

**Univerzita Karlova v Praze**

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a literární vědy

Jméno autorky: Tereza Libichová

Název práce:

*Emblematické redukce autora jako literární ikony či „star“*

Název práce v angličtině:

*Emblematic Reductions of a Writer as a Literary Icon or  
a „Star“*

Praha, 2009

Vedoucí práce: prof. PhDr. Petr Bílek, CSc.

*Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.*

*V Kralupech nad Vltavou dne 3. 5. 2009*

*Tereza Libichová*

Na tomto místě bych ráda poděkovala prof. PhDr. Petru Bílkovi, CSc. za pomoc, cenné rady a čas, které mi věnoval při psaní této práce.

## Obsah

1. Autor jako tvůrce.....	5
1.1 Historické role autora.....	7
1.1.1 Antika, středověk a knihtisk.....	7
1.1.2 Autor romantický.....	10
1.1.3 Teorie autora ve 20. století.....	12
1.1.4 Zrození čtenáře.....	16
1.1.5 „Nezáleží na tom, kdo mluví...“.....	17
2. Geneze emblematické redukce.....	21
2.2 Emblematická redukce autora.....	23
3. „Pravda“ versus fikce: autobiografie a autobiografický román.....	29
4. Ruský „americký“ román.....	39
4.1 Kým je Edáček?.....	39
4.2 Fikčně autobiografické rysy.....	45
5. Ruská ikona.....	56
6. Americký sen.....	66
7. Jedničky a championi krytých dvorců.....	74
8. Závěr.....	81
9. Resumé.....	85
10. Summary.....	86

## 1. Autor jako tvůrce

Všechna literární díla (a vlastně díla vůbec) spojuje jeden okamžik - okamžik zrodu, čas, kdy vznikají, kdy jsou tvořena. Stvoření samo ovšem předpokládá subjekt, jenž akt „stvoření“ provede (či provádí nebo již provedl). Pro tento subjekt se vžilo pojmenování „autor“.

*Slovník cizích slov* definuje autora jako „původce, tvůrce literárního, popř. vůbec uměleckého díla, též díla vědeckého n. odborného“, až na druhém místě uvádí definici autora coby „tvůrce něčeho vůbec“.<sup>1</sup> Slovo samotné pochází z latinského slova *auctor* - původce nebo zakladatel. Etymologie slova je ovšem rozsáhlejší: *auctor* je odvozen ze slovesa *augere* („rozmnožovat, zvětšovat“), z něhož se během středověku vyvinulo nejen slovo *auctor*, ale i s ním spojená *auctoritas*, tedy důležitost, moc či pravomoc. Zůstaneme-li pouze u literatury, jedná se podle definice *Lexikonu teorie literatury a kultury* o „duchovního původce textů všeho druhu“<sup>2</sup>. Nicméně jednoznačně vymezit kdo nebo co přesně tento původce textů je se dá jen obtížně. Subjekt „autora“ je velmi nezřetelný a navíc cesta, která k němu vede, jde skrz text samotný (ačkoliv to nemusí být cesta jediná; jistě je však nejpodstatnější). Odpověď na otázku „Co je to autor?“ hledalo mnoho literárních teoretiků a vědců, přesto se zdá, že doposud nebyla zodpovězena natolik uspokojivě, aby bylo možné zapamatovat si jednu definici, jež se bude psát do středoškolských i vysokoškolských učebnic literatury a studenti se ji budou učit nazpaměť. Koncepce autorství zůstává velmi proměnlivým pojmem s nejasnými a nezřetelnými konturami.

<sup>1</sup> Nový akademický slovník cizích slov. Praha 2005, Academia. s. 88.

<sup>2</sup> Nünning, Ansgar: *Lexikon teorie literatury a kultury*. Ed. českého vydání Holý, J. a kol. Brno 2006, Host. s. 50.

Podle Andrewa Benneta snaha identifikovat původce literárního díla byla patrná již ve starověku; nicméně zlom v chápání samotného smyslu této otázky přichází až s počátkem romantismu, kdy se dostává do popředí nikoliv samotná činnost autora, ale právě důraz na to, kdo vůbec autor (či v romantismu spíše básník) je: „...the questioning of the nature of authorship in Romantic poetics marks /.../ a turn in poetics and literary theory away from a focus on the literary work towards the subject who makes or creates the work, towards the poet or author as a site of analysis and exploration.“<sup>3</sup> Otázku „What is a Poet?“ si ve svém díle kladou dva romantičtí básníci, William Wordsworth a Samuel Taylor Coleridge (W. Wordsworth v předmluvě k vydání *Lyrických balad* <Lyrical Ballads> v roce 1800, S. T. Coleridge pak v roce 1817 v *Literárních životopisech* <Biographia Literaria>). Od té doby však chápání konceptu autora prošlo mnohými proměnami, zvláště pak ve druhé polovině 20. století. Bennet rozděluje současné diskuse o autorovi na dvě hlavní sféry zájmu: jednu spojenou s interpretací literárních děl, jejich kritickým čtením a potencionální intencí, druhou pak se sociální a historickou rolí autora, spojenou i s otázkou autorských práv, vývojem mediálních technologií a jinými vnějšími vlivy.<sup>4</sup> v první z nich vyvstává jako nejdůležitější pojem autorského záměru: co „myslí“ autor tím, co říká v textu, je zde vůbec nějaká možnost, jak „rekonstruovat“ autora skrz text a hlavně - je taková otázka vůbec relevantní? Mezi prvními, kdo se pokusili soustředit se na text samotný a popřeli možnost předem dané intence textu, byli teoretici ruského formalismu a Nové kritiky (především W. K. Wimsatt a Monroe C. Beardsley v eseji *The Intentional Fallacy* z roku 1946). v šedesátých letech pak přichází revoluční esej Rolanda Barthes *Smrt autora* (1967), v němž Barthes odmítá chápat autora jako boha, jenž jediný zná význam jím vytvořeného textu, ale namísto toho nám předkládá

<sup>3</sup> Bennet, Andrew: *The Author*. New York 2005, Routledge. s. 6.

<sup>4</sup> Tamtéž, s. 7.

existenci „multidimenzionálního textového prostoru, který se jeví jako síť znaků a citátů různého původu, jenž není možné jednoznačně ‚rozklíčovat‘ ve smyslu autora“<sup>5</sup>. v roce 1979 se pak objevuje další neméně významná přednáška Michela Foucaulta *Co je to autor?*, kde je autor chápán jen jako jedna z funkcí diskursu. Další milníky ve vnímání autorství představuje recepční estetika, pojmy implicitní autor a implicitní čtenář, stejně jako „modelový autor a modelový čtenář“ Umberta Eca. Oproti přístupům soustřeďujícím svůj zájem na text samotný a na chápání autora a jeho role jako pouhé strategie textu, existují i přístupy opačné, na intenci autora se naopak soustředící, jako např. E. D. Hirsch, pro nějž je autor vůči svému textu a jeho smyslu či interpretaci stále ještě garantem významu.<sup>6</sup>

Hledání autora nicméně většinou balancuje na pomezí vnímání autora jako externího subjektu, historické psychofyzické osoby, zodpovědné za vznik konkrétního textu, a autorem konstituovaným textem samým.<sup>7</sup>

## **1.1 Historické role autora**

### **1.1.1 Antika, středověk a knihtisk**

Jak již bylo zmíněno, vnímání autora jako tvůrce literárního textu, do jisté míry zodpovědného za svůj výtvor, je koncepcí relativně novou, související s rozvojem technologií (především knihtisku) a dalšími ekonomickými a sociálními změnami společnosti. Již v antice však můžeme sledovat dvojí stopu pojetí autora - je tu jednak odkaz orální tradice a jednak odkaz psaných literárních textů. Pro první z nich je nezbytná přítomnost rapsóda, recitátora, jenž píseň (báseň) přednáší, neboť ten úzce souvisí se vznikem osobnosti autora recitované

---

<sup>5</sup> Nünig, Ansgar: Lexikon teorie literatury a kultury. Brno 2006, Host. s. 716.

<sup>6</sup> Bílek, Petr, A: Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu. Brno 2003. Host. s. 76.

<sup>7</sup> Plutko, Pavol. Autor umeleckého diela. Nitra 1992. s. 11.

písně. Gregory Nagy<sup>8</sup> uvádí jako příklad Homéra, kdy se „autorství“ začne připisovat tomu z rapsódů, jenž začne dílo fixovat a snaží se o maximální stejnost či přesnou nápodobu, a přestane k dílu přidávat cokoliv svého. Tato tradice, jak uvidíme, byla v pozmeněné podobě živá i ve středověku. Pro psané literární texty byl autor (v souvislosti s antickou literaturou je možná lépe používat antikou akcentované označení „básník“, což souvisí s tehdy preferovanou formou psaných textů) především tím, kdo sděluje poselství bohů nebo je inspirován Múzami, tedy někdo trochu mimo tento svět (poeta vates) a zároveň někdo, jenž plně ovládá rétoriku a se slovy nakládá coby fundovaný a zkušený řemeslník (poeta faber), eventuálně byl chápán jako „poeta doctus“, kdy je autor a jeho dílo „legitimizováno znalostí tradice“<sup>9</sup>. v dialogu *Ión* popisuje Platón básníka jako inspirovaného člověka, jenž vlivem božské inspirace ztrácí rozum<sup>10</sup>, což ho vyděluje ze společnosti jak v kladném (básník stojící nad zbytkem společnosti, dotčený božstvím, vyšším stupněm poznání) tak v záporném smyslu (básník jako outsider a vyděděnec, člověk bez rozumu, blázen). Jak poukazuje Bennet, právě vydělení inspirovaného básníka ze společnosti bude sloužit coby předobraz romantického pojetí autora jako individuality, postaveného do opozice vůči zbytku společnosti.<sup>11</sup>

Ve středověku se dostává do popředí především význam autora jako „auctoritas“, a to jak ve spojení s autory raně křesťanskými, tak s antickými; noví autoři odkazují k těm, jejichž slova prověřil čas, kteří se stali součástí literárního kánonu.<sup>12</sup> Ve středověku se tak poprvé setkáváme se

---

<sup>8</sup> Bennet, Andrew: *The Author*. New York 2005, Routledge. s. 24.

<sup>9</sup> Nünning, Ansgar: *Lexikon teorie literatury a kultury*. Host, Brno 2006. s.53.

<sup>10</sup> Platon: *Ion*. in [www.ellopos.net](http://www.ellopos.net) url: <http://www.ellopos.net/elpenor/greek-texts/ancient-greece/plato/plato-ion.asp?pg=7>

<sup>11</sup> Bennet, Andrew: *The Author*. New York 2005, Routledge. s. 25.

<sup>12</sup> „The 'auctor', was conceived as 'a writer and an authority' who ultimately takes his authority from God: he is 'someone not merely to be read but also to be respected and believed'. The auctor was seen as producing or possessing 'auctoritas', authority, and as making authoritative statements, statements that could be quoted or extracted, that had credibility, that were to be believed.“  
tamtéž, s. 27.



specifickou funkcí autorství: aby existoval důvod knihu číst, musí být posvěcena „vyšší mocí“, vycházející z poměrně striktně daného kánonu. Důležitou roli hraje rovněž tendence k anonymitě, spojená právě s technickými možnostmi produkce a distribuce knih (a textů vůbec), která limitovala okruh čtenářů, jimž by bylo potřeba jméno autora představovat: „Since manually copied books were, in the first place, distributed amongst the limited circle of the writer's community, adding the writer's name to a manuscript was largely redundant. As the copied manuscript was disseminated more widely, the writer's name became irrelevant in a different, opposite sense: precisely because the writer was not known to readers outside his community, his name had little import.“<sup>13</sup> Úloha takového autora, píšícího pro omezený okruh čtenářů, spočívala především v roli „skriptora“ - byl chápán jako někdo, kdo zprostředkovává text (nebo pravdu v textu skrytou) čtenáři.

Ve středověku byly do ručně psaných knih často přidávány komentáře, dodatky apod., které se v následujících přepisech zhusta stávaly trvalou součástí přepisovaného textu (v tom je možné spatřit návaznost na antickou orální tradici literatury - měnící se text, jenž se stává v podstatě intertextem<sup>14</sup> a ustavuje svého autora teprve postupně; takový autor se pak stává svého druhu pouhým historickým konstruktem). S tištěným slovem tato možnost mizí, protože tištěný text „...představuje slova autora v definitivní či konečné podobě.“<sup>15</sup> Definitivnost psaného a tištěného textu samozřejmě vede k většímu důrazu na individualizaci autorů jednotlivých textů a k větší potřebě odlišit se od autorů jiných, neboť podoba tištěného textu podléhá jisté uniformizaci<sup>16</sup>; zároveň vede k potřebě text „vlastnit“. (Jak poznamenává Walter Ong v knize Technologizace slova, začíná doba odsuzování plagiátů, dochází ke vzniku

<sup>13</sup> Bennet, Andrew: *The Author*. New York 2005, Routledge. s. 28.

<sup>14</sup> Ong, Walter J. *Technologizace slova*. Praha 2006, Karolinum. Přel. Petr Fantys. s. 152.

<sup>15</sup> Tamtéž, s. 150.

<sup>16</sup> E. Eisensteinová citace in Bennet, Andrew: *The Author*. New York 2005, Routledge. s. 30.

a kodifikaci práv autorských, nakladatelských i tiskařských, tedy „slovo se mění ve zboží.“<sup>17</sup>) Jedinečnost autora a „původnost“ textu náhle stojí v protikladu ke středověké anonymitě, pramenící z antické orální tradice, a otevírají tak dveře romantickému pojetí autora a autorství vůbec.

### 1.1.2 Autor romantický

V souvislosti s komercionalizací psaných textů se začíná objevovat množství plagiátů a nepůvodních zkompileovaných děl. Edward Young se v eseji *Conjectures on Original Composition* (1795) věnuje rozdílu mezi „imitátory“ a „původními tvůrci“. Jedině ti druzí v pořadí obohacují literaturu o skutečně nová díla. Psaní jako takové se neredukuje na pouhé zvládnutí řemesla, ale staví na originalitě, vycházející z autorova nitra, z jeho „génia“.<sup>18</sup> Romantický autor se stává svrchovaným tvůrcem, plně odpovědným za svůj text, jehož intence je naprosto jasná jemu samému<sup>19</sup> a je na čtenářích, aby ji dokázali správně dešifrovat. Inspirace již není ani božským vnuknutím, ani se neopírá o věci prověřené a kdysi napsané, ale naopak vychází z básníkovy nitra. Autor se stává důležitou a neoddělitelnou součástí svého díla a je tak vnímán i soudobou literární kritikou. To vede k myšlence, že je možné poznat autora skrz literární text, chápat text jako „nejspolehlivějšího ukazatele literární osobnosti“<sup>20</sup>. Tuto změnu rozvádí M. H. Abrams: „Dokud byl básník pokládán hlavně za umělce, jenž nastavuje zrcadlo přírodě nebo tvoří své dílo podle univerzálních norem dokonalosti, existoval v jeho výtvorech jen omezený prostor, kam mohly teoreticky vstoupit osobní rysy. v důsledku toho se literární kritika zabývala

---

<sup>17</sup> Ong, Walter J. *Technologizace slova*. Praha 2006, Karolinum. Přel. Petr Fantys. s. 150.

<sup>18</sup> Bennet, Andrew: *The Author*. New York 2005, Routledge. s. 58.

<sup>19</sup> Ovšem někdy ani jemu samému ne, neboť romantické myšlení o literatuře chápe dílo jako „hieroglyf a klíč k autorově osobnosti, díky němuž je možné autora poznat lépe, než se může kdy poznat autor sám.“ (Abrams, M. H. *Zrcadlo a lampa*. Praha 2001, . s. 241.)

<sup>20</sup> Tamtéž, s. 239.

zejména dílem... /.../ psaní o životech básníků a umělců se považovalo za odvětví obecné biografie... /.../ Přirozeným důsledkem představy, že poezie je v první řadě výrazem citů a duševním stavem, byl pak přístup k básni jako k odhalení autorových individuálních zvláštností."<sup>21</sup>

Na vztah mezi autorem a jeho dílem je nahlíženo třemi způsoby: vysvětlení díla můžeme hledat v autorovi (vysvětlení určité kvality v díle odkazuje k autorovým vlastnostem, charakteru nebo prostředí, v němž žil<sup>22</sup>), nebo se obraz autora vytváří na základě četby jeho díla (životopisný účel - snaha „rekonstruovat autorův život a /dílo/ použít pouze jako vhodný zdroj informací o životě a povaze jeho tvůrce“<sup>23</sup>), nebo je autor hledán v díle samém („báseň je průhledem přímo do autorovy duše“)<sup>24</sup>.

Důležitým znakem autorovy individuality se stává styl, tedy způsob psaní; umění jako takové je sice vytvářeno podle obecně platných norem, aby působilo na co nejširší okruh čtenářů (a rovněž předmět zobrazování či námět může být stále týž), ale přesto právě způsob, jakým je text utvářen, vypovídá o originalitě jeho tvůrce.<sup>25</sup> Originalita a básnický génus mají ovšem svůj původ neznámo kde; básník sám neví, odkud přichází inspirace a během tvorby jakoby vychází mimo sebe. Tvorba romantického autora je zároveň vědomá i nevědomá, což vytváří určitý paradox - romantický autor je ve svém díle přítomen i nepřítomen, subjektivita autorského já je na jedné straně akcentována, na straně druhé se ztrácí v textu.

Autocentrismus jako důraz na biografii a víra, že je možné rekonstruovat skrz dílo nejen autorův záměr, ale i dozvědět se něco o autorovi samotném (nejen jako o tvůrci textu, ale o psychofyzické bytosti<sup>26</sup>), je tedy ve velké míře dědictvím

<sup>21</sup> Abrams, M. H.: Zrcadlo a lampa. Praha 2001, Triáda. Přel. Martin Procházka s. 239.

<sup>22</sup> Tamtéž, s. 240.

<sup>23</sup> Tamtéž, s. 240.

<sup>24</sup> Tamtéž, s. 240.

<sup>25</sup> Tamtéž s. 243.

<sup>26</sup> Viz. Abramsův příklad s básníkem Thompsonem, jenž byl dle svého díla „velký milovník, velký plavec a zarytý abstinents“, zatímco ve skutečnosti „Thompson

romantismu. Právě vůči tomuto konceptu se později začala literární věda vymezovat, nicméně v běžném čtení je odkaz takového způsobu vnímání autora stále živý, čehož je zvláště v moderních literárních textech často využíváno.

Z druhé strany ovšem musíme uvážit fakt, že koncept romantického autora byl vytvořen de facto až zpětně, jeho definice vznikla na základě čtení romantických textů a jejich interpretací - je tedy do jisté míry také pouhou fikcí.<sup>27</sup>

### 1.1.3 Teorie autora ve 20. století

Již bylo zmíněno, že ani romantický autor netuší, odkud jeho imaginace pochází, kde má inspirace svůj zdroj; právě na „nevědomost tvorby“ začíná být kladen důraz na konci 19. a počátku 20. století. Důsledkem je záměrné vzdalování autora od svého textu a „neosobní“ charakter literatury.<sup>28</sup> Bennet poznamenává, že odosobnění literárních textů a marginalizace role autora paradoxně vede naopak k většímu zdůraznění autorova „já“, tedy dochází de facto k převrácení romantického paradoxu vnímání autora: „If Romanticism's insistence on the subjectivity of the authorial self also necessarily involves an articulation of an absence or disappearance of the self, the modernists' insistence on impersonality can easily be read in terms of its own subversion, in terms of the return, within authorial impersonality, of the self, the subjectivity of the individual author.“<sup>29</sup>

Autor v modernismu vytváří samostatný svět, universum, v němž jakoby mizí; text vzniká „sám“ a neexistuje k němu jednoznačný klíč - a nemá ho dokonce ani sám autor, ačkoliv je za text zodpovědný. Jen píše to, „co ani sám nevěděl, že ví“.<sup>30</sup> Na druhou stranu se v modernismu více než kdy dříve projevují

---

neznal jinou než sexuální lásku, za celý život nevlezl do studené vody, a holdoval všem požitkům, co se nabízely.“ In: Abrams, M. H. Zrcadlo a lampa. Praha 2001, Triáda. Přel. Martin Procházka. s. 246

<sup>27</sup> Bennet, Andrew: The Author., New York 2005, Routledge. s. 73.

<sup>28</sup> Tamtéž. s. 70.

<sup>29</sup> Tamtéž, s. 70.

<sup>30</sup> Tamtéž, s. 72.

tendence k odhalování autorského „já“: vznikají autobiografie<sup>31</sup>, autobiografické romány, memoáry, tedy nejružnější druhy textů, jež jsou jistou formou sebeprezentace.

Zatím jsme hovořili spíše o primárních textech, v oblasti teorie a historie byl autor vnímán trochu z jiného úhlu pohledu. Myšlení o literatuře (zvláště pozitivistické) už od 19. století akcentovalo „romantickou“ linii chápání autorství, jak v důrazu na biografii, tak ve snaze postavit autora do středu zájmu a odvíjet interpretace textů od jeho záměru. Prvními, kteří se snažili vymanit z tohoto područí, byli ruští formalisté: kladli důraz na text sám o sobě a snažili se oprostit od všech mimotextových vlivů, tedy ve svém důsledku i od jakýchkoliv vlivů (byť z pozdějšího úhlu pohledu relevantních) socio-kulturně-historických. Podobnou cestou se ubírala i „Nová kritika“. W. K. Wimsatt a Monroe C. Beardsley ve své studii *The Intentional Fallacy* (Klam záměru 1946) pracují s termínem intence (záměr) autora: hledání interpretace díla v původním záměru jeho autora je naprosto irelevantní, neboť záměr autora je neuchopitelný - v díle hovoří pouze „dramatický subjekt“<sup>32</sup>. Wimsatt a Beardsley nepopírají, že něco takového jako autorský záměr skutečně existuje, nicméně nelze ho zpětně rekonstruovat; pokud se o to pokoušíme, musíme tak činit za pomoci externích odkazů souvisejících s dílem (dopisy, novinové články, vysvětlení samotného autora proč a jak napsal to či ono). Reakcí na novokritický obrat k textu, důkladné čtení (close reading) a na důležitost interpretace prováděné vnímatelem, je dílo E. D. Hirsche. Hirsch rozlišuje význam (meaning) a smysl (significance) textu<sup>33</sup> (původní význam textu versus jeho pozdější výklad, jenž je neustále ovlivňován kontextem),

<sup>31</sup> James Joyce, Virginia Wolfová, Henry James, T. S. Eliot aj.

<sup>32</sup> Beardsley, Monroe C., Wimsatt, W.K.: *The Intentional Fallacy*. In: *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*. Lexington 1954, University of Kentucky Press. s.5. <http://faculty.smu.edu/nschwartz/seminar/Fallacy.htm>

<sup>33</sup> Viz. Bílek, Petr A.: *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu*. Brno 2003, Host. Kapitola I.3.6.

příčemž se vymezuje vůči Beardsleyho a Wimsattovu pojetí: význam není jen to, co je obsaženo v textu samotném (jak tvrdí Nová kritika), ale je zapotřebí ho znovu vytvořit ve vztahu k původnímu významu, zamýšleného autorem.<sup>34</sup>

V roce 1961 vyšla studie Waynea C. Bootha *The Rhetoric of Fiction*, v níž se k autorským koncepcím přidává další: pojem implicitního autora. v díle odlišuje několik základních subjektů: reálného autora, vypravěče („mluvčího díla“) a implikovaného autora, tj. autora „rekonstruovaného čtenářem z narativu /.../ nejedná se o vypravěče, ale spíše o princip, který vymyslel vypravěče spolu se vším ostatním v narativu /.../ na rozdíl od vypravěče nám implikovaný autor nemůže vůbec nic říct /.../ nemá žádný hlas.“<sup>35</sup> Podle Bootha může být implikovaný autor nazýván jakkoliv, oficiální skriptor nebo autorovo druhé já, stále se však bude jednat o mentální obraz, jenž si utváří čtenář při recepci díla. Implikovaný autor je v každém díle jedinečný, reálný autor má tedy mnoho variant tohoto svého druhého já.<sup>36</sup> Seymour Chatman chápe implikovaného autora jako strukturní princip, který svou existencí předjímá další subjekt díla - čtenáře. Nikoliv čtenáře „reálného“, ale (opět) implikovaného (což je analogické pojmenování k Boothovu termínu *postulovaný čtenář* <postulated reader>), jedná se tedy o „publikum postulované samotným narativem.“<sup>37</sup> Toto publikum musí přijmout implicitním autorem navrhovaný postoj k textu. Máme tedy šest různých entit textu, které se nějakým způsobem účastní komunikace a jejichž role nelze zaměňovat: je zde reálný autor a reálný čtenář, již stojí zcela mimo vlastní text, dále implikovaný autor a implikovaný čtenář, kteří jsou součástí textu jako jeho narativní strategie, a nakonec vypravěč a adresát, již jsou přímými účastníky komunikace (ačkoliv ne vždy).<sup>38</sup>

<sup>34</sup> Bennet, Andrew: *The Author*. New York 2005, Routledge. s. 80

<sup>35</sup> Chatman, Seymour: *Příběh a diskurs*. Brno 2008, Host. Přel. Milan Orálek, s. 154

<sup>36</sup> Wayne C. Booth: *The Rhetoric of Fiction*. 2nd ed. Chicago 1983, University of Chicago Press. s.71

<sup>37</sup> Chatman, Seymour: *Příběh a diskurs*. Brno 2008, Host. Přel. Milan Orálek, s. 156

<sup>38</sup> tamtéž, s. 157

Výše uvedené schéma je velmi podobné dalším koncepcím v literární vědě druhé poloviny 20. století, a to jednak modelovému čtenáři a modelovému autorovi Umberta Eca (jenž ostatně sám uvádí Waynea Boothe jako jednoho ze zdrojů inspirace) a jednak kategorii implicitní vnímatel v teorii tzv. recepční estetiky, a do jisté míry i čtenáři, jenž se zrodil ze *Smrti autora* Rolanda Barthesa.

Na první pohled Umberto Eco pouze nahradil ve své terminologii Boothem a Chatmanem užívané pojmy: místo „reálného“ zde máme autora a čtenáře „empirického“; výraz „implicitní“ se pak mění na „modelový“ (čtenář i autor). Eco se explicitně vymezuje vůči zájmu o empirického autora, o jeho biografii či o psychofyzickou osobu jako takovou („Empirický autor narativního textu, či jakéhokoliv jiného textu, mě vůbec nezajímá, /.../ jsem si vědom toho, jak kouzelné je nahlížet do soukromých životů skutečných lidí, /takovéto informace/ jsou ovšem, pokud jde o mé čtení /tohoto obrazu/ pouhými klepy.“)<sup>39</sup>. Modelového autora chápe jako strategii textu, jež nám nabízí určitý interpretační klíč či nám dává „instrukce, které musíme poslouchat, pokud se rozhodneme jednat jako modeloví čtenáři.“<sup>40</sup> Je si vědom podobnosti termínů implikovaný/modelový autor/čtenář, a nabízí proto srovnání odlišností jeho přístupu a přístupu kostnické školy recepční estetiky. Implicitní čtenář (implizite Leser) Wolfganga Isera totiž není čistě textovou strategií, ale vyžaduje od čtenáře, aby na text aplikoval a spojoval si v průběhu čtení i mimotextové souvislosti (viz. Petr Bílek: „...neznamená tedy typ možného empirického čtenáře, ale spíše možné podoby procesu interakce mezi textem a vnímatelem.“)<sup>41</sup>. Ecův modelový autor i čtenář

---

<sup>39</sup> Eco, Umberto: Šest procházek literárními lesy. Praha 1997, Votobia. Přel. Bronislava Grygová, s. 20.

<sup>40</sup> Tamtéž, s. 25.

<sup>41</sup> Bílek, Petr A.: Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu. Brno 2003, Host. s. 88.

jsou tedy daleko více svázáni s každým textem, jenž je čten, v podobě jakéhosi „hlasu bez těla, pohlaví či minulosti“<sup>42</sup>. Poslední dva koncepty, jimiž se budeme v tomto úvodu zabývat, jsou eseje Rolanda Barthesa a Michela Foucaulta, jelikož obě vyvolaly a stále vyvolávají mnoho polemik; zároveň mají pro autorský diskurs více než zásadní význam.

#### 1.1.4 Zrození čtenáře

Esej Rolanda Barthesa *Smrt autora* (La mort de l'auteur) z roku 1968 je považována za přelomovou, a to nejen pro svůj provokativní název. v zásadě v ní Barthes definuje postoje k autorství, které byly do té doby již několikrát vyjádřeny: odklon od „osoby“ autora směrem k textu samému, odklon od snahy „propojit vlastní osobnost a dílo.“<sup>43</sup> Chápe autora jako „moderní postavu vytvořenou naší společností“<sup>44</sup> a naopak vysvětluje, proč je nemožné dobrat se jakýmkoliv způsobem k takovému tvůrci díla, jakého autor (autor jako náš moderní konstrukt) reprezentuje. Psaní je podle něj aktem, při němž mizí subjekt, který píše, ztrácí se jeho hlas. Autor je jen minulost své vlastní knihy a text je tkanivem citací, které pocházejí z tisíce kulturních zdrojů.<sup>45</sup> Moderní autor se stává skriptorem, zapisovatelem, jenž se „rodí ve stejný okamžik jako jeho text“<sup>46</sup>, a stojí tak v protikladu ke všem doposud užívaným chápáním autora: není to již autor - bůh, který tvoří text jako svého druhu zprávu, ani autor modernistický, který je spíše jakýmsi bohem - prvotním Hybatelem; je to vlastně „nikdo“. Barthes především odmítá „koncept konečného smyslu“<sup>47</sup> textu, jehož by byl autor garantem, a zdůrazňuje možnost nekonečné mnohosti čtení a interpretací: odtud tedy důraz na čtenáře. Už není potřeba text „dešifrovat“ ve snaze dostat se

<sup>42</sup> Eco, Umberto: Šest procházek literárními lesy. Praha 1997, Votobia. Přel. Bronislava Grygová, s. 37

<sup>43</sup> Barthes, Roland: Smrt autora. In: Aluze 2006/3, přel. Tomáš Jirsa

<sup>44</sup> Tamtéž

<sup>45</sup> tamtéž

<sup>46</sup> tamtéž

<sup>47</sup> Předmluva P. Bílek, tamtéž



k původnímu smyslu - žádný totiž není. „Čtenář je právě prostorem, do kterého se zapisují všechny citace, z nichž je psaní vytvořeno. Jednota textu není v jeho původu, ale v jeho určení, které však již nemůže být osobní: čtenář je člověkem bez historie, biografie a psychologie. Je pouze někým, kdo drží pohromadě v jednom prostoru všechny stopy, z nichž je psaný text vytvořen.“<sup>48</sup>

Autor je podle Barthes historickým konceptem a je chybou hledat v životě tohoto autora smysl díla, stejně jako je zbytečné se vůbec po předem daném smyslu textu tázat.

### 1.1.5 „Nezáleží na tom, kdo mluví...“<sup>49</sup>

Výše uvedeným citátem Samuela Becketta uvedl svoji přednášku s názvem *Co je to autor?* Michel Foucault v roce 1969. Určitým způsobem tak vyplňuje mezeru, jež zbyla po (Barthesově) smrti autora („zrozený“ čtenář nemohl autora tak docela nahradit); Foucault si klade otázku, co je možné do onoho uprázdněného prostoru dosadit.

Co se týče vztahu této eseje k předchozímu literárně vědnému bádání na poli autora, Foucault souhlasí s do té doby formulovanými tezemi, tedy že „vlastním úkolem kritiky není odhalovat vztahy díla k autorovi, ani vůle rekonstruovat prostřednictvím textů nějakou myšlenku nebo zkušenost: „kritika by měla spíše analyzovat dílo v jeho struktuře, ..., v jeho vnitřní formě a ve hře jeho vnitřních vztahů.“<sup>50</sup> v takovém pojetí se ovšem problematizuje otázka díla, tedy jaké texty je možné stále ještě vnímat jako dílo (což je do jisté míry jen subverzně pojatá otázka co všechno je možné vnímat jako autora).

Autor a jeho jméno se stávají funkcí: klasifikují a přiřazují k sobě jednotlivé texty a zároveň předjímají a dopředu určují

<sup>48</sup> Barthes, Roland: Smrt autora. In: Aluze, 2006, přel. Tomáš Jirsa

<sup>49</sup> Cit. In: Foucault, Michel: Diskurs, autor, genealogie. Svoboda, Praha 1994. přel. Petr Horák. s. 44.

<sup>50</sup> Tamtéž, s. 46.

vnímání textu. To se ovšem neděje vždy, ale jen v určitých diskurzech, mezi něž se samozřejmě řadí ty literární (nebo spíše v současnosti přijímané jako literární). Jedním z rysů funkce autora je přivlastnění diskursu (a tudíž přivlastnění díla: „literární diskursy mohou být přijímány jen tehdy, jsou-li opatřeny funkcí autora: o každém poetickém textu se chce vědět, kdo ho napsal, kdy... nebo na základě jakého projektu.“<sup>51</sup>). Přiřazení autora k nějakému diskursu je složitý mentální proces, při němž konstruujeme „jakési rozumové bytí, které se nazývá autorem“<sup>52</sup>, tedy vlastně hledáme původní zdroj díla. Jenže, jak poukazuje Foucault, ve skutečnosti jen zpětně přiřazujeme tomuto konstruktovi psychologizující pojmy načerpané v textu, dáváme mu jistou formu. Nicméně takováto přiřazení se odehrávají a jsou důležitá i pro přivlastnění a označení dalších diskursů jednomu autorovi: autor je zárukou určité „jednoty psaní“<sup>53</sup>.

Na druhou stranu i v textu samém se objevují znaky, jež odkazují přímo k autorovi (pojato strukturně: zájmena, vlastní jména apod.), ale tyto odkazy jsou do jisté míry slepými uličkami: „Bylo by nesprávné hledat autora na straně spisovatele skutečného, jako na straně fiktivního vypravěče: funkce autora se uskutečňuje v samotném rozštěpu...“<sup>54</sup>

Poslední specifickou autorskou funkcí, jež je v přednášce definována, je autor jako zakladatel diskursivity. Takový autor není svázán jen se svou knihou (knihami), ale celým polem možností jazyka, s možností tvorby dalších textů (jako příklad je uváděn Freud a Marx), s možností se vůči nim jakožto autorům nějak vymezit, a to jak kladně, tak negativně. Záměrem Foucaulta bylo, jak poznamenává na konci své přednášky, „zbavit subjekt jeho původní zakládající role

---

<sup>51</sup> Foucault, Michel: Diskurs, autor, genealogie. Svoboda, Praha 1994. přel. Petr Horák. s. 51.

<sup>52</sup> Tamtéž s. 52.

<sup>53</sup> Tamtéž, s. 53.

<sup>54</sup> Tamtéž, s. 54.

a analyzovat jeho roli jako proměnnou a komplexní funkci diskursu.“<sup>55</sup>

Během let tedy pojmy „autor“ a „autorství“ obsáhly celkem neuvěřitelně širokou škálu významů: od reálného pišícího psychofyzického subjektu přes text stojící sám o sobě (v podstatě bez autora) až ke konstrukci autora jako jakési fikce a strategie textu. v dnešní literární teorii „autor“ osciluje a rozděluje se mezi několik subjektů literárního díla, ačkoliv význam jednotlivých subjektů v různých konceptech není vždy jednotný, stejně jako není jednotná terminologie, vztahující se k autorství všeobecně. Zmíněné přístupy a teorie však mají své opodstatnění a dá se říci, že je můžeme v určité chvíli a při určité interpretaci využívat dodnes všechny.

Z letmo načrtnuté historie pojmu vysvítá fakt, že autor „přežil“ jak svoji vlastní smrt, tak ztracení se v diskursu, stále je možné zachytit jeho mizející a utajenou přítomnost v textu.

Pro potřeby této práce je možné rozčlenit existenci autora na několik rovin: autora jako psychofyzickou bytost, stojící za textem, v reálném světě; autora „vystupujícího zpoza textu: autorský subjekt či implikovaný autor jako obraz o autorovi, který si vytváříme na základě vnímání textu, tedy ‚osobnost‘ / .../, již si prostřednictvím textu zživotňujeme,“<sup>56</sup> a na postavu (postavy) vypravěče - autora, jenž je v textu tematizovaná a je jednou z „vnitřních subjektů díla.“<sup>57</sup> Potíže ovšem vyvstanou v okamžiku, kdy připustíme, že běžné čtení běžného čtenáře bez literárně teoretického základu se od „erudovaného“ čtení poněkud liší. Autora (čili osobnost) většinou nevnímáme takto odděleně (tedy především rozdíl mezi autorem jako psychofyzickou osobou a autorem implikovaným), ale spíše někde

---

<sup>55</sup> Foucault, Michel: Diskurs, autor, genealogie. Svoboda, Praha 1994. přel. Petr Horák. s. 62.

<sup>56</sup> Bílek, Petr A. Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu. Brno 2003. s. 255.

<sup>57</sup> Tamtéž, s. 255.

na pomezí mezi těmito dvěma entitami: naše vnímání budou vždy ovlivňovat naše vlastní znalosti a informace získané v paratextové a mimotextové rovině (hovoříme o znalostech - většinou biografických - o autorovi, nikoliv o znalostech jako takových; pak by se samozřejmě toto „běžné čtení“ nijak nelišilo od pojmu implicitní čtenář a „horizontu očekávání“, jak o nich mluví recepční estetika). Při čtení tak „předpokládáme některé rysy osobnosti, jež mají být interpretací teprve odhaleny. Vztah fiktivního původce k reálné osobě autora je tedy v recepční rovině vztahem zásadním.“<sup>58</sup> Samozřejmě není cílem směřovat interpretaci zpět k pozitivistickému přístupu a důrazu na biografickou linii autorství. Těžko uchopitelný konstrukt, jenž si při čtení v mysli vytváříme, odkazuje opět jenom k fikci - nebo k autorovi ve foucaltovském smyslu jako funkci přiřazení. Důležitým faktorem jsou historické okolnosti a doba vzniku díla a rovněž doba jeho čtení: jinak budeme vnímat autory typu Shakespeara nebo Máchy a jinak autory, kteří ještě žijí. Zvláště dnes, v době internetu a dalších médií, jsou paratexty k jednotlivým textům na dosah ruky a přímo vybízejí k dalšímu čtení a postupným reinterpetacím námi přečteného na základě dalších a dalších informací. Tyto informace pak překvapivě neslouží jen k „zživotňování“ obrazu autora a biografickému (tedy nevědeckému) čtení, ale začínají fungovat samy o sobě a vytvářet autorské mýty či mýty o autorech. Příkladem takového mýtu může být „autor jako morální svědomí národa“, ilustrovaný např. rolí, kterou zastával v Rusku Solženicyn (jak rozvedeme dále, ruské prostředí projevuje výraznou tendenci k vytváření autorských mýtů) nebo v našem prostředí nedávnou „kauzou Kundera“. Na vytváření mýtů se podílí, jak

---

<sup>58</sup> Malá, Zuzana: Autor díla jako objev a omyl. Proměna pojmu umělecká osobnost v českém myšlení o literatuře. In: Gilk, Erik, Neumann, Lukáš eds.: Omyly a objevy v umění 20. století. Olomouc 2008, Univerzita Palackého. s. 71-76  
<http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/2008/SMVII/12.pdf>

již bylo zmíněno, především paratexty: obálky knih s fotografiemi a medailonky autorů, autorská čtení, internetové stránky autorů - tedy sebe prezentace jakožto „autora“ par excellence. To vše vytváří živnou půdu pro další hry s textem: odkazy nevedou k „reálnému“ autorovi, ale jenom k jeho zobrazení, jež je samo o sobě fikcí. v tomto kontextu pak můžeme hovořit i o tematizaci autorství samotného, o tematizaci role „spisovatele“, tematizaci psaní jako takového, která je především v moderních prozaických textech častým motivem. Jakým způsobem se ustanovují takové obrazy v textech samých, jaký vliv mají paratexty a mimo text stojící skutečnosti na obraz autora v literatuře se pokusím popsat v následujících kapitolách.

## 2. Geneze emblematické redukce

Pojem emblematická redukce bychom doposud v oficiálních slovnících hledali jen těžko; nicméně se s ním můžeme setkat ve stále vícero textech, pojednávajících převážně o specifickém způsobu zobrazování.

Emblematická redukce jako taková je vlastně zredukovaný, zjednodušený obraz označovaného, z jehož možné skupiny konotativních významů byl k reprezentaci tohoto označovaného vybrán jen jeden konotát, a to za účelem cíleně konstruovat význam označovaného, respektive zdůraznit právě jeden vybraný konotativní význam. Vybraný význam pak slouží jako základ fikčního diskursu, jenž „se dovolává zakotvení ve sféře reálného“<sup>59</sup>; zároveň dochází k jisté deformaci tohoto obrazu.

Emblematické redukce mohou být jiným pojmenováním funkce mýtů, jak je pojímá Roland Barthes ve své práci *Mytologie* (1957). Novodobý mýtus je pro Barthes specifickým druhem promluvy či „jakoukoli - verbální či vizuální - signifikativní jednotkou“ a stát se jím může prakticky cokoli: od fotografie přes novinový článek, předměty samy až k literárnímu textu.<sup>60</sup> Tyto mýty jsou však v rámci své diskursivní promluvy zredukovány a nesou specifický význam. Barthes popisuje vznik mýtu na základě sémiologické analýzy: na primární (jazykové) úrovni se mezi označujícím a označovaným vytváří přirozený vztah, jenž vede ke vzniku znaku. v rovině jazyka mýtu (metajazyka)<sup>61</sup> se ovšem tento znak stává pouhou formou (zatímco v jazykové rovině byl „smyslem“)<sup>62</sup>, jeho význam se pak výrazně ochuzuje a svým způsobem deformuje, a ve spojení s dalším označovaným (v Barthesově terminologii „konceptem“)<sup>63</sup> se potom vytváří

<sup>59</sup> Bílek, Petr A: Dva Barthesovy manifesty z roku 1968. úvod in Aluze, roč.10, č.3/2006, s. 74.

<sup>60</sup> Barthes, Roland: *Mytologie*. Praha, 2004. Dokořán. Přel. Josef Fulka. s. 106

<sup>61</sup> Tamtéž, s. 113

<sup>62</sup> Tamtéž, s. 115

<sup>63</sup> Tamtéž, s. 115

mýtus - nebo, jinak řečeno, emblematická redukce. Důležitý je ovšem právě výše popsáný způsob, jakým k tvorbě těchto redukcí dochází: tedy záměrné zúžení významu, jež vede k jisté prvoplánovitosti a schematicnosti.<sup>64</sup> v dnešní době jsou takové mýty vytvářeny, čteny a využívány především v masové komunikaci, médiích a nějakým způsobem vždy souvisí s aktuální společenskou a kulturní situací či konkrétní událostí. Aktuálnost hraje v mytizaci skutečnosti velkou roli, mýty totiž nejsou konstantními veličinami, naopak: „U mytických konceptů neexistuje stálost: mohou se vytvářet, střídat, rozkládat, zcela zmizet. Je tomu tak právě proto, že jsou dějinné, že dějiny je mohou velmi snadno potlačit.“<sup>65</sup> Mýty zobrazující totéž označované se tedy od sebe mohou diametrálně lišit, v závislosti na době svého vzniku. Obzvláště plodnou živnou půdou pro tvorbu mýtů jsou nejrůznější ideologie, spojené s častou potřebou prezentovat skutečnosti a události jediným možným způsobem, respektive snažit se, aby tyto události (skutečnosti atp.) byly přijímány a vnímány „správně“.<sup>66</sup> Mýtus nikdy nevzniká samoučelně, ale se zřetelem na jeho budoucí dešifrování. Barthes definuje tři možné způsoby přijímání mýtu, podle toho, na jaké označující je kladen důraz, jestli na označující primárního systému (smysl) nebo sekundárního mytického systému (forma). v prvních dvou způsobech jsou oba systémy a druhy označujících vnímatelem zřetelně odlišovány: takto je však může rozlišit pouze ten, kdo takový mýtus vytváří (např. redaktor)<sup>67</sup> nebo ten, jenž mýtus cíleně dešifruje<sup>68</sup>. Třetím způsobem, kdy dochází

<sup>64</sup> Bilek, Petr A. Doslov in Barthes, Roland: Mytologie. Praha, 2004. Dokořán. Přel. Josef Fulka. s. 162

<sup>65</sup> tamtéž s. 119

<sup>66</sup> Viz. studie o socialistickém realismu na <http://cl.ff.cuni.cz/sorela/index.htm>

<sup>67</sup> „...pokud se soustředím na prázdné označující, nechávám koncept, aby bez dvojznačnosti obsadil formu mýtu, a ...signifikace opět začíná být doslovná. Tento způsob zaostření je vlastní například tomu, kdo mýtus vytváří, redaktorovi z novin, který vychází z konceptu a hledá pro něj nějakou formu.“ Barthes, Roland. Mytologie. Dokořán, Praha 2004. s. 126

<sup>68</sup> „Pokud se soustředím na plně označující, v němž jasně odlišuji smysl od formy, a vyjdu z deformace, kterou forma podrobuje smysl, dekomponuji signifikaci mýtu a přijímám jej jako podvod...tento typ zaostření je vlastní mytologovi: mytolog dešifruje mýtus...“, Barthes, Roland: Mytologie. Praha, 2004. Dokořán. Přel. Josef Fulka. s.126-127

k splynutí obou označujících (smyslu i formy), vnímá mýtus čtenář: stává se jeho konzumentem, „prožívá mýtus jako pravdivý a současně neskutečný příběh“<sup>69</sup>. Důležitou součástí mechaniky tvorby mýtů je ovšem jejich schopnost se přizpůsobit a dokonale zapadnout do okolního světa; působit naprosto přirozeně, jako by „obraz přirozeně vyvolával koncept.“<sup>70</sup> Jenom tehdy dochází k naplnění funkce mýtů a redukcí, kterou je prezentovat realitu určitým způsobem.

## **2.2 Emblematická redukce autora**

Emblematickou redukcí autora (a autorství všeobecně) můžeme pro potřeby této práce rozdělit do dvou rovin:

1. Redukce obrazu autora - spisovatele, která je vytvářena přímo v literárním textu samém, respektive jeho recipienty; způsob, jakým je „spisovatel“ zobrazen a popsán v textu. Výsledkem redukce je pak tvrzení, že autor jakožto spisovatel (a tudíž spisovatelé všeobecně) jedná, chová se a žije právě takto. Za tímto účelem jsou zdůrazňovány některé uměle vytvořené znaky, soustředěné do několika klíčových bodů (v tomto případě např. alkohol, bohémství, outsiderství, nevázaný sexuální život aj.), které nám mají naznačit jedinečnost a výlučnost života literáta. Autor je v takovém obraze prezentován coby člověk na okraji společnosti (jež je popisována jako společenství lidí průměrných, maloměšťáckých, podléhajících konvencím), autorova větší či menší asociálnost je vykoupena exkluzivitou, jíž se mu coby představiteli bohémského způsobu života dostává.
2. Emblematická redukce vnímání života konkrétního autora (v tomto případě Limonova, Jerofejeva, Hrabala a Bukovského) vznikající při čtení a recepci jak jednotlivých děl, tak celého kontinua autorovy tvorby,

---

<sup>69</sup> Tamtéž, s.127

<sup>70</sup> Tamtéž s. 128



včetně paratextů, „textů o textech“ a biografických údajů, tedy jakási redukce zživotňující představy, kterou si o autorovi vytvoří čtenář v průběhu čtení.

V obou případech je autor představen jako literární ikona nebo hvězda - někdo, kdo je výjimečný (protože tvoří, stává se demiurgem svých textů - autor v podobě romantického génia). v podstatě totožnou emblematickou redukcí autorství se zabývá i Barthes v eseji nazvané *Spisovatel na prázdninách*<sup>71</sup>, kde popisuje kontrast, jenž se nabízí při konfrontaci dvou tak protikladných entit, jakými jsou na jedné straně „psaní a tvorba“ a na straně druhé věci tak přízemně realistické (a v Barthesově označení proletářské) jako prázdniny a dovolená. Jejich spojením dochází k paradoxní situaci, kdy je spisovatel zobrazen „na prázdninách“, které ovšem zároveň nemá (neboť je spisovatel a tak stále tvoří a píše). Tím se ovšem zdůrazňuje jeho až nadpřirozená role (nebo nadpřirozeně chápaná): „... literární produkce... se tím především připodobňuje... k jakémusi tabu, protože se vymyká lidským determinismům: vznešeněji řečeno je spisovatel hříčkou vnitřního boha, jenž mluví v každém okamžiku, aniž by ten tyran bral ohled na to, že jeho médium má právě dovolenou. Spisovatelé mají prázdniny, ale jejich Múza bdí a bez ostychu plodí.“<sup>72</sup> Výsledným dojmem je, že spisovatelství se stává funkcí, která je autorovi přisouzena a které se nemůže nikdy zbavit; tvorba je samou spisovatelskou podstatou<sup>73</sup>. Pak vzniká představa spisovatele-nadčlověka<sup>74</sup>, jež je jen posilována právě žurnalisty a jinými sdělovacími prostředky. Ti se jí snaží tematizovat zobrazováním spisovatele jako „běžného člověka“, čímž zpětně jen potvrzují jeho nadpřirozenost: „Připsat veřejně spisovateli hmatatelné tělo a vyjevit, že má rád bílé víno a krvavý biftek, znamená učinit pro mě výplody jeho umění ještě zázračnějšími a jejich podstatu ještě více zbožštit... impozantní propojení takové

<sup>71</sup>Tamtéž, s. 27- 30

<sup>72</sup>Tamtéž, s. 28

<sup>73</sup>Tamtéž, s.28

<sup>74</sup>Tamtéž, s. 29

vznešenosti a takové bezvýznamnosti značí, že stále ještě věříme na kontradikci."<sup>75</sup> Spisovatel tedy má jakýsi „mytický úděl“, který se nejlépe projeví ve spojení s protikladnou činností, pokládanou za banální. Ve Spisovateli na prázdninách se tedy setkáváme s emblematickou redukcí autora jako literární hvězdy či ikony. „Hvězdnost“ barthesovského spisovatele je zdůrazňována tím, že spisovatel dělá stejné věci jako zbytek společnosti (čili potencionální čtenáři). Spisovatelé, jejichž texty jsou interpretovány v této práci, dělají věci naopak odlišné než zbytek společnosti, navíc takové, které jsou u normálního člověka pokládané za silně negativní (například pití hraničící s alkoholismem či nevázanost mravů), ovšem u spisovatele naopak potvrzují jeho „božskou“ podstatu. Princip kontradikce funguje i zde – autor dokáže tvořit i navzdory svému nevázanému životnímu stylu (nebo možná právě proto).

Emblematická redukce autorství, popisovaná v této práci, jde tedy ve svém zobrazení autorovy výlučnosti ještě dál: obraz autora již není tvořen jen protikladem banálního a běžného vůči exkluzivitě psaní a tvorby, ale status výjimečnosti začíná být připisován i „běžnému“ životu autora (tak jak je zobrazován ať již v díle nebo v médiích). Stejně jako tvorba svým způsobem vydělovala ze společnosti romantického básníka, stejně tak je stavěn mimo společnost i autor-bohém. i tento autor je stále vnímán jako hvězda a právě jeho excesivní chování a výstřelky jsou pak přijímány jako jistý atribut spisovatele (nebo umělce) všeobecně. Spisovatel začíná být zobrazován dokonce jako (použijeme-li moderní žurnalistickou terminologii) svého druhu „celebrita“: někdo, kdo baví nejenom svým dílem, ale hlavně i tím, co dělá ve „skutečném“ životě. Pravdivostní hodnota obrazu takového života, jež známe pouze z médií či jiných textů o těchto autorech, je samozřejmě více než pochybná: idea reality může být vytvářena jednak médii

---

<sup>75</sup>Tamtéž, s. 29

samými, je-li osoba autora dostatečně zajímavá či známá, a jednak ji může vytvářet i sám autor skandalizací a medializací svých činů (viz případ Limonovův).

Hodnocení autorů je tedy dopředu přijímáno určitým prizmatem, a naopak je zpětně znovu stvrzováno každým dalším dílem autora či dalšími paratexty i odkazy do aktuálního světa (novinové články atp.). Bez odkazů do světa mimo text by vlastně vznik takového mýtu nebyl prakticky možný, respektive jednalo by se o poněkud jiný druh mytologizace. Výše popisované emblematické redukce autora jsou nerozlučně spjaty nejen s dílem toho či onoho autora, ale hlavně s povědomím, které o něm máme, a které je tvořeno převážně dalšími texty. Souhrnně bychom mohli říci, že se jedná o představu autora vytvořenou čtenářem „na pomezí biografického a textového odkazu, ale také na pomezí odbornosti a zvědavosti“.<sup>76</sup> Jinak vzniká obraz autora současného (resp. takového, který žil/žije ve druhé polovině 20. století), neboť o něm je většinou textů a jiných informací dostatek; jinak se vytváří obraz autora např. 19. století. i ve druhém případě může docházet ke vzniku redukcí (například Mácha emblematicky redukovaný na „básníka lásky“)<sup>77</sup>. Z toho vyplývá, že emblematická redukce autora je vlastně nějakým způsobem zjednodušený a jednostranně interpretovaný obraz o tvůrci jakéhokoliv díla, který je použit (ten obraz) k označení nějaké skutečnosti s autorem či autorstvím souvisící („celebrita“, „bohém“, „básník lásky“ atd.).

Na vzniku obrazu autora se podílejí tři faktory:

- 1 texty autorů samých
- 2 odborné i populárně naučné texty jak o díle, tak o jeho tvůrci, paratexty (doplňující text sám, tj. předmluvy, doslovy, texty na obálkách a předsádkách knih)

---

<sup>76</sup> Bílek, Petr A.: Obraz Boženy Němcové - pár poznámek k jeho emblematické redukci. In: Božena Němcová a její Babička. Sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky, sv. 3, s. 11

<http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/kongres/tretiIII/1.pdf>

<sup>77</sup> Tamtéž, s. 14

3 obecné povědomí a zájem, vytvořené zejména médii<sup>78</sup> a sebezprezentací autora (pokud se jedná o současného spisovatele)

Pro vznik emblematické redukce jako takové není nutné, aby texty jednotlivých autorů tematizovaly autorství samo o sobě (nebo aby se v nich autorský subjekt nějak výrazněji projevoval, např. vyprávěním v ich-formě), na druhou stranu díla, v nichž k tematizaci dochází, jakoby přímo k tvorbě redukci vybízela. Máme samozřejmě na mysli texty označené jako „autobiografické“ nebo takové, kde subjekt díla (vypravěč) zcela zřetelně nese rysy připisované i autorovi (např. jméno, prostředí, v němž se pohybuje, jména dalších postav atp.). „Fikce“ vytvořená autorem nemusí tedy být místem zrodu mýtu, na druhou stranu má čtenář tendenci se k jeho dílům vracet a znovu je interpretovat ve shodě s nově přijatými informacemi, bez ohledu na jejich relevantnost (nebo na relevantnost takového počínání vůbec). Ilustrací podobné re-interpretace je nedávná „kauza Kundera“, proběhnuvší v českých médiích na podzim roku 2008, kdy informace, že Kundera v mládí udal jiného člověka StB, vedla k rozsáhlé mediální polemice nejen o jeho činu, ale i o jeho díle. Objevila se snaha číst jeho knihy prizmatem údajného udavačství či hledat v díle „corpus delicti“ a to, jak tento čin Kunderovy texty „ovlivnil“.<sup>79</sup> Samozřejmě, že takovéto biografické čtení je přímým návratem k pozitivistické literární interpretaci, nicméně dá se na něm dobře doložit, jak může vzniknout emblematická redukce autora i bez přímého podílu textů samých: máme před sebou mýtus o autorovi jako o morálním svědomí národa, který se ovšem konstituuje ve chvíli, kdy je autor (a tedy i morální platnost jeho díla) působením vnějších faktorů diskreditován<sup>80</sup>. i v tomto případě by se dalo hovořit

---

<sup>78</sup> Tamtéž

<sup>79</sup> Např. článek Alexandra Tomského *Stín udání v pozadí Kunderova díla*, LN 15. 10. 2008

<sup>80</sup> Viz článek Petra Fantyše *Milan Kundera se stal románovou postavou*, MF Dnes, 8. 11. 2008

o emblematické redukci autora jako literární ikony - ovšem ikony, již se snažíme svrhnout (neboť se provinila proti morálce aktuálního světa). Spisovatelé v roli hvězdy se tedy mohou chovat „asociálně“ (pít, nechodit do práce atd.), ale nesmí překročit určité morální hranice, jak je definuje dnešní společnost. i v tom tkví podstata emblematické redukce: emblematicky redukované „autorství“ je velmi striktně definováno a zaměřuje se jen na určitý rys: jakmile se dostane mimo vymezený prostor, musí ustoupit jinému mytologizačnímu procesu.

### 3. „Pravda“ versus fikce: autobiografie a autobiografický román

Některé žánry ke vzniku a tvorbě emblematických redukcí autora svou formou přímo vybízejí. K takovým patří například autobiografie a autobiografický román.

Autobiografie, z řeckého *autos* (vlastní), *bios* (život) a *grafein* (psát), je literárním útvarem, v němž autor popisuje vlastní život a zároveň je hlavní postavou svého díla. Termín byl poprvé použit anglickým básníkem Robertem Southeyem v roce 1809, ačkoliv autobiografické texty vznikaly v podstatě již od antiky. Za zakládající dílo tohoto žánru jsou pokládány *Vyznání* (*Confessiones*, 397–398) svatého Augustina<sup>81</sup>. Encyklopedie literárních žánrů zmiňuje rovněž další ustavující texty, které vznikaly v průběhu středověku a renesance, především *Nový život* (*La Vita Nuova*, konec 13. století) Danta Alighieriho, *Vlastní životopis* (*Vita*, 1558–66) B. Celliniho, Montaigneovy *Eseje* (*Essais*, 1580) či Casanovův *Příběh mého života* (*Historie de ma vie*, 1789–98). Mezníkem v historii autobiografie se stává 18. století, které bývá označováno za klasickou éru autobiografie: vychází *Vyznání* (*Les Confessions*, vyd. 1782) Jeana-Jacquesa Rousseaua a *Z mého života: Báseň i pravda* (*Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit*, 1811–14) J. W. Goetha<sup>82</sup>. Tyto texty totiž nesou rysy, jež jsou považovány pro vznik autobiografie za konstitutivní: jsou jimi především bilanční charakter textu<sup>83</sup>, zahrnující důraz na líčení tzv. bodů obratu v určitých fázích života, jako je např. dětství, mládí apod.; důležitý je i vztah k autorově

<sup>81</sup> Mocná, Dagmar a kol.: Encyklopedie literárních žánrů, Praha 2004, Paseka. s.29

<sup>82</sup> Finck, Almut: Pojem subjektu a autorství. In: Pechlivanos, M. a kol: Úvod do literární vědy. Praha 1999, Herman a synové. přel. Miroslav Petříček. s. 279

<sup>83</sup> „Bilanční charakter s sebou nese zdůraznění těch osobitých rysů autorského osudu, které jsou důležité pro hodnotovou stupnici pisatele ve chvíli, kdy píše.“ Mocná, Dagmar a kol.: Encyklopedie literárních žánrů, Praha 2004, Paseka. s.29

osobnosti v okamžiku zrodu díla, kdy dochází k hodnotící analýze těchto bodů z aktuální pozice autora; a v neposlední řadě didaktické tendence.<sup>84</sup> Právě Goethe formuloval základní požadavek autobiografického psaní, kterým je sebepoznání a zobrazení individua v dobových souvislostech. Zároveň však možnost úplného objektivního sebepoznání popřel<sup>85</sup>.

Encyklopedie literárních žánrů přiznává autobiografické tendence i jiným příbuzným žánrům, jako jsou paměti (memoáry), zápisky, deník, aj. Autobiografie je řazena do literatury faktu, a tudíž je pro ni typické kladení důrazu na dokumentární věrohodnost a popření fikčního potencionálu textu. Od autobiografie se v tomto ohledu liší autobiografický román, jenž s událostmi z autorova života záměrně nakládá fikčně a přetváří tak autorovy osobní vzpomínky do příběhu, který je nějakým způsobem transformován<sup>86</sup> (a často deformován). Nicméně faktem zůstává, že v období rozvoje autobiografického psaní, tedy v 18. století, nebyly autobiografie vůbec považovány za žánr literární.<sup>87</sup> Autobiografie byla chápána jako historie individua a jako taková měla mít hlavně informační funkci - zdůrazňován byl především obsah, nikoliv forma.<sup>88</sup> Až od šedesátých let 20. století se začíná o autobiografii mluvit jako o literatuře. v centru zkoumání stojí chápání autobiografie jako pravdivé reprodukce života individua; důležitý je samotný skutečný život autobiografa, textové zpracování je pouze popisem tohoto života. Autobiografii bychom mohli definovat slovy A. Fincka: „/Autobiografie je/ výklad života jako privilegovaného referenčního typu textu,

<sup>84</sup> Z tohoto hlediska se nejproduktivnější ukázaly být autobiografie psané v USA, kde získala na popularitě kniha *Mémoires de la vie privée de Benjamin Franklin* (Autobiografie Benjamina Franklina, 1771-90). Benjamin Franklin v ní líčí svůj život jako vzestup chudého hochy, který se díky vlastní pili stane jedním ze zakladatelů americké demokracie - tento typ autobiografického syžetu dal vzniknout názvu používanému pro takový druh příběhu jednou pro vždy: *From Rags to Riches* (z otrhance boháčem). Na základě podobné osnovy potom vznikala velká část amerických autobiografií a z podobně fabulovaných příběhů se stal „americký sen“.

<sup>85</sup> Finck, Almut: Pojem subjektu a autorství. In: Pechlivanos, M. a kol: Úvod do literární vědy. Praha 1999, Herman a synové. Přel. Miroslav Petříček. s. 286

<sup>86</sup> Mocná, Dagmar a kol.: Encyklopedie literárních žánrů, Praha 2004, Paseka. s. 28

<sup>87</sup> Finck, Almut: Pojem subjektu a autorství. In: Pechlivanos, M. a kol: Úvod do literární vědy. Praha 1999, Herman a synové. Přel. Miroslav Petříček. s. 279

<sup>88</sup> Tamtéž, s. 280

jenž se vyznačuje vyšším stupněm pravdivosti než produkty básnické fantazie, protože odkazuje k něčemu non-fiktivnímu<sup>89</sup>. Identitu autora tvoří „subjekt v textu a subjekt textu“<sup>90</sup> – autor je zároveň tvůrcem textu i jeho předmětem, což zaručuje textu pravdivost. Takový autor se pak nestává součástí diskursu svého textu<sup>91</sup>, ale stojí nad ním (nebo mimo něj) a je zárukou jeho autentifikace.

Na konci 20. století se ale v literární teorii začíná prosazovat i jiné čtení autobiografií, kdy jsou autobiografické texty zkoumány z hlediska jejich fikčního potencionálu. K tomuto posunu samozřejmě dochází rovněž díky spornému statusu autora v literárním textu všeobecně. Jádrem nových diskusí se stává především spor o autenticitu výpovědi – autobiografie jakožto vyprávění jednoho člověka nemůže být nikdy objektivní a mít skutečnou faktickou, dokumentární hodnotu, protože je založena na něčem tak nespolehlivém, jako je lidská paměť. Není proto objektivní rekonstrukcí minulosti, ale jen její subjektivní interpretací.<sup>92</sup> Subjektivnost zbavuje text jeho pravdivostní hodnoty a posouvá ho do oblasti fikce. Přijmeme-li ovšem fakt, že autobiografie je fikcí, vyvstává před námi otázka, v čem tedy spočívá její specifická? Jak ji můžeme odlišit například od románu v ich-formě?

Podobnou otázku si klade i Philippe Lejeune v knize *Autobiografický pakt* (Le Pacte autobiographique, 1975), kde se rozhodnutí o tom, jak číst daný text, přesouvá na čtenáře: záleží totiž na typu „smlouvy“, která se uzavírá mezi čtenářem a autorem knihy. v autobiografické smlouvě je autor chápán jako referent vně textu, který svůj statut stvrzuje svým jménem na obálce knihy. K tomuto jménu odkazuje jednota identity<sup>93</sup> autora – vypravěče – hlavní postavy, a jméno tohoto

<sup>89</sup> Tamtéž, s. 282

<sup>90</sup> Tamtéž, s. 282

<sup>91</sup> Tamtéž, s. 284

<sup>92</sup> Tamtéž, s. 283

<sup>93</sup> „Die Namensidentität – Autor, Erzähler, Protagonist. Der autobiographische Pakt ist die Behauptung dieser Identität im Text, die letztlich auf den Namen des Autors auf dem Umschlag verweist.“ Lejeune, Philippe: *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt 1994, Suhrkamp. s. 27



identického trojitého subjektu zároveň funguje jako „podpis“ (signature), zaručující pravdivost.

Autobiografii určují podle Lejeuna především čtyři kategorie:

- forma jazyka (vyprávění v próze)
- tématem je vždy život individua, personální dějiny osobnosti
- postavení autora, kdy je nezbytným předpokladem identičnost autora a vypravěče, přičemž autorovo jméno odkazuje na skutečnou osobu
- postavení vypravěče, který musí být identický s hlavní postavou a vyprávění musí být podáno retrospektivně

Jedině pokud jsou splněny všechny podmínky zároveň, můžeme hovořit o skutečné autobiografii, v ostatních případech (tedy v těch, kdy narativ nesplňuje jednu a více podmínek) se jedná o příbuzné žánry, např. memoáry, deník nebo právě autobiografický román. Na druhou stranu podmínky nemusí být splněny absolutně (tedy vyprávění by mělo být *především* retrospektivní, tématem *především* vlastní život atp.). Opravdu důležitou kategorií, která vlastně vytváří autobiografický pakt, se stává postulovaná identita autora, vypravěče a hlavní postavy. Identita (zde ve smyslu „jednota“) vypravěče a postavy je v převážné většině případů dána použitím první osoby, ich-formy vyprávění.<sup>94</sup> Jak ale identifikovat jednotu vypravěče a autora, „kdo je vlastně tím, kdo říká ‚já‘“?<sup>95</sup> Podle Lejeuna dochází v tomto případě ke ztotožnění subjektu výpovědi a mluvčího pomocí vlastního jména autora. Ve jménu, napsaném na obalu či uvnitř knihy (a také uvnitř textu samého), je soustředěna veškerá existence (nebo reference o existenci) autora: „In diesem Namen ist die ganze Existenz des sogenannten Autors erhalten: Er ist im Text die einzige unzweifelhaft außertextuelle Markierung, die auf eine tatsächliche Person verweist, die dadurch verlangt, man möge

---

<sup>94</sup> Tamtéž, s. 16

<sup>95</sup> Tamtéž, s. 19

ihr in letzter Instanz die Verantwortung für die Äußerung des gesamten geschriebenen Textes zuweisen.“<sup>96</sup> Pro autobiografii je typické zdůraznění mimotextového charakteru odkazu. v mnoha textech je povědomí o přítomnosti autora ohraničeno právě jen na toto jméno. Lejeune poukazuje na to, že jako čtenáři akceptujeme na základě společenské konvence fakt, že jméno autora odkazuje k nějaké skutečně existující osobě, která přebírá za text zodpovědnost: „Gewiß wird der Leser nicht nachprüfen und kann durchaus ignorieren, wer diese Person ist: ihre Existenz jedoch steht außer Zweifel.“<sup>97</sup> Autora chápe ve shodě s Foucaultem především jako producenta diskursu, jemuž čtenář musí uvěřit, nikoliv jako skutečnou osobu z masa a kostí: „Autor ist keine Person. Eine Person schreibt und publiziert. Autor steht auf der Kippe zwischen Nicht-Text und Text und ist die Verbindungslinie zwischen beiden.“<sup>98</sup> Lejeune tvrdí, že jako skutečného autora vnímáme každý takový autorský subjekt až od druhé knihy, která opakováním reference na „stejnou“ osobu vlastně zpětně potvrzuje existenci této osoby. Pokud je autorovou první knihou zrovna autobiografie, je proces autentifikace autobiografického prostoru složitější, neboť čtenář autorovo jméno nezná a postrádá tak znak (signum) reality. Identičnost subjektu autora, vypravěče a postavy může být podle Lejeuna vyjádřena jak implicitně (např. názvem knihy jako Historie mého života atp., nebo tím, že se autor na začátku textu jakoby „představí“ a tak vlastně definuje, že „já“ v textu odkazuje ke jménu použitému na přebalu knihy jako jméno autora), tak explicitně, kdy je jméno protagonisty zcela shodné se jménem autora.<sup>99</sup>

Stejně jako autobiografie vedou k vytvoření autobiografické smlouvy, mohou vznikat i smlouvy románové: podmínky jejich vzniku jsou velmi podobné jako u autobiografického paktu. Potvrzení fiktivnosti není obsaženo přímo v textu samém, ale

---

<sup>96</sup> Tamtéž, s. 23

<sup>97</sup> Tamtéž, s. 24

<sup>98</sup> Tamtéž, s. 24

<sup>99</sup> Tamtéž, s. 29

v jeho podtitulu nebo opět na obálce knihy, a zároveň (což je podle Lejeuna nejdůležitější) nedochází ke ztotožnění autora a hlavní postavy. Lejeune odmítá možnost, v níž by v knize došlo k sjednocení identity postava-vypravěč-autor a přitom byla deklarována románovost (fiktivnost) textu.<sup>100</sup>

Lejeunova teorie tedy může fungovat jen při práci s některými texty: například kniha *To jsem já, Edáček*, splňuje podmínky, které Lejeune pokládá za nemožné: v textu dochází ke sjednocení postavy autora, deklarované jménem na obálce či první straně románu (Eduard Limonov), které je zároveň jménem vypravěče v ich-formě, a samozřejmě je tento vypravěč (Edáček) současně hlavním protagonistou románu. Alespoň v českém vydání pak nese kniha v rámci svých paratextů potvrzení o románovém paktu („generační román *To jsem já, Edáček*...“<sup>101</sup>). Přirozeně by se dalo spekulovat o míře identičnosti jmen Eduard a Edáček, nicméně tato kniha nám může posloužit jako ilustrace toho, že teorie autobiografické/románové smlouvy se nedá aplikovat absolutně.

Nabízí se možnost hledat odpověď z jiné strany: neklást si otázku po pravdivosti autobiografických textů, ale ptát se, co vlastně postulují jejich fikčnost.<sup>102</sup> Fikce podle Gerarda Genetta je definována především svým obsahem, tedy „imaginárním charakterem svých témat“.<sup>103</sup> Autobiografie jako forma historiografie by ovšem ze své podstaty měla mít jako své téma „pravdu“, byť možná subjektivně podanou. Jak ale zmiňuje Hayden White, historiografické texty nejsou ničím jiným než řetězením událostí, tzv. jejich „sdějováním (emplotment)“: „...sdějováním jednoduše míním zakódování faktů obsažených v kronikách jako součást specifických druhů struktury děje přesně tak, jak to podle Frye platí v případě

---

<sup>100</sup> Tamtéž, s. 30

<sup>101</sup> Z textu na předsádce knihy. Limonov, Eduard: *To jsem já, Edáček*. Praha 1994, Odeon. přel. Libor Dvořák

<sup>102</sup> Fikčnost zde stojí v protikladu k literatuře faktu - viz Culler, Jonathan: *Problémy v teorii fikce*. Praha 1995. AV ČR. Přel. Jiří Hrabal.

<sup>103</sup> Genette, Gérard: *Fikce a vyprávění*. Praha 2007, AV ČR. Přel. Eva Brechtová s. 23

„fikcí` obecně.“<sup>104</sup>, což znamená, že i texty zdánlivě faktické jsou vlastně ve své podstatě fikcí. Navíc by se v případě autobiografií zdrojem fakt měla stát lidská paměť individua, jejíž spolehlivost je samozřejmě pochybná. Označíme-li autobiografii jako fikční text pro nespolehlivost jejího zdroje, zpochybníme tak i potvrzování pravdivosti, zakládající se na odkazování (referenci) na mimotextové události, jevy a osoby (včetně osoby autora): předmět fikčního textu má fikční charakter, a ten „způsobuje paradoxní funkci pseudo-reference, neboli označení bez označeného, kterou teorie řečových aktů popisuje jako falešné výpovědi.“<sup>105</sup> Znamená to, že výpovědi v textu odkazují ke skutečným entitám jen zdánlivě, ve skutečnosti odkazují samy k sobě. Jak poznamenává Genette: „Fikční text nevede k žádné mimotextové skutečnosti. Vše, co si půjčuje z reality, se mění na fikci.“<sup>106</sup> Přiřadíme-li autobiografii nálepku „fikce“, vyvstane před námi problém definovat, jakým způsobem se liší od jiných žánrů fikce, především od románu v ich-formě. Budeme-li souhlasit s tvrzením, že bez ohledu na pochybnou pravdivostní hodnotu faktografického vyprávění se nám při čtení autobiografie vytvoří v mysli obraz autora, nemůžeme si neuvědomit, že obraz autora se vytváří naprosto stejně při čtení jiných děl.<sup>107</sup> Znamená to, že „nemůže-li být žádný text autobiografický, pak je autobiografický každý. /Autobiografie/ ozřejmuje zásadní problematičnost jakéhokoliv druhu reference.“<sup>108</sup> Můžeme tedy souhrnně říci, že autobiografický román imituje autobiografický diskurs. Bohužel základní premisy tohoto diskursu („pravdivost“, „skutečnost“, „fakticita“) byly zpochybněny, čímž se dostal na stejnou úroveň, jako diskurs

---

<sup>104</sup> Hayden White v Culler, Jonathan: Problémy v teorii fikce. Praha 1995, AV ČR. přel. Jiří Hrabal. s. 16

<sup>105</sup> Genette, Gérard: Fikce a vyprávění. Praha 2007, AV ČR. s. 29

<sup>106</sup> Tamtéž, s. 30

<sup>107</sup> Srov. Finck, Almut: Pojem subjektu a autorství. In: Pechlivanos, M. a kol: Úvod do literární vědy. Praha 1999, Herman a synové. Přel. Miroslav Petříček. s. 285

<sup>108</sup> Tamtéž, s. 285

románový.<sup>109</sup> Tuto nerozlišitelnost nazývá Genette „fingovaností“.<sup>110</sup>

Již v první kapitole jsme se věnovali problematizaci pojmu autor, jak jej chápe současná literární věda. Ani v Lejeunově pojetí se samozřejmě nesečkáme s biografickou rekonstrukcí autora jako psychofyzické osoby, ale právě jen s odkazem na nějaký subjekt textu, stojící v pozadí; jediným rozdílem je, že autobiografický autor by měl nějakým způsobem pořádat nikoliv fiktivní, ale historické (a tudíž opravdové) události. Potíž je v tom, že ani u autobiografického autora nedokážeme přesně rozlišit míru spolehlivosti, protože reference jazykových znaků nemůže být nikdy zcela transparentní. Čtenář si tedy bude vždy stejně snažit rekonstruovat obraz autora (jedná-li se o typ textu, který k takovému jednání vybízí, jako právě např. román v ich-formě) bez ohledu na to, jestli se jedná o text fiktivní nebo faktický. Právě na rekonstrukci obrazu autora je postaven princip emblematických redukci: mytologizace autora mohou vznikat jedině za předpokladu, že k takové rekonstrukci při recepci textu dochází. Rozostření hranic faktického a fiktivního textu (a tudíž fiktivního a aktuálního světa) může napomáhat k potvrzování „pravdivosti“ textu nebo alespoň některých jeho odkazů (například emblematicky redukováného obrazu autora). Rozostřením hranic máme na mysli neurčitost vymezeného pojmu autobiografie ve srovnání s autobiografickým románem: jestliže vyjdeme ze všeobecně předpokládaných faktů a povědomí, které o definici jednotlivých žánrů máme (tedy autobiografie = fakta, „pravdivost“, román = fiktivnost), je již samo slovo „autobiografický“ ve spojení se slovem „román“ vlastně kontradikcí. Implikuje tvrzení, že v autobiografickém románu se mísí „pravda“ s fikcí v nám neznámém poměru, nebo že nám tato přisouzená pravdivostní hodnota alespoň umožňuje některé

---

<sup>109</sup> Máme samozřejmě na mysli román v ich-formě.

<sup>110</sup> Genette, Gérard: Fikce a vyprávění. Praha 2007, AV ČR. Přel. Eva Brechtová. s. 39

entity románu identifikovat ve světě reálném (a tak si ověřit „pravost“ fikčního světa popsaného v textu).

Opěrným bodem v této kapitole tedy není analýza míry fikčnosti autobiografií, ale naopak snaha poukázat na jistou míru „pravdivosti“, kterou propůjčuje románu přídomek „autobiografický“. Odkaz na autobiografický diskurs (jakkoliv „fiktivní“) poskytuje čtenáři vodítko k určité interpretaci nebo určitému čtení; nabízí možnost hledat v textu pojetí světa fiktivního se světem „reálným“, a fikční si svět si tak autentifikovat, ověřovat jeho „reálnost“. Autentifikační proces se pak může stát premisou pro vznik procesů mytologizačních. Konkrétnější příklad si můžeme uvést opět na knize Eduarda Limonova *To jsem já, Edáček*: předpokládejme, že během četby došlo k identifikaci autorského subjektu a vypravěče; postulované autobiografické rysy románu potom dále jakoby vybízí čtenáře, aby v aktuálním světě hledal potvrzení existence osoby Eduarda Limonova (pokud se s tímto jménem setkává poprvé), jehož se mu s největší pravděpodobností dostane, například v médiích. Tímto autentifikačním aktem pak dochází k automatickému ověření i dalších implikovaných tvrzení – Eduard Limonov je básník a spisovatel, nějakou dobu žil v New Yorku atd. Je možné tedy uvěřit „pravdě románu“ a bez námitek přijmout textem implikovanou emblematickou redukci autora (zjednodušeně: takto jedná opravdový básník – Edáček je básník – Limonov je Edáček – Limonov je básník – všichni opravdoví básníci jednají takto).

Ráda bych zdůraznila, že se nejedná (nebo nemělo by) o interpretaci vzhledem k psychofyzické osobě autora: všechny odkazy směřují k entitě autora popsané na konci první kapitoly, tedy jakémusi nezřetelnému mentálnímu obrazu na pomezí textovosti a skutečnosti. Ani při popisovaném procesu autentifikace se nejedná o vztah k Limonovovi z masa a kostí, což je dáno vlastně samou podstatou možnosti ověřování

informací: všechny další informace budou nutně jen zprostředkované a tudíž fiktivní.

V literatuře najdeme texty a díla, jež postulují svoji fiktivnost naprosto jednoznačně, tedy tak, že nenechávají čtenáře na pochybách ohledně poměru fiktivnosti a reálnosti svého fikčního světa. Máme tím na mysli prostý fakt čtenářova uvědomění si, že čte knihu, která je zcela zřetelně fikcí, tedy knihou pojednávající o smyšlených událostech a smyšlených osobách. Na druhé straně existují texty, jež již svou povahou čtenáře ohledně „smyšlenosti“ událostí i postav znejišťují. Přirozeně, že k prvnímu typu bychom ve své podstatě mohli přiřadit jen takové texty, jenž konstruují světy nadpřirozené (pohádky apod.), zatímco ke druhému typu bychom mohli přiřadit všechny další: záleží na tom, budeme-li je interpretovat mimeticky či nikoliv. v mimetické interpretaci se „universem diskursu“ fikčních světů stává svět skutečný, aktuální,<sup>111</sup> kdy dochází k přiřazování jednotlivých prototypů skutečného světa k událostem, osobám a místům světa fikčního. v takto se prolínajícím světě fikce a „reality“ je těžké odlišit, kde začíná svět jeden a končí druhý: implikuje způsob čtení, v němž budeme sice předpokládat fiktivnost (ve smyslu smyšlenost) postavy Sherlocka Holmese, ale přesto se půjdeme při pobytu v Londýně podívat do Baker Street na „jeho“ dům. K takovému překrývání a zaměňování dochází zejména ve chvíli, kdy se jména entit v textu shodují se jmény entit ve světě aktuálním („Viděli jsme, že mimetická sémantika zastírá rozdíl mezi skutečnými a fikčními entitami zejména v případě, kdy sdílejí totéž vlastní jméno.“)<sup>112</sup>. Doležel proto nabízí čtení v rámci sémantiky fikčních a možných světů, kdy se „existence a vlastnosti fikčních jednotlivců neodvozují od skutečných prototypů. Osoby s prototypy v aktuálním světě však tvoří v množině fikčních osob zvláštní sémantickou třídu... fikční

---

<sup>111</sup> Srov. Doležel, Lubomír: Heterocosmica. Fikce a možné světy. Praha 2003, Karolinum. přeložil autor

<sup>112</sup> Tamtéž, s. 30

osoby a jejich skutečné prototypy jsou spojeny mezisvětovou totožností."<sup>113</sup> Takové postavy pak mohou vstupovat do fikčního světa textu a existovat v něm a my je můžeme jako takové identifikovat, aniž bychom pouštěli ze zřetele jejich „totožnost“ danou jejich existencí ve světě aktuálním.<sup>114</sup> Na druhou stranu existují knihy s fikčními světy, které jsou jakoby těžko zařaditelné a jejich vztah k světu aktuálnímu se zdá být jiný, bez ohledu na to, jak je budeme interpretovat: jsou to takové, kde je implicitně či explicitně tematizováno autorství a psaní (tvorba) a kde není úplně možné oddělit autora od vypravěče, případně hlavní postavy<sup>115</sup>. Jinak budeme číst Dostojevského *Idiota* (jehož Myškin by se nám při mimetické interpretaci jevil nanejvýš buď jako prototyp ruského šlechtice 19. století, nebo zobrazení jednoho konkrétního neznámého Rusa) a jinak román *To jsem já, Edáček*, kde hlavní postavou je vypravěč a ten se zdá být autorem samým.

Tematizace autorství a obraz spisovatele jsou motivy, které spojují romány *To jsem já, Edáček* (Это я, Эдичка, 1978) Eduarda Limonova, *Moskva-Petuški zpáteční* (Москва - Петушки, 1969) Venedikta Jerofejeva, *Hollywood* (Hollywood, 1990) Charlese Bukowského a trilogii *Svatby v domě, Vita nuova a Proluky* (1985) Bohumila Hrabala. v každém z těchto textů je obraz autora vytvářen jinými prostředky, a přesto vede k podobnému výsledku: vzniká obraz autora (spisovatele), jenž žije specifickým životním stylem, který by se dal souhrnně označit jako „bohémský“, a který jakoby implikuje nezbytnost tohoto životního stylu k tvorbě textů a procesu psaní. Díky

---

<sup>113</sup> Tamtéž, s. 31

<sup>114</sup> Doležel uvádí jako příklad Napoleona: pro něj jako pro historickou osobu je podstatné, že zemřel na ostrově sv. Heleny, ale podle legendy, použité v divadelní hře G. Kaisera, tam nezemřel, ale odcestoval do New Orleansu. Srov. Doležel, *Heterocosmica*. Praha 2003, Karolinum. Přeložil autor, s. 31

<sup>115</sup> Doležel sice zmiňuje vypravěče v ich-formě, který se zdá být nespolehlivý, což omezuje jeho ověřovací autoritu; pak je nám text sice předkládán jako autobiografie, ale autobiografie fikční, kterou je potřeba posuzovat podle pravidel jejího fikčního světa. Ukazuje to však na příkladu jednoho konkrétního románu – ale podle mého soudu je případ Limonova a Edáčka specifický a nelze ho číst ani jako pouhou fikční autobiografii.



deklarovaným „autobiografickým“ rysům jednotlivých textů může být textem stvořený emblematicky redukováný obraz spisovatele zaměňován či ztotožňován s představou, již si čtenář vytváří o autorském subjektu při recepci díla. Tento obraz je nadále potvrzován a zživotňován dalšími texty autora i jeho sebezprezentací, stejně jako druhotnými, sekundárními texty.

## 4. Ruský „americký“ román

### 4.1 Kým je Edáček?

Eduard Limonov, vlastním jménem Eduard Venjaminovič Savenko, napsal román *To jsem já, Edáček* ve druhé polovině sedmdesátých let během svého exulantského pobytu v USA. Vyšel v roce 1979 a údajně jej nejprve odmítlo vydat 32 nakladatelů<sup>116</sup>. Toto číslo ilustruje skandální nádech románu, který jej doprovázel od samého počátku - zejména kvůli otevřenému popisu sexuálních scén homosexuálního rázu, koncentraci vulgarismů a rovněž kvůli kontroverzním názorům na emigraci, Ameriku a svět vůbec. Nicméně právě lehká příchut čehosi „zkaženého“ vedla, jak tomu obvykle bývá, k popularitě: „/Román/ se stal bestsellerem svého druhu. Zasloužili se o to i pohoršení a dopálení sazeči, kteří kategoricky odmítali nejhambatější pasáže prózy vůbec tisknout... Erotické scény románu opravdu z tohoto hlediska překonávají vše, co bylo dosud v ruské literatuře ve sféře intimního fyziologična kdy napsáno...“<sup>117</sup>

Jak je vidět, již prvotní recepce románu zařadila Limonova po bok „prokletým básníkům“ - což je (vypůjčíme-li si termín Michaila Bachtina, jak jej uvádí Z. Mathauser) podoba Limonova vyplývající jak ze zobrazeného světa románu, tak z jeho světa zobrazujícího<sup>118</sup>.

<sup>116</sup> <http://www.revolverrevue.cz/eduard-limonov>

<sup>117</sup> Novotný, Vladimír: Americký striptýz ruské duše. Doslov k českému vydání *To jsem já, Edáček*. Praha 1994, Odeon. s. 336

<sup>118</sup> „Bachtin mluvívá i o světě zobrazujícím, tj. o tom, v němž autor pobývá při tvorbě, z něhož a jímž zobrazuje... protikladem obou (světa zobrazujícího a zobrazovaného) je svět zobrazený, tj. ten, který je vržen hotovým textem.“ Mathauser, Zdeněk: Estetika racionálního zření. Praha 1999, Karolinum. s. 91

Vraťme se ještě jednou ke koncepci autorství všeobecně: právě Zdeněk Mathauser ve studii *Autor životopisný a autor recepční*<sup>119</sup> zmiňuje „teoretické dvojníky biografického autora“<sup>120</sup>, kde je uvažována otázka, „koho má vlastně čtenář před očima“<sup>121</sup>. v současnosti rozlišuje dvě koncepce autorského subjektu, obě z fenomenologického hlediska: jedna, v níž se o „autorském subjektu mluví v jiných termínech než o autoru životopisném“<sup>122</sup> (kdy se autorský subjekt postuluje jedině při recepci textu a jenom tam je tedy myslitelný a mající smysl) a druhá, kdy „pozorujeme snahu mluvit o autorském subjektu v oněch termínech, v jakých se jinak mluví o autoru životopisném. Jako by se tu projevovalo přání vyklánět se z prostoru autora intencionálního do prostoru autora biografického.“<sup>123</sup> Oba přístupy popisuje komparací Bachtinova pojetí autora a recepcí tohoto pojetí dalšími literárními vědci. Bachtin zdůrazňuje roli autorského subjektu v díle jako jeho tvůrce (jehož můžeme vyčíst např. z kompozice díla), o němž se nedá hovořit jen jako o „obrazu autora“, neboť v takovém případě se v textu mísí „vytvořené (obraz) s tvořícím, s autorem“<sup>124</sup>. Tím zpochybňuje termín „obraz autora“ jako terminologicky postačující pro popis entity autora – neustále totiž narážíme nejen na entitu vytvořenou v textu, ale takovou, která ve všech svých podobách odkazuje i mimo text, tedy: „... jestliže / podle Bachtina/ nemůžeme na kompozici díla nevidět stopu aktivity *reálného* autora (jenž je vně díla) a jestliže na druhé straně nemůžeme *recepčního* autora *mínit uvnitř* jeho výtvoru (,abstraktní autor`, ,obraz autora`) pak ale *recepčního* autora nelze mínit plně ani mimo text! ... obraznost hotového díla nevyvodíme zcela z toho, co víme o autoru životopisném, obraznost musíme spojit s *autorským subjektem*; má-li ten však zasluhovat označení *autorský*, nemůže být zcela

<sup>119</sup> Mathauser, Zdeněk: *Estetika racionálního zření*. Praha 1999, Karolinum. s. 85

<sup>120</sup> Tamtéž, s. 85

<sup>121</sup> Tamtéž, s. 85

<sup>122</sup> Tamtéž, s. 85

<sup>123</sup> Tamtéž, s. 86

<sup>124</sup> Tamtéž, s. 90

umístěn do svého výtvoru; zůstává alespoň částečně ‚venku‘ stejně jako ‚autor biografický‘, odlišuje se zřejmě očištěním od náhodností životopisné empirie a estetickým (nikoliv biografickým) základem své obrazotvorby.“<sup>125</sup> Stojíme zde tedy před jakýmsi sblížením dvou odlišných „autorů“: životopisného, stojícího mimo text, a subjektu, existujícího pouze s textem. Oba zasahují do sféry působnosti druhého a nemohou existovat ani čistě mimo text, ale ani pouze v něm. Mathauser popisuje na příkladu Bohumila Hrabala vztah, jenž se mezi životopisným a autorským subjektem vyvíjí v kontextu tvorby jednoho tvůrce: „Doktor z Hrabalových *Svateb v domě*, píšící své texty na střeše kůlničky na dvorku, je postavou děje, postavou ve funkci obrazu autora; není to ani *autor životopisný* (neznáme např. verifikovatelný poměr prožitků autora životopisného k těm, jež jsou připsány obrazu autora), ani *autorský subjekt* (k němu patří mj. čtenářův názor na autentičnost v obraze autora a na literární deformace v něm). Zato časem dojde v Hrabalově tvorbě k posunu od tohoto personálního (tj. izolovaného, diskrétního) obrazu autora k obrazu, ... /kdy/ se předchozí vyhraněný obraz autora rozpouští v prostředí... v novém obraze se už konvenčnější obrysy obrazu autora rozplývají a stranou obrazu autora jako by svým autentickým osobním prožitkem se sblížoval *autor životopisný s autorským subjektem*.“<sup>126</sup> Tento exkurs jsme podnikli za účelem ozřejmit pozici autora v románu *To jsem já, Edáček*, a případně v kontinuu celé další Limonovovy tvorby. Kdo je tedy Edáček, ten, jehož existence je tematizována už v názvu románu? Edáček, sedící na balkóně a pojídající šci je stejně jako Hrabalův doktor „postavou ve funkci obrazu autora“. Tematizuje se explicitně nejen jeho existence jako taková (název románu *To jsem já, Edáček*, vede pochopitelně k otázce, kdo je „já“, kdo mluví, kde Edáčka hledat), ale i autorství samo (ve smyslu básník – spisovatel): „...řekl bych, že už je vám asi jasné, co

<sup>125</sup> Tamtéž, s. 91 (kurzíva v originále, Z. M.)

<sup>126</sup> Tamtéž, s. 86 – 87 (kurzíva v originále, Z. M.)

jsem za kreaturu, přestože jsem se vlastně zapomněl představit. Už zase tlachám, aniž bych vám nastínil, co jsem zač, zapomněl jsem a žvaním a žvaním, nechal jsem se unést možnostmi konečně na vás chrlit svůj hlas, jenže komu patří, to jsem jaksi nezjevil... Ptáte se, kdo jsem byl tam? ... Inu dobrá, tak básník, byl jsem básník, když to tak nutně potřebujete vědět, neoficiální, ilegální básník, ale co bylo, to je pryč, a teď jsem jeden z vás...".<sup>127</sup> Stále ovšem nevíme, kdo je za tímto hlasem, jenž chrlí slova: chtělo by se říci, že je to právě autorský subjekt, textová strategie vytvářející vypravěče v ich-formě. Přidržíme-li se ale Mathauserovy terminologie o „vyklánění se“ autora a autorského subjektu vně textu, a o rozdílu jeho podob před čtením a po čtení díla, vyjeví se nám básník Edáček Limonov v poněkud jiném světle. Při pohledu na další Limonovovu tvorbu zjistíme, že všechna jeho díla zpracovávají jeho život, že všem je připisován nějaký autobiografický statut. Není snad na současné literární scéně spisovatele, jenž by s takovou téměř až důkladností neustále psal jen o sobě. Co nás vede k tvrzení, že Edáček pojídající zelnu polévku na balkóně hotelu Winslow, je týž jako Edáček z děl jiných? Koherence tohoto autorského subjektu je dána právě jeho „vykláněním se do prostoru“ autora životopisného. o životopisném autorovi Limonovovi nevíme zhola nic. Všechny zmínky o něm (a dokonce i ty na stránkách encyklopedií tištěných či internetových) mají textovou povahu - a tudíž nespolehlivou ze své podstaty, co se týče faktografických informací. o Limonovovi se můžeme dozvědět především prostřednictvím jeho knih, jež de facto jen pokračují v již načrtnutém zobrazení této postavy jako funkce autorského obrazu. Slovo „postava“ je zde použito opravdu záměrně: Limonov jako by celý život vytvářel jeden typ textu, jeden velký román, v němž se jeho postava zrcadlí v podstatě stále stejně. Dokonce i jeho politické aktivity (založení Nacionálně

---

<sup>127</sup> Limonov, Eduard: To jsem já, Edáček. Praha 1994, Odeon. Přel. Libor Dvořák

Bolševické strany, odpor vůči současné ruské politice a především Vladimíru Putinovi, zatčení za nelegální obchod se zbraněmi atd.) jsou pouhým doplněním tohoto obrazu - a zcela v jeho intencích. Jako by Limonov psychofyzický (jehož neznáme a nemůžeme nikdy poznat; jenž pro nás vlastně ani existovat nemusí) nám „ukazoval“ jen určitou část svého autorského „já“, část uměle vytvořenou, vymyšlenou. Autentičnost jeho výpovědi si nemůžeme nikdy ověřit, čistě proto, že v podstatě za všemi Limonovovými knihami již vidíme pouze Edáčka, popřípadě Edáčka proměněného v čase, s trochu jinými názory, ale přesto pořád téhož.

Podobný „obraz autora“ popisuje i Petr A. Bílek ve stati *Obraz Boženy Němcové*. Je jím obraz „autora vytvořený institucionálně, v prvních desetiletích 20. století především školou, literární kritikou a veřejným povědomím a zájmem, v desetiletích posledních především pak působením školy a médií. Tento obraz - vzniklý na pomezí biografického a textového obrazu, ale také na pomezí odbornosti a zvědavosti - má své specifické parametry a způsoby utváření i fungování.“<sup>128</sup> Specifickou funkcí takového druhotně vytvořeného obrazu je schopnost vytvářet narativ<sup>129</sup>, vstupovat do příběhu - obraz je pouhým konstruktem<sup>130</sup>. Petr Bílek popisuje takový příběh na příkladu obrazu Boženy Němcové, jak je nám předkládán k poznání bez ohledu na čtení jejího díla (respektive na čtení díla samotného je kladen důraz až

---

<sup>128</sup> Bílek, Petr A.: *Obraz Boženy Němcové - pár poznámek k jeho emblematické redukci*. In: *Božena Němcová a její Babička. Sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky*, sv. 3, s. 11

<sup>129</sup> Srov. tamtéž s. 12

<sup>130</sup> Konstrukt *obrazu autora* má své vlastní zákonitosti: zahrnuje chronologické, lineárně přiřazované parametry života („osudu“), a tudíž si mnohem zřetelněji říká o využití narativních postupů. Jisté parametry jsou v podstatě dané (lineární osa od narození k úmrtí), jiné umožňují volnější přiřazování motivačních souvislostí, odboček od hlavní dějové linie, ale stejně tak i různou míru kauzálního propojování. Každý obraz autora má tak jisté invariantní rysy, které jej z důvodu potřeby neustále nového parafrázování vystavují do blízkosti hagiografických postupů či mytologizačního fungování. Obraz autora utvářený v rámci literární historie má již předem připravený půdorys tvorby i recepce, v němž s mírou kanonizace invariantu narůstá i míra příznakovosti odklonů od tohoto invariantu. Tamtéž, s. 12

druhotný). v případě Eduarda Limonova se setkáváme s obdobným mechanismem, ale přesahujícím hranice instituce: obraz Limonova - Edáčka je nám předkládán nejen v médiích (a tedy institucích), ale i v jeho vlastních knihách, které si zásluhu na této obrazotvorbě připisují díky deklarovaným autobiografickým rysům. Jak jsme si již ukázali výše, pravdivostní hodnota takových rysů je značně nízká (či spíše prakticky nulová - její hodnota je spíše referenční, odkazující na předpokládaný způsob čtení), vykazuje nás tedy zpět do říše fikce, v níž je síť textů a citací vytvářen obraz Edáčka později proměněného v Limonova (viz. poslední články, blog atd.). Limonov je ovšem spisovatelem dosud žijícím - a jako takový má speciální statut, neboť jeho texty nejsou ještě uzavřeny, obraz se tedy může neustále měnit a variovat - což se ostatně děje. Mluvíme-li tedy o emblematické redukci u Eduarda Limonova, dojdeme k závěru, že zde máme dva různé typy těchto kulturně mytologických obrazů (obecně jsme o nich již hovořili ve druhé kapitole): je to emblematická redukce nám v podstatě neznámé entity označované Eduard Limonov do podoby Edáčka alias Limonova, kterýžto se snaží sám ze sebe vytvořit ikonu (a nakonec se mu to do jisté míry i daří); a emblematická redukce, jenž je mnohem více zevšeobecňující a setkáme se s ní nejen v díle Limonovově či díle dalších tří autorů, jejichž texty budou v této práci využity ke srovnávací analýze, ale v literatuře vůbec (byť může mít mnoho podob): je jí redukce autora jako „spisovatele“. Tomuto spisovateli mohou být připisovány znaky nejrůznější, v našem případě jsou to znaky bohémství.

#### **4.2 Fikčně autobiografické rysy**

Číst nějakou knihu jako autobiografii (neboť dnes se již o ničem jiném než o způsobu čtení jako určení žánru - tedy nutně subjektivním určení žánru - nedá prakticky hovořit<sup>131</sup>)

---

<sup>131</sup> „Autobiography is a figure of reading or of understanding that occurs, to some degree, in all texts” - de Man, Paul. 'Autobiography as Defacement'. MLN. Vol 94,

znamená akceptovat jakousi hru na pravdu: autobiografie nás nutí hledat a ověřovat fakta, nebo přinejmenším podlehnout vábení „pravdomluvnosti“ jejího diskursu a přijímat tak bezvýhradně její tvrzení ohledně zobrazovaného světa a jeho vztahu ke světu aktuálnímu.

Pokud však v případě autobiografie skutečně můžeme uvěřit v její pravdivost, v případě románu už to přirozeně učinit nelze – což vede ke kontradikci (kontradikci v nabízeném způsobu četby). Kontradikce se tak stává základním postupem autobiografického románu: premisou rozlišení je způsob čtení, klíč, s nímž k textu prvotně přistupujeme – atribut „autobiografický“ nezbytně implikuje čtení mimetické, tedy takové, jehož „pravdivostní podmínky“ srovnáváme s jeho předobrazy ve světě aktuálním. Dorris Cohnová sice uvádí, že „žádný text nemůžeme považovat za více nebo méně fikční či více nebo méně faktický. Čteme v jednom klíči nebo v druhém – krátce, fikce není záležitostí stupně, nýbrž druhu.“<sup>132</sup>, jenže román prezentovaný jako autobiografický si vynucuje čtení hybridní, na pomezí žánrů. Toto tvrzení vztahujeme na čtení prvotní, čtení „běžného“ čtenáře, neboť ten „nebere ohled na specifickou ontologii fikčních světů a čte fikční literaturu stejným způsobem, jako čte zprávy o aktuálním světě, tedy zprávy, které může doplnit svou vlastní znalostí a zkušeností... Mimesis, odvržená moderními a postmoderními tvůrci světů, se mstí tím, že řídí čtenářovu rekonstrukci...“<sup>133</sup> Odborné čtení by však mělo být schopno tento způsob čtení překonat. Doležel navíc označuje podobné znaky a tvrzení v textu, které odkazují skutečně mimo fikční svět do světa aktuálního, jako odbočky zobrazující, které se svou povahou liší od „fikčních komentářů, vztahujících se k entitám fikčního světa“.<sup>134</sup>

---

no. 5, Comparative Literature. (Dec., 1979), s. 919-930. Převzato z [http://blogs.warwick.ac.uk/zoebrigley/entry/paul\\_de\\_man/](http://blogs.warwick.ac.uk/zoebrigley/entry/paul_de_man/)

<sup>132</sup> Cohnová, Dorris (1989) in Doležel, Lubomír: Heterocosmica. Fikce a možné světy. s. 39

<sup>133</sup> Doležel, Lubomír: Heterocosmica. Fikce a možné světy. Praha 2003, Karolinum. přel. autor. s. 246, s. 173.

<sup>134</sup> Tamtéž, s. 40

Rozlišuje texty fikční a texty zobrazující (jako jsou např. žurnalistické nebo vědecké texty), které si „činí nárok na platnost v aktuálním světě“<sup>135</sup>. Této platnosti pak podléhají právě ony zobrazující odbočky v textu, jako například aforismy, úvahy apod., tedy takové texty, kde „čtenáři nebo vykladači cítí, že tyto odbočky vyjadřují názory samého autora, /a/ mají právo se ptát, zda jsou pravdivé nebo nepravdivé v aktuálním světě.“<sup>136</sup>

Jak ale tyto teoretické předpoklady aplikovat na Limonovův text? Při běžném čtení se nám v paratextu knihy text představí jako román s autobiografickými rysy: začneme ho tedy číst jako hybridní žánr, v němž „je něco pravdivé a něco není“. v naší přirozenosti je si jevy pokládáné za „pravdivé“ ověřovat. Na druhou stranu, spokojíme se s málem: stačí nám některá obecně známá fakta: román se odehrává v New Yorku, o jehož existenci nepochybujeme. Pokud jsme v New Yorku nikdy nebyli a jsme čtenář český (nebo z evropského prostoru), nemáme již tendenci ověřovat dál: byt na Lexingtonce, hotel Winslow a další entity již ponecháme plně v intencích románové „pravdy“. Stejně je to i s postavami: setkáváme-li se s Edáčkem poprvé, jediné, co nás vede k ztotožnění autora a vypravěče a hlavní postavy zároveň je pouze shodnost jmen v i vně textu, jeho osud jako básníka, jenž je snadno ověřitelný v každé encyklopedické příručce na internetu. Na druhou stranu, proč bychom to dělali; Edáčkovu existenci přijmeme jako fikční fakt. K potvrzení pravdivosti (jež zakládáme na tom, že je text označen jako autobiografický, a tudíž bychom ho měli číst podle jiných pravidel než román) tedy dochází na základě pouze několika málo faktů. Jenže i těchto několik málo faktů stačí k tomu, abychom potvrzení pravdivosti a spojitost fikčního a aktuálního světa vztáhli na celé dílo. Znamená to, že rysy, které nese Edáček a které jsou nám v textu pozvolna odkrývány, jsou již součástí románového fikčního světa, ale my (běžný

---

<sup>135</sup> Tamtéž, s. 40

<sup>136</sup> Tamtéž, s. 40



čtenář) je aplikujeme a vztáhneme i na svět aktuální, tj. mimo jiné na obraz autora (který, jak víme, zvláštním způsobem existuje na pomezí těchto svou světů). Fikčně autobiografické rysy pak tvoří základ emblematické redukce autora (spisovatele, básníka) jako literární ikony nebo hvězdy - i když hvězdy outsiderské nebo, jak jsme již zmínili na začátku této kapitoly, hvězdy v podobě „prokletého básníka“. Edáček chce být hvězdou nejen pro ty, kdo to podle jeho soudu mohou ocenit (tedy především ruský lid, intelektuálové apod.), ale pro všechny. Sice tvrdí, že nechce být hvězdou pro masu (tedy celebritou), protože masou pohrdá, především tou americkou, nicméně právě v tomto pohrdání tušíme tvrzení, že se hvězdou cítí být - avšak doposud nebyl Amerikou patřičně doceněn. Masou míní nikoliv chudáky a vydědence (protože mezi ně se sám počítá), ale střední a vyšší třídu (v jazyce komunistickém pak „buržuje“, měšťáky atd.): „Žiju na váš účet, vy platíte daně, kdežto já dělám hovno... osobně mám za to, že jsem lůza, odpad společnosti, že v sobě nemám kouska studu a svědomí... hledat si práci se nechystám, neboť já chci ty vaše peníze pobírat do konce svých dnů. Jmenuji se Edáček. /.../ Teď jsem jeden z vás... a já vámi stejně pohrdám. Ne všemi, ale mnohými. Za to, že žijete nudně, že jste se prodali do zaměstnaneckého otroctví,..., za to, že jen děláte peníze a nikdy nevidíte světlo. Vy sračky!“<sup>137</sup>

V první části této kapitoly jsme mluvili o Limonovovi/Edáčkovi jakožto o konstruktu obrazu autora; vymezili jsme i jeho zvláštní rysy, spočívající v tom, že jeho dílo není ještě dovršeno, stejně jako v tom, že svůj konstrukt o sobě vytváří sám svými texty. v kontinuu celé Limonovovy bibliografie<sup>138</sup> se setkáváme s dalšími takovými obrazy: ať je to již Limonov v podobě dospívajícího adolescenta v románu *Výrostek Savenko aneb portrét bandity v jinošských letech* (Подросток Савенко,

<sup>137</sup> Limonov, Eduard: *To jsem já, Edáček*. Praha 1994, Odeon. Přel. Libor Dvořák. s. 9

<sup>138</sup> Úplný soupis bibliografie Eduarda Limonova najdeme na webových stránkách:  
[http://de.wikipedia.org/wiki/Eduard\\_Weniaminowitsch\\_Limonow](http://de.wikipedia.org/wiki/Eduard_Weniaminowitsch_Limonow)

или Автопортрет бандита в отрочестве, 1982), nebo *Deník smolaře* (Дневник неудачника, или Секретная тетрадь, 1977) nebo Limonov rekapitulující svůj dosavadní život a setkání s jinými v *Knize mrtvých* z roku 2001 (Книга мёртвых) - všude vidíme téhož Edáčka v různých variacích. To zmiňuje i Alena Vinterová v recenzi Limonovovy *Knihy mrtvých*: „...na povrch začíná prosakovat to jediné, na co se kniha soustředí - sám její autor, přesněji jeho dokonalý obraz, který se v jakékoli snaze o uchopení tříští. *Knihy mrtvých* je knihou, tedy literaturou, fikcí, či alespoň stylizací. Takovou stylizací jako Limonovův knírek a špičatá bradka, tlusté kostěné brýle a zpola vyholená hlava? Chtělo by se věřit v odtrženost literatury od reality, chtělo by se zanechat jí v jejím vlastním uzavřeném prostoru. Chtělo by se věřit v geniálního mystifikátora Eduarda Limonova, který se nad námi, naivními čtenáři, jen směje. Ale...“<sup>139</sup> Společně s Limonovovými začátky angažování se v politice se o něj začíná zajímat i tisk více, než tomu bylo doposud, a vznikají tak žurnalistické texty, dotvářející obraz Edáčka (který se spolu se vstupem do politiky mění na Limonova). Zajímavé je, že kromě nepopiratelných faktů (jakým je akt založení Národní Bolševické strany, zatčení apod.), se i novinové články opírají většinou o znalosti získané z Limonovových knih: příkladem za všechny budiž nám článek *Monumental Foolishness: The decline and fall of a man who once seemed poised to become the next great émigré writer*, publikovaný 20. února 2003.<sup>140</sup> Po expozé, kdy se píše o Limonovově zatčení, je Limonov představen jako kdysi nadějný básník, který měl naději stát se protipólem všech „Kunderů a Brodských“ emigrační literatury, avšak utratil svůj talent při návratu do Ruska, neboť nechal volný průchod své vášni pro zbraně a obdivu k násilí (např. založením Nacionálně Bolševické Strany v roce 1994). Navíc je popsán jako „nechutný

<sup>139</sup> Vinterová, Alena: Eduard Limonov - *Knihy mrtvých*, in *iLiteratura*, 31. 5. 2004

<sup>140</sup> Keith Gessen: *Monumental Foolishness*. článek na <http://www.slate.com/id/2078955/>

nacionalista, jenž byl během návštěvy svého přítele Radovana Karadžiče nafilmován, kterak střílí na bezbranné Sarajevo."<sup>141</sup> Jako kdyby násilí začalo určovat Limonovovu tvorbu a tvorba naopak určovala jeho život: „Dokonce i v jeho poezii se stále projevovala silná fascinace násilím."<sup>142</sup> Toto tvrzení se dokládá Limonovovým výrokem (není uvedeno, z jakého pramene tato slova autor článku čerpá): „Dosti bylo procházek parkem s dívkami s červenými líčky, přišel čas kráčet se svými věrnými soudruhy pod rudým praporem. To bylo moje heslo v letech devadesátých."<sup>143</sup> Závěrem se dozvídáme, že „... od té doby se stal po politické stránce extrémním nacionalistou; a po stránce spisovatelské zase extrémním narcistou."<sup>144</sup>

Díky jedinečnému spojení novodobých mediálních možností a sebe prezentaci svého já v jeho současných i dřívějších textech, se Eduardu Limonovovi podařilo vytvořit velmi ucelený (a přesto pouze parciální a neúplný) obraz současného spisovatele s „hvězdnými manýry“, s chováním celebrity se vším, co k tomu patří: s činy, které pobuřují a zároveň jsou nadšeně podporovány. Podařilo se mu rovněž vytvořit ze sebe „ikonického spisovatele“, spojovaného už napořád se svým kdysi „skandálním“ románem *To jsem já, Edáček*.

Zatím jsme však popisovali pouze mýtus týkající se spisovatele Eduarda Limonova konkrétně. Je tu však ještě druhá emblematická redukce, obecnější, ale o to možná zajímavější: obraz autora - spisovatele/básníka (v kontextu této knihy se jedná o synonymní výrazy) jako bohéma. Obraz je vytvářen na základě několika klíčových rysů. Děj knihy je vlastně velice prostý - řetězí se za sebou události Edáčkova života během jednoho krátkého úseku, po té co Edáčka opustila jeho žena Jelena; časové ohraničení je poměrně vágní, zhruba od března do října roku 1976, čas vyprávění se prolíná

---

<sup>141</sup> Tamtéž

<sup>142</sup> Monumental Foolishness. na <http://www.slate.com/id/2078955/>

<sup>143</sup> "Enough walks in the park with red-cheeked girls, it was time to walk with loyal comrades underneath a red flag. That was my slogan for the 90s." Tamtéž

<sup>144</sup> Tamtéž

s retrospektivními odbočkami. Přesných dat je v románu jen několik a nemají nijak zásadní úlohu, jen pomohou čtenáři zorientovat se v čase, přichází však nečekaně a nutí tak ke zpětnému listování a srovnávání si času vyprávění a času vyprávěného. Celá kniha končí tam, kde začala: na balkóně hotelu Winslow, slunečného říjnového rána. Kdy přesně začala se nedozvíme, respektive není to pro Edáčkův svět podstatné; důležité body na časové ose jsou tvořeny spíše událostmi a setkáním s dalšími postavami, ty jsou také explicitně zaznamenány (soulož s Rosannou - 4. července 1976, oznámení Jeleny o tom, že má milence - 19. prosince atp.). Rozchod s Jelenou je vnímán jako milník v Edáčkově životě, počátek jeho pádu na dno: „Nakonec se mě ujal bývalý disident Aljoška Šnejerson /.../ odvedl mě do Welfare centre a /.../ vymámil pro mě mimořádnou podporu, která mě sice srazila až na dno života, /.../ ale já vám ty vaše práva jebu do ucha, jen když nemusím v potu tváře dřit na chléb svůj vezdejší /.../ a místo toho klidně můžu psát své verše, na které se tady ve vaší Americe stejně jako v SSSR každý s přehledem vysere.“<sup>145</sup> Období Edáčkova života popisované v románu je snahou vyrovnat se s touto ztrátou a nalézt odpověď na otázku kdo vlastně je Edáček, co pohledává v emigraci; jaká vůbec je úloha básníka a spisovatele nejen v Americe a Rusku, ale všeobecně. Zobrazený svět románu je stav kocoviny, pomalého střízlivění emigranta v cizím světě, konfrontací jeho hodnot a hodnot těch druhých. Právě díky této konfrontaci nalezneme v románu emblematických obrazů mnohem více než jen mytologicky pojatý portrét básníka: jedním z nejviditelnějších je zobrazení „ruského člověka“, který se v Edáčkově pojetí opět stává svérázným typem: typickým znakem je např. smutek („Rusové na sobě cejch pohromy nesou téměř všichni. Podle typicky sklíčeného smutku v celé figuře se dají poznat i zezadu.“)<sup>146</sup>,

---

<sup>145</sup> Limonov, Eduard: To jsem já, Edáček. Praha 1994, Odeon. Přeložil Libor Dvořák s. 10

<sup>146</sup> Tamtéž, s. 16

nostalgické vzpomínání na vlast a proklínání nápadu emigrovat, spojené se srovnáním života před a po emigraci („Hostina umývačů nádobí, svářeče, nezaměstnaného a welfarovce. Kdybychom se před několika lety sešli ve Svazu, byli bychom básník, hudebník, špičkový sportovec, milionář a populární televizní komentátor.“)<sup>147</sup>. Obraz emigrovavších Rusů je přirozeně stavěn do juxtaopozice k obrazu člověka amerického, či takového, jenž přijme Amerikou nabízený svět. Svět, který Edáček chápe jako strůjce všeho zla, neboť mu odvedl jeho Jelenu, „jíž se z téhle země vrazila píča do hlavy... nažehlení a ulízení američtí nositelé úspěchu, ti gentlemani - Ameriko, odpusť! - vy jste čmajzli, ukradli mi /.../ to nejdražší na světě: mou ruskou holčičku.“<sup>148</sup> Americký způsob života vlastně ani své specifické rysy nemá, spíše je ztotožněn s měšťáctvím a šosáctvím všeobecně a popisován v kontrastu ke světu ruskému. Akcentuje se zklamání z emigrace a konfrontace s realitou: „/Emigranti ze SSSR/, kteří zde očekávali zlatá pohoří, bytostně nejsou schopni strávit prostinkou filozofií západního pracujícího. Být jako všichni - ale jaký smysl potom mělo odjíždět? Tady obyčejný člověk hrdě prohlašuje: jsem stejný jako ostatní!“<sup>149</sup> Lepší svět, v nějž ruští emigranti doufali, se ukazuje být zoufale stejný ve své jinakosti: „Geniální vynálezci zeleninových chlebíčků pro sekretářky z Wall Streetu tady k úspěchu dospívají převážně stejným způsobem jako ti v SSSR. Skrze poslušnost, leštění židlí ve státních či soukromých službách, krze nudnou každodenní dřinu. /.../ Civilizace je zařízena tak, že ti nejtalentovanější, hledající nové cesty, si nakonec lámou vaz. a my se domnívali, že rájem průměrnosti je SSSR, že tady je to jiné... Leda hovno! Tam platí ideologie, tady obchodní ohledy.“<sup>150</sup> Edáček nakonec prochází románem jako věčný pikaro svého druhu, místem jeho pouti může být jak nikdy nekončící cesta emigranta, tak jeho

<sup>147</sup> Tamtéž, s. 25

<sup>148</sup> Tamtéž, s. 178

<sup>149</sup> Tamtéž, s. 258

<sup>150</sup> Tamtéž, s. 182

nekonečné procházky po New Yorku; co hledá je láska, která snad zakryje prázdnotu bytí.

Jak je zřejmé, v románu se nereflektuje sám proces psaní, ani tento text nefunguje na principu odhalování svého vzniku: struktura je celkem jasná a nijak matoucí. Zřetelně však z celého románu vysvítá jistý názorový extremismus hlavního hrdiny, spojený mimo jiné i s oněmi klíčovými rysy autorského obrazu: Právě zde přichází ke slovu okamžik, kdy se čtenář nutně ptá: „kdo mluví?“, okamžik, kdy dochází k nejistotě ohledně odkazování k aktuálnímu světu (názory všeobecně známých osobností ruské emigrace a Edáčkův postoj k nim, fakta známá především čtenáři s podobnou zkušeností s totalitním režimem), ale zároveň k potvrzování vypravěčovy (a tedy autorovy?) spolehlivosti: „Samozřejmě se zlehka producíruju. Ne ne, Oči čórnnyje nelžou a já o sobě taky nelžu.“<sup>151</sup>.

Jak konkrétně je tedy strukturován obraz básníka Edáčka (a tedy básníka všeobecně)? Především je zde alkohol: pití samo se v románu stává emblémem nejen Edáčka (a tudíž básníka/spisovatele), ale všech Rusů. Je doslova kanonizováno, zvláštní důraz je kladen na „ruský způsob“ pití, na výdrž a celkovou „kulturu“ požívání alkoholu:

- „\A co vodku, vodku piješ? ... Tady to jednomu ani nejede\, postěžoval si. ,Doma si panečku člověk vrazil do hlavy sedum decáků a něco na zub, letí si po Leningradu jako na křídlech a je mu veselo a krásně. Kdežto tady si cvakneš, a jako když na tebe padne deka.\... Oni si všichni stěžují, že jim tu chlást nejede. Ale jede, jenže jinak - tady alkohol člověka deptá, já sám pití nejspíš co nejdřív nechám.“<sup>152</sup>
- „Ti oba (ruští básníci) prosluli svými alkoholickými poprasky... tak se to patřilo ve světě, odkud jsem odjel,

---

<sup>151</sup> Tamtéž, s. 167

<sup>152</sup> Tamtéž, s. 17.

tam se to za ostudu nepovažovalo, každý měl právo utrhnout se ze řetězu..."<sup>153</sup>

- „... a neopomněla dodat, že včera pořádala párty a Rusové byli všichni neobyčejně opilí..."<sup>154</sup>

- „Alkohol jsem nakupoval tak, jak mi kázaly ruské počty: na kluka flaška vodky, na holku flaška vína."<sup>155</sup>

Již bylo zmíněno, že se v textu netematizuje přímo proces psaní, ale zato básnictví ano. Edáček explicitně říká, že je a byl básníkem, jemuž se v novém světě nedostává uznání, protože je sice mistrem slova, leč v rodném jazyce; navíc svět západní neuznává básníky jako authority, jak tomu bylo v Rusku: „Já osobně nejvíc trávím na tom, že jsem ruský spisovatel, že zacházím s ruskými slovy a jako umělec jsem se vybarvil coby mazánek ilegální slávy, dychtivého zájmu nonkonformní Moskvy, tvůrčího Ruska, kde básník není jen tím, čím je jinde, /.../ v Rusku je básník odedávna vším, čímsi jako duchovním vůdcem. /.../ Tady znamená básník hovno."<sup>156</sup>

Dochází k úplnému zbožštění básnictví, básník se považuje (a má být považován) za něco víc než jen obyčejný člověk („Edáčka normální život nudí, v Rusku jsem před ním v děsu prchal, a tady mě na plané snění a řádné zaměstnání taky nikdo nenaláká.")<sup>157</sup>, zdůrazňuje se i motiv nenormálnosti, šílenství: „Byl jsem vychováván v kultu šílenosti. Schizák nebo schizka, tak jsme říkali každému z normy vybočujícímu jedinci, a pro označeného to bylo nejvyšší vyznamenání. /.../ Říci o někom, že je normální, se rovnalo urážce. Jak se člověk /.../ dostane až k surrealistickému zbožnění šílenosti? Samozřejmě skrze kumšt."<sup>158</sup> Básník (respektive jmenovitě Edáček) stojí nad vším a nad všemi; jeho outsiderství je volbou ve snaze jít proti konformnímu proudu a na druhé straně přijímanou nutností.

---

<sup>153</sup> Tamtéž, s. 217

<sup>154</sup> Tamtéž, s. 223

<sup>155</sup> Tamtéž, s. 225

<sup>156</sup> Tamtéž, s. 29

<sup>157</sup> Tamtéž, s. 22

<sup>158</sup> Tamtéž, s. 207-208

i jako outsider na okraji společnosti měšťáků je stále svým způsobem aristokratem (právě proto, že je básníkem), jenž pohrdá plebejci: „Vyklubala se z ní nenapravitelná plebejka, a to jsem jí prominout nemohl. Libovala si v tom, že je hovno, že je v životě jen hnůj /.../, nenáviděla všechny velké lidské poryvy /.../ se záští mravence.“<sup>159</sup> Se spodinou se sice zdánlivě identifikuje, ale je to spíše z nouze; ve skutečnosti ho jeho svobodný duch a spisovatelství pozvedají vysoko nad všechny: „Zase nemám nic, svůj básnický život jsem si uspořádal, a není příliš důležité, zda bude pokračovat či nikoliv, je hotov, existuje, v Rusku už z mého života upředli legendu a já teď, svobodný, prázdný a příšerný, chodím po Velkém Městě...“<sup>160</sup>

Vztah básníka ke světu by se tedy dal shrnout do protikladného postoje já versus oni (společnost) – opět se setkáváme s romantickým (či romantizujícím) pojetím básníka jako individua. Projevuje se to i v odporu k autoritám, k „mocným tohoto světa“ („V SSSR jsem pány tamního života nenáviděl úplně stejně – na mysli mám stranický aparát a všechny jeho papaláše. Ve své nenávisti vůči mocným tohoto světa jsem se nijak nechtěl umoudřovat...“)<sup>161</sup>, které Edáček vyjadřuje na odív vystavovanou lhostejností a pohrdáním („Mrdám do ucha váš svět, kde pro mě není místo... a když už ho nemohu zbořit, tak alespoň při pokusu o to nádherně zhebnu, společně s dalšími chudáky jako já...“)<sup>162</sup>.

Specifickým rysem Edáčka (tedy to, co se stává součástí emblematické redukce jen v případě tohoto textu, nikoliv

---

<sup>159</sup> Tamtéž, s. 141

<sup>160</sup> Tamtéž, s. 275

<sup>161</sup> Tamtéž, s. 38

<sup>162</sup> Tamtéž, s. 38



emblematické redukce autora všeobecně) je jednak tendence k extrémistickým názorům, jejich levicovost, ostentativně deklarovaná pravicové Americe (a určitý výsměch americkým levicovým salonním intelektuálům), jednak jistý revoluční duch (který později poslouží novinářům jako stopa po lásce k násilí u Limonova dnešních dnů): „‘Co myslíš, Caroll, dočkáme se za našeho života revoluce v Americe? ... Rád bych si zastřílel,‘ řekl jsem jí tehdy. a ví bůh, že jsem to myslel vážně.“<sup>163</sup>

Typickým bohémským znakem (a Edáček se za bohéma označuje explicitně) bývá i liberální postoj k sexu a lásce - v tomto ohledu dostane Edička těmto znakům jen zpola: sex a láska jsou protikladné entity, kdy v sexu může panovat otevřenost (styky se ženami i muži, obliba sexuálních hrátek, to vše Edáček splňuje), ale láska je jen jedna pravá. i Edáček má, po vzoru všech básníků, svoji Múzu, svou vysněnou „white lady“, jak ji nazývá, svou ženu Jelenu, jež ho odmítla. i v tomto hledání ztracené lásky bychom mohli najít další rys, jenž staví Edáčka do role nenapraveného pikara, hledače ve špíně, neboť mu nic jiného než špína tohoto světa nezbylo.

Posledním, leč důležitým rysem básnickovy osobnosti je otevřenost: při popisování sexuálních scén, při odhalování svého nitra, při použití hovorového jazyka s množstvím vulgarismů. i tato otevřenost je určitou stylizací a jistě poukazuje i ke snaze šokovat, trochu rozvířit kalný rybníček literatury.

Některé výše popsané rysy básníka a spisovatele se dají aplikovat skutečně velmi všeobecně, a jak uvidíme, invariují i v dalších zobrazeních autora jako spisovatele. Jiné jsou velmi specifické a charakterizují spíše Edáčka samotného. Právě jedinečnost některých rysů je pak nosným tématem dalších knih Eduarda Limonova, jež se podílejí na vytváření jeho (mohli bychom říci mediálního) obrazu ze současnosti jako levicového intelektuála a extremisty.

---

<sup>163</sup> Tamtéž, s. 122

## 5. Ruská ikona

Zatímco Eduard Limonov na vytváření svého vlastního mýtu těžce pracuje, o jiném ruském spisovateli byl takový mýtus vytvořen, aniž o to nějak zvlášť usiloval: řeč je o Venediktu Vasiljeviči Jerofejevovi<sup>164</sup> (v českých překladech - zvláště jeho díla *Moskva-Petuški zpáteční* - někdy bývá uváděno jméno Benedikt, patrně pro lepší následný překlad nečesky znějícího deminutiva „Věněčka“ jako „Béďa“<sup>165</sup>). Kniha *Moskva-Petuški zpáteční* (Москва - Петушки, 1970) se stala doslova knihou kultovní a byla obdařena mnoha přívlastky (které jsou ovšem často dosti zavádějícím pretextem, vybízejícím k poněkud jinému čtení, než text sám: „bible alkoholiků“ a „humorný, ale otřesný dokument o všedním životě ruských lidí, kteří propadli alkoholu“<sup>166</sup> v českých vydáních hovoří samo za sebe). Synekdochicky řečeno, jméno Venedikt Jerofejev se stalo takřka synonymem jediného textu, ačkoliv jich napsal o něco více. Což ovšem na druhé straně podporuje mýtus, který se kolem Venedikta Jerofejeva vytvořil.

*Moskva-Petuški* je text, který se trochu vymyká ze skupiny děl, jež jsou analyzována v této práci: jako v jediném není autorství (či spisovatelství) plně tematizováno. To, že hlavní hrdina mimo jiné také píše, se dozvíme pouze na jednom místě, a ještě jakoby mimochodem („‘Tak to jste vy, ten Jerofejev?’ Poposedla si ke mně, řasy se zakmitaly. ‚No jasně, kdo jiný než já.’ /.../ ‚Četla jsem jedno vaše dílko. Víte, nikdy by mě nenapadlo, že na padesát stránek se vejde tolik kravin. To byl

---

<sup>164</sup> V odkazech na české vydání *Moskva-Petuški zpáteční* budeme ve shodě s překladem používat přeložené jméno Benedikt, v textu samém se však přidržíme původní ruské podoby jména Venedikt a od něj odvozeného deminutiva.

<sup>165</sup> Ačkoliv, jak píše Alena Machoninová v recenzi této knihy, k takovému počestování není důvod, naopak použité jméno „Béďa“ vede k představě hlavního hrdiny „který daleko spíše připomíná Čecha s pivním pupkem, rozvaleného před televizní obrazovkou, na níž běží pomalý nedělní fotbalový zápas.“ Machoninová, Alena: *Věněčkovo pozměněné vidění*. In *Aluze*, č. 9/2006

<sup>166</sup> Obě označení najdeme např. na adrese <http://www.kosmas.cz/knihy/62254/moskva-petusky/>

nadlidský výkon!“<sup>167</sup>). Nicméně jen tato letmá zmínka a stejné jméno hrdiny, vypravěče i autora byly dostačujícím předpokladem k tomu, aby v pozdější recepci míra ztotožnění postavy/vypravěče s autorem dosáhla nebývalé šíře: rozrostla se do skutečného mýtu v pravém smyslu slova; dá se říci, že teprve následná recepce stvořila Věničku jako postavu se shodnými rysy, jaké nese (biografický) autor. Ztotožnění těchto dvou entit je o to zajímavější, že text Moskva-Petuški postuluje svoji fikčnost zcela jednoznačně. v úvodu knihy se setkáváme s dvěma paratexty: „*Krátkou autobiografií*“ a „*Upozorněním*“. *Krátká autobiografie* byla zjevně přiřazena k textu později, jak můžeme usoudit jednak z překladatelovy poznámky<sup>168</sup>, a jednak z uvedených faktografických údajů (data napsání knihy a data napsání děl dalších), a svým umístěním před narativem samým explicitně upozorňuje, že příběh, jenž následuje, by měl být čten jako fikce. „*Upozornění*“ (*Уведомление автора*) je již paratextem patřícím do světa poémy: dozvídáme se v něm o úpravách, které autor provedl v textu po prvním vydání knihy, které „bylo brzy rozebráno, tím spíše, že exemplář byl jediný“<sup>169</sup>. Týkají se kapitoly *Srp a kladivo - Karačarovo*, jež měla být plná vulgarismů; v knize však najdeme pouze nadpis: *Srp a Kladivo - Karačarovo* a větu „A bez otálení jsem se napil.“<sup>170</sup> To proto, že „v úvodu k prvnímu vydání jsem upozornil všechny dívky, že kapitolu *Srp a kladivo - Karačarovo* mají vynechat, protože za slovy ,a bez otálení jsem se napil‘ následuje půldruhé stránky nejryzejších ruských nadávek. /.../ Tímto upřímným varováním jsem však dosáhl pouze toho, že všichni čtenáři, zvláště dívky, hned nalistovali kapitolu *Srp a Kladivo - Karačarovo*. /.../ Z toho důvodu jsem shledal nezbytným vyhodit z kapitoly všechny

<sup>167</sup> Jerofejev, Benedikt: Moskva-Petuški zpáteční. Praha 2005, Pragma. Přel. Libor Konvička, s. 37-38

<sup>168</sup> Tato autobiografie se nachází v českém vydání Moskva-Petuški zpáteční, Praha 2005, Pragma, přel. Libor Konvička. Dle překladatelovy poznámky byla převzata z ruského vydání z roku 1989 nakladatelstvím Prométej v Moskvě.

<sup>169</sup> Jerofejev, Benedikt: Moskva-Petuški zpáteční. Praha 2005, Pragma. Přel. Libor Konvička. s. 5

<sup>170</sup> Tamtéž, s. 17

vulgarismy."<sup>171</sup> Paratexty celkem jasně oddělují entitu autora vně a uvnitř textu: mohli bychom tuto situaci popsat lépe v terminologii Umberta Eca<sup>172</sup>: empirický autor Venedikt Vasiljevič Jerofejev (který svou existenci deklaruje *Krátkou autobiografií*) nám předkládá svůj narativní text, jehož součástí je paratext modelového autora beze jména, jenž „redigoval a upravil“ druhé (či jakékoliv další) vydání své knihy. Takové několikeré „představení“ textu samotného a jeho následné vyprávění má v ruské literatuře tradici již od romantismu: s podobnou vyprávěcí strategií se setkáváme například v Gogolových *Večerech na Dikaňce*<sup>173</sup> (Вечера на хуторе близ Диканьки, 1835), kde se v předmluvě představuje „vypravěč“ včelař Rezatý Paňko, jenž následující povídky „zapsal“; nebo v Puškinových *Povídkách nebožtíka Ivana Petroviče Bělkina* (Повести покойного Ивана Петровича Белкина, 1830).

Nicméně ani v románu *Moskva-Petuški* „empirický autor“, zvláště tak, jak je zmíněn a popsán ve vlastní „*Krátké autobiografii*“, neodkazuje k Venediktu Jerofejevovi jako psychofyzické bytosti; spíše máme před očima stále Mathauserův „autorský subjekt, jenž se vyklání do prostoru životopisného autora“. Jako by se „postava ve funkci autora“, u Edáčka tak jasně vyjádřená v textu, objevovala jen v rámci těchto dvou paratextů. Vlastní narativ poémy<sup>174</sup> s vypravěčem v ich-formě (byť je obdařen stejným jménem jako autor) nenechává čtenáře na pochybách, že má před sebou svět fikční: Moskva, v níž je nemožné nalézt Kreml („Všichni říkají Kreml, Kreml. Všichni o něm mluví, a já sám jsem ho ještě neviděl ani jednou. Kolikrát jsem prochodil Moskvu opilý nebo v kocovině, ze severu na jih, ze západu na východ, od konce ke konci, naskrz

---

<sup>171</sup> Tamtéž, s. 5

<sup>172</sup> Srov. Eco, Umberto: Šest procházek literárními lesy, kapitola Vcházíme do lesů. Olomouc 1997, Votobia.

<sup>173</sup> Opíráme se o název použitý v tomto překladu: Gogol, Nikolaj Vasiljevič: Večery na Dikaňce. Praha 1963, SNKLU. Přel. Prokop Voskovec a Ervína Moisejenková

<sup>174</sup> Toto žánrové vymezení je uvedeno v *Krátké autobiografii* a používáno takřka v celé sekundární literatuře.

i nazdařbůh, a nikdy jsem neviděl Kreml.“)<sup>175</sup>, svět, kde se odehrávají rozhovory s anděly a Bohem ("`Andělé nebeští, jste to zase vy?` a zase tak laskavě: „Ovšemže my.“<sup>176</sup>; „A Bůh, obklopený fialovými blesky, mi odpověděl...“<sup>177</sup>) se od aktuálního světa čtenářské zkušenosti odděluje celkem jasně. v závěru příběhu se dokonce dozvídáme o vypravěčově vlastní smrti či alespoň stavu, jenž je smrti podoben: „Přikázal všem ostatním, aby mi podrželi ruce a ač jsem se snažil bránit, poloomráčeného mne přirazili k podlaze... „Proč, proooč...?` mumlal jsem. *Vrazili mi šídlo rovnou do krku...* Nevěděl jsem, že je na světě taková bolest, zkroutil jsem se v mukách. Tučné rudé písmeno JU vyplavalo mi před očima, zachvělo se a od té doby jsem nepřišel k vědomí a ani nepřijdu.“<sup>178</sup> Lubomír Doležel popisuje takovou situaci termínem „posmrtný text“<sup>179</sup> (ačkoliv zde se přímo o smrt nejedná), kdy je „fyzikálně nemožný akt“<sup>180</sup> (popis vlastní smrti nebo bezvědomí, z něhož se vypravěč ještě neprobral) přesto přijímán jako „pravdivý“ v rámci fikčního světa textu. Vypravěč *Moskva-Petuški* je zprvu vypravěčem spolehlivým: jednotlivá fakta si neodporují, vyprávění se odvíjí z Věničkova úhlu pohledu. Dokonce i ke konci příběhu, kde se hrdina noří do snu, z nějž občas plynule přechází zpět do reality svého fikčního světa, můžeme mluvit o jeho spolehlivosti; přiznává totiž, že některé věci se odehrály zřejmě ve snu: „A když jsem se svalil, Hospodine, okamžitě jsem se poddal proudu snění a lenivé dřímoty... Ale kdež! Zase lžu. Ale to nelžu já, to hřeší má zesláblá paměť! Nepropadl jsem se do snění hned; nejdřív jsem nahmátl v kapse nenačatou láhev kubánské, dal si pět šest loků, no a potom, složiv vesla, poddal jsem se opravdu proudu snění...“<sup>181</sup> „V tom mi ostří

<sup>175</sup> Jerofejev, Benedikt: *Moskva-Petuški zpáteční*. Praha 2005, Pragma. Přel. Libor Konvička. s. 7

<sup>176</sup> Tamtéž, s. 9

<sup>177</sup> Tamtéž, s. 17

<sup>178</sup> Tamtéž, s. 122 (kurziva originál, V. J.)

<sup>179</sup> Doležel, Lubomír: *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha 2003, Karolinum. s. 161

<sup>180</sup> Tamtéž, s. 161

<sup>181</sup> Jerofejev, Benedikt: *Moskva-Petuški zpáteční*. Praha 2005, Pragma. Přel. Libor Konvička, s. 86

proniklo do pravého boku, pak zase levého /.../ v tom jsem se probudil, celý roztřesený. Koldokola nikdo, jen vítr a psi zima... Znovu jsem usnul /.../ a tam zdáli, z mlhy vystoupili ti dva nadlidi, dělník a kolchoznice ze sousoší od Muchinové, přistoupili těsně ke mně a /.../ dělník mě vzal kladivem po hlavě a kolchoznice srpem přes koule. Zařval jsem si, až jsem se zase probudil.“<sup>182</sup> Ověřovací autorita ich-formového vypravěče<sup>183</sup> je tedy potvrzena jeho dočasnou spolehlivostí, a tak ji můžeme vztáhnout i na takový akt, jakým je popis vlastní smrti či ztráty vědomí.

Stejně jako u Limonova, i zde máme před sebou celkem prostou dějovou linii, jež popisuje cestu hlavního hrdiny Věničky za jeho milou a synem z Moskvy do Petušek. Formálně je text traktován názvy jednotlivých zastávek, které ovšem postupem času vnímá už jen čtenář: svět Věničky se rozostřuje a deformuje a nakonec místo Petušek končí tam, kde začal, tedy v Moskvě; příznačně navíc na místě, jež hrdina zprvu nemohl nalézt - u kremelské zdi. Deformované vidění světa by se samozřejmě dalo přirovnat k úměrně vzrůstající hladině alkoholu v krvi hlavního hrdiny, bylo by však zbytečným zjednodušováním: Moskva-Petuški je v Rusku dodnes považována za kanonický text postmoderny, pracující s intertextem, aluzemi, perzifláží a dalšími postupy pro postmodernu typickými. Ovšem taková interpretace není naším cílem.

Ukázali jsme si, že Moskva-Petuški nenabízí možnost číst knihu jinak než jako fikci. Obraz autora, který zde vzniká, má skutečně možnost zjasnit své kontury jen a pouze s prvním paratextem; ani tam však není příliš zřetelný. Evidentně se zde neseťkáváme s emblematickou redukcí autora jako spisovatele, ačkoliv i tady hrají některé zmiňované klíčové rysy důležitou roli (alkohol a „kultura“ jeho požívání). Před sebou však máme zcela jistě emblematickou redukcí Venedikta

---

<sup>182</sup> Tamtéž, s. 113

<sup>183</sup> Srov. Doležel, Lubomír: Heterocosmica. Fikce a možné světy. Praha 2003, Karolinum. Přel. autor

Jerofejeva do obrazu Věničky (nebo Věničky do obrazu Venedikta Jerofejeva).

Tento obraz Venedikta Jerofejeva vznikl postupem obdobným tomu, jak jej popisuje Petr Bílek v souvislosti Boženu Němcovou (viz. s. 39 této práce), tedy na základě sekundárních popisů v literárně vědných a historických publikacích, případně v médiích. Teprve s jejich pomocí se konstituoval mýtus o „jurodivém Věničkovi“.

V případě Jerofejeva se opravdu jedná o „mýtus“ v pravém smyslu tohoto slova: máme před sebou emblematickou redukci obrazu autora proměněného na skutečnou ikonu. Příznačné je, že toto zbožštění je uváděno do spojitosti s jedinou knihou, s poémou Moskva-Petuški zpáteční: na internetových stránkách věnovaných Venediktu Jerofejevovi ji najdeme vždy na prvním místě v soupisu autorovy bibliografie, existují i stránky věnované výhradně tomuto textu<sup>184</sup> (ale i Jerofejevovi samému).

Mýtus o Věničkovi popisuje Michail Epstein ve stati *Charms of Entropy and New Sentimentality. The Myth of Venedikt Erofeev*<sup>185</sup>. Epstein se nejprve všeobecně zabývá tvorbou mýtů o autorech, kde zmiňuje několik podmínek, pro důležitých jejich vznik:

- Autor by si měl vytvořit svůj typický lyrický subjekt, který funguje jako styčný bod reality a fikce, ale na druhé straně by se se svým „subjektem“ neměl ztotožnit úplně, aby byl dán prostor představitosti recipientů („The popular rumour mill must have enough space in order to bring to the writer's works that which could not or would not disclose about himself... It's only when the facts are missing or when they contradict one another that myth gets down to business.“)<sup>186</sup>.
- Tvorbě mýtu napomáhá i předčasný nebo tragický skon autora, („The best beginning for a myth his an untimely end, that is when witnesses to the mythmaker's life live

<sup>184</sup> Například <http://www.moskva-petushki.ru>

<sup>185</sup> In Epstein, Mikhail, Genis, Alexander *Russian Postmodernism: New Perspectives on Post-Soviet Culture*. Berghahn Books, New York 1999., s.423-455

<sup>186</sup> Tamtéž, s. 425

long enough for their memories to grow dim, turning them into stories and then legends... The writer becomes a myth because he did not live out his life, /.../ and we are trying to solve this riddle without him."<sup>187</sup>, důležité je tedy vytvoření onoho prázdného prostoru, z něž může mýtus o autorovi vyrůst („This gap between the creator and his creation is filled by the creation of the myth:")<sup>188</sup>.

Epstein rovněž zdůrazňuje, že ruská literatura je náchylnější k tvorbě mýtů než literatury jiné; důvod vidí v důrazu, jenž ruská kultura klade na historii, a pak také proto, že „the social imagination is constituted almost exclusively by literature and its derivatives."<sup>189</sup>

Ovšem jakmile se začne hovořit o konkrétním mýtu o Věničkově, máme náhle před sebou jeden z textů podílejících se na jeho vzniku: právě zde se vytváří spojení mezi Věničkovou/postavou/vypravěčem textu *Moskva-Petuški* a Venediktem Jerofejevem: „He remains not so much the author of his works as a character in them, about whom enough has been said to provoke interest, but not enough to satisfy it. /.../ The artistic image of Venichka, created by Erofeev, is complemented by the mythological image of Erofeev himself, created by his friends, who themselves became minor heroes in this myth."<sup>190</sup> Epstein všechny další citace, kde sleduje aspekty mytologizace a mýtu o Věničkově, uvádí v podstatě ze dvou pramenů: z almanachu *Těatr* (č. 9/1991), jenž vyšel po Jerofejevově smrti (1990), kde ostatní ruští básníci a spisovatelé napsali své vzpomínky na něj; a přímo z textu *Moskva-Petuški zpáteční*, tedy z textů, jejichž pravdivostní hodnota jakožto pramenů je prakticky nulová. Spojení života Venedikta Jerofejeva a jeho postavy nabývá v Epsteinově zobrazení až nadpřirozených rozměrů, například když upozorňuje

<sup>187</sup> Tamtéž, s. 425-426

<sup>188</sup> Tamtéž, s. 427

<sup>189</sup> Tamtéž, s. 424

<sup>190</sup> Tamtéž, s. 427



na spojitost mezi smrtí vypravěče („Vrazili mi šídlo rovnou do krku...“) a skutečnou Jerofejevovou smrtí (rakovina hrtanu): „If it were not for the ease with which Erofeev engaged in his own self-destruction, how would he have dared utter those prophetic words about himself... And while he actually survived for twenty years after this end, Erofeev never regained full creative consciousness. Instead there were only momentary flashes which signaled the death throes of an artistic talent.“<sup>191</sup>

Slovo „mýtus“, jak jej používá Epstein, zahrnuje širší označení, než jak jsme o „mýtu“ hovořili doposud v kontextu této práce (tedy pojetí barthesovské, kde je „mýtus“ synonymem pro emblematicky redukovaný obraz jakékoliv entity). u Epsteina je mýtus autora míněn jako nadstavba emblematicky redukovaných obrazů autora, je mnohem komplexnější a zahrnuje jak jednotlivé emblematické redukce spojené s autorským obrazem, tak vztah těchto obrazů k životopisným faktům, k básníkovu dílu atp. Ilustrujme si toto tvrzení na příkladu Karla Hynka Máchy. Již jsme zmínili jeho emblematicky redukovaný obraz jako básníka lásky<sup>192</sup>; další takovou redukcí může být pojmenování „romantický básník“. Všechny tyto obrazy, spolu s předčasným skonem na následky tak romantického činu, jakým je hašení požáru, láska k Marince a Lori, Máchovo dílo včetně šifrovaných deníků - to vše vytváří mýtus o velkém českém romantickém básníkovi, jenž žil stejně romantický život. Tento mýtus je ikonickým Máchovým obrazem. Na stejném principu vznikl mýtus o Venediktu Jerofejevovi. Předkládá se nám emblematicky redukovaný obraz jednoho konkrétního autora jako ikony ruské postmoderny, vzniklý jen a pouze na základě obrazů tohoto autora, jež jsou prezentovány literaturou sekundární (počítaje v to i www stránky věnované tvorbě Venedikta Jerofejeva), která tento obraz zživotňuje pomocí

<sup>191</sup> Tamtéž, s. 426

<sup>192</sup> Viz Bílek, Petr A.: Obraz Boženy Němcové - pár poznámek k jeho emblematické redukcí. In: Božena Němcová a její Babička. Sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky, sv. 3, s. 11.

rysů hlavní postavy z poémy Moskva-Petuški zpáteční, ačkoliv text sám nijak nevybízí k autobiografickému čtení (jež jediné by snad mohlo toto ztotožnění ospravedlnit). Zmínka v textu, která postuluje „shodnost“ identit autora/vypravěče/postavy, a tudíž by eventuelně mohla odkazovat k jinému způsobu vnímání textu, není natolik důraznou, aby zvrátila čtenářovo přesvědčení, že se jedná o text fikční. „Ikoničnost“ je tedy Jerofejevovi přisouzena až ex post. Jak jsme již zmínili na začátku této kapitoly, vzhledem k tomu, že hlavním hrdinou poémy Moskva-Petuški není básník (ostatně Věnička pracuje na jakýchsi montážích kabelů a jeho básnická činnost není, krom oné zmínky, tematizována)<sup>193</sup>, nemůžeme zde mluvit o emblematických redukcích spisovatele všeobecně. Klíčové rysy, analyzované v díle *To jsem já, Edáček*, bychom zde našli také, ale jsou to rysy patřící čistě postavě Věničky, jenž je součástí lehce deformovaného světa poémy; ostatně, i tyto rysy jsou hypertrofovány: pití alkoholu, které v *To jsem já, Edáček*, přesahuje míru běžného pití celkem snesitelně (respektive „uvěřitelně“), se v *Moskva-Petuški* mění v pití neuvěřitelné, a to co se týká jak množství alkoholu, tak jeho nejružnějších kombinací. Akt pití alkoholu je podoben eucharistii, mění se v rituál, jenž určuje rytmus textu - nicméně pro naši analýzu je tento fakt zcela irelevantní.

Per Bílek se zmiňuje o tom, že při (re)konstrukci obrazu autora se opakováním určitých invariantních rysů (respektive jejich parafrázováním) dostáváme do blízkosti hagiografických postupů<sup>194</sup>. Epsteinův text, jenž můžeme chápat jako ustavující pro Jerofejevovský mýtus, vyjadřuje svoji hagiografičnost velmi explicitně: hovoří totiž o „Věničkovi jurodivém“<sup>195</sup>. Obraz

<sup>193</sup> „Pak jsme vstali, rozvinuli kabel z bubnu, uložili ho do výkopu a zasypávali... zase jsme se usadili a pili vermut... Další den ráno jsme se obvykle sesedli a pili vermut. Nato jsme šli vytahovat ze země včerejší kabel, samozřejmě jsme ho pak vyhodili, protože byl zvlhlý.“ Jerofejev, Benedikt: Moskva-Petuški zpáteční. Praha 2005, Pragma. Přel. Libor Konvička s. 23

<sup>194</sup> Viz. Bílek, Petr A.: Obraz Boženy Němcové - pár poznámek k jeho emblematické redukci. In: Božena Němcová a její Babička. Sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky, sv. 3, s. 12

<sup>195</sup> Srov. kap. The Myth of The God's Fool. In Epstein, Mikhail, Genis, Alexander: Russian Postmodernism: New Perspectives on Post-Soviet Culture. New York 1999,

jurodivosti je přirozeně vyvozován z textu *Moskva-Petuški* (kde má skutečně své opodstatnění, zvláště s přihlédnutím k ruské tradici může být Věnička v textu legitimně nahlížen jako jurodivý svého druhu), ale i ze vzpomínek jeho přátel. Tato zmínka o bláznovství pro Krista, jež Epstein Jerofejevovi připisuje, posouvá ikonický obraz Věničky ještě o něco dál k jeho „zbožnění“ na ruském literárním nebi.

## 6. Americký sen<sup>196</sup>

Texty, v nichž se objevuje emblematické zobrazení spisovatele a které svými fikčně autobiografickými rysy odkrývají a zároveň jako by zmatňují vzniklý autorský obraz, nejsou přirozeně doménou pouze ruské literatury. Zatímco jména Limonov a Jerofejev budou známa spíše užšímu okruhu čtenářů, jména Bohumila Hrabala a Charlese Bukowského jsou jistě povědomá i čtenářům běžným; v případě čtenáře českého i proto, že dílo Bohumila Hrabala se stalo součástí kánonu české literatury 20. století. Oba vytvořili ve svých dílech obraz „typického“ spisovatele, tedy skutečný emblém autora/spisovatele se všemi nezbytnými znaky. Činí tak ovšem jinými prostředky než oba zmiňovaní ruští autoři.

Nejblíže Limonovovskému způsobu zobrazení spisovatele a vnímání autorského subjektu čtenářem stojí pravděpodobně dílo Charlese Bukowského. Stejně jako se u Limonovova setkáváme s básníkem Edáčkem, máme před sebou v Bukowského případě spisovatele Hanka/Henryho Chinaskiho. Postava označovaná jako alter ego spisovatele<sup>197</sup> prostupuje prakticky celou Bukowského tvorbou, od prvního románu *Poštovní úřad* (*Post Office*, 1971), až po román *Hollywood* (*Hollywood*, 1987)<sup>198</sup>. Na druhou stranu se v některých knihách, zvláště kratších povídkových cyklech, setkáváme i přímo s postavou Bukowského<sup>199</sup> - máme tedy před sebou dvě postavy, jež čtenář těžko rozlišuje nikoliv ve smyslu jejich fiktivní identity, ale z hlediska propojenosti s obrazem autora Charlese Bukowského. Bukowského texty jsou označovány za autobiografické, především proto, že

<sup>196</sup> Odkazujeme na knihu Harrisona Russela, který považuje Bukowského a jeho postavu Chinaskiho za přesný opak amerického snu, tedy jakousi autobiografii popisující nikoliv cestu otrhance k bohatství, ale spíše to, jak otrhancem a outsiderem zůstat a přesto být úspěšným. Viz. Russel, Harrison: *Against the American Dream. Essays on Charles Bukowski*. Santa Rosa 1995, Black Sparrow Press

<sup>197</sup> Viz např. [http://cs.wikipedia.org/wiki/Chinaski\\_\(postava\)](http://cs.wikipedia.org/wiki/Chinaski_(postava))

<sup>198</sup> Všechny romány a povídky s touto postavou viz tamtéž

<sup>199</sup> „‘pane Bukowski’, povídá Vera, ‘četla jsem vaše básně a ...’, na básně sere pes, ‘řekl jsem... ,Vero, ‘ řek jsem já, ‘já jsem ten největší světovéj básník.’ ,živej nebo mrtvej?’ ,mrtvej, ‘ povídám.” Bukowski, Charles: *Příběhy obyčejného šílenství*. Praha 2006, Argo. Přel. Bob Hýsek, Michala Marková, Martin Svoboda. s. 137

postava, již jsou tyto autobiografické rysy připisovány, tedy Henry/Hank Chinaski, celkem koherentně prostupuje celým Bukowského dílem, kde jsou reflektovány prakticky všechny jeho životní etapy; dokonce má svůj bildungsroman<sup>200</sup> o dětství a zrání hrdiny, *Ham on Rye* (Šunkový nářez, 1982). Dalším důvodem autobiografického čtení jsou opět paratexty<sup>201</sup> obsažené ve vydáních jednotlivých knih a také texty „o textech“, tedy to, co Gérard Genette označuje slovem metatexty<sup>202</sup>. Právě v nich se nám znovu nabízí klíč k onomu hybridnímu čtení, ke hře na „pravdu“, jež je vetkána mezi řádky textu: ve všech biografiích o Bukowském, zmínkách na internetu i jiných médiích se reflektují „autobiografické“ rysy jeho románů a textů do té míry, až dochází de facto k vytvoření další postavy - obrazu spisovatele Charlese Bukowského, jenž píše fikci s autobiografickými prvky. Podobnost se světem Limonova a podobnost emblematické redukce autora Bukowského do podoby Bukowského - slavného spisovatele (tedy rovněž „star“) je celkem zjevná, s tím rozdílem, že Limonov vytváří mnoho metatextů sám, zatímco o Bukowském jsou vytvářeny (a byly vytvářeny i za jeho života). Již v předchozích kapitolách jsme si popsali mechanismus, jakým se v těchto metatextech ustanovuje další narativ, vytvářející emblematicky redukováné obrazy autora. Případ Charlese Bukowského je typickým příkladem spisovatele, jehož obraz je poskládán ze střípků dalších příběhů, popsáných v nespočtu biografií. v jeho případě je navíc tento redukováný obraz jakoby „posvěcen“ jeho dílem, jež samo tento předložený obraz tematizuje a reflektuje. Vstupujeme vlastně do uzavřeného cyklického

<sup>200</sup> „Ham on Rye is a Bildungsroman, of sorts, and this form with its emphasis on growth and change would seem to require historical particulars. Bukowski endows his protagonist with a fair amount of biographical detail and thus finds it difficult to avoid history completely.“ Russel, Harrison: *Against the American Dream. Essays on Charles Bukowski*. Santa Rosa 1995, Black Sparrow Press, s. 168

<sup>201</sup> „Legendary barfly Charles Bukowski's fourth novel, first published in 1982, is probably the most autobiographical and moving of all his books, dealing in particular with his difficult relationship with his father and his early childhood.“ Text na obalu knihy Bukowski, Charles: *Ham on Rye*.

<sup>202</sup> „Další možnosti vztahů realizují metatexty - komentáře, recenze a vědecké studie k danému textu.“ Kubíček, Tomáš: *Komentář in Genette, Gérard: Fikce a vyprávění*. Praha 2007, AV ČR. Přel. Eva Brechtová. s. 74.

světa, v němž jednotlivé metatexty odkazují k textům samým (primárním) a naopak.

Román *Hollywood* se jeví z hlediska emblematické autora a vztahu textu k autorovi jako mimotextové (či hraniční) entitě, prezentované sekundární literaturou a médií, jako velmi produktivní. Dějová kostra příběhu se totiž odvíjí od psaní scénáře k filmu *Tanec Jima Beama* a jeho následné realizace, přičemž zmíněný scénář je založen na životních zkušenostech a zážitcích svého tvůrce, tedy Chinaskiho. Že vypravěčem románu a zároveň jeho ústřední postavou je spisovatel Chinaski, se nám odhaluje hned na druhé stránce: „'Chinaski', pravil, ‚většinu z vašich věcí jsem četl. Je to teda pěkný úlet.‘<sup>203</sup>. Chinaski je ve všech Bukowského románech zobrazen jako spisovatel, jenž si na živobytí vydělával v nejrůznějších zaměstnáních; ve volném čase pak psal básně a další texty, ale hlavně vysedával po barech a pil. v *Hollywoodu* se setkáváme s již lehce zestárlým Chinaskim, který se stal spisovatelem „na plný úvazek“, a i z toho důvodu přijímá nabídku k vytvoření scénáře pro hollywoodské filmaře. v tomto románu (a ostatně i v dalších románech Bukowského) je však již v úvodu následující zmínka: „Toto dílo je zcela vymyšleno a jakákoli podobnost mezi postavami v románu a postavami žijícími či zemřelými je čistě náhodná *atd.*“<sup>204</sup>. Na první pohled typický paratext jednoznačně přisuzující následujícímu textu statut fikčního vyprávění. Jenže „*atd.*“ na konci věty je přesně okamžikem znejistění: co se myslí „*atd.*“? Co ještě může být *dále* za tak jasným tvrzením? Zkratka „*atd.*“ ve svém důsledku tvrzení o fikčnosti románu ironizuje a převrací, dodává mu spíše statut hry na román; je v čtenářově kompetenci dosadit si, „co se tak obvykle na počátcích románů píše“. Ironizované potvrzení fikčnosti tedy naopak vybízí ke čtení autobiografickému, respektive takovému, v němž čtenář hledá podobné skryté zmínky, autentifikující

<sup>203</sup> Bukowski, Charles: *Hollywood*. Praha 1992, Pragma. Přel. Ladislav Šenkyřík. s. 10

<sup>204</sup> Tamtéž (kurziva T.L.)

fikční svět a spojující ho se světem aktuálním (vybízí, přidržíme-li se již dříve použitého termínu, ke čtení mimetickému). Podobnou interpretaci takového pretextu v Bukowského knize popisuje i Roddy Doyle v předmluvě k anglickému vydání *Ham on Rye*: „‘This is presented as a work of fiction and dedicated to nobody.’ These are the first words i ever read by Charles Bukowski. /.../ The words on that empty dedication page had grabbed me. ,Presented as a work of fiction’ suggested that there was more than story-telling going on inside, that there was real living behind the disclaimer...”<sup>205</sup>. Proklamovaná fikčnost textu tak paradoxně vede k hledání signálů non-fikce a ověřování míry mimetické nápodoby diskursu skutečného světa. Právě na tomto základě pak dochází ke ztotožňování postavy Bukowski/Chinaski – znovu se setkáváme s podobným principem jako u Limonova, kdy je nám předkládána „postava ve funkci autora“ a to nejen v textu samém, ale i vně něj.

Textové odkazy na psaní jako takové, především pak na psaní scénáře eskalují ve dvou okamžicích: nejprve tehdy, kdy se natáčení filmu zastaví na problémech s autorskými právy, neboť spisovatel Chinaski kdysi nevědomky prodal práva na postavu Henryho Chinaskiho: „‘Všechno je zase v prdeli. /.../ Patrně existuje jeden slavný režisér, který prohlašuje, že má všechna práva na dramatisaci jakéhokoliv díla o Henrym Chinaskim.’ Henry Chinaski bylo jméno, které jsem použil pro hlavní postavu v několika svých románech. Ve scénáři jsem jméno použil znova.”<sup>206</sup>. S další autoreferencí se setkáváme na samém konci románu: „‘Co teď budeš dělat?’ zeptala se Sarah. ,S čím?’ ,Chtěla jsem říct, že film už teď opravdu patří minulosti.’ ,To jistě.’ ,A co budeš dělat?’ ,Jsou tady koně.’ ,Kromě koní.’ ,Ale, doprdele, napíšu román o psaní scénáře a o točení filmu.’ /.../ ,Jak se to bude jmenovat?’ ,*Hollywood.*’

---

<sup>205</sup> Doyle, Roddy: Introduction. In Bukowski, Charles: *Ham on Rye*. Edinburgh 2001, Canongate Books. s. vii

<sup>206</sup> Bukowski, Charles: *Hollywood*. Praha 1992, Pragma. Přel. Ladislav Šenkyřík. s. 117

,Hollywood?' ,Ano...' a tady ho máte."<sup>207</sup> Jedná se o tzv. *mise en abyme*, rekurzivně-autoreferenční techniku vyprávění<sup>208</sup>, kdy se ve fikčním světě odkazuje na entity téhož jména (v tomto případě na postavu fikčního autora a stejnojmenný román). *Mise en abyme* je okamžikem, v němž může běžný čtenář podlehnout svodům mimetického čtení: především odkaz na román sám, jenž je součástí aktuálního světa, hmatatelnou materiální věcí, kterou čtenář v okamžiku četby drží v ruce, může vést ke spojování si fikčních jednotlivin s jejich protějšky ve světě skutečném. Při čtení textu (nebo při jeho zpětném vnímání) tak dochází k několikanásobnému zrcadlovému efektu: ve skutečném hollywoodském filmu *Barfly* (Štamgast, 1987), natočenému podle scénáře Charlese Bukowského, je zobrazen spisovatel Henry Chinaski; týž Charles Bukowski je pak autorem knihy, v níž spisovatel Hank/Henry Chinaski píše scénář k filmu, jehož hrdinou je jeho postava Henry Chinaski a který je psán podle zážitků Chinaskiho - autora: „'Tys jen chtěl, aby ten film byl o tobě.' ,To je ono! Napíšu scénář sám o sobě!' /.../ Psal jsem o mladíkovi, který chtěl psát a chlastat, ale úspěchy měl převážně v tom druhém. Tím mladíkem jsem byl já sám. /.../ ,Vy jste ten opilec z toho filmu?' ,Ano.'"<sup>209</sup>. Chinaski - autor scénáře komentuje i natáčení filmu a jeho „pravdivost“ či věrnost vzhledem k původním „autentickým“ zážitkům: „Konečně se natáčení rozjelo a Francine vyběhla na kopec k řadám kukuřice. ,Já chci kukuřici!' křičela. Vzpomněl jsem si na Jane, jak chodila na ten samý kopec. Jenomže když ona křičela ,Já chci kukuřici', znělo to, jako by žádala nazpět celý svět. /.../ Když křičela Francine, znělo to hluše, /.../ vůbec to nebyl šílený hlas opilce. /.../ Když pak začala Francine strhávat slupky, věděl jsem, že to není totéž, že to nikdy ani totéž

<sup>207</sup> Bukowski, Charles: *Hollywood*. Praha 1992, PPragma. Přel. Ladislav Šenkyřík. s. 204 (kurziva v orig.)

<sup>208</sup> „Různé typy rekurzivně-autoreferenční techniky, které spočívají v tematické nebo formální homologii mezi různými diegetickými rovinami.“ In *Metalepse*. Od figury k fikci. Rozhovor s Gérardem Genettem. *Aluze* 2/2007. přel. Martin Punčochář

<sup>209</sup> Bukowski, Charles: *Hollywood*. Praha 1992, PPragma. Přel. Ladislav Šenkyřík. s. 23, 70, 149



být nemůže. Francine byla herečka. Jane byla šílená alkoholička. Ale člověk přece od představení nečeká úplnou dokonalost. Dobrá imitace stačí."<sup>210</sup> Právě důraz na pravděpodobnost a nikoliv pravdivost, všechny zastřené zmínky a změněná jména jednajících postav vytváří strategii, která čtenáře nutí, aby odhaloval (de facto fiktivní) pojítka s aktuálním světem (např. jména postav v *Hollywoodu* změněná podle stejného fonetického klíče tak, že skutečná jména skutečných lidí, s jejichž fiktivním zobrazením se zde setkáváme, jsou velmi lehce rozpoznatelná: režisér Jon-Luc Modard, Tom Pell, popová zpěvačka Ramona, režisér Werner Zergog, spisovatel Mack Derouac atd.).

Obdobných potvrzení „autenticity“ a autobiografičnosti popisovaných prožitků se nám pak dostává i ve zmiňovaných metatextech: „Hank je protagonistou doslova veškerého svého psaní, vkládá do textů své zkušenosti, své myšlenky a činy přetváří pro větší srozumitelnost, aby se z chaosu stal řád. i když psal většinou poezii, pracoval rovněž na poli autobiografické prózy, kde veřejně předkládá jen spoře maskovaný soukromý život.“<sup>211</sup> Většina biografií Bukowského je psána spíše jako román, narativy těchto textů využívají zcela zřetelně vypravěčských technik typických pro fikční texty (přímá řeč „postav“, popisování situace z pozice vševědoucího vypravěče atd.). Románovost metatextů a odkazy k Bukowského primárním textům coby pramenům tvoří základ emblematicky redukováného obrazu Charlese Bukowského jako spisovatele, jenž systematicky popisuje svůj vlastní život prostřednictvím svých knih. Spisovatel zobrazený Bukowským je navíc zřetelnou typizací autora – bohéma, v jehož životě se spolu neoddělitelně snoubí tvorba se specifickým životním stylem, prezentovaným převážně vypitým množstvím alkoholu a pozicí na okraji společnosti. Přesně takový obraz Bukowského popisuje

---

<sup>210</sup> Tamtéž, s. 147-148

<sup>211</sup> Miles, Barry: Charles Bukowski. Praha 2008, Volvox Globator. Přel. Ladislav Šenkyřík. s. 143

Barry Miles v monografii *Charles Bukowski*: „Potom začal legendární, mytický život Charlese Bukowského: kurvy, chlást, rvačky a hýřivé pitky, penziony a pochybný půvab hollywoodského života na samém dně společnosti.“<sup>212</sup>

Právě „kurvy, chlást a život na samém dně společnosti“ tvoří rám emblematické redukce autora/bohéma. Život Chinaskiho se skládá z pití, psaní a sázení na koně. Je poměrně slavným autorem, ale čtenáři, jichž si nejvíc váží, jsou ze stejné společenské vrstvy jako on sám: „‘Chinaski,‘ řekl, ‚doprdele, to je CHINASKI!‘ ‚Jeden z mých čtenářů,‘ řekl jsem Sarah. /.../ výčepní přinesl další whisky. /.../ ‚Chinaski,‘ řekl, ‚největší světový spisovatel.‘ /.../ Pomalu se kolem nás začal tvořit hlouček. Těm ubohým chlápům cosi zcela chybělo a já cítil v té chvíli naprosté ztroskotání./.../ ‚Takže tohle jsou tvoji čtenáři?‘ řekla Sarah. ‚Myslím že většina z nich.‘ ‚Žádní inteligentní lidi tě nečtou?‘ ‚Doufám.‘“<sup>213</sup>

Alkohol se stává nezbytnou rutinou, normálním stavem, v němž spisovatel existuje: „/Alkoholismus/ je něco, co se nedá uspěchat. Dá to přinejmenším dvacet let práce, než se člověk stane alkoholikem bona fide. Já to táhl čtyřicátý pátý rok a nelitoval jsem ani týdne.“<sup>214</sup> v *Hollywoodu* je Chinaski zobrazen již jako starší a vlastně poměrně zajištěný spisovatel, takže život barového povaleče reflektuje už jenom ve vzpomínkách („Dveře pokoje se otevřely a Jack Bledsoe se vpotácel dovnitř. Doprdele, byl to mladý Chinaski! Byl jsem to já! Zatracené mládí, kam se podělo? Zatoužil jsem být zase mladým opilcem. Jenže jsem byl jen starý fotr, který cucá pivo.“)<sup>215</sup>, stejně jako pozici outsidera („Musel jsem vypadat šíleně. Neholený. Nátělník plný děr po cigaretách. /.../ Nehodil jsem se do tohoto světa a svět se nehodil pro mě, a našel jsem si několik sobě rovných. Většinou to byly ženy, s nimiž by většina mužů nechtěla být v jednom pokoji, ale já je

<sup>212</sup> Tamtéž, s. 115

<sup>213</sup> Bukowski, Charles: *Hollywood*. Praha 1992, Pragma. Přel. Ladislav Šenkyřík. s. 42

<sup>214</sup> Tamtéž, s. 64

<sup>215</sup> Tamtéž, s. 128

zbožňoval, inspirovaly mě, přehrával jsem před nimi /.../ a vyprávěl jim, jak budu slavný. /.../ Ony akorát ječely: 'Zavři tu klapačku! Nalej nám ještě!' Tyhle dámy z pekla, tyhle dámy v pekle i se mnou."<sup>216</sup>. Psaní a alkohol jsou únikem z reality a otázkou bytí i nebytí: „V podstatě kvůli tomu jsem psal: abych si zachránil prdel před blázincem, před životem na ulici, před sebou samým. Jedna z mých bývalých přítelkyň na mě křičela: ‚Chlastáš, abys utekl před realitou!‘/.../ Měl jsem láhev a k tomu psací stroj. Držel jsem rád vrabce v obou hrstech, a holubi mi můžou být ukradení.“<sup>217</sup>

Bukowského texty kreslí portrét spisovatele velmi jednoznačně: tvorba je únikem ze strašlivé reality, stejně jako alkohol, jenž k životu spisovatele neodmyslitelně patří. Touha stát se slavným je v případě románu *Hollywood* naplněna: Chinaski dosáhl toho, o čem snil, což ho na druhou stranu posunuje na stejnou úroveň s lidmi, jimiž kdysi pohrdal. Svoji zkušeností z mladých let se však stále cítí být postaven nad většinu „měšťácké“ společnosti a naplňuje ho vědomí, že hvězdou se stal především pro takové outsidersy, jakým byl on sám. Na rozdíl od Edáčka, jenž je mezi „spodinu“ vržen okolnostmi a ve své podstatě jí opovrhuje a stále si zachovává aristokratický odstup, Chinaski se s těmi, již ho obklopovali, zcela identifikuje.

Obraz Charlese Bukowského, vytvořený v souladu s fikčními světy jeho textů a fikčními světy metatextů, je obrazem spisovatele, který se stal „hvězdou“ i ikonou; takový obraz ovšem popírá slova, jimiž spisovatel Henry Chinaski v *Hollywoodu* komentuje slávu a publicitu, kterých se dostává hercům hrajícím postavy jím stvořené: „Panebože, pomyslel jsem si, a co autor? Spisovatel, to byla krev, kosti a mozek (nebo nedostatek toho všeho) vložené do těchto stvoření. Spisovatel nechal tlouci jejich srdce /.../, cokoliv se mu zachtělo. a kde zůstal spisovatel? Kdo kdy fotografoval spisovatele? Kdo mu

---

<sup>216</sup> Tamtéž, s. 144

<sup>217</sup> Tamtéž, s. 75

tleskal? Ale bylo tomu tak vždycky: spisovatel byl tam, kam patří: v nějakém temném koutě, odkud se jenom díval.“<sup>218</sup>

---

<sup>218</sup> Tamtéž, s. 135

## 7. Jedničky a championi krytých dvorců

Opět trochu jinak zkomponovaný portrét spisovatele nalézáme v trilogii Bohumila Hrabala *Svatby v domě*, *Vita Nuova* a *Proluky*.

Nejmarkantnějším rozdílem oproti předchozím textům nalezneme především v postavě vypravěče - jedná se sice o román v ich-formě, ale vypravěčem se stává snoubenka (a posléze manželka) hlavního hrdiny, jímž je „doktor“, píšící své texty v libeňském domě v ulici Na Hrázi. Hlas vypravěčky Elišky, zvané Pipsi, se v posledním díle trilogie prolíná s hlasem doktorovy matky. Ač se rozdílnost hlasu vypravěče a autora obvykle řadí k jednoznačným signálům fikce<sup>219</sup>, setkáme se v paratextech těchto knih s „nabídkami“ autobiografického čtení („Hrabalův text, to je stále oscilování mezi pravdou a fikcí, mezi reálným faktem a hyperbolou, mezi skutečností a legendou...“, „Vita Nuova jsou konfesijní memoáry, jejichž hlavním tématem je autor sám. /.../ Třebaže jde v podstatě o text autobiografický...“)<sup>220</sup>. Až sám obsah vyprávění naznačuje spojení mezi hlavní postavou a autorem Bohumilem Hrabalem, zakládajícím se na podobnosti vypravovaných událostí a faktů spojených s Hrabalovým životem. Nicméně explicitní zmínku Hrabalova jména jako jména postavy najdeme jen v posledním díle trilogie, pouze na několika místech a vždy tak, aby bylo zdůrazněno spojení mezi Hrabalem a jeho dalšími texty; jakoby se záměrně zdůrazňovaly autobiografické rysy, podložené odkazy na entity skutečného světa (tedy Hrabalovy knihy, popřípadě na akt psaní): „Děvenko, to je americká groteska, /.../ můj synáček je na nejlepší cestě stát se bestsellerem! /.../ Ono to možný je, pak že se na světě nedějí zázraky, já se bojím, že ještě vydá další knížky, protože čtenáři jsou teď děsně zvrhlí... Kdopak čte Galsworthyho, kdopak Arcybaševa? Kdopak Jiráska?

<sup>219</sup> Srov. Genette, Gérard: Fikce a vyprávění. Praha 2008, AV ČR. Kapitola Hlas

<sup>220</sup> Z textů na předsádkách knih *Vita Nuova* a *Svatby v domě*. Hrabal, Bohumil: *Svatby v domě*, *Vita Nuova*. Praha 1991, Československý spisovatel.

Aha! Hrabala! To je náš šrajbr...“; „Pane Hrabal, jsem váš žák, ukázal jste mi cestu, četbou vašich knížek jsem opět člověk...“<sup>221</sup>. Jméno se opakuje téměř v závěru knihy, při popisu oslavy Hrabalových narozenin: „...dokonce malíř Hegr s Bartoškem zvedli tu standartu /.../ napsal na tkanině, Ať žije Bohumil Hrabal, slavný český škrabal...“<sup>222</sup>, a v neposlední řadě v situaci, kdy je zabaven celý náklad *Poupat*: „... a když člen esenbé držel občanskou legitimaci, tak se zničehonic naklonil a řekl... Tak co, pane Hrabal, přijel jste si pro Pópata?“<sup>223</sup>. Znovu před sebou máme rozpor mezi způsobem čtení, které je postulováno paratexty (autobiografické rysy jako určení faktuálního vyprávění), a způsobem čtení, jež si vynucuje sám text (vyprávěcí situace, v níž autor a vypravěč nejsou identičtí). Na druhou stranu podle G. Genetta rozdílnost mezi vypravěčem a autorem, označující fikční charakter vyprávění, „předem nevylučuje jeho eventuální pravdivost“, tedy fikčnost vyprávěcí situace nemusí souviset s pravdivostí nebo nepravdivostí jeho obsahu<sup>224</sup>. Z tohoto hlediska pak předem avizované autobiografické rysy nejsou jen irelevantní poznámkou vydavatele a pozitivistickou interpretací Hrabalových textů, ale můžeme je akceptovat a nahlížet jako „zobrazující odkazy“<sup>225</sup> do aktuálního světa. Problémem ale zůstává rozlišení takových aktuálních odkazů od zmínek, odkazujících pouze zpět do světa fikčního: „fakta“ o Hrabalově životě (tedy o Hrabalovi jako životopisném autorovi) čerpáme de facto pouze prostřednictvím jeho knih (počítaje v to např. medailonky, které se staly paratexty mnohých vydání), popřípadě z médií. Opakuje se tedy situace popisovaná ve třech předchozích kapitolách: „autobiografické rysy“ stávají se rysy pouze fikčně autobiografickými, neboť odkazují na další fikční světy a nepopisují autora životopisného, ale pouze jeho obraz,

---

<sup>221</sup> Hrabal, Bohumil: *Proluky*. Praha 2004, Mladá fronta. s. 28, s. 62

<sup>222</sup> Tamtéž, s. 239

<sup>223</sup> Tamtéž, s. 245

<sup>224</sup> Srov. Genette, Gerard: *Fikce a vyprávění*. Praha 2008, AV ČR. s. 55

<sup>225</sup> Viz. s. 43 této práce

který je na základě těchto fikcí vytvářen. Jediným odkazem, který je možné chápat v intencích aktuálního světa, jsou uváděné názvy knih a textů (jež ovšem skutečně vyšly): jmenovitě *Perličky na dně*, *Poupata*, *Jarmilka*, *Skřiváci na niti*, *Ostře sledované vlaky*, *Inzerát na dům (ve kterém už nechci bydlet)*<sup>226</sup>. Na jména postav zobrazeného fikčního světa příliš spoléhat nemůžeme, byť jistě mají svůj protějšek v aktuálním světě (viz. Doleželova mezisvětová totožnost)<sup>227</sup>; nicméně nespolehlivost postav textu jako ukazatelů a odkazů do aktuálního světa můžeme pozorovat i proto, že mnoho z nich fungovalo i v jiných Hrabalových textech jako jejich protagonisté (Vladimír Boudník, Tekla, Hanča, strýc Pepin atd.). Čtenáři je tedy opět předložen emblematicky redukovaný obraz spisovatele, realizovaný ve dvou rovinách: v rámci svého vlastního světa je to zobrazení doktora/Bohumila Hrabala „šampiona krytých dvorců, slavného českého škrabala“, jako „hvězdy“ (či abychom zachovali hrabalovskou terminologii „jedničky“) – nejenom hvězdy široké čtenářské obce, ale hvězdy ještě z dob předcházejících jeho veřejné slávě, hvězdy v očích svých přátel a především v očích svých (i když v tomto případě se jedná spíše o touhu takovou hvězdou být; Hrabalův obraz i pojmenování, jimiž je tvořen, vyznívají v tomto ohledu nakonec vcelku ironicky, s nadhledem) – což je obraz popisovaný a konstituovaný Hrabalovými texty. Dále je to obraz Hrabala jako ikony české literatury, což je vnímání nastavené ex post literární kritikou a soudobým kánonem české literatury. Druhá rovina je všeobecnější a její nitky vedou do již známých končin: zobrazení spisovatele jako bohéma, jehož životní styl je nezbytným předpokladem k spisovatelské (a v Hrabalově kontextu k jakékoliv tvůrčí) činnosti.

Vraťme se ještě ke konkrétním prostředkům fikčního zobrazení Bohumila Hrabala v trilogii: první dva díly mají kromě

---

<sup>226</sup> Název této knihy je v textu nedořečen.

<sup>227</sup> Srov. Doležel, Lubomír: *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. Praha 2003, Karolinum. Přel. autor

vlastního názvu knihy ještě podtitul: *Svatby v domě* - Dívčí román; *Vita Nuova* - Kartinky. Součástí narativu je ve *Vita Nuova*<sup>228</sup> ještě dvoustránkový text, v němž se ozřejmuje fakt, že následný text je jednak dílem jakéhosi autorského subjektu, jehož hlas k nám právě promlouvá (a který s námi komunikuje v čase po dokončení textu: „Teď když jsem dopsal *Vita Nuova* text který jsem psal v proudu dlouhého nadechnutí a vydechnutí...“<sup>229</sup>), a jednak je složen z obrazů (odtud tedy podtitul *Kartinky*) jeho minulosti: „... já jsem si dovolil ten luxus diagonálního čtení apriori protože tou samou metodou jsem četl ve své minulosti když jsem z ní vybíral zasuté obrazy mého života které jsem hovorem převedl do jednodimenzionálních řádků...“<sup>230</sup>. v prvních dvou částech trilogie je skutečně odkazů na entity aktuálního světa minimum, z tohoto hlediska se jako nejvydatnější jeví díl třetí: nejen kvůli již zmiňovanému explicitnímu pojmenování postavy do té doby nazývané „doktor“, popřípadě „můj muž“ a „můj klenot“, jako „Bohumil Hrabal“, ale i kvůli událostem a faktům, jež jsou v obecném povědomí zvláště českého čtenáře (např. Oskar za Ostře sledované vlaky, různá ocenění, jež Hrabal obdržel, chata v Kersku, kočky apod.). v prvních dvou částech trilogie zůstává doktor mnohem více soukromou osobou, nejen pro „zatajení“ svého jména, ale i pro intimní povahu líčených příběhů (seznámení se ženou Eliškou, střípky z manželského života atd.), vlastně až do doby, než mu vyjde první kniha (tento okamžik je popsán na začátku třetího dílu) - tehdy se stává osobou veřejnou i z hlediska fikčního světa textu - čtenář má mnohem více možností si předkládaná fakta „ověřovat“ na základě svých znalostí.

Konkrétní rysy, považované za klíčové pro emblematicky zredukované zobrazení spisovatele jako bohéma, jsou v mnohém

<sup>228</sup> Sám název *Vita Nuova* odkazuje ke známé Dantově autobiografii, kterýmžto odkazem se do jisté míry může také potvrzovat idea faktuálního vyprávění; na druhou stranu jí však tento odkaz svou povahou (povědomí o tom, že Dante napsal autobiografii *Vita Nuova*) spíše ironizuje.

<sup>229</sup> Hrabal, Bohumil: *Vita Nuova*. Praha 1991, Československý spisovatel. s. 11

<sup>230</sup> Tamtéž, s.12



totožné s těmi, jež jsme popsali v případě předchozích textů: nejdůležitější roli opět hraje alkohol, lehce outsiderské postavení a zároveň vymezení se vůči měšťácké společnosti, opovržení těmito lidmi a naopak fascinace lidmi zdánlivě „obyčejnými“: právě karnevalizace (v bachtinovském smyslu) a převrácení hodnot, hledání poetiky ve všedních věcech jsou výraznými znaky hrabalovské představy „spisovatele“ (a přirozeně jeho poetiky všeobecně).

Pití je chápáno jako společenský akt, akcentuje se nikoliv konzumace jako taková (jako je tomu například v případě Bukowski/Chinaski), ale spíše návštěva restauračních zařízení a hospod, eventuelně pití s přáteli; alkohol povzbuzuje vypravěčské schopnosti, přináší příběhy a v neposlední řadě zvyšuje společenskou prestiž (přirozeně jen ve společnosti lidí podobně zasažených „kumštem“):

- „Proto tak blbě piju, ani mi to nechutná, ale já piju proto, abych taky něco ve společnosti dokázal, abych byl tak trochu jednička...“<sup>231</sup>
- „Jednou tam v ponorce, tam jak bydlel pan Marysko, ve sklepě, se taky tak ožrali borovičkou, byl Velký Pátek, můj synáček pil z nich samozřejmě nejvíc, protože chtěl být spisovatelem, borcem, jedničkou a mistrem světa, tak pil borovičku na žízeň...“<sup>232</sup>
- „... a tak si povídáme, že si uděláme svatbu taky, a přišel Páša, maličký kulisák, se kterým si leta máme co říct, pojí nás společný pití, jednou /.../ jsme propili nejen vejplatu, ale i zálohu, /.../ a tak jsme hřebíkem s Pášou vyryli, /.../ že se k prvnímu jarnímu dnu půjdeme oba léčit ke Skálovi, ale pak jsme to vzdali...“<sup>233</sup>

I tady je doslovně tematizováno psaní, spisovatelství : doktor si píše texty zatím více pro zábavu a po dráze spisovatele jen touží, eventuelně o ní mluví; psaní se ale vrací k jedné ze

<sup>231</sup> Hrabal, Bohumil: Svatby v domě. Praha 1991, Československý spisovatel. s. 80

<sup>232</sup> Hrabal, Bohumil: Proluky. Praha 2004, Mladá fronta. s. 46

<sup>233</sup> Hrabal, Bohumil: Svatby v domě. Praha 1991, Československý spisovatel. s. 67

svých původních funkcí - stává se posvátným aktem, okamžikem vytržení z reality, božskou inspirací, kdy se odhaluje (v duchu romantické tradice) básníkovo „já“, jeho génius: „Tak hele, holčičko, na počátku všeho je obdiv a jak začneš něčemu se divit tak tak nějak ztrneš tak nějak seš hrozně pasivní ale to nic to je jen pokora plná jisřivýho očekávání je to takovej stav před zvěstováním máš otevřený oči a máš otevřenou duši a najednou ta tvoje pasivita přeskočí v opak a ty to všechno nejen chceš ale musíš zaznamenat a spisovatel je ten kdo začne opisovat to co uviděl to co se rozsvítilo a není to nic jinýho než ohromná radost z něčeho mimo tebe...“<sup>234</sup>. Touha něco dokázat, být „jedničkou“ provází doktora po celou dobu, přesto se děsí konfrontace pravdy, okamžiku, kdy by musel opravdu psát a nejen hovořit o tom, co napíše:

- „... můj muž už nesmí chodit do práce můj muž musí začít opravdu psát /.../ a musí sám sebe prověřit zdali na to psaní má zdali se nemýlí nejen on nejen jeho přátelé ale i jeho maminka /.../ a ať se tedy objeví ta propast že na psaní nemá že si jen hraje na budoucího spisovatele...“<sup>235</sup>
- „Hele na světě už je napsaných milión knih a víc a teď najednou přijde pan spisovatel který si myslí že on tomu natrhne triko že on je ta jednička na kterou čekají čtenáři celého světa /.../ jen proto abych nepsal to co už napsali jiní šrajbři jen proto tolik čtu abych našel tu štěrbinu ten volnej plac jen pro mne...“<sup>236</sup>
- „Dobrá ty říkáš že tam ve Spálený ulici pakuješ balíky a nakládáš je že to je tvoje dojetí a slyšíš hovory lidí a piješ kvanta piva a čekáš že jednou přijde tvá chvíle /.../ Je to v tobě seď a piš Ta Jarmilka co jsi napsal tě zavazuje a já jsem se usmívala protože jsem věděla jak právě tohohle se můj muž bojí...“<sup>237</sup>

---

<sup>234</sup> Hrabal, Bohumil: Vita Nuova. Praha 1991, Československý spisovatel. s. 24

<sup>235</sup> Tamtéž, s. 39

<sup>236</sup> Tamtéž, s. 45

<sup>237</sup> Tamtéž, s. 203

V Prolukách je doktor spisovatelem sice již úspěšným, přesto je jeho psaní neustále ironizováno, zdůrazňuje se nepatřičnost doktorovy příslušnosti k básnickému stavu: „všichni ti básníci vypadali opravdu jako básníci, jediný můj muž mezi nimi vypadal jak fotbalista, který přestal hrát, jako sedlák...“<sup>238</sup>.

Posledním, avšak důležitým rysem spisovatele a umělce všeobecně se v trilogii stává nekonformnost, nekonvenčnost, a to nejen v tvorbě, ale především v životě; nekonformnost jako vymezení se vůči jiným lidem, obyčejným, avšak obyčejným nepoeticky, žijícím svůj poklidný měšťácký život, vůči mase. Spisovatel (či umělec vůbec) potřebuje pro svou tvorbu získat a mít intenzivní pocit existence:<sup>239</sup> „Mladá paní tak co dělá pan manžel, už si koupil ty pantofle s vyšívánými koťátky a zdalipak už píše tu svoji geniální knihu, která překvapí naši čtenářskou veřejnost? /.../ a já jsem si vymýšlela na muže všechno to co jsem od něj slyšela vyprávět a Vladimír breptal... No tohle! ten doktor je geniální... Teďka věřím že z něj bude jednička že z něj bude champion že z něj bude mistr světa na literaturu... protože už teďka je národní umělec...“<sup>240</sup>.

Nekonformnost se ovšem vytrácí spolu se slávou, stejně jako přátelé: „Opravdu, od té doby, co můj muž vydal první knížku až po tu poslední, pátou, ten Inzerát na dům, od té doby ti jeho bývalí přátelé ne že by mu to záviděli, ale tvrdili, že se můj muž změnil, že je teď pan spisovatel...“<sup>241</sup>. Stejně jako je emblematicky redukován obraz autora/spisovatele do podoby bohéma, na stejné rovině vzniká redukováný obraz spisovatelova

---

<sup>238</sup> Hrabal, Bohumil: Proluky. Praha 2004, Mladá fronta. s 32

<sup>239</sup> Tento rozpor si můžeme ilustrovat epizodou se zamilovaným Vladimírem, kdy je Vladimírův exaltovaný stav zamilovanosti v juxtapozici s „naprostou konvenčností“ jeho dalšího chování: „Hele doktore viděl jsem krásný župan v Kotcích nechtěl byste si jeden koupit /.../ hodil by se k vám ve vaší momentální mentální situaci... /.../ Mladá paní víte já nemůžu si cokoli vymyslet já /.../ musím všechno na sobě nejprve si zadřít do krve hmatovým prožitkem /.../ Tak bych se podřízl měl bych absolutní prožitek ale hlavně bych neseděl doma v županu a nečetl si o tom co do mrtě prožili jiní... /.../ /Vladimír/ mne zklamal ten byl ale tak konvenční a tak maloměšťácký a tak konvenční manžel který za jediný úsměv své konvenční manželky by byl ochoten se zřítí té svojí aktivní grafiky...“. Hrabal, Bohumil: Vita Nuova. Praha 1991, Československý spisovatel. s. 227

<sup>240</sup> Tamtéž, s. 242

<sup>241</sup> Hrabal, Bohumil: Proluky. Praha 2004, Mladá fronta. s. 101

protějšku, tedy maloměšťáka a člověka z davu, nenadaného uměleckým zřením; je zobrazen pomocí kulturních stereotypů a atributů takovým osobám připisovaným: pantofle s koťátky, župan, vůbec zabývání se přízemními věcmi tohoto světa („vyřídte doktorovi mladá paní ať jen chodí dál se samicema pana Maňasa do Košíř k samcovi... vyřídte mu ať si koupí kobereček a knihovnu a ať si vyčabrakuje ten svůj byt...“)<sup>242</sup>.

## 8. Závěr

Prezentovaný obraz spisovatele Bohumila Hrabala se spolu s Jerofejevovým mýtem jeví jako nejliterárnější a nejkompexnější z námi srovnávaných textů a obrazů autorů v nich; to proto, že „Bohumil Hrabal“ není jediným tématem autorových knih, jako je tomu v případě Limonova a Bukowského. Hrabal jen zběžně načrtává portrét spisovatele a jeho života, a tím zároveň ponechává dostatečně velký prostor pro čtenářovu fantazii, aby čtenář mohl při své rekonstrukci obrazu spisovatele zaplnit mezery vzniklé při jeho vytváření. Takové dotváření fikčních světů čtenářem (které má tendenci zaplňovat právě na základě mimetického čtení) je důsledkem jejich neúplnosti (úplnosti fikčního světa nemůže být nikdy dosaženo, neboť „neúplnost je obecná extenzionální vlastnost struktury fikčních světů“<sup>243</sup>). (Emblematicky redukovaný) obraz Bohumila Hrabala/doktora a Věničky Jerofejeva před námi vystává v mnohem plastičtější podobě než obrazy Edáčka a Chinaskiho, a to i navzdory své neúplnosti (nebo právě díky jí). Vzniklý prostor, opětovně zaplňovaný individuálně jednotlivými čtenáři, se jeví mnohem produktivnějším pro vznik mytologizací (jak ostatně poznamenává již Epstein)<sup>244</sup>, přílišná explicitnost (jako v případě Limonova) působí spíše kontraproduktivně.

<sup>242</sup> Hrabal, Bohumil: Vita Nuova. Praha 1991, Československý spisovatel. s. 37

<sup>243</sup> Srov. Doležel, Lubomír: Heterocosmica: Fikce a možné světy. Praha 2003, Karolinum. Přel. autor. s. 171 - 172, konkrétní citace s. 171

<sup>244</sup> Viz. s. 61 této práce

Dobře viditelné je toto tvrzení ostatně i na příkladu, jak se jednotlivým knihám podařilo zmytizovat v nich popisovaný prostor: Hrabalova Libeň a „Hráz věčnosti“ se staly do jisté míry literárními toposy (přirozeně v kontextu české literatury), stejně jako mýtické putování z Moskvy do Petušek „električkoj“. Výrazné spojení těchto míst s otevřeně fikčním světem textů vede překvapivě k jejich většímu „zživotňování“; jakoby čtenář toužil proniknout nikoliv na místa spojená s životopisnými autory, ale spojená s fikčními světy těmito autory vytvořenými, a alespoň na chvíli tak uniknout světu aktuálnímu (vezměme již uváděný příklad Sherlocka Holmesa a jeho bytu na Baker Street: po přečtení Holmesových příhod se jistě raději půjdeme podívat tam, i s vědomím, že Baker Street Holmesova světa je pouhou fikcí, než na dům, v němž bydlel empirický autor Sir Arthur Conan Doyle). „Zážitky“ z četby se budou vždy pojít s chronotopem toho kterého románu/textu a nikoliv s fakty skutečného, aktuálního světa, bez ohledu na jejich proklamované propojení.

Emblematické redukce autorství jsme popisovali ve dvou rovinách: konkrétní, ve spojení s jednotlivými spisovateli, a všeobecné, týkající se zobrazení spisovatele/básníka/autora jako jistý typ těmito texty konstituovaný. Rysy připisované autorům všeobecně vytváří obraz básníka tak, „jak má správný básník vypadat“, resp. jaká je „všeobecná“ představa spisovatele. Některé námi analyzované rysy jsou spojovány s básníky/spisovateli (a tvůrci vůbec) již od romantismu, např. vyčlenění ze společnosti, které je oboustranné (básník pohrdá masami, ocitá se tak nejen „mimo“ ale i „nad“ společností; masy ho pak označují za outsidera), nebo důraz na „nadpřirozený“ původ básnickovy inspirace; jiné jsou naopak specifikem spisovatelů dvacátého století (to platí především o roli alkoholu). Všichni básníci/spisovatelé oplývající těmito rysy pak mohou být označeni za „ikony“ nebo „hvězdy“ ve smyslu jejich výjimečnosti.

Vzhledem ke specifikům jednotlivých autorů jsme si definovali další označení konkrétních autorských obrazů: autor jako „celebrita“ (slovo *celebrita* je zde užito ve shodě s jeho současnými mediálními konotacemi), tedy obraz, jenž je vytvářen zdánlivě o životopisném autorovi, jak si ho představuje čtenář (jak ale bylo v této práci již zmíněno, nejedná se ve skutečnosti o autora životopisného ani o pouhý autorský subjekt, vznikající jako mentální konstrukt v průběhu čtení, ale spíše o entitu někde na pomezí těchto dvou: jak zmiňuje Zdeněk Mathauser, „... ani při vyprávění autobiografickém – dodejme: nebo při postmoderní tematizaci samého psaní knihy – nemůže /autorský subjekt/ své ‚já‘, zakotvené ve světě *zobrazujícím*, ztotožnit s ‚já‘ figurujícím ve světě *zobrazeném*: nemůže zvednout sám sebe za vlasy; vyklání se však tak, jako by byl všudypřítomným svědkem na okraji právě *zobrazovaného* světa.“<sup>245</sup>). Ani tento obraz však není a nemůže být „pravdivý“ a nedokáže odhalit „osobnost“ autora v její celistvosti. To proto, že bez ohledu na množství poskytovaných „faktů o životech“ jednotlivých autorů nakonec zjišťujeme, že fakta nám předkládaná jsou rovněž dílem fikce (nebo se nemůžeme dostatečně spolehnout na jejich pravdivostní hodnotu); takto vzniklý obraz autora je tedy zákonitě pouhou zjednodušenou a neúplnou mozaikou, složenou z jednotlivých útržků „textů“ všeho druhu (básnickými texty počínaje a novinovými články či metatexty konče). i přes zjednodušení a zúžení významu (tedy „redukci“) však může být takový obraz funkční. Ostatně zrození „celebrity“ v mediální virtuální realitě nefunguje jinak: z „existence“ všech možných „stars“ jsou zdůrazňovány jen ty rysy, o nichž se předpokládá, že je čtenáři/diváci budou jako rysy celebrity vnímat – a naopak, zdůrazňování právě těchto rysů vede k upevňování již zažitých kulturních stereotypů.

---

<sup>245</sup> Mathauser, Zdeněk: *Estetika racionálního zření*. Praha 1999, Karolinum. s. 93 (kurziva autor)

Vnímání a chápání autora jako celebrity nebo „star“ vzniká na základě stejného mechanismu: důležitá je především vazba na vnímatele, tedy čtenáře. v této práci byl ostatně termín „čtenář“ použit ve velmi široké škále významů: samozřejmě s vědomím, že konstrukt čtenáře je stejně problematickým jako konstrukt autora. Je stále zapotřebí rozlišovat mezi čtenářem běžným a čtenářem odborným, druhý jmenovaný by měl být schopen ve svém čtení kriticky reflektovat a dekonstruovat jak mýtus o autorovi, tak jeho konkrétní využití a použití v jednotlivých textech. Na druhou stranu, jak poznamenává již Roland Barthes ve svých *Mytologiích*, pro úspěšné fungování mýtu (a tedy emblematicky redukováného obrazu) je zapotřebí právě takový „běžný čtenář“<sup>246</sup>, který nebude pátrat po jednotlivých složkách mýtu a bude ho moci vnímat a interpretovat v jeho celistvosti, tedy tak, jak mýtus „chce“ být chápán.

---

<sup>246</sup> Uvědomujeme si, že „běžný čtenář“ je v kontextu této práce poněkud vágní označení; někdy znamená čtení v rámci prvního a jediného čtení díla, jindy se spoléhá na znalost ostatních děl autora; někdy je u takového čtenáře předpokládána nevídaná zvědavost, jindy zase relativní laxnost (co se týče „ověřování“ faktů, odkazujících z fikčního do aktuálního světa). „Běžný“ ve smyslu průměrný by měl tedy ležet někde těmito dvěma čtenáři: účelem tohoto pojmenování bylo zejména zdůraznit fakt, že většina čtenářů, bez ohledu na vzdělání, není seznámena se soudobými literárními teoriemi například na poli autorství; právě proto se jejich čtení musí nutně lišit od čtení odborného a nemůže být de-konstruktivní ve smyslu analyzování mechanismů mýtu či emblematické redukce.

## 9. Resumé

Pojmy autor a autorství doznaly od počátků naší literární tradice mnoha změn a byly mnohokrát zproblematizovány. v současné době se dá existence autora rozdělit na tři rozdílné entity: autora jako psychofyzickou bytost, autora jako subjekt v textu a případně autora - postavu, jejíž existence je v textu tematizována. Toto rozdělení umožňuje sledovat různou míru prolínání těchto tří entit, ovšem s důrazem na to, že autor jako psychofyzická bytost není pro literární interpretaci relevantní. Vymezuje se zde tedy ještě další „subjekt“, který se pohybuje kdesi na pomezí autora konstituovaného textem a autora biografického. Právě tento subjekt, respektive jeho možné zobrazení, je předmětem zkoumání této práce. Obraz takového autorského subjektu se v textu jeví vždy jako obraz emblematicky redukovaný, tj. zjednodušený nebo nějakým způsobem ochuzený o některé aspekty své existence.

Na příkladu čtyř textů (*To jsem já*, *Edáček* Eduarda Limonova, *Moskva-Petuški zpáteční* Venedikta Jerofejeva, *Hollywood* Charlese Bukowského a trilogie *Svatby v domě/Vita Nuova/Proluky* Bohumila Hrabala) jsou emblematicky redukované obrazy analyzovány ze dvou hledisek: jednak z pohledu emblematické redukce autora všeobecně, tedy toho, jak je v jednotlivých dílech zobrazen spisovatel jako tvůrce a do jaké míry tento obraz konfrontuje nebo naplňuje očekávání čtenářů; a jednak z pohledu konkrétního, tedy jak konkrétně je zobrazen ten který autor nejen ve výše zmíněných textech, ale v kontextu celé své tvorby, případně jak je vnímán a zobrazován v rámci literární historie.



## 10. Summary

Since the dawn of the western literary tradition the meaning and connotations of the terms and concepts of „author“ and „authorship“ have been changed and discussed many times. Nevertheless, the word “author” still marks someone who is responsible for the creation of a text (or, in a wider meaning, it denotes a creator of any work of art in general), even though nowadays the author is not considered in the romantic meaning of the word, with its connotations focused on biography and life of a historical individual. In current literary theory, the “author” is seen more as three different entities: a psycho-corporeal existence of the author (the “biographical” author), a subject within the text, and eventually an author-character in his own text, whose existence has become the topic of it. Such an allocation of the auctorial subject makes it possible to explore different points of intersection. However, the irrelevance of interpretation from the biographical point of view is emphasized. Therefore, one more auctorial subject is defined: a point of intersection of the “unidentifiable subject behind the text” and the “auctorial subject within the text”. Such a perception of the term offers the possibility to analyze certain literary texts with an emphasis on the so-called “emblematic reductions”. The image of the auctorial subject/author we can understand from the text is always reduced and simplified, pauperized in certain aspects. In the texts taken into consideration (*It's Me, Eddie* by Eduard Limonov, *Moscow-Petuschki* by Venedikt Erofeev, *Hollywood* by Charles Bukowski and trilogy *The Weddings in a House\ Vita Nuova\ Sandlots* by Bohumil Hrabal) the emblematically reduced images are analyzed in two different points of view. Firstly, how an author/a writer (intended as a “creator”) is shown or

introduced to the reader in general, and if this image fulfills or confronts the reader's expectations. Secondly, the concrete image of each author in the context of his works or in the context of literary history in general is explored.

## Seznam použité literatury

- Abrams, M. H.: *Zrcadlo a lampa*. Praha 2001, Triáda. Přel. Martin Procházka
- Barthes, Roland: *Mytologie*. Praha, 2004. Dokořán. Přel. Josef Fulka
- Beardsley, Monroe C., Wimsatt, W.K.: *The Intentional Fallacy*. In: *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*. Lexington 1954, University of Kentucky Press
- Bennet, Andrew: *The Author*. New York 2005, Routledge
- Bílek, Petr A. *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu*. Brno 2003
- Booth, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction*. 2nd ed. Chicago 1983, University of Chicago Press
- Bukowski, Charles: *Ham on Rye*. Edinburgh 2001, Canongate Books
- Bukowski, Charles: *Hollywood*. Praha 1992, Pragma. Přel. Ladislav Šenkyřík
- Bukowski, Charles: *Příběhy obyčejného šílenství*. Praha 2006, Argo. Přel. Bob Hýsek, Michala Marková, Martin Svoboda
- Culler, Jonathan: *Problémy v teorii fikce*. Praha 1995, AV ČR. Přel. Jiří Hrabal
- Doležel, Lubomír: *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. Praha 2003, Karolinum. Přel. autor
- Eco, Umberto: *Šest procházek literárními lesy*. Olomouc 1997, Votobia.
- Epstein, Mikhail, Genis, Alexander: *Russian Postmodernism: New Perspectives on Post-Soviet Culture*. New York 1999, Berghahn Books
- Epstein, M. N.: *Postmodern v ruské literatuře*. Moskva 2005, Vysšaja škola
- Foucault, Michel: *Diskurs, autor, genealogie*. Praha 1994, Svoboda. přel. Petr Horák
- Genette, Gérard: *Fikce a vyprávění*. Praha 2008, AV ČR. Přel. eva Brechtová
- Gogol, Nikolaj Vasiljevič: *Večery na Dikaňce*. Praha 1963, SNKLU. Přel. Prokop Voskovec a Ervína Moisejnková
- Harris, Jane Gary: *Autobiographical Statements in Twentieth-Century Russian Literature*. New Jersey 1990, Princeton University Press

Chatman, Seymour: *Příběh a diskurs*. Brno 2008, Host. Přel. Milan Orálek

Jerofejev, Benedikt: *Moskva-Petuški zpáteční*. Praha 2005, Pragma. Přel. Libor Konvička

Hrabal, Bohumil: *Svatby v domě*. Praha 1991, Československý spisovatel

Hrabal, Bohumil: *Vita Nuova*. Praha 1991, Československý spisovatel

Hrabal, Bohumil: *Proluky*. Praha 2004, Mladá fronta

Lejeune, Philippe: *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt 1994, Suhrkamp

Limonov, Eduard: *To jsem já, Edáček*. Praha 1994, Odeon. Přeložil Libor Dvořák

Mathauser, Zdeněk: *Estetika racionálního zření*. Praha 1999, Karolinum

Miles, Barry: *Charles Bukowski*. Praha 2008, Volvox Globator. Přel. Ladislav Šenkyřík

Mocná, Dagmar a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*, Praha 2004, Paseka

*Nový akademický slovník cizích slov*. Praha 2005, Academia

Nünnig, Ansgar: *Lexikon teorie literatury a kultury*. Ed. českého vydání Holý, J. a kol. Brno 2006, Host

Ong, Walter J. *Technologizace slova*. Praha 2006, Karolinum. Přel. Petr Fantys

Pechlivanos, M. a kol.: *Úvod do literární vědy*. Praha 1999, Herman a synové. Přel. Miroslav Petříček

Platon: *Ion*. in [www.ellopos.net](http://www.ellopos.net)

Plutko, Pavol: *Autor umeleckého diela*. Nitra 1992

Rothová Susanne: *Hlučná samota a hořké štěstí Bohumila Hrabala*. Praha 1993, Pražská imaginace. Přel. Michael Špirit

Russel, Harrison: *Against the American Dream. Essays on Charles Bukowski*. Santa Rosa 1995, Black Sparrow Press

#### Použité časopisy, sborníky a internetové odkazy

Barthes, Roland: *Smrt autora. Efekt reálného*. In: Aluze, 2006, přel. Tomáš Jirsa

Bílek, Petr A.: *Obraz Boženy Němcové – pár poznámek k jeho emblematické redukci*. In: Božena Němcová a její Babička. Sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky, sv. 3

Fantys, Petr: Milan Kundera se stal románovou postavou, MF Dnes, 8. 11. 2008

Machoninová, Alena: *Věněčkovo pozměněné vidění*. In Aluze, č. 9/2006

Malá, Zuzana: *Autor díla jako objev a omyl. Proměna pojmu umělecká osobnost v českém myšlení o literatuře*. In: Gilk, Erik, Neumann, Lukáš eds.: *Omyly a objevy v umění 20. století*. Olomouc 2008, Univerzita Palackého, s. 71-76

Metalepse. Od figury k fikci. Rozhovor s Gérardem Genettem. Aluze 2/2007. přel. Martin Punčochář

Tomský, Alexandr: *Stín udání v pozadí Kunderova díla*, LN 15. 10. 2008

<http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/2008/SMVII/12.pdf>

[http://cs.wikipedia.org/wiki/Chinaski\\_\(postava\)](http://cs.wikipedia.org/wiki/Chinaski_(postava))

<http://www.moskva-petushki.ru>

Gessen Keith: *Monumental Foolishness*. článek na <http://www.slate.com/id/2078955/> /

<http://www.revolverrevue.cz/eduard-limonov>