuje jedna z tezí v díle, že jedinou adekvátní a smysluplnou odpovědí na surovost života je cynismus fantazie. Fantazií je zde zmnožená fikce (divadelní hra, její inscenování i

natáčení obojího), jejíž realizace i konstrukční principy jsou odtajňovány. Švankmajerovy metafikce jsou jednotné v tématu,**[14]** u kterého film od filmu dochází k určitému posunu: od oslavy dětské imaginativnosti (*Něco z Alenky*) přes vyjádření skepse kvůli ubití představivosti dospívajících (*Otesánek*) až k dekonstrukci fikce jako sebeobranného mechanismu dospělých (*Hmyz*).

Betlémské světlo je metafikcí, která je vědomě nejspíš posledním, a proto bilancujícím počinem pro svého tvůrce – stejně jako výše interpretovaný Švankmajerův *Hmyz* a jako v předchozí části textu rozebíraní Menzelovi *Donšajni* a Jasného *Návrat ztraceného ráje*. Tvůrcem se v tomto případě nemyslí režisér a scenárista Jan Svěrák, nýbrž autor povídek, které posloužily jako předloha, a představitel hlavní role Zdeněk Svěrák. Svěrák senior hraje spisovatele, čímž krom své skutečné persony odkazuje i k *Trháku*. Zatímco v něm jako autor scénáře plánovaného diváckého hitu spíše pasivně sledoval, jak scenárista míní, ale režisér i okolnosti natáčení mění, v *Betlémském světle* se pokouší psát, ale toulavá mysl i všednodenní záležitosti mu v tom brání. Nabízelo by se spojovat skutečnou osobu Zdeňka Svěráka s jím ztvárňovanou postavou, ale tyto psychoanalytické biografismy nejsou na místě, protože v případě metafikcí jde vždy o textuální překlad, konstrukt, který má reprezentovat strasti psaní v návaznosti na svěrákovskou filmografii, nikoliv představovat skutečnou osobu.

V kontextu domácí polistopadové tvorby jde o výlučnou záležitost, protože předtím se na proces psaní zaměřoval pouze *Kamenný most*. Oba snímky tematizují tvůrčí krizi píšících autorů, ale uchopují ji jinak**[15]** – Svěráci se poprvé ve své filmografii dopustili toho, že nesladili téma s vyprávěním, protože kolize mezi nimi se stala sjednocujícím principem. Ponaučení i prozření pro postavy a publikum se neliší od *Akumulátora*: hlavní postavy opomíjejí podstatné kvůli unikání do fikčního, ať jde o životodárnou energii vysávající televize v *Akumulátorovi*, anebo psaní povídek v *Betlémském světle*.

Druhý zmíněný snímek zachází dál, protože spisovatel opomíjí podstatné i ve své fikční tvorbě: povídka, která dala celému počinu název, se prostřednictvím svých deprivilegovaných postav (nízkopříjmová rodina se synem s Downovým syndromem) připomíná a hlásí o prostor, ale dostává ho až na závěr. I spisovatelovi důležité věci dochází později, až nechá do svého života vstoupit druhé a bere na ně větší ohled. Odpovídá tomu i struktura a vývoj vyprávění, přičemž obojí je v protikladu k

Akumulátorovi. Zatímco v něm se schválně zpasivnělý budoucí hrdina postupně stává aktivním, v *Betlémském světle* spisovatel určuje a ovlivňuje směřování svých postav, až se tyto začnou názorově prosazovat a ovlivňovat své narativy navrácením dříve autorem vypuštěného či navštěvováním se mezi předtím oddělenými povídkami.

Samotné psaní zde představuje proces, který zahrnuje i přepisování, provazování zprvu izolovaných bloků či zapracování sebekritických i od ostatních kritických poznámek ke zvolené mluvě postav, způsobu jejich (re)prezentace i věrohodnosti a vývoji dění. S čím se Svěrák mladší i starší museli popasovat v případě *Po strništi bos*, kdy se knižní povídky musely u filmové adaptace sjednotit do ideálně soudržného celku, a *Třech bratrů*, kdy se tři mini-operetky musely nějak propojit, se zde stává předmětem zájmu. U *Třech bratrů* byl stejně jako u *Betlémského světla* zvolen metafikční rámec, který měl spojovat tři známé pohádky (o Marušce, o Růžence, o Karkulce) osobou vypravěče-zapisovatele lidové slovesnosti a pohádek v podání Zdeňka Svěráka. Podobně jako u Švankmajerovy dvojice *Něco z Alenky* a *Otesánek* je reflektována úloha dětského/dospívajícího recipienta jako (spolu)tvůrce fikčního narativu. Vidíme vizualizované dětské publikum, které se hlásí o slovo, že příběhy zná; hlasuje, jestli nechat vlka žít; případně hádá, kdo se na konci objeví. Do dialogu s ním vstupuje vypravěč, který má identickou funkci jako spisovatel v *Betlémském světle*: stavět do popředí proces konstruování vyprávění. V tomto případě vychází z toho, že pohádky měly svůj původ v lidové slovesnosti, ale že jejich zapsaná verze se odlišovala, a tak je řečeno i ukázáno, jak se odstraňují odbočky, jak se pracuje s

očekáváním, jak se materiál přizpůsobuje publiku a případně se i proměňuje s ohledem na zasahování do dění.

V *Akumulátorovi* zase pohádka-leporelo předčítané a ukazované dětem poslouží jako inspirace, jak se postavit televizím vysávajícím energii. Přechod z popisované scény na další je formou plátkování záběrů, jako když se obrací stránky leporela, a tak médium přiznává sebe sama, svou inspiraci i zakomponování dalších médií do své formy i vyprávění. První metafikční film Jana Svěráka se od těch rozebíraných výše odlišuje tematizováním médií, nikoliv procesu.

Úvodní komentář mimo obraz oslovuje přímo publikum, připomíná jeho pozici: „Proto jste dnes nechali vychladnout vaše televizoty. Vstoupili jste sem. Do tmy," zatímco jsou slova pronášena na černém plátnu. Citovaná slova přímo i nepřímo upozorňují na rozdíl mezi zážitkem ze sledování televize a návštěvou kina, jako kdyby Svěráci aplikovali teorie Marshalla McLuhanao chladných a horkých médiích:**[16]** televize je ve světě příběhu médiem, které vyžaduje vyšší participaci, a tak je energeticky náročnější, oproti koncertu, který dobíjí životadárnou energii. *Akumulátor* ukazuje i sděluje, že v televizi je člověk postradatelným obrazem; že díky rozmanitosti programové nabídky i zpravodajství může médium saturovat nenaplněný život postav, ale že jde o inscenované, do několika programových bloků i plánů v rámci předkamerového prostoru rozmístěné náhražky vzdalující se skutečným zážitkům.

Proti pasážím zviditelňujícím médium a dělajícím si legraci z jeho pravidel (snová projekce s hrdinou zakrývajícím cizojazyčné titulky, průlet studiem na výrobu obrazů, ocitání se v televizním světě s postavami z populární kultury ad.) jsou postaveny makrodetaily zprostředkovávající fyzicky intenzivní zážitky: píchání injekční stříkačkou do žíly či vrtání zubů. Opozice nejsou vytvářeny jenom mezi médii (odlišná divácká zkušenost kino vs. televize, odlišný vklad u televize a koncertu, leporelo pohádka sloužící jako návod k vyřešení problémů s televizí), ale i mezi „televizuálnem" a reálnem.

Závěr aneb Podivnější než fikce

Závěr, navracející se k začátku, rekapitulující předchozí a přinášející nové poznatky, bývá takto psán za účelem vytvoření zdání uzavřené a soudržné struktury.**[17]** Něco takového by nebylo na místě u textu o tuzemských porevolučních metafikcích, které

reflektují fikci jako konstrukt, tematizují proces jejího vzniku a jsou na jednu stranu velmi rozmanité, na druhou se případným dodatečným kategorizacím vzpírající. Není neobvyklé, když tyto podivnější (než) fikce několik škatulek prostupují.

Znalé a důvtipné čtenářstvo rozpoznalo, že „podivnější (než) fikce" je aluzí k *Horší už to nebude* (Stranger than Fiction, 2006),**[18]** americké metafikční dramedii režiséra Marca Forstera, ve které spisovatelka přemýšlí, jak ukončit knihu a i „život" její ústřední postavy jejím odpravením v závěru. Protagonista knihy si ale začne uvědomovat, že je výtvorem – a svému předepsanému osudu chce vzdorovat… S konci, jak vidíte, nemají problém jenom spisovatelé a spisovatelky fikcí ve fikcích o fikci, a tak si z předchozích odstavců i obou textů vezměte, co uznáte za vhodné. Já si třeba odnesl peníze na dva, s ohledem na inflaci spíš jeden nájem. Hůř ještě bude.

Použitá literatura:

Knihy:

Margaret A. Rose, *Parody//metafiction: An Analysis of Parody as Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*. Kent, United Kingdom: Croom Helm 1979.

Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox.* Waterloo, Ontario, Canada: Wilfrid Laurier University Press 1980.

Patricia Waugh, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction.* London, New York: Routledge 1984.

Torben Kragh Grodal, *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. Oxford: Clarendon Press 1997.

Marshall McLuhan, *Jak rozumět médiím: Extenze člověka*. Praha: Mladá fronta 2011.

Mark Currie (ed.), M*etafiction (Longman Cirtical Readers)*. London: Routledge 2016.

Luboš Ptáček (ed.), *Film a dějiny 6. Postkomunismus: Proměny českého historického filmu po roce 1989*. Praha: Casablanca 2017.

Luboš Ptáček (ed.), *Metamorfózy imaginace: Celovečerní filmy Jana Švankmajera*. Praha: Casablanca 2021.

Diplomové práce:

Katrin Dahlbäck, *Fictional and Metafictional Strategies in Ian McEwan´s Novel Atonement (2001) and its Screen Adaptation (2007).* Stockholm: Stockholm University 2009.

Kateřina Borovská, *Dvojitá Metafikce ve filmu Horší už to nebude*. Brno: Masarykova univerzita 2011.

Petr Knebr, *Srovnávací analýza románu Život a názory blahodárného pana Tristrama Shandyho a jeho filmové adaptace Tristram Shandy: Ptákovina a bejkárna*. Brno: Masarykova univerzita 2012.

Kristýna Jirmannová, *Fantastický pan Anderson. Neoformalistická analýza filmu Grandhotel Budapešť (2014)*. Brno: Masarykova univerzita 2016.

Hayley Carr, *Metafiction in The Simpsons.* Ireland: National College of Art and Design, Visual Communications 2017.

Matúš Slamka, *Imaginácia na druhú: Rozbor filmových adaptácii Jána Švankmajera*. Brno: Masarykova univerzita 2018.

Alžběta Pečivová, *Intertextualita ve filmu Zelig (W. Allen 1983) podle Gérarda Genetta* . Olomouc: Univerzita Palackého 2020.

Studie, časopisecké texty:

Robert Scholes, Metafiction. *Town Review*, 1970, č. 1 s. 100-115.

Tomas Creus, *When Harry Met Zuckerman: Self-Reflexivity and Metafitction in Philip Roth and Woody Allen*. Universidade Federal do Rio Grande du Sul. s. 265-282

Olena Tykhomyrova, *Metafictional Narratives in the Text and on the Screen: A Study of Ian McEwan's „Atonement" and its 2007 Adaptation*. Kyiv National Linguistic University.

Sonia Baelo Allué, Parody and Metafiction in Woody Allen´s Mighty Aphrodite. *EPOS: Revista De filología*, 1999, č. XV (15), s. 391-406.

Tomas Creus, *When Harry Met Zuckerman: Self-Reflexivity and Metafitction in Philip Roth and Woody Allen*. Universidade Federal do Rio Grande du Sul. s. 265-282

Petr Marek, Recenze Mrtvý brouk. *Revue Tamto* 1998, č. 981.

Petra Hanáková, Hrubiánství a narcisismus aneb O chcípácké tendenci v současném českém filmu. *Revue Tamto* 1998, č. 982. Dostupné online z: http://www.tamto.cz/trendy-smyslne-i-nesmyslne/hrubianstvi-narcisismus-aneb-o-chcipacke-tendenci-v-soucasnem-ceskem-filmu/ [vyd. únor 2017, cit. 27. 07. 2022].

Jaromír Blažejovský, Právo na chcípáctví. *Revue Tamto* 1999, č. 991 s. 72-73. Dostupné online z: http://www.tamto.cz/trendy-smyslne-i-nesmyslne/pravo-na-chcipactvi/ [vyd. únor 2017, cit. 27. 07. 2022].

Petra Hanáková, Odpověď na Blažejovského reakci. *Revue Tamto* 1999, č. 991 s. 73-74.

Antonín Tesař, Mrtvej brouk mezi žánry. *A2* 2017, č. 2. Dostupné online z: https://www.advojka.cz/archiv/2017/2/mrtvej-brouk-mezi-zanry [vyd. únor 2017, cit. 27. 07. 2022].

Kapitoly z knih:

Radislav Horák, Něco z Alenky, Fausta, Poea, de Sada i bratří Čapků. Švankmajerovy filmové adaptace, jejich specifika a vzájemné podobnosti. In: Luboš Ptáček (ed.), *Metamorfózy imaginace: Celovečerní filmy Jana Švankmajera*. Praha: Casablanca 2021, str. 48-73.

Marek Slovák, Minulost jako kinematografická pastiš: Normal, Protektor, Ve stínu. In: Luboš Ptáček (ed.), *Film a dějiny 6. Postkomunismus: Proměny českého historického filmu po roce 1989*. Praha: Casablanca 2017, str. 105-128.

Přepis konferenčního příspěvku:

Tosha R. Taylor, *Horror Spectatorship and Metafiction in Michael Haneke's Funny Games*. Presented at Transitions and Transgressions, Loughborough University, 11 Sept. 2014.

Internetové zdroje:

Marek Slovák, Narcistní narativy. Část I – tuzemská metafikce před a po roce 1989. *Filmový přehled*.Dostupné online z: https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/narcistni-narativy [vyd. 19. 7. 2022, cit. 27. 07. 2022].

Kateřina Konrádová, FEMINISMUS: Praxe břichomluvce v Kamenném mostu. *Film a doba* . Dostupné online z: https://filmadoba.eu/feminismus-praxe-brichomluvce-v-kamennem-mostu/ [vyd. 2. 7. 2011, cit. 30. 06. 2022].

Rod Serling´s The Twilight Zone and metafiction. Andrew O´Day. Dostupné online z: https://www.hrvt.org/andrewoday/startrek.htm [vyd. 2. 7. 2011, cit. 30. 06. 2022].

Poznámky:

[1] Marek Slovák, Narcistní narativy. Část I – tuzemská metafikce před a po roce 1989.*Filmový přehled*.Dostupné online z: https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/narcistni-narativy [vyd. 19. 7. 2022, cit. 27. 07. 2022].

[2] Z tuzemských analytických prací na dané téma vizPetr Knebr, *Srovnávací analýza románu Život a názory blahodárného pana Tristrama Shandyho a jeho filmové adaptace Tristram Shandy: Ptákovina a bejkárna*. Brno: Masarykova univerzita 2012.

[3] Československým filmařům a filmařkám rámec fikce o fikci umožňoval odhalovat ideologické vzorce ovlivňující formální podobu, a to s ohledem na dobový dohled způsobem přijatelným (*Trhák* [1980] Zdeňka Podskalského*, Nejistá sezóna [1987]* Ladislava Smoljaka*, Báječní muži s klikou* [1978] Jiřího Menzela), spíše nepřijatelným (*Sedmikrásky* [1966] a *Šašek a královna* [1987] Věry Chytilové), někdy dokonce vítaným, protože jízlivostem navzdory oslavným (*Velká filmová loupež* [1986] Oldřicha Lipského a Zdeňka Podskalského).

[4] Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox.* Waterloo, Ontario, Canada: Wilfrid Laurier University Press 1980, s. 28-30. Srov. Linda Hutcheon, Historiographic Metafiction. In: Mark Currie (ed.), M*etafiction (Longman*

Cirtical Readers). London: Routledge 2016, s. 71-92.

[5] „O tom, co nevím o filmu, by se určitě dala popsat celá jedna knihovna," pronese titulní postava v jedné z mála polistopadových parodií *Mazaný Filip* (2003) režiséra a scenáristy Václava Marhoula. O tom, jak se parodie ne/vztahuje k metafikcím, byly napsány tematické texty a kapitoly v knihách i celé publikace, které by nepochybně zaplnily jednu knihovní poličku. Sonia Baelo Allué ve studii *Parody and Metafiction in Woody Allen´s Mighty Aphrodite* polemiku shrnuje. Viz Sonia Baelo Allué, *Parody and Metafiction in Woody Allen´s Mighty Aphrodite.*

Připomíná, že oba koncepty byly v osmdesátých letech dvacátého století populární, rozebírány Patricií Waughnovou a Margaret A. Roseovou. Poslední zmíněná v knize *Parody/Metafiction* (1979) argumentuje, že parodie je jednou z neoddělitelných forem metafikce, protože její úlohou je metafikční zrcadlo fikce. Viz Margaret A. Rose, *Parody//metafiction: An Analysis of Parody as Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*. Kent, United Kingdom: Croom Helm 1979, str. 13. Waughnová na to reaguje a v *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (1984) píše, že metafikce i parodie mají stejnou úlohu (ozvláštňovat konvence fikce a uvádět nové a autentičtější formy), a tak se vyskytují často pospolu, ale neznamená to, že nemohou být samy o sobě a že jedno (žánr) automaticky spadá pod druhé (strategii textu).Viz Patricia Waugh, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction.* London, New York: Routledge 1984, str. 65.

[6] *Mazaný Filip* je příkladem parodie, která není metafikcí. Pouze hyperbolizuje žánrové konvence a klišé noiru a hollywoodských dobových produkcí (ironizováním noirového voice-overu, přiznanou umělostí kulis, zveličováním rekvizit atd.). V omezené míře užívá znaků metafikce (sebeuvědomělé pohledy do kamery, natáčení filmu), ale to vše patří i k parodiím.

[7] První uvedený, celovečerní režijní a scenáristický kinodebut Ivo Trajkova, vznikl v rámci porevolučního kvasu a je brakem (pulpem) snažícím se utahovat si z hrdě pokleslých žánrovek přicházejících do kin a na televizní obrazovky ve snaze saturovat porevoluční trh. Zesměšňují se noirové promluvy, nadsazují se melodramatické výjevy, v akční pasáži ze srázu padá a vybuchuje invalidní vozík a ve westernové scéně je antagonistou trpaslík, postupně odhalovaná rodinná a vztahová kombinatorika mezi

postavami překonává i nejšílenější propletence ze soap oper a na konci je nevážně přislíbeno pokračování. Z rozhlasů (rádia, tlampače) slyšíme zcizující promluvy, prostřednictvím kterých film dává najevo, že ví, že je filmem. Hlas z tlampače oslovuje přímo publikum („Pozor, hlášení pro diváky v kině. Manekýny zakoupily pět stejných panenek…"), případně je sebeironicky zakomponována kritika, která zazní od rozhlasového moderátora v audio-cameu Romana Holého („Tvůrcům rádobykomedie se nepodařilo […] navíc kompletně vykradených ze zahraniční produkce, s unylým, nic neříkajícím dějem. Herecké výkony jsou plytké, povrchní, bez vnitřního vývoje. *Kanárská spojka* je zkrátka zoufalý pokus o samoúčelnou, pseudointelektálskou komedii zjevně impotentního režiséra.").

Snímek sice vykazuje uvedené prvky a postupy, které by jej řadily k metafikci, ale podobně jako je *Mazaný Filip* parodí a nikoliv fikcí o fikci, tak je *Kanárská spojka* persifláži, tj. výsměšnou nápodobou, a nikoliv fikcí o fikci. Oba tituly upozorňují na svou umělost a místy odkrývají své konstrukční principy. Činí tak ale primárně pro dosažení komického účinku, nikoliv za účelem tematizování díla jakožto konstruktu. Přináleží k určitým žánrům (parodie) či výrazovým prostředkům (persifláž), v nichž projevy vyložitelné jako metafikční jsou součástí zavedeného nakládání s konvencemi (např. sebereflexivita a nadsazení/podvracení žánrových tropů je u parodií normou).

[8] (Re)formulováno (neo)formalisticky: jakmile není určující umělecká motivace, která strhává pozornost na umělost textu a tuto staví na odiv, nýbrž motivace transtextuální, kde se dílo odkazuje k jiným textům a jejich konvencím, jde o parodii/persifláž, nikoliv metafikci. K podobným závěrům bychom mohli dojít i v dalších dvou uvedených případech: filmu o natáčení nekonečného seriálu *Celebrity s.r.o.* a filmu o představách na základě čtené a sledované fikce *Život je život*. Poslední zmíněný měl nejspíš být obdobou *Muže z Acapulca* (Le Magnifique, 1973) Philippa de Brocy. V tomto *Muži z Czechie* se místo romanopisce, který do svých knih zapracovává zkušenosti ze svého života, soustřeďujeme na muže, který uniká před realitou do představ, a to na základě čteného anebo viděného. Proces zpracování uměleckého díla v mysli postavy se může jevit jakožto metafikční. Avšak různé mentální projekce (sny, denní snění, představy), které jsou stylizovány po vzoru agentských, pirátských a jiných dobrodružství z jiných literárních nebo filmových počinů, pouze ozvláštňují dramedii, neutvářejí její ústřední princip, jako tomu bylo v *Tajném životě Waltera Mittyho* (The Secret Life of Walter Mitty, r. Norman Z. McLeod, 1947). Už proto, že

autor čtených knih, formujících představy, se v *Život je život* objeví pouze jako vedlejší postava.

[9] *Celebrity s.r.o.* v režii Miroslava Šmídmajera a s Jiřím Mádlem v hlavní roli je romantickou komedií, která je akorát zasazena do prostředí natáčení jednoho z nekonečných seriálů. Zasazení do televizního prostředí je využito k různým narážkám a vtipům, od podřizování se ukazatelům sledovanosti a sponzorům přes uspěchanost a lacinost produkce až k nenáročné cílovce pavlačových drben a bulvárního vytěžování skandálů a slavných osobností. Stejně tak jsou vysokoškolské aspirace postavy záminkou ke cameím osobností představujících sebe sama (Dušan Klein, Tomáš Vorel starší…), a k zaplnění předkamerového prostoru filmovými knížkami a plakáty. V *Celebritách s.r.o.* je profese protagonisty i situování na natáčení podřízeno žánru komedie, protagonistovo hledání autenticity užívá schématu romancí. Ne každé dílo obsahující tvorbu fikcí je automaticky metafikcí, když pouze referuje k sobě a k jiným filmům/seriálům (či způsobu jejich utváření), a tak potenciálně metafikční redukuje na aluze.

[10] Viz Marek Slovák, Minulost jako kinematografická pastiš: Normal, Protektor, Ve stínu. In: Luboš Ptáček (ed.), *Film a dějiny 6. Postkomunismus: Proměny českého historického filmu po roce 1989*. Praha: Casablanca 2017, str. 105-128.

[11] Na rozdíl od americké kinematografie, ve které fikce o fikci odhaluje proces vzniku dokončených děl, je pro tuzemskou tvorbu, reflektující zdejší podmínky, typický soubor děl o nedokončení. Vedle *Ztraceni v Mnichově* do něj spadají ještě *Kamenný most, Největší z Čechů* a *Polski Film*. Z nich nejpozoruhodnější je poslední zmíněný, sám sebe v jeden moment definující jako „film o hercích: kolik hraješ rolí, tolikrát jsi člověkem", ačkoliv ústící do pointy, že postavy jsou jenom kolekcí sémů, které se závěrečnými titulky zaniknou, protože zůstanou uvězněny v médiu. Polsko-česká koprodukce – svým názvem narážející na to, že v Polsku má idiom český film (potažmo humor) stejný význam jako u nás označení španělská vesnice – je důmyslnější než ji popisující citát výše. Kolik umíš jazyků, tolikrát jsi člověkem, kolikrát jsi ve fikci zmnožen, tolikrát jsi hercem: známá čtveřice (Pavel Liška, Lukáš Pavlásek, Tomáš Matonoha, Marek Daniel) ztvárňuje sebe sama, ale i postavy ve filmu o natáčení filmu, taktéž postavy v daném natáčeném filmu, ale i své hyperbolizované mediální verze (začlenění Liškových problematických vztahů, propíraných v bulváru, jeho namluvení

navigace či Pavláskovy reklamy) i alter-ega vzniklá z toho všeho (Daniel). Co se zdálo být součástí jedné roviny (natáčení filmu), se posléze vyjeví jako věc náležící do roviny další (natáčený film, např. scéna propagačního rozhovoru v rozhlase), až ono vrstvení dosáhne úrovně, kdy se vše zhroutí do sebe a herci stojí před modrým plátnem a uvědomují si přítomnost kamery. Po *Protektorovi*, ve kterém šlo o zviditelnění toho, co se ve fikci a kinematografii ztrácelo vinou historie, stejný režisér Marek Najbrt i scenáristický tým (Benjamin Tuček, Robert Geisler, Marek Najbrt) vypovídají o ztrácení se v různém typu mediálních obrazů.

[12] Přístup jeviště jako synekdochy světa, ve kterém lidi hrají různé role, zvolil Václav Havel ve své celovečerní režijní a scenáristické filmové premiéře i derniéře zároveň: *Odcházení*. Filmová adaptace Havlovy divadelní hry, kterou napsal koncem minulého režimu a navrátil se k ní v roce 2006, se od jevištní verze odlišuje. Zatímco ta, režírovaná Davidem Radokem (2008), obsahovala zcizující komentáře mimo obraz, které měly podobu připomínek a zamyšlení samotného scenáristy-Havla, filmová verze voice-over odstraňuje a distancuje publikum tím, že přiznává vztah mezi filmem a divadlem, podobnosti a odlišnosti mezi oběma médii, a tudíž akcentuje adaptační proces. Snímek, byť zasazen do exteriérů, staví na odiv divadelní postupy. Pracuje se stylizovaným herectvím, odpsychologizováním, exaltovanými a expresivními projevy; upozorňuje na příchody a odchody postav z/na scénu, protože se za odcházejícím dostávají přes jezírko; v jedné pasáži bouřka strhne falešné kulisy; antický chór má podobu žab, které kvákají v jezírku, přičemž jednou z nich se na konci ukáže být sám Havel, který se vynoří a ocituje zprofanovanou frázi o pravdě a lásce, jež v postmoderní společnosti pozbyla významu. K tomu si pohrává s několika rovinami textuálních překladů, ať už naráží na skutečnost (nápis Dost bylo Havla ve scéně nesení Gándhího busty, cameo etického mluvčího Ladislava Špačka, obsazení Dagmar Havlové-Veškrnové do role manželky), či kombinuje několik inspiračních vzorů (Čechovův *Višňový sad*, Shakespearův *Král Lear*, kterého postavy chvílemi citují).

[13] I pozdější metafikce jako *Skokan* či *Žáby bez jazyka* těžily z pohádkových vzorců: o hloupém Honzovi v prvním, o kohoutkovi a slepičce v druhém případě. Pomocí nich ozvláštňovaly sociální dramata, která jinak sázela na autenticitu. Pohádkové putování intelektuálně indisponovaného jedince za bohatstvím a princeznou bylo přeneseno do současného snobského Cannes vytěsňujícího skutečně minoritní (etnika a jejich osudy). Repetetivní struktura povídačky o kohoutkovi a slepičce, postavená na plnění

úkolů a variacích, umožňovala místo stupňování domácího násilí ukázat jeho obměny a opakování v různých třídních a genderových konstelacích. V obou případech má vést inspirace pohádkovým narativem a jeho aktualizování k uvědomění, jak jsou určité věci ve společnosti, především v kultuře, a tudíž mentalitě lidí, zakořeněné (narativ cesty jako úspěchu, ovšem jen pro privilegované se správnou barvou pleti; narativ pomoci prostřednictvím spojení jako jiná forma manipulace a předávaných traumat).

Nejenom pohádky byly ozvláštněny metafikčním rámcem (u Švankmajera, Václava a Fornay), pro dětský film platilo v jednom případě totéž. Režijní a scenáristická dlouhometrážní prvotina Jiřího Mádla *Pojedeme k moři* má dospívajícího protagonistu, který si stejně jako jiní v předlistopadových snímcích hraje na detektiva, ale k vyšetřování na rozdíl od nich užívá kameru. Hrdina je zároveň tvůrcem toho, co sledujeme. Kamera je jak prostředkem k vyprávění detektivního příběhu ohledně možné otcovy nevěry, tak i technologií, která může některé vzpomínky anebo osoby vystřihnout/vymazat (potenciální přítelkyně hrdinova kamaráda), jiným vzdát poctu a uchovat je v paměti (zesnuvší babička), některé odhalit (nevlastní bratr), jiné kompromitovat (násilná otcovská figura u hrdinova kamaráda). Vedle prvku ve vyprávění a prvku, prostřednictvím kterého se vypráví, je i prvkem zpředmětňujícím médium, práci s ním. Hrdina-vypravěč-demiurg vachkovksy plácne rukama, aby mohl následovat střih, upravuje obraz a zvuk barevnými přechody, převíjením či změnou hlasu, v komentáři mimo obraz reflektuje, že určuje, co na konec zařadí a co nepoužije apod. Na dětský film Mádl navázal zakomponováním technologie jako nezbytného prvku a její reflexí, potažmo reflexí média. Dohady, zda jde i o semiautobiografickou metafikci (Mádl se taktéž narodil a vyrůstal v Českých Budějovicích, v mládí hrál sport a pěstoval si cinefilní deviaci), patří jinam.

[14] Švankmajerovi bude v tomto textu věnováno méně prostoru, jelikož literatura reflektující jeho tvorbu je rozsáhlá. Z prací, které se aspoň trochu vztahují k problematice sebereflexivity švankmajerovské fikce a problematice adaptace alespoň viz Luboš Ptáček (ed.), *Metamorfózy imaginace: Celovečerní filmy Jana Švankmajera*. Praha: Casablanca 2021, respektive Radislav Horák, Něco z Alenky, Fausta, Poea, de Sada i bratří Čapků. Švankmajerovy filmové adaptace, jejich specifika a vzájemné podobnosti. In: Tamtéž, str. 48–73. Srov. Matúš Slamka, *Imaginácia na druhú: Rozbor filmových adaptácii Jána Švankmajera*. Brno: Masarykova univerzita 2018.

[15] Vorlův počin bývá označován za definiční příklad tzv. chcípáckého filmu. Odsudečné nálepce navzdory se opomíjí, že v něm rozervaný tragikomický hrdina přece jenom napíše scénář o umělci hledajícím tajemství na Karlově mostě, ale tento kvůli vnějším vlivům (změna financování po revoluci, potyčka s potenciálním sponzorem z osobních důvodů) není natočen. Paradoxně sledujeme to, co ve světě příběhu nedošlo realizace, což se ve své zauzlovanosti stalo vzorem pro pozdější tuzemské metafikce o nedokončení jako *Největší z Čechů*, *Vyhnání z ráje*, *Polski Film* či *Ztraceni v Mnichově*.

Ke kritikou uměle vytvořené kategorii chcípácký film viz první recenzní zmínka, obsáhlejší pojednání a následná polemika i reflexe toho všeho po letech: Petr Marek, Recenze Mrtvý brouk. *Revue Tamto* 1998, č. 981. Srov. Petra Hanáková, Hrubiánství a narcisismus aneb O chcípácké tendenci v současném českém filmu. *Revue Tamto* 1998, č. 982. Dostupné online z: http://www.tamto.cz/trendy-smyslne-i-nesmyslne/hrubianstvi-narcisismus-aneb-o-chcipacke-tendenci-v-soucasnem-ceskem-filmu/ [vyd. únor 2017, cit. 27. 07. 2022]. Srov. Jaromír Blažejovský, Právo na chcípáctví. *Revue Tamto* 1999, č. 991 s. 72-73. Dostupné online z: http://www.tamto.cz/trendy-smyslne-i-nesmyslne/pravo-na-chcipactvi/ [vyd. únor 2017, cit. 27. 07. 2022]. Srov. Petra Hanáková, Odpověď na Blažejovského reakci. *Revue Tamto* 1999, č. 991 s. 73-74. Srov. Antonín Tesař, Mrtvej brouk mezi žánry. *A2* 2017, č. 2. Dostupné online z: https://www.advojka.cz/archiv/2017/2/mrtvej-brouk-mezi-zanry [vyd. únor 2017, cit. 27. 07. 2022].

[16] Horká, mezi která řadí filmy, fotografie, rádio či tisk, jsou vysokodefiniční, bohatá na smyslová data. Chladná média, mezi která řadí ústní projevy, obrázkové stripy, telefon a právě televizi, byť ta se zdokonalováním technologie „teplá", jsou nízkodefiniční, vyžadující větší míru divácké participace, doplnění si. Viz Marshall McLuhan, *Jak rozumět médiím: Extenze člověka*. Praha: Mladá fronta 2011.

[17] Lze leda komparativně a reduktivně shrnout dvě zmapované etapy z obou částí *Narcistních narativů*. Předrevoluční fikce o fikci zviditelňovaly vzorce převážně pro odhalení ideologie. Porevoluční fikce o fikci neměly jednotný fokus. Tázaly se, jak se skrz fikci vztahovat k historii (*Ztraceni v Mnichově, Kawasakiho růže, Protektor, Holka Ferrari Dino*); jak předmětem zájmu učinit samotné podmínky vzniku ve společensky, ekonomicky, politicky i mediálně se proměňujícím prostředí (*Polski Film, Největší z Čechů, Kamenný most*); jak navázat na tradice, ale tyto ozvláštnit pro novou

dobu s kompetitivní festivalovou krajinou (*Skokan, Žáby bez jazyka*) či publikem navyklé na jinou technologickou a mediální zkušenost (*Pojedeme k moři*); jak adaptovat předlohu, aby byla relevantní, přičemž se zohledňovala i role čtoucích/poslouchajících/sledujících (*Karamazovi, Otesánek, Něco z Alenky, Tři bratři*); jak v jednom médiu pojednat o jiném médiu a vztazích mezi nimi (*Akumulátor, Mach, Šebestová a kouzelné sluchátko*); jak vepsat sebe jako tvůrce, aby šlo o narcistní narativy jako specifickou kategorii vyprávění, nikoliv filmy od narcisů a o narcisech (*Kamenný most*, *Odcházení*, *Donšajni, Vlk z Královských Vinohrad, Betlémské světlo*) atd.

[18] Z tuzemských analytických prací na dané téma viz Kateřina Borovská, *Dvojitá Metafikce ve filmu Horší už to nebude*. Brno: Masarykova univerzita 2011.