

Univerzita Karlova v Praze
Fakulta filosofická
Katedra české literatury a literární vědy

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**Autenticita a spory o ni v českém myšlení o literatuře
90. let 20. století**

(název práce)

Diplomant: Zuzana Malá
Vedoucí diplomové práce: doc. PhDr. Pavel Janoušek, CSc.

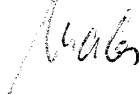
PRAHA 2006

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a že jsem vyznačila všechny prameny, z nichž jsem pro svoji práci čerpala, způsobem ve vědecké práci obvyklým.

V Praze dne 2. ledna 2006

Zuzana Malá



OBSAH

1. ÚVOD.....	2
2. CO VYJADŘUJE POJEM AUTENTICITA?.....	3
3. AUTENTICITA VE FILOZOFII - FILOZOFICKÁ AUTENTICITA	4
4. AUTENTICITA V LITERATUŘE - LITERÁRNÍ AUTENTICITA.....	9
4. 1. <i>Literární autenticita a její vztah k realitě</i>	10
4. 1. 1. <i>Ztvárnění reality jako mimésis</i>	13
4. 2. <i>Literární autenticita a fikce</i>	16
4. 3. <i>Literární autenticita jako psaní z nutnosti</i>	21
4. 4. <i>Autenticita jako kritérium literární hodnoty</i>	22
5. KRITICKÁ KONCEPCE JANA LOPATKY	23
5. 1. <i>Co je pro Lopatku autentické?</i>	23
5. 2. <i>Jak rozlišuje Lopatka literárnost a literátství?</i>	25
5. 3. <i>Jak chápe Lopatka literární kritiku?</i>	26
5. 4. <i>Outsiderství jako podmínka dobré literatury?</i>	27
5. 5. <i>Dílo jako šifra</i>	28
6. LITERÁRNÍ AUTENTICITA V DENÍKOVÉ LITERATUŘE	30
6. 1. <i>Autor v deníku</i>	33
6. 2. <i>Recipient v deníku</i>	39
7. SITUACE ČESKÉ LITERATURY PO ROCE 1989.....	42
7. 1. <i>Deníková a memoárová literatura po roce 1989</i>	43
7. 2. <i>Přehled deníkových textů</i>	45
7. 2. 1. <i>Deník v počátku 21. století</i>	60
8. SPORY O LUDVÍKA VACULÍKA:	61
9. DISKUSE A SPORY O AUTENTICITU	68
9. 1. <i>Konec diskusím, konec sporům?</i>	80
10. BIBLIOGRAFIE	83

1. Úvod

V devadesátých letech dvacátého století se na stránkách literárních časopisů začalo diskutovat o autenticitě v souvislosti s masivním vydáváním tzv. autentické literatury, tedy dopisů, memoárů a především deníků. Literární kritici se zajímali nejenom o konkrétní deníkové texty, ale také o obecné teoretické přístupy k autentické literatuře. Autenticita však není literární pojem, má své počátky ve filozofii, konkrétně ve filozofii existencialismu. Zajímalo nás, jakým způsobem přejímá literární věda autenticitu z původního filozofického hlediska na rovinu poetickou. Hlavní osobností, která užívala kritérium autenticity pro hodnocení literárního díla, byl Jan Lopatka. V naší práci představíme zásadní myšlenky jeho kritického přístupu k textu, neboť svou metodologií rozpoutal vlnu polemik, které se rovněž odrazily v diskusi o autenticitě v 90. letech.

Proti kritickému přístupu Jana Lopatky se ohradilo mnoho literárních kritiků a vědců. V příspěvcích do literárních časopisů diskutovali o významu autora pro autentické dílo, o možnostech recipienta, o pravdivém záznamu reality v textu a především o postavení soudobé literární kritiky. V neposlední řadě se diskuse dotkla i díla Ludvíka Vaculíka, který stojí na samém počátku diskusí o autenticitě.

Problém autenticity je velmi široký a rozsáhlý, omezíme ho tedy pouze na léta devadesátá. Nelze ale pominout výrazné inspirační podněty před rokem 1989, proto i v naší práci musí zaznít jména jako Jan Hanč či Jiří Kolář. Zaměříme se ale především na texty, které vyšly po roce 1989 a které patří do tzv. nové vlny autentické literatury. Z teoretického hlediska nás bude zajímat, jakým způsobem zodpovídají otázku autenticity zásadní literární metodologie 20. století, tedy strukturalismus, hermeneutika či postrukturalismus.

Neklademe si za cíl dospět k jednoznačnému řešení, ve své práci chceme nastínit různé typy a odlišná pojetí autenticity a především zdůraznit mnohovýznamovost pojmu, který se stává sice módním, ale jehož historii a složitou sémantiku si mnozí uživatelé vůbec neuvědomují.

2. Co vyjadřuje pojem autenticita?

V lexikálním archívu ÚJČAV jsme zkoumali na excerptech od roku 1818, zda se nějak proměnil konotační okruh slova autenticita či jeho odvozenin. Do roku 1850 jsme našli mimo jiné několik dokladů na použití slova autenticita i ve smyslu správnosti, či přesnosti (např. výkladu), tedy použití, která se v pozdějších letech již neobjevují. V první polovině 20. století se autenticita (autentičnost) užívá především ve smyslu hodnověrnosti. Nacházíme spojení jako *autentičnost rukopisu*, *autenticky ověřená fakta*, *autentický záznam*, i *autentická korespondence* či *autentické dopisy* apod. Zajímavý je posun pojmu v 60. letech. Zatímco do této doby byla autenticita jakoby pasivním prvkem, spojovaná především jako charakterizační adjektivum se substantivy, kolem roku 1960 výrazně vzrostly záznamy, kde autenticita vystupuje samostatně. Objevovala se spojení typu *snaha o největší autenticitu*, *úsilí o autenticitu*, *využít sílu autenticity* a podobně. Pojem tak nabývá na dynamičnosti a aktivitě.

Autenticita se z pouhé charakteristiky začala měnit na hodnotu, které je záhodno dosáhnout. Častěji se také objevuje v souvislosti s literaturou. V roce 1969 jsme objevili excerptum z Rudého práva č. 20., v článku *Hledání nové alchymie* od Miloše Vacíka. “Pravda je, že současná naše básnická tvorba má své kontrapunky v takové rozloze, že na jedné straně je jako krajnost morušově zámožná poetika..., a na druhé skoro až jakási antipoezie-tvorba Jiřího Koláře, básníka, který s brutální konkrétností a autenticitou hrne do svých veršů syrovou skutečnost tak, že stěží rozpoznáš, kde začíná básnická stylizace a kde končí sama realita...” Uvedená citace dokládá i fakt výběru tvůrčích osobností, s nimiž je pojem autenticita nejčastěji spojován. Jiří Kolář, jak bude uvedeno dále, k nim bezpochyby patří.

Prakticky od 60. let 20. století začíná být pojem autenticita výrazně frekventovanější. Diskuse o autenticitě však nemá ještě ryze literární charakter a výrazně čerpá z filozofické koncepce subjektu.

3. Autenticita ve filozofii - filozofická autenticita

I když se naše práce týká autenticity v literatuře, musíme jasně odlišit, co znamená tento pojem v rámci filozofie. Různé myšlenkové systémy či poetiky užívají tohoto termínu různě, často pracují i zcela odlišnou definicí. Je proto potřebné připojit k termínu autenticita vždy příznačné relační adjektivum, které od sebe jednotlivé autenticity odliší.

Autenticita z filozofického hlediska bývá obvykle definována jako „filozofický výraz užívaný zejména u M. Heideggera a v existencialismu: označení vlastního lidského bytí, které bezprostředně chápe svou existenci, nezastírá si svou osudovou předurčenost k smrti a přitom se nezabývá zodpovědností za svou svobodu a své činy. K autenticitě tedy patří nejen pochopení smyslu lidské existence, ale i starost o její naplnění....“ Další citace vykládají význam slova „autentický“ pomocí výrazů „původní“, „pravý“ a „hodnověrný“.

Filozofický přístup zdůrazňuje především takové pojetí autenticity, které vychází ze subjektu, je s ním přímo spojované a na něm závislé. Totožné chápání vyvstává ze studií Jana Lopatky. I on spojuje autenticitu především s osobností tvůrce, která v díle prezentuje svou autentickou existenci. Návaznost na filozofii existencialismu, především na tvorbu J. P. Sartra a M. Heideggera, je nepřehlédnutelná.

Heidegger upozorňuje na opozici „vlastního“ tj. daného z vnitřku a „nevlastního“ tj. diktovaného zvnějšku. Sartre již přímo zdůrazňuje roli autora jako tvůrce, hovoří dokonce o tzv. spisovatelském plánu. Požaduje angažovanou literaturu, pro kterou psát znamená jednat pomocí odhalení.¹

S přihlédnutím k ontologické povaze autenticity můžeme ji značně zjednodušeně charakterizovat jako vědomé budování vlastní identity, hledání a vyjadřování vlastního já s důrazněním jeho neopakovatelnosti a jedinečnosti. Tvůrčí subjekt si je vědom své individuality a nezávislosti a svou vlastní zkušenost s bytím prezentuje světu. Toto představení se světu

¹ Srov. Heckmann, W.-Lotter, K.: Estetický slovník. Praha, Svoboda 1995. (str. 44)

není pasivní, často se pohybuje až na samém okraji vzdorování, revolty, odmítání zaběhlých řádů a snahy o prosazení vlastní individuality.

V dějinách filozofie je autenticita spojována s problematikou subjektu, a tak literatura se jí zabývající je velice rozsáhlá. Současným pojetím autenticity a analýzou autentické společnosti se zabývá Charles Taylor, především v díle *Etika autenticity* (2001).² Podle Taylora je pro moderní společnost podstatný obrat k subjektu. Objektivní pravdy a zákony přírody nejsou přímo nahrazovány pravdou subjektu, ale tyto jevy jsou viděny a vnímány skrze individuum. Vnímání světa se tak stává stále více interaktivním procesem dialogu, na jehož základě je subjekt schopen definovat svou vlastní identitu.

„...nic takového jako monologicky pojaté vnitřní utváření identity neexistuje. Mé odhalování mé vlastní identity neznamena, že ji vypracovávám v izolaci, ale že ji vyjednávám v částečně otevřeném a v částečně internalizovaném dialogu s druhými.“ (Taylor 2001, 49)

Taylor zdůrazňuje důležitost mezilidských vztahů pro vývoj každé osobnosti. Individuum je schopno vnímat sebe sama pouze zprostředkovaně, na pozadí společnosti či sociální skupiny. Ale i když všechny identity jsou definovány na základě procesu interakce, jen ty autentické mají svou jedinečnost. Schopností definování se a vyjádření vlastní jedinečnosti liší se autentická osobnost od těch ostatních.

„Existuje však určitý způsob, jak být člověkem, který je *mým* způsobem. Jsem vyzýván k tomu, abych žil svůj život právě tímto způsobem, a nikoli abych imitoval někoho jiného. Tím však získává na váze věrnost sobě samému. Pokud nejsem takto věrný, mívám se cílem svého života, uniká mi, co pro *mě* znamená být člověkem.“ (Taylor 2001, 34). Takto definovaný subjekt prezentuje se v umění vysokou originalitou. Nenapodobuje vnější modely, ale vychází ze svého nitra. Jen umělec věrný své vlastní originalitě je schopen autentické tvorby.

² K prvnímu vydání tohoto díla došlo již v roce 1992. Taylorovy názory podnítily sborník *Etika autonomie a autenticity* (Filozofický ústav AV ČR, Praha 1997)

Taylorovy závěry však kladou jisté otázky. Jak najít onen cíl cesty a po které cestě se vůbec vydat? Právě pro autentickou tvorbu je více než kdekoli jinde typická nedůvěra tvůrce ke svému dílu. Nejednen autor explicitně v deníku pochybuje o své tvorbě a o svém způsobu života. Z našeho pohledu je Taylorova otázka „co pro mě znamená být člověkem“ zásadní pro uvědomění si vlastní identity, jejím položením vzniká však celá řada problémů. Nejenom, že mnoho spisovatelů nebylo ve svém díle schopno ji uspokojivě zodpovědět, ale není snadné naplnit ani onu originalitu, která by měla z dané osobnosti vyplývat. Je opravdu tak jednoduché vyjít jen a jen za svého nitra, můžu být originální v počátku 21. století? V době, kterou např. Putna charakterizoval jako „čas nula“, jako dobu vyčerpanosti? V podmínkách postmoderny se nám zdá individuální sebeuskutečňování krajně nejisté.

Taylor rozpoznal, že subjekt není schopen vyjít pouze ze sebe. Ve své práci tak stále častěji zmiňuje a zdůrazňuje faktory z vnějšku. Ať už je to formování osobnosti dialogem, potřeba uznání či definování sebe sama na základě vyhranění se vůči svému okolí, všechny tyto jevy jsou společné pro svět mimo subjekt. Taylorova myšlenka, že subjekt, konstruován procesem dialogu a interakce, si vytvoří dostatečně silnou osobnost, jež je do budoucna inspirovaná pouze svým nitrem a vlastní originalitou, která jí zaručí zcela autentickou a originální tvorbu, je velmi podnětná. Jde nám ale o to uvědomit si její hypotetičnost. Pokud jsou pro Taylora otázky *Kdo jsem a kým chci být* základní pro autentický život, musí zároveň připustit složitost jejich zodpovězení.

Důležitým atributem autenticity ve smyslu uskutečňování jedinečné individuality je především morální aspekt,³ který ve své tvorbě zdůrazňoval i literární kritik Jan Lopatka. Taylor definuje morální ideál takto. „Morální ideál, který stojí v pozadí sebeuskutečnění, je ideálem upřímnosti člověka k sobě samému....Myslím jím pojetí možného „lepšího“ či „vyššího“ způsobu

³ Zdůraznění morálky, která je založena na pravdivém úsudku a na svobodě nalezneme již u Descarta. Jeho přínos je ale především v „Cogito ergo sum“, jenž obrátilo pozornost na individuální myšlení subjektu.

života, přičemž „lepší“ a „vyšší“ není definováno ve smyslu našich nahodilých tužeb či potřeb, nýbrž nabízí určité měřítko toho, po čem bychom měli toužit. (ibid.: 21)

Na pozadí sebeuskutečňování znamená tento individuální morální aspekt upřímnost k sobě samému. Důležité je zde zdůraznit subjektivní charakter morálky. Morální pravidla společnosti často potlačují některé lidské instinkty a korigují je do společensky přípustných norem. Subjektivní morálka je na opačné straně společensky uznávaných konvencí, vyžaduje svobodu. Autentické dílo je schopna vytvořit osobnost se značným morálním kapitálem.

Souhlasíme s Taylorem, že každé individuum má své cesty, kterými chce ve svém životě dojít naplnění. Právě v hodnotném sebenaplněném životě tkví ona morální síla ideálu autenticity. Avšak existuje-li jistý ideál, znamená to, že jen některá individua jsou schopna jeho naplnění. Jak ale rozlišit, která toho dosáhla a jak vůbec tento ideál definovat? Pokud to autentické vychází ze samotné podstaty subjektu, jak určíme, který ze subjektů je ten pravý? To nás dovádí k pochybnostem, zda je vůbec možné dosáhnout ideálu autenticity. Jsme toho názoru, že onen ideál je naplňován spíše jako nekonečný proces vnitřních pochyb a nejistot v mysli individua, který nebude nikdy schopen určit, zda ho již plně dosáhl.

Pro takový individualismus je charakteristický otevřený přístup ke společnosti a k přijetí odlišných názorů. I Taylor rozlišuje individualismus jakožto morální princip od zaslepeného prosazování vlastní osobnosti bez uznání hodnot druhého. Toto uznání je pro každou identitu velice důležité, ta je na uznání přímo závislá. Musíme však upozornit na fakt, že uznání nemusí vždy vycházet z vnějšku, častěji právě naopak. Pro jiné může být smysl mého života naprosto nedostačující, avšak já sama před sebou si ho musím být schopna obhájit. Identita, která považuje svou existenci za nesmyslnou, není schopna kvalitního života. Na druhé straně opuštění vlastních ideálů ve jménu líbivosti, tvorba motivovaná získáním slávy či peněz, a tím tedy společenského uznání, dá vzniknout dílu, které potírá pravdu i morálku. Nic není více neautentické než dílo, které vzniká z touhy po

Musíme tedy zdůraznit, že žít život či tvořit umění jen ve smyslu touhy po uznání se zcela míjí s principem autenticity.

Autenticitu můžeme chápat jako zdroj bohatšího způsobu existence, neboť jedinec při uznání své individuality ve společnosti bude si vědom i své odpovědnosti k ní. Jen společnost schopná produkovat autentické osobnosti je dostatečně silná vytvořit kulturní zázemí pro různé individuality. Tyto autentické osobnosti pak budou splňovat jistá kritéria „hloubky“, „zralosti“ a morálky.

4. Autenticita v literatuře - literární autenticita

Frekvence užívání pojmu autenticita neuvěřitelně vzrostla v devadesátých letech 20. století. Autentická literatura, tedy především deníky, dopisy či memoáry, doslova zaplavila trh. Literární kritika začala hodnotit díla podle kritérií autentičnosti a to mnohdy i taková, která s původním významem tohoto pojmu vůbec nesouvisí. Dělo se tak mnohdy na úkor fabulované literatury, která bývala často označena za umělou konstrukci a smyšlenku. Za pravou a hodnotnou literaturu byla považována díla, která umožnila přiblížit se buď k realitě prožívajícího subjektu, nebo k realitě mimotextové. Proti napadání literárnosti a samému potírání toho, co je literatuře vlastní, se na stránkách literárních časopisů ohradilo mnoho literárních vědců. Jejich polemika trvala prakticky po celé jedno desetiletí, ovšem bez jasnějšího zakončení či vyřešení problému. To dokazuje nejenom problematiku fenoménu autenticita ale i fakt, že autenticita souvisí s naším chápáním uměleckých textů a literatury vůbec.

V literárním diskurzu bývá někdy odlišována autenticita v literatuře, tedy projevování mimoliterárních skutečností v textu, či autenticita literatury, tedy sama hodnověrnost, pravost uměleckých textů. Máme však zato, že oba typy spolu úzce souvisí. Nebudeme se zde věnovat jen jednomu vymezení autenticity, naopak chceme popsat různorodost jeho použití.

Autentizační postupy jsou v literární historii velmi frekventované, ovšem v devadesátých letech jsme svědky situace, kdy se autentické texty z různorodých příčin snaží nahradit fabulovanou literaturu. Motivace k tomuto jevu, historie a vývoj pojmu autenticita, jeho uchopení a aplikace literární kritikou, diskuse o ní a v neposlední řadě „autentická“ díla devadesátých let 20. století, to vše jsou témata, která s literární autenticitou úzce souvisí.

V teoretickém uvažování o literatuře nabývá autenticita jiného smyslu, přechází od filozofie na rovinu poetickou. Její chápání se však nezjednodušuje, naopak je obohaceno o binární dvojice jako původní-

odvozené, pravé-falešné či přirozené-umělé. Z diskuse vedené o tomto pojmu máme však pocit, že se v literatuře význam slova postupem času vzdaluje od výrazně subjektivního pojetí. Přestože sdělení vždy vychází od subjektu a je na něm existenčně závislé, ve svém směřování k vnímateli nabývá obecnějších rozměrů, a až vnímatel je uzná či neuzná za pravdivé. I když autentické není to statisticky významné, význam slova se přibližuje k pravosti a hodnověrnosti v zachycení mimoliterárního bytí, které se tak může, ale nemusí týkat jen individua. Autenticita ve smyslu hodnověrnosti tak může být založena i na sugesci autora, tedy na jeho schopnosti využít prostředků k zdánlivě větší pravosti či věrohodnosti díla. A autenticita ve smyslu původnosti je pak spíše než původnost ze subjektu vnímána jako původnost literární reality.

Množí se názory, že autenticita je jen způsob stylizace, která je charakteristická pro každý text, a že autentickost textu jen dokazuje jeho původnost, neopsanost, nikoliv však pravost či pravdivost. Asi nejvíce se přikláníme k Manově charakterizaci autenticity jako rétorické figury.⁴ Souhlasíme především s Manovým výkladem autenticity jako kategorie, charakteristické pro všechny literární texty, ve kterých vystupuje postava. Autobiografické žánry jsou tedy pro Mana jen specifickým příkladem autenticity, která je ve smyslu rétorické figury stylizací vlastní subjektivity.

V naší práci se z počátečního zaměření na autenticitu ve smyslu „existenciální nasycenosti textu“ dostaneme spíše k otázce hodnověrnosti a možnosti autentického záznamu reálného světa.

4. 1. Literární autenticita a její vztah k realitě

Existuje mnoho různorodých přístupů k realitě a jejímu ztvárnění v textu. Pro autentičnost je tato problematika zcela zásadní. Nejenom, že umělecká díla musí z reality nějak vycházet, ale i autentická díla jsou stále více spojována s realitou ve smyslu opravdovosti. Vnímatel touží po uchopitelnosti

⁴ Výklad myšlenek Paul de Mana čerpáme z článku Petra Zajace *Autentickost jako rétorická figura* (sborník *Autenticita a literatura* Praha-Opava 1999). Zajac zde představuje závěry z Manovy knihy *Die Ideologie des Astetischen* (1993), přesněji z kapitoly *Autobiographie als Maskenspiel*.

díla, hledá a identifikuje to, co nachází ve svém vlastním životě, ve vlastním myšlení. K identifikaci potřebuje alespoň náznak pravdivosti a reality, což je paradoxně přesně opačný princip, než na kterém je literatura vystavěna. Próza je ve své podstatě založena na fabulaci, fikci, v poezii na prosté imaginaci. Vnímatel přistupuje k textu již apriorně jako k smyšlenému konstrukt, který má nějakého tvůrce, ale svou podstatou žije vlastním životem a je závislý na čtenářově recepci.⁵

Jak přesvědčit vnímatele, že daný text je autentický? Podle našeho názoru autenticitu nelze postihnout pojmy, definicemi, je to jistý tvůrčí proces, při kterém je snad ještě autor s to zhodnotit, co v díle se opravdu odehrálo ve skutečnosti. Při tak nejednoznačném uchopení pojmu dáváme přednost Janouškově charakteristice autenticity jako literárního postupu.

„Pokud autenticita není vlastností mimoliterární reality, ale „pouze“ jedním z možných literárních postupů, je přirozené, že má i svou vlastní poetiku, že existují jisté žánry, témata, motivy, konstrukce a figury, které snáze vnímáme jako odkaz k autenticitě. (Janoušek 1999, 16)

Zatímco skutečnost mimoliterárního světa je různorodá, v literatuře vnímáme často to skutečné jen omezeně. Jsou dokonce události či témata, která by v autentickém textu působila nevěrohodně. Janoušek upozorňuje na fakt, že představa o autenticitě se mění v čase a v různých poetikách.⁶ Jisté společenské zvyklosti, jako například svatba, jeví se tak banální, že jejich použití v literatuře působí nevěrohodně. Autentické v literatuře se paradoxně stává spíše to, co je v reálné skutečnosti výjimečné. Autenticita se tak jeví nikoliv jako vlastnost reality, neboť v literatuře působí neautenticky i události v životě naprosto běžné.

I když jsme dokázali nejednotnost pojetí reality v textu, nemůžeme zjednodušeně přistoupit na myšlenku, že text je světem sám o sobě a tudíž k realitě nemá žádný vztah. Při čtenářské praxi nutně narazíme na jistou shodu

⁵ Vědomě zde odhlížíme od rozdílných literárněvědných přístupů k roli autora a čtenáře.

⁶ Tuto změnu v čase bychom rozšířili i na čas subjektu. Pokud událost autor zaznamená až s odstupem času, popisuje ji z jiného pohledu. Jako podstatné tak může zaznamenat jevy, které pro něj dříve nebyly rozhodující.

faktů vyčenených v textu a souhlasících s naším životem. Co však z tohoto zjištění vyplývá? Pokud označím v textu reálně existující objekty, mám to brát jako jasný podnět ztotožnit tento jev s tím v reálném světě? Tato schopnost přiřazení, autentifikace, je základní pro utvoření významu a recipient je schopen si takto autentifikovat pouze ty jevy, které zná. Oblíbeným příkladem je město Londýn, které v textu bez ohledu na fikční diskurz přiřazujeme k reálnému městu Londýn.

Od otázek, co je vůbec realita a zda je jenom jedna, se dostaneme k možnostem jazyka jako nástroje jejího popisu (viz strukturalistické pojetí jazyka jako instrumentu). Výhrady k tomuto přístupu má především Derrida, podle kterého nám strukturalistické pojetí neumožní zkušenost s jazykem. A ta je zásadní, neboť jen tak jsem schopni dostat se co nejbližší k označovanému. (Srov. Derrida 1993)

Autenticitou v mluveném projevu se zabýval H. G. Gadamer, jehož myšlenky představuje Z. Mathauser v knize *Mezi filozofií a poezií* (1995). Gadamer ve svém výkladu hermeneutiky považuje za nejautentičtější myšlenku, která je uložena ve vědomí. Této myšlence je nejbližší k odhalení právě řečový projev⁷, avšak ten se svým písemným zápisem původní myšlence již vzdaluje. Derrida je ovšem názoru opačného. Písemnost chápe jako vlastní počátek myšlenky, jako „autentickou textovou samodanost“. „Tam, kde lidská myšlenka už nemůže domyslet a řeč už nemůže dořici, tam je písmo stále ještě schopno věc navodit.“ (ibid.: 29) Podle nás je myšlenka, že písmo předchází ve vzniku mluvené slovo, bezpochyby znepokojující, ovšem v systému dekonstruktivismu se připojuje spíše k revoltující snaze zamíchat zažitým smyslem věcí. Derridovi jde tak spíše než o skandální myšlenky o upozornění na nestabilitu jazyka.

Na Derridovu nedůvěru ve formulaci navazuje Paul de Man. Podle něj jazyk nikdy plně neodpovídá skutečnosti. „Jazyk se chová podle sebe, nehumánně.“⁸ Není vyjádřením autorského záměru, ale naopak prozrazuje i

⁷ Myslí se zde řečový proud, kdy mluvčí o svém mluvení nepřemýšlí a vědomě ho nekoriguje.

⁸ Srovnej Lacanovo tvrzení „Jazyk je fašismus“.

věci nechtěné, narušuje jakoukoliv cílenou homogenitu díla, vytváří v něm nepřeklenutelné mezery a protirečící si významová směřování.“ (Man 1979, cit. dle Bílek 2003, 70) Podle našeho názoru se možná může písemný projev přiblížit k „věci“ popř. k označovanému, avšak psaný text se vzdává možnosti autorského doplňování a dovysvětlování. Je podroben subjektivní interpretaci příjemce, který si z textu vzhledem k nejednoznačnosti jazykových prostředků může utvořit závěr rozcházející se s původním autorským záměrem. Jakýkoliv písemný záznam má podle nás svá vlastní pravidla a autor musí pro své dílo hledat prostředky, které se nejvíce přiblíží k popisované události, avšak bez možnosti popsat ji zcela autenticky, bez stylizovanosti či selekce.

Literární texty jsou záznamy autora při momentu psaní. Jazykový záznam má tedy jakési zpoždění za skutečností, situace či pocit se musí nejprve udát, abychom je mohli zaznamenat. Jejich popsání vidíme však již jako jev druhotný, snažící se o deskripci a věrnost původním obrazům, přesto však vystupující jako kopie reality.

Vedle již zmiňovaného subjektivního vnímání skutečnosti zamezuje autentickému záznamu (ve smyslu záznamu skutečnosti) i intertextualita. Text se vztahuje k jiným textům, navazuje na ty předchozí a objevují se v něm názory a formulace jiných lidí. Bachtin (1980) zde hovoří o distinkci vlastního a cizího, přičemž přivlastňování si cizího je základním rysem naší komunikace.

4. 1. 1. Ztvárnění reality jako mimésis

Podle aristotelské koncepce umělecká díla imitují či lépe napodobují realitu. Tato nápodoba, mimésis, děje se především za účelem poznání. „Mimésis je způsob, jímž si text říká o vztazení svého zobrazeného světa vůči světu aktuálnímu, je zobrazením ve smyslu vztahu k určitému „modelu“, kdy pod označením „model“ lze vyložit různá pojetí „skutečnosti“, „reality“, „aktuálního světa“. Text tak pootevřít otázku pravdivostního nároku, říká si o

autentifikaci, o doplňování míst nedourčenosti na základě naší obeznámenosti se světem aktuálním.“ (Bílek 2003, 246)

Z již dříve zmíněné nemožnosti dokonalého postihnutí reality jazykem vyplývá nutná redukce ztvárňovaných objektů. Mimésis tak spíše než napodobuje postihuje vztah díla k aktuálnímu světu.

Z hlediska autenticity je důležité zmínit Platonův termín diégesis. Platon tímto termínem míní vlastní řeč samotného autora, diégesis umožňuje autorovi imitaci vlastního nitra. Není však charakteristická pouze pro autentickou tvorbu. V diegetické fikci je v popředí vypravěč a záměrně upozorňuje na akt vyprávění. Toto posílení role vyprávěcího subjektu je typické pro jakékoliv autorské vyprávění.

Dvě koncepce umění, z nichž první vychází z pojmu mimese, zatímco druhá se výrazně přibližuje k diegesi a autentickému vyjádření, představuje T. Todorov. „Druhově je umění imitace, lišící se podle materiálu, jehož užívá, literatura je imitace prostředkovaná řečí, jako malířství je imitace zprostředkovaná obrazem. Specificky vzato nejde tu o jakoukoli imitaci, neboť se neimituje pouze realita, nýbrž také bytosti a činy, které nikdy neexistovaly. Literatura je tedy fikce.“⁹ Druhá definice literatury pak vychází z Jakobsonovy poetické funkce, která obrací pozornost na sdělení samo. Literatura viděná z tohoto hlediska je systémový jazyk, umožňující subjektivní výrazovost.¹⁰

Již od 19. století se objevuje nové pojetí umění. Subjekt se stává tvůrcem kulturních hodnot, umění přestává být definováno především jako nápodoba, ale stává se smyslem samo o sobě. Pokud tedy autentická osobnost vytváří originální dílo, pak takto vznikající umění není pouhou nápodobou, ale novým výtvozem.¹¹ Umění a tvorba není již pouhým nástrojem poznání, ale i prostředkem sebepoznání. Tvůrčí individuum pracuje s dojmy a pocity, které v něm skutečnost vzbuzuje. Umělci vytvářejí vlastní představu světa, protože zmizely všeobecně přijímané, obecně platné řády. Tato představa světa odráží

⁹ Citujeme ze studie Aleše Hamana *Autotelické tendence v próze období normalizace* ve sborníku *Česká nezávislá literatura po pěti letech v referátech*. Praha, Primus 1995, str. 53.

¹⁰ Haman v této souvislosti hovoří o tzv. subjektivní autoteličnosti. Z jeho studie však vyplývá možná shoda autoteličnosti s autenticitou.

¹¹ Taylor zde hovoří o *poiésis*, tedy tvoření, které předpokládá sebeobjevování.

umělce samého, neboť vzhledem k narušení těchto řádů hodnot musí vyjít z vlastní identity jako určující morální autority, skrze kterou ztvárňuje skutečnost na základě svých dojmů a pocitů.

„Umělecké dílo je jedinečné, neboť zákon, kterým se řídí, je výhradně jeho vlastním individuálním pravidlem, a je univerzální, protože toto jeho individuální pravidlo je skutečným zákonem, kterým se řídí. Umělecké dílo...je univerzální ve své naprosté jedinečnosti: jeho pravidlo platí pouze pro jeden případ, ale právě v tom je univerzální, v tom smyslu, že je to jediný zákon, který měl být uplatňován při jeho vytváření.“ (Pareyson 1988, cit. dle Ferrara, Autenticita a projekt moderny. In: Etika autonomie a autenticity 1997, s. 115).

Umělecké dílo vypovídá o individualitě svého tvůrce. Dílo, které vychází ze subjektu a nepracuje tak s principem mimésis, bývá považováno za autentické¹². Avšak podle našeho názoru mimésis není jen pouhou nápodobou, vytváří vždy něco nového. K realitě vždy něco přidává, neomezuje se jen na prostý popis. Ostatně popis například v literatuře faktu nezaručuje autenticitu o nic víc než ztvárnění situace v syžetovém textu. Z tohoto důvodu se nám jeví odmítnutí syžetové literatury z důvodu nedostatečné autenticity jako paušalizace jedné normy nad všechny ostatní.

Neméně znepokojivá otázka, která s mimésis úzce souvisí, zní - jakým způsobem je ve vztahu ke ztvárňované realitě uplatňováno hledisko pravdivosti?

Ve vývoji literatury byl po dlouhou dobu brán spisovatel se svou znalostí objektivní pravdy jako nadřazená instance. Již ale od romantismu nastupuje trend subjektivního, krajně individualistického pojetí pravdy. Co je tedy pravda v textu, jak jsme ji schopni dosáhnout a jak ji rozpoznat?

Přidržíme se žánru deníku jakožto nejvýraznějšího žánrového projevu autenticity. Podle našeho názoru je naivní věřit zaznamenané události jenom proto, že nám ji autor, popřípadě vypravěč popisuje jako pravdivou. I když je v deníku zaznamenána konkrétní událost konkrétní osobou, nic nám nezaručí

¹² Některé teorie hovoří o mimésis i ve smyslu nápodoby nitra tvůrce.

její pravdivé ztvárnění. Událost je přece zaznamenána ze subjektivního pohledu, poznání reality není z takového textu dostupné. Z toho pro nás plyne jednoznačný závěr, že skutečnost mimoliterární reality zaznamenána jakýmkoli textem nemůže být plně autentická ve významu pravosti či pravdivosti.

Dalším výrazným faktorem, který ovlivňuje vnímání pravdivosti, je skutečnost, že vědomí recipienta není schopno oddělit předchozí zkušenost s jinými texty. Pravdivost čteného se tak může odvíjet i na banálním faktu, že toto už někdy četl, a tak to bude pravda.

4. 2. Literární autenticita a fikce

I když je autenticita občas vnímána jako protipól umělecké fikce, chceme dokázat, že i tvorba, která představuje fiktivní svět, může být autentická. Tato literární fikce je vytvořena na základě vyprávěcích postupů, kterými autor dosahuje dojmu hodnověrnosti vyprávění.

Účinek autentifikace je připisován především vypravěči. Doležel (1997) připisuje největší podíl autentičnosti tzv. „vševědoucímu vypravěči“, naopak v ich formě vidí v míře autenticity klesající tendenci. Jiného názoru je Stanzel (1988), podle kterého často využívaná 1. osoba umožňuje takový vztah vypravěče k příběhu, jako by ho on sám opravdu prožíval. Toto personální vyprávění¹³ navozuje u recipienta představu hodnověrnosti. Jasně zde vystupuje rozdíl jednotlivých koncepcí. Doležel pracuje se ztvárněním reality pouze v rámci fikce, fabule pro něj představuje ucelený fikční svět. „Vševědoucí vypravěč“ je pro fikční svět zárukou pravdivosti napsaného, jakákoliv jiná mimotextová realita zde nehraje roli. Z tohoto pojetí logicky vystupuje subjektivní vypravěč jako entita oproti vševědoucímu vypravěči značně nevěrohodná, znejišťující recipienta právě svým subjektivním, tedy jednostranným pohledem.

¹³ Termín Stanzelův, hovoří o tzv. personální vypravěčské situaci, kdy místo vypravěče zaujímá románová postava.

Na rozdíl od Doležela přistupuje Stanzel k narativnímu textu jako celku, který je recipientovi představován zprostředkovaně skrze vypravěče. Ten je svým osobitým prožíváním a pohledem schopen prezentovat příběh jako svůj vlastní, skutečně prožitý a autentický. Zprostředkovává recipientovi obraz světa, jak ho prožívá on, a zповědí prožívajícího já zaručuje autenticitu výpovědi. I když jsou obě předchozí teorie o vypravěči, jasně dokládají, že autentické se projevuje odlišně v různých situacích. Pro Doležela zaručuje autenticitu výpovědi vypravěč „vševědoucí“, vypravěč má pro něj autentifikační autoritu, zatímco Stanzel vkládá sílu autentifikace do rukou personálního vyprávění vypravěče v 1. osobě, a stupeň autentičnosti je tak závislý na jeho spolehlivosti.

Jak je to ale s ich-formou v deníkové literatuře? Pokud přistoupíme na fakt, že deník je stylizované, fiktivní dílo, na rozdíl od klasické narace budí ich forma v deníku důvěru. Avšak je-li dílo psáno deníkovou formou, ale je publikováno jako román, interpretace textu se pravděpodobně změní. Je tedy zjevné, že literární autenticitu ovlivňují i supratextové jevy.

Existují rozdílné typy textů. Některé zřetelně vyhlášují vztah k mimotextové realitě, jiné jsou prezentovány jako jednoznačná fikce. V některých textech jsou vypravěčské postupy plně odhaleny, čtenář je mystifikován a na druhou stranu vědomě upozorňován, že je obětí fikčních událostí. Takovéto postupy nazývá Doležel „sebevyprázdňení v sebeodhalení“. Tyto texty pak potírají možnost autenticity.

Pokud Doležel tvrdí, že „existovat fikčně znamená existovat jakožto textově autentifikovaná možná entita“, pak jakýkoliv fakt, který znejistí čtenáře v rozhodování, co ve fikčním světě existuje, zabraňuje jeho autentifikaci. Prezentuje-li autor tvůrčí proces jako zjevnou literární konvenci, snižuje u recipienta jeho ochotu uzнат text za hodnověrný. V neposlední řadě jsou i sémantické aspekty textu, jako jsou odlišné záznamy jedné události, protiřečící si závěry, ale i rozpoznatelná ironie autora dalšími prvky, které snižují možnost autentifikace.

Vloží-li autor do textu autenticky existující reálie, neznamená to, že je čtenář musí nutně rozpoznat a znát. Sympatická je zde Ecova myšlenka, podle které stačí u recipienta pouhá předstíraná znalost těchto reálií. V případě, že autor popisuje opravdu existující ulici v Paříži, čtenáři stačí jeho představa o Paříži, která nutně nemusí vycházet z osobní skutečnosti. Eco (2005) takto zkonstruovanou realitu textu nazývá „malé světy“, jejichž znalost je dostatečná pro pochopení textu. Důležitými vlastnostmi recipienta jsou tedy flexibilita, povrchnost a především vůle spolupracovat. Bez této spolupráce, tedy bez přistoupení na zákony fikce, není schopen dosáhnout recipient hodnotného čtenářského zážitku. V čistě fikčním textu si je čtenář ve většině případů, a to i když je strháván příběhem, této fikčnosti vědom. I při autentifikaci si tedy uvědomuje nereálnou existenci fikčního světa. Problém ale nastává u deníků či korespondence, která může být často v některých částech tvořena podobně jako fikce. Čtenář zde však přiřazuje jména a destinace bez jakýkoliv pochybností a vypravěče ztotožňuje s autorem. Tak vzniká rozdílná recepce jednotlivých textů, tedy recepce vycházející pokaždé z jiných textových kvalit.

Již od 19. století se v umění výrazně posiluje role subjektu. Umění volí jinou koncepci reality, kterou se může stát i samotný obraz reality v textu. Fikce vychází z reality a napodobuje ji principem mimésis. Ta subjektivní díla, jejichž obsahem mimésis není, si kladou nároky na autentické vyjádření.¹⁴ Umělec uznává, že jeho zážitek se nikdy nemůže plně krýt s realitou, vytváří tak autentické dílo na základě vlastního vztahu ke skutečnosti. To nás nutí k závěru, že autenticky mohou tvořit i fikci, neboť i fikční tvorba nutně vychází z autora.

Nezřídka hovořili autoři o svých postavách jako o živých bytostech zcela se vymykající osudu, který jim chtěli vtisknout jejich tvůrci, o charakterech, které žijí vlastními životy. Každá z těchto postav může odhalit z autorovy osobnosti více než jeho intimní deník. Nejenom literatura „vně syžetu“ je charakteristická autobiografickým naplněním. I fikční text nese v sobě

¹⁴ Značné nejistoty vzbuzuje aplikace principu mimésis jako obraz autorova myšlení.

prvotní inspiraci projektovanou do textu skrze autora. Každý text je tedy svou podstatou autobiografický a tím také autentický.

Literatura není pouhou imitací skutečného, ze skutečnosti však musí vycházet. Rovněž teorie fikčních světů¹⁵ je postavena na skutečnosti. Některá kritika (mimetická kritika)¹⁶ zpětně hledá skutečné protějšky fikčních osob. I zde je důležitý princip mimésis, jejíž pomocí je fikce integrována do reálného světa. Doležel (1997) kritizuje tuto snahu mimetické kritiky převést tzv. fikční jednotliviny (Hamlet) na skutečné univerzality (reálný Hamlet). Podle něj Hamlet není reálný, ale je individuum, co obývá fikční svět hry. Doležel tedy nechce fikci vztahovat výhradně ke skutečnému světu, což se ale jeví problematické, neboť fikce je na realitě přímo závislá, je jejím stvrzováním. Pokud jsou ale i v autentickém textu fiktivní tvrzení, jsme schopni je odhalit? Co je vlastně pravdivé v rámci fikce? A jak vnímáme text v případě, kdy propozice odkazuje k fikčnímu světu nebo ke snu?

Vztahu reality a fikce se dotýká i Ecoův termín Encyklopedie. „Encyklopedií“ míním ucelenou sumu vědomostí, z nichž znám jenom část, ale k nimž mohu odkazovat, protože je to něco jako obrovská knihovna všech knih a encyklopedií...co tato Totální encyklopedie popisuje (a často si i protiřečí) představuje uspokojivý obraz toho, čemu říkám reálný svět. Jinými slovy, způsob, jakým přijímáme spodobnění reálného světa, se málokdy liší od způsobu, jakým přijímáme fiktivní svět. (Eco 1997, 120) Pokud tedy opravdu přijímáme tyto světy podobně, nejsme si vůbec jisti, nakolik je smysluplné tyto dvě entity v textu odlišovat. Jaký text je tedy autentický a jakým způsobem imituje realitu?

Podle Genetta „žádný text narativní fikce nemůže ukázat či imitovat děj, který sděluje, neboť všechny takové texty jsou vytvořeny jazykově a jazyk označuje, aniž by imitoval.“ (1972, cit. Dle Kenenová 2001, 153) Podle tohoto tvrzení si tedy text vytváří svou vlastní realitu, a autenticita tak může fungovat pouze uvnitř textu.

¹⁵ Doležel v rozhovoru v ČL 2005, č. 2 rozlišuje *fikční světy* a *možné světy*.

¹⁶ Termín Doleželův.

Zajímavé je srovnání předchozí teorie fikčních světů s koncepcí Jana Lopatky. Lopatka odmítáním fabulované literatury autenticitu v rámci fikce neuznává. Nepopírá sice, že literatura reprodukuje život, ale tato reprodukce je jejím uměleckým ztvárněním, není tedy skutečná. Autentická je pro Lopatku existencionální výpověď tvůrce, psaná spíše pro vlastní potřebu a nepracující se všeobecně přijímanými hodnotami a konvenční poetikou. Je tedy pravděpodobné, že Ecovy romány, kde se autor snaží o navození autenticity věrohodným ztvárněním hlavních hrdinů, by Lopatka odmítl už pro „pokus vytvořit samotnou literární technikou vnější zobrazivou paralelu k existenci, jejíž obraz má být evokován.“ (Lopatka 1991, 19-20) Předchozí promyšlenou snahu o autentifikaci vidí Lopatka jako mechanický způsob psaní, zcela se vzdalující původním inspiračním podnětům.

Pro fabulovanou literaturu jsou časté tzv. autentifikační postupy, kdy je román prezentován jako nalezené dopisy či odhalený deník¹⁷. Tuto *Iluzi autentičnosti a autentičnost iluze*¹⁸ zkoumal Lotman.

„Bunin ve svých prózách s téměř hmatatelnou autenticitou reprodukuje život, všední dny, skutečnost. Jeho líčení jako celek tvoří obraz Ruska, ve své autentičnosti málem smyslově vnímatelný. Je to však Rusko, které už neexistuje. Existuje pouze v autorových vzpomínkách. A tak vzniká svět nereálné reality a autentické neautentičnosti.“ (Lotman 1990, 27)

Tento zajímavý postřeh problematizuje jednoduchý výklad podobnosti textu a reality a dokazuje nedostatečnost v uvažování, jež vychází pouze z reality jako jediného určujícího bodu autentičnosti. Autenticita ve fikci funguje podle zákonů fikce a textu, a představuje tak věrohodnost a pravost ve ztvárněném příběhu, nikoliv v mimotextové realitě.

¹⁷ Zářivým příkladem jsou Nebezpečné známosti.

¹⁸ Čerpáme z článku z České literatury 1990, č. 4, který vyšel jako předmluva ke knize Miroslava Drozdy *Narativní masky ruské prózy*.

4. 3. Literární autenticita jako psaní z nutnosti

Za základní autentický žánr jsou považovány dopisy, autobiografie a především deníky. Právě ty by měly mít ve znaku psaní jako psychologickou potřebu, jako přetlak, který musí ven, ale nemá ambice na zveřejnění. Je ale tento přetlak zárukou hodnotné a autentické literatury? Je ta literatura, co vznikla z vnitřní potřeby psát, prostá řemeslné dovednosti, hodnotnější a kvalitnější? Podle Lopatky (viz níže) má čtenář a především kritik z díla tento přetlak jasně cítit a text by nám měl dávat signál, že napsán být musel. Máme však značné pochybnosti, zda je autor píšící z vnitřního přetlaku schopen oprostít se od stylizovanosti. Jeví se nám jako nemožné odlišit autentický text od stylizovaného, neboť každá věta, která je obsažena i v deníkovém záznamu, je již svou podstatou součástí literárního díla. I když se autor i vědomě brání, tvůrčí proces je procesem selekce a zvýznamňování. Ona svoboda tvůrčího procesu dává autoru možnosti sebeztvárnění, autostylizaci. Jakýkoliv text je zaznamenán určitou formou, která autoru dává jistá omezení. Toto (vědomé či nevědomé) komponování textu do určité formy je již přece projevem stylizace. Pokud je tedy autor vědomě čímsi limitován, nemůžeme již hovořit o autentickém zápisu, a deník se svým způsobem stává jen prózou stylizovanou jako deník a autenticita jedním ze způsobů stylizace.

Základní povahou takto pojaté autenticity je narušení literárnosti. Avšak musíme stále přistupovat k autentickému textu jako k textu uměleckému, nesoucím všechny atributy literárního díla.

Literární postupy, které jsou blíže k pravdě subjektu (ich-forma), se pokouší sugerovat dojem autenticity. Nesmíme však zapomínat, že se okamžikem použití v uměleckém textu stávají jeho součástí, jsou taktéž literárním faktem. Interpret by si měl uvědomovat, že čte umělecký text, jehož základem je literárnost. Pak totiž sdělení nabývá jiného významu.

4. 4. Autenticita jako kritérium literární hodnoty

Pojmu autenticita jako kritéria kritického přístupu k textu užíval u nás jako první Jan Lopatka (viz dále). Avšak i když některá díla považujeme za více autentická než jiná, nemůže být autenticita kritickým kritériem, neboť zdaleka nepostihuje literární hodnotu textu. K jednostrannému příklonu k autenticitě se vyjadřuje Pavel Janoušek.

„Autenticita se nabízí jako výlet za hranice literárních konvencí a konstrukcí. Proč se zabývat něčím umělým a vymyšleným a logicky tedy také falešným a lživým, když můžeme psát o tom, co je pravdivé, neboť se doopravdy stalo? Proč fabulovat příběhy, zápletky a postavy, když můžeme zachytiti pravdu života, že budeme psát o skutečných událostech a lidech?“ (Janoušek 1999, 13)

Autenticita se v této logice jeví jako jediná jistota v literatuře, jako záruka pravdivosti, anulace lži a výmyslů, ale je to ještě literatura? Přece i autentická situace v reálném životě může sloužit jako stavební prvek románu, jako inspirace pro fabulaci. Ta však byla označena za pouhý výmysl, zatímco jediným hodnotným stává se hodnověrné zachycení mimoliterárního života, myšlenek konkrétního člověka. Ne vždy se ale jedná o žánry, které to umožňují, ale autenticita se stala kritériem i pro posuzování ostatní literární tvorby. Tím došlo k odsunutí estetické či poetické funkce a vyzdvihována jsou díla nefiktivní s jistou možností verifikování pravdivosti.

Kritérium autentičnosti může být funkčním, ale je velmi účelové. Zavržení syžetové literatury ve jménu autenticity jeví se nám proto jako zaslepené, potírající literaturu ve své vlastní podstatě.

5. Kritická koncepce Jana Lopatky

Diskuse vedená v 90. letech v literárních časopisech se přímo dotkla odkazu literárního kritika Jana Lopatky. Ne náhodou je nazýván kritikem autenticity a podle Milana Jungmanna je jednou z posledních kritických osobností, která zastupuje tzv. osobnostní kritiku. Než se budeme detailně zabývat spory literárních kritiků o Lopatkův odkaz, považujeme za vhodné zdůraznit ty základní myšlenky jeho kritiky, které jsou nejvíce diskutované a problematické. Zjednodušením vymežíme pět základních problémů, které se dotýkají naší práce.

5. 1. Co je pro Lopatku autentické?

Ve skutečnosti je termín autenticita užíván takto explicitně Lopatkou zřídka, pokud ano, je uveden ve spojení se zkratkou „tzv.“. I když se autentičnost stává pro Lopatku opakem literátství a nejvyšší hodnotou, nikde svůj přístup k ní nedefinuje, což u tak ambivalentního termínu působí značné potíže při interpretaci. Paradoxní je, že s termínem autenticita začali jako první operovat jeho oponenti.

Jsou to tedy spíše dílčí aspekty autenticity, které Lopatka vyzdvihuje,¹⁹ a následně pak jeho preference žánrů všeobecně považovaných za autentické. Pokud jsme v úvodu upozornili na jistý posun k objektivnosti u autenticity, neděje se tak v Lopatkově koncepci. Pro něj je spisovatel schopen autentického textu výjimečná osobnost, často až elitářská individualita. Tento přístup vysoce hodnotí R. Grebeníčková (1995).

„Lopatku zajímají spíše prozaické útvary, v nichž je spojení s životní surovinou chvíle nepokryté, nepotřebují proto berlí fabulace a kaširovaných fasád, vydávaných za literární konstrukci. S kritickým ingéniem, a proto

¹⁹ Lopatka hovoří o tzv. naslouchání vlastnímu vnitřnímu hlasu.

zábavně (ani v nejmenším není nesnadně čtivý) odklízí před čtenářem zbytečnou quasiliterární výbavu a demontuje i to, co má na ní zůstat v skrytu“.
(ibid.: 478) Avšak dle našeho názoru je Lopatkovo spojení fiktivnosti s klasickými epickými žánry (především román) a autentičnost s žánry biografickými značně zjednodušující.

Lopatka k textu přistupuje s výrazným odkazem k sféře autorské, proto z hlediska autentičnosti zvažuje i faktické poznatky z autorova života. Aby uznal jeho tvorbu za autentickou, musí osobnost spisovatele naplňovat jisté mravní ideály. Autorská morálka je vlastním předpokladem pro autentickou tvorbu. Morálním pro Lopatku bylo především distancovat se od komunistické společnosti. Přijímání autora se tedy značně odvíjelo od jeho politického vyznání. Jen spisovatel ve jménu mravnosti a morálky je schopen autentické, tedy té pravé, opravdové tvorby. Představa autenticity pro Lopatku stojí na osobnosti.²⁰

Zajímavý je ostatně Lopatkův výběr textů. Uzná-li Hrabalovy prvotiny, neznamená to, že Hrabala přijal jako autora, který dostal jeho kritickým požadavkům. Právě naopak. Každý nový text hodnotí samostatně, a tak texty, do kterých Hrabal později výrazně zasahoval a které přizpůsoboval dobové publikační normě, odmítl Lopatka pro jejich umělost. I zde jsou však patrné jisté rozpory. Toto autorské doplňování podle něj upírá textu na pravdivosti. Avšak pozdější zásahy do textu Hanče bere jako pouhou formální opravu, jako zásah do vlastního textu, zatímco Hrabala obviní z podbízivosti trhu. Výběr autorů jako Hanč, Deml, Kolář jen potvrzuje jeho hledání nekonvenčního sebevyjádření. Havel ve své předmluvě k *Předpokladům tvorby* (1991) o těchto autorech říká, že „jde především o literaturu autentických výpovědí autentických outsiderů, pro něž každé slovo je aktem skutečného poznání a sebepoznání, které se nebojí (...) vyslechnout vlastní profánní hlasy, kteří nekalkulují s tím či oním literárním efektem a jejichž texty zneklidňují tím, že netlumočí nějaké pravdy, ale že samy jsou pravdou. Je pochopitelné, že právě

²⁰ Toto je zcela odlišný přístup k textu oproti strukturalismu. Hodnota textu je zde vytvářena statutem autora.

takovéto texty jsou často zajímavé, kostrbaté, nezvykle lapidární nebo naopak komplikované - jsou totiž kusem života, nikoli jeho vypreparovaným obrazem.²¹

Ostatní literatura, fiktivní, je oproti tomu pouhou hrou, neboť prostá řemeslná fabulace není schopna dosáhnout autentického výrazu. Máme ale proto odmítnout Kunderovu tvorbu? (Tedy mimo *Žertu*, který prošel Lopatkovým sítem opravdovosti.) Tím se dostáváme k Lopatkově ideologizaci a negativismu. Zcela opomíjí, že každé dílo jako existenciální autorský projev musí být autentické ve své podstatě. Autenticita by neměla být zásadní hodnota a kritérium, které vypovídá o kvalitě textu.

5. 2. Jak odlišuje Lopatka literárnost a literátství?

Za literátství považoval Lopatka onen průhledný konstruktérismus, poplatný dobovému úzu vkusu a zábavy. Napadá efektivně zkonstruované fabule a populární dobová témata a pouhopouhé zvládnutí formy. Literárnost je oproti tomu právě to, co dělá z díla dílo literární. Je to soubor prostředků a okolností, díky kterým vnímáme dílo jako literaturu. Tyňanov (1988) upozorňuje na rozšiřování chápání faktu jakožto faktu literárního, kdy v některé době se deníky vyznačují literárností, v jiné epoše stojí mimo literaturu. „Existence faktu jakožto faktu literárního závisí na jeho diferenční kvalitě (tj. na jeho vztahu buď k literárním, nebo mimoliterárním řadám), jinými slovy-na jeho funkci. To, co je literárním faktem v jedné epoše, bude v jiné epoše běžným jevem řeči vůbec a naopak- vždy v závislosti na celém literárním systému, v němž se daný fakt nachází.“ (Tyňanov 1988, 53)²²

Lopatka chápe dílo jako znak, jako šifru, jejíž jednotlivé složky tvoří celek, ale při své kritice se uchyluje i k mimoliterárním faktům a jeho

²¹ Lopatka ostatně za takto písící autora uznává i Havla, o čemž svědčí jeho role editora v Havlových Dopisů Olze (Atlantis, 1990)

²² Odlišné pojetí literárnosti má Bachtin (1980). Znamená pro něj spíše organizovanost, normativnost, která je vymezena proti různorečení.

požadavky autenticity a pravdivosti díla se často stávají tím hlavním literárním kritériem.

5. 3. Jak chápe Lopatka literární kritiku?

Jan Lopatka zakládá čtení textu na objektivní popisné analýze, do které ovšem ve svých pozdějších kritikách vnáší subjektivní názory. „Mimoumělecký soud nad uměním, jmenovitě literaturou, je věc pro kritiku neodmyslitelná, a to nejen z vnějších, ale i z vnitřních, organických důvodů. Ty jsou způsobeny funkcí, kterou jsme označili jako druhou a která přeměňuje kritiku ze soudu nad uměním v odpovědný soud nad životem. Abstrahovat od tohoto občanského vztahu k uměleckému dílu znamenalo by ignorovat celý život kolem sebe a tím ale rezignovat i na svůj vlastní vklad, podíl na jeho utváření.“ (Lopatka 1991, 90)

Literární kritiku chápe jako jedinečný popis, který se sám stává uměleckým dílem a u kterého by čtenář měl jasně vycítit, že daný text musel být napsán. Vzniklý kritický text musí být autentickou tvorbou a měl by dostatečně dokázat, zda analyzovaný text má či nemá literární hodnotu, zda je uměleckým dílem či nikoliv, a to především podle kritérií opravdovosti a původnosti.

Na vztah uměleckého díla a deníku upozornil mezi prvními Roman Jakobson, především ve své studii *Co je poesie?*. Lopatka přijímá jeho poznatky o vztahu mezi pravdou a básní a pak především jeho chápání deníku, kdy „deník není o nic životnější než Máchova báseň, ta je jen jiná.“²³ (Jakobson 1995, 31). Lopatka však literární deník nechápe jako plnohodnotný doplněk autorovy tvorby, ale jako to nejzásadnější, hodnotově vyšší než jiná díla. Podobně jako Jakobson vyzdvihuje význam deníků Máchových, oceňuje Lopatka Hančovy *Události* (1991), které také připravil k vydání. Lopatka ovšem nepřistupuje již na Jakobsonovo tvrzení o stylizovanosti těchto textů a paradoxně zbrojí proti jakékoli estetické funkci, proti literatuře jako umění. Za jediné překonání literátství považuje literaturu „vně syžetu“.

²³ I Šklovskij považuje autorův život za plnohodnotnou inspiraci pro psaní.

Lopatkova nedůvěra v jakoukoli metaforu vyzdvihuje apriorně ta díla, jejichž verifikovatelnost faktické pravdy je nejvyšší a ve kterých nenachází promyšlené konstrukce a plánovanost. V kritice na Páralův Katapult uvádí „...text selhává především jako dokument doby, že dotvrzuje mlhavé a falešné poznatky, když je možno zjistit, že každá poctivá statistická informace je cennější než toto řemeslné estetizování všeobecnosti?“ (Lopatka 1991, 49)

Je ovšem otázka, nakolik je umělecká literatura pouze zdrojem informací. Na faktické otázky nám přece může odpovědět literatura faktu, nemusíme tedy hledat v uměleckých dílech důkazy o tom, jak to skutečně bylo. Srovnávání událostí v díle s mimotextovým světem nepomůže interpretaci díla, naopak ji zavede na cestu, která se s pochopením díla zcela mýjí.

5. 4. Outsiderství jako podmínka dobré literatury?

Pro Lopatku se stala jakousi kritickou normou vnitřní nezbytnost práce. Čtenář, popřípadě kritik, musí jasně cítit z díla, že napsáno být muselo. Dílo je pak dokladem jakýchsi vnitřních sil autora, který je distancován od společnosti. Lopatka odsoudil Vaculíkovu *Sekyru* z důvodu, že autor outsidersky vlastně nežije a vše v knize je jen falešné předstírání. Podle čeho posuzuje, které prožitky jsou opravdové a které jenom hrané? Životní styl autora se nemůže stát kritériem pro literární kritiku. Lopatka uznává Hančovy deníkové zápisky, ale podobný text *Sen o mém otci* Karla Sidona považuje za nevěrohodný. Argumentuje zde „závratnou ba podezřelou lehkostí a řemeslností,“ hodnotnými se tedy stávají více texty, které se zadýchávají, neplynou a kde je zjevná nenaplánovanost, životní potřeba psát. Jak tuto potřebu verifikovat? „Nejdůležitější je, že outsidersky je především nutno žít, a to daleko dříve, než to jako outsiderství reflektujeme, někdy dokonce bez této reflexe. Outsiderství, které samo sebe jako outsiderství definuje a proklamuje, nepřesvědčuje o ničem jiném než o tom, že se správně (v

proklamací) uvědomuje základní význam tohoto faktu pro postoj v tvorbě.“
(Lopatka 1991, 62)

Outsidersky žil podle Lopatky především Hanč, Jedlička, ale i Hrabal své původní *Jarmilky* a *Krásné Poldi*. Znamená to tedy, že v další tvorbě Hrabal už outsidersky nežije nebo spíš, že jeho úpravy textů a pozdější tvorba už nenaplnují Lopatkovy hodnotové požadavky? Podle Lopatky vytvořil Hrabal svými pozdějšími zásahy z existenciálně naplněných textů jen čtenářsky přístupné kopie, ochuzené a oslabené čtivo. Tyto a podobné zásahy nazývá Lopatka „neschopností k svobodě“, tedy k nedostatku odvahy projevit se v textu celý, zůstat sám sebou.

Literatura musí nést stopy původní reality a především sílu osobního prožitku, jistou existencionální původnost. Jakékoliv odvozené emoce a efektní konstrukce Lopatka důsledně odmítá. Jeho požadavek „původního díla“ staví proti předstíranému prožitku, který je sice umě zkonstruován, nikoliv však opravdu prožit.

5. 5. Dílo jako šifra

Pro Lopatku symbolizuje šifra především otevřenost, přesněji však nepřevoditelnost literárního díla, a staví ji tak jako protipól k falešné literárnosti.

Šifra v obecném myšlení je rozluštitelná při použití správného kódu, dojde-li k rozluštění, úloha šifry končí. Literární dílo je však subjektivním projektem, jehož neuchopitelnost a nerozluštitelnost je daná jeho samotnou podstatou. Pro Lopatku to znamená, že „šifra není v tvorbě výsledkem projektu, ale skrytou součástí, zázemím dalších ploch, hloubek a výšek, které se v náhlých záblescích nechávají zahlédnout, je zázemím, není to tedy jen ta šifra „kódem“ převoditelná, chceme-li si ji pojmově udržet...jde tu o šifru, jejíž kód nám nikdy nebyl a nemohl být v plnosti sdělen, k němuž se tu více, tu méně můžeme přibližovat.“ (Lopatka, 1991)

Jan Lopatka není kritik jasně výsledovatelných kritérií a hodnot. Pochybujeme dokonce, že i sám Lopatka by je byl schopen jasně definovat. Po roce 1990 dochází ke zvýšenému zájmu o tzv. autentickou literaturu, tedy především o deníky. Ale ani tato tvorba v jeho kritikách neobstála. Literatura se stala zbožím, časopisy běžným denním provozem. Tento provoz a stereotyp nepřinesl pro Lopatku dostatek spisovatelských individualit.

Jan Lopatka svou originální koncepcí přispěl nesmazatelně k české literární kritice, a i když jsou některé jeho názory často problematické, nepřestávají být inspirací k diskusím a polemikám.

6. Literární autenticita v deníkové literatuře

Deníková literatura již není jen pomocným materiálem pro badatele, ale svou osobitou poetikou se stala atraktivní pro širokou čtenářskou veřejnost. Důvody spatřujeme ve ztrátě důvěry v konstruovaný příběh, v unavenosti z fikce a fabulace, ale nesporně také v lačnosti po odkrytí tajemství osobnosti, možnosti dozvědět se intimní detaily.

Proměnami moderního románu a tendencemi proti fabulované literatuře se zabývala Růžena Grebeníčková v rozsáhlém dvousvazkovém díle *Literatura a fiktivní světy* (1995). Grebeníčková poukazuje na jistou antiromantickou tendenci k odpoetizování literatury, blíží se k próze bez syžetu. Tento příklon k faktičnosti vyjadřoval odpor k literárnímu výmyslu, který měl za následek zvýšenou oblibu čtení deníků a memoárů.

Nemalým inspiračním podnětem nejen pro Lopatku byl v šedesátých letech se svou zřetelnou nedůvěrou ve fabulaci i francouzský nový román. I když toto označení zahrnuje tvorby několika často i značně odlišných autorů, asi nejuceleněji definoval hlavní myšlenky a názory Robbe-Grillet v knize *Za nový román*²⁴. Nejvýstižněji shrnuje Grilletovy názory jeho zvolání „jediná odpověď na vše je člověk“. S odmítáním se tak staví k uměleckým románům, které jsou vytvořeny podle jakési šablony a o vysokou uměleckou hodnotu si říkají především svou rozvitou metaforikou. Ta podle Grilletova názoru jen „v interpretovává do zevního světa naše vlastní duševní stavy“. Rozvitý metaforický styl také evokuje v čtenáři otázku, „co tím chtěl autor říci“. Podle Grilleta ji však může zodpovědět jen a jen spisovatelova kniha, neboť vztah mezi autorem a čtenářem se pohybuje v rovině nevyřčené dohody... „přesvědčit čtenáře, že dobrodružství, o nichž se mu vykládá, se opravdu skutečným osobám přihodila a že romanopisec toliko podává zprávu, referuje o událostech, jichž byl svědkem. Vytváří se nevyřčená dohoda mezi čtenářem a autorem: autor bude předstírat, že věří tomu, co vypravuje, čtenář pak zapomene, že všechno je vymyšlené, a bude se tvářit, jako že má co činit s

²⁴ K prvnímu vydání došlo v roce 1963 v Paříži.

dokumentem, s biografií, a nějakým prožitým příběhem.“ (Grillet 1970, 23) Důležité je pro nás především Grilletovo zdůrazňování písíčího subjektu, které nápadně připomíná pojetí autentické osobnosti v existencialismu, jehož představitelům se ostatně Grillet významně věnuje v mnohých studiích. Vyjadřuje se také k morálce, jakožto významné složce autenticky tvořícího spisovatele. Ostatně tvrzení, které ve své knize klade do úst Sartrovi, odpovídá myšlenkám Jana Lopatky. „Sartre, který postřehl nebezpečí této moralizátorské literatury, kázal ve prospěch literatury *morální*, jež si toliko kladla za cíl probudit politické vědomí tím, že bude klást problémy naší společnosti, unikne však propagandistickému duchu, neboť znovu uvede čtenáře do stavu svobody. Zkušenost ukázala, že i toto byla utopie: jakmile se objeví snaha vznášet nějaký význam (nějaký význam vně umění), literatura začíná couvat, mizet. (ibid.: 30) Tato zásadní myšlenka staví problematiku autenticity a „nového románu“ do jedné linie. Písíčí subjekt jakožto morální osobnost tvoří jen a jen podle své tvůrčí intence, která jediná je schopna nasytit dílo existenciálním obsahem. Literatura na objednávku doby či politické situace nemůže konkurovat autentickému dílu především svým vnitřním přesvědčením.

Grillet však nezavrhuje román jako takový, podle něj i fikční dílo vychází ze subjektu. „Je zločinem tvrdit, že ve světě existuje něco, co není člověk, co mu neadresuje žádné znamení, co s ním nemá nic společného....Co by, jinak řečeno, mohlo být dílo „nelidské? Jak by mohl být román, který uvádí na scénu člověka a stránku za stránkou sleduje každý jeho krok a popisuje jen to, co dělá, co vidí nebo co si představuje, obviněn, že se od člověka odvrací?! (ibid.: 38)

Tato myšlenka podporuje názory, že i fikce může být autentická vzhledem k závislosti své existence na tvůrčím subjektu. Ovšem pouze ta fikce, která nezapírá svůj vznik z člověka a stává se jeho specifickou osobní výpovědí. Převáděno do naší terminologie, to autentické je pro Grilleta to subjektivní, pravdivě lidské. „...v našich knihách je to *člověk*, který vidí, představuje si, člověk umístěný v prostoru a čase, podmíněný svými vášněmi,

člověk jako vy a já. A kniha nesděluje nic jiného než jeho zkušenost, omezenou nejistou. Konečně jednou je člověk odtud, člověk této chvíle, svým vlastním vypravěčem.“ (ibid.: 97)

Dokonce i realita, která je popisem zachycena, je pouze výběrem reality, jenž je dán naším subjektivním vnímáním. Tak tedy to, co může mít v románu prvky deformace, je pro autentické vyjádření v denících jejich vlastní podstatou. Jakoby tu byly dvě možnosti vyjádření reality. Buď vyjádřím svůj vlastní svět deníkovým zápisem, nebo vytvořím (pomocí jazykových experimentů) svět sám o sobě, existující zcela mimo realitu.

V české literární veřejnosti došlo k představení nesyžetové literatury mnohem později. Výrazný vzestup oblíbenosti deníků se počal v 1. polovině 90. let. Na pultech se objevily deníky herců, spisovatelů, režisérů i politiků. Po roce 1995 je již tato produkce vyhledávána řidčeji a k přelomu roku se znovu vrací oblíbenost fikce a románů. Proč se tak stalo? Dle našeho názoru přebírá odhalování intimity bulvární tisk. Čtenář již nemusí hledat v denících, denně či týdně si může ve stánku koupit dávku lidské intimity. Pohodlně se dočítáme, kolik Viewegh vydělává, jak se zrovna daří jeho milence, co snídá Halina Pavlowská a jak zvládla rozvod Bára Nesvadbová. Netýká se to ovšem jen spisovatelů bestsellerů, do dění zasahuje Ludvík Vaculík či Ladislav Klíma svou publicistickou činností, ne vždy jen v tématech literárních. Opouštíme tak představu umělce „outsidera“ a z „psaní z nutnosti“ přecházíme v psaní pro peníze a slávu.

Literární kritici k deníku přistupují různě. Jedni ho považují za dokument, a v tom případě autentický záznam skutečnosti, jiní za literární dílo se všemi jeho atributy. Z článku Sylvie Richterové *Etika a estetika literárního deníku* (Kritický sborník 1992, č. 2) vyplývá především formální rozdílnost jednotlivých deníků. Pokud považujeme deník za literární žánr, je svým ojedinělým způsobem a přes všechny shodné rysy vždy zcela novou, odlišnou instancí. Zcela zásadní je pro naši práci Richterové myšlenka, že čtení deníku jako literárního díla nám umožní poznat ne osobu autora, ale vztah mezi ní a autorem jako literární postavou.

Deníková literatura je typologizována různými způsoby. Jednotlivé texty od sebe nejčastěji odlišují podmínky při psaní, tedy zda byl deník psán v situaci ohrožení (především vnějšími skutečnostmi) anebo z potřeby vnitřní. Máme však za to, že deník je dílem integrálním a svou povahou jedinečným. Snaha vymezit deníky podle typů jeví se nám jako nepříliš smysluplná. V každém deníku nacházíme totiž nespočet míšení kompozic, a na druhé straně vždy specifika charakteristická jen pro daný text. Každou možnou typologizací jejich popis značně ochudíme a zjednodušíme.

Pro pochopení autenticity nemůžeme vyjít pouze z textu, neboť rozhodnutí o tom, zda text je či není autentický, přichází často mimo vlastní text. Následující kapitola pojedná o autorovi a recipientovi, tedy o dvou základních subjektech sdělení, které se na autenticitě významně podílejí. Teoretická literatura dotýkající se problematiky těchto dvou subjektů je značně rozsáhlá, některé zásadní závěry však není možné nezmínit. Z tohoto důvodu obsahuje každá kapitola alespoň zásadní pojmy literární teorie a jejich možnou aplikaci na problém autenticity textu.

6. 1. Autor v deníku

Autor je zásadní instancí tvořící a koncipující literární dílo. Text je vždy poznamenán specifickou autorskou intencí. Autor je pro deníkovou literaturu důležitější než pro jiné žánry, neboť deník je nám představován nejčastěji jako autorova zpověď a odhalení intimních zážitků. V deníku častěji bereme zřetel k mimotextové situaci autora a zaznamenané události považujeme za ty, které se opravdu staly autoru, jehož jméno je uvedeno na obálce knihy. Zda je nám toto jméno známé, či známe-li o této osobě nějaká fakta, zcela se změní naše vnímání textu.

Vaculíkův *Český snář* nám zde dobře poslouží jako příklad, kdy se autorem deníku stává spisovatel. Podle našeho názoru zde existují dva možné přístupy. Text mohu přijmout jako věrohodnou výpověď o autorově životě a pak budu fakta v textu přijímat s naprostou důvěrou v jejich pravdivost.

Anebo vzhledem k tomu, že autor je spisovatel, kterému je blízká fabulace a výmysl, přijmu deník jako jeho další literární dílo, které je pouze koncipováno do formy deníku, ale jakoukoliv autentickou výpověď postrádá. Mnozí literární kritici se domnívají, že deník je významnou součástí spisovatelova uměleckého díla, často tvoří i část nejvýznamnější. Má ale větší literární hodnotu deník spisovatele než deník literárně nepůsobící osobnosti? Proč je *Český snář* zahrnut do literárního kánonu oproti vzpomínkám Vlastimila Brodského?

Následující přehled teoretických názorů nám dokáže různorodost přístupů k uměleckému dílu, který má za následek i nejednotnost přístupů k pojmu autenticita a k jeho používání.

Přidržíme se Iserova²⁵ názoru, že text v sobě implikuje svého čtenáře, tedy spíše několik typů čtenářů, jejichž recepce se různí, a podle toho pak i vnímání díla jako literárního či nikoliv. Inspirován implikovaným čtenářem rozšířil se v literární teorii i koncept implikovaného autora.

Implikovaný autor je vytvořen reálným autorem, často se přímo obrací ke čtenářům, kteří ho konstruují na základě znalosti o reálném autoru. A to je zcela zásadní problém čtenářské recepce. Pokud je uvěřitelné, co implikovaný autor v textu říká s reálným autorem, čtenáři mají sklon považovat toto tvrzení za pravdivé. U deníků se ještě více nabízí absolutní ztotožnění implikovaného autora v textu jakožto konstrukt s reálným autorem.

Sylvie Richterová (1992) o tomto faktu soudí, že „autor je původcem díla. Je v něm všudypřítomný, a přece v něm jako osoba není obsažen, jinak řečeno, dílo je možné odvodit stoprocentně z autora, protože vše do něj vstoupilo jeho prostřednictvím, na druhé straně však autora nemůžeme vyvodit z díla.“

Pokud se zabýváme autentickou povahou tohoto sdělení, je pro nás toto „odvození díla z autora“ v deníku velmi problematické. Týká se to především textů, kde tušíme hru na pravdu a realitu, textů, které pod nálepkou deník mystifikují své čtenáře. Nepoznáme, co je autor o sobě skutečně ochoten sdělit, co je opravdu jeho osobní zpověď. Ten, kdo promlouvá, není autor, ale

²⁵ Čerpáme ze souboru prací kostnické školy recepční estetiky *Čtenář jako výzva*. Brno, Host 2001.

„vypravěč“, který má sice bližší vztah k autoru jako psychofyzické osobnosti, ale nemůžeme s jistotou tvrdit, že přesně vypovídá o jeho vnitřních pocitech. Je ono „Já“ v deníku totožné s „Já“ autora? „Já“ v textu ztrácí tělesnou existenci a získává znakovou podobu. Znak nemá možnost imitace, kopírování, jen odkazuje ke skutečnosti. To podtrhuje nesdělitelnost vlastních psychickým zážitků, neboť subjekt autora sdělení pouze zprostředkovává. Vlastní „Já“ jsme schopni poznat pouze v interakci. Jak bylo řečeno v úvodu, každá osobnost je existenčně závislá na uznání, na přijmutí vlastní osobnosti u ostatních. Vyabstrahovat ono opravdové, nejvlastnější mé „Já“ a odhalit ho v textu je nespílitelnou iluzí. Deníkové „Já“ sice tedy odkazuje k autorskému „Já“, měli bychom se však vyvarovat jejich směšování.²⁶

Soudobá literární věda řeší jeden zásadní spor, tedy nakolik se autor projektuje do vypravěče, neboť nemůžeme říci, že zde není vůbec žádná vazba. V českém literárněvědném prostředí, především v tradici strukturalismu, přistupuje Jan Mukařovský k dané problematice na sémiotické úrovni.²⁷

V roce 1934 vychází studie *Umění jako sémiologický fakt*. Jak již bylo řečeno dříve, Mukařovský se staví proti ztotožňování uměleckého díla s duševním stavem jeho původce. Dílu odpovídá určitý význam pouze v kolektivním vědomí. Integrovaným prvkem tak není subjekt, nýbrž prvek non-subjektový, tedy syžet díla. V *Individuu umění* (1937) Mukařovský již rozlišuje autora jako psychofyzickou osobnost oproti autorskému subjektu. Subjekt je zde abstraktním pojmem, který nesmí být ztotožněn s autorem či vnímatelem, ale umožňuje jejich projekci do vnitřní struktury díla.

Ve studii *Záměrnost a nezáměrnost* (1943) považuje Mukařovský umělecké dílo za zkušenost vnímatele. Recipient se aktivně podílí na vytváření záměrnosti, tedy jakési sémantické jednotě. Jeho hodnocení je určeno i faktory obecnými, jako jsou sociální prostředí, generace a podobně.

²⁶ V souvislosti s biografickým vyprávěním Mravcová (1994) hovoří o trojjednosti vypovídajícího subjektu, tj. vypravěč-postava-autor. V našem přístupu však od sebe vypravěče a autora rozlišujeme.

²⁷ Jsme si vědomi značného zjednodušování. Chceme ale ukázat vývoj přístupu hlavní osobnosti strukturalismu, na kterou není možné nenavázat. Zaměřili jsme se tedy jen na ty studie, které se zabývají problémem autora či recipienta.

„...v každém aktu vnímání jsou nutně přítomny dva momenty: jeden danýž směřováním k tomu, co má v díle platnost znakovou, druhý naopak směřující k bezprostřednímu prožívání díla jako skutečnosti.“ (ibid.: 77) Podle Mukařovského tedy nepůsobí osobnost autora v díle, ale to, že ovlivňuje vnímatele, jeho zážitky. Právě ona nezáměrnost dovoluje doplnění naší vlastní zkušenosti se světem. To je naprosto podstatné pro deníky.²⁸ Jejich velká oblíbenost je podmíněna právě tím, že si vnímatel potvrdí své intimní pocity, myšlenky často i zážitky a konfrontuje tak svůj osobní život s vypravěčem, popřípadě autorem v textu.

Ve studii *Osobnost v umění* (1944) definuje Mukařovský vztah produktora a recipienta následovně. „Autor při svém tvoření vnímatele dbá, přihlíží k němu, a vnímatel zase naopak chápe dílo jako autorův projev a cítí za ním autora.“ (ibid.: 281) Mukařovský tedy staví autora a vnímatele na stejnou úroveň. Aby zdůraznil jejich rovnocennou pozici, mluví-li o subjektu, hovoří pak pouze o jediném, bez jakéhokoliv rozlišení autora od recipienta. Jejich totožné postavení má základ v textu, který je autorem tvořen pro svého čtenáře, a tak oba pracují s textem ze stejné pozice.

K podobným závěrům dochází i ve studii *Individuum a literární vývoj* (1943-1945). Subjekt autora je odpovědný za duševní stav, který dílo ve vnímateli vyvolalo. Představa autora je tak vyvolaná převážně dílem. Autor stojí mimo text a autorský subjekt vystupující z díla se nekryje se skutečnou psychofyzickou osobou. Tento stručný přehled dokazuje skutečnost, jak zásadní jsou entity autora a čtenáře pro interpretaci textu. Pro Mukařovského je dílo znak, ovšem ve vývoji jeho názorů došlo nakonec k jisté akceptaci autora i čtenáře především proto, že je při interpretaci nelze pominout a i strukturně funkční estetika s nimi musela začít počítat.

Významněji se o problém autora zajímá soudobá literární věda. Při zkoumání lyrického subjektu upozorňuje Mathauser (1995)²⁹ na jeho

²⁸ Aktivní konkretizace a doplňování není samozřejmě záležitostí pouze deníkových textů, je součástí prakticky každého literárního díla, které je důsledkem redukce či selekce vždy neúplné.

²⁹ Čerpáme z článku *Poselství Boha Herma*, který před zařazením do souboru *Mezi filozofií a poesii* (1995) vyšel již v roce 1989 v časopisu *Kmen* 1989, č.29.

projevování v rovině životopisné, recepční a imanentně textové, přičemž v každé rovině vnímáme subjekt jinak. Objevuje se zde *Subjekt životopisný* neboli autorský, o kterém si učiníme představu právě z memoárů. Tento subjekt je spjat s dílem spíše vnějškově, autor je ten, kdo dílo napsal, vytvořil. Dále je zde *Subjekt vzniklý z recepce díla* a není tedy nijak hmatatelný a *Subjekt jako postava* vklíněná do morfologie textu. Tento subjekt nemůžeme jednoznačně uchopit, je charakterizován jednotlivými výpověďmi a je charakteristický především pro lyriku, kde je definován jako postava vzešlá z veršů.³⁰ Při jistém zobecnění vidíme shodné rysy s dělením vypovídajícího subjektu na vypravěče, postavu a autora u Mravcové (1994)

Zajímavým způsobem relativizoval Mathauser odlišení autora od autorského subjektu ve své pozdější práci *Estetika racionálního zření* (1999). Svou tzv. „konkurencí obou autorů“ dokazuje nejednoznačné připsání uměleckosti pouze jednomu z nich. Životopisný autor má blížeji k uměleckosti, která je spojena s genezí díla, zatímco autorský subjekt je zásadní pro pochopení významů textu, tedy díla jako znaku a je spojován s recepcí. Pro zdůraznění těsného vztahu mezi těmito dvěma entitami hovoří Mathauser o tzv. „dvojníkoví“. „A tak se od nejstarších dob rodí představa, že se za zády onoho autora, kterého známe z životopisu, autora skutečného (lépe řečeno: *skutečnostního*, tj. patřícího jevové skutečnosti), skrývá v postavě téže osobnosti druhý autor, *opravdový*. Opravdový navzdory tomu, že má jiný ontologický statut než-li autor biografický, tj. že není z masa a krve.“ (ibid.: 83) Právě z autorského subjektu se rodí čtenářův názor na autentičnost v obraze autora a na literární deformaci v něm. Životopisný autor se může svým velmi autentickým osobním prožitkem sblížit s autorským subjektem.

Odlišný názor na identitu autora se objevuje v teoriích poststrukturalismu. S tradicí poststrukturalistického přístupu k textu souvisí pozvolné mizení autora z teoretického obzoru, jež vyvrcholilo Barthesovou tezí o „smrti autora“ z počátku sedmdesátých let. „Poststrukturalistická představa duality jazykového znaku, který sestává z jazykového označení a referentu, jenž není jazykové

³⁰ Srovnej i další triádu v témž díle, a to subjekt *empirický, transcendentální a existenciální*.

povahy, protože znaku předchází, je nahrazena pojetím jazyka jako řetězce signifikantů, které ve složitém vztahu vzájemného odkazování referenci-jakožto signifikát-vytvářejí.“ (Pechlivanos a kol. 1999, 246). Podle tohoto přístupu se zcela mění význam subjektu, autor nenabývá jistoty o své subjektivitě, nýbrž ji teprve produkuje. Je tedy nemožné autenticky popsat autorské já, které je pouhou minulostí reflektujícího a píšícího já.

Soudobá literární věda se dnes přiklání k rozlišování intencionality autora, intencionality díla a intencionality čtenáře. (srov. Eco 2004) Při koncepci textu jako objektu odděleného od autora hrozí nebezpečí, že text ztratí podstatnou složku, tj. být nositelem sdělení. Pro některé texty však není intence autora nezbytná (viz např. posmrtně vydané soukromé texty).

Existenciální motivace psaní deníku je faktorem, který stojí na samém vzniku deníkového díla. Dokázali jsme, že deník není žánr výsostně autentický. Autentický je především ve své původní inspiraci, autor při deníku více než v jiných žánrech čerpá z vlastních zážitků, pocitů. Jeho vlastní život se mu stává literární látkou. Autenticita se projevuje především v nemožnosti předvídat, kam se text bude ubírat. Zde se projevuje i jistá paradoxnost autora. Jeho postavení v deníku je velice důležité, na druhou stranu podstata deníkové formy ho omezuje, není schopen napsat zápis o tom, co se stane zítra. Autentický záznam může být pouze tehdy, až se událost stane. To souvisí i se zakončením deníku. Pokud není ukončen smrtí autora, tedy vnějšími okolnostmi, nemůže se skončit prakticky nikdy. Z vnitřních popudů se autor může rozhodnout se psaním deníku přestat, deníková forma mu však neumožní dostat se k jakékoliv pointě. Události jen přestaly být zaznamenávány, ale je jasné, že se dějí dál.

Text sám také podléhá autorově libovůli, co o sobě vlastně zmínit. Vzhledem k tomu, že deníkový záznam je výběrem, mohou nám zůstat utajeny události, kterým autor nepřičítal mnoho významu. Častý je i případ, kdy nezahrne do svého deníku situace, ze kterých nevychází zrovna pozitivně. Negativní skutečnosti o sobě sděluje autor deníku u kterého je patrné, že neměl být zveřejněn, například Mácha či Kafka. Tyto deníky jsou navíc často

šifrovány a diskuse, zda přece jen autor o možném zveřejnění neuvažoval, se pohybují v rovině spekulací. Na druhé straně jsou autoři, pro které se psaní deníků stává uměleckou tvorbou, často až jakýmsi svědectvím. Jejich tvorba je reakcí na nemožnost svobodně psát a publikovat. Takové texty současně obsahují literární tvorbu autora, častěji explicitně reagují na recipienta a ve větší míře řeší společenské či filozofické otázky. Karfík (1993) v této souvislosti hovoří o skupinách deníků intencionálních a neintencionálních. Právě u těch „neintencionálních se autentičnost považuje za prvořadou hodnotu a posléze se stává i prvořadou hodnotou uměleckou, třebaže tato intence při jejich vzniku mohla chybět.“ Tyto deníky (především Ortenovy, Kolářovy a Vaculíkovy) ztrácejí punc intimity a jejich zápisky jsou objektivizovány.

6. 2. Recipient v deníku

Z vlastní povahy textu, především ze sdělovací funkce, vyplývá předpoklad recipienta. U neliterárních textů se často jedná o skupinu vnímatelů jasně danou (vyhlášky, odborné studie a podobně), ale v textech uměleckých je podoba recipienta složitější.

Se zvýšeným zájmem o deníkovou a autobiografickou literaturu souvisí i posun v metodologiích literární vědy směrem k vnímání (hermeneutika, psychoanalýza a především recepční estetika kostnické školy). Podle Isera³¹ je každý text fiktivní entitou, která má možnost zakotvení pouze v procesu čtení, nikoliv ve světě. Text je čtením utvářen a aktualizován, stává se živým, až když je čten. Kdo je ale u deníku vnímatel, ideální čtenář? Je zcela zjevné, že například *Český snář* četli úplně odlišně lidé, o kterých se v textu píše, než ti, kteří postrádali věcné znalosti o popisovaných událostech. Čtenáři obeznámení s mimotextovou realitou mají větší sklon vnímat dílo jako autentický záznam událostí, anebo naopak, zdůrazňují jeho fikční podstatu a relativizují tak

³¹ Čerpáme ze studií ze výboru *Čtenář jako výzva*. Brno, Host 2001.

představovaná fakta. Čtenáře konkrétně Vaculíkových textů tak můžeme rozdělit do dvou skupin, z nichž jedna je v mimotextové realitě zainteresována, druhá nikoliv.

V tomto případě se projevuje rozdíl mezi modelovým a empirickým čtenářem, jak jej definoval Eco (1997).³² Domníváme se, že osoby v textu jmenované pracují výrazně s osobním očekáváním, jsou tedy typickými empirickými čtenáři. Nepřístupují k textu jako k uměleckému dílu, ale zkoumají obsahovou stránku textu z hlediska pravdivosti. Příkladem jsou *Ohlasy na Český snář*, kdy se několik dotázaných ohradilo k nepřesnostem v textu a upozornilo na fakt, že jejich výroky byly poupraveny. Zde se ale dostáváme k problému fiktivního a reálného světa, kde, jak již bylo řečeno v úvodu, nedokážeme přesně rozlišit pravdivost v rámci fikce a naopak.

Je důležité v této souvislosti znovu připomenout, že všechny uvedené typy čtenářů nejsou reálně existující entity, k jejich poznání docházíme jedině prostřednictvím textu. Jak upozorňuje Jedličková (1993), adresát je v prostoru vyprávění, nikoliv v prostoru vyprávěném. I když se Jedličková ve své knize zajímá především o problematiku fabulované prózy, můžeme i v naší práci pracovat s jejími závěry. Důsledně rozlišuje především adresáta od recipienta. Zatímco první je pouhým příjemcem, jemuž je text nasměrován, až recipient text skutečně přijímá a dekoduje. "Adresát je soubor kvalit rekonstruovatelných ze struktury literárního textu, v němž je tato organizace významem určitého záměru. (ibid.: 8) Adresát je integrovaný ve struktuře textu a významně modeluje komunikaci recipienta se subjekty textu. Avšak i v deníku, jako specifické formě autokomunikace, je tento strukturovaný adresát přítomen.

Překlady deníků dokazují, že se reakce čtenářů liší především na základě textové propozice, neboť vnímatelé vzhledem k nedostatečné znalosti kontextu vnímají jmenované postavy jako ryze literární. Tato neznalost jim při čtení nevádí, recepce díla se ale ubírá jiným směrem než v případě čtenáře

³² Jedličková (1993) pracuje s termíny implicitní a explicitní (tematizovaný) adresát. Implicitní adresát je s Ecovým modelovým čtenářem prakticky zaměnitelný, tematizovaný adresát je již definován konkrétněji, jako entita v textu přímo pojmenovatelná.

znalého dobových poměrů. Důležitost znalosti dobového kontextu se přímo odrazila na překladech Českého snáře. V Německu byl text přijat jen vlažně, Vaculík³³ dokonce upozorňoval, že mnohé důležité pasáže byly z textu vyškrtnuty, a veškerá jména reálně žijících postav vnímali němečtí čtenáři jako smyšlené postavy kompletně smyšleného příběhu.

Deník je svou povahou monologickým textem, to ovšem neznamená, že se čtenářem vůbec nepočítá. Často je to právě naopak. S přihlédnutím k Bachtinovu pojetí, ve kterém i monolog může být svou povahou dialogický, tj. k výpovědi třeba i nepřítomnému adresátu, nacházíme ve valné většině deníků přímou snahu o komunikaci. Někteří autoři vedou dialog se svým deníkem (Orten), ale většina z nich komunikuje již se svým potenciálním čtenářem (Hanč).

Čtenář často na základě znalosti autora jakožto psychofyzické osoby usuzuje, co je v textu pravdivé a co nikoliv. Pokud by neznámý autor jménem Michal Viewegh vydal deník, ve kterém bude popisovat svou existenciální tíseň, hlad a podobně, předpokládáme, že velké množství čtenářů by přijalo hodnověrnost, autentičnost daného textu. Viewegh je však osobnost společensky známá, jeho případný deník by tak byl pravděpodobně podroben důslednému srovnávání veřejně známých informací ze života autora. Podobně funguje autenticita i ve vizuálních médiích. V jednom ze svých rozhovorů podotkl režisér Zelenka, že pro jisté komornější příběhy je z hlediska autentičnosti projevu vhodnější obsadit méně známé herce. Ve filmu stejně jako v románu přistupujeme na hru příběhu, čím menší míru znalostí má však recipient o mimoliterárním světě, tím větší je míra jeho ochoty uvěřit autentičnosti příběhu.

³³ Srov. Rozhovor Vaculíka s Michalem Špiritem v KPRR 1995.

7. Situace české literatury po roce 1989

Než se budeme zabývat jednotlivými deníkovými texty, je důležité alespoň stručně připomenout literární prostředí, ve kterém vznikaly.

Události roku 1989 se samozřejmě promítly i do literatury. Znovu nabytá svoboda zrušila rozdělení literatury na oficiální a neoficiální produkci. Není nijak překvapivé, že se literární scéna s novou situací vyrovnávala a dosud vyrovnává s obtížemi. Zásadním důvodem, proč není možno devadesátá léta uspokojivě uchopit a pojmenovat, je především ztráta postavení literatury. Ta byla po celou éru normalizace jedním z hlavních bojišť, kde se odehrávala bitva proti režimu. Lidé si předávali a opisovali samizdatové texty, na povolené autory (Hrabal) se stály dlouhé fronty před knihkupectvím. To, co se odehrává dnes na knižním trhu, lze lapidárně pojmenovat - k dispozici je všechno, ale už to nikoho nezajímá.

První vlna nových nakladatelství a vydavatelství především znovu vydala samizdatové, do té doby zakázané autory. Avšak trh byl jimi brzy přesycen, i čtenáři lačnili po nových, nepolitických tématech. Nakladatelství krachovala, či prodávala nadsazený počet výtisků se slevami. Poměrně rychlé naplnění trhu má několik příčin. Jednou z nich je především možnost přečíst si jiné knihy, nové tituly ze zahraničí. Tyto knihy se ale podobají jistému „dohánění“ a „doplňování“ si informací. Často jsou pak vydaná díla (především z odborné literatury) vystavena neporozumění, které je způsobené nedostatkem znalostí kdy a kde byl původně daný text publikován. Projevuje se i jistá únava ze stále znovu vydávaných samizdatových i exilových autorů, která nenaplnila přehnaná očekávání čtenářů a v neposlední řadě i nadprodukce spojená se zvyšující se cenou knihy, která se stává méně a méně dostupnou.

Také témata samizdatových knih byla již neaktuální, mnohé vyšly se zpožděním i desítek let, některá vydání „šuplíkových děl“ nenabídla čtenáři možnosti zařazení, byla často již reakcí na dávno minulé. V neposlední řadě má výrazný vliv i změna zábavy, hledání jiných odvětví kultury. I literatura se

stala obětí audiovizuálního světa, je spousta jiných možností, jak smysluplně trávit čas. Spisovatelé již nesuplují kulturní život občanů, ten plně přebírá politika, a z knihy jako poselství se stává zboží. Literární produkce, dříve klíčová pro vývoj společnosti, se musí potýkat s rostoucím nezájmem čtenářů a řeší nejenom otázky po svém smyslu, ale i možný dosah svého působení, který se snižuje ruku v ruce s klesajícím počtem výtisků. Slovy Jiřího Dědečka literatura volá „vraťte mi nepřitele“.

Jiří Kratochvíl píše o hodnotové dezorientaci, ztrátě jistot a podnětných témat v *Obnovení chaosu v české literatuře* (Literární noviny 1992, č. 47). „Vím, že jako spisovatel už nebudu mít žádné jiné opravdové a velké téma, s kterým jsem se setkal právě v ghettosubných (samizdatových, ZM.) časech.“ Kratochvíl upozorňuje i na pozitivní konotace chaosu: „Je to literatura chaosu, tedy počátku. A je to dnes jediný opravdu živý proud. A jeho nástupem se definitivně skončilo to, čemu říkám „obrozenecká“ tradice české literatury.“

V Literárních novinách 1993, č. 3 radí Milan Jungmann *Kudy kam z chaosu*. Nejprve bychom se měli zbavit pocitu, že jen česká literatura byla postižena „nutností plnit nějaké poslání“. I ostatní slovanské literatury nemají o mnoho jiný úděl, podobně jako i americká či francouzská literatura. A pokud je literární dílo kvalitní, stává se ihned jakýmsi poselstvím, bez ohledu na situaci v zemi.“ I pozdější články Milana Jungmanna (souborně vydané v *Obklíčení příběhů*, 1997) opakují, že pro spisovatele není člověk v ohrožení jen v režimu, který ho trestá, ale i ve svobodné společnosti, kde by mu měla literatura nabídnout odpovědi na otázky po smyslu bytí a kdo je vlastně vůbec člověk.

7. 1. Deníková a memoárová literatura po roce 1989

O zvýšené deníkové produkci jsme již psali výše. Dokládá ji mimo jiné i rozhodnutí Literárních novin pokusit se o kolektivní deník. Do tzv. *Z deníku spisovatele* přispělo v rozmezí října 1993 až srpna 1995 dvacet čtyři autorů. I

když se zúčastnilo mnoho spisovatelů (Wernish, Kliment, Kundera, Škvorecký, Viewegh, Kantůrková a jiní), kvalita jejich zápisků se různí. Vzhledem k faktu, že se tyto zápisky staly jakýmsi deníkem na objednávku, není mnoho textů po literární stránce přesvědčivých. Pokud přistoupíme na chápání deníku jako literárního díla, můžeme souhlasit se M. Špířem, který v článku *Výpovědi, které měly zůstat utajeny* (KPRR 1996, č. 4) kritizuje spisovatele za představu, že literární deník se nemusí umět. Jejich zápisky jsou podle Špíře hlavně o tom, jak mají problémy napsat deník pro Literární noviny a jejich texty dokazují „průměrný, často nicotný literární talent.“ Na milost pak bere pouze Zikmunda a Blaževiče, kteří svůj příspěvek psali jako občané, nikoliv jako spisovatelé. Po spisovatelské stránce ho ostatně zklamali i jinak velcí autoři³⁴ jako Kundera a Škvorecký.

„Pravdivost či nepravdivost, tedy hodnota deníku (a jakéhokoliv žánru) je však v tom, jakým způsobem je vystavěn, co smysluplného říká o svém autorovi i o tom, o čem autor vypráví, jaký je jeho celkový účín a podobně.“ Podle Špíře má deník obsahovat něco obecně platného, trvalého a je si jistý, že tento pokus Literárních novin zůstal nenaplněn. To ostatně soudí i Pavel Janoušek, který pod pseudonymem Mojmir Jahoda deník parodoval³⁵ ve Tvaru 1995, č. 8. Používá především jmen žijících literárně činných postav, sexuální detaily a umělou snahu o autenticitu. O denících v Literárních novinách hovoří jako o prefabrikované autenticitě na objednávku.

„Příkaz dneška totiž zní. Musíš být hodně autentický a jít na kořen věci. Pišme o tom, jak pišeme, odvrhněme tradiční mrtvé literární postupy, hledejme formy, které ještě mají schopnost pojmenovat svět „takový, jaký doopravdy je“! Zbavme se všeho zprostředkujícího, zkreslujícího, lživě nadosobního. Pryč s příběhem a dějem! Pryč s metaforou! Každý příběh je umělý a každá metafora je lež! Všechna slova jsou lež, a když už je musíme

³⁴ Proti spojení Velcí autoři se ostře vyhradil P. A. Bílek ve článku *Kriticistní příloha č. 4*. (Tvar 1996, č. 14). „Jak jinak jsou ti dva „velkými“? Jako bytosti? A pak tedy postavou a charakterem? Anebo jako ti, kdo se nám jako takoví jeví zpoza svých textů?...“ Bílkovi jde především o jasné rozlišení textové podoby Já od autora textu.

³⁵ Špíř Janouškovu příspěvek komentuje jako „parodii, která nevybočila z běžného rámce legráček ve Tvaru.“

používat, ať jsou spontánní a bezprostřední. Pravda leží v předmětu a v tématu výpovědi. Jediným vhodným tématem pro autentickou literaturu jsem Já sám.“

Dostáváme se tak k zásadnímu problému polistopadové literatury. Veřejnost chce jen pravdivou literaturu a na fabulaci se hledí jako na něco směšně snadného, hravého a neschopného naplnit požadavky velké autentické literatury. Důsledné rozlišování mezi *Dichtung* a *Wahrheit* vedlo k tomu, že se literatura vzdalovala své vlastní podstatě, tj. imaginárnosti a smyšlenosti.

Celé jedno číslo věnoval deníkové literatuře časopis *Prostor* (1993, č. 24). Mapuje názory literárních vědců i spisovatelů (Karfík, Richterová, Putík, Ajvaz, Blažíček a jiní) a dokládá tak jejich různorodost. Většina příspěvků se věnuje autenticitě s jistou opatrností. Upozorňuje na limity jazyka jakožto duchovní entity (Hájková), na vázanost na text s možnou či nemožnou vyslovitelností (Med), či na autenticitu, která spočívá ve vlastní umělecké výpovědi nezávisle na formě (Karfík). Podle Michala Ajvaze je více pravdy o autorovi v jeho literárním díle než deníku. Ajvaz tak do diskuse vnáší problematiku stylizovanosti, pozdějších autorových zásahů do textu a u některých spisovatelů podřizování obsahu deníku pozdějšímu vydání. Pokud má totiž deník možnost svou formou nejvíce zjevit pravdy o autorovi, pak je i ideálním místem pro mystifikaci či pro zásahy do textu ve jménu lepšího obrazu autora či tvoření jeho image.

7.2. Přehled deníkových textů

V následující kapitole se pokusíme o přehled zásadních deníkových textů, vydaných po roce 1989. Okrajově se také zmíníme o memoárové literatuře. Vzhledem k nedostatku odborné literatury, která by se zabývala deníkovými texty devadesátých let, čerpali jsme informace především z dobového tisku. Neklademe si tak za úkol vyčerpávající přehled všech textů, ale především postihnout projevy autenticity na zcela odlišných dílech. Záměrně také

opouštíme pokus o jakoukoliv typologizaci. Jak již vyplynulo z předchozích kapitol, jsme toho názoru, že jisté škatulkování textů je sice prospěšné pro přehlednost, pro naše potřeby však nemá žádný význam. Texty představujeme chronologicky podle data vydání, výjimku děláme u textů napsaných před rokem 1989 (Juráček), či u textů, které přece jen nabízejí jisté shodné rysy (Vaverková a Pastýř).

Deníková tvorba po roce 1989 nevznikala bez historických souvislostí. Podnětů pro zvýšenou produkci autentických výpovědí bylo mnoho, jedním z nich silná tradice deníků vydaných v exilu či samizdatu. Mnoho autorů psalo svůj deník jako reakci na nemožnost svobodné tvorby anebo jako vnitřní únik před nepříznivou dobou. Následující kapitola pomine deníky osobností jako byl Mácha, Váchal, Peroutka, Deml i jiné. Chceme zde ukázat, že výrazný vzestup produkce deníkové literatury po roce 1989 má své kořeny v minulosti, a mohl tak navázat na bohatou tradici. Stručně tedy charakterizujeme deníky Koláře a Hanče. I když své deníky tvořili již v letech padesátých, do kontextu literatury a čtenářů vstoupily právě až v devadesátých letech. Pomineme zde fakt kolování textů v samizdatu, neboť tam se ještě nedá hovořit o široké čtenářské veřejnosti.

Významný autor (nejen) deníkových textů, který vstupoval do kontextu let devadesátých byl Jiří Kolář. Básnické deníky *Dny v roce*, které psal v rozmezí let 1946 - 47 ještě stihly vyjít v roce 1948. Avšak souběžně vznikající prozaické záznamy *Roky ve dnech* to štěstí již neměly, jejich sazba byla rozmetána. Vyšly tedy až v samizdatu v roce 1975 a oficiálně v roce 1992. Další deníkové texty pak vycházejí ve sbírkách *Očitý svědek* (rozmetaná sazba 1949 a 1970, samizdat 1975, oficiální vydání 1997) či *Přestupný rok* (1996). Kolář se od textů obrací stále k častěji k tvorbě koláží, nejprve k těm textovým jako jsou *Prométheova játra*, samizdat 1979, oficiální vydání 1990) později pak k výtvarným. Vzhledem k této tvorbě koláží a častější neverbální prezentaci myšlenek neměl Kolář zjevně přílišnou důvěru ke slovu.³⁶ V Kolářových textech nenalezneme klasické autoreflexivní vyjádření v ich

³⁶ Emanuel Frynta nazval Koláře „básník bytostného“, čímž tuto nedůvěru ještě zdůraznil.

formě. Tou zde promlouvají různé osoby a Kolářovo dílo je tak spíše než intimním deníkem oním svědectvím o době, o tragických lidských osudech. Potvrzuje to názor S. Richterové, že „spíše než-li autentické já odhaluje deník potenciál nespočetných já.“

V textu se Kolář elegantně vyhýbá vzdálení od skutečnosti nepojmenovatelností jevů, které nahrazuje autentickými odkazy (zprávy z rozhlasu a novin) v době vzniku díla. Kolář se realitu nesnaží zprostředkovat, ale příběhy, myšlenkami vytvořit svým deníkem metaforu komunistického režimu a života v něm. Etickým a mravním rozměrem svých zápisků stala se Kolářova tvorba nepopíratelnou inspirací.

Podobně je autorský subjekt ztvárněn v Hančových *Událostech*,³⁷ ve kterých autor tvrdí „reprodukuji život, jaký skutečně je.“ Třináct rukopisných sešitů z roku 1959-62 vydal Jan Lopatka spolu s první Hančovou básnickou sbírkou v roce 1991 a Hanč tak výrazně ovlivnil deníkovou literaturu v devadesátých letech. Hanč je příkladem psaní z nutnosti, ve svém deníku řeší nejenom nepříznivé společenské podmínky, ale především jakousi nepatříčnost vlastní existence. Hanč o svém psaní neustále pochybuje, na druhé straně je na něm přímo závislý, deník mu je druhým životem, kde hledá záchranu z života reálného. Nejedná se ale jen o útěk v rovině duchovní, v textu jsme svědky vyrovnávání se s vlastní tělesností, kdy tělesné pochody mění žebříček hodnot. Forma jeho psaní je udýchaná, sám se charakterizuje jako sprintérský básník, jehož psaní je nápadné svou mnohdy až syrovou původností.³⁸

Svazek *Události* v sobě shrnuje básně, krátké prózy, ale i zápisky z každodenních životních situací, přičemž důraz je kladen na jejich plynutí, nestylizovanost a na zachování autentičnosti prožitku. Jan Lopatka zde upozornil na kontinuitu zápisků, které, ač jsou mnohdy nesourodé, dávají smysl až jako celek a při vybrání jen části ztrácí svou účinnost.

³⁷ Události vyšly poprvé v Umělecké besedě roku 1948, Události II a třináct deníkových sešitů vyšly oficiálně až roku 1991.

³⁸ Hanč je znám svým výrokem: „Ztroskotat-li Čapek na Dílu skladatele Foltýna, tedy proto, že chtěl zobrazit cizí, jinou ubohost nežli svou vlastní.“

I v *Událostech* jsou zjevné prvky, které dokazují, že autor s možností zveřejnění počítal. Ciesler (2004) uvádí svůj rozhovor s Jiřím Kolářem a jeho reakci na Hanče. "...ale ani v šedesátých letech nechtěl nic vydat, protože nevěřil, že by mu to někde vzali. Byl prostě hrdý, říkal: oni to kluci jednou najdou, a oni to přece také (smích) našli!" (ibid.: 300)

Tituly výše zmiňovaných deníků mohou být označeny za díla outsiderů. Dobová politika jim neumožnila svobodně tvořit, proto se autoři ocitli na periferii oficiálně uznávané literatury. Jejich zápisky jsou naléhavé, autentické a dosyta naplněny existenciálním obsahem. Často zmiňované Hančovo tvrzení o morálnosti a naléhavosti, bez nichž se u literárního díla jedná vždy o potrat, platí pro všechny uvedené texty. Důležité je si uvědomit, že toto outsiderství vznikalo především jako důsledek politické situace v zemi. Vnější tlaky donutily osobnost (tedy pokud se odmítla přizpůsobit) stáhnout se do ústraní. Netvrdíme, že se autoři stávali outsidery jen na základě donucení režimu, důležité bylo zcela jistě jejich morální a mravní přesvědčení, tedy hodnoty, které pak jasně vystupují z jejich textů. Jde nám spíše o to upozornit na rozdílnou situaci po roce 1989. Je v dnešní době možné být outsiderem, když se literatura z periferie ocitla v centru dění? Nakolik jsme schopni Lopatkův pojem outsiderství aplikovat na tvůrčí osobnosti s jejich možností veřejně a svobodně se projevovat? Jsme toho názoru, že Lopatkova velmi vyhraněná koncepce fungovala na vybraná díla na literární periferii. Problém ale nastal, když se okrajově proklamovaná teorie začala aplikovat na hlavní literární proud a stala se normou. Požadavek autenticity se nemůže stát hlavním kritériem pro literaturu. K nejzásadnějším deníkovým zápiskům, které se dočkaly zveřejnění až po listopadu, patří texty Jana Zábrany, vydané pod názvem *Celý život*, 1, 2 (1992).

Zábranovo deníkové dílo obsahuje zápisky od roku 1948 do roku 1984. V počátku se ocitáme ve studentském deníku, kde si své místo našly první nejistoty dospívání i první lásky. Ale rok 1948 narušil poklidné studium Gymnázia v Humpolci a následující události vtiskly deníku především výrazný politický ráz. Počáteční zápisky se přeměňují po formální stránce

stále více k otevřeným, neúplným postřehům, ke kolážím a k literárním a politickým glosám. Především v sedmdesátých letech převažuje v zápiscích forma slovesa v infinitivu. Objevují se zde první postřehy nad překlady, výpisky z četby a jejich interpretace. Některé zápisky jsou zaznamenány jen stručně, aby byly v následujících zápiscích rozvedeny. Skoro každý zápis se vrací ke vzdálenější minulosti, vzpomínkový ráz textu je velmi výrazný. Jak upozorňuje Ciesler (2004), v textu prakticky chybí šťastné prožitky a útočištěm z nešťastného života se mu stává právě jeho deník. Zábrana o tom píše "...A tak tento deník je jedinou klidnou zátočinou, ve které se zrcadlí mé dny. Ale jsou to zrcadlení velmi mylná. Je to jen část mě, neuvažuji systematicky, co budu nějak pravidelně psát, to, co mě napadne, píšu a snažím se co možno vyloučit ošklivé věci a věci z vnějšího světa." (Zábrana 1992, 132)

Jako mnoho jiných si i Zábrana posteskuje nad neupřímností svých záznamů,³⁹ avšak i přesto k nám z textu promlouvá osobnost ve svém nejintimnějším existenciálním prožívání. Zábrana je strháván bizarností a krutostí doby, především pak tragickým osudem svých rodičů. Věznění otce motivuje Zábranu v deníku pokračovat, neboť se nechce svému okolí svěřit s vlastní bolestí. A tak jsem svědky utrpení jeho přátel a perzekuovaných spisovatelů. O své nesmiřitelnosti s režimem píše: „pochopit, že vyjádření odporu je pro existenci důležitější než vyjádření souhlasu“ (ibid.: 204)

Ze dvou rozsáhlých svazků vyvstává tragický osud osobnosti jakoby svým žalem v duši k tak smutnému životu předurčená. Otázkou zůstává, zda se v textu o Janu Zábranovi dozvídáme opravdu vše, co napsal. Narážíme zde na vydavatelský problém, neboť se jedná o čtenářský výbor. Vydavatel vysvětluje svá rozhodnutí finančními možnostmi, přičemž některé části (především ta z nemocnice) zahrnují zhruba jen dvě třetiny původního textu. Ostatní výbory přinášejí pak texty nejdůležitější, přičemž nikde není uvedeno, podle jakých kritérií byla důležitost textů hodnocena. Úplné vydání některých textů by

³⁹ Tato nedůvěra se vyskytuje především u mladého Zábrany, který více než s pózou psaní souvisí s pózami dospívajícího chlapce.

čtenářský výbor bezesporu zatížilo, o případných zásazích do textu měla snad být vedena širší diskuse.

Mnoho kritiků (především Pavel Janoušek) jeví nad těmito zásahy značné znepokojení. Upozorňují na to, že některé části textu byly vyškrtnuty, a to bez jasného editorského vysvětlení. Tímto zásahem je tak narušen myšlenkový rozměr knihy a spolu s ním tolik oceňovaná autenticita.

Dalším deníkovým textem, který vznikl před rokem 1989, byl však vydán až v roce 1996, je kniha Petra Krále *Pařížské sešity 1968-1989*. Český emigrant ve Francii představuje svými úspornými momentkami bez explicitní deníkové datace dojmy z nové země a z nového života. Zdá se ale, že tyto poetické záznamy pocitů a především dějů okolo jsou až násilně korigovány úsporností výrazu. Z textu je patrná svědomitost při výběru jazykových prostředků, cítíme doslova váhání nad každým vyřčeným slovem. To vše je sice působivé, výsledný pocit z knihy je ale snaha o uměleckost, postrádající jakýkoliv prožitek. Králův záznam prožívání se opravdu blíží (jeho vlastními slovy) k značkování. “Nepíšu realitu, necítím se ani schopen, ani povolán k celkové inventuře té velkolepé a nestvůrné skládky trosek, které nám tak uhrančivě ožívá před očima Zolových, Proustových nebo - to hlavně - Chandlerových románech. Vpisovat jednoduše své záznamy co značky na okraj bezbřehé a nepřeborné knihy jsoucího, v elementární snaze hlásit její existenci – a trvalou přítomnost - nepřítomnost všeho – jako kapky, které dopadají na břeh, podávají zprávu o moři.“ (ibid.: 33)

Podobnému časovému rozmezí se věnuje Jaroslav Putík ve svých dvou deníkových knihách *Odchod ze zámku* a *Odysea po česku* (Praha, Prostor 1992). Putík v nedatovaných záznamech komentuje život v komunistické společnosti, svůj život outsidera, který přestal veřejně publikovat. I když na něj často doléhá psychická i finanční tíseň, z jeho textů jasně vyvstává nezdolné morální přesvědčení. Pochybuje o lidech kolem sebe, o autorech i blízkých přátelích, kteří dál tvořili v proudu oficiálně vydávané literatury. V Putíkově textu nalezneme bezpočet záznamů snů, podobně jako v textech Vaculíka, Chabna či Juráčka. Sny se v denících stávají útekem z reality,

jakýmsi intimním zážitkem vlastní mysli, který autor nemohl vědomě ovlivnit a ve kterém tedy hledá skrytý smysl. Sen je útekem z reality, která se pomalu stávala nesnesitelnou. *Odchod ze zámku* obsahuje záznamy z let 1968-1970. Autor popisuje opuštění dobříšského zámku, poslední povolenou pracovní cestu do zahraničí a sílící tlak režimu, který mu znemožnil veřejně publikovat. *Odyssea po česku* obsahuje záznamy z let 1971-1989, tedy dobu normalizace až k pádu komunistického režimu. Ten vypravěč komentuje se zjevnou nedůvěrou a obavou, zda bude opravdu zaručena svoboda názorů a publikování? Důležitost a autentičnost svých deníkových zápisků komentuje autor textu v předmluvě k prvnímu vydání knihy takto: „Deníkové zápisky vznikaly spontánně, bez předem vytčeného záměru, v podvědomé obraně proti všepožírajícímu času. Nevím, kdo už to řek, že při každém vdechnutí nabíráme i éterický dech Léthé - řeky zapomnění. Stálá otázka: proč to psát, pro koho, nebylo-li snad lépe rovnou zapomenout a počkat na dobu, která snad bude svobodnější? Později začal texty prosvítat jakýsi skrytý smysl. Vynořovaly se souvislosti. Nekončící řada pohřbů literárních přátel navodila evokaci válečných zážitků: transporty vězňů, mrtvoly pohozené podle tratí a věčná otázka, kdo přežije a kde je konečná stanice, je-li nějaká. Důležitou úlohu sehrály deníky Maxe Frische - přesvědčily o možnosti této formy vyjadřování a svůdnosti osobního vidění. A omyly, které odhaluje právě čas? Berme je jako pihy, jizvy a vrásky na tváři-úplně čisté jsou stejně jen tváře manekýnů. (Putík 1992, 7)

V roce 1994 vychází rozsáhlé deníkové zápisky Ivana Diviše. Vzhledem k faktu, že se jedná o výbor zápisků psaných v rozmezí více než třiceti let (1960-1994), je pro dílo charakteristická především mnohotvárnost, nejednoznačnost a protikladnost.⁴⁰ Diviš je plně zaujat vlastním prožíváním a i tak významné události jako jaro 1968 dostávají se do textu jaksi zprostředkovaně, bez výraznějšího zásahu do intimního prožívání hlavního hrdiny. Jsme tedy často svědky opojeností vlastní osobností hraničící s egoismem a sepisováním odmítajícím jakýkoliv druh pozdější selekce.

⁴⁰ Po formální stránce použil Jiří Ciesler (2002) trefné slovo *bezmíra*.

Paradoxně právě za onu touhu napsat vše kritizuje Diviš Demlovo *Svědectví*.⁴¹ Divišova tvorba je značně rozsáhlá, avšak svou *Teorii spolehlivosti* mottem knihy sám vyzdvihuje. „Považuji za nežádoucí zkrat, dokonce za svého druhu příkoří, aby po umělci zbylo jen a jen dílo a současně nebyl vydán počet i o jeho soukromém utrpení, kterým se nejen vykupoval, ale bez něhož by prostě nebyl ani občanem ani otcem, doslova nikým.“

Kritice podrobil (nejen) předchozí tvrzení Petr Fidelius v článku *Iluze spolehlivosti* (Kritický sborník 1995, 3). Podle něj se Diviš především mylí v otázce utrpení. To nabývá významu teprve v díle, které jím bylo vykoupeno. Život básníka nás tedy zajímá pouze ve vztahu k jeho dílu, jak je v díle ztvárněn. Fidelius se nad textem zamýšlí především v otázkách autentičnosti, o kterých Diviš v textu hovoří takto. „Jen z autobiografie, co možno bezohledné, plyne poučení, jakýkoli odstup od niterně existencionálního, tj. vyprávění, příběh, jsou oddáleními od prvotní skutečnosti, vychýlením ze žhavého jádra, konáním v prostoru...Literatura je ornamentálně zestylizovaná, libovůlí pýchy deformovaná a meziinterpretovaná reprodukce prostého životního materiálu. Jen si nenamlouvejme: ten je vždy prostý! V samé dřeni literatury leží smrt odvozenosti.“ (ibid.: 27)

Diviš tedy podobně jako mnoho jiných spisovatelů i literárních vědců upozorňuje na nepravdivost fabulace. Ale proti autentičnosti jeho textu hovoří nejenom přiznání o přepisování a zpřesňování díla, ale i texty vložené do kontextu spíše náhodně (jak se píše v ediční poznámce). Deník Divišova *Teorie spolehlivosti* připomíná opravdu jen vzdáleně. Často zde chybí datace a jak upozorňuje Fidelius, převládajícím principem psaní je tu především reflexe.⁴²

V Divišově textu nalezneme místa myšlenkově i literárně silná, místa, která svou poetickou a opravdovou silou vyznání zarážejí, problém ale je, že silné momenty Divišovy knihy jsou poschovány mezi balastem sebestředného

⁴¹ Doslova „Kdyby třetina vypadla, nic by se nestalo. Žvást a konfuse, ale přesně tak to musí být. (ibid.: 267)

⁴² Fidelius upozornil na Divišovo znepokojení při zavraždění Rašína, které autor v textu popisuje. Rašín byl zavražděn v lednu 1923 a Diviš se narodil v září 1924.

sebebprožívání. Tato kniha opravdu není spolehlivější ve vyjádření autentického prožitku, naopak v nás znovu a znovu evokuje otázku po privilegiích deníkových textů, které jsou často do autentické literatury řazeny spíše podle své formy než myšlenkového obsahu.

Značnou terapeutickou hodnotu připisuje svým deníkům Igor Chaun. V předmluvě k vydání přiznává, že hlavní motivací k napsání textu je pomoci lidem, kteří nemají jasno ve svých názorech a pocitech, čímž však nepřímou dokazuje, že k této skupině patří i on sám. Igor Chaun vydal své deníky ve dvou objemných svazcích pod názvem *Deník aneb smrt režiséra* (1995). V textu upoutávají četné sexuální scény hraničící až s pornografií. Některé deníkové záznamy si Chaun nahrával a dal je přepisovat asistenci, svůj deník dokonce v závěru podle měsíců rekapituluje. Reakce na jeho dílo jsou velmi různorodé, nejčastěji se však blíží k podezření z grafomanie. Chaun žije se svým deníkem, žije pro svůj deník, ale z textu je patrné, že se nejedná o dílo nijak intimní, právě naopak. Chaun dokonce část svého deníku předložil jako teoretickou část své diplomové práce.⁴³ V deníku najdeme bezpočet zajímavých myšlenek, jsou však narušeny nezvladatelnou autorovou touhou zveřejnit se, udělat se zajímavým. Osobnost, která tak z díla vyvstává, je osobností vysoce stylizovanou. Dočítáme se o neuvěřitelné sexuální potenci, myšlenkové výši, která láká muže i ženy k rozmluvám, duchovní stránce autora s moderní orientací na Indii. Právě východní filozofií ovlivněn oprošťuje se často Chaun od své vlastní osobnosti, bohužel na autentičnosti zápisů to nijak nepřidává. „Toto, co si tu láme hlavu nad Deníkem a jeho posudky, co má překypělé Ego, TOTO...osumdesátikilové...dle matričního listu zvoucí se Igor Chaun. Tak TOTO-NENÍ JÁ.“ (ibid.: 325)

Chaun uzavírá svůj deník poznáním, že jeho životní cesta nepovede přes film. Bohužel však, soudě podle kvality textu, nebude to ani ve stopách literárních.

⁴³ Posudek na jeho práci psala Marie Mravcová, která správně odhadla, že se i její text a její postava stanou součástí dalších stránek deníku. Chaun opravdu v textu vše detailně popisuje, předkládá čtenáři dokonce odborný posudek komise, u které vykonával státní zkoušku.

Vyrovnaní se s vlastní odlišností a problémem začlenění do společnosti, to jsou témata knihy Karolíny Vaverkové *Bílá nemoc* (2000) a *Jiřího Pastýře Smutek Sebesám* (1993). Kniha Vaverkové nese podtitul „Autentická výpověď dívky, která prošla rájem i peklem drogové závislosti“. Jedná se tedy o zpověď již z doby, kdy se dívka vyléčila. I když zde není přímá deníková datace, řadíme sem tuto knihu právě na základě autentického vyjádření vlastní cesty s drogou. Oproti místy až dějovému záznamu Vaverkových zážitků je Pastýřův deník záležitostí značně intimní a poetickou. Autor se zde vyrovnává se svou homosexualitou a neschopností milovat druhé i sebe a následnou samotou. „Být s někým znamená nebýt sebou-být sám znamená možná nebýt vůbec...“ (ibid.: 197)

Pastýř se pokouší o vlastní sebeanalýzu, snaží se zodpovědně nalézt řešení. I popisy milování jsou zastřeny hávem intimity, Pastýřovi nejde o šokování, ale o zodpovězení základních existenciálních otázek. Textem prostupuje marné hledání spřízněné bytosti a jak vypovídá podtitul knihy, Pastýř svou křížovou cestu sebeosvobodování dokončil očistným završením.

Deníkovým experimentem je *Kniha Kraft* Martina C. Putny (1995) s podtitulem *Ein Bildungsroman*. Zdůrazněním románové formy v názvu se Putna jasně zříká označení textu jako deníku. Motto knihy svědčí o inspiraci texty Jakuba Demla. Vypravěč mění svou podobu ve čtyřech knihách pod názvy *Kniha Pavla Urbana*, *Kniha Rudolfa Taussiga*, *Kniha Michaela Arnettiho*, *Kniha Ivana Novoselského*. Text je vlastně průřezem autorova dospívání, studia, ale především jeho prvního setkávání s vírou a hledání Boha ve sporu s homosexuální orientací. V závěru své knihy opouští hrdina knihy město a směřuje do Zalužan. Výběr jmen jednotlivých knih není nijak náhodný, zvláště ta poslední (*Kniha Ivana Novoselského*) jako *nomen omen* budoucího života na vesnici zůstává nepopsaná. Mnozí kritici (Machala) sledují v textu vzhledem k Putnově příklonu ke křesťanské tradici základní makrokompoziční rozvrh⁴⁴ Nového zákona. Do textu jsou často

⁴⁴ Tuto (nejen) složitou kompozici nazval Janoušek (Tvar 1996, č. 13) „spikleneckým pomrkáváním, v němž Putna servíruje své „autentické Ego“. Zařadil tak knihu do módní vlny autentické literatury, které je vysoce stylizovaná a záměrně uměle autentická.

v komponovány básně, eseje či Putnovy příspěvky do různých časopisů. Osobnost autora tak přesvědčuje svou vzdělaností, jazykovou kompetencí a především svým spolupůsobením na významných literárních či společenských událostech. Svou složitě volenou konstrukcí se však vzdaluje autentické výpovědi.

Jako důkaz obtížnosti tvorby kvalitního deníkové textu poslouží nám kniha Martina Fendrycha *Jako pták na drátě* (1998). Z dosti objemného svazku dozvídáme se o Fendrychově marné snaze zhubnout a o jeho následném obžerství. Nechybí ani banální a nudné popisy cest a rodinných záležitostí. Bohužel ani při zápiscích o nemoci maminky a následné smrti, kterou se celá kniha končí, neprostupuje textem síla autentického prožitku. Z knihy je patrný záměr publikovat, autor je tedy po celou dobu psaní tímto jevem svazován. Jako politicky činná osoba dává si Fendrych až přílišný pozor, co o sobě vlastně sdělit. „Jak o těchhle věcech psát? Jak psát? S jakou mírou otevřenosti? Nebo spíš s jakou mírou uzavřenosti? Chtěl bych říct úplně všechno. Ale nechci to udělat na něčí úkor.“ (ibid.: 45) Tento strach je pochopitelný. Fendrych byl náměstkem ministra vnitra, v textu se tak snadno objevují rozpory způsobené jeho povinností o věcech mlčet. O čem tedy Fendrych nemůže otevřeně psát, to beletrizuje, naopak známá fakta prezentuje jako tajemství, která se někde dozvěděl. Fendrych tak svým textem pravděpodobně nikomu neublížil, ale jeho kniha nemá v sobě pražádnou literární ani myšlenkovou hodnotu a je zjevně jen motivována snahou něco napsat a něco vydat.

Významně se deníkové literatuře po roce 1989 věnovala Eva Kantůrková. Bolest nad ztrátou manžela ztvárnila v knize *Nejsi* (1999). Její text je často živým rozhovorem se zesnulým, o čemž ostatně svědčí i 2. osoba singuláru v názvu. Vypravěč zde má četné autobiografické rysy, projektuje Kantůrkové prožitky do textu. V knize je vidět zřetelný vývoj vedoucí k oprošťování se od zesnulého manžela. Postupem času zápisky řídnu, často jsou doplňovány uvozením „teď jsem neměla příliš času“ a podobně. Od niterních vyznání smutku a žalu směřuje Kantůrková k obecnějším věcem.

Reflektuje politickou a společenskou situaci, to vše však jako nekončící dialog s manželem. V závěru sama autorka doznává: „Smutek, náš vztah, moje stavy jsou zpředmětněné v tomto textu, a já nevím, zda to není nenahraditelná ztráta. Jako bys odešel do tohoto textu, stal se předmětem přemítání. Ale jen jako, jen do té míry, do jaké uvažuji o textu, nikoli už do té, o jaké uvažuje i tobě. Doufám.“ (ibid.: 217)

Ve formě dialogu s manželem našla Kantůrková svou jistotu. V *Nečasovi* (2000) tak dává plný prostor uvažování o plánovaném románu, o kterém se již zmiňovala ve své předchozí knize. *Nečas* uvozuje deníkovým zápisem: „Něco skončilo. Můj vnitřní přetlak už mě nežene k tomuto sešitku tak jako dřív. Nejsi...Poznala jsem ale, že nezapsat všechno je škoda. Hlavně se nechci vzdát možnosti psát o Nečasovi, psát tak, že to budu vyprávět zase tobě.“ (ibid.: 5)

Nečas je román o románě, který odhaluje čtenáři vznik budoucího literárního díla. Autorka uvažuje nad chováním a děním postav a plánované kapitoly románu prokládá esejistickými úvahami. V jednom záznamu reaguje na recenzi Aleše Hamana na svou předchozí knihu. „Volal Aleš Haman, psal recenzi do lidovek, a já si v rozhovoru s ním uvědomila, že ten odstup, za který mě všichni tak chválí, ono zvládnutí textu z ryze osobního do literárního, mi umožnilo, že jsem oslovovala tebe, že jsem psala v druhé osobě, že jsem musela mít ustavičně na paměti, že tě oslovuji, což je podnět i brzda zároveň. Ta zprostředkovanost se dala tebou a skrze tebe. Ale není to literární nápad, je to má potřeba odvolat se v nejvyšší nouzi k tobě, a tudy do textu proniká i to, čemu se tak ošklivě říká autenticita. Čili prožitek.“ (ibid.: 40)

Následně však Kantůrková oponuje promyšlenosti díla. „Vědomě literární je v textu pouze část o Nečasovi, vše ostatní je výsledek selekce a škrťů, kdy výsledná forma působí promyšleně spíše náhodně.“ Zajímavá je paralela s Vaculíkovým *Českým snářem*, který Kantůrková kritizovala jako „marný pokus přetisknout život přímo do textu“. V *Nejsi* a *Nečasovi* komentuje svůj život po smrti manžela podobnou stylizovanou deníkovou formou. Vrací se

k vlastní tvorbě, vytváří fabulační hry plánovaného románu. Avšak tato fabulační hra zbavuje text síly autentického prožitku oproti osobnější zповědi v *Nejsi*.

Na hranici deníkové a románové literatury se ocitl i text Ivana Landsmanna *Pestré vrstvy* (1999). Kniha se blíží autentickému textu především svou syrovostí záznamů. Čtenář sleduje nespokojenost vypravěče s dosavadním životem, především nesvobodou v komunistické společnosti, která ho každodenně obtěžuje v osobním i pracovním životě. V textu nalezneme mnoho vedlejších příběhů postav, vypravěč se často vzdaluje osobní zповědi a soustředí se na popisy okolí. Autor zde představuje svůj život na šachtě a následnou emigraci. Kniha je spíše než deníkem osobní zповědi či autobiografickým románem.

Až v roce 2003 vychází *Deník* scénáristy Pavla Juráčka, jehož záznamy jsou datovány rozmezím let 1959-1974. Podobně jako do Zábranova života zasáhl i zde komunistický režim. Juráček podepsal Dva tisíce slov, Chartu 1977 a vzápětí emigroval do NSR. Autorský subjekt se v textu snaží vyrovnat s vlastní identitou. Reflektuje nevyrovnaný vztah k vlastní tělesnosti, analyzuje vztah s příliš mladou ženou. Ve stejné době propadá Juráček alkoholismu. Několikrát ve svém textu osloví možného čtenáře „Oslovuji Tě, člověče, všechno co si myslíš, co v této chvíli víš o mě, o Tince, to všechno já vím také. A právě tak jako ty nikdy nepochopíš, proč jsem se s ní nedokázal rozejít, ani já to nevím a nebudu vědět.“ (ibid.: 48)

Juráček se často snaží na své jednání podívat jakoby zvnějšku, při některých filozofických zamyšleních se neubrání sebeironickému hodnocení, že „podobné hovadiny a rozumy mi sviní deník.“ Juráček si není jistý žádným krokem, hlavním tématem jeho deníku je nekonečná nejistota a vnitřní sebedoceňování, které maskoval chováním na veřejnosti, jež bylo hodnoceno často až jako domýšlivé. To jsou dvě zásadní stránky Juráčkova charakteru. Z textu je patrná jeho touha po otevřenosti, ale často je maskována do literárních obrazů, ať už vědomě či nikoli. Juráček měl ke svému deníku rozpolcený vztah. Zatímco Zábrana nacházel ve psaní deníku postupem času

větší jistotu a prostor, v Juráčkově psaní jsme svědky směřování opačného. Stále častější pochybování o sobě spěje nutně k nejistotě rozhodnutí vůbec si nějaký deník psát. Ovšem po profesní stránce čerpal Juráček významně nejenom ze svých zápisků, ale i ze svých snů a za svůj převod literárních vizí do filmu⁴⁵ si získal uznání. Právě po jazykové stránce jedná se o dílo vysoce nadprůměrné, jeho jazyková jistota, způsob vyjadřování či tragika prožitého často připomenou zápisky Zábranovy.

Významným memoárovým textem je trilogie Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové *Let let I, II, III*.⁴⁶ Nejedná se o pouhé dobové svědectví, v textu nalezneme mimo komentářů i významnou osobní reflexi v deníkových koláží. Sami autoři o svých zápiscích tvrdí: “tyto zápisky pokládáme za autentické, tvoří osu pletiva vztahů a událostí, jež nazýváme svou minulostí, hodnotíme je a vysvětlujeme způsobem, jenž je nám pochopitelný, a to je výklad naší minulosti, ne naše minulost sama, ta už neexistuje, nikdy nebyla...svou minulost už neznáme, sníme jen o ní svůj sen.“ (Let let I. Rozmluvy 1993, 5)

Textů, které se pohybují na oné pomyslné hranici autenticity, je bezpočet. Jak ostatně již mnohokrát zaznělo, autentické prvky jsou obsaženy snad v každém textu a je otázkou čtenářské recepce, nakolik jim přisoudí význam. Zarážející je ovšem skutečnost, která vyplývá z předchozího textu. Za autentická díla jsou považována vlastně jen ta, která byla psána či se svými tématy vracejí do předlistopadové doby. Jen ty přesvědčují svou opravdovostí a především morální hloubkou. Deníky dotýkající se doby devadesátých let nejenom že nemají onu autentickou sílu a přesvědčivost, ale i z důvodu, že většina autorů žije a je veřejně známa, evokují otázku, proč se daná osobnost rozhodla vydat svůj deník?

Nabízí se zdůvodnění tohoto jevu opět onou ztrátou nepřítele. Autentické texty se rodily na pozadí odmítání režimu, komunistické ideologie a vnucovaného životního stylu. Jejich hodnota vyvstává jakoby na pozadí

⁴⁵ Ciesler v této souvislosti zmiňuje snový obraz s rozhybanými prkny v podlaze, mezi nimiž odsopda prudce kmitá světlo, tedy scénu z úvodu Kata.

⁴⁶ Texty nejprve vyšly v Edici Petlice 1986 a 1988. Polistopadové vydání jednotlivých dílů: Rozmluvy, 1993. MF 1994 a MF 1994.

antihodnot prezentovaných veřejným životem. Mimo hlavní a povolený literární proud vznikala pod tlakem literatura, která vyhovuje kritériím autenticity dodnes.⁴⁷ Autenticita v literatuře vlastně vzniká jako revoltující odpověď subjektu, který si na pozadí ideologie hledá svou vlastní životní cestu. Ovšem v demokratické společnosti nejenom že ztratila literatura svou váhu ve smyslu působení na veřejný život, ale i subjekt vědom si svobody slova a vyjádření ztrácí naléhavost a důležitost v projektování sama sebe do textu. Snaha o autentickou výpověď se tak stává samoučelnou a vzniklé dílo se často vzdaluje autentickému vyjádření směrem k nekonstruktivnímu subjektivismu.

Je přirozené, že ve společnosti, která nese přízvisko masová, si každé individuum hledá to, co bude vlastní pouze jemu. I zde tedy sílí potřeba vyjádření a zachování si vlastního já. Problém ovšem nastává, že se zde vytrácí ono psaní z nutnosti, potřeba sebevyjádření bez ohledu na ohlas druhých. Intence ke čtenáři byla v samizdatových textech až druhořadá, zcela opačnou intenci spatřujeme však v některých dílech polistopadových. Pokud autor přistupuje ke svému deníku jako k osobní zpovědi, úvahy nad možnými čtenáři a potažmo nad vydáním svého textu široké veřejnosti text jasně deformují.

Často jsme v čtenářské praxi byly svědky nebezpečného subjektivismu, který nedefinoval svou osobnost jako autentickou mezi jinými, ale který vyzdvihoval svou životní cestu nad ty ostatní. Původní morálka se tak ztrácí směrem k subjektivismu, který se však vzdaluje všem zásadním Taylorovým definicím autentické osobnosti. Snaha o autenticitu se stává samoučelnou.

⁴⁷ Srovnej v této souvislosti Taylorovo zdůraznění vnějškových vlivů na autenticitu.

7. 2. 1. Deník v počátku 21. století.

Současná situace deníkových textů se proměňuje na pozadí změn postavení literatury. Stále více i do literárního pole zasahují moderní technologie, především internet. U čtenářů výrazně stoupá obliba internetových deníkových textů. Na internetových adresářích bloguje. cz si může každý uživatel založit svůj vlastní deník. Ty tam jsou tedy pochyby o vydávání tak intimních děl, „autor“ usedne ke svému monitoru, svěří mu své intimní prožitky, o kterých si v momentě může přečíst celý svět. Služba bloguje má dokonce vlastního provozovatele, který uživatelům zaručuje bezpečnost služby s jedinou zvýrazněnou tučnou podmínkou, že „uživatel nebude službu využívat k šíření pornografie, nelegálního softwaru nebo k nelegálnímu šíření autorských děl.“ Pokud dodržíte tyto podmínky, obdržíte blogovací systém zcela zdarma a můžete se zařadit mezi nespočet tvůrců, kteří prezentují své vnitřní prožívání v moderní, rychlé a elegantní podobě.

Blogovací server má již svůj fenomén, kterým je *Deník Ostravaka* (ostravak.bloguje.cz). Anonymní autor, který ve svých zápiscích popisuje každodenní rutinu, práci, sledování televize, si brzy získal obrovskou návštěvnost.⁴⁸ Autor posiluje svou tajemnost důslednou anonymitou, kterou dokonce neporušil ani na křestu své knihy. Jsme tak svědky poněkud obráceného pořadí. Texty, které si získaly neuvěřitelné množství diváků v internetové podobě dostávají až posléze podobu nižší. Kniha, jakožto druhotný produkt, však oněm textům příliš nesvědčí. Zábavné ostravské nářečí se brzy mění v nudu a vtipné popisy každodennosti ukazují svou prázdnotu. Ovšem podle žebříčku Svazu českých knihkupců a nakladatelů byl deník po dlouho dobu nejprodávanější beletristickou knihou, které se dostalo dokonce pokračování! Zdá se tak, že fenomén *Ostravaka* nehovoří jen o autentické literatuře a její oblíbenosti. Bohužel ukazuje spíše cestu, po které se literatura vydává, cestu masové produkce a zábavy, která je autentických prožitků zcela prostá.

⁴⁸ Uvádí se, že za leden a únor roku 2004 to bylo 220 tisíc čtenářů.

8. Spory o Ludvíka Vaculíka

Jako samostatnou kapitolu jsme se rozhodli zpracovat pře kolem Ludvíka Vaculíka. Ludvík Vaculík se stal fenoménem autentické literatury. Má své zastánce i krajní odpůrce, avšak každé jeho dílo vzbudilo vlnu reakcí, ať už kladnou či zápornou. V devadesátých letech Vaculíkovi vychází *Český snář* (1990), *Jak se dělá chlapec* (1993) a *Milí spolužáci* (1996)⁴⁹.

Následující kapitola bude věnována reakcím z vybraných literárních časopisů⁵⁰ na Vaculíkovu tvorbu. Naším cílem je ukázat rozličné názory na texty po stránce obsahové i formální, neboť Vaculíkovo dílo bylo jedním z hlavních impulsů k širším debatám o autenticitě.

V kruzích samizdatu vyvolal jeho *Český snář* silnou reakci. Mnoho lidí, kteří sice v textu vystupují jako fiktivní postavy, ale kterým Vaculík ponechal reálná jména, se proti situacím, ve kterých v textu vystupují, ohradilo. Právě ve jménu autenticity nařkli Vaculíka, že odhalil tajné akce, jména a události, které mohou posloužit policii. Vaculík sám požádal, aby mu ústně či písemně sdělili své názory. Z reakcí vznikla kniha nazvaná *Hlasy nad rukopisem Vaculíkova Českého snáře* (1991). Uvádíme některé velmi rozporuplné reakce.

Sergej Machonin: „Já jsem tu knihu četl nikoli jako deníkový dokument, ale jako stvořené dílo: jako román o lásce a o člověku v zemi a v době, kdy žiju. Přestože z velké většiny znám konkrétní lidi, jejichž jmény jsou pojmenováni hrdinové, brzy jsem si ta konkrétní jména oddělil od lidí napsaných v knize. (ibid.: 19)

Petr Pithart: „Vůbec nevím, kde bych to měl odříznout, aby *tady* končila literatura a *tady* zase začínal život.“ (ibid.: 30)

⁴⁹ *Český snář* a *Milí spolužáci!* Vyšly již v samizdatu v roce 1981. Stranou záměrně necháváme soubory fejetonů a *Nepaměti* (1998), které nevzbudily v kritice výraznější ohlas.

⁵⁰ Rozsáhlejší detailní studie o Vaculíkových knihách (např. Richterová (1991) o Českém snáři) do textu nezařazujeme, cílem této kapitoly je postihnout zásadní impuls Vaculíkových próz k diskusím o autenticitě, které se odehrály vesměs na stránkách analyzovaných časopisů.

Eva Kantůrková: „...v zájmu síly a autenticity Ty bys na sebe řekl, i kdybys zabil...Zas jeden marný pokus přetisknout život přímo do textu. Nevzniká tu dokonce ani odrůda literatury faktu: leda tu vzniká literatura drbů. (ibid.: 93)

Zdeněk Pinc: „Co mi na tom Českém snáři vadí? S tím se nedá nic dělat, je to součást autenticity - ta atmosféra prominentního disidenta. Já Vám trochu závidím, Mnozí Vás za to budou nenávidět. (ibid.: 103)

Josef Vohryzek: „Už po půl stovce stránek přichází epizoda, která by svou skladbou mohla prozaika a fejetonistu svádět k literárnostem, ale Vaculík ji bezpečně udrží v holé podobě subjektivního záznamu o tom, co se stalo a u čeho byl...Je to napsáno bez afektů, bez efektů...je to jenom holá pravda.“ (ibid.: 129)

Václav Havel: „Je to konec konců literární dílo, které nám buď něco říká, nebo nikoliv, a jeho účinek a vnitřní pravdivost věru nejsou závislé na věrnosti vnější fakticitě. Důležité je něco jiného: zda máme nad tou knihou pocit svrchované autenticity anebo naopak pocit podvodu, hry, klamu a sebeklamu. (ibid.: 137)

Názory na text se zjevně různí především ve vztahu k autenticitě. Mnozí spisovatelé ji již směřují s pravdivostí, zkoumají text na základě záznamu faktů a sledují, zda mimoliterární skutečnost plně odpovídá záznamu skutečnosti v textu.⁵¹ Naopak Václav Havel věrný Lopatkovu pojetí autenticity si není jistý, zda se opravdu jedná o autentické vyjádření anebo pouze o pokus o ně. O tom, zda tedy text považovat za deník nebo za román hovoří Karfík takto: “Denní zápisy se mu v průběhu týdnů začaly proměňovat v román, aniž porušil zásady autenticity“ (ibid.: 78) Avšak jaké jsou ony zásady autenticity? Prostě popisovat, jak se vše opravdu stalo? Vidíme zde jasný posun v chápání autenticity. Havel ještě hovoří o naplněnosti textu, zatímco Karfík již o zásadách. Autenticita se stává ne přirozeným obsahem existenciálního textu, ale hodnotou, které má být dosaženo bez ohledu na existenciální prožitek osobnosti.

⁵¹ Srovnej v úvodu rozdělení autenticita v literatuře a autenticita literatury.

Pokud se tedy pokusíme o jakési shrnutí *Hlasů nad Vaculíkovým Českým snářem*, valná většina dotazovaných vnímá Vaculíkův text jako literární, ale vzhledem k obsaženým faktickým informacím o lidech a činech nutí nás ptát se, není toto chápání účelové? Neodmítají dotázaní lidé informace obsažené v románu pouze jako jeho složku?

Vaculík si své deníkové zápisky zaznamenával od 22. ledna 1979 do 2. února 1980. Kniha je však uzavřena až datem 23. dubna, což nasvědčuje tomu, že text byl dodatečně upravován. Těmito zásahy „vzniká prostor mezi časem vyprávění a časem vyprávěným čili mezi prožívajícím a reflektujícím subjektem. Čistě autobiografická próza se zpochybněním tzv. *sensu stricto* (v terminologii Ingardenově) posouvá směrem ke kvaziautobiografické naraci.“ (Holý 2005, 679). I po stránce formální se zde tedy zpochybňuje autenticita textu.

V roce 1995 v KPRR hovořil Michael Špirit s Vaculíkem o *Českém snáři*. Vaculík sám relativizuje onu pravost záznamu skutečnosti. „Nemusím být věrný skutečnosti a mohu nechat čtenáře, ať neví, na čem je.“ Nařknutí z toho, že použil skutečná jména postav a tím tak mohl informovat policii, oponuje záměrem zachovat tyto lidi v paměti. Zdůrazňuje také, že věci, které by mohly být skutečně ohrožující, v rukopise chybí. Především se však vyjadřuje k někdy až absurdnímu sporu, zda je *Český snář* deník, nebo román. „Komponoval jsem ji (knihu, ZM) tak, aby měla normální účinek románu. To znamená, aby se přece jenom soustředila na některé postavy, aby tam byla dějová linka, nějaká gradace, prostě ctižádost jsem měl tu, aby to mělo opravdu hodnotu, význam, tedy musím říct účinn, bylo to vědomé.“

Milan Jungmann v článku *Vaculíkova „pravda a báseň“* (Tvar 1991, č. 9) k textu od počátku přistupuje jako k románu, byť netradičního rázu. „Všechny popisy, portréty lidí, vylíčení rozhovorů musíme vnímat s vědomím, že jsou projekcí vypravěčova vnitřního stavu, že jsou „pravdou o jeho mysli“, subjektivně „zkreslenou“ skutečností, a navíc často i hrou, v níž je vše zaměřeno k tomu, aby výsledek byl umělecky působivý.“

Za kritiky, kteří *Český snář* jednoznačně odmítli, uvedme Václava Černého. Ten v *Esejích o české a slovenské próze* kritizuje Vaculíkovo plané hrdinství a především jeho vztah k Chartě: „tohle přece není historie Charty, to jsou intimní dějiny Vaculíkova vztahu k ženám.“ Kniha je podle něj „činem především mravním, a potom teprve estetickým.“ (Černý 1994, cit.dle Jungmann, 1997, 184) Černý tak zde používá díla vlastně jako záminku ke kritice Vaculíka jakožto fyzické osoby.

V roce 1993 vychází Vaculíkův román *Jak se dělá chlapec*. I tento román je prezentován jako autentický deníkový zápis, ovšem reagující na knihu partnerky Lenky Procházkové *Smolná kniha* (1991). Procházková byla Vaculíkova partnerka. Vaculík zaznamenává peripetie jejich vztahu, snahu o početí syna (s četnými sexuálními detaily), následný rozchod a problémový vztah se synem. Výstižné shrnutí přijetí *Chlapce* literární kritikou poskytuje Milan Jungmann v příspěvku *V zákrutách dějinám* (in: *Obklíčení příběhů*, 1997). ...“Alexandra Klimenta dráždí „výrobní“ sloveso v názvu, vztažené k sexuální oblasti, a hrozí se takové pasti bezduchého nihilismu nastraženého textem, ale přehlíží rafinovanou jazykovou hravost, zaklínající sebetřýznivé stavy do ironie, pro Vaculíkův rukopis příznačné. Filozof Jiří Pechar líp než slovesný umělec rozpoznal, že jde o titul jen „zdánlivě rozverný“, a že víc než o tom, jak se dělá chlapec, je to vyprávění o tom, „jak se pohled na život proměňuje tvář v tvář pocíťované blízkosti životního konce. Mladší kritická generace, například Jiří Peňás, měla pro poselství utajené ve slovesné tkáni větší porozumění a rozpoznala, že erotické pasáže jsou sice dovedeny do krajnosti, ale že tu mají svou nezanedbatelnou funkci, že jsou organicky nezbytné.“ (ibid.: 185) Pro Jungmanna je *Chlapec* jedním z tragických knih české literatury, textem veskrze ironickým a zoufalým, hledáním cesty ven z kruhu, do kterého se znovu a znovu navrací.

Ve Tvaru 1994 č. 5 se zamýšlí Pavel Janoušek nad jistým mýtem, který si kolem sebe Vaculík vytvořil dlouholetou důslednou stylizací. Vidí zde zřetelnou linearitu k Vaculíkovým předchozím románům. „Obdobně jako

Český snář je i přítomná próza založena na deníkových záznamech, na víře, že život sám (tedy můj život) je větší literaturou než cokoliv vymyšleného“.

V č. 16 se Janoušek opět v souvislosti s *Jak se dělá chlapec* zabývá problémem autentického zaznamenání skutečnosti. „Setká-li se vypravěč (u Procházkové, ZM) s jiným výkladem určité příhody, nevnímá jej jako jiné vidění mnohotvárné reality, nýbrž hlasitě křičí: “Tak to přece nebylo!“ Janoušek dále upozorňuje na vzrůstající význam subjektivního autorského gesta, tedy jak poradil Jiří Kolář Vaculíkovi, „psát knihu o tom, jak to psaní nejde“.

Jak tedy přistupovat k Vaculíkovým textům? Jsme v nich schopni odlišit autora Vaculíka od Vaculíka jako psychofyzické osobnosti? Změnil by se náš pohled na román, kdyby byl (jak se táže Janoušek) podepsán například Karlem Sýsem? Román je vlastně polemikou s knihou Procházkové, ovlivňuje tato skutečnost, že text je reakcí na jiný text, podobu knihy?

V Kritickém sborníku (1994, č. 4) Janouška kritizuje M. Špirit za nedostatečné rozlišení autora textu a vypravěče. Dále napadá Janouškovu zmínku o ochotě čtenářů uznat text za literaturu. Nad Vaculíkovým textem tak dochází ke střetu dvou odlišných literárních principů. Zatímco Janoušek přistupuje k textu s otázkami a je opatrný při používání termínu autenticita, Špirit jakožto přímý „dědic“ Lopatkova kritického odkazu vnímá text jako „výborně napsaný, ale nepravdivý“ a přímo Lopatkovými slovy definuje „téma knihy jako pokus o téma outsiderství“. A tak tedy to, co Špiritovi na *Chlapci* nejvíce vadí, je ono odvozené, napodobované osobní outsiderství.

Jiří Kratochvíl srovnává v Literárních novinách (1994, č. 11) Vaculíkova *Chlapce* s Kunderovou *Nesmrtelností*. Poukazuje na kontrast Kunderovy románové „poetiky cudnosti“ s Vaculíkovou technikou „redigovaných deníků“. Podobně jako většina dotazovaných v *Ohlasech na Český snář* chápe i Kratochvíl Vaculíkovy texty jako romány, popřípadě jako „redigované deníky“ a společné téma obou spisovatelů vidí v „překročení prostoru vlastního já“.

Za „intimní pseudoromány“ považuje Martin Hybler texty Procházkové a Vaculíka (Kritická příloha RR 1995, č. 1). Podle něj je impuls k tvorbě jakožto zveřejnění „intimní zuřivosti partnerské dvojice“ znakem perverze. Svými texty se vlastně pokoušejí ospravedlnit své jednání a obvinit toho druhého. Hybler přichází se zajímavou myšlenkou motivace často až obscenního odhalování intimností. Vaculík i Procházková byli často podrobováni policejnímu výslechu. Jejich poslední texty se podobají snaze „prásknout co můžu“. Nemůže to být způsobeno frustrací z neustálého zatloukání? Hybler shrnuje obě prózy jako výtvary hysterky a paranoika, po jejichž přečtení čtenář doufá, že texty nebudou mít pokračování.

Milí spolužáci (1995) jsou souborem Vaculíkových deníků z roku 1939-1979. Obsáhlý soubor obsahuje *Knihu indiánskou*, *Knihu dělnickou* a *Knihu studentskou*. Autor knihy z dětství a dospívání přepisuje a do textu vstupuje komentáři. Objevují se zde i dopisy (především od paní učitelky) a záznamy z četby.

Jiří Pechar (Literární noviny 1994, č. 5) se zamýšlí nad experimentem Vaculíkových *Milých spolužáků*. Zajímá ho především Vaculíkem proklamovaná tvůrčí metoda, kdy ze svých starých deníků a dopisů vše jen opisuje, aniž by je četl dopředu. Vaculík nás tedy soustavně nutí ztotožňovat jeho osobnost s vypravěčem, tedy něco, co Janoušek nazývá Vaculíkův mýtus podpořený dlouholetou stylizací.

Proč se ale děje toto zpětné přepisování, proč tento svazek vydat? Janoušek (Tvar 1995, č. 11) nenachází důvody ani tak v kvalitě díla, jako spíše ve svědectví o mimoliterárním životě autora. Pro čtenáře není atraktivní text ve smyslu umělecké výpovědi, ale jako možnost dozvědět se nějaké pikantnosti o ostatních lidech, čímž Vaculík většinou nezklame. Ale je v textu i něco více? Janoušek píše: „Pročetl jsem Milé spolužáky podrobně a křížem krážem a nemohu se zbavit přesvědčení, že tato kniha je pouze tím, čím je: knihou deníkových zápisků a dopisů, někdy zajímavých, jindy – často – nudných.“

Vydávání deníků a korespondence jen dokládá nedůvěru v fabuli a příběh. Ale je schopna tato autentická forma nahradit ostatní literární texty a je jí vlastně možné ve všech případech považovat ještě za literaturu? Janoušek ironicky hovoří o Božské autenticitě s veleknězem Janem Lopatkou a Ludvíkem Vaculíkem, který ve jménu autenticity naplňuje požadavky trhu. I on upozorňuje na Jakobsonovu studii *Co je poezie?*, kde Jakobson poprvé zdůraznil význam Máchových deníků, ovšem vedle jeho lyrického díla, a že tedy Lopatka svým důsledným upřednostněním pouze deníkové literatury jedná vlastně proti Jakobsonovým závěrům. A tak se jeví Janouškovo rýpnutí „své deníky již Ludvík Vaculík vydal, doufám, že má doma ve skříni i něco jako Máj“ jako plně oprávněné.

9. Diskuse a spory o autenticitu

V následující kapitole prezentujeme zásadní příspěvky k problematice autenticity. Výběr časopisů jsme zredukovali na ty, které se diskuse plně zúčastnily. Následující příspěvky jsou tedy z Tvaru, z Kritické přílohy Revolver revue a z Kritické měsíčníku. Vzhledem k tomu, že se hlavní část diskuse týkala Lopatkova kritického konceptu a přístupu kritiky k autenticitě jako takové, připojujeme k přehledu i příspěvky týkající se literární kritiky devadesátých let. Cílem této kapitoly je podat komplexní přehled názorů na autenticitu a její uchopení z hlediska literární teorie.

V Literární novinách si pro charakteristiku některé literární polistopadové produkce, tíhnoucí k autenticitě jako nejvyšší hodnotě, našli svůj vlastní termín - blábolismus.

“Blábolismus nejen zrcadlí demolici lidské osobnosti, ale co horšího, prohlubuje ji a přímo k ní přispívá, přesně ve smyslu dadaistického manifestu: *radujme se z rozkladu*. Blábolismus,⁵² neschopný kreativního pojetí života, nabízí nám jako náhražku útěk do fiktivních světů, halucinačních prostor, do infantility, podvědomí a fyziologie.“ (Literární noviny 1992, č. 47) Balajku trápí jako i ostatní literární kritiky právě onen vzestup autentické literatury, která rezignuje na skutečný příběh, a v neposlední řadě i destrukce fabule a s ní spojený rozklad věty a nástup novořeči.

Samotná diskuse byla zahájena nad vydáním Zábranových deníků, ovšem podstatnější a širší diskuse proběhly až o rok později souběžně s diskusemi o literární kritice. V roce 1993⁵³ uspořádala redakce Divadelních novin kulatý stůl o umělecké kritice. Příspěvky a názory vyšly v článku pod názvem *O kritice v čase nula* (Divadelní noviny 1993, č. 2). Anketa řeší obecné otázky typu „Je možné kritiku naučit?“ „Co by měl dobrý kritik umět?“ a podobně. Některé odpovědi zdůrazňují, že kritik není zneuznaný autor, a že podnětem pro psaní kritik může být (např. u Justa) utrpení, tedy to negativní čtení, které

⁵²Vladimír Just (LtN, 1993, č. 5) vidí v *blábolismu* erbovní znamení doby. Hovoří zde v souvislosti s Brožovou divadelní kritikou.

⁵³ Přesně 15.2.1993.

nutí kritika vyjádřit se. I zde se hovoří o krizi kritiky ve spojitosti s krizí všeobecnou. Především M. C. Putna je toho názoru, že žijeme v jakémsi bodě nula. Je možné, že z tohoto bodu povstane něco nového, bude se tak dít ale již v úplně jiném kontextu. Je ovšem otázka, zda nás toto zjištění konce bude iniciovat k novému kritickému úsilí, či naopak rezignaci.

Janoušek v *Čekání na kritika* (Tvar 1993, č. 17) přemýšlí nejenom nad postavením současné české literatury a literární vědy, ale i nad nástupem nové spisovatelské generace, pokud se vůbec o generaci dá hovořit. Pro současné myšlení o literatuře je příznačný nejenom nedostatek komunikace a názorové interakce, ale také zvyšující se nezájem. I zjevně provokující názory upadají do zapomnění bez jakékoliv reakce, natož pak polemiky. „Literární život je dialog, a dialog může nastat pouze tam, kde se lidé vzájemně slyší, čtou a přemýšlejí, nikoli tam, kde si současně sto lidí zpívá svou árii.“ Janoušek si o konfrontaci říká tím, že zveřejňuje svou soukromou adresu, na které očekává reakce čtenářů. V č. 23 vychází výběr z odpovědí čtenářů.

Někteří čtenáři brali článek nejenom jako výzvu k diskusi, ale chtěli i návod ke změně. Například Tomáš Kubíček rozhořčeně zveřejňuje své zklamání v č. 21. „Pořád jsem čekal, že se mezi slovy alespoň slabě zaleskne korouhev, záblesk, který nebude jen neustálým konstruktivním nářkem, ale skutečně mocnou destruktivní myšlenkou, jejíž síla rozetne moře vedví a my pak - spolu (Vy můj generál a já Váš pěšák) - projdeme vítězoslavně na druhou stranu.“ Ostatní reakce jsou povětšinou zdrženlivější. Daly by se shrnout „Ano, i my čekáme na kritika a jsme nespokojeni se současnými literárními poměry, ale jak z toho ven?“ Odpověď nenabízí Janoušek, ani nikdo jiný a je otázka, zda uspokojivé řešení vůbec existuje.

Otázka literární kritiky byla na stránkách literárních časopisů 90. let více než palčivá. Společnost F. X. Šaldy uspořádala sérii tří večerů s cílem ujasnit si směrodatné tradice i současně pocíťované problémy oboru. V Tvaru č. 18. upozorňuje Petr A. Bílek na nemožnost definovat kritiku a kritický proces. „Kriticismus není styl, ale životní postoj formulovaný a postupně dotvářený v rovině pocitové.“

Ostatně problém kritiky a obtížnost jejího definování není žádnou novinkou. O teoretickém oprávnění kritiky se diskutovalo například v Německu, kde roku 1987 vypsal Akademie jazyka a krásné literatury soutěž o nejlepší esej na téma „Potřebuje literatura kritiku?“. Nejedná se tedy o problém specifický pouze pro české prostředí. R. Barthes tvrdí „Stará kritika opírá své nejasné měřítko pravděpodobnosti o tři mýty: o mýtus subjektivity, vkusu a jasnosti, tedy o tři ideologie, které patří 17. a 18. století.“ Proti dogmatickému lpění na jediném smyslu klade Barthes pluralitu rovin smyslu. (Cit. dle Pechlivanos 1999). I zde tedy zaznívá nutnost jistých kritérií a především zdůraznění jejich mnohosti. To byl v podstatě zásadní problém polistopadové literární kritiky, která navázala na tradice kritiky 60. let, tedy především na koncepci Jana Lopatky, která však již svou jednostranností na postihnutí polistopadové literatury zjevně nestačila.

Petr A. Bílek se ve výše uvedeném článku ptá, jak tedy zabránit (či je vůbec možné, či potřebné zabraňovat) nejednotným kritériím? „...jsou typy kritiků, pro které je jakákoli neuspořádanost „blábolismem“, stejně jako jsou jiní, pro které je vrcholným kritériem shoda s jevovými reáliemi nebo třeba princip metrického uspořádání! Stavem kocoviny nazývá Bílek onu vytrvalost literární kritiky číst literární dílo jako „výpověď o realitě v její jevové podobě. V kritické reflexi, zvláště v její žurnalistické části, stále přetrvává posedlost vztahovat dílčí motivické prvky nebo výchozí látkové struktury, které v rámci díla fungují jako dílčí výrazové prostředky s autonomní funkcí „označujícího“ k reálným objektů. Ke konkrétním fenoménům „označovaného“, automaticky zasazovaného do sféry předmětnosti, „skutečnosti“.“ S požadavky Bílka se plně ztotožňujeme. Nevolá totiž po kritikovi, jen je důsledný v literární terminologii a to také požaduje po kriticích. Nepřichází s objevitelským zjevením, ale opakuje fakta, jež jsou látkou vysokoškolských seminářů, tj. neztotožňovat autora textu s reálnou osobou a vnímat autorské já jakožto neurčité a dílo jako autonomní celek, jako fiktivní svět, který nedokumentuje holou pravdu a skutečnost.

Problémem tedy není jen pojmenování literatury devadesátých let, ale i definování soudobé kritické činnosti. Milan Exner se v článku *Kritika v době postkritické aneb změna perspektivy* (Tvar 1993, č. 24) táže „Jak vůbec můžeme být v dnešní době moderní? Naše společnost je unavena z experimentů, chceme se vrátit k realitě. V postmoderní společnosti již ale víme, že celá pravda je už z hlediska informační exploze v dnešní době věc nemožná. A čekat na kritika, který je schopen něco pravdivě nabídnout, je podle něj bláhovost. „Nemůže přijít, protože tento typ osobnosti se přežil. Nemůže přijít, protože doba ho ze sebe nevydá.“ Důvod krize vidí Exner v potlačení obecného kriticizmu, jako snad jediný vnímá tuto krizi pozitivně, jako počátek zrodu. Co jsme vlastně čekali? Na co měla kritika navázat? Kritika 60. let je již historií a posledních dvacet let prakticky žádná kritika nebyla. To je tedy pro Exnera ten hlavní důvod pro změnu perspektivy, vždyť kritika nemá ani společné cíle. V závěru podobně jako Barthes požaduje pluralitu přístupů a vymezuje se tím proti Lopatkovi. „Literárním dílo je pro postmoderního kritika specifickou jazykovou hrou, pochopitelnou a uchopitelnou z nejrůznějších pozic. Je jazykovým obrazem, ne šifrou!“

Dalším, obsáhlejším příspěvkem jsou *Tři filipiky proti jevovému (aneb Hrst úvah metakritických) Janu Lopatkovi, na paměť* od Petra A. Bílka. První s názvem *Proti doslovnosti* (Tvar 1993, č. 33-34) dokazuje užívání metafor i pro pojmenování našeho autentického světa. To však neplatí pro současnou kritickou reflexi. Ta podle Bílka „hledá oporu za textem právě v doslovném čtení. Kritik podle tohoto vzoru je knihu schopen zavrhnout jen na základě faktu, že neodpovídá realitě, že takhle to přece ve skutečnosti není. Podle našeho názoru je důležité stále znovu dokazovat nejenom fakt, že jakousi pravdivou reálnost je velmi obtížné v díle dohledat, ale především to, že onen odkaz k realitě je pro dílo tou poslední instancí, která by nás měla zvedat ze židle. I Bílek nechápe, proč se stále znovu ptát, co tím chtěl autor říct? Pokud by toto bylo opravdu tak zásadní, navrhuje elegantní řešení, doplnit každé dílo autorským vysvětlujícím komentářem, či, s ironickým úšklebkem, mohl by snad autor konečně jen přesně napsat, co chce říct a nezabalovat to do

poetického jazyka. Řešení vtípné, ironické, přesto však problematické. Jak může autor vědět, co opravdu chce vyjádřit, či sebevyjádřit, a může být výsledný text skutečným obrazem autentického já? Na tomto místě zde Bílek znovu zdůrazňuje potřebu rozlišovat mezi autorem jako psychofyzickou osobou a autorským subjektem. Je zřejmé, že odolat ztotožňování těchto dílčích entit je obtížné vzhledem k tradici pozitivistické vědy, ale i současnému prezentování textu s fotkou autora, s detaily o jeho životě literárním, ale i s informacemi, co rád jí a pije. Autor - spisovatel se stává společensky činnou osobou, což svádí literární kritiku k zjednodušovanému uchopení díla. Mimotextové veličiny tak stále častěji zasahují do literárního textu, a to je pro Bílka důvod vidět krizi kritiky především jako krizi metodologie, přístupu k literatuře jako jistému fenoménu.

Literatura svou podstatou jistě odkazuje ke skutečnému světu, nutně z něho vychází, má se ale text devalvovat jen na to, jakou měrou naší vizi světa odpovídá? Podle Bílka „norma běžného čtení vychází z konkretizace díla prostřednictvím sama sebe, své (obvykle nevyslovitelné, a tudíž ani nepřenosné) životní zkušenosti. Tady se neodehrává hledání „autora“, tady jde o hledání sama sebe...a to je podstatná a dosud nepřiliš reflektovaná zkušenost literárního vnímání: **čekání na sebe sama**. Předchozí tvrzení plně koresponduje s Bílkovým vnímáním textu jako „výslednicí partnerského vztahu mezi textem a jeho vnímatelem.“

V Tvaru číslo 35-36 vyšla druhá část filipiky - *Kritika kritiky*. V té vytýká Bílek Lopatkovi jeho koncept literatury založený na autorském já. Pro knihu se stává čím dál důležitější příběh jejího autora jakožto psychofyzické osobnosti. To má za následek spojení autora s textem a následné ztotožnění autorova života s postavou či dějem v knize. Je zjevné, že někdo text stvořil, někdo presentoval svůj vnitřní svět veřejnosti, hledání autora je tak pochopitelným procesem při čtenářské recepci. Bílek se ale ptá „Kde se pak ovšem bere ta samolibost, s níž valná část dnešní kritiky přichází k dílu s údajně „objektivizujícím“ poměřováním světa díla „empirií (jakožto zredukovanou vrstvou mimésis) **an sich**“, se vším tím hledáním „kořenů“,

předobrazů v realitě a s následným posuzováním „správnosti“, „adekvátnosti“ jejich textového ztvárnění?“

Myslíme si, že zaměňování reality textu a reality života je zásadním problémem Lopatkova kritického konceptu. Text přece přímo neodkazuje ke skutečnosti, je samostatnou imanentní entitou a dohledáním reálných inspiračních zdrojů rozhodně nedokážeme uchopit dílo za jeho podstatnou složku a smysluplně ho interpretovat.

Interpretaci a především nadinterpretaci textů se věnuje třetí Bílkova filipika s názvem *Dost bylo „českých básníků“* (Tvar 1993, č. 37-38). Valnou část textu rozčileně reaguje na článek Zdeny Bratršovské a Františka Hrdličky *Několik poznámek k českému lyrickému fenoménu* (Tvar 1993, č.26). Bílkovi jde stále o to samé, apeluje na odlišování autora a autorského subjektu. Měli bychom vnímat dílo jako samostatně existující entitu, na které by nás mělo zajímat spíše „Dichtung“ než stále v textech hledané „Wahrheit“, a nehledat v textu jednu pravdu či jedinou správnou interpretaci. Z Bílkova zamyšlení vyplývá jeho pojetí kritika. „Kritikův soud nad konkrétním dílem nikdy nepřekročí rozměr svědectví o individuální recepci.“ Kritik je pro Bílka tedy v první řadě čtenářem, a jak uvidíme dále, tj. ve výsledcích ankety o literární kritice ve Tvaru roku 1996, toto stanovisko zastává většina předních literárních kritiků současnosti.

Je vůbec možné zodpovědět uspokojeně otázku, co je literární kritika? Nad tím, co předchází články Exnera a Bílka nabízejí, se zamýšlí Robert Dohnal (Tvar 1993, č.39-40). Vysoce si cení názorů Bílka, a i když v závěru svého článku oceňuje jejich úspěšnou snahu vnášet do chaosu o kritice jistý řád, neopomene zdůraznit nesmyslnost čekání na kritika, který už jednou pro vždy definuje pevná kriteria „dobrého“ díla. To ostatně ironicky komentuje Pavel Janoušek pod pseudonymem Mojmír Jahoda ve svém článku *Stručný úvod do typologie české literární kritiky* (Tvar 1993, č.41-42). Zesměšňuje nekonečné hledání spásitelného kritika a upozorňuje na nemožnost jednoznačného definování literární kritiky.

Se zajímavým termínem přichází o rok později Martin Hilský (Literární noviny 1994, č. 6). Literaturu psanou literárními kritiky nazývá kriteraturou, jejímž smyslem by mělo být napomáhat porozumění literatuře, ovšem v soudobé literárně kritické praxi se děje pravý opak. Vadí mu přehršel literárněvědných novinek, tedy literatury o literatuře na úkor vlastních děl básnických a prozaických, mluví dokonce o nahrazení básníka literárním vědcem.

Podobné obavy řeší Květoslav Chvatík v článku *Nebezpečí kritického fanatismu* (Tvar 1995, č. 3). Chvatík zdůrazňuje, že doslovné dodržování Lopatkovy touhy po autenticitě a literatuře “vně syžetu“ může být dnes bráno pouze jako kritikův omyl. Ostatně i vývoj současné literatury nedal Lopatkovi za pravdu, neboť zde vedle deníků a korespondence zůstává i moderní román.

K Lopatkovi a k pojmu autenticita se znovu vyjadřuje Pavel Janoušek v rozhovoru o literární kritice (Tvar 1995, č. 12). Jako častý kritik Vaculíkových děl zdůrazňuje, že mohou existovat autenticky hodnotné texty, ale že samotný sklon k autenticitě (jakkoliv je pochopitelný postmoderní přesyceností příběhem) souvisí spíše s pohodlností myslet a tvořit.

Podobně protiautenticky laděný je i příspěvek Petra Fidelia *K jednomu případu autoreflexe v umělecké próze* (Kritický sborník 1995, č. 1-2). Fidelius nevidí v autenticitě uměleckou hodnotu, je pro něj jen předpokladem, který musí být splněn, aby dílo vůbec stálo za to se jím kriticky zabývat. Je jen elementárním předpokladem textu, klíčová je až otázka po způsobu stylizace. Podle našeho názoru však Fidelius chápe autenticitu zjednodušeně. Shledává v ní pouze doklad toho, že autor pracoval samostatně, že neopisoval. Autentické dílo je tak pro něj především původní text jednoho určitého autora, který ho vytvořil sám a bez účasti jiných tvůrců. Fidelius se ale shoduje s Janouškem i Bílkem v odmítnutí zasahování mimoliterárních faktů do díla. „K ověření a posouzení skutečnosti nepotřebujeme znalost mimoliterárních faktů, stačí nám pouze otevřít knihu a číst.“

V dalším čísle Kritického sborníku (1995, č. 3) se Fidelius zabývá autenticitou obecně a zdůrazňuje již mnohokrát vyřčený fakt, že dílo jako

ryzí autentická výpověď se stává vlastně iluzí, neboť tento ideální stav je vlastním popřením svébytnosti uměleckého díla a popírá psaní jako záměrnou činnost. Je ale i autentický záznam opravdu nesmyslný? Fidelius u takové iluze autentičnosti zdůrazňuje spjatost básnické intence s fikcí. Tato básnická intence se podílí právě na výběru témat a jejich domýšlení. A tedy i naopak, při fabulaci vychází tvůrce většinou také z autentických zážitků. Z jakého důvodu je tedy z hlediska autenticity věrohodnější deníková literatura? A to i při faktu, že autor sám přiznává v textu četné opravy, doplnění, prepisování? Podrobným prozkoumáním Divišova textu dochází Fidelius k závěru, že „autentičnost výpovědi není v umění účinkem použité metody, nýbrž účinkem autorovy tvůrčí síly, (tedy síly jeho fikce).“ Pokud tedy Divišova *Teorie spolehlivosti* měla dokázat jistou spolehlivější cestu k autentičtějšímu vyjádření, Fideliova pečlivá analýza tuto domněnku vyvrací ve smyslu Divišovy citace z Ottova slovníku naučného: „...básník, začne-li o básnění uvažovati, není prost sebeklamu“ (Cit. dle Fidelius 1995).

Vzhledem k předchozím názorům většiny literárních kritiků na autenticitu, považujeme následné tvrzení M. Špirita (Kritický sborník 1995, č 1-2) za projev neochoty pozorněji číst názory svých oponentů. „...obávám se, že pro naše recenzenty skutečné, autentické v literatuře znamená prostě to, co se stalo ve skutečnosti, v našem reálném světě, a v uměleckém díle je to pak už jen ztvárněno, kdežto fiktivní je pro ně to, co se nikdy nestalo, co je od začátku do konce vymyšleno.“

V roce 1996 proběhla ve Tvaru velká anketa o literární kritice. Nejprve se ke stavu literární kritiky vyjádřili spisovatelé, následně pak literární kritici. Zaujal nás názor Ludvíka Vaculíka. Podle něj je naivní v dnešním světě televize a filmu očekávat živý svět literatury či literární kritiky. Literární kritici přistupují k problému rozdílně, ale často zmiňovaná jména Šaldy či Černého upozorňují opravdu na absenci velké osobnosti současné české kritiky. Jako zajímavý příspěvek do ankety jmenujme článek *O hvězdách kritického metru* Boženy Správcové a Lubora Kasala. Dokumentuje nekončící snahu najít přesný kritický metr, konečně se už jednou dohodnout, které knihy

jsou dobré a které ne. Autoři se tak zamýšlí nad zjednodušeným tabulkovým hodnocením v Nových knihách, sami se pak, s jakýmsi ironickým nádechem, snaží tabulkově zmapovat nejenom píli, či přísnost jednotlivých kritiků, ale i procentuálně odhadnout jejich mezikritické vztahy.

Na výsledky ankety reaguje ve Tvaru 1996, č. 17 Aleš Haman, ovšem ve svém článku se vyrovnává především s názory P. A. Bílka. Z ankety převážně vyplynulo pojetí literárního kritika především jako čtenáře (viz již Bílek), ale je tento předpoklad dostačující? Jak rozlišit Ingardenovský termín spontánní estetické odezvy od erudovaného čtení? Haman vidí řešení v reflexi, při které si kritik klade otázku, proč takto o díle smýšlí a tím usiluje překročení mezí individuální recepce. S použitím Mukařovského termínu „subjektu jako Jiného, netotožného s vlastním Já, jehož přijetí jako Druhého vytváří pole intersubjektivit“ opravuje Bílkovo tvrzení „o potřebě uchopení sebe sama“ naopak na vykročení ze svého vlastního Já k Druhému a vytvoření tak vztahu intersubjektivit, která z kritika učiní účastníka umělecké tvorby (viz již Šaldova kritika patosem a inspirací). V tradici strukturalismu navrhuje oddělit u kritika psychofyzickou osobnost a kritický subjekt, „tj. schopnost překročit meze i své přítomné jsoucnosti vstříc uměleckému subjektu díla na pole intersubjektivit.“ Pro Hamana by měl být kritik osobností žijící život své doby, své společnosti a její kultury, ale zároveň být povznesen nad tlaky společenských konvencí a schopen věcně zdůvodnit své soudy.

Na Janouškův článek z Tvaru 1996, č. 8 *Císařovy nové šaty* reaguje Aleš Haman v Literárních novinách 1996, č. 21-22. Po zhodnocení Janouškovy metafory literární kritiky v pohádce Císařovy nové šaty píše, že „Janouškovo pojetí kritika spočívá na myšlence napětí mezi individuálním prožitkem a nadosobním konvenčním hodnocením“. Haman nemyslí ani tak Janouškovy názory jako stav současné kritiky. Upozorňuje na prohlubující se propast mezi triviální zábavou a uměním pro intelektuální elitu. Vrací se až k poslání samotného umění a klade si otázku, zda literatura po roce 1989 využije možnosti svobody. V Janouškově metafoře, podle které si kritici hrají stejnou

hru jako v oné pohádce, vidí Haman spíše potřebu zamyslet se nad tím, kdo je oním císařem.

V roce 1996 stále nehasnoucí zájem o literární deníky a autobiografie vyvolal další vlnu reakcí na problematiku autenticity. Jako první jmenujme článek Petra A. Bílka (Tvar 1996, č. 14), který se kromě autenticity zajímá i o autobiografii a autorský obraz. Bílek upozorňuje na rozporuplný výklad Hančových *Událostí* od Růženy Grebeníčkové. Ta sice považuje deník za jisté „demaskování autora, který se zveřejněním intimních záležitostí osobního života dává čtenáři všanc“, na druhé straně hovoří o formě deníku jako o jistém modelování a stylizaci. Grebeníčková tak kritizuje spisovatele účastnící se na fenoménu Literárních novin Z deníku spisovatele především za to, že při psaní svých deníků nevzali v úvahu Hančovi *Události*, jež ale (podle Bílka) deníkem nejsou.

Co je tedy ona literatura „já“? Bílek mapuje vývoj deníků a upozorňuje na tzv. romantické deníky, které přímo počítaly s pravidly románu a pokoušely se o vytvoření „zdánlivé autenticity“. Jistou fascinaci deníkem spatřuje v její žánrové nestabilitě, která zajišťuje pocit novosti, změny a jinakosti, a také ve faktu, že autobiografické prvky obsahuje snad každé literární dílo. Citujme tedy podle Bílka Paul de Mana, tj. že autobiografií je téměř vše, anebo také skoro nic. Podstatné je připomenout, že každý jakkoliv autentický text je textem modelovaným a stylizovaným. „Předmětem ani tady není jen život před textem, ale i život, který se rodí až a toliko v textu“. Podle Bílka je tedy snaha o dosažení autenticity utopií, neboť nikdy nemůžeme psát sami za sebe, ale jen jako sebou samým utvořený obraz, jehož popis uspořádáme do formy deníku či autobiografie. A na druhé straně z tohoto obrazu o sobě a o světě vycházíme i při psaní fikce. Světy autobiografické a fikční jsou tedy propojené a snažit se o jejich rozlišování nepřináší valných výsledků. I román totiž může být autobiografičtější než deník. Literární hodnota daného textu tedy není ve skutečnosti, nakoř text odpovídá realitě, ale jak se tato realita projevuje ve struktuře vyprávění. Vyprávění není schopno skutečně reflektovat naše já, ale jen náš subjekt - píšící já, tedy jak píše Bílek:

„Autobiografický diskurz je portrétem mimo sebe. A pro oba typy psaní tak platí, že i v sebeautobiografičtějším textu „já“ je někdo jiný. Autenticita se stává textualitou. Chce-li být autor sebou samým - věří-li, že je to vůbec možné, - musí nepsat. Což bohužel zase znamená nebýt autorem.“

Ve stejném čísle se Bílek v článku *Kriticistní příloha* věnuje podobné definici Já, především ale hodnotí Kritickou přílohu RR. Přese všechnu nespornou kvalitu jejich kritických příspěvků spatřuje problém v konceptu, podle kterého přistupují k textu. Základním kritériem je pro autory morálka a nasazení, které autor při psaní odhaluje. V jeho díle tedy hodnotí i autora jako psychofyzickou osobnost a text samotný slouží jen jako prostředník mezi autorem a vnímatelem. Ve všech těchto názorech navazují na koncept literární kritiky Jana Lopatky. Tuto názorovou vyhraněnost jim ostatně Bílek nevyčítá, ovšem autoři si již neuvědomují, že sdílený hodnotící koncept je jedním z mnoha.

Podobně rozčarován neustávající módou autentických žánrů je i Pavel Janoušek. V recenzi na Putnův román *Knihy Kraft* (Tvar 1996, č. 13) ironizuje snahu autorů odhalit čtenářům své autentické ego ve smyslu následující výpovědi: „Koukej, čtenáři, přesně takhle to bylo, fakt, já jsem byl u toho a píšu to echt tak. Vidíš, i jména jsem nechal původní, aby sis mohl počít. Že je to trochu skandální? Ale to jsem nezamýšlel, mě šlo jen o autenticitu...alespoň to není nuda a bude kolem toho trochu rozruch. – Že není zrovna etické psát takto psát o živých lidech? Že by to mohlo někoho urazit?...Ale to je přece jenom jeho chyba. Ať si každý napíše svůj deníkromán a tam mi to zase může nandat on. Každý hlupák přece ví, že má kniha je „jenom“ literatura a že spisovatel má svaté právo na sebevyjádření. A navíc to, co jsem napsal, je PRAVDA: tak, jak ji cejtím JÁ. Pro PRAVDU je pravdivý spisovatel povinen obětovat cokoli, a tedy i kohokoli.“

V Literárních novinách 1996 č. 29 reaguje Aleš Haman nejenom na vlnu autentické prózy, ale i na druhou „krajnost“ současné české prózy, tedy fantasknost. Podle Hamana je pro současnou prózu charakteristické pochybování o fabuli. Při hledání kořenů fenoménu autenticity se dostává

logicky nejenom k Lopatkovi a Hančovi, jakožto předchůdci literatury „vně syžetu“, ale počátky krize epiky vidí i v komunistickém režimu. Díky „zmrazení“ životních poměrů se vyprávění příběhu mění v příběh vyprávění, v jeho sebereflexi. Spisovatelé se snažili vymanit z tlaku konvenčních fabulačních vzorů, tedy především společenského románu, a chtěli ztvárnit život, jaký je, bez iluzí a konvencí. Diktát pravdy byl tak velký, že se umělci snažili nalézt pravdu životní, vlastní, podnícenou osobní zkušeností. Po pádu komunistického režimu se tento trend mění v módu a jsme tak svědky vydání deníků bez uměleckého hodnoty, svědčící spíš o grafomanství a touze zviditelnit se.

Ani v roce 1997 se Janoušek nespokojuje se situací na poli literárním. K diskusi přispívá svým dalším ironickým textem *Polopatkismus* (Tvar 1997, č. 4). Vrací se opět k Lopatkově koncepci literatury, staví se proti jeho adoraci Hanče a odmítání literárních postupů, jež Lopatka interpretuje jako autorskou svévůli. Janouškovi nevádí tato koncepce ve své podstatě, Lopatka byl programní kritik, ale jeho programnost byla již zjevně vyčerpána. Vadí mu především neustálé uplatňování kritérií, pro která již literární vývoj dokázal, že jsou mylná. Proti zapomenutí Lopatkových myšlenek zbrojí především Michael Špirit a pod jeho vedením i Kritická příloha. Janoušek ji považuje za „orgán hnutí polopatkistů.“

“V pozadí názorů jeho (Lopatkových, ZM) zastánců byla touha najít tu jedinou možnou autenticitu: pravdu bytí, která na povrch proniká balastem průměru. Byli přitom přesvědčeni, že takovou autenticitu lze najít výhradně v textech nesoucích stigmata autorského prožitku. Znalost spisovatelského řemesla polopatkovisté automaticky považovali za znásilňování reality. Odmítali proto verifikovat vše, co jenom naznačovalo, že by autor mohl svou výpověď modelovat s ohledem na potencionální adresáty.“

Janouškovi vadí, že se diskuse o díle mění v diskusi o rozdílných názorech na dílo a spor kritika s kritiky slouží jen k důslednému prosazování vlastní a jediné možné pravdy. Ironickým popíchnutím o budoucích postech M. Špirta deklamuje Janoušek své obavy o ztrátě respektu před názorovým

různěním a upozorňuje, že autentický přístup k literárním textům není jediný správný výklad literatury.

Tvar číslo 16 (1997) přináší rozhovor s Michaelem Špírem. On sám se nepovažuje za následovníka a svůj zájem o Lopatku, Vohryzka či Růženu Grebeníčkovou vysvětluje nikoliv jejich názorovým souzněním, ale naopak jejich různorodostí a nezařaditelností k jakékoli vývojové tradici. Svůj zájem o kritiku kolem časopisu Tvář vysvětluje šíří a inspirativními podněty tamějších kritiků.

Kam se tedy ubírá kritika roku 1997? Diskusi o ní shrnuje Jiří Urbanec ve Tvaru č. 20. Upozorňuje nejen na inspirační zdroj Šaldova přístupu (tedy především jeho kritiku patosem a inspirací), ze kterého čerpáme prakticky dodnes. Sympatizuje s Janouškovými názory v jeho článku *Císařovy nové šaty*, ale i v jeho názorech vidí vlastně požadavky Šaldy převedeny do moderního jazyka. „(Janouškův článek, ZM) vyjadřuje atmosféru čekání na kritika v době přelomu tisíciletí, kdy ve své většině zklamaly hromadné ideologie a kdy přede všemi je jasno a prázdno či ztráta tradiční orientace, projevující se náhle splanuvšími válečnými atavismy.“ Šaldovo dílo tedy nepřestává být hodnotou a inspirací, je ale otázka, nakolik nám je jeho přístup ke kritice schopen osvětlit cestu ven z krize kritiky dnešní.

9. 1. Konec diskusím, konec sporům?

Zhruba v roce 1997 se diskuse o autenticitě uzavřela, lépe řečeno usnula. Bez rozhodující závěrečné studie a bez konečného vyřešení problému daly literární časopisy prostor jiným tématům, jež vyvolala spory nové a jiné. Diskuse o autenticitě zjevně přešla od obecných názorů k vytvoření různorodých táborů, jejichž tribunami se staly právě literární časopisy, a přesunula se až do polemiky často osobní.

Z předchozího přehledu vyplývá, že se zásadní spor vedl především mezi Tvarem a Kritickou přílohou Revolver Revue. Kritická příloha zastává vysoce morální a mravní přístup k textu, upřednostňuje autory tvořící v disidentu a

jejich poetiku považuje za vrchol autentické literární produkce v Čechách. Tvar se oproti tomu nevěnoval výhradně jedné skupině autorů, ani neupřednostňoval jedinou správnou poetiku. Působil zde jako prostor pro odlišné přístupy k literatuře a neomezoval okruh autorů pouze na samizdat.

Problém autenticity zde ale zůstává a vyžaduje si řešení kritické i autorské. Jsme si vědomi toho, že neexistuje jedno spasitelské vyřešení problému, ale vzhledem k prostudované literatuře cítíme jako nutnost představit na závěr naše osobní pojetí autenticity.

Je zjevné, že přenesení původního filosofického a estetického pojmu autenticita na rovinu poetickou přineslo řadu problémů a interpretačních úskalí. Autenticita se tak jeví stále více jako kategorie etická, jejíž přijetí za normu a hodnotu textu je značně nevyhovující. Řešením se nám zdá uznat autenticitu za mravní autorské gesto, které spolu s estetickou a poetickou funkcí přesvědčí o literárních kvalitách uměleckého díla.

V české společnosti se radikálně proměnilo postavení spisovatele, už není nositel obecných idejí, ale má svobodu a možnost hovořit sám za sebe. Měli bychom opět začít chápat spisovatele jako tvůrčí individuum, které stojí na samém počátku vzniku literárního díla, ale jehož přítomnost se v textu projevuje pouze autentickým gestem. Text tak dává recipientovi signál, že existovala jistá autentická osobnost, která považovala za možnost vyjádření vlastní jedinečnosti a individuality svého já právě umělecké dílo. Jsme toho názoru, že autentické gesto stojí v pevném sepjetí s gestem sémantickým a že se projevuje jako součást estetické funkce textu. Definování autentického gesta se projevuje jako snazší při dokazování jeho absence. Myslíme, že jsme schopni více dokázat, kdy není součástí daného uměleckého textu, než kdy je. Rozpoznání autentického gesta se nese zcela jistě v rovině subjektivní, máme však za to, že vůbec nesouvisí s autorem jako mimotextovou entitou a již vůbec ne s jeho životními prožitky a zážitky. Ty mohou stát na počátku jako prvotní inspirace, ale až jejich uchopení v textu dokáže přítomnost autenticity.

Apelujeme tedy na vnímání literární autenticity jakožto na jisté morální a mravní gesto jedinečné autentické osobnosti, které se tak může projevovat ve

všech literárních žánrech, bez ohledu na to, zda se jedná o díla fiktivní či nefiktivní. Nesouhlasíme s uznáváním deníků, dopisů a memoárů za jednoznačně autentické projevy. Autentický text je dle našeho názoru takový, který svou naléhavostí a pravdivostí přesvědčí recipienta o své literární hodnotě, bez ohledu na formu textu.

10. Bibliografie

Bibliografie primární:

- Diviš, I.: Teorie spolehlivosti. Praha, Torst 1994.
- Fendrych, M.: Jako pták na drátě. Praha, Torst 1998.
- Hanč, J.: Události. Praha, ČS 1991.
- Hiršal, J.-Grögerová, B.: Let let I. Praha, Rozmluvy 1993.
- Hiršal, J.-Grögerová, B.: Let let II. Praha, MF 1994.
- Hiršal, J.-Grögerová, B.: Let let III. Praha, MF 1994.
- Hlasy nad Vaculíkovým rukopisem Českého snáře. Praha, MF 1991.
- Chaun, I.: Deník aneb Smrt režiséra I. Olomouc, Votobia 1995.
- Chaun, I.: Deník aneb Smrt režiséra II. Olomouc, Votobia 1997.
- Juráček, P.: Deník 1959-1974. Praha, Národní FA 2003.
- Kantůrková, E.: Nejsi. Praha, Hynek 1999.
- Kantůrková, E.: Nečas. Praha, Hynek 2000.
- Kolář, J.: Očitý svědek. Praha, Hynek 1997.
- Kolář, J.: Dny v roce – Roky v dnech. Praha, Odeon 1992.
- Kolář, J.: Prométheova játra. Praha, ČS 1990.
- Král P.: Pařížské sešity. Bratislava, F. R. @ G. 1996.
- Landsman, I.: Pestré vrstvy. Praha, Torst 1999.
- Pastýř, J.: Jiřího Pastýře Smutek Sebesám. Brno, Ohnisko 1993.
- Procházková, I.: Smolná kniha. Toronto, 68 Publishers 1991.
- Putna, M. C.: Kniha Kraft. Praha, Torst 1995.
- Putík, J.: Odchod ze zámku. Praha, Prostor 1992.
- Putík, J.: Odysea po česku. Praha, Prostor 1992.
- Vaculík, L.: Milí kamarádi. Praha. MF 1995.
- Vaculík, L.: Český snář. Praha, Atlantis 1990.
- Vaculík, L.: Jak se dělá chlapec. Praha, Atlantis 1993.
- Vaverková, K.: Bílá moc. Benešov, Start 2000.
- Zábrana, J.: Celý život I, II. Praha, Torst 2001.

Bibliografie sekundární:

- Bachtin, M. M.: Román jako dialog. Praha, Odeon 1980.
- Balajka, B.: Literatura, která si podřezává větve aneb NÁSTUP
BLÁBOLISMU. Literární noviny 1992, 47, s. 4.
- Bílek, A. P.: Možnosti „Já“: Autenticita, autobiografie, autor(ský obraz). Tvar
1996, 14, s. 8-9
- Bílek, A. P.: Kriticistní příloha č. 4. Tvar 1996, 14, s. 23.
- Bílek, A. P.: Tři filipiky proti jevovému (aneb Hrst úvah metakritických) Janu
Lopatkovi, na paměť. Proti doslovnosti. Tvar 1993, 33-34, s. 1 a 4
- Bílek, A. P.: Tři filipiky proti jevovému (aneb Hrst úvah metakritických) Janu
Lopatkovi na paměť. Kritika kritiky. Tvar 1993, 35-36 s. 6.
- Bílek, A. P.: Tři filipiky proti jevovému (aneb Hrst úvah metakritických) Janu
Lopatkovi, na paměť. Dost bylo „českých básníků“! Tvar 1993,
37-38 s. 6.
- Bílek, A. P.: Hledání jazyka interpretace. Brno, Host 2003.
- Ciesler, J.: Hlas deníku. Praha, Torst 2002.
- Čtenář jako výzva. Brno, Host 2001.
- Derrida, J.: Texty k dekonstrukci. Bratislava 1993.
- Doležel, L.: O možných světech, fikčnosti a o tom, co nám zabraňuje
beztrestně žvanit. ČL 2005, 5, s. 240-254.
- Doležel, L.: Mimesis a možné světy. ČL 1997, 8, s. 601-618.
- Dohnal, R.: Hledání současné kritiky. Tvar 1993, 39-40, s. 7.
- Eco, U.: Malé světy. In: Meze interpretace. Praha, Karolinum 2005, s.
- Eco, U.: Šest procházek literárními lesy. Praha, Votobia 1997.
- Exner, M.: Kritika v době postkritické aneb Změna perspektivy. Tvar 1993, 24,
s. 6-7
- Ferrara, A.: Autenticita a projekt moderny. In: Etika autonomie a autenticity.
Praha, Filosofia 1997, s. 12-143.
- Fidelius, P.: Iluze spolehlivosti. Kritický sborník 1995, 3, s. 45.

- Fidelius, P.: K jednomu případu autoreflexe v umělecké próze. Kritický sborník 1995, 1-2, s. 78.
- Fidelius, P.: Janouškovy nové šaty. Kritický sborník 1996, 1, s. 57-60.
- Grebeníčková, R.: Literatura a fiktivní světy (I). Orientace sv. 15. Praha, ČS 1995.
- Grillet, R. A.: Za nový román. Praha, Odeon 1970.
- Haman, A.: Autotelické tendence v próze období normalizace. In: Česká nezávislá literatura po pěti letech. Praha, Primus 1995, s. 114-125.
- Haman, A.: Nad literární kritikou. Tvar 1996, 17, s.5 a 15.
- Haman, A.: Dokument a fantasma – dvě krajnosti současné české prózy. Literární noviny 1996, 29, s. 5.
- Haman, A.: Kritika jako hra. Literární noviny 1996, 21-22, s. 5.
- Hlasy nad Vaculíkovým rukopisem Českého snáře. Praha, Torst 1991.
- Hoffmanová, J.: Paradoxy deníkové a memoárové literatury. Tvar 1995, 20, s. 1 a 4.
- Holý, J.: Typy vyprávění. In: Na cestě ke smyslu. Praha, Torst 2005, s. 643-699.
- Hybler, M.: Intimní pseudoromány Procházkové a Vaculíka. Kritická příloha RR 1995, 1, s. 40-43.
- Chvatík, K.: Nebezpečí kritického fanatismu. Tvar 1995, 3, s.8.
- Jakobson, R.: Co je poezie? In: Poetická funkce. Jinočany, HaH 1995, s. 34-43.
- Janoušek, P.: Autenticita jako protipól literární tradice. In: Autenticita a literatura. AV ČR, Praha –Opava 1999, s. 11-19.
- Janoušek, P.: Čekání na kritika. Tvar 1993, 17, s. 5.
- Janoušek, P.: Císařovy nové šaty aneb O literární kritice a jejích hrách. Tvar 1996, 8, s. 1 a 4.
- Janoušek, P.: Román proti románu. Tvar 1994, 16, s. 1 a 4.
- Janoušek, P.: Vaculíkova smolná nesmrtelnost. Tvar 1994, 5, s. 7.
- Janoušek, P.-(Pseud. Jahoda, M.): Z deníku spisovatele (867). Tvar 1995, 8, s.

- Janoušek, P.-(pseud. Jahoda, M.): Stručný úvod do typologie české literární kritiky. Tvar 1993, 41 - 42 s. 8.
- Janoušek, P.: LOGO VACULÍK aneb Deník a korespondence jako pokleslá literatura pro vzdělance Tvar 1995, 11, s. 11.
- Janoušek, P.: mc PUTNA aneb revolucionářova kniha navzdory. Tvar 1996, 13, s. 7.
- Janoušek, P. (pseud. Jahoda, M.): Polopatkismus. Tvar 1997, 4, s. 5.
- Jedličková, A.: Ke komu mluví vypravěč. Jinočany, HaH, 1993.
- Jungmann, M.: V obklíčení příběhů. Brno, Atlantis 1997.
- Jungmann, M.: Vaculíkova pravda a báseň. Tvar 1991, 9, s. 7.
- Jungmann, M.: Kudy kam z chaosu. Literární noviny 1993, 3, s. 8.
- Just, V.: Anatomie jednoho blábolu. Literární noviny 1993, 5, s. 5.
- Karfík, V.: Autentičnost a forma. Prostor 1993, 24, s. 16.
- Kasal, L.-Správcová, B.: O hvězdách kritického metru. Tvar 1996, 10, s. 14-15.
- Kratochvíl, J.: Obnovení chaosu v české literatuře. Literární noviny 1992, 47, s. 12.
- Kratochvíl, J.: Nesmrtelný chlapec. Literární noviny 1994, 11, s. 1 a 6.
- Kubíček, T.: K potřebě myšlenky. Tvar 1993, 17, s. 8.
- Lopatka, J.: Předpoklady tvorby. Praha, ČS 1991.
- Lotman, J. M.: Iluze autentičnosti a autentičnost iluze. Česká literatura 1990, 4, s. 347-350.
- Mathauser, Z.: Estetika racionálního zření. Praha, Karolinum 1999.
- Mathauser, Z.: Mezi filozofií a poezií. Praha, FÚ AVČR 1995.
- Mravcová, M.: Vyprávějící „já“ a prožívající „já“. In: Proměny subjektu II. Pardubice, Mlejnek 1994, s. 19-28.
- Mukařovský, J.: Individuum a literární vývoj. In: Studie I. Brno, Host 2000, s. 336-352.
- Mukařovský, J.: Osobnost v umění. In: Studie I. Brno, Host 2000, s. 275-290.
- Mukařovský, J.: Umění jako sémiologický fakt. In: Studie z estetiky. Praha

- 1996, s. 85-95.
- Mukařovský, J.: Záměrnost a nezáměrnost v umění. In: Studie z poetiky.
Praha 1982, s.71-85.
- O kritice v čase nula (uspořádala redakce DN). Divadelní noviny 1993, 2, s.
6-7.
- Pechar, J.: Vaculíkova konfrontace s vlastní minulostí. Literární noviny 1994,
5, s. 5-6.
- Pechlivanos, M. a kol.: Úvod do literární vědy. Praha, Herrmann a synové
1999.
- Richterová, S.: Etika a estetika literárního deníku. Kritický sborník, 2, 1992, s.
12-18.
- Rimmon-Kenenová, S.: Poetika vyprávění. Brno, Host 2001.
- Stanzel, K. F.: Teorie vyprávění. Praha, Odeon 1988.
- Špirit, M.: V životě jsem nebyl hrdinou, tak jsem si to aspoň zapisoval.
Kritická příloha RR 1995, 1, s.44-49.
- Špirit, M.: Výpovědi, které měly zůstat utajeny. Kritická příloha RR 1996, 4,
s. 85.
- Špirit, M.: Vaculíkova nelítostná sebeanalýza. Kritická příloha RR 1994, 4, s.
70.
- Špirit, M.: Pět odpovědí Michaela Špirita. Tvar 1997, 16, s. 3.
- Taylor, Ch.: Etika autenticity. Praha, Filosofia 2001.
- Tyňanov, J.: Literární fakt. Praha, Odeon 1988.
- Urbanec, J.: Šaldova „kritika patosem a inspirací“ a dnešní doba. Tvar 1997,
20, s. 4.
- Zajac, P.: Autenticnosť ako rétorická figura. In: Autenticita a literatura. AV
ČR, Praha –Opava 1999, s. 21-28.

Vysoká škola: Univerzita Karlova
Katedra: Katedra české literatury a literární vědy

Fakulta: Filozofická fakulta
Školní rok: 2004 / 2005

Zadání diplomové práce

Pro: Zuzana Malá
Obor: Český jazyk a literatura

Název tématu: Autenticita a spory o ní v českém myšlení o literatuře 90. let 20. století

Zásady pro vypracování:

Práce by měla vyjít z diskusí o pojmu autenticita v dobové české literární kritice a pojmenovat základní přístupy k tomuto pojmu. Klíčové kapitoly práce by měly charakterizovat kritickou koncepci Jana Lopatky a konfrontovat ji s názory jeho následovníků i odpůrců. V širším kontextu se práce musí dotknout i obecnější problematiky dobové literární kritiky a jejich hodnotových východisek. Diplomantka by proto měla přihlédnout i k poetice literárních děl a žánrů, které k pojmu autenticita odkazují (deníky, dopisy) a analyzovat jejich přijetí a ohlasy čtenáři a kritikou. .

Seznam odborné literatury:

Autenticita a literatura. Sborník referátů z Literární konference 41. Bezručovy Opavy. AVČR 1998.

Grebeníčková, R.: Literatura a fiktivní světy I. Praha, ČS 1995.

Hodrová, D.: ...Na okraji chaosu. Praha, Torst 2001.

Janoušek, P.: Time-out aneb Mé kritické pokusy, bláboly a omyly z let 1987-89. Brno, Host 2001.

Lopatka, J.: Šifra lidské existence. Praha, Torst 1995.

Lopatka, J.: Předpoklady tvorby. Praha, ČS 1991.

Vedoucí diplomové práce: doc. PhDr. Pavel Janoušek, CSc.

Datum zadání diplomové práce: 18. prosince 2004

Termín odevzdání diplomové práce: prosinec 2005

Vedoucí katedry: doc. PhDr. Petr Bílek, CSc.

