MAREK SLOVÁK / 19. 7. 2022

Narcistní narativy

Část I – tuzemská metafikce před a po roce 1989

Rozmohl se nám tady takový nešvar. Lidé píšící o audiovizi velice často používají cizí slovíčka. Zejména pak jedno slovo. Je to slovíčko meta. Znalé a důvtipné čtenářstvo nejspíš rozpoznalo, že předchozí věty parafrázovaly jednu z kultovních scén z *Pelíšků* (1999) Jana Hřebejka. Znalejší a důvtipnější čtenářstvo si samo vyvodilo, co pro ostatní bude dále napsáno přímo, tj. že pro metafikci je typické: značně sebeuvědomělé a sebereflexivní zviditelňování textu jakožto konstruktu, a to například formou odkazování se, přepisování, zmnožování začátků anebo konců; komentování či vstupování do částí textu od autora/vypravěče/postavy; poukazování na umělost prostředků, tematizování vztahu reality a fikce/textu. Na úrovni lidí přijímajících obsah (ne)přímé oslovování čtenářstva/diváctva, které je namísto pohroužení se distancováno, a tak si uvědomuje svou roli.

Psaní definující metafikci

Předložka meta, mající řecký původ, znamená „o“, „za“, „něco přesahující”.**[1]** Metafikcí se tak míní fikce o fikci, jdoucí za omezení konvenčních vyprávění. Termín se připisuje Williamu H. Gassovi. Ten v knižní sbírce esejí *Fiction and the Figures of Life* (1979)**[2]** takto pojmenovává literární díla, jež jsou sebereflexivnější, řešící otázky psaní i percepce a recepce. Pohrávání si s formou vnímá jako důsledek obeznámenosti spisovatelů a spisovatelek s knihou jakožto médiem i odborným kontextem, který je obklopuje. Robert Scholes ve vlivném textu *Metafiction* (1970),**[3]** přetištěném později ve stejnojmenném sborníku editovaném Markem Curriem (1995),**[4]** metafikci vnímá jako něco víc než sebevědomou nebo sebereflexivní fikci. Definuje ji jako fikci se začleněnou kritickou perspektivou, jako hraniční psaní mezi fikcí a kritikou. Nestačí proto, že jednou z postav je spisovatel či recenzent, protože text musí tematizovat onu hranici, obsahovat v sobě vztah mezi autory a čtenáři či uměním a životem,

upozorňovat na svou umělost.

Za předchůdce těchto sebekritických fikcí považoval Scholes literární a divadelní počiny obsahující věci pro metafikce vlastní. Epistolární formy – romány a básně psané v dopisech – sedmnáctého a osmnáctého století. Rámování, a tudíž přiznání vyprávění (*Canterburské povídky*). Hry uvnitř her (Shakespeare). Práce s figurou vypráveče (Fielding). Postava umělce umožňující zpředmětňovat proces psaní a čtení, přičemž čtením se míní tvorba textu, struktury a naplňování významy. Parodie, u nichž zdroj humoru vycházel z poukazování na limity fikce.**[5]**

Linda Hutcheonová, známá jako badatelka v oblasti teorie adaptace, v knize *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox* (1980) tvrdí, že jeden typ tzv. narcistního narativu vyvstal z postmodernismu: historiografická metafikce jako fikce o historické fikci, která zpochybňuje reprezentaci a způsoby uspořádání, prostřednictvím kterých má být historie rozpoznatelná.**[6]** Označení narcistní vyprávění nemíní nijak hanlivě, nýbrž čistě popisně, protože narcismus chápe jako vědomí vlastní existence a šarmu, znak sebeuvědomělosti, která se neomezuje na umělecké formy a období.

Jako příklad uvádí kresby Picassa a Eschera, Straussovu operu *Capriccio* a z kinematografie filmy Jeana-Luca Godarda. U nich si i na základě pečlivých textuálních analýz Petera Wollena všímá, že u raného Godarda je narativní a dramatická struktura daná, ale postavy zpochybňují samy sebe a jimi užívané kódy. U pozdějšího Godarda je podvrácena nikoliv komunikace mezi postavami, ale snímku samotného, a to přechodem od CO k JAK (je ono co děláno).**[7]** Narcistní narativy se totiž soustřeďují na proces, a tak je metafikce fikcí, která do sebe vkládá komentář o vlastním vyprávění. Následně rozlišuje dva typy, respektive mody: covert (skrytou) a overt (okázalou) formu, přičemž druhá se od první liší zjevností sebeuvědomělosti a sebereflexivnosti, a to třeba sebereflexivním oslovováním čtenářstva.**[8]**

Linda Hutcheonová se problematice dále částečně věnovala v *Politics of Postmodernism* (1989). Soudí, že metafikci utvářejí dva akty: akt čtení, který je vnější, a akt psaní-vyprávění, který je tématem románu a je vnitřní. Patricia Waughová v publikaci *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (1984)**[9]** naopak spatřuje dynamiku ve vztahu mezi fikcí a realitou. Na sebeuvědomělosti a

systematickém upozorňování na konstruovanost a umělost díla se shodne s Hutcheonovou i Gassem, do jisté míry i se Scholesem.

Z původně literární teorie byl pojem převzat teorií filmovou, nejvýrazněji a nejvýznamněji dánským badatelem Torbenem Grodalem. Ten v primárně kognitivistické knize *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition* (1997) rozpoznává na základě emocionální responze a pozice publika při sledování několik žánrů/emocionálních struktur, přičemž jedním/jednou z nich je metafikce. Ta se nezakládá na pohroužení do fikce, nýbrž na různých modech distancování. Při nejjednodušším, exhibicionistickém dochází k oslovení, ať již explicitní formou promluvy do kamery, či implicitní formou potlačením herecké interakce, směřováním pohledů a slov do publika.**[10]**

Grodal argumentuje, že metafikce zviditelňuje vzorce fikce a zároveň je určitou obranou proti estetické kritice. Polemizuje s výtkami, že fikce o fikci pozbývá významu či že význam je pouze autoreferenční ve smyslu psaní o psaní. Podle něj totiž odhalování postupů dekonstruuje ideologické vzorce žánrových podívaných či poukazuje na jejich problematičnost, a tudíž rozrušuje naši fascinaci jimi.**[11]** Rozebírá či se letmo pozastavuje nad tvorbou auteurů jako Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Peter Greenaway či Alain Robe-Grillet. Neopomíjí ani avantgardu, která metafikčně, za účelem kritiky klišé a reprezentace, odhalovala postupy a zviditelňovala vztah fikce-adresát; animovanou tvorbu, která byla dlouhodobě a ve velké míře metafikční; parodie, zvlášť ty užívající záběrů z jiných děl (*Mrtví muži nenosí skotskou sukni* [Dead Men Don´t Wear Plaid, 1982] Carla Reinera); či seriály pohrávající si s genderovými normami (*Měsíční svit* [Moonlighting, 1985–1989] Glenna Gordona Carona). Poznamenává, že rozlišení mezi metafikcí a dalšími žánry, předpokládajícími emocionální napojení se a zpasivnělou pozici (melodrama, horor), je dáno diváckou recepcí a preferencemi.**[12]** Tvrdí, že důraz na vyprávění jako vzorec a okázalé vytěžování schémat či žánrových klišé může být zakoušeno různě: jako intenzivně působící žánrová vyprávění, nebo jako distancující metafikce.

Předrevoluční metafikce

Navzdory rozmanitosti v možnostech přístupu a výkladů nebyla česká/československá metafikce dosud důkladněji reflektována. Zde to bude aspoň částečně napraveno, ale

s opomenutím kognitivistického rozměru; naopak se zaměřením na možnosti výkladu umožněné odkrytím konstrukčních mechanismů audiovize. Metafikce byla u nás při nejlepším přisuzována velmi úzkému okruhu tvůrců (především Zdeňku a Janovi Svěrákovým), ale až poté, co tuzemská žurnalistika nedávno začala přejímat zkratku meta ze současného anglického psaní o audiovizi. Spíše v zahraničí nalézáme studie či diplomové práce věnované vybraným tvůrcům (obzvlášť oblíbený je Woody Allen)**[13]** či konkrétním žánrům (horor/exploatace)**[14]** i vybraným dílům seriálovým (*The Twilight Zone* Roda Searlinga či *Simpsonovi* Matta Groeninga)**[15]** a filmovým (zejména adaptacím metafikčních předloh jako *Pokání* režiséra Joea Wrighta/spisovatele Iana McEwena a *Tristram Shandy* Michaela Winterbottoma/literáta Roberta Sterna)**[16].** V českém akademickém prostředí se objevují hlavně analýzy zahraničních počinů, v nichž pojem metafikce spíše pouze zazní, či jde o jednu z více perspektiv (*Grandhotel Budapešť* Wese Andersona, *Zelig* Woodyho Allena, *Tristram Shandy*)**[17]**, než že by byl opravdu určující (s výjimkou *Horší už to nebude* Marca Forstera).**[18]**

Československé fikce o fikci se od amerických odlišovaly tím, že pro ně nebyla určující hra s konvencemi vyprávění, výstavby a žánrů, nýbrž kritika kinematografického průmyslu jakožto celku a politických omezení a z toho vyplývajících limitů umělecké tvorby. Častá jsou semiautobiografická vyjádření, respektive povzdechy, jak autor míní, ale cenzura či finance mění.

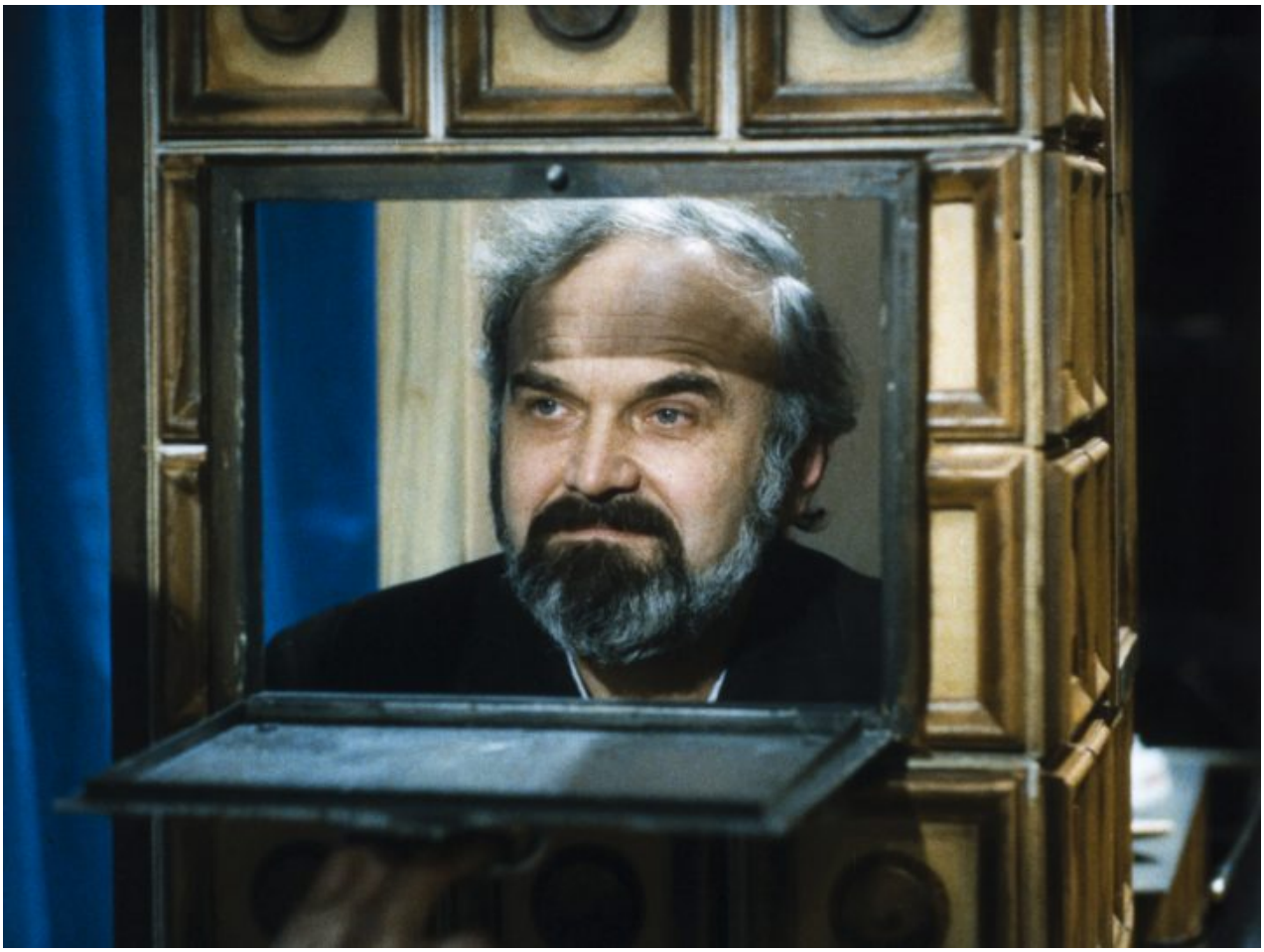
Zdeněk Svěrák v *Trháku* (1980) a *Nejisté sezóně* (1987) hraje fikční verze sebe sama. Stejně jako Jiří Menzel v *Báječných mužích s klikou* (1978). V nich sehrává roli režiséra, který by rád mapoval dobu a místo, ale nemá na to ani dostatek financí, ani oporu a podporu s ohledem na negativní pověst tvůrců jakožto komediantů. Sám přitom – v narážce na své předchozí posmutnělé komedie – reflektuje, že není dobrým komediantem, protože mu nešlo točit opravdu vtipné grotesky, a proti lidové zábavě staví – v narážce na své předchozí adaptace Bohumila Hrabala, Josefa Škvoreckého či Vladislava Vančury – adaptování uznávané literatury. Snímek je pastiší, ale rozhodně ne nostalgickou, protože jízlivě odkrývá a pro komické účely podvrací širokou dobovou praxi: handlování s filmy mezi kočovníky, nebezpečí nitrátového filmu při styku s ohněm, vliv rychlosti projekce na divácký zážitek, sebestřednost hereckých div, absenci peněz či vměšování ze strany mecenášských osobností.

Báječní muži s klikou jsou postaveni na pnutí mezi projekcemi (představami, sny), které jsou stylizovány po vzoru nemluvných cívkových podívaných, a deziluzivními praktikami spojenými s dispozitivem (celým souborem výroby, prodeje i konzumpce). Audiovize je věcí úniku před skutečností, ve které nebývají šťastné konce, jak je publiku sděleno ve zcizovacím záběru, kdy se postavy po svatbě podívají do kamery a konfrontují se s tím, že svatba z rozumu, za účelem založení stálého kina až tak rozumná nebyla.

Na podobném konfliktu – mezi intencí a institucí (cenzurních orgánů, režisérem a vedoucím tvůrčí skupiny i producentem) – stojí i Svěrákovy scenáristické počiny *Trhák* a *Nejistá sezóna*. V prvním případě Svěrák ztvárňuje scenáristu, kterému je původně autentické dílo o vesnici přetvářeno do lidového trháku, a tak se glosuje jak vylhanost obrazu vesnice za komunistů, tak marná snaha o plánovanou tvorbu lidové produkce, když navzdory všemu je výsledek odvislý od lidského faktoru a náhody. *Trhák* obsahuje vtipy založené na ukazování trhlin při tvorbě fikčního díla: úvodní pře/obsazování rolí s řádkou cameí, režisér chápající scénář doslovně, různé způsoby inscenování scény kvůli neschopnosti herce, užití záběrů z jiných snímků z finančních důvodů, roztržení plátna… Pokrytím celého procesu výroby se odlišuje od porevolučních metafikcí, soustřeďujících se na jednu vybranou oblast: od těžkostí spojených s psaním u *Kamenného mostu* (1996) a *Betlémského světla* (2022) až po problémy s natáčením u *Kanárské spojky* (1993) či *Vyhnání z ráje* (2001).

V *Nejisté sezóně* představuje Svěrák herce cimrmanovského divadla, které je kvůli dohledu cenzury nuceno činit kompromisy: používat určitý jazyk či přidat společensky uvědomělou a politicky vhodnou podzápletku kritickou ke kapitalistické postavě. V jeden moment je cenzorům řečeno, že satira nemůže být ani pozitivní, ani konstruktivní. Přiznání limitů finančních (nedostupnost kostýmů a rekvizit), technologických (potíže s oponou) i lidských (dynamika v divadelním souboru a instruovanost cenzorů reagovat určitým způsobem) jakoby odpovídala požadavkům glasnosti (otevřenosti): důrazu na svobodu slova, požadavku na reformu přebujelého státního aparátu a poukazu na nutnost řešení neefektivnosti ekonomiky. V *Nejisté sezóně* je divadlo synekdochou, která má zastupovat celé kreativní umění v nedemokratické společnosti, a tudíž nejistotu směřování, jak má dokládat epilog se zákazem a zhasnutím světel. Pojetí světa jako jeviště odpovídá metaforickému konceptu *theatrum mundi*, který později vytěžovaly další metafikce: z porevolučních

Karamazovi (2008) Petra Zelenky, *Donšajni* (2013) Jiřího Menzela či *Hmyz* (2018) Jana Švankmajera, z předrevolučních *Šašek a královna* (1987) Věry Chytilové.



Poslední zmíněný titul, filmová adaptace stejnojmenné divadelní hry Boleslava Polívky a s Boleslavem Polívkou v titulní úloze, je o hraní. Předloha byla obohacena o rovinu odehrávající se v soudobé společnosti, a tak se vytvářejí paralely mezi tehdy (kdy je šašek na královském dvoře a může být kritický vůči vrchnosti díky své specifické pozici) a teď (kdy postavy z minulosti jako klaun, francouzská královna či německý král mají svou obdobu v současnosti). Díky práci s dvěma rovinami (minulá a současná) a dvěma možnými strategiemi vyprávění (buď se ústřední postava propadá do minulosti, nebo jde o její představy) je publikum vedeno k tomu, že má odhalovat principy fikce. Zjišťovat, jak k přesunům mezi časovými liniemi dochází. Zároveň přidáním scén odehrávajících se pravděpodobně během normalizace se explicitním učinilo vyznění předlohy. Nejde pouze o metafikční aspekt zmnožování rolí (vesnický pijan teď, šašek tehdy) a reflektování herectví (z reálu známý herec hraje o hraní), a to i v partnerských vztazích (představitelka královny je reálná partnerka šaška). Hlavní je odhalování skrytých ideologických vzorců: komu, kdy a jak i proč se hraje, protože je to odvislé od mocenských, politických a společenských vztahů. V

nejsebereflexivnějších pasážích s bořením čtvrté stěny a promluvami do kamery si šašek stěžuje, že ho nebaví bavit, protože se dlouho musí šklebit, a ke konci varuje, ale i nabádá, že každý může být šašek. To znamená přijmout úlohu podvratnou vůči statu quo, protože dějiny bývají cyklické.

Podobně apelativní, přitom svou satirou jízlivé, jsou Chytilové *Sedmikrásky* (1966), ironicky věnované lidem pohoršujícím se nad pošlapaným salátem. Ústřední duo se rozhodne zlobit, čímž je míněno si hrát a jít proti konvencím. Konvencemi se nemíní jenom společenská pravidla, když byl snímek zpětně (d)oceňován jako feministický pamflet, ale i ta spojovaná s filmovou formou. Řada postupů strhává pozornost na sebe i na dílo, kterého se titulní květinky zmocňují – ovlivňují střihovou skladbu. V jedné scéně vyhodí věnec, který skončí v další sekvenci, ale – po vzoru experimentování s montáží – v jiném časoprostoru. V jiné části upozorní, že nejsou konvenčně psychologicky definovanými postavami procházejícími vývojem, nýbrž textuálními konstrukty v médiu, a tak se mohou za pomocí nůžek rozstříhat. Avantgardní dovádění slouží jako útok na pohled a proti objektivizaci dívčích těl, čemuž protagonistky buď vzdorují výše uvedenými způsoby, nebo alespoň na své bytí-pro-pohled upozorňují, a tím ho podrobují kritice. Příkladem může být pasáž, v níž se Julie před jedním mužem svléká a zakrývá si intimní partie vystavenými exponáty motýlů, načež je narativní celek přerušen rapidmontáží motýlů. Sběratelé hmyz chytají, aby se jím pyšnili, ale on může kdykoli uletět a odmítnout stát se úlovkem.

S přibývající stopáží se ovšem ukazuje, že zlobivé holčičky médium nemají plně pod kontrolou. Dlouho ovlivňovaly jak epizodické, na groteskních skečích postavené vršení scének s nápadníky, tak styl, a to vedle střihové skladby i barevné tónování, které se v jedné části proměňovalo odvisle od jimi ovládaného metronomu. Ke konci zasáhne doposud nepřítomný vypravěč pokládající řečnickou otázku, jestli lze napravit, co bylo zničeno, a přepisující dříve viděnou scénu, aby demonstroval, jak by ona náprava vypadala. U Chytilové metafikční pohrávání si s formálními vzorci vede k obnažení ideologických vzorců založených na mocenské dynamice: Sedmikrásky chtějí, ale nakonec nemohou ovládat vlastní narativ, protože je nad nimi vyšší moc, vůči níž je vzdor marný.

Vlastní poetiku v případě metafikcí si budovalo i autorské duo Václav Vorlíček a Miloš Macourek, které stavělo na střetu světa příběhu, jenž není tolik vzdálený tomu skutečnému, a různých žánrových vzorců. Příkladem toho je jak snímek *Kdo chce zabít Jesii?* (1966), v němž se pracuje s médiem komiksu a podvrací se superhrdinské narativy, tak na populární televizní seriál *Arabela* navazující celovečerní spin-off *Rumburak* (1984), v němž se komentují pohádková klišé. Jejich humor je založen na střetu dvou motivací: realistické, která má oporu v našem světě, a transtextuální,

která vychází z konvencí jiných děl, žánru apod. Srážka dvou motivací přitom posiluje sebereflexi snímků, odhaluje žánr i médium, a tak jsou ve výsledku obě motivace podřazeny motivaci umělecké, která upozorňuje na dílo jako konstrukt, zviditelňuje jeho stavební principy.

V *Kdo chce zabít Jessii?* se řeší, jak se zbavit komiksových postav, které se dostaly do skutečnějšího světa příběhu, když nezabírá zpopelnění nebo roztržení za pomoci automobilů.

Vedle rozporu realita versus žánr se do konfliktu dostávají i dvě média – film a komiks – a tak je řada vtipů rozehrána kolem přítomnosti komiksové bubliny. Chlapec neumí číst, a tak neví, co mu jedna komiksová postava řekla, případně se původně dvourozměrná bublina natáčí v trojrozměrném prostoru do stran, aby mohla být čtena všemi, či dojde ke splynutí dvou bublin, tudíž omylem i vzniku nových slov a významů (místo noví pracovníci jsou snoví pracovníci). Veškeré sebereflexivní a sebeuvědomělé hrátky souvisí s několika metafikčními motivy a tématy. Zápletka má jako výchozí bod moment, kdy vědci chtějí ovlivňovat podvědomí a nevědomí indoktrinací snů. Dění i vyznění je ale v rozporu s cílem vědců, protože představy a myšlenky, zvlášť spoluutvářené fikcí, si nelze podmanit. Komiksová skupinka rozrušuje jednotlivé instituce (manželství díky fantaziím manžela, akademickou půdu, kde manžel přednáší a kam jeho zhmotněné sny vtrhnou, i soudy a vězení, protože si s nimi systém neví rady). Co by šlo s ohledem na dobu vzniku vnímat zjednodušeně jako kritiku západní populární kultury, protože i supermanovský nadčlověk je vyobrazen jako záporný, je metafikcí o mentálních procesech spojených s porozuměním (bubliny), zpracováním (objevování se ve snech) a překladem do reálného (protichůdnost motivací) superhrdinských komiksů.

Rumburak je taktéž postaven na konfrontaci: tentokrát pohádkového mustru, který je spojen s nadpřirozenem a antropomorfizací zvířat, a našeho světa, v němž se ocitá titulní čaroděj schopný se proměnit v havrana. Sebereflexivnost je ale omezena. V úvodu je hlasatelčin komentář mimo obraz přerušen Rumburakem, který řekne, že má ve zvyku lézt na cizí vlnu a že si příběh bude vyprávět sám, když je jeho. Hned od začátku se tím dává najevo několik věcí. Jednak se odkáže na televizní seriál, ve kterém jedna výrazná zápletka obsahovala Rumburaka určujícího podobu pohádek skrz vysílání, a jednak se zdůrazní, že nepůjde o tradiční pohádku, protože v jejím čele není

princezna anebo Hloupý Honza, nýbrž antagonista, který by stejně jako scenárista v *Trháku* či dvojice Marií v *Sedmikráskách* rád určoval směřování dění. Žánr zde ovšem není ani tak glosován, byť se jedna z postav zmíní, že si připadala jako v pohádce, jako spíše aktualizován: ke kouzlení je používána nejmodernější technologie, která zároveň umožní jak mizení, tak znovuobjevování zvířat i jejich (ne)promlouvání. Na rozdíl od *Kdo chce zabít Jesii?* do sebe nenaráží realistická a transtextuální motivace, ale druhá se podřizuje první. I závěrečné pohádkové poučení, u kterého dochází k určitému posunu, koresponduje s aktualizací a porealističtěním žánrového schématu: zatímco v bajkách jsou zvířata ztotožňována s konkrétními vlastnostmi a ústí se do morality, v *Rumburakovi* poznání o neodsuzování pohádkových antagonistů/zlých havranů z bajek odpovídá odstínům šedi reality.

Porevoluční metafikce

V, ehm, reálném kapitalismu se všichni uvedení tvůrci (Svěrák starší, Menzel, Chytilová, Vorlíček s Macourkem) pokusili o alespoň připomenutí svých někdejších metafikčních počinů. Pouze Svěrák starší, za přispění a někdy i z hlavní iniciativy svého primárně režírujícího syna Jana, fikci o fikci prozkoumával systematicky. Přistupoval k ní jako ke kreativní výzvě, jak danou problematiku uchopit pokaždé jinak, zatímco konstantní byla jen figura Svěráka staršího jakožto mentora ostatních postav. Naopak Menzel, Chytilová i Vorlíček s Macourkem se ke svým hrám s formou, médiem, žánrem i formátem navrátili pouze jednou, přičemž vždy upomínali na dřívější počiny: Menzelovi *Donšajni* (2013) účtují s úpadkem divadla a obecně vztahem vysokého a nízkého podobně, jako jsou *Báječní muži s klikou* férií počátků kinematografie u nás; Chytilové *Vyhnání z ráje* se místy přímo vztahuje k *Sedmikráskám* a *Šaškovi a královně*; *Mach, Šebestová a kouzelné sluchátko* (2000) užívá dříve osvědčené.

Donšajni obsahují stejně jako *Báječní muži s klikou* semiautobiografický rámec a komentují dispozitiv/aparát, tj. celý soubor technologických/praktických, institucionálních a percepčních/recepčních praktik spojených s daným uměleckým odvětvím. Ve starším snímku vystupuje osoba neúspěšného režiséra, kterého sebeironicky ztvárnil sám Menzel. V pozdějším titulu je postava provinčního režiséra, který se vzmůže leda na adaptování látek cizích lidí, zatímco vzdoruje avantgardě a komerci a sleduje vytláčení vysoké kultury nízkým byznysem (hazard). Co se týče děl

jako dispozitivu/aparátu, tak v *Báječných mužích s klikou* byl film ukazován jako průsečík širšího a provázanějšího řetězce (produkce a výstřelky mecenášky a herečky v jedné osobě, propagace obsahující zhodnocení, uvedení v kočovných kinech, reakce publika). V *Donšajnech* je uvedení divadelní hry a zachování divadla taktéž odvislé od působení různých sil, od individuálních (preference režiséra, vztahy s herečkami) k institucionálním (provázanost politiky a byznysu).

Zatímco ale *Báječní muži* vycházeli z poetiky grotesky, která umožnila vyprávět o produkci, distribuci i recepci fikce, *Donšajni* čerpají z divadla a reflektují ho. Přejímají z něj zcizující promluvy do publika, jako když protagonista-vypravěč v úvodu říká, jak a proč nemá rád operu, či glosování symbolické funkce mizanscény, když se dvojice baví, že za baroka levá strana symbolizovala zlo, přičemž se inscenačního postupu snímek místy drží. Do paralely se dávají i strukturní a narativní mechanismy divadla a audiovize. Režisér divadelní inscenace ke konci prvního aktu zmíní, že diváctvo by mělo odcházet na přestávku radostněji, čehož ekvivalentem mají ve filmu být rádoby komediální peripetie s odcizeným a nabouraným autem. A vytváří se i podobnosti a odlišnosti mezi hlavní postavou režiséra a titulní postavou v jím inscenované hře, protože, jak je i řečeno, s oběma to dopadne špatně.

Špatně, ehm, dopadli nejen *Donšajni*, ale i další spolupráce Boleslava Polívky a Věry Chytilové *Vyhnání z ráje*. Alespoň podle dobových kritických ohlasů a hodnocení na databázích, přičemž v obou případech bylo dílo vztahováno k předchozímu počinu Polívky (jako spoluscenáristy a představitele hlavní mužské role) a Chytilová (jako režisérky a spoluscenáristky), zkultovnělému *Dědictví aneb Kurvahošigutntág* (1992). Referenční rámec ovšem spíše tvoří dřívější metafikce *Šašek a královna* a *Sedmikrásky* , protože jsou taktéž o hraní vícera rolí a jejich splývání, ne/možnosti nalezení autenticity a ve výsledku neúspěšném pokusu o směrování dění i připisování významů.

Duo titulních hrdinek se v *Sedmikráskách* opakovaně tázalo proč, přičemž na místo dětské snahy o pochopení jim více šlo o zpochybnění zaběhnutého řádu věcí. Zato režisér natáčející ve *Vyhnání z ráje* alegorii o lidské podstatě odmítne odpovídat na PROČ (proč scénu nelze natočit, proč má být vyřazena ze scénáře, proč nový herec není dost dobrý). Obě metafikce tvoří dialog: zatímco dvojice Marií se zlobivě zakusuje do jablka poznání, protože bez zdůvodnění nehodlají přistoupit na to, že něco nesmí, režisér jako demiurg orchestrující na větším pískovišti hemžení těl se vyjeví jako

arogantní, pokrytecký, směšný, bez seberflexe. V dřívějším *Šaškovi a královně* i pozdějším *Vyhnání z ráje* ztvárňují Bolek Polívka a jeho partnerka Chantal Poullain zfikčnělé verze sebe samých, jen se významové těžiště od kdo-kdy-hraje-co-pro-koho-a-za-jakým-účelem posunulo k prozkoumávání toho, kdo-koho-jak-režíruje-s-jakým-úmyslem. Ve *Vyhnání* návodné interpretace natáčených scén slyšíme z úst postavy režiséra neustále, ale když je v jedné snové projekci užito hlasu samotné Chytilové, tento je téměř neslyšný a především nesrozumitelný. Postavy na začátku naleznou netradiční rudý výkal (jak ozvláštňující!), který si různě vykládají, a tak započínají roztržky. Ukáže se ale, že šlo o film ve filmu o natáčení filmu. V metafikční jízlivosti o unikání smyslu je i možnost poznání zpochybňována.

U Vorlíčkovy a Macourkovy hrané verze populárního animovaného večerníčku pro děti i celou rodinu ale nemá moc smysl vyjmenovávat, v čem je podobná předchozím počinům autorské dvojice, protože tak činila valná většina dobových kritik a recenzí. Spíše bude přínosnější zmínit, v čem se svou metafikčností odlišuje. Jistě, znovu jako v *Kdo chce zabít Jessii?* a *Rumburakovi* se postavy ze žánrového světa (komiksů, pohádek, kresleného seriálu) dostávají do světa blízkého našemu. U *Macha a Šebestové* se

akcentují specifika formátu a animace, která nenabývají podob konfrontace dvourozměrného s trojrozměrným (*Jessie*), nýbrž morfingu. Titulní hrdinové v sebereflexivní pasáži přiznají svůj mediální původ, když vylezou z televize do světa lidí, a tak přejdou z dvourozměrné do trojrozměrné podoby. V jiné scéně je nová postava proměněna do hliněné figurky. Podobně savojská královna, když se chce navrátit zpět na slavnostní obřad, se omylem ocitne na jiném kanálu a v jiném pořadu, a to v reklamě na kávu, ve které se kvůli zmenšení málem utopí.

Po vzoru přepínání mezi stanicemi a podle pravidel animovaných pohádek s nadpřirozenými rekvizitami, které umožňují nemožné, se přistupuje i ke konvencím vyprávění a zákonitostem spojeným s filmovým prostorem. Kouzelné sluchátko umožňuje přesun z jednoho místa na zcela jiné, vzdálené, aniž by se titulní hrdinové museli vydat na cestu. Závěr zase přiznává, že se vyprávění jako celek podřizuje principu pohádek: šťastnému konci. V epilogu se ostatní rozvzpomenou, že nebyla vyřešena jedna linie, spojená s visící příčinou kolem (ne)navrácení jedné z postav do původního stavu před proměnou, a tak to napraví. Na úplném konci si všichni vzájemně zamávají, každý se navrátí k původnímu (trojrozměrnému, dvourozměrnému) formátu i žánru (pohádky, potažmo dětského filmu ze školního prostředí)… a na televizní obrazovce se objeví nápis KONEC.

POKRAČOVÁNÍ PŘÍŠTĚ

Závěr by měl shrnout dosavadní poznání z předchozích odstavců. Zmínit, že bádání v oblasti domácí metafikce je v počátcích, a tak lze prozatím pouze vepsat několik filmařských osobností na mapu. Nazřít jejich díla nově: jako ta, která využívají fikci o fikci pro nastolení režimně přijatelné kritiky (Svěrák); ta, která jsou výpadem proti formálnímu schematismu, aby dosáhla zcizovacího efektu a vedla publikum k větší uvědomělosti a reflexi marasmu (Chytilová); ta, která staví na střetávání skutečného a fikčního, ale nakonec se obrací k fikci, jak je zpracována v mysli a jaké žánrové a vypravěčské konvence dodržuje (Vorlíček, Macourek).

Dále připomenout, že s velkou mírou zevšeobecnění lze československé metafikce vymezit vůči americkým tak, že odkrývání formálních vzorců bylo záminkou k odhalení ideologie a přiznáním tvůrčích omezení vycházejících ze státně-politického zřízení. A při zanesení hodnotící perspektivy skepticky poznamenat, že porevoluční navázání

bylo v lepších případech snahou o dialog s minulostí, v horších neúspěšným pokusem o zopakování téhož.

Taktéž se ke konci obvykle upozorňuje na vědomé nedostatky. Například že s ohledem na způsob výběru, zohledňující jakous-takous kontinuitu po roce ´1989, byla ignorována trojice předlistopadových děl Oldřicha Lipského (*Vzorný kinematograf Haška Jaroslava* [1955], *Happy End* [1967], *Velká filmová loupež* [1986]), byť ty jsou příznačné pro mnohé porevoluční metafikce, protože sjednocují povídkové/epizodické vyprávění zvoleným rámcem (projekce, slavnostní výstavy). Úplnost nebyla cílem, a tak absentuje jak historiografická metafikce *Jára Cimrman ležící, spící* (1983) o malosti národa nuceného si vymýšlet velikány, tak tvorba Vojtěcha Jasného. Jeho povídkové *Dýmky* (1966) obsahovaly jednu fikci o natáčení fikce, těžící jako Menzel, Chytilová i Lipský z tradic grotesky a postavené jako u Chytilové na ztrácení se v rolích a nerozlišování mezi fikčním a skutečným. *Návrat ztraceného ráje* (1999) byl podobně bilancujícím, semiautobiografickým počinem jako úplně poslední Menzelův (*Donšajni*), Chytilové (*Vyhnání z ráje*) i Svěrákův (*Betlémské světlo*) narcistní narativ. A v ideálním případě by na konci krom avizování věcí příštích, jako je příslib systematizování velmi rozmanitých podob české metafikce posledních tří dekád v dalším článku, měl být nový poznatek. Měl, ale přetékám do basketballu (znalé a důvtipné čtenářstvo nejspíš odkaz rozpoznalo, stejně jako na začátku), a tak doufám, že textu dáte smysl až vy.

Knihy:

Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox.* Waterloo: 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.

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

Diplomové práce:

Katrin Dahlbäck, *Fictional and Metafictional Strategies in Ian McEwans´ 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.

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

Studie, časopisecké texty:

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 Allens´´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

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

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:

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

Poznámky:

[1] https://www.merriam-webster.com/dictionary/meta [cit. 30. 06. 2022].

[2] William Gass, *Fiction and the Figures of Life*. New York: Alfred A. Knopf 1970.

[3] Viz Robert Scholes, Metafiction. *Town Review*, 1970, č. 1 s. 100–115. Srov. Robert Scholes, Metafiction. In:Mark Currie (ed.), M*etafiction (Longman Cirtical Readers)*. London: Routledge 2016, s. 21-38.

[4] Robert Scholes, Metafiction. In:Mark Currie (ed.), c. d., s. 21–38.

[5] Tamtéž.

[6] Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox.* Waterloo: 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.

[7] Viz Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative,* s. 7–8.

[8] Tamtéž, s. 23–35.

[9] Patricia Waugh, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction.* London, New York: Routledge 1984, s. 2.

[10] Srov. Torben Kragh Grodal, *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. Oxford: Clarendon Press 1997, s. 177–181.

[11] Tamtéž, s. 217–220.

[12] Tamtéž, s. 209–235**.**

[13] Viz Alžběta Pečivová, Intertextualita ve filmu Zelig (W. Allen 1983) podle Gérarda Genetta. Olomouc: Univerzita Palackého 2020. Viz 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. Viz Sonia Baelo Allué, Parody and Metafiction in Woody Allens´ Mighty Aphrodite. *EPOS: Revista De filología*, 1999, č. XV (15), s. 391–406.

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

[15] Viz Hayley Carr, *Metafiction in The Simpsons.* Ireland: National College of Art and Design, Visual Communications 2017. Viz Andrew O'Day, Gene Roddenberry's The Twilight Zone and metafiction. Dostupné online : https://www.hrvt.org/andrewoday/startrek.htm [vyd. 2. 7. 2011, cit. 30. 06. 2022].

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

[17] Viz Petr Knebr, c. d., Alžběta Pečivová, c. d., a Kristýna Jirmannová, *Fantastický pan Anderson. Neoformalistická analýza filmu Grandhotel Budapešť (2014)*. Brno: Masarykova univerzita 2016.

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