

## O nespolehlivosti vzpomínek: případ autofikční trilogie J. M. Coetzeeho

JAN TLUSTÝ

Masarykova univerzita, Brno

### ABSTRAKT

Studie reflektuje problematiku fikcionalizovaného vzpomínkového vyprávění (tzv. autofikce) ve volné trilogii *Chlapectví* (Boyhood, 1997), *Mládí* (Youth, 2002) a *Zrádní* (Summertime, 2009) J. M. Coetzeeho. Autofikční povaha Coetzeeho knih je založena na dvojitém, vzájemně křížícím se autorsko-čtenářském paktu: čtenář dostává jednak instrukce, aby vyprávění chápal jako pravdivý obraz autorova života, zároveň ale do vyprávění vstupují rysy fikcionalizace, které tento obraz zpochybňují či ruší; skrze toto napětí Coetzee tematizuje noetické otázky o povaze lidské paměti, identity a reflektuje samotné základy autobiografického psaní. Přihlédnuto je rovněž k vlastní Coetzeeho koncepci tzv. autrebbeografie (autrebbeography).

Volná vzpomínková, fikcionalizovaná trilogie *Mládí* (Boyhood, 1997), *Chlapectví* (Youth, 2002) a *Zrádní* (Summertime, 2009) jihoafrického spisovatele Johna Maxwella Coetzeeho představuje osobitý experiment na poli autobiografického vyprávění. Na příkladu vlastního života Coetzee rozvinul širokou paletu otázek po možnostech vzpomínkového vyprávění a rozpochoval tradičně definovanou hranici mezi faktuálním a fikčním vyprávěním. Je tento protiklad v žánru autobiografie stále udržitelný? Může být vzpomínkové vyprávění spolehlivé, pokud je vystaveno nástrahám sebeklamu, zpětné racionalizace či chatrnosti lidské paměti? Jakou povahu má „Já“, které je ve vzpomínkovém vyprávění konstruováno a jak se do tohoto procesu zapojuje naše existenciální temporalita? A konečně: jak se to má v případě autobiografie s pojmem pravdivosti?

Ještě než vstoupíme do gravitačního pole těchto otázek (a tedy do samotného prostoru Coetzeeho psaní), zmíníme několik teoretických východisek, která se pro naši interpretaci stanou metodologickou oporou. Základní rámec úvah o autobiografii formuloval v polovině 70. let francouzský teoretik Philippe Lejeune v koncepci tzv. „autbiografického paktu“. Autbiografický pakt či smlouva se odehrává mezi autorem a čtenářem a umožňuje na základě čtyř rysů označit určité dílo za autbiografické. Klíčovou roli sehrál zejm. třetí a čtvrtý rys:<sup>1</sup> Podle Lejeuna lze o autobiografii mluvit tehdy, pokud je její autor totožný s vyprávěčem a zároveň pokud je vyprávěč totožný s hlavní postavou. Obě tyto podmínky může velmi snadno identifikovat čtenář, a to prostřednictvím vlastního jména hrdiny (a vyprávěče), které je totožné se

jménem autora knihy. Součástí čtvrté podmínky je rovněž retrospektivní pohled vypravěče (vypravěč vzpomíná na události z odstupů a nijak tuto časovou distanci nezakrývá).<sup>2</sup> Na základě těchto signálů může pak čtenář považovat takovou výpověď za autobiografickou a ztotožnit osudy hlavního postavy s životem empirického autora. Nesporným přínosem Lejeuneovy úvahy je širší komunikační pojetí, v němž je zohledněna rovněž aktivita čtenáře.

Na Lejeunova východiska navázal na začátku 90. let Gérard Genette, který je zároveň obohatil o podněty Searlovy teorie řečových aktů a domyslel novým směrem. Jestliže je, podle Genetta, autor totožný s vypravěčem a zároveň s hlavní postavou (tzv. faktuální autobiografie), znamená to, že *autor přebírá plnou zodpovědnost za to, co tvrdí* (Genette 2007, 52, 57) – tj. jeho vyprávění podléhá pravidlům úspěšné realizace řečového aktu tvrzení, tedy podstatnému pravidlu, předběžným pravidlům a pravidlu upřímnosti, o nichž hovoří Searle. Čtenář pak chápe takovou výpověď jako výpověď o jejím autorovi. Pokud dochází k rozštěpení autora a vypravěče (autor není totožný s vypravěčem), jedná se podle Genetta o výpověď fikční: autor neručí za pravdivost a jeho výroky nepodléhají pravidlům, která se běžně vztahují na řečové akty tvrzení. Genettovu koncepci považuji za mimořádně inspirativní, neboť nám umožňuje porozumět experimentům, které se na poli literatury s autobiografií odehrávají. Nezodpovězeno však zatím zůstává, na základě jakých signálů lze rozhodnout, že se autor ručení za „pravdivost“ vzdává. Obtížnost tohoto problému si na obecné rovině uvědomuje i Genette, když přiznává, že pragmatický vztah mezi autorem a vypravěčem je jedním z „nejneuchopitelnějších“ a jedním z „nejméně jednoznačných“ (61–62). Právě z nejednoznačnosti tohoto vztahu těží i specifický žánr tzv. autofikce, na nějž nyní zaměříme hlavní pozornost.

Podle Franka Zipfela, autora hesla „autofikce“ v *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, lze tento termín chápat ve třech významech. Pojem autofikce poprvé použil francouzský spisovatel a kritik Serge Doubrovsky v předmluvě k vlastní autobiografii *Fil*, v níž použil řadu postupů nezvyklých pro tento žánr (fikcionalizované pasáže, rozrušení chronologie, neobvyklé rétorické postupy). Termín se ustálil zejména zásluhou Genetta, který jeho význam zobecnil a označil jím fikční homodiegetické vyprávění, v němž má vypravěč stejné jméno jako postava. Pojem autofikce může být chápán ještě ve třetím významu, a to jako vzájemně popírající se dvojí čtenářsko-autorský pakt (k tomuto pojetí se přikláníme rovněž v této studii). V autofikci se kříží autobiografický a fikční pakt, čtenář na jednu stranu dostává instrukce, aby chápal dílo jako pravdivý obraz autora, ale současně do vyprávění vstupují rysy fikcionalizace (HERMAN 2005, 36); napětí, oscilace mezi obojím nemusí vést nutně ke zmatení čtenáře, ale – jak se pokusím ukázat na příkladu Coetzeeho díla – může se stát prostředkem estetického působení. Termín autofikce nám tak umožňuje zpřesnit žánrovou charakteristiku autobiografického vyprávění, které je zpravidla klasifikováno buď jako vyprávění faktuální, nebo jako fikční. Tuto distinkci považujeme i nadále za užitečnou, nicméně s pojmem autofikce získáme jemnější rastr rozlišení: za autofikci můžeme označit takovou podmnožinu fikční autobiografie, pro kterou jsou charakteristické již zmíněné kontradiktorické instrukce čtení: na jednu stranu autofikce předstírá, že podává pravdivý obraz života autora, zároveň ale obsahuje signály, které

upozorňují na nevěrohodnost či nespolehlivost takového obrazu. Toto pojetí nám také umožní pojmut autofikci šířeji než Genette a rozšířit ji i na fikční autobiografické vyprávění ve 3. osobě.

Fikcionalizovaná autobiografická trilogie *Mládí*, *Chlapectví* a *Zrání* završuje Coetzeeho dlouhodobý zájem o problematiku autobiografického vyprávění. Tomuto tématu věnoval řadu studií, reflexí i rozhovorů: v roce 1984 proslovil na Univerzitě v Kapském městě nástupní přednášku *Pravda v autobiografii* (*Truth in Autobiography*), v níž zpochybnil tradiční chápání autobiografie jako vyprávění, které si nárokuje pravdu podobně jako to činí historické vyprávění. Na příkladu Rousseauových *Vyznání* a rovněž hrdinů Dostojevského románů Coetzee poukázal celou řadu disonantních momentů, které takový nárok zproblematizovávají či ruší – samo autobiografické či konfesijní psaní může být podle Coetzeeho skrytě ovládáno „ekonomií konfese“, v níž všechny ostudné a dříve zamlčované momenty získávají hodnotu; stejně tak může být psaní ovládáno sebeklamem či sebeobelháváním, což Coetzee dokládá na příkladech Dostojevského hrdinů. V autobiografii tedy pisatel pravdu neodhaluje, ale v procesu psaní ji sám vytváří (Coetzee 1984, 3–4).<sup>3</sup> Coetzeeho úvaha tak předjímá kognitivní teorie autobiografie, které poukazují na procesuální a performativní charakter naší identity (Eakin 1999, X).

Přesuňme se k volné, „fikcionalizované“ vzpomínkové trilogii *Chlapectví*, *Mládí* a *Zrání*. Tyto tři knihy představují originální experiment na poli fikční autobiografie, resp. autofikce a zároveň tvoří kompaktní celek, v němž autor čtenáři postupně „dávkuje“ svou hru se vzpomínkovým vyprávěním, pracuje s jeho očekáváními a v případě posledního dílu mu dokonce přichystá překvapení a nabídne interpretační klíč k četbě předcházejících dvou knih.

V *Chlapectví* se setkáme s vyprávěním o životě chlapce Johna Coetzeeho do věku jeho třinácti let. Text nabízí čtenáři hned v úvodu jasný signál, aby jej považoval za autobiografii: za podtitulem „Obrázky z venkovského života“ následuje žánrová charakteristika „Vzpomínky“.<sup>4</sup> Předstírání autobiografického paktu je posilováno rovněž samotným příběhem, jehož entity a události korespondují s aktuálním světem – stejně jako skutečný John Maxwell Coetzee se i fiktivní John narodil v roce 1940 v Jihoafrické republice, vyrůstal v Kapském Městě, později ve Worcesteru, líčeny jsou jeho vztahy s rodiči, bratrem a širší rodinou Coetzeeových atd. I přes tyto zřetelné autobiografické signály však samotná forma vyprávění zamezuje tomu, abychom *Chlapectví* považovali za „čistou“ autobiografii. Coetzee nevypráví o svém dětství z perspektivy já, ale využívá prostředků heterodiegetické narace a hovoří o Johnu Coetzeeem ve třetí osobě (tato strategie bude zachována rovněž v následujícím *Mládí*). Vzniká tak rozestup mezi narativním hlasem, který je zodpovědný za výběr a organizaci událostí, a postavou, jejíž identita (resp. její příběh) je tímto hlasem vytvářena. Samotné použití třetí osoby však ještě neznamená, že by příběh musel být nutně fikcionalizovaný: jak dokládá Genette, třetí osoba v Cesarových *Zápiscích o válce galské* představuje jen „průhlednou“ a „prázdnou“ funkci, takže můžeme de facto hovořit o faktuálním homodiegetickém vyprávění (Genette 2007, 53).

V případě Coetzeeho však třetí osoba vytváří odstup mezi vypravěčem a hlavní postavou a zamezuje tak jejich identifikaci. Pro Coetzeeho je autobiografické psaní

„autre-biografii“, tj. je založeno na pohledu na sebe sama jako na druhého: *odstup od sebe sama* zároveň implikuje vědomí konstrukční povahy autobiografického vyprávění a vědomí přítomnosti, která do vzpomínkového psaní vstupuje.<sup>5</sup> Autre-biografické psaní si tak přiznává, že z přítomnosti se nelze vyvázat: s nadsázkou můžeme říct, že je to poznání, ke kterému dospěl Pierre Menard, hrdina slavné povídky J. L. Borgese: stejně jako není možné se navrátit do doby Miguela de Cervanta a napsat znovu *Dona Quijota*, není možné ani postihnout vlastní minulost v její původní danosti – každé takové vyprávění se bude vždy odehrávat pod hledím přítomnosti, a to i v případě, kdy bude přítomná perspektiva upozaděna.

V těchto mantinelech se pohybují i Coetzeeho fikcionalizované vzpomínky: text rozličnými prostředky vytváří iluzi bezprostředního vhledu do Johnovy minulosti, zároveň ale tuto iluzi relativizuje či ruší. Dominantním prostředkem ve vytváření iluze minulosti se stává přítomný čas (*present tense*):

Je letní večer, chládek po dlouhém, horkém dni. Je ve veřejných zahradách, kde hrál kriket s Greenbergem a Goldsteinem. S Greenbergem, který se dobře učí, ale kriket mu nejde, s Goldsteinem, který má velké hnědé oči a nosí sandály a je dost temperamentní. Je pozdě, hodně po půl osmé. Kromě nich v zahradách nikdo není. Už museli přestat hrát, není vidět na míček. Tak spolu zápasí, perou se, jako by byli zase malí, válejí se po trávě, lechtají se, smějí se a chichotají. Vstane a zhluboka se nadechne. Zaplavuje ho vlna radosti. Myslí si: „V životě jsem nebyl šťastnější. Chtěl bych být pořád s Greenbergem a Goldsteinem. (Coetzee 1997, s. 29)

Vypravěč popisuje Johnovu hru s kamarády, nezůstává však pouze u dané předmětné situace, ale obohacuje vyprávění o další informace (Greenberg se dobře učí, ale nejde mu kriket; Goldstein je temperamentní) – iluze aktuálnosti (dominantní přítomný čas, včetně přímého vhledu do Johnovy mysli prostřednictvím citovaného monologu) je narušována vysvětlujícími komentáři, které jsou ukotveny v diskurzu vypravěče. Tato tendence je nadto podtržena kompozicí *Chlapectví*, která nepřímou poukazuje na vědomí vzpomínajícího subjektu: i když vyprávění sleduje chronologii života hlavního hrdiny (s občasnými analepsemi do Johnova nejranějšího věku), je zároveň značně fragmentární a často zachycuje nespojitě segmenty, podobně jako se nahodile vynořují minulé obrazy v naší paměti. Nenalezneme zde však zpětnou racionalizaci, dodatečné vysvětlování, ozřejmování, které se lehce může stát nástrojem sebeklamu (projekce přítomného smyslu na minulost).<sup>6</sup> S fragmentární kompozicí událostí života ostatně koresponduje i podtitul „Obrázky z venkovského života“.

Dalším prostředkem, který iluzi minulosti vytváří, je dětská fokalizace: vypravěč vstupuje do mysli Johna, zprostředkovává jeho myšlenky a pocity, dívá se na svět jeho očima: „Něco se domluvilo po telefonu, neví co, ale je z toho nesvůj. Nelíbí se mu ten matčin potěšený, tajnůstkářský úsměv, který znamená, že se pletla do jeho věci“ (126). Zároveň ale vypravěč tuto předmětnou situaci konstruuje a vnáší do ní řád – říká nám, že John neví, co se domluvilo v telefonu, popisuje jeho vnitřní stav (je z toho nesvůj) atd. Narativní diskurz tak nepřímou poukazuje na samotnou konstrukční a kognitivní povahu vzpomínkového vyprávění. Iluze bezprostřednosti je nadto často narušována popisy a slovy, které jsou s dětským vnímáním neslučitelné (ví jenom *abstraktně*; tohle je jen jedna z jeho *teorií* o Angličanech a Afrikáncích).<sup>7</sup> Za klíčovou

považují právě tuto oscilaci mezi oběma perspektivami: na jedné straně úzce ohraničená Johnova perspektiva, v níž se odhalují jeho slabosti (a často také rasové předsudky), na straně druhé diskurz vypravěče, který je výrazem odstupu a konstrukční povahy vzpomínkového vyprávění.

V *Dětství* i *Mládí* se objevují rovněž četné pasáže v polopřímé řeči, v nichž je perspektiva nerozhodnutelná, resp. záleží na čtenáři, zda ji přisoudí Johnovi, nebo narativnímu hlasu. Skutečný interpretační oříšek představují mnohačetné metafory, které popisují Johnovu situaci: „Má hrůzu z toho, že by na papír vyvrhl pouze emoci. Jakmile by s tím jednou začal, nevěděl by, jak skončit. Bylo by to jako přeseknout tepnu a sledovat, jak z ní spolu s krví uniká život.“ (Coetzee 2006, 66). Je to vypravěčův umělecký obraz, který vyjadřuje Johnův pocit z psaní, nebo máme přisoudit metaforu Johnovi? Přihlédneme-li k Johnově umělecké stylizaci a k patetické povaze samotné metafory, můžeme ji přisoudit spíše postavě, což zároveň vyvolá ironický efekt.

*Chlapectví* můžeme označit za autofikční román, který narativními, žánrovými, kompozičními a jazykovými prostředky osciluje mezi předstíráním faktuelní autobiografie a fikčním, románovým vyprávěním. S podobnými prostředky a postupy autofikce se setkáme i v následujícím *Mládí*, které zachycuje život Johna Coetzeeho v letech 1959–1964. John odchází z Jihoafrické republiky do Anglie, začne zde pracovat jako počítačový programátor, zároveň dálkově studuje na Univerzitě v Kapském Městě a píše diplomovou práci o anglickém spisovateli Fordu Madoxu Fordovi. V *Mládí* oscilace mezi oběma perspektivami nabývá na intenzitě: otázky vzbuzuje zejm. diskurz vypravěče, který je zodpovědný za výběr událostí – John je líčen ve velmi nelichotivém světle, opakovaně se do popředí dostává jeho citová chladnost, uzavřenost, především je ale ironizována jeho představa sebe sama jako umělce, prostřednictvím níž své jednání také omlouvá.<sup>8</sup> Za způsobem vyprávění lze tedy vidět sebeironizující či sebeparodující intenci, kterou můžeme společně s Hermionou Lee označit za „odcizující autobiografii“ (Lee 2005, 172).

Na základě celkového kontextu Coetzeeho autobiografického, resp. autre-biografického psaní se domníváme, že narativní strategii třetí osoby lze v případě *Chlapectví* a *Mládí* považovat za jeden ze signálů fikčnosti, prostřednictvím něhož se autor – searlovsky řečeno – vyvazuje z povinnosti ručit za pravdivost vlastní výpovědi. Fikcionalita tak zamezuje tomu, abychom ztotožňovali osudy hrdiny Johna Coetzeeho s životem empirického J. M. Coetzeeho; telosem čtení nemá být obraz života reálné postavy, ale samo vyprávění, které sleduje estetické cíle. Vzdáním se nároku na ověřitelnost a pravdivost si Coetzee uvolňuje ruce k tomu, aby se dotkl samotné povahy vzpomínkového vyprávění, lidské paměti, otázky sebereprezentace a sebestylizace, jak ukážeme později.

Rysy fikcionalizace se však mohou objevovat i ve faktuelní autobiografii. Ve vyprávění, které si jinak činí nárok na to být považováno za pravdivou výpověď o svém autorovi, nezpůsobují taková místa fikcionalizaci celé výpovědi, ale jen její části. Otevírají možnost pro estetické působení, text ozvláštňují, převažující intence však zůstává referenční. Tak je tomu např. v Grassových vzpomínkách *Při loupaní cibule* nebo v Rushdieho memoárech *Joseph Anton*. Grass se ve svých pamětech přiznává k poku-

šení skrýt se za třetí osobu a nahlížet na sebe jako na postavu (Grass 2007, 7); v některých částech tomuto pokušení skutečně podléhá a zpravidla v rychlém sledu střídá první a třetí osobu, čímž dociluje odstupu od sebe sama a sebeironie: „Později však, když dotyčný čtrnáctiletý upadl do stavu absolutní bezbožnosti, dělal mu úd, dospívající současně s ním, víc starostí než vojenská situace na východní frontě, kde dosud nezadržitelný postup našich tankových armád uvázl kousek před Moskvou nejprve v blátě, pak ve sněhu a ledu“ (52–53). Samotný proces vzpomínání Grass metaforicky připodobňuje k loupání cibule, tento obraz se mnohokrát vrací a je rozličně variován. V Grassových memoárech je tak silně přítomný sebereflexivní rozměr vzpomínání (či samotného žánru memoárů), místy se přihlašuje i epistemická nejistota, a to prostřednictvím mnohačetných otázek. Také v Rushdieho *Josephu Antonovi* nalezneme ozvlášťující, sebereflexivní či fikcionalizující momenty: Rushdie vypráví – ve třetí osobě – o Josephu Antonovi (krycí jméno, které si Rushdie zvolil pro komunikaci s policií a které odkazuje na jeho oblíbené spisovatele Josepha Conrada a Antona Čechova), čímž dává najevo odstup od identity, která mu byla „vnucena“ vynesemím fatvy a medializací jeho života. Fikcionalizace se projevuje zejm. v Antonových smyšlených dopisech, které podobně jako Bellowův *Herzog* adresuje politikům, duchovním, Bohu apod. Oba texty se však odlišují od autofikce, v níž má fikcionalizace dominatní postavení a která referenční a estetický kód kříží.

Pro experimenty na poli autobiografie se tak ukazuje jako nedostačující disjunktivní opozice faktuální–fikční, která charakterizuje text jako celek; potřebovali bychom opět jemnější rastr, který by umožnil postihnout *vnitřní dynamiku* textu, a to s přihlédnutím k interpretačním kompetencím čtenáře. Domnívám se, že východisko může nabídnout např. Zajacova pulzační teorie, která takovouto povahu textu zohledňuje – znamenalo by to interpretovat takové texty z hlediska vzájemných vztahů faktuality a fikčnosti, sledovat jejich proporčnost a funkčnost fikčních signálů, míru čtenářova zapojení do jejich dešifrace apod.

Přesuňme se k poslednímu dílu Coetzeeho trilogie *Zrání*. Základní východisko tohoto textu, který se může již jednoznačně označit za román, je kontrafaktuální – píše se rok 2007, John Maxwell Coetzee, nositel Nobelovy ceny za literaturu, je již po smrti a o jeho životě v letech 1972–1977 zamýšlí napsat seriózní biografii anglický vědec Vincent.<sup>9</sup> Coetzee si tak pohrává s možností, že jeho život bude jednou někdo uchopovat, nasazovat mu „držku“ či „zadničku“, jak by řekl Gombrowicz. Složitá, mnohoznačná a mnohdy neuchopitelná životní realita má být prostřednictvím vyprávění druhých, Coetzeeho vlastních deníkových záznamů a poznámek přivolána zpět a za pomoci Vincenta proměněna v srozumitelný a pokud možno „pravdivý“ příběh autorova života. *Zrání* je mnohovrstevnatě vystavěný román, který obnažuje samotný proces (auto)biografického psaní a hledání odpovědi, kdo to John Maxwell Coetzee je. Míří na epistemologické otázky ohledně poznatelnosti druhého, svým noetickým založením se blíží románům Karla Čapka a Milana Kundery, zároveň přináší množství impulzů pro úvahy o biografii a autobiografii, čímž završuje uměleckou intenci předchozích dvou knih.

Návaznost je naznačena již podtitulem „Scenes from Provincial life“, který je stejný jako u *Chlapectví* i *Mládí*. V českém vydání je tato souvislost bohužel potlačena,



a to matoucím či chybějícím překladem: „Scenes from Provincial life“ je v případě *Chlapectví* přeloženo jako „Obrázky z venkovského života“, u *Mládí* podtitul zcela chybí, u *Zrání* se objevuje překlad „Obrázky z maloměstského života“. <sup>10</sup> Čtenář českého překladu je tak ochuzen o důležitou intenci modelového autora, který prostřednictvím podtitulu začleňuje všechny tři knihy do jednoho kontextu a vybízí jej k tomu, aby přemýšlel o vztazích jednotlivých knih či o jejich vývoji. Jestliže *Zrání* vysílá jednoznačný signál o fikčnosti celého vyprávění, pak je implicitně nastolena i otázka po fikčnosti předchozích dvou dílů. Jinak řečeno: po přečtení *Zrání* budeme číst *Mládí* a *Chlapectví* jinak, a to nejen z hlediska jasného a konečného signálu fikčnosti (zaznívá jako poslední slovo celé trilogie), ale především na základě širokého spektra epistemologických a genologických otázek, které *Zrání* vyvolává. Domnívám se, že Coetzee musel mít tento závěrečný tah předem promyšlený, neboť de facto kopíruje strategii, kterou rozehrál již na rovině jednoho díla: ve *Chlapectví* kalkuluje se čtenářovým očekáváním, že bude číst autobiografii (žánrová charakteristika „vzpomínky“), zároveň ale samotnou narativní formou autobiografický pakt narušuje, jak jsme ukázali výše. Na makroúrovni se toto napětí objevuje rovněž mezi první knihou *Chlapectví* (příslib paměti) a jasně fikčním *Zráním*.

*Zrání* je strukturně složitý a polyfonně založený román, jehož jádro tvoří pět rozhovorů životopisce Vincenta s lidmi, kteří měli v letech 1971/72–1975 k Johnu Coetzeeemu blízko. Postupně se Vincent setkává s Coetzeeho univerzitním kolegou a přítelem Martinem, se sestřenicí Margot, s neopětovanou láskou a brazilskou tanečnicí Adrianou, s přítelkyní a kolegyní z univerzity Sophií, opět se sestřenicí Margot a nakonec s milenkou Julií. <sup>11</sup> Dialogičnost je rozehrána nejen těmito pěti perspektivami (z nichž každá akcentuje jedinečné epistémické problémy), ale rovněž komentáři a otázkami samotného Vincenta. Ve výsledku však rozličné perspektivy kreslí poměrně zřetelný obraz hlavního hrdiny, podobně jako je tomu v románu *Život a dílo skladatele Foltýna*. Blízkost k Čapkovu románu se projevuje ještě v jednom ohledu: Čapek stejně jako Coetzee nepředkládá výsledný portrét svého hrdiny, ale nechává čtenáře vstoupit do samotného procesu rození tohoto obrazu (oba obrazy nejsou také příliš lichotivé). Potud však podobnost končí. Vincentovy rozhovory jsou dále rámovány Coetzeeho datovanými a nedatovanými deníkovými záznamy ze 70. let, k těmto záznamům se navíc připojují Coetzeeho vlastní komentáře z let 1999 a 2000, kdy na jejich základě zamýšlel napsat knihu. Skrze tuto polyfonní strukturu román obnažuje samotnou procesualitu utváření obrazu druhého a tematizuje rozličné trajektorie smyslu, v nichž je obraz ustavován. Čtenář musí velmi pozorně sledovat souzvuky a disonance jednotlivých vyprávěčských hlasů, často o smyslu rozhoduje drobný detail nebo čtenářova ochota domýšlet nevyřčené. Uvedme si několik příkladů.

Julia, Coetzeeho milenka (a povoláním psychoterapeutka) varuje Vincenta, aby si z jejího vyprávění nevytvořil velký příběh. I když je její líčení vztahu s Coetzeeem velmi otevřené a dotýká se rovněž sexuální stránky, sama přisuzuje bývalému milenci ve svém životě jen minimální roli. V jejím vyprávění jde především o její vlastní příběh: ve svých vzpomínkách se dostává až ke vztahu s vlastním otcem, který pro ni představuje temné místo. Každé odklonění vyprávění směrem k otci je završeno odmlkou, signifikantním se stává mlčení. V Juliině pásmu se tak odhalují dva problé-

my: otázka výběru událostí a faktů a procesuální povaha vzpomínání.

K problému prvnímu: zásadní otázka každého (auto)biografického psaní je výběr událostí – na základě jakého klíče se rozhodnout, o čem vůbec mluvit? Jakými záměry a cíli je výběr veden? Vincent věnuje velkou pozornost Coetzeeho soukromí, jak říká ale univerzitní profesor a Coetzeeho přítel Martin – nebude pak taková autobiografie jen snůškou „babských drbů“? A není už ze samotné podstaty např. svědectví milenky nedůvěryhodné? (Coetzee 2009, 202). A dále (opět Martin): jaké oprávnění má biografie, která se nevěnuje Coetzeeho dílu? Co z „bytování“ Johna Maxwella Coetzeeho má zůstat zapamatováno? Jako by se zde Coetzee přibližoval Kunderovu estetickému imperativu, že v případě romanopisce má jedinou hodnotu jeho dílo. V našem případě: odpovědět na otázku: „Kdo je J. M. Coetzee?“ znamená říct, jaký je J. M. Coetzee spisovatel, jaké nové aspekty skutečnosti svým psaní otevírá, jakých existenciálních témat se ve svých románech dotýká. Vše ostatní (tj. život autora) je nedůležité a představuje bludiště pokřivených zrcadel, které nás nikdy nepustí ze svých spárů.

K problému druhému: v Juliině pásmu se ukazuje, že vzpomínky mají procesuální charakter, že nikdy nelze přesně říci, kam nás dovedou a co během nich vypluje na povrch. Vzpomínání představuje kognitivní proces, v němž se na sebe něco dozvídáme, ale toto něco je dopředu nezajištěné, je tvarováno naším podvědomím, touhami, přáními, traumaty apod. Proces vzpomínání se tak může stát procesem sebepoznání, což se v případě Julie také děje. Na tento rys vzpomínání ostatně již poukázal K. Čapek v *Obyčejném životě* a tematizoval jej rovněž zmiňovaný G. Grass v metafoře loupaní cibule: pod každou slupkou se skrývá další slupka, která nebyla dříve vidět; stejně tak ale Grass zmiňuje proces opačný: paměť je možné připodobnit k jantaru, v němž určité významy zbytní a člověk si je opakovaně připomíná.

Jiný rozměr (auto)biografického psaní se ukazuje v pásmu, v němž Vincent rozmlouvá s Coetzeeho sestřenicí Margot. Jedná se již o jejich druhé setkání, během něhož Vincent předčítá Margot svůj text, který vznikl na základě jejich předchozího rozhovoru. Vincentovo vyprávění nápadně připomíná Coetzeeho styl vyprávění předcházejících dvou knih (přítomný čas, dialogy, polopřímá řeč atd.).<sup>12</sup> Zároveň se však Vincent přiznává, že si některá místa domýšlel či je zdramatizoval za účelem větší literárnosti. Text, který vytvořil, je kompaktní, má ucelenou perspektivu, ale popírá veškeré disonantní momenty, leští Coetzeeho obraz do zřetelného tvaru. Výstižný je v tomto ohledu následující dialog: „Jestli se vám zdá, že nějak překrucuju obsah, to by byla jiná. Máte ten dojem? // Nevím. Něco je špatně, ale nedokážu říct přesně co. Vaše verze vyznívá prostě jinak než to, co jsem vám řekla.“ (Coetzee 2009, 88–89). Kromě nebezpečí domýšlení a dramatizace se ve *Zrání* objevují ještě další trajektorie ustavování obrazu: např. při setkání s Coetzeeho neopětovanou láskou, brazilskou tanečnicí Adrianou, je Vincent odkázán na překladatelku, což může vést k rozličným sémantickým posunům.

Jakkoliv Coetzee tematizuje rozličné epistémické otázky, výsledná podoba fikčního Johna Coetzeeho je překvapivě konzistentní: ve všech svědectvích se ukazuje Coetzee zpravidla v nelichotivém světle, připomínány jsou zejm. jeho slabosti, citová chladnost, neschopnost vřelého vztahu se ženami. Coetzee tak ve *Zrání* pokračuje



v tendenci, kterou rozvinul již v *Mládí*: také zde se John ukazuje spíše z té špatné stránky. Coetzeeho sebeironický či až sebestrkačský obraz sebe sama tak vyhrocuje, co ve většině autobiografiích zůstává zpravidla v pozadí či nevyslovené: míří na jeden z neuralgických bodů každého konfesijního psaní, na schopnost přiznat si slabé stránky, pojmenovat vlastní omyly, vinu, na odvahu dotknout se vlastního stínu. Skrze hypertrofii negace tento neuralgický bod každé konfese vystupuje v Coetzeeho psaní na povrch.

Pokud budeme číst Coetzeeho vzpomínkovou trilogii jako sebereflexi žánru autobiografie,<sup>13</sup> tedy jako fikční průzkum toho, co to znamená vyprávět vlastní příběh, vyvstanou před námi ještě překvapivé souvislosti dotýkající se problematiky identity. Koreluje-li otázka „kdo jsem“ s otázkou „jaký příběh vyprávím“,<sup>14</sup> pak v duchu Coetzeeho poetiky nelze na tuto otázku odpovědět pouze tím, jaký příběh sám o sobě vyprávím; já je ustavováno rovněž v příbězích druhých. Naše identita má tak dvojí stránku: sebepojetí (vlastní obraz, tj. příběh sebe sama) a obraz, který o nás vytvářejí druzí. Krátce řečeno: my sami jsme rovněž postavami v příbězích druhých lidí. Budeme-li se však důsledně držet východisek konceptu narativní identity, pak v případě Coetzeeho fikční autobiografie získává narativní identita ještě jeden rozměr. Ve všech třech knihách se objevují četné epizody, které svědčí o těžkém životě v zemi, která je ovládána rasovými předsudky. Tyto příběhy se nedotýkají jen Coetzeeho, ale také lidí, kteří společně s Coetzeeem v Jihoafrické republice žijí. Někdy o této realitě vypovídá drobný detail (lavička v parku, na níž si smí sedat jen běloši; obchody, v nichž nikdy nenakupují Afrikánci), jindy se vyslovuje celá tíže životního osudu (vyprávění Adrianu ve *Zrání*).<sup>15</sup> Narativními prostředky tak Coetzee říká, *i to jsem já*. Příběhy země, v níže apartheid ničí lidskou důstojnost, jsou i mými příběhy.

Závěrem: Přehodnocení žánru autobiografie, či skrytou polemiku s jeho tradičním chápáním můžeme v Coetzeeho trilogii vidět na několika rovinách. Vzdáním se závazků autobiografického paktu skrze mnohačetné rysy fikcionalizace se Coetzee vyvazuje z povinnosti pravdivě vyprávět o svém životě a zároveň si otevírá cestu k tomu, aby svým vyprávěním sledoval estetické cíle. Je tomu podobně jako v Hrabalově vzpomínkové trilogii *Svatby v domě*, *Vita nuova* a *Proluky*: Hrabal vypráví o svém životě z perspektivy své ženy Pipsi, čímž dosahuje odstupu od sebe sama, sebeironie, především se ale otevírá proudu vzpomínkové imaginace, která si může dovolit i pábitelské přehánění. Estetický rozměr Coetzeeho vzpomínkové trilogie spatřuji zejm. v sebereflexi žánru autobiografie a v rozehrání epistémických otázek ohledně poznání sebe samého a druhých. Otázka po možnostech autobiografie v případě Coetzeeho psaní plynule přechází v otázku po povaze naší identity. A jestliže je naše já utvářeno až prostřednictvím vyprávění, pak to není jen můj příběh, který vyprávím, ale jsou to i příběhy druhých, do kterých vstupujeme nebo které s nimi sdílíme.

## POZNÁMKY

- <sup>1</sup> Pro úplnost dodejme: první podmínka se vztahuje k formě řeči (próza), druhá k jejímu obsahu, resp. k pojednávanému tématu (vlastní život). U jednotlivých podmínek Lejeune rozlišuje stupně závaznosti: zatímco první a druhá podmínka má graduální charakter (text musí být *převážně* narativ, pojednávaným tématem musí být *primárně* vlastní život), třetí a čtvrtá podmínka má disjunktivní povahu (autor buď je, nebo není identický s vypravěčem; vypravěč buď je, nebo není identický s hlavní postavou) – viz „The autobiographical pact“ (Lejeune 1989, 4–5). Lejeunova koncepce je velmi dynamická a umožňuje postihnout rozličné podoby autobiografického vyprávění, v nichž se např. osobní vzpomínky prolínají s historií doby, líčením sociokulturního prostředí apod.
- <sup>2</sup> Retrospektivní pohled není nutnou podmínkou autobiografie, podobně jako u první a druhé podmínky by ale měl mít převažující tendenci.
- <sup>3</sup> Coetzee se problematikou autobiografie zabýval rovněž v rozsáhlé studii z r. 1985 „Confession and Double Thoughts: Tolstoy, Rousseu, Dostoevsky“, v níž podal zevrubnou interpretaci Tolstého *Kreutzerovy sonáty*, Rousseauových *Vyznání* a Dostojevského *Zápisků z podzemí*. Studie byla zařazena do výboru autorových esejí (Coetzee 1992: 251–293) a předchází jí tematicky laděný rozhovor s Davidem Attwellem z r. 1990 (243–250). K problematice autobiografie, s přihlédnutím k vlastním knihám *Chlapectví* a *Mládí* se Coetzee vrátil v r. 2002 v rozhovoru s D. Attwellem „All Autobiography is *Autrebiography*“ (COULLIE 2006: 213–218).
- <sup>4</sup> Tento autobiografický signál mizí v následujícím *Mládí*, žánrová charakteristika se zde již neobjevuje.
- <sup>5</sup> Komplexní analýzu Coetzeeho pojetí „autrebiografie“ v souvislosti s jeho knihami *Mládí* a *Chlapectví* podala Margaret Lenta ve studii „Autrebiography: J. M. Coetzee's Boyhood and Youth“ (Lenta 2003). Lenta upozorňuje rovněž, že 3. osobu používá Coetzee také v některých rozhovorech či jejich částech.
- <sup>6</sup> Zpětná racionalizace, která souvisí s permanentní lidskou potřebou hledat příčiny věcí (a vnášet tak do života řád), může podle H. P. Abbotta vést až k vytvoření efektu „normality“, tj. ke ztotožnění kauzálně vytvořeného obrazu se skutečností. Vyprávění má tak performativní sílu skutečnost vytvářet – Abbott hovoří o tzv. rétorice reálna (Abbott 2002: 37–41).
- <sup>7</sup> K tomuto podrobněji viz LENTA 2003: 164. Margaret Lenta rovněž poukázala na to, že promluva vypravěče zahrnuje také komentáře druhých, vypravěč např. fokalizuje události z pohledu Johnovy matky.
- <sup>8</sup> Pokud přihlédneme k Coetzeeho biografii, nelze si nevsímnout, že ze svého vyprávění zcela vypustil informaci, že se v době svého londýnského pobytu (1963) oženil; vzpomínky *Mládí* jsou dovedeny do r. 1964 a tato událost není v textu ani v nejmenším naznačená. Nepřímo se nám tak potvrzuje, že tělosem Coetzeeho vzpomínek není podat pravdivou zprávu o vlastním životě. Toto opomenutí tak můžeme považovat za jeden z rysů fikcionalizace ve smyslu Genettovy definice.
- <sup>9</sup> Coetzeeho vyprávění se od jeho skutečného života odchyluje rovněž v dalších momentech: v centru pozornosti se objevuje Coetzee v první pol. 70. let, kdy žije sám s otcem; v této době byl již ale Coetzee ženatý s Philippou Jubber, se níž měl dvě děti – Nicholase (nar. 1966) a Giselu (nar. 1968). Viz HEAD 2009, 1–2.
- <sup>10</sup> K podobnému zmatení došlo i u vydání v Anglii, kde u knihy *Youth* vydavatel podtitul rovněž vynechal; americká edice podtitul obsahovala a návaznost ještě zdůraznila číslováním (Scenes from Provincial Life II). Viz LEE 2005, 167.
- <sup>11</sup> Textová posloupnost jednotlivých setkání je však odlišná: Julia, Margot, Adriana, Martin, Sophie.
- <sup>12</sup> Román *Zrání* k předcházejícímu *Mládí* a *Chlapectví* explicitně odkazuje a reflektuje je, Vincent např. komentuje jejich narativní povahu (Coetzee 2009, 191).
- <sup>13</sup> V obdobném duchu (tj. jako průzkum možností konfesijního psaní) interpretuje *Chlapectví* a *Mládí* Dominic Head, přičemž se dotýká zejm. problematiky pravdivosti či věrohodnosti (HEAD 2009: 1, 8–9).
- <sup>14</sup> K problematice narativní identity podrobněji viz RICOEUR 1992 a BRUNER 2002.
- <sup>15</sup> Ve *Zrání* problematika apartheidu explicitně vystupuje do popředí, a to nejen v deníkových záznamech a jednotlivých vyprávěních, ale i prostřednictvím otázek Vincenta, který na toto téma mnohokrát zavádí řeč.

## LITERATURA

- ABBOT, H. P.: *The Cambridge Introduction To Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press 2002.
- BRUNER, J.: *Making Stories*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 2002.
- COETZEE, J. M.: *Truth in Autobiography*. Cape Town: University Of Cape Town, 1984.
- COETZEE, J. M.: Confession and Double Thoughts: Tolstoy, Rousseau, Dostoevsky. In COETZEE, J. M., – ATTWELL, D.: *Doubling the Point. Essays nad Interviews*. Cambridge, London: Harvard University Press, 1992, s. 251–293.
- COETZEE, J. M. – ATTWELL, D.: Interview. In COETZEE, J. M., – ATTWELL, D.: *Doubling the Point. Essays nad Interviews*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992, s. 243–250.
- COETZEE, J. M.: *Chlapečtví (Boyhood, 1997)*. Praha: Metafora, 2007.
- COETZEE, J. M.: *Mládí (Youth, 2002)*. Praha: Metafora, 2007.
- COETZEE, J. M.: *Zráni (Summertime, 2009)*. Praha: Metafora, 2010.
- COETZEE, J. M. – ATTWELL, D.: All autobiography Is *Autre*-biography. In COULLIE, J. L.: *Selves in Question: Interviews on Southern African Auto/Biography*: University of Hawaii Press, 2006, s. 213–218.
- COETZEE, J. M. – ATTWELL, D.: All Autobiography is *Autre*-biography. In COULLIE, J. L. (et al) – *Selves in Question: Interviews on Southern Auto/Biography*, University of Hawaii Press, 2006, s. 213–218.
- COETZEE, J. M.: *Scenes from Provincial Life*. London: Penguin Books, 2012.
- EAKIN, P. J.: *How our lives become stories*. New York: Cornell University Press, 1999.
- GENETTE, G. *Fikce a vyprávění (Fiction et diction, 1991)*. Brno – Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2007.
- GRASS, G.: *Při loupání cibule (Beim Häuten der Zwiebel, 2006)*, Brno: Atlantis 2007.
- HEAD, D.: *The Cambridge Introduction to J. M. Coetzee*. Cambridge: Cambridge University Press 2009.
- HERMAN, D.: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London and New York: Routledge, 2005.
- LEE, H.: *Body Parts*, Chatto & Windus: London, 2005
- LENTA, M.: *Autrebiography: J. M. Coetzee's Boyhood and Youth*. In *English in Africa* 30, No 1. (May 2003), s. 157–169.
- LEJEUNE, P.: *Autobiographical Pact*. In LEJEUNE, P. – *On Autobiography*. University of Minnesota 1989, s. 3–30.
- RICOEUR, P.: *Oneself As Another (1990)*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- RUSHDIE, S.: *Joseph Anton*. Praha: Paseka, 2012.
- ZAJAC, P.: *Tvorivost literatúry*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1990.

## ON UNRELIABILITY OF MEMORIES: THE CASE OF AUTOFICTION TRILOGY BY J. M. COETZEE

### **Coetzee. Autobiography. Autrebiography. Autofiction. Identity.**

The paper deals with the fictionalized reminiscent narration (so-called autofiction) in J. M. Coetzee's loose trilogy *Boyhood* (1997), *Youth* (2002) and *Summertime* (2009). The autofictional nature of Coetzee's books is based on a double, intersecting pact between the author

and the reader: on the one hand, the reader is instructed to see the narrative as a true depiction of the author's life, but on the other hand the narrative contains marks of fictionalization, which call this depiction into question or cancel it. By this tension, Coetzee thematizes noetic questions of the nature of human memory and identity, and reflects on the very core of autobiographical writing. In addition, the paper briefly discusses Coetzee's conception of so-called autobiography.

*Mgr. Jan Tlustý, PhD.  
Ústav české literatury a knihovnictví  
Filozofická fakulta  
Masarykova univerzita  
Arna Nováka 1  
602 00 Brno  
tlustyj@email.cz*