

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA BOHEMISTIKY

**MYSTIFIKACE
(NEJEN) V ČESKÉ LITERATUŘE
20. STOLETÍ**

LENKA POŘÍZKOVÁ

DIZERTAČNÍ PRÁCE

OLOMOUC 2012

Poděkování:

Na tomto místě bych ráda poděkovala svému školiteli, prof. PhDr. Lubomíru Machalovi, CSc., za cenné připomínky v průběhu práce a rovněž prof. PhDr. Pavlu Janouškovi, CSc., za konzultace a texty, které mi poskytl.

V Olomouci 17. 12. 2012

Lenka Pořízková

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto práci zpracovala samostatně a veškeré použité zdroje jsem uvedla v závěrečném seznamu literatury.

Práce má rozsah 450.891 znaků vč. mezer, tj. 250 normostran.

V Olomouci 17. 12. 2012

Lenka Pořízková

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Dizertační práce

Autor: Mgr. Lenka Pořízková

Obor: Česká literatura

Anotace: Práce zkoumá fenomén mystifikace v české literatuře zejména 20. století (ale i literatuře obecně), a to na různých úrovních literárního textu, literární komunikace či literárního pole. K tématu přistupuje problémově, v deseti kapitolách se snaží použít optiku zkoumání mystifikace jako analytický nástroj ke zkoumání literatury jako takové. Autorka dochází ke zjištění, že je literární mystifikace analogií výtvarného konceptuálního umění, tedy že je verbálním konceptuálním uměním.

Klíčová slova: mystifikace, česká literatura, umění

Počet znaků: 450.891

Počet příloh: 0

Počet položek v seznamu literatury: 456

OBSAH

ÚVOD /7

1. MYSTIFIKACE JAKO PŘEDMĚT ZKOUMÁNÍ /10

- Pojem *mystifikace* v anglofonní literární vědě /10
- Studium podvrhu a mystifikace jako inspirace /12
- Akceptabilita mystifikace jako předmětu zkoumání /13
- Zahraniční reflexe literárních mystifikací a podvrhů /15
- Mystifikace jako předmět české literární vědy /17
- Mystifikace a strukturální estetika /20

2. TEORIE MYSTIFIKACE /22

- Složky mystifikace /22
- Proces mystifikace /23
- Problém záměrnosti a motivace /24
- Formy mystifikace /25
- Mystifikace a teorie komunikace /25
- Mystifikace a teorie možných světů /28
- Mystifikace a sémiotika /30
- Paradigma teorie her a strategického chování /31
- Mystifikace a komika /33

3. VÝVOJ MYSTIFIKACE /35

- Literární klam ve starověku a středověku /35
- Cestopisy a kroniky /36
- Neuralgický bod 1: osvícenství /38
- Neuralgický bod 2: romantismus /40
- Neuralgický bod 3: moderna a avantgarda /42
- Neuralgický bod 4: od totality ke svobodě /44

4. MYSTIFIKACE A AUTOROVA IDENTITA /46

- Subjekt autora v procesu mystifikace /46
- Luštění pseudonymů /48
- Jméno jako znak /49
- Podvržené dílo /50
- Ouředníkův Rabelais /52
- Dědečkův Poliziano /53
- Další podvržená díla /55
- Pseudonym jako výraz genderové a kulturní identity /56
- Pseudonym a anonym jako distance /59
- Pseudonym jako polemická replika /60
- Pseudonym jako marketingový tah /63

5. MYSTIFIKACE MEZI ETIKOU A ESTETIKOU /65

- Mystifikace a (umělecká) hodnota /66
- Časoprostorový odstup /68

Etické aspekty mystifikace	/69
Zločinné paratexty	/70
Hodnota literární a hodnota ekonomická	/70
Stratifikace oběti	/71
Emil Synek – Ricardo Gomez	/72
Jan Cempírek – Lan Pham Thi	/75
Napadení originality mystifikačního gesta	/76
Diskvalifikace paratextů	/76
Zpochybnění zdaru mystifikace	/77
Profit autora	/79
Závěry	/80

6. MYSTIFIKACE JAKO REAKCE NA DOBOVÝ LITERÁRNÍ (KULTURNÍ) KÁNON /83

Deformace kánonu: „-ismus“ jako parodická replika	/85
Dotváření kánonu: neexistující díla	/88
„Vedlejší efekt“	/90
Demystifikace mýtu	/93

7. MYSTIFIKACE A STYLIZACE /97

Dandysmus Arthura Breiského	/97
Sebeironická mystifikace Jaroslava Haška	/98
Paradoxy Josefa Váchala	/101
Pseudonaivismus T. R. Fielda	/105
„Obzvláštníci“ jako subjekt i objekt mystifikace	/108
Vědecké (i jiné) mystifikace Vladimíra Macury	/109

8. MYSTIFIKACE A KONVENCE LITERÁRNÍ KOMUNIKACE (PARATEXTY) /112

Paratexty a žánrové konvence jako předpoklad literární hry	/112
Fikce nalezeného rukopisu	/114
Stylizované autenticitní žánry	/117
Mystifikační paratexty jako součást „hry na mystifikaci“	/120

9. MYSTIFIKACE A HISTORICKÁ FIKCE /124

Mystifikační postupy v historických a historizujících fikcích	/124
Macurova hra na historii	/126
Čtyři varianty mystifikační oscilace	/127
Modifikace významu	/129
Postava jako mystifikační gesto	/130
Hra se čtenářskými kompetencemi	/132

10. MYSTIFIKACE A GNOZEOLOGICKÁ SKEPSE /134

Dekonstrukce víry ve vědecky ověřený fakt	/134
Román jako bludiště se dvěma východy	/136
Interpretace více než detektivní	/139

11. ZÁVĚR /144

LITERATURA /149

ÚVOD

Historické a často i současné slovníky definují mystifikaci na základě doslovného sémantického překladu řec. *mystés* (zasvěcený do tajemství) a lat. *fació/ficatio* (dělat, činit) jako úmyslné klamání, šíření nepravdivých zpráv za účelem oklamání, předstírání něčeho apod.¹ Tím ztotožňují mystifikaci se lží a jako taková byla v zásadě chápána po celý starověk i středověk. Že od *mystés* není daleko k *mystikós* (tajný, důvěrný) a od *fació* k *fictió* (tvoření, vymyšlení), si uvědomovali autoři i čtenáři po staletí, lišila se jen míra a způsob reflexe tohoto poznatku v literatuře a umění vůbec.

Ještě na počátku 20. století kladli evropští intelektuálové otázky ohledně legitimity mystifikačních principů v literatuře a osvědčovali tak mj. fakt, že celá sféra umění procházela dramatickou změnou, kterou bychom dnes, zpětně viděno, mohli nazvat „krizí reprezentace“. Ať už se jednalo o jakýkoli vztah uměleckého díla ke skutečnosti, vždy byl tento vztah pojmán téměř manifestačně ve své definované konkrétnosti (od romantické iluzivní hyperboličnosti přes kritický apel realismu po vyhrocený subjektivismus génia moderny). Jistota pevně dané reference díla k okolnímu světu se definitivně (i když samozřejmě postupně) rozpadla s počátkem 20. století, aby uvolnila místo dosud nekončícím otázkám po vrtkavé podstatě uměleckého díla a jeho komplikovaného vztahu ke světu, v němž žijeme. Jestliže interpretační jistotu podkopala už avantgarda svými experimenty s *genezí* textu (viz dadaistický princip nahodilosti či surrealistický automatismus), dovršila tento nevyhnutelný proces postmoderna, a to převážně experimenty zacílenými na *recepti* textu. V momentě, kdy se ze čtenáře jako více či méně pasivního příjemce literárního sdělení stal nejen partner (spolutvůrce), ale i soupeř ve hře, jehož je potřeba obelstít, stala se čtenářská „nevíra“ v „pravdivost“ textu základním předpokladem literární komunikace.

Bádání nad literárními mystifikacemi spíše generuje nové a nové otázky a pochybnosti, než aby je dokázalo uspokojivě zodpovědět. V tom zůstává věrno předmětu zkoumání. Pomineme-li nesnadné vymezení samotného pojmu mystifikace a jeho problematický poměr k literární fikci, respektive literárnosti jako takové, vyvstávají zde otázky směřující k tak komplikovaným fenoménům, jako je „pravdivost“, „autenticita“ či „záměrnost“ v umění. Přestože se v následujících kapitolách mnohdy budeme muset vypořádat i s těmito pojmy, nesnažíme se primárně o jejich výklad ani redefinování, spíše se pokusíme naznačit, jakým způsobem mohou literární mystifikace a jejich zkoumání přispět do nikdy nekončící diskuze nad tím, co je to literární dílo a jakou má vlastně povahu.

V úvodních kapitolách se zastavíme nad literární mystifikací jako předmětem výzkumu české a zahraniční literární vědy (případně souvisejících disciplín) a nastíníme teoretické možnosti jejího uchopení. Budeme hledat vhodný metodologický aparát k jejímu popisu a analýze, poukážeme na rizika, která s sebou jednotlivé koncepty nesou, a naopak vyzdvihneme jejich potenciál jako nástroje, který nám umožní princip mystifikace nahlédnout a pochopit v jeho

1 Pavel Hájek připomíná význam „zasvěcovat tvorbou“ a upozorňuje na implikaci čehosi „neuchopitelného, nevyslovitelného, jedinečného; tajemství, jehož se mohou účastnit jen ti vyvolení“. Mystifikace podle něj znamená „mít tajemství a současně s tímto tajemstvím umět nakládat“. (Hájek 2002, s. 4)

komplexnosti. Soustředíme se na pojmové vymezení mystifikace a její odlišení od podvodu, podvrhu či padělku. Podáme rovněž vlastní definici mystifikace.

Kapitola nastiňující historický vývoj mystifikace má především upozornit na sémantickou proměnu samotného pojmu a na to, jak byl tou kterou historickou společností pojímán, interpretován a ve smyslu svého obsahu i realizován. Nepůjde nám o komplexní dějiny mystifikace, ale spíše o upozornění na neuralgické body literární historie, v nichž docházelo k přehodnocování literárních kategorií bezprostředně souvisejících s možností díla *klamat* čtenáře, ke změně náhledu principu autorství, k proměně společenského statusu díla atp. Zatímco v první polovině kapitoly se budeme držet převážně celoevropského kulturního kontextu, ve druhé polovině zaměříme pozornost na české prostředí. Vycházíme zde z předpokladu výrazně diverzifikovaného vývoje jednotlivých národních literatur od konce 18. století do současnosti.

Kapitoly 4–6 se věnují jednotlivým aspektům literární mystifikace (autorský subjekt, etické hodnocení, reakce na kulturní kánon), které vykládají s odkazem na konkrétní případy nejznámějších českých (ale i světových) literárních mystifikací (nejen) 20. století. V úvodu kapitol je předestřen nejnútnejší kontext českého i zahraničního bádání a formulovány hypotézy. Ty pak ověřujeme na vybraných případech českých literárních mystifikací, v uvedených třech kapitolách převážně extra-textových, tj. překračujících rámec textu jako struktury nezávislé na literárním a mimoliterárním kontextu.

V kapitole 7 se vyslovujeme ke vztahu *mystifikace* a *stylizace*, a to s ohledem na významné české literáty, s jejichž tvorbou bývá pojem mystifikace nejčastěji spojován: Arthura Breiského, Jaroslava Haška, Josefa Váchala, T. R. Fielda aj. Více prostoru věnujeme těm autorům, jejichž vztah k mystifikaci nebyl dosud uceleně prozkoumán (Váchal, Field), zatímco u ostatních podáváme krátkou syntézu výsledků dosavadního zkoumání české literární vědy.

Kapitola 8 tvoří pomyslný přechod mezi mystifikací extra-textovou a intra-textovou, tedy narativní. Zabýváme se zde paratextualizací literárního díla jako možným prostředkem mystifikace, a to zejména na případech imitací tzv. autenticitních žánrů (paměti, deník, biografie, autobiografie) a na tzv. fikci nalezeného rukopisu. Nevracíme se přitom k paratextům již analyzovaným v kapitolách předchozích (problematika autorství; princip podvrženého díla).

Kapitoly 9 a 10 se vyslovují k mezním případům intra-textové mystifikace. Snažíme se zde poukázat na fakt, že lze mystifikaci (v souladu s naší definicí) chápat nikoli jako paradigmatickou konkurenci fabulace, od níž by ji bylo možné jasně ohraničit, ale jako jeden z možných fabulačních nástrojů, tj. jako akcentaci krajních možností stylizace. Předkládané analýzy tří současných českých románů pak chápeme jako modelové studie, které ilustrují možnost uchopení mystifikace uvnitř (postmoderního) narativu. V prvním případě se jedná o postmoderní historickou fikci – Macurův románový cyklus *Ten, který bude*, na němž lze demonstrovat autorovu hru s referencí postav k aktuálnímu historickému světu 19. století, resp. k jeho kanonizovanému konstruktu, ale i ke světu současnému. Ve druhém a třetím případě se pokusíme na Urbanově *Poslední teče za rukopisy* a Škvoreckého *Nevysvětlitelném příběhu* ukázat, jakým způsobem intra-textové mystifikační figury konstruuji „gnozeologickou skepsi“ jako jednu ze základních významových rovin daných románů.

Zatímco primární úhel pohledu celé práce je orientován problémově, implicitně zde podáváme i jakési dějiny českých literárních mystifikací 20. století, avšak bez nároku na chronologii a komplexnost. Na každém jednotlivém případě bychom mohli demonstrovat celou řadu mystifikačních figur i metodologických problémů a stanovisek, soustředíme se však pouze na rysy dominantní, na základě nichž včleňujeme dané případy do jednotlivých kapitol. Zabýváme-li se pseudovietnamským románem *Bílej kůň, žlutý drak* v pasážích prověřujících etické limity

mystifikace, neznamená to, že tento text není zároveň exemplárním případem reakce textu na dobový kulturní kánon či vyhraněným případem literární stylizace a naopak.

Metodologicky se opíráme především o zahraniční studie Julie Abramsonové, K. K. Ruthvena aj. (viz kapitolu 1), které se snažíme s českým materiálem konfrontovat, z českých textů přejímáme nejhojněji teze Felixe Boreckého. Jak se ukáže zejména v první kapitole, zahraniční zkoumání literárních mystifikací (ač tak nutně nemusejí být nazývány – viz dále) je oproti českému značně propracované a těží z velkého množství analyzovaných případů, kterým se česká mystifikační praxe nemůže kvantitativně rovnat. Snažíme se tak mj. poukázat na český mýtus o výhradním postavení našeho národa jako „národa mystifikátorů“; nepopíráme přitom významný podíl mystifikace na utváření české národní identity a kultury, a to zejména v historické perspektivě, pouze konstatujeme, že v současné literární praxi nejsme v tomto ohledu zcela mimořádní a že tomu odpovídá i sporadičtější reflexe mystifikace v literární vědě.

Relativně omezený vzorek českého materiálu je také jeden z důvodů, proč si vypomáháme příklady zahraničními: volíme je jednak tam, kde se jimi snažíme doložit (dle našeho soudu) obecné, tj. regionálně nepodmíněné principy mystifikace, k nimž nenalézáme české varianty, a jednak tam, kde lze naopak ilustrovat relevantní analogie mezi českou a světovou literární praxí. České literární mystifikace se tak snažíme nahlížet na pozadí historie a současnosti evropské literatury, jako fenomén vyplývající ze samé povahy literárního díla, a tudíž společný – v jen mírně odlišných variantách – různým kulturám. Neméně nás však zajímají regionální specifika českých mystifikací, jejich podmíněnost aktuální podobou českého literárního kánonu, na něž reagují.

Některé úvahy vycházejí z autorčiny diplomové práce *Možnosti mystifikace* (2005), zejména část teoretického konceptu formulovaného v kapitole 2 a románové analýzy v kapitolách 9 a 10. Větší část kapitoly 10 byla publikována jako *Poznámky ke gnozeologické skepsi aneb Kam se poděl fakt* (Krausová 2006), části kapitoly 2 jsou obsahem článku *Mystifikace jako literárněvědný problém* (Krausová 2007), části kapitol 1 a 3 tvoří páteř článku *Možnosti a hranice literární mystifikace* (Pořízková 2011), některé dílčí pasáže lze nalézt v článku *Mystifikace – typ sémiotické kreativity* (Krausová 2008) a části týkající se Macurovy *Guvernantky* byly zmíněny v článku *Macurova Guvernantka jako (ne)feministický román a polemika s historickými prameny* (Krausová 2007).

1. MYSTIFIKACE JAKO PŘEDMĚT ZKOUMÁNÍ

Pro mystifikaci je typické její časté zkoumání ze sociokulturních pozic, tj. jako kulturního fenoménu (problémy falzifikace, pseudonymu atd.) a také její směřování s literárními podvrhy či padělků. Ačkoli se dají rozdíly mezi nimi poměrně přesně definovat (viz dále), byť spíše formálně, nelze je historicky zcela oddělit. Při interpretaci podvrhů jako podvrhů a mystifikací jako mystifikací se vždy spoléháme spíše na hypotézy než na fakta, navíc úspěšná mystifikace (odhalená) a neúspěšný podvrh (také odhalený) mají velmi mnoho společných rysů, mj. i z hlediska dopadu na dobové literární pole. Z toho důvodu budeme jak v této kapitole, tak i v dalších částech práce k literárním podvrhům jako genologicky příbuzným jevům přihlížet, bude-li to funkční, ačkoli si dobře uvědomujeme, že nejde o totéž.

POJEM MYSTIFIKACE V ANGLOFONNÍ LITERÁRNÍ VĚDĚ

Relativně velké množství různých klasifikací literárních podvrhů v anglofonní literární vědě a to, že mezi ně bývají obvykle řazeny i mystifikace, je mj. způsobeno určitou vágností a synonymitou pojmů běžně používaných k jejich označování. Zatímco v češtině se – alespoň v postmoderním kontextu – již více méně ustálil užší význam slova *mystifikace* ve smyslu „hry na pravdu a lež“, čímž došlo k přirozenému oddělení od lži jako takové, v angličtině má termín *mystification* stále spíše odborný charakter, synonymní v běžně mluveném jazyce s termínem *hoax*. Zároveň se oba termíny zaměňují s *fake* a *forgery*, případně *deception*, *fraud* či *spuriousity*, což hranici mezi podvodem a mystifikací v hravém slova smyslu značně rozostřuje. Vedle toho se při zkoumání narativu objevuje termín *illusion*, který má blíže k užšímu českému významu mystifikace jako „hry na“, neboť v sobě zahrnuje vedle „iluze“, tj. „mylného dojmu“ i jakousi potenci prohlédnutí (*disillusion*), případně zpětného revidování soudu. Termínu *mystification* se více než v literárněvědném, resp. uměnovědném smyslu užívá v ideologických a politických konceptech a v souvislosti s obrazem historických událostí (demystifikace holokaustu; mystifikující „mužský“ diskurz).

Pokus učinit „pořádek v pojmech“ vyústil u většiny teoretiků jednak v redefinování termínů původních a jednak v zavedení termínů nových. Vedle *fake*, *forgery* či *deception* se objevil termín *pseudobiographa* určený pro texty nesoucí falešný titul nebo podepsané někým jiným než skutečným autorem. Bruce M. Metzger ve snaze oddělit literární podvrhy z této množiny děl prohlásil za rozhodující distinkci jejich záměr klamat. *Pseudobiographa* podle něj nejsou literární podvody, ale díla mylně atribuovaná. Pokusil se také rozlišit *hoax* jako „nevážné dílo“ a *forgery* jako „skandální podvod“. Hunter Steele rozlišoval mezi *fake* („if the work falsely purports to have a given history of production“; když dílo falešně předstírá konkrétní historii produkce) a *forgery* („if it also purports to have the exact history of production which is actually possessed by an original work“; když rovněž předstírá určitou historii produkce, ale ta ve skutečnosti náleží jinému skutečnému dílu). Pro Alici Beckettovou je *fake* „genuine article that has been tampered with“ (skutečný text, který byl zfalšován), zatímco *forgery* „implies fabrication

from the start“ (znamená od začátku umělý produkt). Ruthven sám pak označuje jako *fake literature* „any text whose actual provenance differs from what it is made out to be“ (jakýkoli text, jehož skutečný původ se liší od toho, který předstírá mít). (Srovnej Ruthven 2001, s. 35nn)

Ještě problematičtější je princip klasifikace založený na motivaci autora podvodu, což je i případ McHaleovy taxonomie.¹ Bohužel, hypotéza o autorových pohnutkách je, zdá se, to jediné, co má interpret k dispozici.

Výčet zdaleka není úplný a ani nemusí být, abychom viděli, že hojnost klasifikací a terminologická rozrůzněnost jsou důsledkem různé relevance, kterou přikládají konkrétní badatelé jednotlivým aspektům původu textu (vztah k originálu, motivace vzniku aj.). A také to, zda chtějí rozlišovat i mezi termíny, u nichž je významová rozrůzněnost spíše sporná nebo historicky podmíněná. Fakt, že se pojmy jako *forging* používaly zejména v historické perspektivě jak v pozitivním významu (tvořit), tak negativním (padělat), navíc situaci ještě více komplikuje, neboť umožňuje vést významovou hranici nikoli mezi jednotlivými pojmy, ale uvnitř pojmu samého. To vede např. Barbaru Johnsonovou k přirovnání: „Místo abychom předpokládali existenci hranice mezi literárním podvodem a literaturou, měli bychom chápat každý z těchto termínů jako zvýraznění difference uvnitř kategorie literatury jako takové.“ (Johnson 1980, s. 4; srovnej Ruthven 2002, s. 38; přel. LP)

Pokud se jednotliví badatelé na něčem v zásadě shodují, pak na tezi, že je nutné vést (alespoň z formálního hlediska) hranici mezi vážně míněným literárním podvodem (ať už jsou jeho pohnutky jakékoli – osobní profit nebo nutnost skrýt svou identitu před cenzurou) a jeho hravou mutací, koncipovanou jako vyhraněný případ literární stylizace, bez nároku na zjevný profit, tedy mystifikaci v pravém slova smyslu. Jako příklad lze uvést definici Julie Abramsonové, jež mystifikaci chápe jako „literární formu, která se snaží osvitit pomocí podvodu“. (Abramsonová 2010, s. 13) Úspěšná literární mystifikace se podle ní skládá ze dvou hlavních elementů, které funkčně a bezpodmínečně kombinuje: 1) Autor využívá rétorické postupy, aby vytvořil text, který imituje uznávanou/ustálenou formu, což způsobuje, že čtenář chybně považuje text za autentický exemplář této formy; 2) Použitím ironických vodítek v textu autor dosahuje distančního účinku, který vede pozorného čtenáře k přehodnocení textu a rozpoznání podvodu. (Srovnej tamtéž.)

Tyto principy jsme již dříve formulovali poněkud obecněji jako: 1) záměrnost záměny dvou prvků a 2) autorský záměr, aby byla tato záměna odhalena. (Srovnej Krausová 2007) Pouze na základě těchto formálních kritérií můžeme odlišit mystifikaci v užším slova smyslu na jedné straně od omylu a na straně druhé od lži. Zároveň se však z mystifikace ve smyslu podvrženého díla či záměny autorské identity stává jakýsi obecný princip, jež můžeme sledovat v různých podobách napříč uměleckými žánry a jenž je podstatou čtenářského kontraktu (tedy konvence interpretovat fikci jako fikci), a tedy existence literatury jako takové. Stojí v základu parodie (originál vs. kopie), ironie (postulovaný význam sdělení vs. jeho skutečně míněný opak), žertu (vážné vs. nevážné) aj. Vymezení mystifikace tak opět *de facto* ztroskotává, neboť při její identifikaci již nepátráme po výskytu určitých rysů, ale po jejich míře (Jde ještě o „běžnou“ fabulaci, nebo už je to mystifikace?), která je přirozeně dobově a kontextuálně podmíněná.

1 A nejen McHaleovy. Stephen C. Carlson v komentáři pod článkem *Brian McHale on Literary Hoaxes* (Carlson 2005) podporuje ideu McHaleovy taxonomie, avšak navrhuje označovat všechny tři varianty obecným termínem *fakes* a dělit je na *forgeries* (místo genuine hoaxes), *hoaxes* (místo entrapment hoaxes) a *impostures* (místo mocking hoaxes). Pokud bychom měli navrhnout vhodné české terminologické ekvivalenty, které by vystihovaly tuto triádu i s jejími rozlišovacími kritérii, byly by to pravděpodobně *podvod* – *mystifikace* – *klam*.

Mystifikaci pak nutno nahlížet nikoli jako paradigmatickou konkurenci stylizace, ale jako její mezní, extrémní variantu.

Obecnější pojetí mystifikace zároveň ospravedlňuje fakt, že bývá v praxi slučována s celou řadou disparátních jevů, od manipulací s paratexty v nejširším slova smyslu (tedy včetně okolností vzniku díla či identity autora) přes imitace žánrů (paměti, korespondence) po naratologické figury (např. záměnu vypravěče a reflektora) a falešné aluze či citáty v beletrii.

STUDIUM PODVRHU A MYSTIFIKACE JAKO INSPIRACE

Ať už jsme schopni vést hranici mezi literární mystifikací a podvrhem, či nikoli, jejich studium otvírá nový a inspirativní pohled na literární dějiny jako takové. Toho si jsou vědomi badatelé jako Julia Abramsonová či K. K. Ruthven, kteří v posledních letech publikovali své teoretické i historické příspěvky k tomuto fenoménu. Melissa Katsoulisová v úvodu k *Literárním mystifikacím* (2011) charakterizuje mystifikaci jako „zrcadlo kultury“: „Jejich [mystifikátorů, podvodníků a padělatelů; pozn. LP] dílo zachycuje to, co inspiruje, děsí a motivuje určitou generaci, a v tom smyslu vypovídá o společnosti stejně tolik jako práce poctivých spisovatelů.“ (Katsoulisová 2011, s. 9)

Bohužel byly do češtiny přeloženy ze všech zahraničních knih právě populárně naučné případové studie Melissy Katsoulisové, což jenom přispělo k tendenci vnímat mystifikaci jako jakousi úsměvnou anomálii, defekt v procesu literární komunikace, hodný pozornosti spíše žurnalistů než „seriózních“ badatelů. Katsoulisová mezi mystifikací a podvrhem nerozlišuje a navzdory názvu své knihy se zaměřuje především na ty projevy autorských manipulací, které jiní badatelé nazývají podvody a padělky, a naopak vylučuje ty, jejichž tvůrci se „spíš chtěli pobavit, než někoho ošálit.“ (Tamtéž)

Rídí se v tomto ohledu zcela jednou z mnoha klasifikací literárních podvodů (*hoaxes*) formulovanou Brianem G. McHalem, a to: *genuine hoaxes* (nefalšované podvody) – páchané za účelem zisku peněz, slávy či jako podpora určité ideologie (jiní badatelé zde operují s termínem *forgery*); *entrapment hoaxes* (zlomyslné podvody) – páchané jako škodolibý žert, mající odhalit důvěřivost či hloupost recipienta (tedy podle mnohých právě *mystifikace*); *mock hoaxes* (únikové podvody) – založené na skrývání identity z důvodu ochrany autora, resp. proto, aby mohl vyslovit to, co by nemohl pod svým skutečným jménem (cenzura, autocenzura, snaha o odstup, oddělení žánrů vybočujících z linie tvorby apod.).² Sem spadají i stylizace autora do osoby opačného pohlaví, jiného věku či jiné rasy/národnosti. Mnohdy se jedná o velmi kvalitní díla i mimo rámec posuzování mystifikace, neboť je napsali renomovaní tvůrci.

Soubor případových studií Melissy Katsoulisové nicméně dobře ilustruje některé obecné problémy patrné i v jiných publikovaných sondách, především pseudopsychologizování – z dějin literárních podvodů se tak stávají dějiny patologického chování vyšinutých jedinců a hledání jejich příčin končí u konstatování, že byla většina padělatelů sirotky nebo polosirotky, že trpěli nedostatkem péče a lásky a že si tuto frustraci vybíjeli formou páchání kongeniálních literárních zločinů.

Mnohem zajímavější je druhý nastíněný problém, totiž terminologický. Už samotný pojem *genuine hoax* odhaluje svou kontradikci paradox, s nímž se potýkají všichni, kdo se pokoušejí klasifikovat škálu jakýchkoli artefaktů na základě jejich komplikovaného vztahu ke

2 Katsoulisová nazývá velmi výstižně poslední případ „literárním břichomluvectvím“.

kategorii autenticity či originality. K. K. Ruthven se ptá, zda literární podvod (*literary forgery*) není vlastně oxymórické spojení, uvážíme-li, že je literatura sama ze své podstaty podvodem. (Ruthven 2001, s. 69) Tak jako jiní badatelé se vrací k platónské „imitaci imitace“, aby upozornil na fakt, že literatura nemůže být nikdy padělána, neboť není co padělat. Žádný „originál“ neexistuje, literatura je jen nápodobou skutečnosti, jejím nedokonalým padělkem. Padělek literárního díla lze pak vnímat jako „imitaci imitace“, proto v tomto ohledu nemůže mít stejný status jako padělání peněz (což je mimochodem paralela, která se v bádání o uměleckých podvrzích objevuje velmi často a k níž se ještě vrátíme v kapitole o etice). Dodejme nicméně, že to, co se ve skutečnosti padělá, není „obsah“ literatury ve smyslu imitace skutečnosti, ale konvencionalizované literární postupy.

Vztah mezi literárností a podvrhem (ať už pro něj použijeme jakýkoli pojem) je rámován jako binární opozice „vlastní literatury“ a toho „falešného, cizího“. Literární podvrh ale není „to pochybné jiné“ v „ryzí literatuře“, tvrdí Ruthven, ale spíše demystifikované a pochybné „to vlastní“. (Tamtéž, s. 3) Historické spojení literatury s řečnictvím a její odsudek platónskou filozofií poznamenaly její epistemologický status. Tuto předjednanou pozici usiluje Ruthven přehodnotit chápáním literárního podvrhu jako produktu kreativní energie, jejíž síla je umocňovaná odporem, který tato kreativita vyvolává u společnosti, která se ji snaží vymýtit. (Tamtéž) Otázka autenticity, kterou cíleně zpochybňovaly především mystifikace 18. a 19. století,³ je přitom velmi podobná otázce reference fikčního díla, kterou tak často problematizují mystifikace postmoderní.

Preromantické mystifikace a podvrhy výtvorů lidové slovesnosti po tom, co byly odhaleny, zpochybnily autenticitu jako kritérium literární hodnoty a zároveň narušily představu o svrchovanosti autorského subjektu. Podle Ruthvena literární podvrhy, resp. jejich reflexe, nepřímo způsobily obrat literární vědy od zkoumání „nevyzpytatelného původu textu“ k jeho recepci, tedy k tomu, jak různí uživatelé konstruují alternativní „život“ textu. (Tamtéž, s. 15) Zároveň narušily představu diachronně orientovaných disciplín, že sledováním vývojových stádií textu proti proudu času až k původním variantám lze dosáhnout poznání „té pravé“ podstaty textu, kvalitativně vyšší než všechny verze následující, které jsou od ní jen odvozeny.

AKCEPTABILITA MYSTIFIKACE JAKO PŘEDMĚTU ZKOUMÁNÍ

Je signifikantní, že zatímco zahraniční literární věda zejména v posledních letech překypuje studiemi a souhrnnými publikacemi, snažícími se uchopit fenomény mystifikace a podvrhu jak obecně, tak v analýzách jejich konkrétních projevů, české prostředí je v tomto ohledu spíše chudší, a to navzdory proklamacím, jež nazírají sklony k mystifikaci bez nadsázky jako jednu z povahových dominant českého národa. Anglofonní svět má k dispozici desítky zásadních článků a knih, v nichž se přední odborníci stále znovu vrací k Macphersonovi, Chattertonovi či shakespearovským padělkům a stále znovu zde nacházejí klíčové podněty, jež je inspirují k úvahám o literatuře a kultuře v obecném slova smyslu. Důvod, proč národ Švejků a Cimrmánů věnuje tak málo pozornosti mystifikačním gestům svých autorů, je nutno, domníváme se, hledat v samotné povaze těchto gest. Ačkoli je totiž mystifikace především textovou strategií, tj. imanentním prvkem struktury díla, zdá se, že významným způsobem akcentuje

3 Spojení zlomků Ossianových balad a Macpharsonových dodělávek znejistvovalo dobové čtenáře v jejich víře, že literární text je buď skutečný, nebo falešný. Pro anglické kritiky byl neautentický (dožadovali se rukopisů), pro irské byl autentický (byli přesvědčeni, že je součástí jejich kulturního dědictví).

roli autora v procesu literární komunikace, tj. jako subjektu zodpovědného za významové manipulace, které prověřují čtenářovu ostražitost.

Silný vliv strukturalismu v českém prostředí a jeho tendence odhlížet při interpretaci díla od mimotextových faktorů má za následek mj. velmi rozpačitý rozvoj českých kulturních studií a sociologicky či psychologicky orientovaných literárních disciplín. Ale je to právě tolik marginalizovaný komunikační záměr autora, co umožňuje formálně rozlišovat mezi mystifikací na jedné straně a pouhou lží či podvodem na straně druhé. A je to čtenářská projekce autorovy erudice, která nám dovoluje vyslovit hypotézu, že si Miloš Urban ve *Stínu katedrály* nespletl autory kamenných svorníků v sakristii katedrály sv. Víta (popisuje je opačně než dějiny architektury) či Josef Škvorecký v *Nevysvětlitelném příběhu* latinskou gramatiku, ale že prověřovali naši ostražitost, případně poukazovali na další mystifikační elementy románu.

Mystifikace jako mezní případ stylizace zcela evidentně prověřuje relevanci všech proměnných literární komunikace, včetně dobového historického a kulturního kontextu, čímž se strukturalistickému pohledu do jisté míry vzpírá. Není náhoda, že jeden z největších českých mystifikátorů, literární historik, teoretik a prozaik Vladimír Macura formuloval svůj mystifikačně založený románový opus *Ten, který bude* (1999) jako polemiku se strukturalismem, „který zajímá pouze text, ale nikoli, co se děje za ním“ (Macura 1997, s. 7). Jeho beletristická revize národněobrozené kultury 19. století sice vyplňovala především „bílá místa“ mezi historickými dokumenty, zároveň však ukazovala na fakt, že ani sebepřesnější hermeneutická interpretace struktury zevnitř jí samé nemusí nabídnout zcela spolehlivý výsledek a že série „pouhých“ vyslovených hypotéz může být naopak přímo zdrojem intelektuálního osvětlení.

Zatímco v českém prostředí je tedy studium mystifikací i podvrhů spíše marginalizováno, existuje celá řada zahraničních monografií, které se věnují literárním padělkům a rukopisným podvrhům, případně problematice pseudonymu. Jedním z nejstarších je dnes již kanonické čtyřsvazkové dílo J.-M. Quérarda *Supercheries littéraires dévoilées* (Paris 1964, ale psáno v letech 1869–89), klasifikující literární podvody na *apokryfy*, *padělky*, *pseudonymy*, *plagiáty* a *redak-torské nedbalosti*.⁴ Pro zahraniční literární vědu je přitom zcela typické společné zkoumání mystifikací zároveň s podvrhy, což je dáno jednak výše popsanou neostrou pojmovou diferenciací a jednak vědomím, že jak mystifikace, tak podvrhy ovlivňují literární vývoj podobným způsobem. I zde je patrný silný důraz kladený na kontext literárního díla a vzájemné vztahy v literárním poli v synchronní i diachronní perspektivě oproti strukturálně motivovanému zaujetí izolovaným textem.

Vedle toho mystifikace jako způsob intratextové autorské hravosti nebývá v zahraničí teoreticky zkoumána sama o sobě, spíše se setkáváme se sporadickými zmínkami v teoretických formulacích různých metodologických konceptů (naratologie, fikční světy aj.). Typicky zde není nazývána mystifikací (mystification), úvahy o ní musíme sublimovat z nečetných poznámek o extrémních variantách narativu, o nejasné signalizaci uvnitř naratologických kategorií (Kdo to mluví?), o autorských strategiích (moment zklamaného očekávání) či mezisvětové referenci fikčních entit. V literárních analýzách a literárněhistorických pracích se objevuje pojem mystifikace (příp. demystifikace) hlavně v souvislosti s postmoderními texty či magickým realismem, většinou však jen jako konstatování jakési obecné tendence těchto diskurzů „znejistovat“ čtenáře v procesu interpretace.

4 Překlad pojmů přebírám od Luboše Merhauta z jeho *Cest stylizace*.

ZAHRANIČNÍ REFLEXE LITERÁRNÍCH MYSTIFIKACÍ A PODVRHŮ

Za první reflexe literárních mystifikací a podvrhů můžeme považovat komentované antologie literárních „skandálů“, které se objevují v Evropě již od 19. století. Zrod moderní podoby mystifikace a etablování tohoto pojmu ve francouzském osvícení (viz dále) přiměl některé badatele považovat ji za výlučný produkt francouzské mentality, respektive francouzské záliby ve škodolibých žertech. Stejně tak však trpí někteří čeští badatelé utkvělou představou, že má právě český národ ve sféře mystifikace jakési „domovské právo“, či že je dokonce čeština jako jazyk přímo stvořená k tomu, aby mystifikovala. (Srovnej Pytlík 2000, s. 8)⁵

Z ambicióznějších pokusů uchopit mystifikaci jmenujme např. Francoise Caradeca (*La Farce et le sacré, Fêtes et Farceurs, Mythes et mystificateurs*, 1977), jenž ji interpretoval jako moderní protějšek středověké frašky, respektive starověké posvátné oběti. Všechny tři akty podle něj přestupují hranici toho, co je pro danou společnost chápáno jako posvátné. Usměrnují sociální neklid na zvoleném obětním beránkovi, ať už „posvátné oběti“, „bláznů dne“ nebo mystifikovaném čtenáři.

V posledních letech se stalo téměř módou zkoumat kulturní, sociální či psychologické podmínky, které vedou k výrobě padělků. Historicky zvýšený zájem o tuto problematiku bývá přisuzován ekonomickým dopadům některých uměleckých podvrhů a z toho vyplývající „společenské nebezpečnosti“ padělání jako takového. Ekonomická hodnota a její devalvace také zřejmě byly tím, co přispělo ke kriminalizaci literárních padělků (ale i mystifikací), a to mnohem více než případná devalvace hodnoty umělecké. Dante umístil padělatele do osmého okruhu pekla, mezi nejhorší z nejhorších, z čehož lze usuzovat na silný dobový odsudek tohoto typu jednání.

Existuje rozsáhlá literatura zkoumající literární podvrhy v zorném úhlu psychologie jako projevy přirozeného, bytostného ludismu, nebo naopak jako jevy patologické (např. Eric Berne: *Games People Play*, 1964), stejně tak v rámci kulturologických studií jako spontánní manifestace kulturní identity a touhy narušit její presupozice (např. Roger Caillois: *Man, Play and Games*, 1961). Spojení literárních podvrhů s teorií her v 60. letech 20. století definitivně založilo jejich chápání jako kulturních symptomů, jejichž zkoumání může prohloubit analýzu kulturních celků, které je produkují, a nikoli jako marginálních výjimek z těchto kulturních kontextů vybočujících. Otázka, kterou si klade v souvislosti s kulturní podmíněností podvrhů Ruthven, zní: „Je každý literární podvrh tak kulturně specifický, aby bylo jeho mezikulturní srovnání neplatné?“ (Ruthven 2001, s. 59; překl. LP) Celý výzkum literárních podvrhů podle něj zápasí se dvěma extrémy – jejich univerzalistickým chápáním jako transhistoricky stabilních jevů, a naopak jejich chápáním jako kulturně podmíněných konstruktů.

Problémem literárních podvrhů ze sémiotického hlediska se zabýval Umberto Eco, mj. ve studii *Forgeries, Originals and Identity*⁶ nebo v *Mezích interpretace*. Zde se mj. pozastavuje nad obtížností samotného definování pojmu „originál“ či „skutečný předmět“, z něž výklady termínů jako „padělek“ či „podvrh“ vycházejí. Ze sémiotického hlediska tak prověřuje výrazy jako „falešný“, „podvodný“, „nepravý“ či „nepůvodní“, aby dospěl k „provizorní definici padělku“ (založené „na zdravém rozumu“), v níž se snaží abstrahovat od záměru padělatele klamat

5 Jediný, kdo podal seriózní argumenty ke vzájemné podmíněnosti mystifikace a české národnosti, byl, pokud víme, Vladimír Macura. Nešlo však o podmíněnost mystifikace českou mentalitou, nýbrž o podmíněnost existence českého národa mystifikační praxí obrozenců, tedy o vztah opačný. (Srovnej Macura 1995)

6 In *Signs of Humanity*, vol. II, Berlin and New York, 1992, 605nn

a svou pozornost přenáší na nezasaženého externího pozorovatele a interpreta, jehož výklad podvrhu jako podvrhu je sémioticky podmíněn. Zatímco padělané podle něj mohou být pouze „výrazy“, znaky lze toliko „mylně interpretovat“.

Někteří badatelé (např. Edward C. Banfield) upozorňují na fenomenologický paradox spojený s podvrhy, totiž že je lze zkoumat pouze na množině jejich nepovedených exemplářů (zmetků), o nichž víme, protože jejich falešná identita selhala. To je další výrazný rozdíl umožňující vést hranici mezi nimi a mystifikací: u mystifikací totiž naopak pracujeme převážně s exempláři tak říkajíc ukázkovými, neboť jejich odhalení bylo od počátku záměrem, a kdyby k němu nedošlo, nemohli bychom je rozpoznat jako mystifikace a jako o takových o nich hovořit.

Na přehodnocení vztahu „pravých“ textů a literárních podvrhů měl zásadní vliv poststrukturalismus tím, že zpochybnil platnost kategorií jako autorství, originalita, autenticita nebo umělecká hodnota; také nám ukázal, že jak literatura, tak literární podvrh jsou především kulturním konstruktem. Přesto i zde dochází k jakémusi paradoxu – svým konceptem smrti autora se poststrukturalismus pokusil marginalizovat autorský subjekt v procesu interpretace, ale rozvojem beletristických textů psaných pod falešnou identitou (nejčastěji genderovou, viz níže, či etnickou), které to měly dokazovat, způsobil vlastně opak. Ukázalo se, že existují případy, u nichž je adekvátní interpretace založena na zcela mimotextových faktorech, neboť indikátory mystifikace (klíče) jsou součástí širšího znalostního rámce čtenáře (např. i kulturního), nebo se dokonce opírají o jeho znalost autora jako fyzické osoby (např. pokud je to známý mystifikátor).⁷

Postupně rozvíjený koncept postmoderny normalizoval literární podvrh (ať už mystifikačně hravý, nebo vážně míněný) jako jeden z mnoha klamů každodenního života: Jestliže nejsme schopni rozlišit skutečnost od fikce v reálném světě, který nás obklopuje, na jakém základě stavíme svou víru ve vlastní schopnost interpretovat adekvátně literární dílo?

Důležitou úlohu v historii mystifikace sehrála dekonstruktivní kritika binárních opozic, neboť jasně ukázala, že ony opozice mohou existovat jen ve vztahu k sobě navzájem, a nemohou mít tedy absolutní platnost. Obdobně mystifikace sama přímo zpochybňuje platnost binární či triadické klasifikace literárněvědných žargonů: Stačí jen nahlédnout do základních naratologických příruček a výkladů teorie fikčních světů. Mystifikace (aniž by tak nutně musely být nazývány) jsou nezřídka zvažovány jako „výjimky potvrzující pravidlo“, jako zvláštní případy vzpírající se kategorizacím a klasifikacím. V lepším případě jsou „netradiční“ naratologické konfigurace zmiňovány, ale jen výjimečně jsou i teoreticky analyzovány. Přitom suma textů, v nichž lze velmi problematicky rozlišovat např. mezi jednotlivými vypravěči a vyprávěcími optikami nebo jasně identifikovat změny časoprostorových souřadnic narativu, je dostatečně rozsáhlá na to, aby nebyly považovány za výjimečné. Literární věda jako by si byla na jedné straně silně vědoma „postmoderní literární hravosti“, na druhé straně se ale zdráhala vyložit literární dílo právě z pozic této hravosti jako primárního modu operandi.

Mystifikační texty přesvědčivě zpochybňují dichotomní pojetí vztahů jako fikční svět × autentický, Z-text × K-text (Doležel), tj. fikce × dokument a ukazují, že dané polarity jsou jen ideální

7 Je ovšem samozřejmě otázkou, zda tyto znalosti chápeme jako založené na aktuálním světě a fyzickém subjektu autora, nebo zda je vnímáme jako informace zprostředkované jinými texty, tj. subjekt autora jako „známého mystifikátora“ považujeme také za textový konstrukt, pouze produkovaný jinými texty než tím, který právě interpretujeme.

konstrukty, které se v literární praxi v čisté formě prakticky nevyskytují.⁸ Místo toho implikují pole mezi danými protiklady jako „škálu“, na níž každý text, ale i jeho segment osciluje mezi extrémy v neustálém napětí. Mystifikace přitom nezpochybňují ontologickou homogenitu fikčních světů, ale spíše ji ukazují jako formální a interpretačně ne vždy zcela funkční.⁹ Představa o tom, co je, či naopak není „fikce“, je přitom základním předpokladem mystifikační hry.

Problematiku psaní pod cizí identitou zkoumala dekonstruktivní kritika a zejména feministické teoretičky, které se mnohdy i vlastními výtvoři snažily prokázat, jak naše čtení textů podléhá genderovým stereotypům.¹⁰ Výše zmíněný paradox funguje i zde: Na jedné straně se feministická dekonstrukce pokusila bagatelizovat fyzického autora s jeho „pohlavím“ a na jeho místo prosadit „gender“ implikovaný samotným textem nezávisle na skutečném pohlaví autora. Na druhé straně běžná interpretační praxe textů psaných pod falešnou identitou naopak ukazuje, jak zásadně naše povědomí o fyzickém autorovi, jeho věku, pohlaví či etnické příslušnosti, ale také sociální situaci, za níž text vznikl, ovlivňuje proces recepce, a dokonce přisuzování umělecké hodnoty danému dílu, navzdory tomu, že bychom si třeba i přáli opak (viz dobový ideál odhlížení od autora v procesu interpretace). (Kritická recepce pseudovietnamského románu Jana Cempírka *Bílej kůň, žlutý drak*, 2009, publikovaného pod autorskou identitou devatenáctileté Vietnamky Lan Pham Thi, je toho exemplárním případem.)

MYSTIFIKACE JAKO PŘEDMĚT ČESKÉ LITERÁRNÍ VĚDY

Zkoumání literárních mystifikací (ale i literárních podvrhů) má v českém kontextu kratší a stručnější historii, akcentuje také poněkud odlišné úhly pohledu. Jedna z prvních souvislejších reflexí fenoménu mystifikace u nás byla zprostředkována překladem a měla spíše kuriózní, avšak velmi výmluvnou podobu. Šlo o soubor statí marxistického literárního teoretika Ernsta Fischera *Skutečnost a mystifikace* (1961), v němž mystifikaci postavil, jak název napovídá, do přímého protikladu ke skutečnosti. „Obestření skutečnosti mystifikací“ přisuzuje autorům existenciálně laděných a experimentálních próz, kteří se podle něj vyhýbají problematice bytí jedince ve společnosti a odvádějí čtenářovu pozornost stranou, k „existenci, jež zrcadlí a strahuje sama sebe“. (Fischer 1961, s. 126) „Rozbitím mystifikace“ rozumí prohlédnutí skutečnosti, zejména poznání vzestupu dělnické třídy a politické krize kapitalismu.

Typicky se objevují zmínky o mystifikaci ve studiích zkoumajících literární anomálie (viz Boreckého „mašibla“) či hravé aspekty literatury (R. Pytlík, V. Borecký) nebo vyhraněné případy stylizace (L. Merhaut). Literárním podvodům a podvrhům jako kulturním symptomům

8 Při aplikaci distinkce fikce × dokument na konkrétní díla nevystačíme dokonce ani s tvrzením, že texty jsou složeny z elementů obou typů (Z-textové vsuvky v K-textových textech – jak sugeruje Doležel), protože minimálně u některých z nich nemůžeme o jejich referenci objektivně rozhodnout, případně se ukazuje, že odkazují oběma směry zároveň. Mystifikace tak relativizuje samotný fikční status literárního díla a hojnou měrou přispívá k současné metodologické skepsi, v níž se zdá navýsost problematické hranici mezi fikcí a realitou, respektive fikcí a dokumentem vůbec vést.

9 V 90. letech se objevují především v médiích termíny reagující jednak na problematizování distinkce mezi opozitními žánry a diskurzy a jednak na boom žánrů a diskurzů hybridních: infotainment (information + entertainment), mockumentary/fictumentary (fiction + documentary).

10 Když psala Alice Sheldonová v šedesátých letech 20. století science fiction pod pseudonymem James Tiptree Jr., spatřovali kritici v jejích textech neoddiskutovatelné rysy maskulinního myšlení, a to tak dlouho, dokud nepřiznala svou pravou totožnost a pohlaví.

se česká literární věda až na výjimky, viz zejména zesnulého Vladimíra Macuru, systematicky nevěnuje.

Mystifikace bývá i u nás užívána k popisu celého spektra disparátních jevů, od falzifikátů starých písemných památek, které měly doložit kulturní vyspělost národa (RKZ)¹¹, přes způsob zastírání totožnosti autora či smyslu díla z cenzurních důvodů po kompoziční principy, které se nesnaží čtenáře uvést v omyl, nýbrž s ním sehrát mystifikační hru a tím ho vyprovokovat k interpretační aktivitě.

Vladimír Borecký považuje mystifikaci za jeden z projevů absurdní komiky a dokládá to v českém kontextu na příkladu Jaroslava Haška, Ladislava Klímy a Josefa Váchala. V prvním případě jde o konfrontaci strojené naivity a jejího překračování („Mystifikace se drží přízemních a povrchních poloh, jejichž banality umocňuje do filosofických rovin.“), ve druhém o vyvozování „ludibrismu“ z absurdity („Vše je hra a náhoda. Na mystifikace, které navozuje absurdní svět, je možno reagovat jen vlastními mystifikacemi.“) a v posledním o propojení mystifikace s mystikou („Dospívá k mystifikaci paradoxně hlubokým a upřímným studiem teosofie, spiritismu, magie, okultních nauk a křesťanské mystiky.“). (Borecký 1996a5, s. 109)

Mystifikačně s komickým efektem působí podle Lederbuchové do absurdity dovedená hyperbola, mystifikační principy přisuzuje výstavbě děje detektivních žánrů (nepravé stopy), konstrukci postav metodou „kuklení“ a způsobu užití fantaskních motivů v kompozicích magického realismu. Jako příklad mystifikační techniky vyprávění uvádí Fuksovu záměnu er-formy autorského vypravěče a er-formy reflektora. (Lederbuchová 2002, s. 202n) Lexikon literárních pojmů rozlišuje žertovnou a ideologickou motivaci mystifikace a zdůrazňuje její schopnost upoutat na dílo pozornost, ozvláštnit ho a aktualizovat. Rozvádí mystifikační praktiky podmíněné cenzurou (pseudonymy, uvádění smyšleného autora na scénu, maskování okolností, doby a prostoru vzniku díla, předstírání odtrženosti umělecké reality od skutečnosti). V nepřiznání autorství vidí mj. umocnění společenského vlivu díla (Bezruč a, dodáváme, *Deník Ostravaka*). (Lexikon literárních pojmů 2002, s. 240n; autor hesla Libor Pavera)

Vidíme tedy, že pojem mystifikace se – na rozdíl od anglosaské teorie – vztahuje převážně k hravé literární formě, která se může projevovat na různých úrovních textu. Kromě *Rukopisů* není příliš často spojována s padělkem či s vážně míněnými literárními podvody. V této souvislosti se objevuje ještě u Sadeckého *Octobriany* (viz kapitolu 6), ale jinak míří spíše k označení běžných způsobů literární komunikace tam, kde je tato komunikace realizována jako hravá záměna dvou možností, matení čtenářského očekávání atp.

Radko Pytlík definuje mystifikaci jako „schopnost uvádět někoho v omyl tak, aby dotyčný záměnu nezpozoroval.“¹² (Pytlík 2000, s. 47) Technika smělých omylů a podvrhů má podle něj staletou tradici v klamání cenzury. Přiklání se ale k tomu skutečně nazývat mystifikací až záměny skutečností prodchnuté humorem a odmítá vztahovat tento pojem na romantické podvrhy starých rukopisů či „žurnalistickou praxi v období ‚okurkových‘ sezón, kdy z nedostatku novinek dochází k vymyšlení novinářských ‚kachen‘“. Poukazuje na možnou kritickou cílenost mystifikace, tj. demystifikaci, která ji spojuje se satirou (Hašek). (Tamtéž)

11 Jako první vztáhl promyšleně pojem mystifikace na *Rukopisy* Vladimír Macura (v jeho pojetí je pro mystifikaci klíčová hravost, nikoli však nutně úmysl odhalení), nyní jsou však jako exemplární případ mystifikace *Rukopisy* jmenovány v každém druhém novinovém článku na dané téma či recenzi podvrženého díla.

12 Pytlík má ovšem na mysli pouze dočasné neprohlédnutí klamu. Cílem mystifikace je, aby byla odhalena (viz kapitolu 2).

Dvoji různé podoby mystifikace si všímá **Eugen Brikcius**, když rozlišuje její užitnou a ne-užitnou formu. V převážně autobiograficky pojaté knižní stati *Útěcha z mystifikace*¹³ dospívá k trojstupňovému modelu: *užitná mystifikace tradičního typu, neužitná mystifikace tradičního typu, mystifikace nového typu*, kterou nazývá také *mystifikací pravou* nebo *tělesnou*. „V případě verze účelové má mít z mystifikace prospěch (v jakékoli formě) buď osoba mystifikující, nebo jakákoli jiná (včetně kolektivu, jehož rozsahu se meze nekladou – národ, lidstvo). Neužitná verze pak slouží jen tvůrčímu potěšení iniciátora. Společným jmenovatelem obou verzí je (...) prázdnota, jejíž naplnění mystifikátor předstírá. Ke skutečnému naplnění tohoto jen předstíraně naplněného vakua dochází až při mystifikaci nového ražení, kterou pracovně nazýváme mystifikací tělesnou či pravou.“ (Brikcius 1995, s. 10)

Mystifikace nového typu se tedy „stává tělem“ a směřuje k happeningu. Je ztotožňována s iluzí, již jsou účastníci performance dočasně vystaveni. Naplnění „mystifikační prázdnoty“ pak přináší onu titulní „útěchu z mystifikace“. „Zatímco tradiční mystifikace mystifikuje (elegantní) lži, tj. předstíráním skutečného, jež není fakticky skutečné, a nová mystifikace mystifikuje (elegantní) pravdou, tj. předstíráním skutečného, jež je fakticky skutečné, v krásné literatuře faktu dochází k tomu, že pravda buď sama o sobě působí jako zjevná mystifikace nebo je tak vědomě prezentovaná,“ tvrdí Brikcius. (Tamtéž, s. 20)

„Obě mystifikace, stará i nová, důsledně zakrývají, že mystifikují. Přinejmenším to nedávají ostentativně najevo. Krásná literatura faktu nedělá mystifikační ctnost ani z tělesné nouze¹⁴ jako tradiční mystifikace, ani z tělesné ctnosti jako nová mystifikace, avšak dopouští, aby se mystifikační ctnost stala tak průhlednou, že se vlastně stává mystifikační nouzí. Taková literatura přesně vzato nemystifikuje, neboť popisuje skutečné, jež je fakticky skutečné. Ale právě tím, že nemystifikuje, byť si podržuje průhledně mystifikační formu, vlastně mystifikuje. Všichni si myslí, že skutečné je vycucáno z uměleckého prstu.“ (Tamtéž, s. 21) Brikcius se dále zabývá mystifikacemi v různých sférách kulturního života (film, televize, výtvarné umění atd.) a v politice.

Kontinuální zájem o mystifikaci projevoval po celý svůj vědecký i prozaický život **Vladimír Macura**, determinovala více či méně přiznaně celé jeho dílo a ovlivnila radikálně jeho pohled na českou kulturu 19. století a ve svém důsledku i na kulturu soudobou. Studie a soubory *Znamení zrodu*, *Český sen* a *Masarykovy boty* objevují mystifikaci jako kulturotvorný faktor dějin. Poukazují na její splývání s pravdou v počátcích obrození a odvozují od ní tvořivý postoj Čechů k vlastní identitě. Skutečnost či realita tehdy nefungovala jako opěrný bod, k němuž by bylo možné vztahovat narativ a vůči němuž vymezovat fikci.

Macura poukazuje na roli mystifikace při „kanonizaci“ a „démonizaci“ kulturních jevů a jejich aktérů: „Bez ohledu na to, jaké je reálné pozadí tohoto sémiotického pochodu kanonizace nebo démonizace, vždy jeho výsledek hrozí cosi zfalšovat, vždy směřuje k manipulaci s fakty, jinými slovy k mystifikaci. Také příběh prostého celonárodního odsudku Hankovy mystifikační umnosti k takové mystifikaci míří a je ve svém důsledku – alespoň dnes, když podvod Hankův už nehraje žádnou kulturní nebo sociální roli – mystifikací ještě velkolepější.“ (Macura 1993, s. 15) Přesto je pro Macuru mystifikace zároveň jakousi „polehčující okolností“, již může být jednání obrozenců ospravedlněno (pokud je kvalifikováno jako hra, nelze jej označit za lež/podvod).

13 Brikciova kniha je formulována jako osobní umělecký program, ale dané pasáže prezentuje jako jakousi „obecnou teorii mystifikace“, má tedy ambice zobecňující. V žurnalistickém prostředí jde o nejcitovanější český koncept mystifikace.

14 Tělesnou nouzí rozumí autor faktickou neschopnost naplnit mystifikační záměr, zejména při happeningu.

Macurův způsob zkoumání (literárních) dějin na pozadí mystifikace se nejvíce blíží některým zahraničním kulturologickým studiím mystifikací, a to i svou sémiotickou bází. Ostatně ukazuje se, že právě sémiotika v pojetí tartuské školy, která u Macury nachází značnou odezvu, je jedním z nejpříhodnějších metodologických konceptů pro zkoumání mystifikací jako kulturních fenoménů vůbec.

Luboš Merhaut chápe mystifikaci jako vyhraněný případ literární stylizace, který lze hledat a nacházet ve všech vrstvách textu. Opírá se „o automatismy v sémantických pochodech, na druhé straně může tyto automatismy nenápadně nebo ostře rozrušovat. Může být ztotožněna se způsobem vnímání světa vůbec, může se stát ekvivalentem nejistot a narušeností poznávacích postupů, využitých při komponování i vykládání textu, může být výrazem eroze individuálních a kolektivních představ o pravdivosti, kontinuitě, vývoji, tradici, přirozenosti, logice, vědeckosti, básnickosti.“ (Merhaut 1994, s. 134)

Fascinován archetypem masky a maskování v uměleckém diskurzu, stejně jako bachtinovským pojetím karnevalu, soustředí svou pozornost k analýzám vyhrocených stylizačních praktik objevujících se v českém, ale i evropském kontextu na přelomu 19. a 20. století. Snaha vyrovnat se s kategorií „pravdivosti v umění“ ho vede k tvrzení, že pravdivost nemůže fungovat jako kritérium estetické hodnoty díla, neboť pro něj není relevantní: „Mystifikační stylizace jako by si byly vědomy a těžily z nesnesitelného napětí mezi intencí vytvořit jakousi hodnotu a tušením neovlivnitelnosti výsledku v komunikačních situacích, mezi nutností a marností autorské snahy směřovat k nejvyšším kvalitám a nacházet nejhlubší ideje, i pojmenovávat a s konečností interpretovat nadčasové hodnoty, mezi vědomím, že obecná pravdivost není pro literaturu relevantní, a jejím novým a novým očekáváním a hledáním. Strategie klamných řešení a předstírání je možností sebeurčení, sebezakotvení, může být ochranou vnitřní pravdy individua, jeho verze světa. Mystifikace se pohybuje od vypjaté vůle „falšovat“ obraz světa jako celku, přes kombinace neslučitelných struktur, ke křivení částí a marginálií (často neuvědomělému).“ (Merhaut 1994, s. 135)

MYSTIFIKACE A STRUKTURÁLNÍ ESTETIKA

Z Mukařovského strukturální estetiky, již cituje i Merhaut, vyšel **Felix Borecký**, když se pokusil položit definitivní hranici mezi mystifikací a rafinovanou lež. Ve studii *Mystifikace a estetika* (Borecký, F. 2011) se kriticky vymezuje vůči Mukařovského názoru, že esteticky lze hodnotit pouze jevy umělecké, jevy mimoumělecké pak pouze na základě analogie s jevy uměleckými. Mystifikaci přitom Mukařovský řadí právě do sféry mimouměleckého estetična, konkrétně do oblasti komiky. Borecký se však domnívá, že Mukařovský implicitně ve svém díle naznačil možnost rozšíření estetického hodnocení na mimouměleckou oblast a že je možné jeho koncept revidovat, aniž by ztratil vnitřní koherenci. Zařazení mystifikace do oblasti komiky, tj. sféry mimoumělecké, by přitom umožnilo vymanit ji z estetického hodnocení uměleckých jevů, založeného na „imanentní struktuře umění“ a upřednostnit místo norem uměleckých (např. originality) normy sociální a etické. Borecký se však vydává opačným směrem: mystifikace je pro něj demonstrativním příkladem mimouměleckého estetična, které vyžaduje estetické hodnocení. Snaží se prokázat, že může mystifikace překročit limity sdělovací fikce¹⁵ a nabýt charakteru autonomního znaku podobně jako umění.

¹⁵ Mukařovský řadí mystifikaci spolu se lží a fikcí do skupiny „sdělovacích fikcí“, které odlišuje od „fiktivnosti umění“. (Srovnej Mukařovský, Jan: *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* in Mukařovský 2007)

Rozlišuje tři vzájemné poměry fiktivního sdělení a záměru mluvčího: 1) *Lež* – fiktivní projev doprovázený úmyslem „oklamat posluchače, svést z pravé cesty jeho jednání“; 2) *Mystifikaci* – fiktivní projev s úmyslem „vydávat neskutečnou událost za pravdivou, ale bez úmyslu deformovat posluchačovo jednání“, aby tak byla „vyzkoušena posluchačova důvěřivost“; 3) *Čistou fikci* – fiktivní projev bez úmyslu oklamat posluchače, jehož záměrem je předejít posluchači „možnost skutečnosti jiné, nežli v jaké žije“. (Borecký, F. 2011, s. 154) První dva typy maskují svou fiktivnost, třetí se k ní přiznává. Pokud je mystifikace (viz bod 2) odhalena, může ji recipient buď vřadit do „věcných kontextů“ (pak se mine účinkem, respektive zůstane „sdělovací fikcí“), nebo odhalit její „bezúčelový základ znaku neodkazujícího ke konkrétním referentům“. (Tamtéž, s. 165)

Přestože může mít tedy mystifikace znakový charakter a dominantní estetickou funkci, nelze ji podle Boreckého považovat za umění, neboť ji odlišuje absence jedné z podmínek estetického prožitku – „zaujetí kvalitou“ (estetické ozvláštnění).¹⁶ Tím, že mystifikace primárně potlačuje (zastírá) estetické kvality a předkládá místo nich „myšlenky“, ale také tím, že ji lze lépe poznat zprostředkovaně, skrze popis než samotné bezprostřední vnímání (viz dále), se blíží konceptuálnímu umění, avšak s tím rozdílem, že konceptuální umění se vztahuje především k normám uměleckým, kdežto mystifikace k normám mimouměleckým (etickým, politickým, sociálním).

Borecký tedy zdánlivě opomíjí celou řadu mystifikací, které primárně prověřují funkčnost a stabilitu literárního kánonu. Je však pravdou, že většinou nejde o prověřování „imanentní vývojové struktury umění“ ve vlastním slova smyslu, ale spíše sociálních, etických či ideologických podmínek konstruování uměleckých norem. Avšak v tomto ohledu se mystifikace od konceptuálního umění nijak neliší. Boreckého argumentační postoj je tedy především determinován tím, že ačkoli uvádí četné příklady mystifikací literárních (falešné nakladatelské předmluvy apod.), stále ji chápe jen jako akt sdělovací fikce, stojící primárně mimo umění. Jako zvláštní případ (v poznámce pod čarou) zvažuje mystifikace využití uvnitř díla-estetického znaku, u nichž hraje vztah k uměleckým normám zásadní roli, ale nebere vůbec v potaz případy, kdy samo umělecké dílo je mystifikací (např. text předstírá být jiným žánrem).¹⁷ Přiblížení mystifikace konceptuálnímu umění je nicméně velmi trefné a zcela koresponduje s názory J. Abramsonové, která zdůrazňuje potenciál mystifikace suplovat roli traktátu či umělecké polemiky a používá v této souvislosti pojmu „filozofický projekt mystifikace“. (Abramsonová 2010)

Sdělovací fikce „náleží mezi existenčně závažné promluvy odkazující ke konkrétním referentům, o nichž podávají zprávu, jak se to s nimi má, fiktivnost umění má charakter autonomního znaku a jako taková neodkazuje ke konkrétním denotátům, nýbrž ke skutečnosti jako celku. Podle Mukařovského nemají sdělovací fikce na rozdíl od umění autonomní znakový charakter.“ (Borecký 2011, s. 153)

16 Další předpoklady estetického postoje jsou sémantické gesto díla (integrační funkce) a funkce transcendenční (přesah k našim životním zkušenostem a hodnotám).

17 Boreckého studie je typickým příkladem hermeneutického výkladu zacykleného uvnitř konceptu posvěceného autoritou, v tomto případě Mukařovským. Ve snaze zůstat věren původní teorii a nenarušit její koherenci Borecký vůbec nepřipouští možnost, že by mystifikace nemusela být primárně sdělovací fikcí. Veškeré úsilí pak věnuje tomu prokázat, že má v rámci sdělovacích fikcí výjimečné postavení a že může vykazovat specifické vlastnosti překračující vymezenou kategorii. Přílehlavé je v tomto ohledu Merhautovo konstatování, že: „Mystifikace neplyne jen z vnějšího tlaku kontextu, ale již z podstaty estetického postoje ke skutečnosti, když absolutizuje určité možnosti estetického znaku. Její falešnost je podobně relativní jako falešnost umění vůbec, jako kritéria pravdivosti v umění, jako opozice fikce sdělovací a fikce literární.“ (Merhaut 1994, s. 134)

2. TEORIE MYSTIFIKACE

V souvislosti s problematikou nastíněnou v předchozí kapitole považujeme za účelné vymezit nyní co nejkonkrétněji naše pojetí mystifikace, platné pro tuto práci. A to přesto, že se bude jednat o definici čistě formální, jejíž využití je v praxi limitováno právě nesnadně uchopitelnou povahou jednotlivých kritérií. Mystifikací tedy rozumíme v nejobecnějším slova smyslu *záměrnou záměnu dvou prvků* (postojů, referencí, statusů, forem atd.) doprovázenou (signalizovaným) záměrem, aby byla tato záměna dříve či později *odhalena*. Motivací mystifikačního aktu přitom nesmí být profit autora, ať už přímý, nebo přenesený (např. profit národní). Z toho důvodu např. neřadíme (na rozdíl od Macury) mezi mystifikace v pravém slova smyslu *Rukopisy*. Jako zastřešující pojem pro literární podvody/podvrhy na jedné straně a literární mystifikace na straně druhé budeme používat termínu *literární klam*. Tento termín zavádíme zejména z důvodu, že v mnohých případech (a zejména z diachronního pohledu) nelze jednoznačně určit, zda se jedná o podvod, nebo mystifikaci. V úvahách o kritické recepci takového autorského jednání či o jeho dopadu na literární pole to mnohdy ani není podstatné.

Jako literární mystifikaci tedy chápeme jakoukoli hravě pojatou autorskou záměnu dvou významotvorných elementů textu, splňující výše uvedené podmínky, která má prostřednictvím procesu odhalení dovést čtenáře k další interpretační rovině textu. Autor vždy využívá k mystifikaci literární konvence; domníváme se však, že není formálně vzato rozdíl mezi tím, zda se jedná o konvence spojené s obecnou paratextovou výbavou knihy, konkrétním žánrově podmíněným čtenářským kontraktem (historická fikce, biografie, edice korespondence atp.), narativními postupy (fokalizace, forma vypravěče, kuklení postav aj.) či zdánlivě mimotextovou literární hrou (smýšlení okolností vzniku díla atp.). Jestliže na jedné straně může mystifikace splývat s podvodem, tj. hranici mezi nimi lze vést spíše formálně než věcně (věříme autorovi jeho úmysl?), splývá na druhé straně s literární stylizací. V kapitolách 8, 9 a 10 se vědomě zaměříme na hraniční případy, které podle našeho názoru přesvědčivě demonstrují právě polohu mystifikace jako hry se samými možnostmi literárnosti jako takové.

SLOŽKY MYSTIFIKACE

Mystifikace (na rozdíl od podvrhu) je především hra na tvrzení za určitých podmínek. Staví na rozporu dvou skutečností, jejichž záměna je jednak funkční a jednak záměrná. Intencionalita autorského gesta nám umožňuje formálně rozlišovat mezi mystifikací a omylem, záměr odhalit toto autorské gesto a iniciovat hypotézy o jeho motivaci naopak vymaňuje mystifikaci ze sféry lži, resp. podvodu. V myšlení o literatuře či umění vůbec bývá užíváno označení „vodítko“, „klíč“, „návod“, „stopa“, „indicie“ atp. Jedná se o jeden ze základních rysů mystifikace a zároveň nedílný předpoklad její adekvátní interpretace. „Mystifikační princip buduje text na významovém rozporu mezi zjevným a skrytým, mezi denotátem a konotátem, významem izolovaným a kontextovým. Odhalení skrytého významu (demystifikace) probíhá postupně, anebo naráz,“ uvádí Lederbuchová. (2002, s. 203) Nazvěme tyto dvě složky mystifikace, realizované jako opozice, *mystifikační iluzí* a *mystifikační realitou*. Interpretace jejich vzájemného vztahu uvnitř struktury literárního díla (nebo uvnitř struktury procesu literární

komunikace) jako mystifikačního záměru závisí právě na identifikaci výše zmíněných *indikátorů* mystifikace ve fázi recepce textu.

Je nesporné, že tyto indikátory mohou mít bezpočet různých podob a variant, zdůrazňeme však, že do nich lze zahrnout kromě autorova přiznání učiněného *ex post* zveřejnění díla také využití čtenářských kompetencí (tj. znalost čtenářských kontraktů vázících se k určitým žánrům a zvyklostem jejich paratextové výbavy, znalost „přepisovaných“ prototextů¹ či dokonce znalosti faktografického rázu), zašifrované textové skutečnosti – kombinace metatextů, intertextů a paratextů (recipient musí k odhalení indikátoru dospět logickou operací, vyvodit jej z náznaků) či revidování čtenářovy představy o fikčním světě, která byla textem záměrně navozena a posléze zpochybněna (jako příklad se uvádějí zavádějící informace v detektivních narativech, ale tento způsob výstavby je typický pro mnoho literárních žánrů, kulminuje pak v postmoderně jako jeden z jejích charakteristických rysů).

PROCES MYSTIFIKACE

Dalším základním předpokladem mystifikace je linearita sdělení, která zpožďuje proces odhalení záměny mystifikační iluze a reality za její recepci. Podle Felixe Boreckého odlišuje mystifikaci jako sdělovací fikci od umění právě skutečnost, že je její znakový charakter nahlížen teprve *ex post*. Dochází totiž k „zakrytí hranice“ mezi sférou vážného a nevážného, což znemožňuje recipientovi tuto hranici odhalit s využitím běžných znalostí a zvyků. Běžné paratextové rámce signalizující „vstup do umění či hry“ nejsou rozpoznány.

Jak je pro strukturální estetiku běžné, soustředí se Borecký při popisu mystifikačního aktu na hledisko recepce. „Spouštěčem“ mystifikace je pak podle něj moment odhalení klamu (prohlédnutí). Recipienta se nejprve „zmocňuje pocit nejistoty, co má a co nemá považovat za pravdu“, poté se zaměří na *motiv* autora mystifikace. Pokud shledává, že autor z mystifikace nijak osobně neprofituje a šlo mu jen o ověření důvěřivosti oběti, teprve pak přistupuje k další fázi – zabývá se „intenzitou ozvláštnění, kterou mystifikátorův výkon vyvolal. *Ozvláštnění* je oceněno tím víc, čím víc se problematika, na kterou mystifikace upozorňuje, recipienta týká.“ (Borecký, F. 2011, s. 173) A protože přítomnost ozvláštnění je podmínkou estetického hodnocení díla, stane se teprve nyní z mystifikace „autonomní znak vyvázaný z praktických souvislostí“. (Tamtéž, s. 174) Zakoušená „libost“ se přitom zakládá jednak na ocenění rafinovanosti klamu (tedy textových strategií) a jednak na „sebeocenění“ mystifikované osoby, která se „dokázala na sebe podívat z nadhledu“. (Tamtéž) Dodejme, že zdrojem libosti není pouze vědomí tohoto nadhledu, ale také uspokojení z prokázaných schopností, díky nimž jsme mystifikační lest dokázali prohlédnout. Jde o prožitek srovnatelný s vítězstvím ve hře (jak rozvedeme níže), ať už je založená na schopnostech intelektuálních, či jiných.

Také další momenty estetické funkce, tak jak je formuloval Jankovič, mají podle Boreckého u mystifikace specifickou podobu: *integrace* není přítomna aktuálně, ale má odvozenou povahu (seřazení významů v sémantickém gestu se děje až poté, co již estetický objekt aktuálně neexistuje); *transcendence* netvoří závěrečnou fázi recepce, jak je u estetických jevů obvyklé, ale je simultánní s momentem integračním, neboť právě v něm dochází k porovnávání významů konstruovaných klamem a významů zakoušených „žitou realitou“. To považuje Borecký za nejcharakterističtější vlastnost mystifikace vůbec.

1 Např. Hašek ve svých mystifikacích čerpal inspiraci z Vondráčkova spisu *O podivínech a lidech nápadných*.

PROBLÉM ZÁMĚRNOSTI A MOTIVACE

Vidíme, že navzdory zvolenému východisku se ani výše uvedené úvahy neobejdou bez zvažování něčeho tak efemérního a neprokazatelného, jako je autorův *motiv*. Uchovaná vazba na praktický záměr autora je u Boreckého dokonce rozlišovacím kritériem mezi lži a mystifikací. (Tamtéž, s. 156) Čtenářova projekce autorského subjektu jako jednotícího principu díla ostatně dala vzniknout implikovanému autorovi. Ten sice nemá suplovat hypotetický záměr autora vetknutý do díla, ale jen „ospravedlňovat“ koherenci textu, přesto interpretace celé řady žánrů (jako exemplární případ jmenujme parodii) bez hypotézy záměru ztroskotává. Julia Abramsonová na příkladu rozporuplné dobové recepce Diderotovy *Mystifikace* výstižně ukazuje, že neadekvátní interpretaci sice může vzniknout hermeneuticky úspěšný *narativ*, ale „filozofický projekt“ v něm ukrytý ztroskotává. (Abramsonová 2010, s. 76)

Výjimečný status mystifikace na pomezí sdělovací a literární fikce prakticky znemožňuje zakládat její interpretaci na čistě intratextových východiscích, tj. odhlížet od širokého kontextu mimoliterárních vztahů. Mnohem zřetelněji než u jiných textů tak zůstává tato interpretace v rovině hypotézy. Vždyť na základě čeho, když ne autorského záměru, jsme vlastně schopni rozhodnout, zda se střetáváme s mystifikací, omylem, či lží? Že najdeme odpověď v textu samotném, je pouhé zbožné přání. Je nedostatečně signalizovaná změna fokalizace autorovou nešikovností, nebo mystifikačním gestem? Měl autor skutečně úmysl odhalit svůj literární *podvod* a tím z něj učinit *mystifikaci*?

Na vrtkavost autorského záměru a důsledky, které z toho plynou pro interpretaci mystifikací, upozorňuje mezi jinými Clarson: „Rozdíl mezi podvrhem (*forgery*) a mystifikací (*hoax*) je v první řadě *motiv*: má být někdo podveden, nebo má být jen testována jeho důvěřivost? Daná hranice není nicméně ostrá a v historii nalezneme mnoho případů, které začínaly jako mystifikace, ale skončily jako podvod. Například van Meergren podvrhl svého prvního Vermeera, aby dokázal, že je lepší než kritici, kteří odmítali jeho malby. Pak zjistil, jak lukrativní podvrh to je, a Vermeera prodal, čímž mystifikaci proměnil v podvod.“ (Clarson 2005; překl. LP)

Už sama praxe anonymů či pseudonymů je závažnou literární polemikou s tezí „smrti autora“, bez něž (a jediné bez něj) může být dílo adekvátně interpretováno a hodnoceno. I Borecký připouští, že ačkoli je autor jako psycho-fyzická bytost strukturalismem marginalizován, je podstatný minimálně ve smyslu identifikace časoprostoru, v němž daný text vstupuje do struktury uměleckého diskurzu a z něž je pak hodnocen (srovnej např. hodnocení romantické básně v 19. století a téže básně považované za dnešní). Případy, kdy čtenáři navzdory vědomí o fikčním rámci textu přistoupí k určitým sdělením jako k faktům (např. u autobiograficky laděných próz), nejsou nijak vzácné, přestože se na hony vzdalují ideálu Ecovy „adekvátní interpretace“. Proto si můžeme položit minimálně tuto klíčovou otázku: Chceme zkoumáním recepce díla potvrzovat apriorní ideální konstrukty (hermeneutickou interpretaci), nebo se snažit pochopit tento proces se všemi jeho defekty a odchylkami, které nám mohou napovědět mnohé o tom, jak tento proces ve skutečnosti funguje? Mystifikace zvýrazňují fakt, že ke každému literárnímu dílu přistupujeme s určitým předpokladem a očekáváním, do něž se promítají jak naše dosavadní znalosti a zkušenosti s literární komunikací, tak vědomí o osobnosti autora, kterého textu přiřazujeme a který s sebou nese množinu dalších determinací (věk, pohlaví, národnost, vyznání, historické období aj.).

Jsme-li v rámci řečového aktu schopni usuzovat na ilokuční sílu výpovědi (odvozenou od záměru, s nímž byla pronesena), jsme také schopni usuzovat (byť i mylně) z textu a zejména jeho kontextu na záměr, s nímž byl stvořen a s nímž je sdělován. Verifikaci jako způsob zjiš-

ťování relativní pravděpodobnosti autorského záměru obhajoval již D. Hirsch, a ačkoli se řada jeho názorů nesetkala s pochopením, zůstává platné alespoň jedno z jeho dogmat, totiž myšlenka, že interpretace je výklad „významu někoho druhého“. (Srovnej Hirsch 2003, s. 164) Pro mystifikaci to platí dvojnásob.

FORMY MYSTIFIKACE

Hlavním důvodem „zmatku v pojmech“ při úvahách o mystifikaci je množství různých podob, v nichž se jako princip záměny dvou prvků může realizovat, a to na všech úrovních textu. Jedním ze způsobů, jak tuto disparátní množinu alespoň formálně rozčlenit, je přihlídnutí k referenční složce mystifikační *iluze* a *reality* jako znaku. Lze pak vést hranici mezi: 1) mystifikacemi, které předstírají falešnou referenci směrem k aktuálnímu nebo fikčnímu světu (typickými příklady jsou pseudobiografie či falešné soubory korespondence na jedné straně a naopak faktografické texty vydávané za beletrii, ačkoli to je případ méně častý); 2) mystifikacemi realizovanými předstíráním nebo zastíráním vztahu dvou fikčních textů (citát vs. kvazicitát, aluze vs. kvazialuze; viz např. citáty z neexistujících děl, které se tváří jako autentické); 3) mystifikacemi jako interními kompozičními principy jednoho textu (záměny forem vyprávěče či fokalizace, moment zklamaného očekávání aj.). Zvláštním případem jsou pak mystifikace na úrovni vlastních složek literární komunikace (hra na „falešného autora“, „podvržený rukopis“), které však lze chápat i jako variantu případu č. 1.

Mystifikace může být realizována a vnímána: 1) na úrovni věty, resp. sdělení; 2) uvnitř narativu; 3) ale také jako hra v rámci paratextů a literární komunikace v nejširším slova smyslu. Metody analýzy jednotlivých typů se mohou různit, ale většina z těch, které se nyní pokusíme nastínit, je dobře použitelná pro celé spektrum mystifikací v jejich rozmanitosti i komplexitě, a to přestože je budeme využívat především v kapitolách 9 a 10 při analýzách mystifikací intratextových, tedy narativních.

MYSTIFIKACE A TEORIE KOMUNIKACE

V mezích komunikačně orientovaných teorií se nám mystifikace jeví jako specifický řečový akt a způsob kódování (resp. dekódování) významu. Jako každá semióza ale význam také produkuje. Mystifikační tvrzení získává status „záměrného omylu“, jehož účelem není jenom uvést recipienta v omyl jako takový, ale umožnit mu mylnost rozpoznat. To je pak zdrojem (estetického) prožitku.

Autor pracuje se třemi druhy informací (což může být posuzováno jednak vzhledem k aktuálnímu světu a jednak vzhledem ke světu fikčnímu): *pravdivými*, *nepravdivými* a těmi, o jejichž pravdivosti *nelze rozhodnout*. Čtenář může být (dočasně) dezorientován v textové struktuře pomocí řazení událostí a deskripcí entit fikčního světa. Mystifikace využívá jak defektů v linearitě tvorby významů (informace tvoří posloupnost takovým způsobem, že výsledný význam je zavádějící), tak defektní hierarchizace, subordinace (marginalizování důležité informace, zdůrazňování nepodstatné informace). Předstíráním shodného fikčního statusu lze ve výčtech zaměňovat fiktivní za autentické a naopak (např. pseudocitát v sérii citátů). Znak přenesený z kontextu do kontextu odkazuje k jiné množině denotátů, ale hlavně implikuje jiné konotace. Linearity textu zase může být využito k dočasnému utajování klíčových informací. Čtenář je nucen vytvářet hypotézy a vzápětí je revidovat na základě nových poznatků.

Problematický textový segment je však často významově dvojznačný a vedle revidované varianty zůstává i původní varianta součástí celkového významu díla.

Jako příklad můžeme uvést úryvek z *Katyně* (1970) Pavla Kohouta, v níž se mystifikace realizuje opožďováním změny scén za signalizovaným rozhraním kapitol. Předpokladem je tedy opět konvence literární komunikace, smyslem mystifikace pak na důvěřivost k této konvenci poukázat.

[po hádce s manželkou] „Doktor Tachecí velmi opatrně vystoupil ze střeptů, pečlivě je posbíral a zabalil jednotlivě do vánočních papírů, aby je bylo možno sestavit a slepit. Zhasl svíce, vyčistil z koberců vosk, vysbíral střepy koulí a opravil Betlém. Balíčky s masem naskládal do lednice. Nad plastikou zaváhal, ale přece jen ji postavil na jídelní stůl. Pak dlouho tiše klepal na dveře ložnice, promlouvaje konejšivá slova. Kolem půlnoci vzal polštáře z křesel, to na podestlání, i našpiněný ubrus, to na přikrytí, a sklesle se uložil

25

do vany.

Zvrátil hlavu do zadu a zavřel oči. V hlavě mu začala šumět krev. V tom vratkém postoji, kdy celou váhu těla držely jen svaly zapažených rukou, zatímco nohy na hladkých lyžích ho snášely do strmé hloubky, znehybněl. Opřel se ještě pevněji do poutek holí, aby skluznice ustálil a mohl v čase, jenž mu zbýval, bilancovat lásku, která špěla k naplnění.

Richard měl po řeznících dobrý kořínek i pevnou vůli...

(Kohout 2000, s. 131; podtrhla LP)

Čtenářův předpoklad, že aktérem scény je doktor Tachecí, přesahuje díky slovu „do vany“ do 25. kapitoly. Dokud není explicitně zmíněna jiná postava – Richard, tíhne čtenář k tomu přisovat reflektované události Tachecímu, a to i za cenu hledání neobvyklých vysvětlení scény (např. jako snové – Tachecí si představuje ve vaně jízdu na lyžích). První dvě věty 25. kapitoly vytvářejí ve vztahu k mystifikační iluzi sérii významů typu: *Tachecí leží ve vaně. Tachecí zvrátí hlavu. Tachecí zavírá oči. Tachecímu v hlavě šumí krev.* Implikují ale také konotace: *Tachecí je unavený. Tachecí v klidu rekapituluje. Tachecí dostává zlost.* Ve vztahu k ex post odhalené realitě se pak generuje série významů aktualizovaných: *Richard jede po sjezdovce. Richard zaklání hlavu a zavírá oči. Richardovi šumí v hlavě krev.* A také aktualizovaných konotací: *Richard prožívá euforii/strach z jízdy.* Vidíme, že tyto konotace mohou být dokonce inverzní k primárním konotacím (únava × vzrušení). Důležité je, že aktualizace významů i konotací probíhá zpětně, revidováním původní interpretace. Protože však definitivní přechod scény není jednoznačný, původní významy generované textem zůstávají součástí interpretace, *iluze* se stává spolumožností *reality*, jakousi její alternativou.

Kontext řečového aktu zpřesňuje význam znaků a spoluurčuje ilokuční sílu výpovědi. V případě mystifikace jde zejména o žánrové zařazení textu a konvence s ním spojené, ale i o vlastní bezprostřední kontext jednotlivých informačních složek textu², který je pomáhá definovat jako pravdivé či nepravdivé, respektive jako tvrzení či předstíraná tvrzení. Jestliže kontext podmiňuje interpretaci informace jako pravdivé/nepravdivé, existují čtyři varianty kontextuálního

2 Informaci nemyslíme pouze sdělení ve smyslu řečového aktu jako takového, ale i jakoukoli informaci o textu podávanou např. prostřednictvím jeho paratextů.

zařazení: 1) pravdivá informace postulovaná kontextuálně jako pravdivá (dokument, literatura faktu); 2) nepravdivá informace postulovaná jako nepravdivá (fikce); 3) pravdivá informace postulovaná jako nepravdivá; 4) nepravdivá informace postulovaná jako pravdivá. Poslední dva případy mohou být mystifikací za předpokladu, že jsou splněny i ostatní podmínky, tj. záměrnost a přítomnost indikátoru mystifikace.

Teorie komunikace umožňuje zkoumat také mystifikační citáty a roli kontextu při jejich identifikaci.³ Máme za to, že obdobně jako citáty se chovají také Z-textové vsuvky uvnitř K-textů (viz dále), tedy že rozostřováním hranic mezi nimi a za přispění kontextu může docházet k mystifikaci. V řadě románů jsou např. faktograficky podložené skutečnosti prezentovány v bezprostředním kontextu fantaskních či bizarních událostí, takže čtenář inklinuje k tomu, interpretovat je jako zjevnou fikci (mj. faktografický exkurz do janičárské historie v Komárkově románu *Opšlístisova nadace* který je kontextuálně implikován jako fiktivní). K revidování nemusí docházet na základě textové linearity, tj. explicitního přiznání, ale pouze potenciálně, při určité úrovni čtenářských kompetencí.

Kompetence čtenáře se podílejí na mystifikaci jako jedna z hlavních proměnných. Modelový čtenář musí být schopen dešifrovat indikátor mystifikace. V ideálním případě je pak schopen vyvodit smysl mystifikace v daném textu a zapojit ho do interpretace. Pokud autor neopatrí mystifikaci metatextovým indikátorem (vč. přiznání) nebo ji opatrí indikátorem neúplným, musí odpovídajícím způsobem snížit nárok na čtenářské kompetence, má-li dojít k rozpoznání pravé povahy sdělení. Výsadou literatury je však kromě jiného i nerespektování jejích vlastních pravidel, proto mystifikační texty problematizující svou vlastní recepci až k únosné hranici nejsou výjimkou.

Přestože by mystifikace měla z logiky věci pracovat hlavně s výroky, jejichž pravdivost je poznatelná pro čtenáře stejně jako pro autora, resp. je shodná ve světě empirického autora a modelového čtenáře, v praxi to bývá složitější. Zatímco paratextové mystifikační hry vysloveně těží z literárních konvencí, intratextové mystifikace založené na záměně reference znaků mezi fikčním a aktuálním světem si velmi často libují mezi výroky, jejichž pravdivostní hodnota je sporná. Zejména postmoderní fikce tak využívají mystifikace, aby poukázaly na fakt, že naše vědomí o světě je kulturně a historicky podmíněným konstruktem, aby demystifikovaly naši víru v možnost objektivního poznání historie, ale i současnosti. K tomu se vrátíme analýzách v kapitole 9 a 10.

Každé tvrzení zdůrazňuje některé z aspektů objektu tvrzení a jiné potlačuje. Pravdivostní hodnota tvrzení se přitom selekcí atributů objektu nemění, ale mění se informační hodnota. Vedle explicitního uvedení (či zatajení) některých atributů může jako selektor fungovat i kontext či důraz apod. (Na tomto principu funguje mj. mystifikace záměnou významů mnohoznačných slov nebo záměnou uзуálního a metaforického významu. Jeden z významů je implikován jako žádoucí pro interpretaci, poté dochází ve změněném kontextu ke konstatování mylné hypotézy a jejímu revidování.) Mystifikace tak často využívá názorové pluralizace jako devalvace a relativizace „absolutní pravdy“. V rámci daného společenského paradigmatu mnohdy usvědčuje evidentní „pravdy“ jako kulturně, sociálně či ideologicky podmíněné konstrukty, a odhaluje tak relativitu obecně sdílených hodnot.

3 Potenciál citátů podílet se na vytváření omylu, hry, parodie, ironie či humru konstatuje mj. Ivo Osolsobě ve studii *Ostenze, hra, jazyk*. (Osolsobě 2002)

MYSTIFIKACE A TEORIE MOŽNÝCH SVĚTŮ

Teorie možných světů je ideální zejména pro popis mystifikací pracujících s opozicí fikční svět × aktuální svět. Nabízí způsob, jak uvažovat o mystifikaci jako o manipulaci s fikční hodnotou entity či události, resp. jako o znejasňování vztahu fikčního a autentického (aktuálního) světa. Mystifikace se pak jeví jako polemika s faktem ontologické homogenности fikčních entit, tj. s tvrzením, že žádná z nich není *více*, či naopak *méně fiktivní* než druhá. Literární mystifikace v tomto případě generují zvláštní typy fikčních světů, v nichž je ontologická homogennost záměrně narušována. *Fikční encyklopedie*, soubor znalostí o konkrétním možném světě nabytých recepcí, se různou mírou odchyľuje od encyklopedie světa aktuálního. Zastíráním pravé míry shody dochází k mystifikaci, která je zde vlastně transsvětovým procesem. Fikční svět *Cesty do pekel* Václava Vokolka např. využívá fantaskních motivických principů, aby zkomplikoval vnímání paralely mezi ním a skutečnou historickou situací Čech na přelomu romantismu a realismu. Pro zasvěceného čtenáře je právě odhalení podobnosti obou encyklopedií zdrojem estetického prožitku.

Užitečný pojmový aparát představuje výše zmíněná Doleželova dichotomie Z-textů (zobrazují, popisují aktuální svět) a K-textů (konstruuji fikční svět, předchází jeho existenci). Předpokládejme, že text je zároveň sdělením a zároveň souborem instrukcí, jak s ním zacházet. Mystifikační konstrukce fikčního světa může např. implikovat Z-textové čtení tam, kde nemá reálné opodstatnění. Text, jímž do světa sestupujeme, i fikční svět samý jsou navíc parcelovány na substandardní útvary, a právě schopnost mystifikace zasahovat jen tyto dílčí útvary je podstatná pro její herní povahu (viz dále; konkrétní příklady v analýzách v kapitolách 9 a 10).

Konstruuje-li autor fikční text v mezerách mezi historickými dokumenty, zůstává na čtenáři, je-li schopen a ochoten nasýtit fikční svět tím, že otevře jeho interakci se světem aktuálním. Fikční svět pak může být „dosycen“ historickými fakty a aktuální svět obohacen relativizací svých hodnot na základě konfrontací se světem fikčním. Ve spleť struktuře přitom ustupuje tázání se po hranicích pravdy a nepravdy před ptaním se po hranicích mystifikace. Místo otázky „Je tento fakt pravdivý?“ vyvstává otázka „Má mě zajímat pravdivost tohoto faktu?“ „Je tento textový segment Z-textem, nebo je mi tak pouze předkládán?“

Častým nástrojem mystifikace bývají fikční osoby s prototypy v aktuálním světě.⁴ Mají totiž dvojaký status jakési potenciální úplnosti, což znamená, že se na jejich interpretaci mohou podílet recipientovy znalosti aktuální či historické předlohy (např. postava Čelakovského v Macurově *Guvernantce*, o níž bude řeč v kapitole 9).⁵ Nezřídka se ovšem jedná o mystifikace určené čtenáři-odborníkovi, které tvoří nejhlubší možnou rovinu interpretace textu.

Verifikace, resp. ověřování vazby fikčních entit s autentickým světem je pro mystifikaci natolik klíčová, že text signalizuje její nutnost mnohdy zcela explicitním způsobem (nezřídka

4 Bývají považovány za zvláštní sémantickou třídu, propojenou se světem aktuálním „mezisvětovou totožností“, ačkoli, tak jako jiné fikční entity, se svými prototypy totožné nikdy být nemohou. Pokud jsou fikční postavy označeny týmiž jmény jako skutečné jednotliviny, funguje, dle Doležela, zcela automaticky mimetická sémantika. Prakticky to znamená, že objevíme-li referenční ekvivalenci, objevíme, respektive znovustvoříme nezásvětový spoj mezi danými protějšky.

5 Když Doležel uvažuje o metanarativech jako o Z-textových odbočkách v K-textu, které si činí nárok na platnost v aktuálním světě tím, že o něm vyjadřují mínění (úvahy, aforismy), nabízí se následující otázka: Lze takto vztáhnout (byť alegoricky) k aktuálnímu světu i postavu jako myšlenkový konstrukt, tvořený sumou vlastností? Románový Čelakovský by pak mohl v rámci Z-pásma odkazovat zpět k aktuálnímu světu jednak jako alegorie či parodie vlastností přisouzených mu románem a jednak jako parodie historického Čelakovského, tj. svého prototypu.

dokonce úplnou metatextovou informací o způsobu a rozsahu mystifikace, tj. například autorovým komentářem v doslovu – viz Škvoreckého *Nevysvětlitelný příběh*). Oslabování a posilování mimetické vazby s reálným světem přitom může probíhat v různých stupních a tyto stupně mohou být autorem jak signalizovány, tak „zatemňovány“, jak se přesvědčíme na analýze postmoderních fikcí v kapitolách 9 a 10.)

Mystifikace využívá způsobu transformování struktury „skutečného“ světa (redukce, významové posuny, modální operace) v strukturu světa fikčního. Doležel rozlišuje: *aletická omezení* (možnost, nemožnost, nutnost; M-operátory) vytvářející základní podmínky fungování fikčního světa a vzhledem ke světu aktuálnímu umožňující klasifikovat ho jako přirozený/nadpřirozený podle míry shodnosti aletické modalit obou světů; *deontická omezení* (D-operátory) omezující fikční svět v podobě norem a preskripcí; *axiologická omezení* (A-operátory) vytvářející systém hodnot fikčního světa (dobré/špatné); *epistemická omezení* (E-operátory) definující vědění a mínění fikčního jedince o jeho světě i o něm samém.

Aletické modalit využívá mystifikace tam, kde autor buduje nadpřirozený svět s událostmi nemožnými vzhledem ke světu aktuálnímu (létání bez strojů apod.), ale vzápětí ho odhaluje např. jako pouhý sen jedné z postav. Obdobně funguje segment fikčního světa kontroverzní s celkem, který se v lineárním čtení projeví buď opět jako sen postavy, nebo klamavé tvrzení postavy jiné. Epistemická modalita mystifikace se objevuje např. při definování totožnosti postavy, když vypravěč náhle opouští vševědoucí hledisko a zpochybňuje platnost předchozích výroků. Práce s axiologickou modalitou je jedním z klíčových kompozičních principů historických a historizujících próz, ale zejména postmoderních textů pracujících s protikladem „malých“ a „velkých“ dějin (např. Drašnarovo *O tajných společnostech, revolucích a genetickém kódu* aj.).

Mystifikace operující s kategorií spolehlivosti vypravěče spoléhá jednak na žánrové konvence a jednak na schematizované představy o autoritativnosti jednotlivých vypravěčských typů. (Personální vypravěč je méně důvěryhodný než objektivní ich-forma apod.)⁶ Doležel strukturuje fikční svět dle věrohodnosti na tři oblasti: 1) *absolutně ověřená* (autoritativně); 2) *kolektivně ověřená* (souhlasnými výroky fikčních postav); 3) *virtuální* (oblast možností, tj. zejména soukromých názorů jednotlivých postav).

Mystifikace se může realizovat narušováním hranic těchto oblastí. Autor např. nechává jednu z postav spekulovat o čemsi nepravděpodobném (virtuální pásmo), ale vzápětí odhalí tuto spekulaci jako podloženou a diskutovaný fakt autoritativně či kolektivně ověřený. Nebo naopak to, co jsme celou dobu pokládali za fikční fakt, se ukáže být výplodem mysli jedné z postav. Totéž se může dít i přes hranice fikčního světa, historická fakta jsou např. součástí virtuálního pásma jedné z postav, čímž je jejich platnost zpochybněna nebo znejistěna vzhledem k pásmu vypravěče s vysokou ověřovací autoritou.

Mystifikační charakter stylizace je pro postmoderní narativy tak typický, že přispívá k rozostřování pomyslné hranice mezi mystifikací a literaturou jako takovou. Identita vypravěče je neustále zpochybňována. Prolínání reality a fikce, skutečnosti a snu formálně i sémanticky narušuje jinak ostré rozhraní pásma vypravěče a pásma postav. Čtenáři je tak neustále předkládána otázka: „Kdo to právě mluví? Či je to názor? Autora, vypravěče, nebo postavy?“ Právě vědomé zastírání jednoznačného vztahu textových elementů k příslušným naratologic-

6 Pokud čtenář stojí před dvojím vzájemně se vylučujícím tvrzením autoritativního vypravěče, automaticky sahá do vlastní zkušenosti, tj. do světa aktuálního, aby jednu či druhou variantu verifikoval nebo potvrdil její pravděpodobnost.

kým kategoriím je v diskurzu literární vědy někdy automaticky nazýváno mystifikací (případně demystifikací), zejména v souvislosti s postmodernou či magickým realismem. A to ačkoli se jedná pouze o akcentované postupy vlastní každé fikci.⁷

MYSTIFIKACE A SÉMIOTIKA

Robert Scholes a Robert Kellogg rozlišují dvojí vztah fiktivního a reálného světa – *ilustrativní*, tj. symbolický, a *reprezentační*, tj. mimetický. V rámci reprezentace uvádějí tři stupně vztahů mezi reálným světem a fikcí: 1) *zaznamenání specifického faktu*; 2) *reprezentace toho, čemu se specifický fakt podobá*; 3) *reprezentace zobecnělých typů skutečnosti*. Vedle toho ilustrace není reprodukcí skutečnosti, ale jen představením jejích určitých aspektů. Sami zmínění teoretikové vidí estetický účinek řady děl právě v oscilování mezi oběma přístupy, respektive v jejich interakci. (Scholes–Kellogg 2002, s. 323) Oscilování mezi ilustrativním a reprezentačním čtením, respektive cílená záměna vnitrotextových či kontextových pokynů k jednomu a druhému způsobu čtení, je jednou z možností mystifikace. Analogická k tomuto pojetí je klasifikace recepce na: 1) *ikonické čtení* (entita fikčního světa je chápána jako ikona entity aktuálního světa); 2) *indexové čtení* (entita fikčního světa je chápána jako indexový odkaz k aktuálnímu světu a jeho entitám); 3) *symbolické čtení* (fikční entita symbolizuje entitu světa aktuálního). Také záměnou symbolického čtení za indexové, případně ikonické (a naopak) lze tedy úspěšně vysvětlit mystifikaci na „mezisvětové“ úrovni.

Inspirativní podnět k našim úvahám představuje koncepce *token:token* modelů Iva Osoloběho. Dvě různá *tokens* (reprezentanti) jednoho *type* (série) se nemusejí formálně podobat, ale jsou zaměnitelná z hlediska určité funkce. Často dochází k záměně modelu za originál právě pro jejich extrémní podobnost. (Jako dvě token jednoho type se chovají i Z-text a K-text.) Zde se otvírá oblast omylů, nedorozumění, záměn metaskutečností se skutečností, a tedy, dodáváme, i mystifikace. Na ni se vztahuje také to, co Osolobě tvrdí o parodii (token-zmetku). Fakt, že dílo si hraje na jiné dílo, označuje jako sémantickou podmínku parodie. Sémantickou podmínku mystifikace lze podle nás zobecnit – znak si hraje na jiný znak, respektive předstírá jinou referenci. Pragmatickou podmínkou mystifikace (analogicky k Osoloběho pragmatické podmínce parodie) pak rozumíme odpovídající čtenářské kompetence, jejichž předpokládaný nedostatek dorovnává autor metatextovými komentáři a jinými explicitními indikátory mystifikace.

Osoloběho rozdělení komunikace na *symetrickou* a *asymetrickou* formu na základě recipientovy schopnosti stanovit „správnou metakomunikační diagnózu“ (Osolobě 2002, s. 323) umožňuje vytvořit pojmový aparát pro popis mystifikačních textů. *Symetričnost* a *asymetričnost* mystifikace chápeme přitom jako potenciální výsledky její realizace, nikoli jako její možné (případně nutné) vlastnosti, tedy rozdílně než Felix Borecký. Ten totiž odmítá považovat za mystifikaci případy, v nichž nedošlo fakticky k oklamání čtenáře: „Víme-li u fiktivního dokumentu, že jde o fikci, k oklamání nedochází, a nelze proto v jeho případě hovořit o mystifikaci.“ (Borecký, F. 2011, s. 160) K oklamání však nemusí dojít i z jiných důvodů: Autor podcení kompetence čtenáře a postaví před něj klam, který nelze neprohlédnout. Přestává snad být mystifikace mystifikací jen proto, že je příliš zjevná? A je zjevná pro každého? Nebo ještě dále: Není

⁷ Srovnej např. samotný název knihy *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative*. (Faris 2004)

snad mystifikací Jára Cimrman jenom proto, že patří vědomí o jeho fiktivnosti k základním znalostem pravověrného Čecha?

Zde se opět projevuje recepční hledisko Boreckého úvah, tedy to, že mystifikace pro něj vzniká teprve okamžikem recepcce, respektive oklamání. Jak se však ukáže zejména v následující podkapitole, pojetí mystifikace jako textové strategie přímo implikuje možnost rozdílné recepcce různými čtenáři, a tedy i jejich pomyslnou hierarchizaci. Mystifikace ryze asymetrická by totiž splývala s podvodem/lží (neexistoval by ani jeden čtenář, který by ji interpretoval jako mystifikaci), zatímco mystifikace ryze symetrická by splývala s fikcí jako takovou.

„Mystifikace už ze své povahy nemůže jinak než rozdělovat obecenstvo na ty, kdo pochopili, a na ty hloupé, kdo jen uvěřili,“ tvrdí Přemysl Rut. „Tím je mystifikace výjimečná, tím se liší od jiných uměleckých projevů, které začínáme chápat, teprve když jim uvěříme, dáme se vlákat do jejich světa a orientujeme se v něm zevnitř. Ve zvláštním případě mystifikace se důvěřivým přijetím cesta k pochopení uzavírá. Uvěřit znamená tu naletět, spolknout to i s navijákem ke škodolibosti těch, kteří zůstali nad věcí, kteří jsou mimo, aby rozuměli. Neboť smysl mystifikace lze najít jen za jejími hranicemi, vně, v kontextu, který ji inspiroval, aby se měl v čem zhlédnout. Tím se mystifikace podobá své prostodušší sestře – parodii.“ (Dodatky 1993, s. 51n)

Ještě dále od recepční fáze mystifikace se pohybuje Pavel Hájek, který při její klasifikaci zohledňuje pouze hledisko geneze a distribuce textu. Mystifikace pak dělí na *uzavřené* a *otevřené*, a to podle „způsobu zacházení s tajemstvím, jeho šířením či utajováním“. (Hájek 2000, s. 4)

PARADIGMA TEORIE HER A STRATEGICKÉHO CHOVÁNÍ

Teorie her a strategického chování umožňuje přistupovat k mystifikaci jako ke „hře na pravdu“ a chápat ji jako dovedení nedílné vlastnosti literárního diskurzu ad absurdum. Stále explicitnější pronikání „hravosti“ do výrazového rejstříku literární poetiky bývá přisuzováno postmoderně, ve skutečnosti jde ale spíše o proměnu forem hravosti z naivity a adorace náhody či nonsensu k sofistikované, racionální konstrukci, která právě z mystifikace těží.

Eugen Fink pokládá za základní rys hry „zdvojování“⁸ mezi *realitou* a *iluzí*. Upozorňuje přitom na důležitost „reverzibility“, tj. schopnosti opuštění iluze a návratu do skutečnosti po ukončení hry. K tomu slouží v případě mystifikace indikátor, umožňující rozpoznání její iluzivní povahy.

Mystifikaci lze považovat za intelektuální, převážně agonální (viz dále) hru, jedno z jejích nejvyšších stádií, vysoce organizovanou činnost s rozsáhlou sumou pravidel. Tak jako další hry v sobě zahrnuje předpoklad odhalení, tj. metakomunikační potvrzení „hernosti“, resp. „mystifikačnosti“. Užitečný je pro nás pojem „ludická výzva“ (iniciace hry). Její ilokuční síla může být kontextem postulována jako „nepravá“ (žertovná hrozba apod.). Při selhání kontextu a nesprávném dešifrování ilokuce je sdělení bráno vážně, ludická výzva není pochopena a ke hře nedochází. V případě mystifikace je její realizace asymetrická. Mystifikátor však většinou konstruuje text tak, aby o pochopení či nepochopení ludické výzvy zakódované v jeho struktuře rozhodovala úroveň čtenářských kompetencí. Jestliže se Felix Borecký zabývá pouze estetickým prožitkem mystifikace na straně čtenáře a libostí, kterou u něj může vzbudit, činí tak z již výše

8 Na společné rysy hry a komiky právě ve zdvojování upozorňuje ve svých pracích Vladimír Borecký.

uvedených důvodů. V rámci paradigmatu teorie her však autora eliminovat nemůžeme, neboť již není pouhým produktorem textu, ale především čtenářovým „protihráčem“. Soudíme, že autorův požitek z mystifikace nespočívá v pouhém oklamání čtenáře (zatajení ludické výzvy), což by bylo proti smyslu hry, ani v explicitním „odkrytí karet“, což by hru znemožnilo, nýbrž ve formulaci ludické výzvy tak, aby čtenář být oklamán mohl, ale nemusel.

Teorie strategického chování pracuje s hrou jako analogií tzv. konfliktní situace. Mystifikaci zde lze považovat za „hru s neúplnou informací“, tzn. že nevidíme do karet protihráče, neboť literární konvence a čtenářské kontrakty selhávají (resp. promítají se jako falešné instrukce k četbě). Výměna informací mezi dvěma protihráči znamená jistý druh spolupráce a zahrnuje i nabídku informací o tom, které strategie hodlá daný hráč použít a které nikoli. Platí zásada, že „hráči se vyplatí poskytnout informace o vlastních úmyslech, jestliže protihráčova očekávaná reakce zvýší hráčův zaručený zisk.“ (Mareš 2003, s. 70) Mezi informacemi mohou hráči sdělovat i dezinformace, tj. lživě prezentovat možné strategie jako nemožné a naopak. Počet hráčů je definován počtem odlišných zájmů, přičemž kooperaci dvou hráčů na základě společného zájmu je nutné považovat formálně za hráče jednoho. V této optice se autor i čtenář na první pohled ocitají v roli protihráčů ve hře s protichůdnými zájmy (oklamat vs. odhalit). Jenomže autor ztrácí možnost reagovat na jednotlivá rozhodnutí čtenáře. Představíme-li si hypotetické výsledky mystifikační hry jako pochopení/nepochopení ludické výzvy, vidíme, že zájem autora i čtenáře je totožný – oba tvoří kooperaci na základě shodného záměru – odhalení mystifikačního aktu. Jejich protihráčem je pak – formálně vzato – soubor čtenářských kompetencí.

Konkretizaci mystifikačního textu lze tedy přirovnat ke hře o jednom hráči a „přírodě“, jak označuje teorie her „vliv vnějších okolností“. „Příroda“ jako „neinteligentní“ hráč také nemůže přirozeně reagovat na tahy soupeře. Přitom veškerá možná rozhodnutí „přírody“ (tj. jakýkoli možný stav čtenářských kompetencí) jsou přímou součástí celkové strategie hráče (autora + modelového čtenáře). Autor ale před čtenářem (tj. spoluhráčem) maskuje informace o své strategii a zároveň spoléhá na to, že pro něj budou dešifrovatelné. Vlastně jde o další hru, tentokrát hru autora proti čtenáři v rámci hry autora + čtenáře proti čtenářským kompetencím, přičemž do této substandardní hry vstupuje autor s falešným, předstíraným záměrem čtenáře oklamat. Výhra je v případě mystifikace ryze psychologické (v některých pojetích i estetické) povahy – potěšení, uspokojení ze hry, případně generování nového pohledu na skutečnost. Jiný osobní zájem materiální i duchovní odebírá mystifikaci herní povahu a degraduje ji do sféry lži. Herní podstata mystifikace zvýrazňuje její odlišnost od podvodu a naopak ji spojuje s komikou.

Teorie her bývá v neposlední řadě využívána ke klasifikaci literárních podvodů, z čehož lze odvodit i pojetí mystifikací. Podvody jsou vykládány jako projevy bytostného lidského ludismu, nebo jako jevy patologické, či jako spontánní manifestace, nebo naopak nabourávání kulturní identity. Vedle Huizingovy dnes již klasické knihy *Homo Ludens* (1938), která poukázala na přirozený lidský instinkt ke hře, označila západní civilizaci za civilizaci hry a demaskovala její infantilní podobu, slouží za základ nejčastěji klasifikace Rogera Cailloise publikovaná v *Man, Play and Games* (1961). Jeho čtyři kategorie (jakkoli jsou jejich hranice problematické) lze relativně výstižně spojit s typy literárních podvodů podle převažující motivace: 1) *agon* (kompetitivní hry) zastřešuje literární podvody, mající prověřit ostrážitost recipientů;⁹ 2) *ilinx* (adrenalinové hry) vystihuje podvody, při nichž „pachatel“ riskuje vysoký postih; 3) *simulation* se poji pře-

9 Anthony Grafton v knize *Forgers and Critics* (1990) vtipně přirovnal literární podvodníky a literární vědce k hackerům a vývojářům anti-hacking softwaru. Tím, že literární podvodníci vymýšlejí sofistikovanější a sofistikovanější metody „zločinu“ (tak jako hackeri), nutí literární vědce (tak jako softwarové odborníky) vyvíjet vyšší

devším s publikováním pod pseudonymy; 4) *allea* (hazardní hry) označuje případy, kdy může podvodník hodně získat, ale také hodně ztratit. Z tohoto pohledu lze pak mystifikaci chápat především jako hru agonální (případně jako simulaci). Uvedená klasifikace zároveň zdůrazňuje fakt, že jakkoli se mystifikace od podvodu liší, je s ním geneticky příbuzná, resp. je odvozena z jedné jeho varianty.

MYSTIFIKACE A KOMIKA

Definování mystifikace jako záměrné záměny dvou prvků s intencí následného odhalení se nápadně shoduje s kantovskou teorií *inkongruence* jako zdroje humoru. Smích je zde považován za důsledek nesplněného očekávání, jemuž předchází moment rozporu dvou prvků, které jsou nekompatibilní nebo kontextově nesourodé. Recipient jím reaguje na fakt, že příslušný rozpor postřehl a dokázal jej správně interpretovat, mj. jako záměrný. V tomto zorném úhlu bychom tedy mohli mystifikaci považovat dokonce za jakýsi obecně platný princip, který stojí u základu všech komických figur. Obdobně konvenuje *teorie superiority* (Thomas Hobbes) našemu pojetí mystifikace jako intelektuální hry, jejímž cílem je budování a potvrzování intelektuální převahy (empirického autora nad modelovým čtenářem při aktu kódování a empirického čtenáře nad modelovým autorem při aktu dekódování textu).

Mystifikace však bývá v paradigmatu humoru považována spíše za jednu z jeho forem než obecně platný nástroj. Vladimír Borecký ji považuje za verbální komiku a v pomyslném žebříčku složitosti (vyspělosti) ji řadí jako stupeň mezi formálně nižší parodií/travestii/perzifláz a formálně vyšší dramatické formy (frašky, burlesky, komedie). (Srovnej Borecký V. 2005) Felix Borecký podřazuje mystifikaci situační komice, konkrétně bergsonovské kategorii „panáčka na niti“, která metaforicky vystihuje fakt, že zdrojem komiky je zde směšná manipulovatelnost oběti v rukou osudu (mystifikátora).¹⁰ Zároveň akcentuje nutnost pracovat s diverzitou „smyslů pro humor“ či „smyslů pro komiku“, které ovlivňují recepci mystifikace jako komické figury. Komično mystifikace může být podle něj odhaleno ve dvou podobách: ironické (smějeme-li se zesměšnění oběti) a absurdní (smějeme-li se odhaleným principům manipulace a jejich vztahu k reálným absurditám skutečného světa). (Borecký, F. 2011, s.190)

Argumentem pro sblížení mystifikace s komikou jsou i tři „prameny smíchu“, které jmenuje Radko Pytlík ve své *Fenomenologii humoru* (2000) a které se nápadně podobají podmínkám procesu mystifikace, jak jsme je formulovali výše: 1) kontrastnost věcí, významů nebo idejí, jež jsou uváděny v souvislost, ač představují hodnoty navzájem nesouměřitelné. Např. rozpor mezi hmotným a duchovním, mezi plebejskostí a vznešeností, mezi přirozeností a strojeností (Bergson; mystifikační záměna dvou prvků); 2) překvapivé odhalení těchto kontrastů, úleva a radost z ušetřené „námahy“, kterou jsme kdysi předpokládali a kterou jsmebleskovým zásahem uspořili (Freud; odhalení mystifikace); 3) zveličení čili hyperbolizace, nutná k odhalení a ke zviditelnění skrytých událostí, jež byly zašifrovány a zahrabány ve rmutu všednosti a banality (Pagnol; indikátor mystifikace).

a vyšší aktivitu k jejich dopadení, a naopak. Čím sofistikovanější jsou metody k odhalení, tím dokonalejší musí být podvody. Ve výsledku má tento začarovaný kruh stimulující dopad na obě strany.

¹⁰ Mystifikaci jako „loutkové divadlo“, v němž všemocný manipulátor hraje pimprlovou komedii s lidskými osudy, tematizoval ve svých prózách Vladimír Macura.

Smát se něčemu znamená pochopit princip diverzity dvou skutečností. To je možné jen za předpokladu porozumění těmto skutečnostem samým. Jak konstatuje Oleg Sus nad humorem jazykovým, znamená to „vynést na povrch, osvětlit, sestavit a zrekonstruovat“ vztahy, které „leží skryty pod povrchem každodennosti a zvyku“. (Sus 1963, s. 19) Kritický a analytický potenciál mystifikace se s její nevážnou povahou nevylučuje, ba naopak.

3. VÝVOJ MYSTIFIKACE

V úvodu této kapitoly stojí následující otázka: Tvrdí-li Vladimír Borecký (inspirován Kierkegaardem), že jednotlivé typy komiky vykazují jistou afilaci k vývojovým stádiím člověka¹ a že se dají analogicky vztáhnout na vývoj lidstva, platí totéž o formách *podvodů*, *mystifikací* či prostě *klamů*? Lze vysledovat určité preference podmíněné kulturně či historicky, které by kromě postoje dané společnosti v dané době k literárním klamům jako takovým vypovídaly i o společnosti samé? Satyrský smích starověku vystřídaly masky a grimasy středověkých šašků a bláznů, aby uvolnily místo novověké ironii, humornému nadhledu moderny a postmoderním paradoxům.² Sledoval vývoj mystifikace z její, řečeno s Brikciem, *užitné formy* k formě *hravé* podobnou cestu?

LITERÁRNÍ KLAM VE STAROVĚKU A STŘEDOVĚKU

Podle Vladimíra Boreckého antika i středověk znaly ironii, naivitu a nesmysl, ale nereflektovaly humor. Toto tvrzení je však do jisté míry limitováno specifickým významem, který Borecký pojmu humor přikládal, tedy spojením se sebeironií.³ (Borecký V. 2005, s. 162) Antické Řecko a Řím dovedly ocenit sofistikované logické klamy a matematické hříčky, které byly na mystifikaci založeny, a znaly již dokonce princip parodie. Doložen je i případ mystifikace jako satirického nástroje. Bývalý stoupenec stoické filozofie Dionýsius Renegát např. napadl tuto filozofickou školu ve hře *Parthenopaeus*, vydávané za dílo slavného Sofokla. O šest set let později podvrhli křesťanští intelektuálové korespondenci mezi Senekou a apoštolem Pavlem, aby zdůvodnili Senekovo přijetí mezi citované autority. Oba akty v sobě obsahovaly hravý potenciál, byl však překryt účelností klamu, tedy profitem autora nebo společnosti.

Středověká estetika disponovala přísným systémem literárních norem pro formu i obsah díla. Jejich hravé mystifikační variování sice nebylo možné v dané době, avšak právě pevnost literárních norem spojených s jednotlivými žánry vyprovokovala jejich pozdější mystifikační aktualizace, mj. i postmoderní. „Zárodky“ mystifikace pak nalézáme také ve středověkých jino-tajích a alegorických sporech. Zašifrované významy a mystické odkazy nebyly v tehdejších literárních textech zvláštností. Středověký estetický názor na původnost díla, pro nějž byla kompilace předpokladem, však v zásadě znemožňoval chápat intertextové odkazy jako herní prvky. S mystifikací v historickém slova smyslu ovšem úzce souvisely biblické apokryfy.

1 Naivita je typická pro dětství, ironie pro dospívání, humor jako sebeironie pro zralou dospělost, absurdita pak představuje vrcholné stadium, v níž je individuum schopno skrze klam nahlédnout paradoxy své vlastní existence. (Srovnej Borecký V. 2000, s. 34nn)

2 Naivní komiku přelomu 18. a 19. století vystřídala podle Vladimíra Boreckého předbřeznová ironie (Rubeš, Havlíček aj.), realismus otevřel linii humoru pokračující přes Čapka a Poláčka až k dnešní komerční produkci, celému 20. století pak přisuzuje jednoznačně figuru *absurdity*, projevující se už na jeho začátku právě formou mystifikace (Hašek, Váchal, Klíma). (Srovnej Borecký V. 2005, s. 195)

3 I Bachtinova smíchová kultura karnevalu by byla v Boreckého pojetí spíše projevem nonsensu či ironie nežli humoru.

Eduard Petruš v *Zašifrované skutečnosti* (1972) poukazuje na to, že idealistická středověká literatura směřovala zobrazováním k tomu, co „má být“, nikoli k tomu, „co je“. V tomto směru může mystifikovat současného čtenáře, který v daných textech pátrá po korespondenci se skutečností na nesprávných místech. Petruš se zabývá také otázkou, zda „alegorie skutečně vyjadřovala jen abstraktní morální pojmy, obecné vztahy, filozofické pravdy, nebo zda jejím prostřednictvím jako šifrou nemohl středověký autor rovněž vyjadřovat své poselství o jiné (konkrétní a historicky přesně určené) realitě, o níž nechtěl nebo nemohl mluvit přímo, zda právě alegorie neposkytuje onen hledaný klíč, jehož prostřednictvím lze proniknout do těch dosud uzavřených sfér středověkého uměleckého díla, do nichž básník vědomě a záměrně uzavřel své poselství o době pro své současníky, kteří mu jistě rozuměli, a pro své potomky, jimž takto zůstala pouze šifra bez klíče.“ (Petruš 1972, s. 98n)

11. a 12. století bývají někdy označována za „zlatý věk padělatelství“, zejména pro hojnost falzifikátů právních a jiných listin. Nejednalo se však o podvody v dnešním slova smyslu: Absence církevních i světských dokumentů staršího data – živelně nebo jen vinou nedbalosti zničených – iniciovala vlnu jejich „rekonstrukce“, často na velice pofidérních základech. Mnohdy se pořízovaly padělky listin z nutnosti kodifikovat nařízení vzniklá v době, kdy platilo pouze tzv. zvykové právo. Šlo tedy spíše o snahu fixovat dějinnou paměť než o prospěchářství. I když zajištění mocenského postavení zadavatele také nebylo nijak výjimečné. Do jaké míry byla falzifikace ve středověku považována za špatnou či společensky nebezpečnou aktivitu a do jaké míry ovlivnila naši interpretaci historie, zůstává nezodpovězenou otázkou. (Srovnej Šrámek 2009)

Křesťanská kultura se od starověkých lišila mj. degradací komického jako primitivního, pokleslého příp. znevažujícího dogma věrouky. Mystifikace jako druh „žertu“ tedy nemohla být považována za výplod intelektuálního génia, tím méně za vyšší noetický princip. Návrat „nevážného“ do vysoké literatury předznamenal teprve renesanční rozvoj dvorské komiky doprovázený odbornou reflexí smíchu, která mnohdy i přesahovala literární pole, např. pokud šlo o rozvoj tzv. metody *léčby smíchem*. U zdroje renesančního zájmu o smích a komiku stojí podle Boreckého „obliba dobového tzv. Hippokratova románu, který vytvořil mystifikační legendu, líčící presokratického myslitele Démokrita jako směřujícího se filosofa a původce jakési filosofie smíchu, v níž je smích uchopen jako proces nejvyšší životní moudrosti.“ (Borecký 2005, s. 162n)

CESTOPISY A KRONIKY

Pro dějiny literárních klamů jsou ovšem podstatné dva renesanční žánry – *cestopisy* a *kroniky*, jejichž autoři mnohdy nakládali s realitou více než svévolně, aniž by však toužili dospět ke konečnému odhalení pravdy.⁴ Hranice mezi realitou a fikcí je zde relativizována samotnou čtenářskou praxí: Mandevillovu fantasknímu vyprávění věřili čtenáři paradoxně více než příběhům autentickým, které se ale neslučovaly s tradiční představou tehdejších Evropanů o exotických krajích. Fungoval zde princip jakési konsensuální pravdy, v níž hrála autorita pisatele

4 Samostatným případem jsou četné „geografické mystifikace“ zejm. 18.–19. století: např. velkolepá fikce o dějinách a kultuře Formosy z pera George Psalmanazara, přednášky Louise de Rougemonta o australských domorodcích, s nimiž se nikdy nesetkal, nebo senzační reportáže Hermanna Hutha z nikdy neuskutečněné výpravy do povodí Amazonky. Zde se již jedná o skutečné vydávání fikce za dokument, tedy mystifikaci, případně podvod, podle toho, jakou motivaci mu přisoudíme.

významnou roli, neboť neexistoval způsob, jak předkládaná fakta verifikovat. „Fantastické momenty jsou pro cestovatele i čtenáře tím přijatelnější, čím méně si je lze ověřit,“ uvádí Kšicová. (2004, s. 223) Právě na případu cestopisu lze také doložit to, co historici nazývají „posunem“ od *archaického člověka* k *člověku historickému*. Zatímco pro archaického člověka je příznačná „bezmezná víra v mýtus“, a tedy bezvýhradné přijímání legend a fantastických příběhů s jejich referencí ke skutečnému světu, historický člověk povstává s koncem 15. století a rozvojem cestování jako bytost racionální až skeptická. (A to přestože je historie vlastně novodobou formou mýtu, resp. mýtus nahrazuje.) Z původního mýtu se právě nyní stává symbol a zároveň vzniká předpoklad pro to, aby jím mohlo být ze strany autora tvořivě manipulováno.⁵

Kritická reflexe historiografie oproti tomu prošla obdobnou proměnou se značným zpožděním, což mohlo být způsobeno silnějším zakotvením žánru mimo oblast fikce, než tomu bylo v případě cestopisů, resp. tím, že zatímco autorem cestopisu byl vzdělanec-dobrodruh, kroniku posvěcovala autorita klášterů a prvních vznikajících univerzit. Stejně silnou roli však mohl sehrát i fakt, že kronika se jako prostředek „uchování“ historické paměti přímo podílela na konstrukci identity daného národa či jiného kulturně-společenského celku, zatímco cestopis se vyjadřoval ke krajům cizím, na jejichž idealizaci ani demaskování neměl čtenář žádný osobní zájem. V neposlední řadě – „pravdivost“ historických událostí si nebylo možné ověřit ani zprostředkovaně (dnes bychom navíc mohli spekulovat o tom, že nic jako pravdivost historie neexistuje, neboť jde jen o kanonizovanou „interpretaci“), zatímco popis exotických krajů mohl být revidován alespoň se zpětnou platností.

U *Kroniky tř. Dalimila* se odborníci dodnes nemohou shodnout nejen na autorství, ale ani na míře fiktivnosti textu. *Kronika česká* Václava Hájka z Libočan vyličila řadu legend jako fakta a jako taková byla přijímána i historiky až do roku 1759, kdy vydal Gelasius Dobner své *Annaly* a prohlásil praotce Čecha a s ním související události za bájeslovné. Soudobé historiky Dobnerovy závěry zcela pobouřily, později se proti nim postavili i Josef Dobrovský a František Palacký. Václav Prokop Duchovský zašel v polemice s Dobnerem tak daleko, že podvrhl faksimile s nápisem z Čechovy náhrobní desky a dokonce ho přeložil z runového písma. Podvrh byl však příliš zřejmý a i v době lačné po důkazech slavné české minulosti zapůsobil spíše kontraproduktivně.⁶

Pozoruhodnější je ale sama motivace Hájkova jednání. Šlo o falzum v pravém slova smyslu? Nebo autor sám věřil tomu, co psal? Historikové se více méně shodují v předpokladu, že středověké chápání pravdy se od našeho podstatně lišilo. Nejen umělci, ale i učenci se snažili zobrazovat svět idealizovaný, v jejich pojetí však právě proto autentický. Záměr autora klamat proto byl a je jen velmi obtížně prokazatelný. Výjimku tvoří pasáže, z nichž mohl mít autor zcela zjevný osobní profit: Smyšlené rodové a erbovní pověsti v Hájkově kronice totiž až nápadně korespondují se zájmy jeho šlechtických přátel, mecenášů či rodin na mocensky významných pozicích. Jindřich Berka z Dubé, který u sebe nechal uskladnit celý náklad kroniky, se například dočkal vnošení stavby svého domu do doby kněžny Libuše. Kronikář také podstatně rozšířil pasáž z Dalimilovy kroniky o zachránce knížete Jaromíra, a to tak, aby z ní vy-

5 Nutno podotknout, že fantaskní cestopisy v českém prostředí nezakořenily tak hluboce jako v zahraničí; čeští autoři směřovali spíše k věcnosti a faktografické věrohodnosti. Renesanční cestopisy, jako byly Prefátův nebo Harantův, jsou koncipovány spíše jako odbornánauková díla než jako beletrie.

6 Ve druhé půli 18. století totiž docházelo v evropské vědě a kultuře k vědomému hledání či konstruování hranice mezi faktografickou pravdou a nepravdou, tj. podvodem. Tato hranice začínala být mj. zvažována i eticky. Vzniká tak první předpoklad pro mystifikační hry v našem slova smyslu.

plynula hraběcí příslušnost („první mezi jinými [...] druhý po knížeti“) Berků z Dubé, hlásících se k hrdinovi Hovorovi jako ke svému předkovi. Nutno podotknout, že zejména ve vrcholném středověku byla metoda zvyšování rodové prestiže pomocí fiktivních předků značně oblíbena a hojně využívána. (Srovnej Novotný R. 2009)

NEURALGICKÝ BOD 1: OSVÍCENSTVÍ

Jak jsme předeslali výše, za skutečný mezník ve vývoji mystifikace jako „odnože“ podvodu můžeme označit 18. století, a to hned ze tří důvodů. 1) Předně byl definitivně dotvořen institut „duševního majetku“ a jeho ochrana se stala předmětem zákona (v různých zemích v různou dobu, u nás až v polovině 19. století), což jednak kriminalizovalo literární padělatelství a jednak legitimizovalo úvahy o plagiátorství jako o jevu nestandardním, narušujícím „pravidla“ umělecké komunikace. 2) Stejně tak důležitý byl ale vliv osvícenské filozofie na umělecký diskurs a přehodnocení preferencí, které společnost kladla na literární dílo ve smyslu jeho mimouměleckých funkcí. Představa, že literatura, stejně jako jiná umění, má především kultivovat a pozvedávat člověka, zároveň umožnila hierarchizaci literárního pole, v jehož centru stanula tzv. vysoká literatura, naplňující dané ambice, a naopak z něj byly na periferii odsunuty žánry, které z tohoto konceptu vybočovaly. Dosavadní především nábožensky motivované perzekuce byly vystřídány ostrakizací díla z morálních pozic. *Padělatel* stanul na okraji společnosti jako vyvrhel, *mystifikátor*, který si pouze zahrával se čtenářovou důvěřivostí, neměl situaci o mnoho lehčí. Přesto to však byla právě osvícenská filozofie, která nakonec na mystifikační gesto přistoupila jako na žádoucí a přijala ho za vlastní, jak se přesvědčíme dále. 3) Posledním předpokladem etablování mystifikace v uměleckém diskurzu byl rozvoj žánru románu, díky němuž se autorům poprvé v historii naskytla šance získat „skutečnou slávu“, a proto o ni i začali usilovat.⁷

Jak přesvědčivě prokázala Julia Abramsonová v knize *Learning from lying* (2005), byla ještě v polovině 18. století ve Francii pociťována slova „mystifier“ či „mystification“ jako neologismy. Doložena jsou v dokumentech z okruhu konzervativních filozofů, kteří jimi označovali tehdy běžné a oblíbené praktiky škodolibých žertů, které si tropili z kolegů z vlastních řad. Tyto intelektuální recese byly až jakýmsi dobovým trendem a bylo pro ně příznačné trýznivé zesměšňování obětí usvědčených z neznalosti, označovaných jako „mystifié“.

V táboře liberálů, tj. zejména encyklopedistů, vzbudil nový termín nejprve nevoli, stejně jako praktiky, které označoval a jež se přičily osvícenskému úsilí o kultivaci lidského ducha a mravů. Později však svůj postoj přehodnotili (zejména Diderot) a v mystifikaci objevili silný edukativní potenciál, který se zcela shodoval s jejich náhledem na funkci umění.

Dlouho se mělo za to, že byla mystifikace ve Francii 18. století symptomatickým produktem své doby a že její hravý, v podstatě barokní postoj byl vytlačen vážností nastupujícího osvícenství. Julia Abramsonová však dokázala, že právě v rukou osvícenských liberálů se mystifikace etablovala jako textuální forma a byla jí přisouzena hravost v novém, didaktickém slova

7 „Slávou“ máme na mysli čtenářskou popularitu, jejímž předpokladem byl rozvoj a zdokonalování knihtisku jako nástroje masového šíření literatury a román jako žánr zábavního čtení, který mohl dosáhnout odezvy u nejširších vrstev, samozřejmě těch, které uměly číst. Rozvoj čtenářské gramotnosti byl také klíčový. V tomto ohledu tedy nechápeme starověké či středověké spisovatele za „slavné“ v dnešním slova smyslu. Ovidius či Petrarca také představovali na svou dobu výjimečné individuality, jakých nebylo mnoho. V 18. století naopak začíná být „sláva“ dosažitelná pro mnohem širší skupinu autorů.

smyslu. V dobových prózách je mystifikace ještě zobrazována jako typ sociálního chování (hledání obětího beránka; intriky; manifestace moci prostřednictvím manipulace či prostřednictvím vyprávění lži), ale zároveň se již běžně tematizuje její potenciál k překonávání sociálních represí a politických okolností. Zatímco předchozí tradice spojuje „literární podvod“ (s nímž byla mystifikace ztotožňována) s primitivní podlostí a mentálně spíše nenáročnou lstí než vtipností ducha, koncem 18. století se ho chápou jak v sociální sféře, tak v literární produkci osoby inteligentní a vzdělané, tj. elita. Na jedné straně problematizují etické aspekty mystifikace, na druhé straně uvažují o její kreativní povaze.⁸

Je velmi inspirativní sledovat, jak v několika dalších dekadách postupně docházelo k intelektuálnímu ospravedlňování pozice „lháře“ v uměleckém diskurzu. Pojem pravdy v *umění* se problematizoval tváří v tvář rodící se vědě, která *pravdivost* spojovala s *fakticitou*. „Umělecká pravdivost“ tedy musela být přehodnocena jako „věrohodnost“ či „autenticita“, ale nikoli přesná korespondence se skutečností. Pro danou dobu byly mj. typické debaty, které se točily kolem divadelní, zejména herecké praxe. Mezi jinými i Diderot se zabýval otázkou, jak ospravedlnit divadlo, když je jen produktem lži, respektive předstírání něčeho nepravdivého, a došel vlastně k formulování toho, čemu dnes říkáme „čtenářský kontrakt“. (Srovnej Diderot 1997)

Diderot se na rozdíl např. od Voltaira s mystifikací *de facto* smířil a dokonce jí věnoval jednu ze svých knih (*Mystification ou l'histoire des portraits*, 1768). Právě v jeho pojetí se mystifikace transformovala ze sociálního chování v princip primárně spojovaný s tvorbou textu. Diderot mj. jako první uvažuje o tom, že výsledek mystifikace závisí do značné míry na čtenáři či participující „oběti“, která může pomoci k dosažení cíle, nebo ho naopak překazit. Už na konci 18. století Diderot mísil reálné a smyšlené elementy v narativu tak, že čtenář nebyl schopen mezi nimi rozlišovat. Zmást čtenáře bylo podle něj podstatou romanopisectví. Princip mystifikace je u něj často i tematizován (zápletky se skrývanou identitou, padělané dokumenty), což ovšem platí i pro jiné autory v dané době. Již zde se tedy objevuje mystifikace v těsné souvislosti s fikcí jako takovou, resp. označuje krajní případ literární stylizace. Diderot přitom explicitně reflektoval princip mystifikace, tj. vnímal analogii mezi intratextovými literárními postupy a mezi paratextovou literární hrou. Jeho prózy byly románové „traktáty o mystifikaci“.

Zjednodušeně lze říci, že cílem tvorby encyklopedistů byla od počátku demystifikace skutečnosti, ale jen Diderot a Louis-Sébastien Mercier byli schopni odhalit, že jí lze dosáhnout právě prostřednictvím mystifikace. Není náhodou, že to byly právě ty osobnosti, které svým vážně míněným intelektuálním dílem usilovaly o zvrácení dobových stereotypů a oslabení vlivu ideologií a které kritizovaly literární módy a konvence. Mystifikace pro ně postupně začala představovat noetický a zároveň didaktický nástroj. Oklamat a tím poučit čtenáře – to nebyla jen syntéza protichůdných pojmů, ale doslova nová dimenze osvícenské filozofie. Stačí se podívat na tzv. výchovné romány, v nichž je protagonista vzděláván pomocí série „mystifikačních lekcí“. Díky typickému průběhu mystifikace v jakýchsi fázích od původního zdání k jeho revidování je totiž možné sledovat podmínky, za nichž je existence daného klamného zdání možná a za nichž je možné ho následně odhalit. Abramsonová se dokonce domnívá, že

8 Etymologie pojmu mystifikace podle Abramsonové jasně ukazuje na její spojení s pojmem „mystérium“ v náboženském slova smyslu. Víra v mystérium byla přitom pro osvícence neakceptovatelná, protože znamenala vyloučení logického rozumu z procesu poznání. Demystifikace pak mohla být chápána jako světský protějšek zjevení. Oběť zde vlastně dosahovala nových poznatků a stávala se rovna mystifikátorovi tím, že jeho klam odhalila. Učiněné poznání však nebylo okultního, ale spíše analytického charakteru.

mystifikace právě tímto způsobem výrazně ovlivnila západoevropský vědecký způsob myšlení, a to i díky Goethovi, který navázal na Rousseaua svým výchovným románem *Viléma Meistera léta učednická* (1796). (Abramsonová 2010, s. 46nn)⁹

NEURALGICKÝ BOD 2: ROMANTISMUS

Výraznou proměnu mystifikace můžeme zaznamenat na přelomu 18. a 19. století, tedy v době, kdy se stává takřka literárním koloritem. Evropou se lavinovitě šíří falešné antologie lidové slovesnosti a literární padělky všeho druhu, jejichž autoři se tváří jako jejich překladatelé, editoři či nálezci. Tyto texty mj. demystifikovaly tehdejší tzv. „print ideology“, tedy víru v to, že písmo je základní literární médium a empirická jednotka literární historie. Předstírání překladovosti textu, jež bylo u padělků obvyklé, představovalo vlastně sémiotický paradox, neboť originál zde předstíral, že je pouhou svou kopií. Některé takové texty (včetně *Rukopisu královédvorského a Rukopisu zelenohorského*) sledovaly zjevný profit ve formě konstrukce či rekonstrukce národní identity, jiné jsou ale koncipovány jako více či méně skrytá polemika s panující romantickou představou o literární tvorbě a jako výsměch příznačné adoraci všeho exotického, originálního a autentického.

Dobře je to patrné na dvojici textů z pera Prospera Mérimée *Le Théâtre de Clara Gazul, comédienne espagnole* (1825) a *La Guzla, ou Choix de poésies illyriques recueillies dans la Dalmatie, la Bosnie, la Croatie et l'Herzégowine* (1827). První úspěšně imituje soubor španělských dram, druhý je svazkem falešných lidových jugoslávských balad. Na rozdíl od předchozích případů se již jedná o mystifikace čistě literární, netěžící ze společenských her a maskování identity, ale z vlastní rafinovanosti narativu. „Gazul“ je Mériméeovo ironickou odpovědí Stendhalovi a jeho formulaci konceptu romantického národního dramatu, jak jej známe z knihy *Racine et Shakespeare* (1823–1825).¹⁰ Mérimée se touto sbírkou her pokusil dokázat, že dosažení autentičnosti a pravdivosti zobrazení není možné bez implicitního přiznání umělosti. Což bylo v rozporu se Stendhalovým přesvědčením, že přirozenost je dosahována iluzívností. Mystifikační beletrie zde tedy zjevně zafungovala jako substitute traktátu, jako nový způsob, jak formulovat teoretická, abstraktní stanoviska pomocí konkrétního literárního experimentu. Klíčem ke „Guzle“ je zase užití slovo „illyrique“ místo běžného „illyrien“ v podtitulu antologie. Provokativně se tu evokuje „nelyrická“ poezie, což přesně odpovídá formě domnělého překladu (údajné původní verše jsou převedeny prózou). Demystifikační gesto odhaluje, že nešlo

9 Z Francie se mystifikace jako „intelektuální móda“ rozšířila nejprve do Německa, mj. právě prostřednictvím J. W. Goetha. Ten k ní zaujímal poněkud rozpačitý postoj: Na jedné straně ji považoval za neškodnou a přirozenou formu hry a obdivoval Diderotovy mystifikace, na druhé straně o ní psal jako o „zábavě pro zahálčivé lidi“, kteří se těší z neštěstí jiných, protože nemají nic ušlechtilějšího na práci. (Srovnej Abramsonová 2005, s. 42) Přitom Goethe sám se řady mystifikací dopustil, např. publikoval svou vlastní milostnou báseň mezi překlady antických básníků v *Tiefurher Journal* atd. Z toho je mj. patrné, jak nevyhraněně až protichůdně mohla být mystifikace v dané době posuzována, což ovšem pramenilo zejména z mnohosti jejích forem, tj. toho, co začalo být pojmem mystifikace označováno.

10 Stendhal chtěl nové národní historické drama v próze, nikoli ve verších, čerpající z francouzské minulosti. Měla to být opozice vůči přežívajícímu klasicismu atd. Chtěl také drama naturalizovat autentickým jazykem a chováním. Usiloval dosáhnout perfektní iluze a zároveň didaktického účinku. *Gazul* toto vše naplňuje, ale povytce ironicky, o čemž svědčí mj. paratexty her. Např. postavy jsou charakterizovány výhradně pomocí povolání, sociálního postavení nebo národnosti, což má být výsměchem romantickému konceptu. Navíc se naprosto nechovají v souladu s touto determinací, naopak ji narušují.

o improvizovanou folkovou poezii doprovázenou na hudební nástroj, ale ani o poezii ve smyslu veršovaného útvaru. Čtenáři je tedy napovídáno, že prozaická forma prezentovaná jako překlad byla primární. Přijetí *Guzly* jako příkladu přirozeného narativu ironicky manifestovalo fakt, že hodnota takových autentických textů nevychází z nich samých, ale je jim udělována čtenářem, což dnes koresponduje s moderním estetickým pojetím umělecké hodnoty, ale ve své době to hlavně odhalovalo romantický koncept autentické poezie jako utopický a idealizovaný.¹¹

Podobný boom podvržených děl, imitací žánrů a pseudohistorických památek jako ve Francii můžeme najít v Anglii už v 60. letech 18. století. Kromě všeobecně známých Ossianových balad podvržených Macphersonem by sem patřily i *Reliques of Ancient English Poetry* (1765) Thomase Percyho; Horace Walpole vydal pod jménem William Marshal „překlad z itaštiny“ *The Castle of Otrando* (1764); rokem 1763 je datován první podvrh Shakespeara atd.

Řada badatelů upozorňuje na fakt, že mnoho podvrhů či padělků nevznikalo s úmyslem klamat, či se tím jejich autoři alespoň bránili. Často byly zamýšleny jako nezávazné variace slohu, parodie (které jako parodie nebyly pochopeny), nebo byly záměrně mylně atribuovány obchodníkům s umění atp. Mnohdy padělatelé pouze naplňovali požadavky objednavatelů či mecenášů. Již výše zmíněný středověký pohled na padělatelství měl velmi blízko k obhajobné shovívavosti, padělatelé byli mnohdy přímo ve službách státních či církevních „vyšších zájmů“. Tak jako se středověcí padělatelé snažili rekonstruovat dokumenty o minulosti, která podle nich „musela existovat“ v té formě, v jaké si ji představovali (protože to např. odpovídalo jejich víře ve spravedlnost – kdo vyhrál bitvu, musel být odměněn a oslavován, přestože to nebylo doloženo atp.), byly i romantické rukopisné padělky v celé Evropě výrazem snahy doložit, resp. rekonstruovat tu část národní historie a kultury, k níž neexistovaly doklady, ale která podle dobové víry musela být skutečností.

Romantické padělky jsou nejzkoumanějším typem literárního klamu vůbec, což do jisté míry reflektuje jejich početnost. Podle Davida L. Coopera však nejde o faktický nárůst metody padělání, jako spíše o přehodnocení praktik dosud v literatuře a umění obecně běžných: „Nejde tedy tolik o to, že se v dané době odhodlal větší počet lidí padělat literaturu (...), nýbrž o to, že více soudobých padělků se identifikuje jako způsob rekonstrukce literatury. Dříve legitimní postupy kopírování, imitace a variace se nově stávají nelegitimní, a takto je v dané době možné identifikovat více padělků.“ (Cooper 2012, s. 35) Období romantismu je tak spíše než obdobím „velkého padělání“ dobou konstrukce (byť vágní) hranice, za níž je padělání společensky neakceptovatelné, zatímco obecně je jako tvůrčí metoda doslova předepisováno.

V českém kontextu jsou mystifikační tendence přirozeně spojené s emancipačními snahami národního obrození, podmiňují dokonce vznik autonomní národní kultury: Čelakovský podvrhuje básničku Žofii Jandovou, Jan Kollár zařazuje do *Národních spievanek* fiktivní písně, Hanka vytváří „moravskou hymnu“ a Lisztovi předkládá falešnou husitskou píseň atd. Mezi oficiální komunikací a soukromou korespondencí vzniká ideová i faktografická propast. Česky psané odborné studie vytvářejí iluzi existence česky mluvící vědecké veřejnosti. „Obrozená kultura mystifikovala (a nemohla nemystifikovat) jako celek, předstírala totiž před sebou i před okolním světem samozřejmost své existence,“ tvrdí Macura.¹² „Na tomto pozadí je zřejmé, že

11 Fakt, že v romantismu zaujala přední místo mezi literárními hodnotami právě *autenticita*, je také důvodem, proč jsou romantické padělky, zejména v zahraničí, velmi často zkoumány právě ve vztahu k této kategorii. (Např. Russetová, Margaret: *Fictions and fakes: Forging Romantic Authenticity 1760–1845*, Cambridge 2005.)

12 David L. Cooper správně poukazuje na podobnost Macurova chápání mystifikace s Baudrillardovým pojem simulacrum (simulace), který se hojně používá v anglofonní vědě.

mystifikace nemohla být něčím výjimečným. Nebyla žádnou anomálií, ostrůvkem nahodilé šalby v jinak autentické české kultuře.“ (Macura 1993, s. 17n)

Nutnost rychlého konstruování české kultury vyžadovala dodatečné dotváření jejích tradic podle obrozeneckého snu o slavné minulosti. „Hranice mezi vážností a podvodem byly přitom stejně neostře jako hranice mezi hrou či vtípem.“ (Tamtéž, s. 18) Linda už krátce po objevu *Rukopisů* sám kritizoval aspiraci podobných textů jiných národů na to, stát se posvátnou památkou. Macura dále zdůrazňuje, že ačkoli u nás sehrály mystifikace závažnější roli než kdekoli v zahraničí a projevovaly v prvním plánu i určitou míru hravosti, „svou základní funkci rozhodně nebyly hrou nebo projektem nového estetična. Vždy nesly zřetelný moment kulturotvorný a národotvorný.“ (Tamtéž, s. 19) Od současných mystifikačních her se tedy liší absencí ambicí demystifikačních a přítomností zjevného profitu; klasifikovali bychom je proto spíše jako podvody.¹³

Účelovost mystifikací 19. století lze dobře demonstrovat mj. na kritické polemice mezi Josefem Kajetánem Tylem a Karlem Havlíčkem Borovským (1845). Jak je patrné z Havlíčkovy korespondence, mladý ambiciózní a v dané době téměř neznámý kritik přistupoval od počátku ke kritice Tylovy novely *Poslední Čech* jako k možnosti prosadit se uvnitř vlastenecké společnosti a vydobýt si renomé. K tomu neváhal použít nejen vyhroceně zkreslujícího stanoviska, ale ani polemických argumentů psaných pod falešnou identitou. Jím reagoval na Tylovu obranu publikovanou v *Květech* v rubrice K(?)korespondence z venkova, v níž ho dotčený spisovatel prohlásil za bezvýznamného a neznámého pisálka. Havlíček podvrhl dopis rozhořčeného čtenáře, v němž ironicky spílal sám sobě, a to tak, že postupně vyrazil Tylovi z ruky všechny karty, které by býval mohl proti němu použít. K autorství dopisu se přiznal v následujícím čísle *Květů* s tím, že s těmito slovy měl přijít Tyl sám, kdyby měl dostatek polemického šarmu. Havlíčkovu mystifikační gesto bylo tedy především strategicky promyšlenou exhibicí a navíc mu skutečně zajistilo rychlou slávu mezi vrstevníky, z nichž se rekrutovala nová, protitylovsky zaměřená generace.¹⁴ (K podrobnému průběhu kauzy srovnej Janoušek 2001b)

NEURALGICKÝ BOD 3: MODERNA A AVANTGARDA

Zatímco základní sémantické gesto mystifikací romantických a preromantických je více či méně doloženo, ačkoli chybí podrobný průzkum jednotlivých případů, situace na přelomu 19. a 20. století je výrazně složitější. O stylizačních manýrech moderny, jak je popsal Luboš Merhaut (1994), bude řeč v samostatné kapitole. Zde poznamenejme, že charakter tehdejších mystifikací měl blízko k formování image bohémského umělce a výlučného individua, a že tedy kolísaly mezi sebe prezentací a demystifikací, resp. mezi účelovou formou na jedné straně a čistě estetickým projektem či výrazem hravosti na straně druhé.

V období avantgardy se princip mystifikace spojuje s dadaismem, surrealismem či patafyzikou. Jeho hravost je pro změnu pojímána jako nezávazná a neangažovaná, ačkoli později je akcentován i jeho satirický potenciál (viz Haška). Mystifikace je vědomě včleňována do paradigmatu humoru a nastupuje místo jedné z jeho nejsofistikovanějších forem. Její znovuobjevení jako hry je výslednicí několika příznivých konstelací, které spolu úzce souvisejí: 1) definitivní ústup polárně orientované estetiky vážného (seriózního) versus komického a její

¹³ Také proto jim zde nebude věnováno více pozornosti.

¹⁴ V mystifikační rovině se neslo i pokračování celé polemiky, v lednu 18946 odpověděl Havlíček venkovskému Tylovi zastánci stylizovaným dopisem v *České včele*, psaným pod identitou direktora Pavla Sekíry.

nahrazení relativizačními a detabuizačními úvahami; 2) vliv dadaismu, který upozornil na paradoxy a vnitřní disproporce jazyka, obhajoval právo „nebrat vážně“ vše, co nás obklopuje, a rehabilitoval princip hry pro uměleckou výpověď; 3) rozvoj absurdních prvků komiky.

Svou roli sehrál i vliv Alfreda Jarryho na celou avantgardu. Přestože surrealisté, dadaisté či kubofuturisté se hlásí spíše k jeho patafyzice než přímo k mystifikačním aktivitám, a přestože adorace principu náhody se příliš neslučuje s veskrze racionálním mystifikačním konstruktem, etablování „hravosti“ v literatuře a umění vůbec spolu s obhajobou „neangažovanosti“ uměleckého díla mají na mystifikaci zásadní vliv. Už v dadaistickém manifestu se objevuje vyznání z lásky ke všemu mimořádnému, ba absurdnímu a vítání jakékoli „masky“ a „hry na schovávanou“, v níž je prý skryta „ošidná síla“. Vedle požadavku spontánnosti stojí i pojem „intelektuální hry“, jejímž úkolem je „balancovat na neklidné hranici mezi skutečností a fikcí, výmyslem a pravdou“. (Pytlík 2000, s. 89)

Bylo by však přílišným zjednodušením klást v dané době rovnítko mezi mystifikací a avantgardní pohled na svět. Ideologická báze avantgardy, fakt, že sama sebe vnímala až „smrtelně vážně“, stály do jisté míry proti deklamované hravosti a nezávaznosti, ale i proti sebeironii, jež je jedním ze základních předpokladů mystifikace tak, jak ji chápeme. Ve dvacátých a třicátých letech 20. století se k mystifikaci hlásily především osobnosti stojící mimo utilitární avantgardní kruhy – Hašek, Váchal, Klíma, Fileld aj. Jejich postoj byl vlastně součástí reakce „na“ avantgardu, polemikou s její ideologickou uzavřeností, jež měla být pomocí mystifikace rozrušována. Dokonce sám Vítězslav Nezval jako protagonista avantgardy sáhl k mystifikaci právě ve chvíli, kdy opustil její východiska – v tradicionalistických *50 hořkých baladách věčného studenta Roberta Davida* (1936) a v navazujících sbírkách.

Přitom není tajemstvím, že surrealismus se k mystifikaci hlásil a hlásí dodnes.¹⁵ Jde tedy o pouhé programové prohlášení, které zůstává nenaplněno? Domníváme se, že nikoli, ale že surrealistické vnímání mystifikace je založeno jako sub specie intranarativní, tj. ztotožňuje ji s uměleckou konstrukcí imaginárního světa založeného na klamných zdáních a možnosti prozření. Nejde přitom o konstrukt jako cosi umělého, ale o autentické zachycení vnitřních rozporů jazyka či obecně světa prostřednictvím inspirovaného prožitku. Pro surrealisty není mystifikace rafinovanou literární hrou, ale textovou iluzivností.

V kapitole 7 se vrátíme k osobnostem spojeným s předválečnou a meziválečnou mystifikací; ani u nich není zcela jednoznačné, zda měla být spíše nezávaznou společenskou hrou, nebo zda v ní dominoval jasný satirický potenciál. To se týká jak Haškových článků ve *Světě zvířat*, v nichž si vymýšlel nové, neexistující druhy, tak jeho Strany mírného pokroku v mezích zákona, která spojila mystifikaci s parodií a satirou ještě výrazněji. Už před první světovou válkou se k mystifikaci hlásil T. R. Field jazykovou kreativitou, systémem pseudonymů, fiktivním náboženstvím uctívajícím boha kanálů Lomikela či parodiemi soudobých autorů. Domníváme se, že T. R. Field mj. představuje jeden z nejzřetelnějších článků spojujících mystifikaci s dadaismem. Svou poetikou se často pohybuje na hranici mezi naivismem a rafinovanou zaumností. Pozdější Hrychova *Krhútská kronika* (v níž zaznamenal a dotvořil Fieldovu ideu) pak obohacuje původní myšlenku rovněž o satirický tón.

Prvorepubliková tradice kanadských žertů jako by se vracela k praktikám francouzských intelektuálů 18. století a tím i k samé podstatě mystifikace. Ožívá v aktivitách studentů kolem časopisu *Trn* (1924–32), ale především v Borově Recessi. Nese s sebou anarchistický, rozvraceč-

15 Srovnej reakci Petra Krále na rozhovor Radima Kopáče s autorkou této studie, v níž odmítá spojování mystifikace s postmodernou a magickým realismem, ale zdůrazňuje mystifikační gesto surrealismu. (Král 2010)

ský tón, chce nastavovat zrcadlo šosácké pohodlnosti a mnohdy končí nařčením z výtržnictví. „Duch revolty, juvenilní protest proti autoritám a osvobozující, destruktivní agresivita je čímsi, co se objevuje v revolucích 18. a 19. století. Starověk a středověk tyto polohy absurdního humoru realizoval v mystériích, dramatických hrách, saturnáliích a karnevalech a masopustech, které měly charakter ventilu a nečinily si nárok na definitivní řešení. Kubistické tendence recesistů kompenzovaly řády, kongregace a různé tajné spolky,“ píše Borecký ve studii k *Almanachu Recesse*. Podobné ladění měly i surrealistické erotické projekty, např. Štýrského. (K pseudonymní praxi s nimi spojené viz kapitulu 4.)

NEURALGICKÝ BOD 4: OD TOTALITY KE SVOBODĚ

Poslední mezník ve vývoji mystifikace spojujeme s totalitními režimy, jež pochopitelně akcentovaly obranné mechanismy umělecké komunikace. Ty se promítly především v padělcích v obecném slova smyslu, ale ovlivnily i podobu mystifikací jako příbuzných forem klamu.

Mezi 1. a 2. světovou válkou se nezdálo, že padělaly dokumenty, a to z pohnutek politických a ideologických. Známý je případ S. Družilovského, jenž padělal dopisy Kominterny na objednávku bulharské fašistické vlády, aby mohla zakročit proti ruským komunistům. Po 2. světové válce byly typické podvrhy paměti různých osobností. Zejména v době studené války se v obou táborech objevovaly kompromitující memoáry významných osobností z druhé strany železné opony – na Západě např. Chruščovovy. Často vznikaly jako pouhý žert nebo ze snahy rychle zbohatnout, obě strany je ale spojovaly se špionáží. Původně neškodné mystifikace či podvrhy tak mnohdy získaly dosti vážný až dramatický rozměr.

Oba nadcházející totalitní režimy 20. století, fašismus i komunismus, přispívaly značnou měrou k rozvoji jak účelových forem mystifikace, tak hravých. Cenzurní praktiky si na jedné straně vynucovaly ochranu svobody pomocí pseudonymů a pokrývačských praktik, množily se účelově alegorické literární postupy a zašifrované významy v textech, na straně druhé vznikaly mystifikační konstrukty jako intelektuálně estetická obrana proti duševnímu úpadku a zdegenerované společnosti. Celá řada intelektuálních sdružení a přístolních společností poválečné i normalizační éry se více či méně často k nejrozumnějším mystifikacím uchýlovala (řimsologie, Regula Pragensia, Křížovnická škola čistého humoru bez vtipu aj.), ačkoli z nich ve svých programech nemusela nutně vycházet.¹⁶

Ve druhé polovině 60. let se objevuje nejvelkolepější mystifikace v české kulturní historii – cimrmanologie. Neexistující polyhistor a polyglot je ironickým dovršením a zároveň kontrapunktem mystifikačních pokusů obrozeneckých, navazuje ale také na doktora Faustrolla Alfreda Jarryho, k jehož patafyzice se cimrmanologové sami hlásí. „Vědeckým přednáškám“ o českém géniovi konkuruje v té době projekt Vodňanského a Skoumala, v němž pod rouškou „úsměvu idiota“ rozvíjejí důmyslné mystifikační parodie, mj. také předstíranou akademickou formou a parodováním pseudovědecké terminologie.

K mystifikačnímu boomu po roce 1989 přispívá do značné míry opožděný vliv postmoderny v našem kulturním regionu. Ani ne tak proto, že by postmoderna přinesla mystifikaci něco skutečně nového, ale spíš proto, že kromě rozmnožování a zdokonalování jejích forem přistupuje i k její literární tematizaci. Vývoj české sémantiky pojmu mystifikace mezitím dospěl do stádia, v němž se její hravá, neúčelová forma jeví jako primární. Zároveň zde vede re-

16 Např. Kubran, kultovní básník Reguly Pragensia, byl zjevnou mystifikací Jana Kerbera.

lativně pevná hranice mezi mystifikací a podvodem či padělkem. Tím se český literární diskurz výrazně liší od západoevropského či anglosaského (naopak příbuzné je chápání mystifikace např. v Rusku).

Současný autor beletrie se pouští do čím dál složitější hry se čtenářem a vyžaduje čím dál aktivnější způsob čtení. Mystifikace sice teoreticky nevylučuje masovou recepci, prakticky ale aktivací kompetenční výbavy recipienta znevýhodňuje značnou sumu čtenářů. Stává se tak zálibou *de facto* elitářskou. Proti tomuto trendu působí rozvoj elektronických médií; dnes již existuje řada literárních portálů a rubrik přímo na mystifikaci zaměřených. Rozvíjejí se zde absurdně-mystifikační on-line diskuse apod. Z mediálně protežované mystifikace se stala móda, upadající nejednou do výrazových i ideových klišé.

V následujících kapitolách se zastavíme nad jednotlivými problémy mystifikace 20. století. Bude nás zajímat především (ale nejenom) v onom hravém, užším slova smyslu, tedy jako intelektuální gesto realizované prostřednictvím literární aktivity bez zjevného profitu autora či společnosti obecně (nehledě na profit intelektuální, který je, jak ukážeme, vlastním produktem mystifikace). Na případech považovaných v dějinách mystifikace za exemplární až kanonické i na těch méně zjevných se pokusíme řešit otázky související s etickými i estetickými aspekty mystifikace, s její analyticko-kritickou schopností či s jejími projevy uvnitř narativu. Klíčová otázka, kterou si chceme klást, zní: Jakými prostředky a jakým způsobem je realizováno mystifikační gesto v české literatuře 20. století a jaký „filozofický projekt“ typicky zprostředkovává. Na pozadí mystifikací zahraničních nás rovněž zajímá regionální specifika mystifikací českých

4. MYSTIFIKACE A AUTOROVA IDENTITA

SUBJEKT AUTORA V PROCESU MYSTIFIKACE

Je typické, že řada antologií mystifikací/podvrhů označuje tyto aktivity nikoli odkazem na text, ale na jméno autora, skutečné či pseudonymní. Vedle „případu“ Macphersona a Chattertona tak máme „kauzu“ Ireland či Psalmanazar, u nás pak naposledy „kauzu Cempírek“. Texty s falešnou autorskou identitou přirozeně strhávají pozornost k subjektu literární komunikace, ať už ho vnímáme jako psychofyzickou bytost, nebo jako implikovaného autora. Specifickým případem je pak možná zaměnitelnost autora s vypravěčem. Chápeme-li ji jako prostředek mystifikace, můžeme díky ní sledovat podmínky, za nichž je čtenář ochoten přistoupit na jeden nebo druhý způsob čtení, podle toho, jakou identitu vypravěči textu přisuzuje a zda ho s autorem ztotožňuje, či nikoli. „Co se stane s textem, na němž se nezmění ani písmenko, ale pouze jeho status – autorství či žánrové zařazení? Když se ukázalo, že autor *Fragmentů* [kniha Binjamina Wilkomierského vydávaná za autentické vzpomínky na holocaust] není totožný s vypravěčem, ztratil text pro mnohé nejen na autenticitě, ale i na literárních kvalitách. A přitom o přesvědčivosti hlasu dítěte do té chvíle nikdo nepochyboval, naopak byla dětská perspektiva považována za hlavní důvod působivosti knihy.“ (Tuckerová 2010, s. 211)

Autorské mystifikace na jedné straně varují před přeceňováním instance autorství tím, že ukazují jeho nespolehlivý status, na druhé straně ve formě reálné čtenářské i kritické recepce odhalují bytostnou potřebu příjemce díla vztahovat jeho hodnoty ke konkrétní personalitě.

Žaneta Dvořáková např. upozorňuje na „přesycenost“ cimirmanologických pseudovědeckých seminářů antroponymy a toponymy. I přes zjevnou nadsázku a ironii vzbuzuje totiž konkrétní jméno zdání větší věrohodnosti, a podílí se tak na budování iluzivní povahy her. (Dvořáková 2011)

Samotné užití **pseudonymu** je literární praxí natolik vlastní, že ho lze jen těžko paušálně označit za mystifikaci. Nicméně tam, kde pseudonym vstupuje do komplexnější narativní strategie autora, již může mystifikační podoby nabýt zcela jistě.¹

Clarson navrhuje rozlišovat uvnitř literárních klamů mezi případy (pojmově vydělenými jako „impostures“), kdy je manipulováno se situační autoritou textu pomocí jeho ukotvení do domnělého životního příběhu subjektu (autor románu se např. situuje do role očitého svědka holocaustu), a mezi tradičními pseudonymy, které naopak dílo od reálné autorské identity chrání (např. aby nemohla ovlivnit recepci díla). Na důkaz toho, že ani tato hranice nemůže být vnímána jako pevná, připomíná nejslavnější světový genderově podmíněný pseudonym Georg Eliot, pod nímž psala celý svůj život Mary Ann Evansová. Je toto jméno „pouze pseudonym“, nebo „literární klam“ (imposture), uvažíme-li dobu, v níž „nebyly ženy brány tak vážně jako

1 V této práci dále záměrně odhlížíme od „běžných“, tj. nemotivovaných pseudonymů, jimiž autor chrání svou občanskou identitu, předchází cenzurním zásahům či jen hledá „literárně znějící“ jméno jako značku (viz např. Jiří Hásek – J. H. Krchovský).

muži“? (Carlson 2005) A měl snad Benjamin Franklin dobově podmíněný důvod, proč v půli 18. století publikoval svůj profeministický text pod ženským pseudonymem Polly Baker? (K českým variantám téže mystifikační praxe se vrátíme podrobněji níže.)

Kategorie autorství je problematická již sama o sobě; její spojení s fenoménem mystifikace však všechny nejasnosti ještě zviditelňuje. Zatímco např. romantický koncept autorství chápal tvorbu jako originální akt *individuálního* génia produkujícího *unikátní* text, romantická kulturní praxe zahrnovala ve skutečnosti nesčetné varianty více či méně přiznaného *spoluaautorství*, a to i v případě mystifikací. Zdá se dokonce, že v dané době existovala různá kritéria pro různě pojímaná autorství, resp. že spoluaautorství se blížilo pojetí díla jako řemesla, zatímco individuální autorství se pojilo s uměleckým „jasnozřením“.

Podle Ruthvena je právě *duplicita* klíčem k pochopení mentálního procesu, který se děje při recepci takových textů, tj. děl spoluautorských, pseudonymních či anonymních. Spoluautorství je ze strany příjemce sdělení obecně lépe přijímáno, je-li intergenerické (text a hudba opery), než je-li intragenerické (dva autoři jednoho textu).² Ve druhém případě totiž otvírá znepokojivé otázky po míře autorství každé personality.³ Proto se v době romantismu setkáváme tak často s intergenerickou spoluprací nejrozumnějších uměleckých osobností, ale spolupráce na jedné jediné složce díla (textu) zůstává doménou mystifikace a podvrhů. „Mystifikační autorství (...) může být založeno na spolupráci, protože romantická ideologie ho nechápe jako ‚skutečné‘ autorství.“⁴ (Ruthven 2001, s. 92) Neposkytuje žádný prostor pro manifestaci originality tvůrce. Stejně tak relevantní by ovšem mohlo být pojetí spoluautorství jako sdílené literární hry. Přítomnost druhé, zasvěcené osoby totiž umožňuje realizovat hru jako kooperativní, nikoli pouze kompetitivní. Autor nehraje jen „proti někomu“, ale především „s někým“. Takové vysvětlení navíc není historicky a kulturně podmíněno a dá se vztáhnout i na „partnerské“ či kolektivně sdílené mystifikace běžné ve 20. století.

Pokud bychom nicméně aplikovali Ruthvenovu tezi na českou literaturu 19. století, mohli bychom proti sobě postavit „individuálního génia“ romantismu a mystifikujícího vlastence, který místo vlastní slávy usiluje předložit národu to, co postrádá, ať už básničku ženského pohlaví (Čelakovský), nebo doklad staročeské kulturní vyspělosti (Hanka). V zásadě by šlo o opozici romantismu a preromantismu. Je ovšem pozoruhodné, že totéž nelze tvrdit o období moderny a avantgardy, kdy se mystifikace spojuje naopak s výlučností individuálního tvůrce (Breisky, Váchal) a má někdy až charakter polemiky s dobovou „kolektivní autoritou“ v umění (ve smyslu sounáležitosti s programovým manifestem, a to i hlásá-li tento manifest individualitu). Jedním z velmi diskutovaných případů hraničících s mystifikací je tzv. „dispersed authorship“, tedy autorství odňaté jednomu subjektu, respektive delegované na druhou osobu. Spadají sem zejména tzv. zapsané paměti, k jejichž stylizaci si celebrity najímají zástupné tvůrce, nejčastěji žurnalisty, ale také řečnické projevy politiků, sepsané ve skutečnosti jejich PR manažery. U nás by takovým případem mohly být již paměti Karla IV., na jejichž dokončení si

2 To ovšem platí především v případech, kdy oba autoři vystupují i jako samostatné individuality, tedy ne v případech, kdy spoluprací vzniká „umělecká značka“ jako Suchý–Šlitr, Voskovec–Werich apod.

3 Na straně recepcce díla je doložitelná transhistorická tendence kritiků připisovat podle nich nejzdařilejší pasáže díla svým oblíbeným autorům a ty méně povedené jejich spoluautorům. Stejně tak byly odmítány přepisy Shakespeara s poukazem na to, že se nevyrovnají originálům. Genialitu originálního díla připsaného výjimečné autoritě totiž nešlo předstihnout.

4 Jako opačný případ uvádí Ruthven evropské drama konce 19. století (bohužel nejmenuje konkrétně), u nějž bylo oficiálně přiznáváno spoluautorství běžné, neboť autoři sami sebe vnímali jako součást ansámblu, prezentujícího se jedním společným uměleckým gestem.

najal dobové učence, z novější literatury Vančurovy *Obrazy z dějin národa českého* (1939–1940), na nichž kromě autora neoficiálně pracovalo několik dalších osob. Ty, stejně jako slavná „tvůrčí dílna“ Alexandra Dumase, dokládají, že se uvedená praxe zdaleka netýká pouze politiků či celebrit. Připomínají rovněž, že jsou najatí „ghostwriters“ v běžné literární praxi z komunikačního řetězce vyjímáni, respektive jsou ignorováni, na rozdíl od překladatelů, jejichž podíl na výsledném tvaru díla je mnohdy podobný.⁵ I tak se zde ale vytváří relativně plodné pole pro mystifikační či podvodnou záměnu zapsaných narativů a těch vymyšlených. Mezní případ by mohl být demonstrován na případě Janouchových *Hovorů s Kafkou* (1925, česky 2010),⁶ které byly ostatně také ze strany kritiky označeny za mystifikaci, přestože o ni nešlo v pravém slova smyslu. Klíčový problém recepce těchto textů je opět závislý na tom, jak daná společnost rozumí pojmu autorství, zda ve smyslu *produkce* textu, nebo jeho *autorizace*.

LUŠTĚNÍ PSEUDONYMŮ

Mystifikace, ať už ve svém užším hravém smyslu, nebo ztotožněna s podvrhem, je svým způsobem výrazem autorského ega a touhy měřit své schopnosti. Proto (mnohdy navzdory výsledkům seriózních analýz) věří celé generace čtenářů znovu a znovu tomu, že každý „literární pachatel“ zanechal ve svém díle úmyslnou stopu, jejímž prostřednictvím vystavěl nesmrtelný pomník svému mystifikačnímu umu. A to nejméně od té doby, kdy se stalo literární konvencí svá díla podepisovat.

K Genettově klasifikaci autorských jmen v systému paratextů (pseudonym, anonym, onym a jejich podtypy) by se dala směle připojit jak klasifikace autorských prohrěšků vůči stanoveným kritériím, tak výčet různých způsobů, jakými svou přináležitost k textu šifrují, v různých rovinách jeho struktury, tedy nejen anagramem či kryptogramem. A také výčet případů, u nichž jsou sami čtenáři přesvědčeni, že takové skryté stopy v textu skutečně existují, ačkoli důkazy jsou spíše jejich zbožným přáním. Tak jako zastánci teorie kolektivní produkce pod „značkou“ Shakespeare dodnes hledají v dramatikově díle nenápadné anagramy „skutečných autorů“, hledají odpůrci pravosti *Rukopisů* šifru „Hanka fecit“. A ti, kdo se nemohou smířit se záhadným zmizením českého dandyho Arthura Breiského v Americe, jsou zase ochotni přiznat velkou váhu hypotéze Jaroslava Proužka, považujícího jméno neméně záhadného spisovatele B. Travena za Breiského anagram: B. Traven = opačně Nevart B. = NEV ART B = NEW ART B = New Arthur Breisky. (Proužek 1945) Autorovo přiznání k plagiátu hledají i odpůrci Bezručova autorství *Slezských písní*.

Již Gerard Genette upozorňoval na nutnost zkoumat místo motivů, které vedly autory k volbě pseudonymu, spíše efekt, jež měly dané pseudonymy na interpretaci díla. Jejich role v procesu mystifikace pak je neméně podnětná, umožňuje totiž v zásadě totéž, jenom v mnohem viditelnějších podmínkách. Ačkoli se totiž motiv pseudonymu (stejně jako anonymu) může

5 Kennedy získal Pulitzerovu cenu za knihu, kterou fakticky napsal autor jeho proslovů.

6 Obsah knihy tvoří Janouchovy (údajně autentické) zápisky rozhovorů s Franzem Kafkou, v nichž slavného spisovatele hojně cituje a parafrázuje, přičemž hranice mezi těmito postupy je mnohdy nejasná, stejně jako to, co si Janouch domyslel, přimyslel, špatně zapsal nebo mylně interpretoval. Kniha byla odbornou veřejností velmi rozporuplně přijata a označena za „mystifikaci“, zkreslující Kafkovy myšlenky a názory.

nekonečně lišit,⁷ jeho odhalení s sebou vždy nese známky mystifikační hry, kterou si čtenář do textu promítá.

JMÉNO JAKO ZNAK

Především je nutné uvědomit si, že různé typy autorského jména zakládají jeho odlišnou referenci jako znaku. Zejména rozlišením mezi anonymem, pseudonymem a tzv. podvrženým dílem,⁸ tedy připsáním textu jiné existující personě, tak vznikají zcela jiné sémioticky podmíněné interpretační možnosti.

Anonymní díla vstupují do procesu mystifikační semiózy v momentě, kdy byla veřejně odhalena identita jejich autora. Čtenář tak má možnost zpětně revidovat způsob četby, respektive komparovat interpretaci zatíženou vědomím autorského subjektu a interpretaci nezatíženou. Zároveň text včleňuje do množiny dalších autorových děl a shledává ho (nebo ne) jako její koherentní součást. Přirozeně též spekuluje o motivech, které vedly autora k zatajení jeho jména, čímž (více méně nevědomky) detekuje krizové momenty aktuálního literárního pole. Není důležité, proč Goethe publikoval své *Utrpení mladého Werthera* anonymně, ale to, zda čteme jinak Werthera anonymního a Werthera podepsaného Goethem, a proč.

Pseudonymní díla vstupují do procesu mystifikace buď ve chvíli, kdy byl odhalen jejich pravý autor, nebo ve chvíli, kdy vznikla pochybnost o identitě podepsané osoby (např. díky provokativně zkonstruované podobě samotného pseudonymu – viz Justicius Pravdus Jakuba Arbese, Buchtoslav Abyvásdrak Václava Filípka či Donan Coyle a Shilliam Wakespeare Ferdinanda Peroutky).⁹ Takové provokativní jméno nese informaci o falešné identitě, ale zároveň sděluje, že pravá identita nemá být (z různých důvodů) poznána. Přestože pravý autor není znám, nejde o stejnou referenci jako u anonymu, i když jí je velmi blízká, bližší než konvenčnímu pseudonymu, který prvotní kontakt čtenáře s dílem nijak neovlivňuje. Odhalení pravého jména skrytého za pseudonymem (obou variant) spouští stejný proces revidování četby jako u anonymu.

Jak v případě anonymu, tak i u pseudonymu může odhalení dvou identit jednoho autora zvýznamnit hranici uvnitř jejich vlastní literární produkce, například mezi žánry, k nimž se veřejně hlásí, a k nimž ne. (Ignát Herrmann psal pod ps. Vavřinec Lebeda fonetickým pravopisem apod.) Již samotný tento fakt pak pomáhá porozumět struktuře dobového literárního pole, zejména na ose centrum-periferie, a to z hlediska estetických, etických i společenských preferencí.

Carroll Lewis, autor *Alenky* v říši divů, publikoval odborné matematické články pod svým vlastním jménem Charles Lutwidge Dodgson. Nora Robertsová píše erotické detektivky jako J. D. Robb. Jan Evangelista Purkyně využíval přes sto různých pseudonymů, Arnošt Procházka kolem padesáti. A všechny tyto případy ukazují, že existuje v dobovém literárním diskurzu „něco“, co je nutné skrývat, co je vylučováno, nebo naopak preferováno či postrádáno. Byť je

7 Jeho funkce může spočívat v utajení skutečného jména před veřejností, změně společenského statusu autora, estetické hodnotě nového jména či jeho symbolickém významu, jímž se lze mj. hlásit k určitým hodnotám či idejím, může ale také odkazovat na realie autorova života (rodiště), zajišťovat snadnější vstup do literárního pole (mužské jméno pro ženu, ale také exoticky znějící jméno v době módní poptávky po cizí literatuře) nebo umožňovat přijetí díla bez apriorismů aj.

8 Podvržené dílo je někdy chápáno jako specifický podtyp pseudonymu.

9 K jazykové variantnosti pseudonymů viz Dvořáková 2011.

tím preferovaným „jen“ bezúčelná hra se jmény. Mystifikátoři i podvodníci navíc často využívají tzv. klasifikační funkce jmen, tj. schopnosti určovat postavu z hlediska národnostního, sociálního, náboženského apod. (Zpravidla zprostředkovávají formou dalších paratextů rovněž legendu o kvalitách svého údajného tvůrce.) Svými texty nezřídka zahajují vášnivé kritické polemiky, zpochybňující hodnoty sdílené danými společnostmi.

Ze všech vylučovaných žánrů je pseudonymní praxe až nápadně těsně spjata s erotickou a pornografickou literaturou, stala se již jakousi žánrovou normou. Voskovec s Werichem např. publikovali pornografické texty pod jménem Sirius Vokno. Pseudonymní praxe ve třicátých letech 20. století však byla komplikovaná. Celá řada autorů bránila pomocí pseudonymu svou pověst úctyhodného občana a čest rodiny nebo předcházela cenzurnímu zásahu, na druhé straně odhalovala svou identitu v poměrně širokém okruhu zasvěcených – kolegů z uměleckých kruhů. Tyto texty tedy měly v různém prostředí zcela jinou referenci. Šlo o jakési kolektivně sdílené mystifikace, které navenek tajily svou pravou povahu. Z tradičního spojení pseudonymu s erotikou a pornografií lze nicméně usuzovat na historicky konstantní odmítání těchto projevů (zejména pak pornografie) v literatuře. V poslední době píše erotické povídky pod pseudonymem Ida Sebastiani (odkazujícím k italské babičce) Daniela Kovářová. (O *Ptáku brunátovi* Zuny Cordatové – Romana Szpuka bude řeč níže.) Mnozí zavedení básníci se rozhodli schovat za pseudonym (případně jiný pseudonym než ten, pod nímž byli veřejně známi), až když poskytli své básně do antologie české erotické poezie *Jezdec na delfně* (2005). Vzniká tak jakási prakticky vyjádřená antiteze k tezi o postmoderní detabuizaci, o společnosti a literatuře, v níž je vše dovoleno.¹⁰

PODVRŽENÉ DÍLO

Z předchozích úvah vyjímáme na závěr podvržené dílo (allonym) jako specifický typ pseudonymity, a to právě na základě jeho odlišné znakové povahy. Zároveň zde odsouváme do pozadí fenomén tzv. pokrývačství, neboť jde o případy vzdálené mystifikaci i podvrhu v pravém slova smyslu, vynucené okolnostmi stejně jako pseudonymy motivované hrozbou cenzury. Motivace těchto aktů je sice jiná, ale jejich recepce může být shodná s výše uvedenými případy, pokud se ovšem vědomí o autorově skrývané totožnosti nestává součástí spikleneckého kontraktu autora a čtenáře uvnitř represivní struktury zejm. totalitní společnosti.

Už post-aristotelští filozofové připisovali některá svá díla Aristotelovi, stejně tak neo-pythagorejci Pythagorovi. V dobách absence individualistického kultu autorství (jímž je specifická moderní západní civilizace) věřili učenci ve svou povinnost rekonstruovat tradiční doktríny dané filozofické školy, stejně jako věřili středověcí falzifikátoři v oprávněnost listinných podvrhů a (nejen) čeští obrozenci v nutnost *re-konstruovat* národní historii a kulturu i za cenu jejího *konstruování*. Důležitější bylo, *co* je napsáno, než *kdo* to napsal. Obětování vlastní slávy ve prospěch veřejného zájmu bylo naopak v mnohých kulturách považováno za velmi morální čin.¹¹ Právě analogicky k tomuto poznatku konstatovali mnozí badatelé nad moderními pod-

10 V této souvislosti by mohlo být velmi produktivní porovnat pseudonymní praxi u žánrů populární literatury v evropském vs. americkém kontextu. Vzhledem k relativně silné tradici strukturace literárního pole na „vysoké“ a „nízké“ žánry v evropském kontextu (viz teze o kultivaci člověka četbou) a naopak akceptaci populární četby v americkém kulturním kánonu, lze předpokládat, že se bude lišit i míra pseudonymity takových děl. Ovšem je to jen hypotéza.

11 Srovnej Chambers 1970.

vrhy a mystifikacemi, že bylo publikum jejich spácháním spíše obohaceno než „okradeno“ (viz vliv podvrhů na další umění apod.).¹²

Naopak vlastní jméno autora bývalo někdy spojováno s egoistickou sebeprezentací. E. M. Forster publikoval v 50. letech názor, že krásná literatura nemusí být ze své podstaty signována, neboť nenese faktické sdělení, za jehož autentičnost by muselo být ručeno odpovědnou autoritou. Literatura podle něj vždy přirozeně tíhla k anonymitě, která umožňovala zachovat přirozenou distanci autorského subjektu od vyprodukované fikce („středověký neatributovaný kód“). Podpis autora nás pak svádí od „pravdivé“ signifikance textu. E. M. Forster zachází tak daleko, že obviňuje podepsaného tvůrce z nelegitimního přisvojování si autorství, neboť kreativita nepochází „z nás samých“, ale přichází z „nevědomí“. Čist „hluboce“ znamená zapomenout na autorovo i naše ego. (Srovnej Forster 1951, s. 91nn)¹³

Abychom se přenesli do českého prostředí: Eugen Brikcius považuje podvržené dílo za „nejbanálnější mystifikaci“. (Brikcius 1995, s. 33) Zároveň upozorňuje na případy, kdy původně „pokrývačské“ praktiky přerostly v mnohem složitější jev: např. když Zdeněk Cibulka jako „pokrývač“ Brikciových pohádek pokračoval po Brikciově emigraci do Rakouska v jejich tvorbě sám. Z doby intelektuálních recesí (mnohdy na hraně osobní bezpečnosti) doprovázejících období totality jsou dochované další podvrhy ve vzpomínkách zúčastněných či přihlížejících osob: Tak Vladimír Novotný vzpomíná na báseň Ivana Diviše otištěnou v *Literárních novinách* v roce 1967, kterou jeho jménem zaslal redakci neznámý čtenář. Sestavil ji přitom z výroků Jiřího Šotoly přednesených na jedné ze schůzí. (Novotný 2010) V sedmdesátých letech publikoval Vladimír Macura v *Mladém světě* překlad estonského básníka Jaana Krosse jako původní báseň ostravského horníka Jana Krose. Zde již šlo o zjevnou mystifikační manifestaci umělé dobové poptávky po „autorech z lidu“. V devadesátých letech reagovali Pavel Janoušek s Vladimírem Macurou na knihu Madly Vaculíkové *Drahý pane Koláři* (1994) a na další texty, v nichž se Vaculík vyznával ze vztahu k Procházkové a Procházková ze vztahu k Vaculíkovi. Aby uzavřeli pomyslný kruh, podvrhli ve *Tvaru* dopis Jiřího Koláře Lence Procházkové. Ta na hru přistoupila a reagovala rovněž mystifikačním dopisem (*Tvar* 1994, č. 16, s. 6). Podvržené dílo (ve smyslu podvodu i mystifikace), jak už jsme naznačili, nelze ztotožňovat s dílem pseudonymním. Jeho povaha jako znaku se liší jak v procesu produkce, tak v procesu recepce. Dochází zde (v obou fázích) ke konfrontaci dvou poetik a tím i k analýze poetiky imitovaného subjektu.¹⁴ Zahraniční badatelé v tomto ohledu již celá desetiletí soustředí pozornost k případům shakespearovských podvrhů, na nichž lze velmi dobře testovat, co rozuměla daná doba a kultura pod pojmem Shakespeare. Snaha o věrnou imitaci znamená především zhmotnění naší vlastní představy o objektu, který falšujeme.¹⁵

Nejslavnější český případ podvrženého díla jsou bezesporu povídky Arthura Breiského *Báseň v próze – Na okraj Ropsovy Mors syphilitica* a *Zpověď grafomanova* připojené pod jménem Roberta Louise Stevensona k překladu jeho *Klubu sebevrahů* (1909). Teprve když Jindřich Vodák

12 Fenomémem podvrženého díla napříč dějinami se zabýval např. R. W. Emerson v *Quotation and Originality* (1876).

13 Macpherson se nechal slyšet, že jeho padělané verše jsou tak dobré, že by to muselo být z jeho strany nezvykle velké sebezapření, kdyby se k nim nepřiznal. Jiné teorie říkají, že naopak Chatterton si byl tak jistý svou vlastní genialitou, že se nebál nechat ji vzkvétat pod jinými jmény (nemusel si „nic dokazovat“).

14 Pavel Janoušek a Vladimír Macura psali navzájem recenze pod jménem toho druhého a zároveň imitovali jeho styl.

15 Na příznačný paradox upozorňuje Katsoulisová: Literární podvodníci často vydávají své skutečné práce za díla někoho jiného, aby je oddělili od charakteru své mystifikační produkce. (Katsoulisová 2012, s. 25)

zkritizoval autentickou Stevensonovu povídku, řka, že nemá úroveň zbylých dvou, odepsal mu Breisky výsměšně: „Ty dvě povídky jsem napsal já.“ (Srovnej Matoušová 1994, s. 10) Stejně jako Vodák se ovšem blamovala celá česká kritika, když relativně dlouho vyzdvihovala Breiského povídky jako ty nejlepší, které kdy Stevenson napsal, vyvolala však zároveň diskuze o charakteristických rysech Stevensonovy poetiky a rovněž o etických aspektech mystifikace, k nimž se ještě vrátíme (v kapitole 5). Typické je i to, že obě Breiského povídky byly posmrtně vydány s přiznaným jménem pravého autora (*Dvě novely*, 1927), ale zároveň s odkazem na jejich mystifikační minulost, z níž se nyní mohl stát příhodný marketingový nástroj.

OUŘEDNÍKŮV RABELAIS

Analogický mystifikační proces můžeme v době novější pozorovat na *Pojednání o případném pití vína* (1995),¹⁶ napsaném Patrikem Ouředníkem, ale vydávaném za překlad Françoise Rabelaise. Nacházíme zde však zároveň již zřetelnou paratextovou výbavu, která obsahuje četné indikátory mystifikace. Tak předně sám Patrik Ouředník jako překladatel vždy tíhl k velmi volnému zacházení s předlohou. *Pojednání o případném pití vína* vydal v jednom nakladatelství (Volvox Globator) zároveň s *Pantagruelskou pranostykou* (1995). Ta byla vydána v Londýně v roce 1532 pod pseudonymem Alcofribas Nasier, což je anagram Rabelaisova vlastního jména. (Rozšířené vydání, z něhož vychází Ouředník, je z roku 1543). Jde o parodický text, zesměšňující dobové almanachy a cykly pranostik na kalendářní rok. Ty byly přitom často využívány mj. k politickým manipulacím, takže měly samy mystifikační základ.

Rabelais je znám svými tvořivými pseudonymy – *Gargantua* vyšla pod jménem Séraphin Calobarsy, což je přesmyčka z Phrancoys Rabelais. *Pantagruel* byl podepsán také jménem Alcofribasovým (ještě před *Pranostykou*). Petrovi Komersovi připadalo v recenzi obou svazků Ouředníkových překladů podezřelé, že ani na jenom není uvedeno křestní Rabelaisovo jméno. (Komers 1996) Navíc upozornil na fakt, že *Pojednání o případném pití vína* vyšlo podle Ouředníka-editora v roce 1564, jedenáct let po Rabelaisově smrti, tedy ve stejném roce, kdy vyšla *Gargantua a Pantagruel*, poslední Rabelaisova kniha, o níž se dodnes pochybuje, zda ji napsal pouze on sám, či zda se na ní vůbec podílel. Když Komers pátral po neznámém Rabelaisově textu v soupisech jeho bibliografie, přirozeně ho nenašel. Muselo by se tedy jednat o fenomenální Ouředníkův objev, jemuž by příslušelo mnohem velkolepější odhalení než pouhé „nenápadné“ publikování překladu.

Pro interpretaci mystifikačního textu je pak velmi typická snaha hledat zašifrovaná vodítka a to i za cenu toho, že musíme vzít v potaz erudici fyzického autora. Komers našel, co hledal, v „domnělém překlepu“ na úvodní stránce v názvu hory Arafat. Protože se chyba opakuje i ve vysvětlivkách a protože Ouředníková erudice v této oblasti je známá, usuzuje, že jde o nápovědu ukazující na podvrh, a to přesto, že pro tuto hypotézu nemá jiné argumenty než její koherenci s celkovým sémantickým gestem textu (které však je rovněž hypotézou).

Komerse dále udivuje, že u obou knížek chybí jakékoli dobové vysvětlující informace, kde a jak vznikly a byly vydány, zařazení do kontextu autorovy tvorby atd. U tohoto typu litera-

16 Celý název: *Pojednání o případném pití vína totiž velikém & ustavičném pro potěchu ducha & těla & proti všelikým chorobám oudů zevnitřních i vnitřních sepsané ku poučení & užitku brachů mokrého cechu mistrem Alcofribasem vrchním číšníkem velikého Pantagruela, resp. Traité de bon usage de vin lequél est grand Traité de bon usage de vin lequél est grand & perpetuel pour esbaudir l'ame & corps & contre diverses maladies de membres extérieurs & intérieurs composé au profit d'enlumineurs de museaulx par Maistre Alcofribas architrclin du Grand Pantagruel.*

tury mu to připadá přinejmenším podezřelé. Navíc u Ouředníka, jenž je znám jako svědomitý editor. Nakladatel nechtěl k „případu“ nic prozradit, jen to, že si Ouředník přál, aby knížky vyšly každá zvlášť. Vzhledem k tomu, že by se jednalo za standardních okolností o velmi neekonomické jednání (cílová skupina se kryje, tituly by si konkurovaly), musela být motivace specifická: „Ve společnosti seriózního překladu se *Pojednání* stává nenápadnějším, méně podezíratelným,“ uvažuje Komers (Tamtéž, s. 43). *Pojednání* navíc vyšlo jako 100. výroční publikace Volvox Globatoru.

Pokud se vrátíme zpět k výše uvedené konfrontaci dvou poetik jako specifika četby mystifikačních podvrhů, tedy postavíme vedle sebe Ouředníkův tvůrčí rukopis a styl imitované předlohy (známých Rabelaisových textů), můžeme zjistit následující: Ouředník v základní rovině napodobuje Rabelaisův sloh, zejména specifický poměr archaismů a novotvarů, místy však sklouzává ke stylistické nadsázce. Už samy Rabelaisovy texty však byly v dané době považovány za parodické, a to i po jazykové stránce. Otvírá se tedy např. otázka, jakým způsobem vnímal středověký člověk skutečnost, která ho obklopovala, a jakými jazykovými prostředky se k ní dokázal vztahovat, stejně jako to, jakými jazykovými nástroji lze zprostředkovat autentickou ironickou distancí v době, která formuluje hranici mezi „vážným“ a „nevážným“ sdělením na základě zcela jiných východisek. Ouředníkova hravá nadsázka může vystihovat „neexistující dobovou předlohu“ více, než je na první pohled zjevné, tak jako mohou historické fikce vystihovat nikdy nepoznanou historii lépe, než její kanonizované učebnicové verze.

Další rovinu hry pak Ouředník rozehrává formou mystifikujících vysvětlivek, které se vztahují k výrazům, jež sám vymyslel. I zde však kolísá jejich znaková povaha mezi symbolem a indexem, tj. mezi nezávaznou jazykovou hříčkou a odkazem ke středověké morfologii či slovotvorbě (viz výrazy jako hypermračníci, astromilové aj.). Nemluvě o akcentování samotné problematiky „překládovosti“, tedy toho, zda lze vůbec nalézt adekvátní prostředky pro přenesení identického významu mezi dvěma jazykovými kódy. Jak vystihuje i výše citovaný Komers, *Pojednání* lze číst nejméně dvěma způsoby: „buď jako by ho sepsal vskutku Rabelais, nebo jako by tajemným pisatelem byl sám Ouředník. V případě druhém samo sebou pobaví víc, poněvadž každý špílec se potom dá nahlížet jako vtípek na druhou.“ (Tamtéž, s. 43)

Tak jako Breiského mystifikace zapadala do jeho celoživotního autostylizačního úsilí (viz kapitolu 7), můžeme i *Pojednání o případném pití vína* považovat za organickou součást Ouředníkovy mystifikačně laděné tvorby (viz svérázné nakládání s fakty a fikcí v knihách *Europeana* či *Rok čtyřřiadvacet*).

DĚDEČKŮV POLIZIANO

Také Jiří Dědeček, autor podvržených překladů renesanční poezie Angiola Poliziana *Rispetti e dispetti. Poklony a pošklebky* (2009) byl v době vydání znám jako zkušený romanista, čímž si vytvořil jakousi falešnou ověřovací autoritu. Recenzenti přijali překlady s nadšením, dokonce poukazovali na jejich až neobvyklou kvalitu. K vytvoření iluze použil Dědeček následující prostředky: volba tradiční dobové básnické formy (*rispetto*), kterou Poliziano skutečně využíval (ustálená forma originálu se imituje lépe než rozkolísaná); volba u nás ne příliš známého autora (nízké kompetence modelového čtenáře); uvedení každé básně italským incipitem (navození autenticity); uvedení zdroje originálního textu – milánského nakladatelství Sossopra.

Do mystifikace byl i tentokrát zapojen nakladatel, respektive redaktor Jan Šulc. Než sbírka vyšla (v nakl. Galén v květnu 2009), dal ji přečíst dvěma překladatelům, aby si ověřil jejich reakce. Jiří Pelán již tehdy odmítl, že by šlo o autentické Polizianovy verše. (Srovnej Plachý

hráč pokru 2009) Nicméně mystifikace již žila svým vlastním životem, a to od podzimu 2008, kdy Jiří Dědeček četl ukázky z připravovaného „překladu“ na Knižním veletrhu v Havlíčkově Brodě. „Obdivovali jsme soudobou češtinu, již dokázal vtisknout renesančnímu florentskému a v Čechách pozapomenutému básníkovi Angiolu Polizianovi,“ píše Faltýnek. (2009)

Pozornější čtenáře mohlo k pochybám dovést hned několik mystifikačních indikátorů: Zatímco první část sbírky – *rispetti* – imituje relativně věrně Polizianův rukopis, *dispetti* už se od něj odklání k mnohem modernějšímu stylu, včetně nevybíravých posměšků a nadávek. Překlad doprovází kromě medailonu autora i medailon překladatele, což nebývá tak běžné, není dokonce ani upozaděn v rámci paratextového svazku knihy. Skutečný autorský subjekt je tak zvýznamněn. Nakladatelství Sossopra neexistuje a v uvedeném roce (1962) nevyšel žádný Polizianův text ani jinde. Jan Stejskal si pak povšiml verše „nepochopil jsem Mefista“, přičemž postava Mefista je spolu s Faustovou legendou známa až sto let po Polizianově smrti. Dokud byl Dědeček považován za překladatele, projevovali čtenáři tendenci připsat takové lapsy či nesrovnalosti jeho překladatelské licenci, snaže přiblížit renesanční svět současnému čtenáři. Jakmile však došlo k odhalení (v *Respektu* 2009/30), překvalifikovali „Mefista“ na skrytý podpis mystifikátora, jímž se hlásil ke svému dílu. (Sám autor tuto domněnku později potvrdil.)

Důvod, proč se Dědeček „přiznal“, neměl daleko k marketingovému tahu: „*Magdalena mi řekla, že mám dvě možnosti. Buďto budu dál zapírat, článek napíšeme o něčem jiném, nebude to tak zajímavé a jednou, za dva tři měsíce, za půl roku se o tom objeví dva řádky v nějaké recenzi, že jsem to byl já a ne Poliziano. Nebo že to s celým humbukem prozradíme na té dvojstraně Respektu a bude to jako slavnostní vyhlášení pravdy.*“ (Faltýnek 2009) Přesto žádná z recenzí literární podvrh neodsoudila. V té době už Dědečkovy-Polizianovy verše kolovaly po internetu a staly se literární událostí, sbírka byla vyprodána. Dědeček navíc posvětil legitimitu svého mystifikačního gesta vyznáním motivů, které ho k němu vedly: „Tu masku jsem si nenasadil proto, že bych se styděl. Bylo to gesto kurtoazie vůči dámě, pro niž jsem básně psal.“ (Plachý hráč pokru 2009) Jediný, kdo upozornil na paradox spojený s podvrhem a jeho důsledky, byl Jan Stejskal: „I katalog Národní knihovny bude nejspíš navždy vydávat Dědečkovu sbírku za překlad veršů Angiola Poliziana. Je básníkům dovoleno vše? V uvedeném dílku Polizianova autorská práva chrání fiktivní vydavatelství Sossopra edizioni z Milána, Dědečkova práva naopak zcela reálná Dilia z Prahy.“ (Stejskal 2009)

Neoddiskutovatelným faktem je dopad Dědečkovy mystifikace na aktuální literární pole: do té doby téměř neznámý Toskánec získal v Česku značnou popularitu. V roce 2012 vyšla reedice sbírky, jejíž paratexty nijak nevybočují ze započaté mystifikační hry (Dědeček je dál vydáván za kongeniálního překladatele). Také Dědečkova pozice jako autora se posílila: „Kdyby sbírku vydal pod svým jménem s tím, že jde o pokus pohrát si s renesanční formou i tehdejší, jemu blízkým duchem, neodpustili by si možná leckterí recenzenti poznámku, že svým moderním písničkářským stylem střelil trošku vedle. Jako ‚překladatel‘ se ovšem dočkal chvály za to, že dávného básníka vytáhl z Arna času a vdechl mu nový život.“ (Probst 2009, s. D)

Fakt, že si Dědeček vybral pro svou básnickou výpověď rytmičky sevřenou renesanční formou ukazuje na její kontrast se současnými versologickými zvyklostmi a na fakt, že současná poezie právě takový nástroj postrádá, a proto si ho musí „půjčovat“. „Zdá se mi, že Dědečkovi posloužil Polizianův paraván především k tomu, aby mohl básnit podle chuti, aniž by se ohlížel na tíhu literární tradice. Současný autor totiž nemůže napsat, aniž by se mu vysmáli, verše jako ‚Nenávidím tě anděli můj sladký‘, ‚Jaký to plamen plá mi v hrudi?‘ či ‚Jsem prázdný jako věchet slámy‘.“ (Špička 2009) I sám Dědeček přiznává, že důvodem, proč sáhl po *rispettu*, byla „vyčerpanost“ běžných básnických forem. (Plachý hráč pokru 2009) Zároveň jde však o zjev-

nou reakci na „kult novosti“ patrný v současné české poezii. Ten se Dědečkovi podařilo vtipně obejít.

Tak jako u Ouředníka i v tomto případě si lze klást otázky po vztahu originálu a kopie v rámci překladovosti. Probst upozorňuje na to, že i s vědomím skutečného autorství by se dala sbírka považovat za „přebásnění originálu“, za „do krajnosti dovedenou autorskou licenci“. „Kde končí míra inspirace renesančním básníkem a kde začíná překlad?“ ptá se. (Probst 2009) Dispettem navíc Dědeček vytvořil žánr dosud neznámý, jakousi antitezi k *rispetto*, v němž místo galantních poklon sklízí dáma ironické i sebeironické posměšky a výčitky. Spektrum básnických prostředků je tak zase o něco rozmanitější.

Ochotu literárního světa uvěřit podvrhu tam, kde chybí kvalitativně srovnatelný ekvivalent, kde imitace organicky a funkčně zaplňuje místo po neexistujícím originálu, demonstruje recenze Tomáše Š. Polívky, který v červnu 2009 vyzdvihl jako přednost Dědečkova překladu to, že působí „dokonale srozumitelně a moderně.“ (Polívka 2009) A kdyby jen to. Na závěr bibliografického výčtu nejslavnějších Polizianových děl „fundovaně“ uvádí: „Sbírka *Rispetti e dispetti* (Poklony a pošklebky) *bývá opomíjena*, o to příjemnější objev představuje její překlad.“ [Zvýraznila LP] S povděkem přitom kvituje na dobu renesance mimořádnou svobodomyšlnost Poliziana a nezastírá, že: „Mnohem zábavnější je část druhá, ‚pošklebivá‘, ironická i sebeironická, s důrazem na štiplavé pointy, která vyloženě hoví Dědečkovu písničkářskému slovníku.“ K autentičnosti překladu pak praví: „Lze odhadnout, že například verše ‚Padám a klesám a poco a poco/Má drahá vyserte si oko‘ (báseň *Už jsem syt*) nejsou zrovna přesným a politicky korektním převedením původního textu. Jenže právě ‚podědečkování‘ básní a současný slovník mají zásadní podíl na životnosti básní.“ (Tamtéž)

DALŠÍ PODVRŽENÁ DÍLA

Jako specifický případ podvrženého díla by mohly být interpretovány jednostránkové texty uveřejňované v rubrice *Ghost* po celý rok 2008 v časopise *Host*. Macurův někdejší přítel a spoluzakladatel mystifikacím zasvěceného časopisu *Yetti* (který ale nakonec nikdy založen nebyl) Ludvík Němec publikoval těchto deset variací na autorskou poetiku, život a dílo významných person českého i zahraničního literárního kánonu bez jakýchkoli zjevných paratextových vodítek. Jedinou otázku tak mohl vzbuzovat fakt, že jde o autory – řečeno s Cimrmanem – „spolehlivě mrtvé“ (datum úmrtí a symbol křížku byly jediným přímým paratextem) a že úryvky z „jejich“ prací vykazují kromě afinit k jejich skutečnému autorskému rukopisu včetně stylistických aj. specifik také zjevnou ironii a nadsázku. Viz například úryvek z dopisu „Boženy Němcové“: „Josefe. Nikdá nemilovala jsem Tě, za to se ale neomlouvám, za to se nestydím, lásku nepřikážeš jako robotu od rána do večera, a co hůř, od večera do rána. Vzal sis mě, jako se klisnička na statek kupuje, mladá a silná, a přitáhl jsi mě k těžké káře svojí, zatímco já snila o lehounké zámecké bryčce.“ (*Host* 2008/1, s. 3) I zde je tedy využito jakési neurčité reference k autentické korespondenci Boženy Němcové a zároveň ke stereotypní představě, do níž byla její rétorika vměstnána tak, že se stala z generace na generaci předávaným klišé.

Nejblíže k mystifikační provokaci překračující pouhou imitaci a parodii poetiky proto-autora má *Ghost* simulující otištění autentického policejního protokolu z výslechu Vladimíra Vaška, v němž se přiznává, že básně publikované pod pseudonymem Petr Bezruč sepsal ve skutečnosti Jaroslav Hašek. A to v rámci opilecké sázky, v níž si s Vaškem vyměnil tvůrčí rukopis a autorský záměr ve snaze zjistit, „které dílo jest národu potřebnější – zda-li britké satirické povídky, jež psal onen mladíček, či básně se sociální tematikou, o jaké se pokoušel

Vašek“. Ludvík Němec se tak ve svém mystifikačním gestu vrací nejen k věčné otázce autorství *Slezských písní*, ale i problému autorství obecně (jak jsme ho naznačili výše), když nechává Vladimíra Vaška ocenit básně následujícím způsobem: „Přesně takové verše, jako jsem sám napsal toužil – a ještě se mi pošklibal, že jsem vlastně také jejich pravým autorem, neboť dodal jsem mu tenkrát v hospodě všechny reálie, všechno zanícení své – a pro něj už bylo snadné vše zřymovati, zvláště pak za stovku. Však to nebylo naposledy, co se podobných mystifikací dopustil...“ (*Host* 2008/2, s. 3)

Čtenáře pak už nemůže překvapit, že recipročním výsledkem sázky byl Vaškův ledabyly na kousku papírku nahozený námět: „Vychytralý idiot českým národním hrdinou.“ Jako další ze sémantických paradoxů (kolísání mezi symbolem a indexem) pak může být uvedená pointa interpretována těmi, kdo v ní rozpoznají parafrázi Haškových vlastních vzpomínek na to, jak uprostřed noci a náhodou vznikl nápad na postavu dobrého vojáka Švejka.

Na hranici pragmaticky a hravě motivovaného podvrhování textů se pohybuje většinu svého života Ivan Wernisch. Případy jeho falešných identit, pod nimiž vede sám se sebou rozhovor (jako Marsel Drevo v *Literárních novinách*) či pod nimiž publikoval své verše v Československém rozhlasu v 70. letech (z šesti stovek pořadů asi v polovině představil posluchačům fiktivní autory nebo těm skutečným připsal vlastní verše) už mají téměř anekdotický půdorys a staly se emblémem mystifikační hravosti doby normalizace a českého disentu i doby pozdější.¹⁷ Protože se Wernisch k řadě svých mystifikací veřejně nepřiznal a mnohé záměrně obestřel aureolou pochybností, spekuluje dnes část české literární vědy o tom, nakolik lze důvěřovat autentičnosti zapomenutých autorů a outsiderů, jejichž texty sebral postupně do antologií *Zapadlo slunce za dnem, který nebyl* (2000), *Píseň o nosu* (2005) a *Quodlibet aneb Jak se komu líbí* (2008). K dobovým paradoxům se pak řadí fakt, že ačkoli si Wernisch připisoval díla cizích básníků, sám byl ve stejné době částečně „pokrýván“ svou tehdejší ženou Helenou Lorenzovou, „aby ho nebylo tolik“. (Srovnej Daněk 2010)

PSEUDONYM JAKO VÝRAZ GENDEROVÉ A KULTURNÍ IDENTITY

Jestliže jsme konstatovali na začátku této kapitoly určitou tendenci západního kulturního kánonu k autorské singularitě a individuálnímu aktu tvorby (i když různou měrou v různé době), je potřeba poukázat na kontinuální postoj feministicky orientované literární vědy, který vychází z předpokladu, že je tato singularita silně vázána na maskulinní způsob myšlení. Autorky-ženy jsou pak nabádány, aby unikly ze svazujícího maskulinního diskurzu tím, že budou akcentovat „dialogický modus spolupráce“, tedy „sabotovat“ současné umělecké konvence. Dekonstruktivní kritika prosazovala názor, že každý autor může v procesu tvorby zaujímat několik různých rolí, mezi nimiž lze libovolně přepínat. Postkolonialismus zaměřil

¹⁷ Vlastní verše Wernisch přisoudil např. J. Cocteauovi, K. Christomanosovi, A. Momberovi, J. J. Haringerovi, ale i smyšleným básníkům většinou exotické proveniencie (čínským, perským, staroegyptským). Naopak cizí texty vydával za vlastní. Vydány pak byly souborně jako *Překlady a překrady* (1991); z Wernischových slavných pseudonymů jmenujme Aloise Roučka, Lucii Tejkalovou, Bobbyho Weintische či Václava Rozehna (1904–1959), předčasně zesnulého autora sbírky *Z letošního konce světa* (2000). Ten se poprvé objevil v roce 1982 v samizdatových strojopisech. Pak byla jeho tvorba zařazena do Wernischových knih, ale ještě v roce 1989 tento básník tvrdil: „Zaujat pozoruhodným, leč zapomenutým Koliňanem Václavem Rozehnaem, připojil jsem kdysi k jeho nepřilíš obsáhlému dílu několik svých básniček. Nyní si je беру na zpět a omlouvám se všem, které se mi tehdy podařilo mystifikovat.“ (*Včerejší den*, 1989)

pozornost (mimo jiné) na případy, kdy se autor volbou pseudonymu vědomě hlásí k určité kulturní identitě, aby minimalizoval riziko apriorního odmítnutí díla. Všechny tyto více méně ideologicky podmíněné koncepty (i ve smyslu *reakce na ideologii*) pak připravily půdu chápání autorské identity jako *vnitřní politiky* dané persony, jíž se vymezuje vůči světu.

Jestliže mnoho genderově či kulturně podmíněných pseudonymů je pouhou preventivní či obrannou reakcí, mající usnadnit akceptování díla, objevují se vedle toho případy sledující pravý opak: manifestaci literární kontroverze způsobené střetem hodnot společností preferovaných a těch, které zavrhuje. Tyto mystifikace především kladou otázky po vztahu umělecké hodnoty a mimotextových faktorů, jako je právě pohlaví či rasová příslušnost autora.

Podíl fiktivních ženských básnířek na českém národním obrození je dostatečně znám, povšimněme si však jeho důsledků. Nedůvěra v ženské psaní, způsobená Čelakovským a jeho soupoutníky, dala vzniknout mýtu, podle nějž *Babičku* nenapsala Božena Němcová, ale Václav Bolemlír Nebeský. Próza Ivy Kotrlé *Atény z hlíny* (1992) tematizuje otázku, zda i dnes může psát za ženu muž a proč. Fakt, že je v tiráži knihy uveden její manžel jako redaktor, vede dokonce Petra Kovaříka ke spekulaci, nakolik se oba manželé přidrželi obrozenecké praxe, vydávat texty mužů pod jmény svých žen. (Kovařík 2001) Fakt, že skutečným autorem, nebo alespoň spoluautorem knih Kotrlé může být její muž, naznačuje i zmínka v předmluvě k *Odchytu andělů* (1983).¹⁸

V polovině dvacátých let 20. století publikovala na Slovensku drobné básně v próze „prosáknuté něhou a studiem Rabindranatha Thákura“ jistá Julie Divinská. Byly velmi pozitivně přijímány, pak se ale zjistilo, že se za pseudonymem skrývá muž – Augustin Način. (Srovnej Haluzický 1926) O dvacet let později se u nás naopak rozhodla Ludmila Macešková publikovat křehce senzitivní poezii (*Okna s anděly*, 1944) pod mužským jménem Jan Kameník, které pak užívala celý svůj život. Motivace autorů nebyla v těchto případech pravděpodobně totožná, ale vždy byla motivována přesvědčením, že identifikace lyrického subjektu s autorem sbírky může ovlivnit její interpretaci.

Podíváme-li se na případ nejznámějšího českého gynonymu posledních let – Zuny Cordatové, pod níž publikoval eroticky otevřenou zpověď *Pták Brunát. Zvrácené sonety* (2000) Roman Szpuk, nabídne se nám motivace hned několika: snaha křesťansky orientovaného básníka maskovat kontroverznější linii tvorby; na čtenářské tendenci ztotožňovat lyrický subjekt s autorkou založit zdání větší autenticity sbírky; těžit z provokativního fenoménu žensky psané pornografie aj.

Právě provokativní stylizace do padlé nymfomanky a jistá vyumělkovanost veršů přitom vedly recenzenty k pochybám o identitě autora. „Neznám dnešní dívky a ženy natolik, abych uvěřil poněkud masochistickému sklonu autorky, volající po tolikerém ‚trhání košilek‘, rozdírání kůže a milostném bičování, jen aby ukojila touhu po martyriu. Možná se mýlím, ale rád bych tyto odvážné znělky připsal raději nějakému mužskému alter egu než ženské něžnosti, obracející se násilně v opak,“ píše Jan Suk. (2000, s. 21) Vladimír Novotný se dokonce odvážil hádat na J. H. Krchovského či Martina Pluháčka (Reinera), Věra Rosí jmenovala rovněž Reinera („ironizující kombinace archaických, patetických tvarů s profánností“ a téma soulože) a vedle něj Petra Odilla Stradického ze Strdic (atmosféra a některé metafor). Ačkoli se ani jeden z nich netrefil, ukázali prostřednictvím svých hypotéz, jakou mají představu o poetice zmíněných básníků, a přispěli tak potenciálně do literární diskuze nad tvarem současné poezie. Věra Rosí

18 Podle vzpomínek Pavla Janouška se Kotrlý k autorství textů veřejně přiznával a z téhož důvodu odmítl společně se svou ženou heslo ve *Slovníku spisovatelů*.

si zároveň položila onu klíčovou otázku: „Zamýšlím se nad tím, jak bych asi sbírku sonetů vnímala, kdybych nevěděla, že jde o mystifikaci... Kdyby krátký „informační“ text na obálce nebyl tak křiklavě naznačující, až nemůže ponechat kouzlo nedořečenosti a hádanky žádnému aspoň trochu poučenému čtenáři.“ (Rosí 2000, s. X)

O čtyři roky později se pokusil obdobným způsobem testovat důvěřivost kritiků Pavel Verner ve variaci dramatu bratří Mrštíků nazvaným *Maryša naruby* (2004) a publikovaným pod jménem Helena Farská.¹⁹ Dana Mojžíšová založila své podezření, že nejde o mladou debutantku, na „profesorsky zkompletovaných nástrojích humoru“ a jiných řemeslných kvalitách textu. Vzhledem úzkému vztahu k přátelství s Verneremovi a absenci předchozí recenzentské činnosti je však velmi pravděpodobné, že byla Mojžíšová pouze prostředníkem, který měl předložit veřejnosti příslušný indikátor mystifikace nebo zkrátka jen zvýšit marketingový potenciál knihy naznačením nejasných okolností vzniku. Jako možného adepta jmenovala proslulého mystifikátora Miloše Urbana. Nebylo to ostatně naposledy, kdy mystifikační renomé tohoto jistě zručného prozaika předstihlo jeho skutečnou mystifikační praxi: Již o tři roky později se o něm spekulovalo jako o možném autorovi Zenklova pseudohistorického románu *Munkdorf* (2007),²⁰ a to na základě redakční spojitosti, námětu, stylizovaného životopisu do té doby neznámého autora a podivného jména protagonisty, které navíc začínalo Urbanovými iniciálami MU (tak jako např. Max Unterwasser). (Srovnej Gilk 2007)

Mojžíšová nicméně staví „svou hypotézu“ o mužském subjektu také na zjištěném „ironickém přesahu románu“ a na nezvykle „mužsky intelektuálních“ úvahách hrdinky, psaných „spíše pro pány“. (Mojžíšová 2005, s. 11) Vedle Urbana sází ještě na Viewegha, dokonce spekuluje, zda by kontinuální nepřizeň kritiky mohla slavného beletristu dohnat k tomu, aby se schoval za ženský pseudonym, pod nímž by – vyjmut z apriorních soudů – překonal nálepku „McDonalda české prózy“.

Zajímavou roli v obou mystifikačních kauzách sehráli sami nakladatelé, kteří z marketingových důvodů živilí patřičná podezření. V Zenkově případě o možném autorství zarytě mlčel i sám Miloš Urban jako kmenový autor Arga, v případě *Maryši* mlžilo nakladatelství Academia poukazem na vážnou psychickou nemoc Farské, která jí znemožňuje komunikovat s okolím, a také paratextovou legendou, podle níž byla v zahraničí uvězněna za vraždu svého partnera (tedy za stejný čin, jaký je tematizován v *Maryše*). Typické je, že pátrání po identitě autora mnohdy zastínilo interpretaci samotných kvalit textu.

Vzhledem k silným tlakům literárního diskurzu na gender autora manifestovaný volbou pseudonymu nepřekvapí fakt, že svou kritickou polemiku s feministickou ideologií formuloval Pavel Janoušek pod pseudonymem politicky neutrálním, tedy ve středním rodu – Robo Vaňátko, a to právě proto, aby se vyhnul apriorní marginalizaci své polemické repliky jako sexisticky zakotvené v mužském diskurzu. (Vaňátko 1998) Šlo o ironické vyvrcholení dobové feministické diskuze, která u nás kulminovala koncem devadesátých let 20. století, a zároveň o podkopání jejích základních premis, totiž nesmiřitelné kontroverze mužského a ženského světa, do nějž nyní „drze“ vstoupilo freudovské „Id“.²¹

19 O tři roky později vyšla již pod autorovým skutečným jménem a pod názvem *Jak nezabít manžela / Maryša naruby* (2007).

20 Štěpán Vlašín naopak spekuloval nad Urbanovou *Poslední tečkou za rukopisy*, že je jejím autorem Vladimír Macura. (Srovnej Nejzajímavější kniha roku 1998)

21 Pavel Janoušek má ve spektru svých recenzentských pseudonymů ovšem i gynonym: Eliška F. Juříková.

PSEUDONYM A ANONYM JAKO DISTANCE

Publikování anonymně nebo pod pseudonymem může být motivováno mj. potřebou autora zaujmout distanci ke svému dosavadnímu dílu či k žánru, s nímž je obvykle spojován. Bondy používal pseudonymu pro literární tvorbu a na protest proti tehdejší antisemitské politice a situaci v kultuře, filozofické texty podepisoval jako Zbyněk Fišer. Plzeňská prozaička Tereza Jandová chtěla vést při svém knižním debutu jasnou hranici mezi ním a předchozími texty převážně bibliofilské povahy, proto přijala pseudonym Jakuba Katalpa. Miloš Urban – ačkoli jinak prozaik neznající tabu – vydal pod pseudonymem Max Unterwasser svůj nejkontroverznější text, erotický horor *Michaela* (2004) – nepočítáme-li jeho pseudonymní debut, k němuž se ještě vrátíme v kapitole 10. Ačkoli šlo zjevně především o marketingovou strategii,²² novela byla vyčleněna z jinak obsahově homogenní řady románů jako „jiná“.

Z dobového odmítnutí Nezvalovy mystifikace s baladami Roberta Davida stejně jako z reakcí na *Ptáka Brunáta* Zuny Cordatové lze přitom soudit, že tato distance nebyla a není v literární praxi považována za zcela legitimní a bezproblémovou. Je až s podivem, kolikrát se v recenzích objevují spojení typu „jen stylizace“, „pouhá literárnost“. Odmítnutí svazující atribuce textu konkrétní osobě jako by ho zbavovalo autenticity – v dobách Nezvalových stejně jako dnes. Kde je místo pro hru, není místo pro věrohodnost.

Nezval se v *52 hořkých baladách věčného studenta Roberta Davida* (1936) a ve *100 sonech zachránkyň věčného studenta Roberta Davida* (1937) pokusil opustit surrealistická východiska a přijmout výzvu sociální balady a milostného sonetu. „Takové autorské rozdvojení svádí z dnešního odstupu k lákavým spekulacím: jako by básník v předvečer světové války tušil i blízkou roztržku uvnitř Skupiny surrealistů v ČSR a v předstihu hledal pro sebe jinou notu,“ spekuluje Radim Kopáč. (Kopáč 2009) Z pohledu dobových kritiků však Nezval ze srovnání s Villonem rozhodně neodešel jako vítěz. „Mohl by to býti psychologický dokument,“ píše Neumann. „Ale k tomu bylo by nutno, aby dílo samo mluvilo řečí věrohodnou, abychom cítili, že běží skutečně o zpověď nebo o hlubokou znalost typu a jeho prostředí. Ve skutečnosti hmatáme téměř pravý opak. Karel Čapek ve svém bystrém *Zatýkači* (Lid. Nov.) vystihl především správně, že běží *jen* o záměrnou stylizaci a mystifikaci. Autor si nedal úkol psychologický, nýbrž *jen* literátský; neběží o českého Villona, nýbrž *jen* o vypůjčené a otřelé kulisy a o výřečné vyplnění jeho schématu dvaapadesátkrát opakovaného.“ (Neuman 1937, s. 69) [Zvýraznila LP]

Mystifikační záměr knihy (aniž by věděl, kdo je autorem) přičítá dobové „senzacechtivosti“ publika. „Domnívám se, že vážná kritika nemá žádnému autorovi naletěti na záměrnou anonymitu, která je něco jiného, než čestný a často jistě nezbytný pseudonym, a která může býti také *jen* reklamním trikem. Už jsme to přece zažili v případech aspoň zpola vyjasněných. Ať už běží o amatéra, který si pohrává s veřejností, nebo o profesionála, který podlehl nějakému rozmaru, je jisto, že autor *52 balad* není nováček a že jeho kniha zůstává do značné míry *pouhou* mystifikací. Anarchické a demoralizované poměry v naší dnešní literatuře i kritice dodávají patrně kuráže takovým podnikům. Literatura však z nich mnoho skutečného prospěchu dosud neměla a mít nemůže.“ (Tamtéž, s. 70n) [Zvýraznila LP; chybná interpunkce ponechána z originálu]

22 Český překlad autora „podvodník“ jasně ukazoval na charakter hry, stejnojmenná postava se navíc objevila dříve v Urbanově povídce Běloruska a ve *Stínu katedrály*. Byla to přitom postava se zjevnými perversními zálibami, což koresponduje s obsahem *Michaely*.

Tzv. fenomén „jiného hlasu“ ovšem není v literatuře ničím výjimečným a nebyl ani v době Nezvalově. Nezval sám publikoval kromě Roberta Davida ještě přes padesát naivistických, pseudoinstitních básní v různých časopisech, a to pod gynonymem Karla Netolická. James Norman Hall, úspěšný autor dobrodružných románů, psal ve čtyřicátých letech 20. století naivní vlastenecké básničky pod jménem fiktivní devítileté dívky Fern Gravelové a vyprovokoval kritiky k úvahám, zda se podstatně mění estetická měřítkla kladená na text právě v závislosti na autoritě subjektu (naivní „slátanina“ vs. rafinovaná maska).

Rozdvojení autora v různá alter ega ovšem může mít i určitý katarzní účinek na samotného tvůrce, jak alespoň dokládají četné spisovatelské konfese, ale i jejich hravě postmoderní variování. Typickým příkladem může být Petr Stančík vystupující pod různými mutacemi pseudonymu Odilla Stradického ze Strdic.²³ V nekrologu²⁴ za své alter ego líčí vzájemné setkání obou autorů – Stančíka a Stradického – v rumunských horách. To přitom vyjadřuje metaforicky jakési psychoanalyticky pojaté setkání s vlastním „Já“, doprovázené zároveň zjevnou ironií, vrcholící připojením závěrečné básně Sobě na hrob. Následující pasáž nekrologu není ničím jiným než trefnou poznámkou do věčné diskuze nad pramenem umělecké kreativity v nevědomí: „Prožitek nás sblížil a ještě toho večera, zlití lacinou místní kořalkou ze švestkových červů, napsali jsme báseň, ztracenou cestou z hostince. Povzbuzení prvním úspěchem jsme od té doby tvořili společně a publikovali pod Stradického jménem, k němuž Odillo připnul vymyšlený přídomek „ze Strdic“ (záviděl mi totiž můj šlechtický původ). Časem se náš modus operandi ustálil tak, že Stradický chrлил nápady, zatímco já je třídil a zapisoval.“ (Stančík 2006) V jedné osobě se tu setkávají „inspirovaný kreativce“ a „racionální systematik“, dvě polohy autorské tvorby uvnitř jedince, ale i uvnitř literatury jako takové. Stančík musí Stradického „škrtat, aby se to vůbec dalo číst.“

PSEUDONYM JAKO POLEMICKÁ REPLIKA

Není ničím výjimečným, že se autor již samotným zněním pseudonymu hlásí k určitým hodnotám či idejím. Jako příklad lze jmenovat Čechobratra Protišťurovského Jana Kollára, ale i výše uvedené Robo Vaňátko Pavla Janouška. Na jeho nejslavnějším pseudonymu Alois Burda²⁵ však lze demonstrovat širší polemické zakotvení a zároveň schopnost mystifikace suplovat roli traktátu (viz výše), respektive vyslovit se polemicky k aktuálnímu literárnímu diskurzu, a to nejen explicitně, slovy svého alter ega, ale i samotnou formou mystifikační hry a prostředky, které pro ni byly zvoleny.

Již v úvodním článku ve *Tvaru* 1999 (č. 5) zaznívá z Burdových úst věta: „Tak vám píšu. Říkal jsem si totiž, že bych Vám mohl ty svoje zápisky posílat a Vy byste je mohli tisknout a lidi by mohlo zajímat, co si skutečně my lidé myslíme.“ (Burda 1999, s. 7) Jsou zde vedle sebe postaveny princip autenticity („co si skutečně myslíme“) a princip masky, tedy stylizace (pseudonym Burda). Zdánlivě dva nesmiřitelné protiklady, ale ve skutečnosti organická jednota. Právě maska je totiž předpokladem zaujetí distance a umožňuje jedinci chovat se autenticky, jak

23 Stradický ze Strdic, Petr Odillo Stradický ze Strdic, Stanczyk ze Strdic aj.

24 Stradický „zemřel“ na den a rok přesně, jak to kdysi předpověděl (26. 12. 2006).

25 Pod pseudonymem Alois Burda publikoval Janoušek pravidelné recenze v rubrice Ze čtenářského deníku Aloise Burdy ve *Tvaru* v letech 1999–2007. Knižně byly publikovány v souborech *Poslední soud aneb Můj život v kritice* (2001) a *Hravě i dravě – Kritikova abeceda* (2009). Burdův fiktivní život byl postupně dotvářen o řadu konkrétních reálií, do hry byla přizvána jeho žena Růžena, dcera Adéla či přítel Jura Juráňů.

ostatně ukázal Bachtin v poukazu na osvobodivou funkci karnevalu. Není zřejmě náhodou, že akcentace masky jako předpokladu autenticity zaznívá stejně jako v prvním i v (zatím) posledním Burdově vystoupení – mystifikačním referátu jeho ženy Růženy na konferenci Mýtus, mystifikace, kontrafaktuální historie v Olomouci v roce 2010 –, v němž tato pozoruhodná dáma líčí odhodlání zemřelého slováckého kritika: „psát jen pravdu, jako to, co si fakt myslí...“ (Juránová Burdová 2011, s. 12) A že stejnou notu najdeme i v rozhovoru s Burdou: „... jedině já říkám lidem pravdu a píšu ju autenticky, rovnú tak, jak mě napadne a jak mi zobák narost, bez nějakých hlupých intelektuálních kliček a termínů, co jen zakrývají tu podstatu skutečnosti. A taky píšu bez toho blbého partykaření, kterým si kritici, spisovatelé a časopisy hrajú do noty, protože spolu sedávají na různých schůzách, po hospodách, redakcích a klubech a všici se znají a ruka ruku myje, protože všici sú kamarádi nebo nepřátelé.“ (Burda 2000, s. 8) Janoušek zde upozorňuje na paradox, že absence literárního rozhledu a známostí mohou být základním předpokladem nepředpojatého soudu. Kritik silně zakotvený v současném literárním světě ztrácí možnost vyjadřovat se k němu bez apriorismů, a tudíž autenticky. Tento hendikep může prolomit vykročením mimo literární pole (Burda) nebo nasazením masky (Janoušek).

Problematika autenticity vs. literárnosti je Janouškovým celoživotním tématem, jak mohou doložit četné polemiky ve *Tvaru*, v nichž vystupoval jak pod svým vlastním jménem, tak pod pseudonymy. V době burdovské mystifikace však byl zároveň ředitelem hlavní české vědeckovýzkumné instituce zkoumající literaturu z pozic, které jako Burda problematizoval. Jeho pokus o demytizaci české literární kritiky tak získává až groteskní a zároveň sebeironický rozměr.

Bohuslav Hoffman označuje Burdu za zdravou protiváhu „Velkého Kritika“, jehož sám Janoušek už v roce 1993 charakterizoval jako „něco mezi dědem Vševědem a Šaldou“. (Janoušek 2001a, s. 96) Chápe ho i jako výraz postmoderní situace v kritice, hyperbolicky manifestovanou absolutní relativizací soudu. „Kritické polemiky, jak jsme na ně zvyklí, neprobíhají mnohdy ani ve specializovaných kritických či literárních žurnálech, ale v normálním životě, a nemají ani formu klasických kritických žánrů. Literatura a čtenář už asi opravdu nepotřebují tradiční kritiku (...) čtenář si vystačí s čteným textem sám, komunikace mezi autorem a čtenářem probíhá přímo v díle (viz některé romány M. Viewegha) a samozřejmě i v doprovodných aktivitách, jako jsou interview, autorská čtení, vernisáže a křty knih, autogramiády, filmové a televizní adaptace či jiné způsoby, jež mají usnadnit setkání textu se čtenářem. Tradiční kritik, arbitr hodnoty, chytřejší než všichni inženýři lidských duší dohromady, vyšel z módy.“ (Hoffmann 2003, s. 68n)

Janoušek celá devadesátá léta volal po subjektivním kritikovi, bořiteli zaběhnutých konvencí, který by vyvolal silnou reakci uvnitř literárního pole. Právě jeho absence vyvolala na svět Burdu, který takovým kontroverzním hlasem zároveň byl, ale zároveň se mu ironicky vysmíval. Charakter mystifikačního gesta navíc prakticky znemožňoval odlišit „skutečný hlas autora“ (tedy Janouškův autentický názor na komentované texty či na literaturu jako takovou) od stylizace a nadsázky. Srovnání Janouškových vlastních článků s těmi Burdovými však k takovým úvahám přímo vybízí.

Burda mnohokrát – více či méně skrytě – naráží na tzv. autenticitní literaturu, vůči níž se zejména v 90. letech kriticky vymezoval i Janoušek, ale i na jakékoli ideologizování v literatuře vůbec. Někdy např. recenzní poloha přerůstá do bujarého vyprávění rozmanitých okolností, které mají ironicky podpořit „autenticitní složky“ textu. I svůj dialekt jako „řeč předků“ spojuje Burda s autenticitou a podmínkou spontánní výpovědi: „... když mám vyjádřit něco tak bytostně subjektivního, opravdového a autentického, něco, co jde z hlubky moje duše,

nemožu přece užívat jiné řeči než řeči mojích předků tak, jak mi to můj instinkt velí.“ (Burda 2000, s. 9) Přitom jde opět hlavně o sofistickovanou stylizaci – postmoderním způsobem mísící různé jazykové vrstvy a funkční variety češtiny. Burdova jazyková maska Janouškovi umožňuje nejen zaujmout distanci, ale i projevit emoce neslučitelné s běžnou recenzentskou praxí. (Viz Krčmová 2000) Stejně tak má emoce vyprovokovat i na straně čtenáře, jak uvádí sám Janoušek v *Time-outu*. (Janoušek 2001a, s. 121)

Janoušek se prostřednictvím Burdy vymezuje vůči kritice, která marginalizuje individuální, nepoučený čtenářský prožitek z textu. Přesně takový Burda je: „inspirovaný“, nepoučený čtenář, nezátížený metodologickými předsudky ani vědomím o kontinuitě a aktuálním stavu literárního kánonu. Signifikantní je i propojení přečteného s vlastními životními zážitky kritického subjektu (dílo je tak organicky vykládáno z jeho vlastního životního postoje, potvrzuje jeho světonázor, nebo je s ním v kontroverzi).

Polemický náboj měly i paratextové mystifikace obklopující hlavní linii Burdových článků různými příležitostnými zprávami, reportážemi z oslav narozenin, blahopřáními k výročí apod. (Řadu recenzí také Janoušek svěřil Burdovým blízkým – dceři Adéle, manželce Růženě, rodinnému příteli Jurovi Juráňu aj.) Interview Boženy Správcové s Aloisem Burdou mj. paroduje zvyklosti bulvárních plátků upřednostňovat pikantní okolnosti setkání s celebritou před vlastním záznamem rozhovoru. (Správcová 2006) Stejně tak v samotných indikátorech mystifikace, vodítcích rozptýlených v jednotlivých článcích, spatřujeme parodický či polemický rozměr: Burda např. „studuje bohemistiku na Filozofické fakultě Ostravské univerzity a také podniká ve stejném oboru“ [zvýraznila LP] a nikdy by se nesnížil k psaní pod pseudonymem: „Aj kdybysem publikoval, nikdy bysem nepublikoval pod cizím jménem! Však od toho má člověk jméno, aby se k němu hlásil, a ne aby se skrýval.“ (Burda 2000, s. 8) Tematizována je i mystifikace jako integrální součást postmoderny: „Horák (...) čte takové ty spisky o tom, že náš moderní, nebo aj postmoderní svět je samá kopia, samý plagiját, samá nápodoba, jako že tedy nic není opravdové a skutečné, žádný originál, takže nám všem chybí ta původní identita.“ (Burda 2000, s. 8) V neposlední řadě dochází pochopitelně k prověřování samotného žánru „čtenářského deníku“, opět s odkazem na autenticitní literaturu a její módní využívání.

Polemická funkce mystifikace je tedy u Janouška-Burdy zcela zjevná, mimo to není zcela ojedinělá. Vždyť již Arne Novák si liboval v kritikách či otevřených dopisech psaných pod pseudonymy, z nichž konstruoval fiktivní dialogy a polemiky, ve snaze rozdmýchat intelektuální reakce. (Srovnej Fischer 1947, s. 10–11) Znásobení recenzentské identity praktikoval i F. X. Šalda, mnohdy publikoval pod různými jmény recenze, které si vzájemně protiřečily. Lze se ovšem jen dohadovat, zda sledoval stejný záměr jako Janoušek, nebo zda byl veden touhou po zachování názorové integrity a zároveň touhou vyslovit vážně míněný protiargument tam, kde se toho z různých důvodů neodvážil pod svým jménem.

Do Janouškova systému pseudonymů zapadá zcela organicky i Eliška F. Juříková, pod jejímž jménem publikoval zejména v *Hostu* (sporadicky i ve *Tvaru*) v letech 2005–2008. A to přestože mladé nebojácné kritičce (schované za fiktivní e-mailovou adresou) nabízely spolupráci i ty časopisy, které k Pavlu Janouškovi zaujímaly postoj spíše odmítavý. Vrcholem ironického gesta a zároveň logickým pokračováním textů Burdových byly pak dvě paralelní recenze na Haklův *Let čarodějnice* (2008) otištěné ve *Tvaru* vedle sebe na dvojstraně – jedna podepsána Eliškou F. Juříkovou, druhá Pavlem Janouškem. I pro nezasvěcené musela být dvojice textů velmi pode-

zřelá, neboť jinými slovy vyjadřovaly v podstatě totéž. Pavel Janoušek umírněně a akademicky – Eliška F. Juříková bez skrupulí a jakýchkoli zábran, jak demonstruje následující srovnání: „city a emoce (...) omezil jen na nutné rituály, na formální setkávání s matkou a na to, že občas zvedne telefon své bývalé manželce a matce svého dítěte a slíbí dlužné výživné. Jeho dcera pak pro něj nepředstavuje nic více než formální, citově prázdnou a odškrtnutou položku: netrpí ani náznakem myšlenky, že by třeba nebylo špatné se s vlastním potomkem setkat“ (Juříková 2008) × „Více méně vyprázdněný je jeho vztah k podivínské matce. Jen slovní rekvizitou je mu bývalá žena a vůbec netuší, proč by se měl snažit, aby se alespoň viděl s vlastní dcerou.“ (Janoušek 2008) Eliška Juříková navíc opět slouží jako nástroj nepokrytého odsudku autenticitní literatury: „Jen mě napadlo, jestli už není na čase v zemích českých zakázat – alespoň tak na pět deset let – ich formu, zejména pak to její použití, při kterém se autor snaží vyslovit sama sebe v naději, že on je pravda, o níž všichni čtenáři stojí. Neboť tento způsob vyprávění se nám tu rozmnožil jako zákeřná cholera.“ (Juříková 2008)

PSEUDONYM JAKO MARKETINGOVÝ TAH

Z našich úvah nemůžeme vyloučit ani případy, kdy je volba pseudonymu podmíněna především marketingově, a tudíž balancuje na pomezí mystifikace a podvrhu. Neboť tam, kde existuje zjevný profit autora ve formě zisku z prodeje či získání literární slávy, ustupuje hravá složka mystifikace do pozadí. Dokonce ani autorovo přiznání ex post nemůže být chápáno jako „polehčující okolnost“, neboť bývá i ono součástí strategického plánu vydavatele či autora. V literární historii lze sledovat velmi pravidelný jev – vydávání odhalených podvrhů jako přiznané fikce; tento moment zahajuje jejich „druhý život“, nezřídka komerčně ještě úspěšnější než první (viz vydávání Irelandových podvrhů Shakespeara).

Již zmíněný Miloš Urban opatřil svou „podvrženou“ novelu *Michaela*, vydanou pod pseudonymem Max Unterwasser, páskou na přebalu, v níž ji doporučuje pod svým skutečným jménem²⁶ jako „nejlepší horor“, jaký kdy četl. Diskvalifikuje tento pragmatický akt mystifikaci na „pouhý“ marketingový nástroj, nebo naopak rozvíjí její hravé složky?

Podobně si badatelé lámali hlavu nad cyklem básní *Z péra samoukova*, otištěných v roce 1916 v *Lidových novinách* a posléze zhudebněných Leošem Janáčkem jako *Zápisník zmizelého*. Podle redakční poznámky šlo o dílo záhadně zmizelého mladíka J. D. Franišek Trávníček ovšem odmítl toto vysvětlení jako vědomou mystifikaci a za skutečného autora označuje Jana Misárka, a to na základě mistrně použité valaštiny. Za původce mystifikace pak označil Jiřího Mahena, který byl podobnými kousky proslaven. (Jedna z mystifikací ho údajně stála dočasný odchod z *Lidových novin*.) Teprve v roce 1996 došlo k odhalení pravého autora textu, když Jan Mikeska našel nepřímé přiznání v korespondenci Josefa Kaldy ze Zádveřic. Zůstává však otázka, zda se mystifikace neúčastnil sám Leoš Janáček a nedohodl se s Kaldou na zveřejnění „textu s tajemstvím“, který hodlal posléze zhudebnit. Petr Kovařík dokonce soudí, že netypické a v celé skladbě ojedinělé „kuktání“ ve verších „Mám já panenku, ale po-po-po kolenka, už sa jí zdvíhá, režná ko-ko-košulenka“ zamýšlel Janáček jako důraz, který má budoucí badatele navést k odhalení celé mystifikace tak, jak to snad zamýšlel i sám Kalda. Uvedená pasáž je totiž téměř identická s úryvkem z jiné Kaldovy knihy – *Jalovínek*. (Srovnej Kovařík 2003, s. 160)

26 Není to vlastně jeho skutečné jméno, alespoň ne původní, ale pseudonym, který však literární veřejnost dlouhou dobu měla za jméno občanské a mnozí čtenáři jej tak vnímají dodnes.

Zda nemělo jít od počátku o podvrh, ale o mystifikaci, jejíž odhalení bylo dopředu plánováno, není zcela prokázáno. Faktem však zůstává, že obestření textu tajemstvím má zcela zjevný komerční potenciál. To si uvědomil i autor slavných *Deniku Ostravaka*, který dosud veřejně z anonymity nevystoupil, ačkoli se o jeho totožnosti čile spekuluje (mezi jinými jmenován i Jaromír Nohavica). Poslední verze připisuje parodické zápisky (ne nepodobné Burdovým – viz volba nářečí jako stylizovaného kódu, předstírání nevzdělanosti, lidovosti atd.) Pavlu Janečkovi, který připravil pro stejné nakladatelství (Repronis) *Ostravsko-český slovník* (2005).

Už samotný fakt páchání literárních podvodů (ale i mystifikací) napříč historií ukazuje na silný efekt, jehož lze jejich prostřednictvím dosáhnout. V americké literatuře je detailně zmapována celá vlna děl autorů, kteří předstírali indiánský původ, aby vzbudili pozornost čtenářů, nakladatelů i kritiky. Zároveň však právě jejich „nekalá“ praxe pomohla odhalit určité stereotypy, jimž literatura jako taková v dané době podléhala (a stále podléhá), a měla tedy nakonec efekt pozitivní.

Paratextová výbava současné české i světové prózy překypuje falešnými profily autorů, v nichž jsou představováni jako osoby mnohem zajímavější, vzdělanější nebo naopak nevzdělanější, než ve skutečnosti jsou, nebo je jim připisována fiktivní životní zkušenost, na jejímž základě lze vydávat jejich beletristické fikce za očitá svědectví. Internetová sebepropagace pak hranici mezi pravdou a fikcí stírá zcela. Hlad čtenářů po záznamech „očitých svědků“ či „autentických zpovědích“ je přitom stejně tak literární módou, jako symptomem literárního klima. Básně o svědectví z Hirošimy nás nutí, „abychom si kladli naléhavé otázky o své roli čtenářů a pozorovatelů dějin. Je skutečně pravda, že umění získává utrpením na velikosti? Je v pořádku, jestliže člověk lživě tvrdí, že zažil mučení? A co je nejdůležitější – ztratila literatura s příchodem teze o ‚autorově smrti‘ svědomí?“ ptá se Melissa Katsoulisová. (2012, s. 220) Otázku etických aspektů mystifikace se pokusíme zodpovědět v následující kapitole.

5. MYSTIFIKACE MEZI ETIKOU A ESTETIKOU

K prvním odborným i veřejným reflexím etických aspektů literárního podvrhu či mystifikace dochází u nás na počátku 20. století a v období první republiky. Jednak česká žurnalistika reaguje na dobovou mystifikační atmosféru rozvíjením novinářských kachen a libuje si v literárních skandálech (i zahraničních), zveřejňovaných nejčastěji formou soudničky, jednak relativní klid nastalý po odmítnutí rukopisných padělků provokuje odborníky, aby se s odstupem vrátili k Hankově padělatelskému úsilí a zvážili jeho důsledky. Arne Novák v *Časopise historickém* (1924) obhazuje Hankovy zásluhy, které prokázal české literatuře „svými podněty v oboru lidové písně a jejího napodobení, svým darem organizačním a zvláště také svým nevšedně citlivým smyslem pro potřeby doby...“ (Novák 1924, s. 343) Odsudky Hanky podle něj zároveň poukazují na „jeho význam jako politicky citícího a burcujícího veršovce časového“, (Tamtéž) Hankova mystifikace s písní *Moravo, Moravo* měla „časovou cenu“ a byla „nevinnou službou romantické náladě doby“, tvrdí. (Tamtéž, s. 345) Hanka se navíc k mystifikaci přiznal, neboť skladbu roku 1841 zařadil do svých *Písní* a „odzbrojil vlastně ty, kdož mu doposud tento *zbožný podvod* vytýkají“. (Tamtéž) [Zvýraznila LP] Obdobným způsobem Novák obhazuje všechny známé Hankovy podvrhy, jejichž prostředky „zcela přímé, ale rozhodně účinné, byly postaveny do služeb účelu politicky spravedlivého.“ (Tamtéž, s. 346) Vymezuje se výslovně vůči „starší generaci vědecké“, která – dodejme – soustředila všechn svůj um na to, aby vedla jasnou hranici mezi textem originálním a jeho padělkem. Tato hranice byla zároveň shodná s argumentem pro vyloučení textu z literárního kánonu jako „pouhé imitace“.

Zatímco v prvních dvou dekáдах 20. století sledujeme vyhocené literární aféry kolem modernistů (Karáskovy anonymní dopisy, Šaldovy pseudonymy), dvacátá léta začínají postoj k mystifikaci přehodnocovat s poukazem na její hravou povahu. Když Alfred Fuchs zveřejňuje v *Tribuně* roku 1919 výčet těch nejabsurdnějších mystifikací, jimž sedla na lep odborná veřejnost, očividně se velmi baví: Pražský žurnalista mystifikoval celý svět zprávou o stroji, který registruje myšlenky; Čechov si vymyslel historku o vzteklém městě, pokousaném městskou radou, kterou před tím pokoušel vzteklý pes pana starosty; časopis *Čech* otiskl před kongresem Volné myšlenky článek informující o zednářském trojúhelníku namířeném hrotem proti Římu, který vznikl spojením dosavadních pořadatelských měst: Basileje, Říma a Prahy. (Fuchs 1919) Spojení mystifikace s komickou absurditou je pro danou dobu typické a vrcholí samozřejmě v díle Haškově.¹ (Viz kapitolu 7.)

Ze třicátých let je dochován pozoruhodný záznam rozpravy Literárně-historické společnosti, soustředěné na problematiku literárních podvrhů. Slovanskými padělkami se zabýval Albert Pražák, evropskými Vojtěch Jirátky, Fedor Soldan či René Wellek. Došlo zde však především ke střetu různých metodologických hledisek, zejména formalistického, sociologického

1 Jako kuriozita dnes působí fakt, že ve výčtu absurdních mystifikací se objevuje i svého času publikovaná zpráva, že Rakousko znepokojeno pašeráctvím hodlá celé mocnářství obehnat ostnatým drátem. O půl století později už zřejmě Čechům tato vize nepřipadala nijak vtipná ani nemožná.

a psychologického. Obhajobný tón je nicméně patrný ze všech: podvrh je označen za symptom doby, v níž vznikl a na niž chtěl působit, a tudíž za ideální předmět literárněvědného výzkumu. (Srovnaj Literárně-historická společnost 1935)

Postoj společnosti k mystifikacím (i podvrhům) není transhistoricky konstantní a je vždy do jisté míry podmíněn tím, jak daná kultura vnímá literaturu, ale i umění obecně, jaké hodnoty prosazuje a které z nich promítá do aktuální podoby čtenářského kontraktu. Přesto lze sledovat určitou kontinuální tendenci společnosti vymezovat se vůči mystifikacím na jedné straně a podvrhům na straně druhé, liší se jen argumenty, na jejichž základě je tato hranice zakládána. „Úspěšné mystifikace [hoaxes] jsou například nazývány ‚velkolepé‘ [amusing], protože mystifikování není považováno za opravdový zločin. Tím se liší od ‚podvrhů‘ [forgeries], které jsou ‚skandální‘ [scandalous] nebo ‚pobuřující‘ [outrageous],“ upozorňuje Ruthven. (2001, s. 35)

Otázka, kterou si níže chceme klást, nezní, zda je mystifikace² legitimní, či naopak zavrženíhodná praktika. Zajímá nás jiný problém: Je-li mystifikace klasifikována jako neetická či amorální, na základě čeho se tak děje? Johannes Wilhelm Meinhold zfalšoval v půli 19. století o dvě stě let starší příběh tematizující čarodějnictví (*Jantarová čarodějka*). Podvrhem chtěl demaskovat důvěřivost a diletantství dobové kritiky, což se mu také povedlo. V komentáři k textu přiznal, že část „jen zrekonstruoval“, ale ironicky uvedl, že případný kritik snadno oba styly od sebe rozezná. Verdikt odborné veřejnosti byl jednoznačný: „hanebné“ jednání bylo odsouzeno a odměněno doživotním ignorováním Meinholdovy práce. Ani ne o sto let později (ve dvacátých letech 20. století) napsala Cleone Knoxová *Deník mladé dámy z roku 1764–1765* a vydávala ho za autentický dokument z 18. století. Po ohromujícím ohlasu se rozhodla přiznat, že šlo o žert. Společnost reagovala kladně. Jsou snad tyto reakce podmíněny historicky? Byla společnost na počátku 20. století liberálnější a vůči mystifikacím příznivěji naladěná? Nebo šlo o rozdíl lokální (Německo vs. Anglie)? Či se snad lišily motivy obou činů? Deník Cleone Knoxové byl přijat vlně s poukazem na to, že ohledně rukopisu nelhala v pravém slova smyslu, jen ho „nechala žít svým vlastním životem“. V textu zanechala vodítko – název sídla vypravěčky byl anglickým překladem irského názvu sídla autorky. To však Meinhold učinil svého času také. Dokonce upozornil mnohem explicitněji, že jde o fikci. Proč byl tedy jeho mystifikační indikátor kvalifikován jako nedostačující? Proč nebyla „ludická výzva“ přijata a mystifikace byla označena za podvod?

Všimněme si, že celá řada mystifikací byla přijata nejdříve v kulturních okruzích, jichž se nedotýkala (zahraničí, jiné etnikum atd.), „postižená“ společnost je pak zpravidla „vzala na milost“ teprve ve chvíli, kdy už ji nemohly přímo ohrozit. To platí např. i o debatách, které se u nás vedly kolem *Rukopisů*. Pavel Hájek píše v případě společenské akceptability o *konstitutivních*, a naopak *destruktivních* účincích mystifikace, které „svou razantní reinterpretací skutečnosti mohou způsobit značné významové posuny a zpřetrhat tak vazby, které jsou pro existenci společnosti zcela zásadní (např. mravní, etické, kulturní atd.)“. (Hájek 2002, s. 6) Posouzení míry ohrožení integrity dané společnosti je podle něj rozhodujícím faktorem akceptability mystifikace.

MYSTIFIKACE A (UMĚLECKÁ) HODNOTA

Nejprve se zastavme nad problémem hodnocení podvrženého uměleckého díla, ať už jde o podvod, nebo mystifikaci. Když Tomáš Kulka pátrá po příčinách, proč falzum identické s ori-

2 Zdůrazňujeme, že máme na mysli mystifikaci v hravém slova smyslu, tedy primárně nikoli podvod, ačkoli – jak se ukáže dále – je právě ztotožňování s podvodem pro odsudky mystifikace klíčové.

ginálem odmítáme považovat za stejně cenné jako originál sám, polemizuje s vžitou monistickou představou o totožnosti hodnoty díla jako takové a hodnoty estetické. Dospívá k přesvědčivému řešení: *estetickou hodnotu* díla separuje od *hodnoty umělecké*. První z nich podle něj přisuzujeme dílu na základě estetických kritérií, druhá odráží „obecný význam inovace exemplifikované dílem pro ‚svět umění‘ a potenciál této inovace pro její další esteticko-umělecké využití“. (Kulka 2004, s. 99–100) Zatímco estetická hodnota může být dokonalou falzifikací přenášena (věrná kopie Rembrandta), umělecká hodnota falza je na rozdíl od originálu podle Kulky nulová.

Poněkud odlišně Kulka chápe problematiku *stylových imitací*: Pokud padělatel projeví dostatek talentu a kreativity, může mít i jeho výtvar uměleckou hodnotu, zpravidla však zanedbatelnou ve srovnání s uměleckými původci daného paradigmatu (současný pseudokubistický obraz může být umělecky hodnotný – kompozice, výběr barev –, ale na rozdíl od kubismu pravého, který ovlivnil malířství dalších dekád, je vnímán jako umělecký anachronismus). (Zde se do jisté míry promítá typický euroamerický kult novosti, tedy víra v pokrok daný vývojem stále dokonalejších, vyšších forem i ve sféře umění.) I estetická hodnota je částečně v rukou imitátora, alespoň do té míry, do jaké je zručným řemeslníkem. Kulka dokonce uvádí příklad z historie literárních mystifikací – slavný Ossianův rukopis, tj. keltskou dobu českých rukopisných padělků. Nejenže vykazoval mimořádné kvality estetické, ale ještě než byl označen za podvrh, stačil – tak jako rukopisy *Královédvorský* a *Zelenohorský* u nás – ovlivnit generace umělců na celém světě. Netřeba připomínat, že právě stylové a historické imitace, respektive imitace uměleckých paradigmat jsou jednou z nejčastějších forem literárních mystifikací, ale i literárních podvodů.³

Přestože Kulkův výklad Ossianem jako kuriozitou končí, domníváme se, že problém hodnoty mystifikace se jím nevyčerpává. Pokusíme se proto jeho koncept nejen aplikovat na mystifikaci, ale rozšířit jej (daný model je ovšem spíše spekulativní a vyjadřuje pomyslný interpretační ideál):

1) *Estetickou hodnotu* přisuzujeme mystifikaci/podvodu realizovanému jako falzum určitého literárního paradigmatu pouze na základě textu samého, bez ohledu na to, zda byl jako mystifikace/podvod rozpoznán (viz estetická hodnota RKZ), a bez ohledu na to, zda ji přisuzujeme na základě prvků falzifikátorem převzatých (literární kvality staročeského verše), a nebo jím vytvořených (např. konkrétní asonance, rýmy).

2) *Uměleckou hodnotu* přisuzujeme mystifikačnímu textu:

a) bez ohledu na to, zda byl jako mystifikace rozpoznán, a to na základě významu inovace pro umění a jejího potenciálu k dalšímu rozvíjení; v případě, že je později takový text rozpoznán jako padělek, bývá jeho umělecká hodnota marginalizována, ale zpravidla mu ji nelze upřít zcela;

b) je-li rozpoznán jako mystifikace v užším slova smyslu (tj. „hra na“) na základě charakteru vztahu k originálu (paradigmatu), inovativnosti tohoto vztahu a jeho potenciálu k dalšímu rozvíjení.

3 Jako imitaci zde označujeme i případy, kdy je napodobováno pomyslné umělecké paradigma, resp. ideální model, o němž se předpokládá, že existoval, ale není známa jeho přesná podoba. Tyto imitace ještě více než imitace reálných předloh vypovídají o svém autorovi či společnosti, jejíž poptávku zaplňuje. Ukazují, jaká představa o kvalitách imitovaného objektu obecně panuje.

Jak je patrné, mystifikaci v užším slova smyslu vlastně přisuzujeme uměleckou hodnotu na dvou úrovních, ze dvou různých pozic – z textu samého a z jeho vztahu k tomu, čím předstírá být, tedy ze vztahu mystifikační iluze a reality. Z hlediska strukturální estetiky by se spíše jednalo o dva různé objekty hodnocení: uměleckého díla a přidružené sdělovací fikce (mystifikace).

ČASOPROSTOROVÝ ODSUP

Felix Borecký chápe mystifikaci jako manipulaci, ale zároveň jako prostředek, který dokáže rétorické manipulace demaskovat. To je možné díky vyvolanému odstupu, který Borecký přirovnává k „odstupu filozofické reflexe“ a který podle něj vede člověka k „větší svobodě“. „Navozením mystifikační manipulace (která má výhradně estetický cíl, a není proto opravdovou manipulací) dochází v člověku k otřesu zažitých stereotypů a očekávání,“ tvrdí. (Borecký, F. 2011, s. 137) Odmítavý postoj k mystifikaci může podle něj pramenit z recipientova podezření, že měl být jejími prostředky usvědčen z neznalosti kulturních vzorců, mezi něž řadí „rozpoznatelnost vstupních hranic umění.“ (Tamtéž, s. 158)

Za zcela zásadní považuje právě časoprostorový odstup od mystifikačního aktu. Je-li nám zprostředkován, ztrácí pro nás „existenční závažnost“ a může v nás vzbudit „libost“. Naopak pokud se mystifikace přímo týká recipienta, znevýhodňuje jeho pozici natolik, že není schopen „libost“ pociťovat.⁴

Nutnost distance je pro Boreckého argumentem k vyjmutí mystifikace ze sféry umění: to musí být při estetickém prožitku vnímáno bezprostředně (popis jej nenahradí – s výjimkou konceptuálního umění), mystifikace naopak zprostředkovaně; a zároveň argumentem pro sbližení s komikou (viz vtipnost vyprávěné anekdoty oproti prožití kanadského žertu v roli oběti). Avšak tato koncepce se prakticky vylučuje s pojetím mystifikace jako hry, jak jsme ho nastínili výše: zde dochází k prožitku libosti naopak na základě našich schopností odhalit všechny nástrahy autorem kladené, a stvrdit tak naše čtenářské kompetence. Pocit vítězství ve spojení s předchozím podlehnutím klamu je zdrojem katarze. Zda však lze tento typ libosti označit za estetický prožitek, je sporné a do jisté míry determinované zvoleným teoretickým konceptem.

Hodnocení mystifikace v rovině komiky lze pak realizovat dvojím způsobem – jako ironický výsměch (nad neschopností oběti rozpoznat klam), nebo jako absurditu (rozpoznání paralely mezi obětí a sebou samým, reflexe obecné zkušenosti střetu jedince s klamem). „Pro toto rozpoznání představuje příhodnější podmínky mystifikace přihlížitelská, tedy ta, jejíž oběti se recipient nestal. Mystifikace, v níž je oklamáný vlastním objektem, vyvolává v této osobě rozpaky, nedůvěru a přílišné zohledňování vlastní osoby, čímž zpravidla zabráňuje zaujetí náležité *distance*, která by navodila estetickou recepci.“ (Borecký, F. 2011, s. 172) A naopak: Distance umožňuje „ocenit a intenzivněji prožít právě takový případ oklamání, kterým se cítí [recipient] ohrožen i v reálném životě.“ (Tamtéž, s. 172)

Oleg Sus upozorňuje v *Metamorfózách smíchu a vzteku* na nutnost „náhlého zvratu“ jako podmínky realizace komiky. Zmiňuje však ještě jednu velmi podstatnou skutečnost: „zvrat po-

4 Ačkoli Borecký neuvažuje o případech, kdy se i bezprostředně mystifikovaný dokáže zasmát své vlastní důvěřivosti a prožitému klamu, dá se vytušit z jeho dalších argumentů, že by takové případy pravděpodobně kvalifikoval jako zpětné zaujetí distance, tj. nahlédnutí sebe sama jako oběti mystifikace s velmi krátkým časovým odstupem.

stojí“ znamená zároveň zaujetí protikladných hodnotících stanovisek. (Sus 1963) Postavme tedy proti sobě dva momenty odhalení: autentické dílo se stává pouhým podvrhem vs. autentické dílo se stává mystifikací. V prvním případě je dílu odňata *umělecká hodnota* (estetická mu zůstává), podmíněná originalitou, může mu však být v budoucnu znovu přisouzena na základě vlivu na další umění atd. Jde ovšem o zpětné revidování kritického soudu. Ve druhém případě je sice dílu rovněž odňata *umělecká hodnota*, avšak ihned mu je připsána nová, založená na rozpoznání tvořivého vztahu k originálu, revidování hranic uměleckého žánru apod. Zatímco v případě podvodu tedy dojde ke *znehodnocení* díla, v případě mystifikace dojde spíše k *přehodnocení* jeho umělecké funkce. Dílo *není odsouzeno* a je vnímáno v novém kontextu, a to na základě *estetického*, nikoli *etického* stanoviska.

ETICKÉ ASPEKTY MYSTIFIKACE

Etické stanovisko však nelze v dějinách mystifikace pominout. A to navzdory tomu, jak těžké je mnohdy odlišit jej od aspektů ekonomických (viz níže) či estetických. Dokonce se zdá, že odmítání mystifikace je nejčastěji způsobeno právě směřováním kritérií etických a estetických. Ve společnosti, kde je literatura považována za nástroj rozvíjení morálního smyslu ve čtenářích, se odsuzování mystifikací stává manifestací vlastní bezúhonnosti. Je to preventivní gesto pramenící z ohrožení vlastní etické identity. Ruthven v tomto ohledu upozorňuje na teoretické myšlení F. R. Leavise, pro nějž byla literatura simulací reálných etických otázek a měla umožnit modelově trénovat jejich možná rozřešení. (Srovnej Ruthven 2001, s. 46) Mezi estetickým, ekonomickým i etickým aspektem kolísá textologické hodnocení podvrhů (a v důsledku toho i mystifikací): podvrh je nahlížen jako textová odchylka, zmetek, nedokonalá imitace originálu. Z etiky vycházejí srovnávání podvrhů v literatuře a v medicíně (ohrožení člověka), z ekonomiky naopak přirovnání literárních padělků k průmyslové špionáži a padělání peněz (viz níže).

Hlavní etický problém mystifikace bychom nicméně mohli zjednodušeně nazvat jako „ospravedlňování lži“. Neexistuje snad evropský myslitel od středověku do současnosti, který by nevěnoval tomuto dilematu alespoň letmou pozornost: tak bývá mystifikace přirovnávána k *pia fraus* – milosrdné lži, stejně jako k Nietzscheho *kynismu*, který byl oddělen od cynismu na základě analytické funkce a vzbuzování osvobodivého smíchu. Mystifikace se pak stává zbraní proti falešnému moralismu a právě v tom smyslu je sama legitimizována jako morální.

Jinou konstantou v kritické recepci mystifikace je odmítání její role v knižním marketingu. Tyto odsudky však nabývají různé intenzity podle toho, zda mystifikující kniha pouze nepodává dostatečně explicitní informaci o svém pravém žánru (viz deník Knoxové), nebo zda podává informaci mylnou, tedy lživou (viz případ Synka a Cempírka níže). Pouhé „přeřazení“ knihy z předstíraného žánru (např. paměti) do žánru skutečného (fikce) po tom, co byla odhalena „pravda“, mnohé texty u čtenářů i kritiky legitimizovalo.

Je přirozené, že nejčastěji jsou předstírány žánry módní a dobře prodejné, tj. založené na autenticitě: vymyšlené drogové a alkoholové lapálie, erotická dobrodružství, popis života v náboženské sektě, zažití tragické události atd. Předstírání traumatických zážitků se stalo tak běžnou součástí knižního marketingu, že to diskvalifikuje samotný jeho základ: Prodávát knihu znamená lhát o její povaze. Jistěže i zde hraje roli sakralizace literatury jako komerčními zájmy nedotknutelného umění, avšak skandalizace mystifikačních afér v zemi s nejsilnější tradicí tržního pojetí knihy – USA – ukazují, že i lhát se dá velmi různým způsobem: *legitim-*

ním a neospravedlnitelným. Naopak pouhé podvrhy bez zjevného mystifikačního (tj. hravého) úmyslu není často vůbec jednoduché odsoudit: Benjamin Wilkomirsky, padělatel autentického svědectví z koncentračního tábora, se hájil tvrzením, že má právo použít holocaust jako jino-taj pro svá vlastní utrpení. Mnoho spisovatelů po nařčení z podvodu konstatovalo, že nejsou schopni adekvátně rozlišovat mezi realitou a fikcí nebo že z povahy umělecké licence vnímají tuto hranici velmi rozostřeně, pokud vůbec. Aneb, jak praví Ian Haywood: Padělání je konec konců stále jen druhem „dělání“. Jeho odsudek je jen věci interpretace práva.⁵ (Haywood 1987, s. 6)

ZLOČINNÉ PARATEXTY

Jak již bylo naznačeno, nejchoulostivějším místem knihy z hlediska její možné diskvalifikace je paratextová výbava. Tedy texty, které do komunikace se čtenářem vstupují jako první a do jisté míry předjímají nebo ovlivňují interpretaci textu. Jsou to zároveň tytéž paratexty, které umožňují autorovi zaujmout distanci od svého díla, a jsou tak předpokladem literární stylizace vůbec. Jejich původním úkolem je pomoci čtenáři správně identifikovat typ textu. Jako nástroj mystifikace těží z této konvence a demonstrují její slabiny. Odhalují naši tendenci paratextům podléhat, nechat se jimi ovlivňovat nejen při výběru knihy, ale i v procesu interpretace. A protože to je něco, co se neslučuje s aktuální kulturní preferencí (uctívání textu bez ohledu na autora) a nechceme o tom vědět, jsou paratexty pod kritickým drobnohledem, jejich adekvátnost je pečlivě zkoumána v zájmu tzv. *fair play*. Paratexty rozhodují o tom, zda ludická výzva bude pochopena a dojde ke hře, paratexty diferencují čtenáře na základě jeho kompetencí na vítěze a poražené a paratexty jsou tím, co rozhoduje, zda se posuzovaný akt přehoupne na miskách vah spíše k *zlovolnému podvodu*, nebo k *očistné mystifikaci*. Snad každá mystifikace má ve své recepci nějaké paratextové „ale“, jež je jí vytýkáno a pro nějž je zavrhována. Nepřiznal se autor včas? Urazil etnikum, za jehož příslušníka se vydával? Poskytoval moc rozhovorů? Jsou indicie v předmluvě příliš triviální? Účel by snad i byl přijat – ale ty prostředky...

Ještě před necelými sto lety odsuzoval H. M. Paull v knize *Literary Ethics* (1928) jako ne-etické praktiky jakékoli zavádějící předmluvy, doslovy či titulní strany obsahující pochybnou zprávu o původu příběhu. Chápal sice motivaci takového autorského gesta (ve smyslu hravé mystifikace), ale vadilo mu, že se jím připravuje půda vážně míněným literárním podvrhům, které mohou tyto konvenční postupy zneužívat. Paull vlastně chtěl, aby paratexty zůstaly zcela vně textu knihy (kam podle něj patřily) a nekontaminovaly ho. Čtenář měl podle něj právo na to, být přesně informován, co kupuje a co čte, tak jako má spotřebitel právo být informován o charakteru a kvalitě každého jiného zboží. (Paull 1928) Jenomže, jak vtipně konstatuje Ruthven, obchodní kontrakt je založen na důvěře, zatímco čtenářský kontrakt zní: Důvěřuj, ale prověřuj (*caveat emptor*). (Ruthven 2001, s. 44)

HODNOTA LITERÁRNÍ A HODNOTA EKONOMICKÁ

Velmi časté vnímání padělání literárních děl jako padělání peněz se zakládá na analogii mezi ekonomickou a literární hodnotou, ale také na paralele lingvistických sémiotických kon-

5 V této souvislosti je pozoruhodné, že zatímco v evropském právu je padělání literárního žánru jen velmi těžko postižitelné, precedentní praxe v USA umožňuje sankcionovat takové případy jako klamavou reklamu.

ceptů a principu směny peněz. Slova jsou přirovnávána k mincím: Tak jako mince odkazují k reálné hodnotě, odkazují slova k významům. V obou případech jde o uзуálně stanovenou kvalitu, která garantuje „směnnou“ hodnotu. Podle Jean-Josepha Goux není náhoda, že se přechod z kovových peněz na papírové ve všech společnostech kryje s „krizí realismu“ v umění. Obchodujeme totiž jen s „papírovými sliby“. Zrušení krytí zlatem pak podle něj znamenalo posun od společnosti založené na legitimitě reprezentace ke společnosti, v níž dominuje nepřeměnitelnost „označujících“ (papírové peníze), nekonečný proces odkazování na další znaky, které nemají jasné referenty. Za literární analogii považuje posun od realistické fikce k meta-fikci (fikci o fikci), která si libuje ve své fiktivnosti, místo aby se ji snažila zakrýt. (Srovnej Goux 1994, s. 3nn)

Literární podvrhy jsou často vylučovány z literárního pole jako to, co není ve „veřejném zájmu“, neboť to „ubírá prostor“ „pravé literatuře“. (Viz lamentace nad promrhaným prostorem v periodikách, který by mohl být věnován poctivým spisovatelům; konkrétní příklady uvedeme dále.) Přitom většina podvrhů (o mystifikacích ani nemluvě) zanechala v literární historii tak nesmazatelnou stopu, že nakonec musela být, alespoň částečně, vzata na milost. Imitace Anakreontovy poezie v celé Evropě měly mnohem větší literární vliv než původní Anakreontovy verše.

Svou roli ale zřejmě hraje i pomyslná hodnota literární, která se však chová podobně jako ekonomická. Literární podvrhy jsou odmítány a odsuzovány tím více, čím vyšší jsou jejich umělecké ambice, resp. pozice imitovaného žánru směrem od literární periferie (populární literatura) k centru (vysoká literatura). Imitace populárních žánrů, triviální literatury parodující žánry westernu, detektivky, pornografie či sci-fi zpravidla nebývají předmětem odsudku, alespoň ne tak často.⁶ Literární věda naopak nejednou oceňuje jejich přímý potenciál postihnout v hyperbolické rovině pravidla daného žánru, demaskovat jeho narativní stereotypy a tematická kliše (viz různé variace na román *Nahá přišla cizinka*, který zesměšňoval populární literaturu a o němž se ještě zmíníme v následující kapitole). Zato mystifikace směřující k demaskování nejvyšších pozic v literárním kánonu sklizejí spíše antipatie, a to velmi často (spolu)založené na argumentech etických či morálních, nikoli estetických. (Tolik alespoň naznačují zahraniční studie.) Praxe je tedy opět totožná s paděláním např. výtvarných děl, kde roste závažnost zločinu spolu s ekonomickou hodnotou originálu; dokonce je různou mírou sankcionována.⁷

STRATIFIKACE OBĚTI

Posledním kritériem, které spatřujeme v odsudcích literárních (případně žurnalistických) mystifikací a podvodů, je pomyslné společenské postavení oběti, které může ospravedlnit lež jako etickou či neetickou podle toho, zda si podvedený „zasloužil“ veřejné zesměšnění, či nikoli. Vzpomeňme si na morálně nejdiskutabilnější moment filmu *Český sen*, v němž byly stovky Pražanů vyhnány do polí ke slavnostnímu otevření neexistujícího hypermarketu. Teprve inva-

6 Jako výjimku potvrzující pravidlo můžeme uvést fakt, že byl u nás v roce 1910 v novinách pranýřován Karel May jako plagiátor a podvodník, jemuž bylo „soudně dokázáno“, že nikdy nepřekročil hranice Německa, ačkoli psal obsáhlé cestopisy. (Německý spisovatel Karel May lupičem a podvodníkem 1910, s. 103)

7 Jakub Gangsburg, mladý sovětský spisovatel považovaný za nástupce Gorkého, dostal v roce 1934 dva roky vězení za to, že vylákal texty na Lubichu-Košurovi, zapomenutém autorovi žijícím v ústraní nedaleko Moskvy, a vydával je za vlastní. Přitěžující okolností bylo právě renomé, jehož si měl cizími texty vydobýt na poli v dané době preferovaných žánrů. (Srovnej *České slovo Večerní*, 1934, č. 61, s. 2 – nepodepsaná zpráva bez názvu)

lidní důchodce z posledních sil se belhající vstříc vidině zázračně zlevněného zboží nás pohnul k pochybám, zda tvůrci přeci jen „nepřestřelili“.

Velmi výmluvné jsou i dva články Lothara Suchého publikované v rozmezí tří let v časopise *Venkov*. Jako „Zločinná mystifikace“ je nadepsána úvaha z roku 1927, odsuzující falešné telegrafické zprávy, které mystifikovaly davy fanoušků čekajících na přilet Nungessera a Coliho,⁸ když hlásily, že už jsou v dohledu, zatímco hrdinní letci ve skutečnosti zápasili se smrtí. Suchý připouští, že mohlo jít o nedorozumění, to však podle něj nemůže ospravedlnit fakt, že byl „veden v omyl“ „celý svět“ ve chvíli, kdy se upínal k ušlechtilým cílům. Mystifikaci dokonce staví do kontextu výhružných telefonátů rodině Richarda Strausse či ji srovnává s ničtelským úsilím Herostratovým. (Suchý 1927) V roce 1930 pak tentýž žurnalista publikuje sloupek „Podařená mystifikace“, v němž chválí „vtipného mystifikátora“, jenž „docílil, že by byla málem městská rada pařížská pojmenovala jednu z ulic jménem Hégésippea Simona, který sice ve všem vynikal, ale, běda, nikdy nežil.“ (Suchý 1930, s. 4) Stejně chvályhodné je podle něj počínání amerických studentů z Univerzity Cornell, kteří uveřejnili ve studentském časopise článek o jistém Hugonu Pryesovi – údajném zakladateli republikánské strany a Washingtonovu žákovi. Ku příležitosti jeho sto padesátých narozenin uspořádali oslavu s opulentní hostinou, na niž pozvali celou politickou reprezentaci. Nejenže mnoho poslanců a senátorů bez váhání telegrafovalo blahopřání, vicepresident USA dokonce poslal listek, v němž opěvoval „statečného vlastence, který první pozvedl republikánský prapor na půdě americké“. (Tamtéž) Suchý se upřímně raduje, neboť mystifikovanou oběť ztotožňuje s „veřejným nepřítelem“ – politikem. Vystřelit si z mocných tohoto světa se zkrátka *smí*, zatímco napálit chudáka je *hanebnost*. Ironický výsměch (viz F. Borecký) má totiž v prvním případě velmi blízko k absurditě, zatímco ve druhém k cynismu.

Teze, které jsme přdestřeli výše, se nyní pokusíme ilustrovat na dobové kritické recepci dvou velmi podobných mystifikací: pseudošpanělského dramatu *Láska v nebezpečí* (1930) a pseudovietnamské novely *Bílej kůň, žlutý drak* (2009).

EMIL SYNEK – RICARDO GOMEZ

Láska v nebezpečí byla uvedena v Intimním divadle koncem roku 1930 jako dílo „světově proslulého“ dramatika Ricarda Gomeze. Divadelní program lákal na premiéru slovy:

„Hra přijata byla už v Paříži i v Londýně pro příští sezonu, hraje ji s ohromujícím úspěchem celá Jižní Amerika. Je snad vůbec nejlepší věcí současného divadla. Gomez vydal řadu děl, která jsou přeložena do všech světových jazyků, i do češtiny. Patří mezi spisovatele, kteří jsou v Paříži vítáni jako králové. Svoji komedií stal se Gomez představitelem nejen španělského, ale vůbec západoevropského divadla.“ (Kazetka 1931)

Dodnes není jasné, zda se na tomto „zločinném paratextu“ podílel sám skutečný autor Emil Synek (který to nikdy nepřiznal) a mělo jít o jakýsi indikátor mystifikace realizovaný jako parodie dobové umělecké reklamy, nebo zda šlo o poněkud slabomyslný marketingový tah vedení divadla, které se nerozpakovalo vybájit domnělé kvality hry i autora, a nevědomky tak pokračovalo v Synkově mystifikačním gestu.

8 Šlo o legendární přelet Atlantiku z New Yorku do Paříže v roce 1927.

Synek se k autorství veřejně přiznal hned druhý den po premiéře a rovněž novinářům sdělil důvody svého počínání:

„Autor napíše dobrou hru, divadlo ji přijme a zahraje ji. Omyl. Dramatik hru napíše a divadlo ji vrátí. Vrátí ji i druhé divadlo.

Tak vy tak? Dobrá, řekne si dramatik. Změní titul a nazve se Ricardem Gomezem. A teď hru dá provést na třetím divadle. A dočká se překvapení.

Neboť... se dočká úspěchu. Ve vašem díle, dramatiku, se objeví Španěl čisté krve. Pokud jste psal jako Čech, mnozí vás chválili, více však bylo těch, kteří tupili. Nyní však, ach jaká slast, jste druhem Pirandellovým! A máte úspěch u kritiky, u obecnstva a sám u sebe. Neboť pro uznání vašeho díla nerozhodovalo kamarádství, styky nebo protekce, ono si úspěch vybojovalo samo!

Taková je historie mého pseudonymu Ricarda Gomeze. Chtěl jsem jím jen prakticky dokázat, jak nespravedlivě se křivdí mladé české divadelní tvorbě. Zatímco se hrají zahraniční kýče, které se domlouvají na slepo a telegraficky, české hry se pitvají, obracejí na ruby a na konec vracejí. Stálým krčením ramen nad českým autorem vzbudilo se podezření u obecnstva, které nechce na české hry chodit. Česká kritika pak je leckdy o mnoho shovívavější k cizinci, než k autorům domácím. Tato nálada je falešná a nabídl jsem proto důkaz, jenž se podařil. Komedie Partner od Emila Synka byla vrácena jako hra úplně nemožná; pod jménem Láska v nebezpečí od Ricarda Gomeze byla dobře přijata kritikou a Emil Synek jako Ricardo Gomez dostal přednost před Achardy, Bernardy, Klabundy a Savoiry, jimiž se hemží naše scény.“ (Mystifikace 1931, s. 283)

Dobová divadelní kritika měla nyní několik možností, jak se k blamáži postavit, aby si zachovala tvář. Všechny však musely vést k odsudku Emila Synka jako podvodníka. První způsob spočíval v **napadení originality mystifikačního gesta** jako prostředku ve světě známého, triviálního, který vlastně ani nemůže vzdělance pobavit. Tím byla odvedena pozornost od faktu vlastního kritického selhání. Časopis *Venkov* upozornil na analogický a dobově aktuální případ italských scén, které uváděly v posledních letech s úspěchem dramata domnělého Rusa Vasilu Cetova-Sternberga, z nějž se nakonec vyklubal toskánský básník Luigi Bonelli. Mystifikoval prý proto, aby ukázal, že se v Itálii nemusí hrát hry cizí, neboť domácí produkce se jim kvalitou vyrovná. (Italská gomeziáda 1931) Kritik pod šifrou „-tr-“ v *Právu lidu* spekuloval, zda Synek nečetl román Paula Sivera *One, two, three*, v němž protagonista vydává své drama za dílo polského spisovatele Kazimíra Niekase, aby dosáhl úspěchu. Román vyšel nedlouho před tím v českém překladu.⁹ (Na okraj mystifikace 1931)

Druhým způsobem bylo přiznat hravý i kritický potenciál mystifikace, ale **diskvalifikovat její paratextové složky** tím, že se nařknou z porušení principu *fair play*. Toho se přidržel jednak Edmond Konrád (Konrád 1931) a jednak Karel Čapek, který se do případu vložil až poté, co byl vyprovokován jeho neutichající skandalizací. Ve svém článku napadl divadelní program,

9 Nikdo si však nevzpomněl na proslulý skandál, který připomněla *Zlatá Praha* v roce 1913 v souvislosti s vydáním knihy Augustina Thierry *Grandes mystifications littéraires* a který se odehrál v roce 1845: Tehdy se francouzský student Ernest de Calonne marně pokoušel proniknout na francouzská jeviště skladbou „Sous le masque“, jež byla založena v jednom z divadel a nikdy nevrácena. Jeho pomsta měla podobu podvržení ztraceného rukopisu Moliérovy frašky *Docteur amoureux*, která pak byla nastudována a s velkým úspěchem hrána v Odéonu. (Srovnej Literární mystifikace 1913)

v němž „šla mystifikace dále, než je dovoleno žertu“. (Čapek 1931) „Tvrdit neprávem o nějaké hře, že je přijata v Paříži a Londýně a hraje se s ohromným úspěchem na druhém kontinentě,“ píše Čapek, „je prosím reklama nepřipustná a nečistá. Chápu poněkud, že na úsudek toho neb onoho referenta mohlo mít toto neslušné předstírání zahraničních úspěchů hry jistý vliv; netroufali si ovšem shledávat špatným pro malou pražskou scénu, co jest dost dobré pro Paříž nebo Londýn. Jenže tato sugesce už nepatří do rubriky literární mystifikace, nýbrž do rubriky obchodního dryáčnictví.“ (Tamtéž)

Proti Čapkovi se postavil kritik z *Českého slova* podepsaný Kazetka:

„Milý Karle Čapku, ať už to padá na vrub autora, nebo divadla, nezdá se vám, že si mystifikátor těmito fantastickými nesmysly svou situaci nijak neulehčil, nýbrž naopak důkladně ztížil? Nemyslíte, že ke kvalifikaci divadelního odbornictví by mělo patřit alespoň vědění, zdali existuje nějaký španělský dramatik, jehož díla jsou přeložena do všech světových jazyků, češtinu v to čítajíc, jehož hra je snad nejlepší věcí současného divadla a který patří mezi spisovatele vítané v Paříži s královskými poctami?“ (Kazetka 1931)

Třetí způsob spočíval ve **zpochybnění samotného zdatu mystifikace**, respektive umělecké kvality textu a kritické zaslepenosti, které měly být jejím prostřednictvím prokázány. Kritikové se počali pít po všech dílčích i zásadnějších výtkách, které se v bezprostředních recenzích na hru objevily, aby doložili, že Synek vlastně nikoho neobelstil. Edmond Konrád citáty z *Českého slova*, *Práva lidu* či *Lidových novin* podkládá svou bonmotickou tezi, že kritika sice „nalítla“, pouze však autorovi, nikoli dramatikovi, jehož slabiny dokázala pojmenovat. (Konrád 1931) Stejně tak byly publikovány názory, že hra vynikla pouze díky malé scéně Intimního divadla (na niž jsou navíc kladeny minimální umělecké nároky), kdežto na velké scéně Vinohradského divadla, které ji pod Synkovým jménem odmítlo, by neuspěla. (Kazetka 1931) Tak byla odvedena pozornost od faktu, že řada divadelních kritiků, snad s výjimkou Jindřicha Vodáka, ochotně viděla ve hře známky „staré kulturní rasy románské“, pirandelovskou poetiku, románskou živost či galskou duchaplnost. Tuto demystifikační funkci uvítal i Karel Čapek, když napsal:

„Je-li kdo touto mystifikací blamován, jsou to odborní pánové, kteří v této domapečené hře objevili rysy a kvality, které prý chybějí našim autorům. Nelze se zbavit dojmu, že zobali tento semenec jen proto, že jim byl nasypán jako španělské zrní. Je-li tu jakási ostudička, netajím se tím, komu ji přeju; je v ní obsažena lekce o naší kulturní servilnosti k cizině a jiných podobných tématech.“ (Čapek 1931)

Poslední možností bylo poukázat na **profit autora ve formě mediální slávy** a odsoudit ho jako egoistu:

„Pan Synek nedovede triumfovat se žádnou diskretností, nafukuje svou aféru do ne-možných rozměrů a zapomíná na zlatá slova Jaroslava Vrchlického, že přestat včas je pravé umění. V první chvíli měl autor, jemuž se mystifikace povedla, všechny smíšky na své straně. Ale pomalu bude on sám, jenž se tomu ještě bude smát, poněvadž nedovede-li autor vtipu sám mlčet, nýbrž směje se hlasitěji než druzí, zajde těm druhým velmi brzy chuť.“ (Na okraj mystifikace 1931)

Synkova mystifikace byla reflektována po celé Evropě, zejména v Německu a ve Francii (*Münchener a Leipziger Neueste Nachrichten*, *Hamburger Fremdenblatt* aj.), a to jako exemplární případ, z nějž se může poučit každá národní kultura. (Srovnej Ricardo Gomez budí rozruch v cizině 1931) „Nutno se vyzout z českých plínek,“ zanotoval ironicky už v prosinci 1930 v *Českém slově* Jiří Klas na adresu české kritiky:

„Divadelní mystifikace

Nutno se vyzout z českých plínek
neb na přetřes je české drama.
Záludně popřev, náš že, Synek
španělskou hru si zahrál s náma.

Kritiko česká, studuj pilně
španělské drama, jak med včela,
bys rozeznala neomylně
napříště Synka od Španěla.“
(Klas 1930)

Aféra měla ještě jednu mediální dohru: v březnu 1931 zaslal neznámý mystifikátor několika novinovým redakcím výzvu ke „zjištění skutečného stavu naší dramatické produkce“ podepsanou J. B. Čapkem. Ten ji pak musel dementovat, resp. označit za podvrh, neboť byla v řadě novin ironicky glosována. Že šlo patrně o jisté pokračování „gomeziády“ lze vytušit kromě časové souslednosti i z článku Václava Prokůpka, v němž odsuzuje tuto „novou mystifikaci v divadelnictví, tentokrát ovšem velmi darebáckou a nízkou“. (Prokůpek 1931) Tak jako Karel Čapek varuje před precedentsní nápodobou Emila Synka, která české literatuře nijak neprospěje (Čapek 1931), tak i Prokůpek se pohoršuje nad „divnými mravy“, které se rozšiřují „v našem kulturním životě, ač je nasnadě, že jde pravděpodobně o člověka, jež [sic!] není nikterak vzdálen pražskému kavárnictví, naopak, jeho návrh svědčí, že bude jedním z neuznaných. Těmito mravy ovšem se náš kult. život nepozvedne a pak jde i o to, v jakém světle budeme před cizinou, která si s chutí ocituje celý případ.“ (Prokůpek 1931) Tím se vracíme k výše uvedené tezi o vylučování mystifikace z literárního kánonu jako „špatného díla“, které zabírá místo „dílům dobrým“.

JAN CEMPÍREK – LAN PHAM THI

O osmdesát let mladší kauza měla sice pompéznější mediální kulisy, čítá desítky novinových a časopiseckých článků, ale její půdorys „gomeziádu“ v podstatě věrně kopíroval. *Novela*¹⁰ *Bílej kůň, žlutý drak* (2009), líčící v ich-formě životní zkušenost mladé české Vietnamky, vyhrála nejprve anonymně cenu Knižního klubu, poté se stala bestsellerem (8 tisíc prodaných kusů), to již vydávána za prvotinu vietnamské studentky Lan Pham Thi, narozené v českém Sokolově. Skutečný autor, ne příliš známý budějovický prozaik Jan Cempírek, byl k přiznání zdánlivě donucen okolnostmi (soukromý e-mail jeho přítele, který „omylem“ rozeslal novinářům), a to

10 Kritiky je označována za román, ačkoli novela je přesnější.

dříve, než sám zamýšlel. (Lze se však domnívat, že odhalení bylo inscenováno, tj. do mediálního světa byly včas „vypuštěny“ příslušné indicie.) Podle svých slov chtěl ještě nějakou dobu živit mediální slávu Lan Pham Thi a poté o celé mystifikaci natočit reportáž (tento záměr novináři potvrdili kontaktováním režiséra, kterého Cempírek oslovil). Ještě před přiznáním vyslovil pochybnosti o autorství novely Zdenko Pavelka, a to na základě životních zkušeností autora, které se podle něj promítly do optiky vypravěče (vrčící kamera, žiletky házející prasátka tak, jako když se kdysi dávno brousily ve sklenici vody apod.). Aby potvrdil svou hypotézu, neváhal Pavelka vyvinout přímo detektivní úsilí: kontaktoval snad všechny instituce, k nimž odkazoval krátký životopis autorky a které o ní pochopitelně neměly ani tušení. Stejně tak učinil Jaroslav Formánek z *Respektu*, se stejným výsledkem, dokonce nechal lokalizovat IP adresu počítače, z něž údajná Lan posílala e-maily ze svého studijního pobytu v Malajsii. Počítač byl identifikován v Česku.

Po skandálním odhalení se česká veřejnost včetně té odborné rozdělila na dva tábory: Mnozí kvitovali s povděkem Cempírkovo úsilí nastavit zrcadlo soudobé literární kritice, která nedokáže oddělit uměleckou hodnotu od osoby autora, a údajným „literárním snobům“, kteří prý skupili celý náklad v domnění, že jde o autentickou výpověď exotické krásy, navíc reflektující tak ožehavé téma, jako je česko-vietnamské soužití, po němž literární svět již tak dlouho prahl. Jiní označili autora za podvodníka bažícího po mediální slávě a odmítli připustit, že by vědomí o autorském subjektu jakkoli ovlivnilo jejich předchozí hodnocení knihy. Nás nyní nicméně zajímá, zda se argumenty používané v literární polemice, která se rozhořela na několik měsíců napříč všemi médii, podobají těm, s nimiž jsme se setkali u Ricarda Gomeze, případně zda jsou variovány a jak.

NAPADENÍ ORIGINALITY MYSTIFIKAČNÍHO GESTA

Vzhledem k všeobecné společenské tezi o závislosti českého národa na mystifikacích nebylo třeba příliš napovídat. Přesto – zmíněny byly několikrát rukopisy *Královédvorský* a *Zelenohorský*, Alice Horáčková v MF DNES připomněla Miloše Urbana (jeho mystifikace však označila za neúspěšné, zřejmě proto, že nezpůsobily žádnou kauzu). Do hry byla vtažena rovněž dobově aktuální *Entropa* Davida Černého (vymyslel si katalog fiktivních umělců i s jejich životopisy, takže vzbudil dojem, že jde o kolektivní dílo). Další spekulace znemožnil Cempírek sám, když veřejně přiznal svůj inspirační zdroj: knihu Borise Viana *Naplivu na vaše hroby*, která byla vydána pod černošskou identitou, a demaskovala tak francouzskou literární kritiku.¹¹ Nutno podotknout, že všechny analogické případy byly uvedeny jako důkaz obliby mystifikací v českém prostředí a Cempírkovo počínání více či méně legitimizovaly.

11 Boris Vian ovšem nebyl zdaleka jediný: Australan Leon Carmen se domníval, že důvod neúspěchu jeho rukopisu u nakladatelů je způsoben tím, že je běloch. Proto vydal svou knihu pod jménem fiktivní domorodé spisovatelky a vylíčil v ní její údajnou životní peripetii: Jako malé dítě byla unesena z kmene a svěřena do výchovy bílých přistěhovalců. Přesto zůstala „sama sebou“, jak ostatně sugeruje titul knihy *My Own Sweet Time*. Podle Katsoulisové jde o reakci na běžný australský literární předsudek, tedy domněnku, že pozitivní diskriminace znevýhodňuje bílé autory. I tento podvrh byl tedy kulturně motivován a z této pozice ho lze rekonstruovat. Jde zároveň o jakýsi protiklad kánonu „mladého bílého muže“ – nastolení kánonu „staré barevné ženy“. Čtenáři Carmena veřejně podpořili v dopisech nakladateli a stejně jako on poukazovali na australský etnocentrismus. Kritika však román odsoudila jako rasisticky motivovaný.

DISKVALIFIKACE PARATEXTŮ

Paratexty sehrály v tomto případě klíčovou úlohu a byly Cempírkem promyšleny do nejmenších detailů: přesně to mu ale bylo vyčítáno. Zaujetí „dokonalostí zločinu“ a údajná neschopnost postřehnout moment, kdy bylo vhodné veřejně se přiznat (tj. na předávání ceny Knižního klubu). Cempírek mediálně prezentoval důvody, které ho vedly k pokračování hry: jednak její nejdůležitější část měla teprve přijít (oslavné recenze) a jednak nechtěl na slavnostní akci zesměšnit Knižní klub. K tomu velmi případně podotýká Jandourek: „Porotci teď musí trvat na tom, že kniha je dobrá. Zbývá už jen morální rozhořčení nad tím, že Cempírek mystifikaci nezarazil včas. Jenže, upřímně, nikde není dáno, jaké hranice má mít mystifikace.“ (Jandourek 2009)

Zajímavé je, že původně kritizoval promeškání správného momentu i Zdenko Pavelka (Pavelka 2009c), později svůj soud zmírnil, když odkryl celé pozadí „komplotu“ a seznámil se s jeho motivacemi.¹² (Pavelka 2010, s. 28) Stejně tak revidoval v závislosti na záměru autora i nařčení z řemeslného diletantismu (původní nedokonalosti novely nyní přičetl rafinované strategii mystifikátora, který potvrdil, že text záměrně komponoval jako souhrn klišé a banalit, aby demonstroval zaslepenost kritiky).

Přílišná rafinovanost paratextů však byla jinými kritiky, a zejména zástupci Euromédií (pod něž Knižní klub spadá) zvažována jako Cempírkův největší prohřešek proti morálce: v rámci deklarovaného experimentu neváhal podplatit dvě vietnamské dívky, aby mu zapůjčily fotografie a natočily video, spravoval blog fiktivní autorky, komunikoval jejím jménem e-mailem s recenzenty a dával virtuální rozhovory, zkrátka věnoval nemalé úsilí tomu, aby jeho hra byla maximálně věrohodná. Tou dobou již také podle svých slov konzultoval e-mailové odpovědi se členy vietnamské komunity, takže dosáhl ještě větší „autenticity“ než v novele samé. Jedním z mála obhájců této strategie byl opět Jandourek: „Podvodné rozhovory s autorkou jsou přece také literární útvar a pouze pokračování oné knihy jinými prostředky.“ (Jandourek 2009) Přesto v závěru článku překvapivě konstatuje, že i „zločin bez obětí“, při němž nikdo neutrpěl újmu, je stále zločinem, respektive mírněji neslušností, a není důvod za něj Cempírka chválit. „Jako novinář, který s údajnou Lan Pham Thi udělal e-mailový rozhovor, se cítím podveden a ptám se dál, zda si někdo nezkouší, jakou míru mystifikace média i společnost snesou,“ rozhořčuje se Cinger. (2009) Z e-mailové korespondence Lan Pham Thi (jak ji otiskovali zasvěcení recenzenti) je navíc patrné, že Cempírek celou dobu studoval reakce žurnalistů, kladl jim pořádké otázky apod. Jeho záměr zkoumat prostřednictvím mystifikace dobové literární klima se zdá plně uvědomitelný a míru paratextů může obhajovat.

Samostatnou kapitolou jsou ovšem paratexty nakladatelské: exotika vítězné knihy byla tak lákavá, že se zvětšená obálka objevila na lukrativních reklamních plochách v pražském metru. Přitom nakladatel byl jedním z prvních, kdo o totožnosti autorky pochyboval (jak vyplývá z později zveřejněných e-mailů). To zavadlo příčinu spekulací, že celou situaci buď dobře využil, nebo do ní byl od začátku zasvěcen. Jiřího T. Krále překvapilo, že nad knihou diskutují literární kritici, když jde o téma pro marketingové specialisty. (Král 2010) Tím ale jenom zdůraznil fakt, který jinak prostupuje celou polemikou, že marketing se literatuře „nepromítá“, protože „vydělávat na umění“ je „neslušné“. Dokonce i Michal Viewegh v anketě

¹² Pavelka však zřejmě v pravý čas obdržel klíčové nápovědy, o což se postarala jihočeská Českobudějovická ILiterární buňka autorů kolem Cempírka.

konstatoval: „Mystifikace k literatuře patří, ale ta fotka krásné dívky je trochu nefér berlička.“ (Je Cempírkova mystifikace geniální, nebo trapná? 2009)

ZPOCHYBNĚNÍ ZDARU MYSTIFIKACE

Do této skupiny spadají tři argumentační strategie: 1) zpochybnění či obhajoba hodnoty knihy, 2) zpochybnění či obhajoba nepředpojatosti poroty soutěže a 3) zpochybnění ušlechtilého zájmu či pozitivního dopadu na literární pole. Situace je mnohem komplikovanější než v případě „gomeziády“, neboť Cempírek veřejně deklaroval záměr napsat text nepovedený, jeho uměleckou hodnotu tedy nechtěl prokázat. (Pokud ovšem věříme jeho deníku, který si po celou dobu pečlivě vedl a do nějž nechal nahlédnout novináře.) Vyzdvihování umělecké hodnoty textu se přitom paradoxně stalo jak argumentem obhájců (Platzová 2009, Horáčková 2009), tak odpůrců (některých členů poroty a zástupců Euromédií či Knižního klubu). Někteří porotci přiznali, že texty v soutěži byly celkově slabé a že *Bílej kůň*, *žlutý drak* mezi nimi vynikal bez ohledu na identitu autorky. Jiní trvali na jeho výjimečnosti a odmítli připustit, že se nechali autorským subjektem ovlivnit. „I kdyby se pan Cempírek podepsal, byl by stejně vyhrál. Takhle začíná svoji spisovatelskou kariéru podvodem,“ zní mnohokrát přetištěná replika předsedy poroty Ivana Binara z dopisu rozeslaného redakcím novin a časopisů (viz např. Kasal 2009b), kterou pak ještě několikrát rozvedla manažerka Knižního klubu Denisa Novotná: „Pan Cempírek neporušil regule, pouze udělal ze spousty lidí, kteří se snaží podpořit domácí literaturu a jedenáct let budují dobré jméno Knižního klubu, naprosté hlupáky (...) Moc jsem se radovala, že po sedmi letech konečně vyhrála žena. (...) To se přece v literatuře nedělá.“ (Udělal z lidí naprosté hlupáky 2009)

Právě její reakce však ukázala, že Cempírkův mystifikační záměr se podařil a že o udělení ceny rozhodovaly i jiné faktory než umělecká hodnota textu, ať už byl vnímán jejich potenciál marketingový (to popřel mj. Pavel Janáček ve zveřejněných soutěžních posudcích), sociologický (integrace vietnamské minority), nebo literární (obohacení literárního pole o pohled dosud mlčících vietnamských spisovatelů). Poslední fakt vyzdvihl Pavel Janáček slovy o zklamaných nadějích: „...byli [jsme] vyzváni ke kulturnímu a literárnímu dialogu s lidmi z Vietnamu, kteří spolu s námi dnes tvoří českou kulturu. Dialog zůstane, ale ti ‚cizí‘ budou opět pouze tématem, nikoli subjektem.“ (Formánek 2009a, s. 57)

Opačný názor pak projevil především Lubor Kasal ve *Tvaru*: „Mystifikátor přesně a chytře odhadl, jaké mimoliterární kvality musí být s textem spojeny, aby dnes mezi recenzenty a literárními publicisty vzbudil pozornost a byl pozitivně přijat. Vietnamka hlásící se k Čechům a češtině, píšící o našich nešvarech a navíc žádná nevzhledná ženská, která už na fotce vypadá, že si psaním poléčuje komplexy, nýbrž krásná, mladá, exotická, asijská, tajemná...“ (Kasal 2009a); „Tu (potenciální) mystifikaci pokládám vcelku za povedenou a docela mě pobavila (např. už tím, jakou otázku dokázala českému mediálnímu světu položit). Naopak kdyby se odkudsi z Malajsie vynořila skutečná Lan Pham Thi, dost by mě to zklamalo – podařená mystifikace by se totiž změnila jen v nepodařenou knihu.“ (Tamtéž)

Pokud bylo Cempírkovým záměrem demystifikovat „posvátnost“ literárních cen, pak se mu to povedlo zcela. Porota usvědčila sama sebe (nikoli z nekalého jednání, ale z konformismu vůči společenské poptávce), když v komentáři k vyhlášení ceny uvedla: „Porota se shodla na tom, že literatura autorů druhé generace přistěhovalců je velkým obohacením pro domácí písemnictví a současná česká literatura na podobný počin dlouho čekala.“ A to přesto, že soutěž byla anonymní a že většina porotců potvrdila, že před vyhlášením jméno autorky neznala. (Už

samotné vyhlášení soutěže jako anonymní deklaruje odhlížení od autorského subjektu jakožto kritéria nepodstatného pro přisuzování umělecké hodnoty.) Zdenko Pavelka navíc spočítal rozsah rukopisu na sotva polovinu požadované délky (což obhájil redaktor Jindřich Jůzl tím, že jde pouze o doporučení).

Poněkud absurdní tečku manažersky nezvládnutému vystoupení Knižního klubu pak dalo rozhodnutí o změně pravidel soutěže pro další ročníky: Před vyhlášením ceny bude po autorovi požadováno, aby prokázal svoji totožnost. A to už se dostáváme zcela mimo literaturu, protože navzdory prohlášení Denisy Novotné, psát pod falešnou identitou – to se v literatuře „přece dělá“. Nehledě na to, že možnost psát pod pseudonymem zaručuje autorský zákon, který zároveň zakazuje nakladatelům odhalit pravou totožnost autora, nepřeje-li si to.¹³

Společným jmenovatelem třetí skupiny argumentů je nařčení z „ohrožení veřejného zájmu“. Metaforicky vzato by sem spadaly i argumenty útočící na nízkou literární kvalitu textu, který tak „zabírá místo kvalitnějším“, ve spojení s marketingovým potenciálem samotného „vítězství v soutěži“ pak lze konstatovat, že kdyby nevznikl *Bílej kůň*, *žlutý drak*, mohl být prostřednictvím poukazu na vítězství distribuován ke čtenáři text podstatně kvalitnější (ačkoli to zpochybňuje porota). „Veřejným zájmem“ literatury totiž je, aby lidé četli dobré texty. Hlavní rovina argumentace se však soustředila na zájmy mimoliterární. Cempírkovo tvrzení, že vedlejším produktem mystifikace mělo být podnícení zájmu české veřejnosti o vietnamskou kulturu a soužití s Čechy, vyvolalo rozporuplné a většinou extrémní reakce: Jedni považovali knihu za „důkaz, že tu významná část společnosti Vietnamce konečně bere mezi sebe“ (Vitvar 2009), což se ovšem z pouhého čtenářského zájmu při nejlepší vůli vyvodit nedá; druzí obvinili Cempírku i Knižní klub z pozitivní diskriminace, která Vietnamcům prokáže „medvědí službu“. Část veřejnosti bude kauzu považovat za podplacené vietnamské spiknutí, část se bude bavit groteskním faktem, že průměrný Čech nedokáže odlišit na fotografii a videu dvě různé vietnamské dívky (což mohl být nicméně další z Cempírkových mystifikačních záměrů, demystifikující český recepční stereotyp – „všichni Vietnamci vypadají stejně“). (Eisenhammer 2009)

Při pohledu zpět na literaturu: proti Cempírkově vidině tvůrčího stimulu byla postavena obava, že jeho mystifikace zdiskredituje vietnamskou česky psanou literaturu natolik, že zkomplikuje její skutečný vstup na scénu. Ani tato situace není tak dramatická, jak by se mohlo zdát, ukazuje však na velmi důležitý jev: obě strany polemiky – jak obhájci, tak odpůrci – neváhali použít vietnamskou komunitu jako rukojmí. Novotná hovoří o „podvedených Vietnamcích“, kteří se zúčastnili předání ceny (Udělal z lidí naprosté hlupáky 2009), Vidlák cituje vietnamskou kamarádku, která vyzývá Cempírku, aby vrátil čtenářům peníze. (Vidlák 2009) Vedle toho se vynořují zprávy o lhostejných reakcích Vietnamců („máme moc práce“), nebo naopak velmi vstřícném přijetí. Za určující argument se při tom považuje to, zda psal text Cempírek skutečně sám, nebo mu někdo z vietnamské komunity pomáhal. Vzniká tak vlastně spor nový, doprovodný, spor o autenticitu literárního díla, charakteristický tím, na co jsme poukazovali v předchozí kapitole, tj. sdíleným autorstvím, resp. spoluautorstvím, a také vlastním pojetím autorství buď ve smyslu produkce textu, nebo jeho autorizace.¹⁴

13 Podobně podryl autoritu literárních cen Romain Gary, když vyhrál pod dvěma rozdílnými pseudonymy (druhý byl Émil Ajar) Prix Goncourt, která nesmí být udělena dvakrát jedné osobě.

14 Ivan Binar odmítl Cempírkovi uvěřit, že psal text sám. Detaily mu prý musel někdo vyprávět. Cempírek pak potvrdil, že si nechal věrohodnost novely před zveřejněním posoudit lidmi z vietnamské komunity, ale trval na tom, že vlastní text složil sám kompilací z vietnamských legend, nahlédnutím do vietnamských blogů v Česku

PROFIT AUTORA

K profitu z mediální slávy a prospěchářství, s nimiž jsme se setkali už v „gomeziádě“, se nyní přidružuje profit ekonomický, ať už ve formě získané odměny 50.000 Kč, nebo honoráře z prodaných výtisků. Cempírek prý původně zamýšlel obeslat s textem několik nakladatelství, kde předpokládal neúspěch, a pak ho nabídnout pod falešnou identitou. Rozmyslel si to těsně před uzávěrkou soutěže Knižního klubu. Odmítá však, že by se svezl na módní vlně: „Jakápak módní vlna? V případě vietnamské komunity je to právě naopak.“ (Kerles 2009) Dodejme však, že vhodná tržní nika může v marketingu sehrát obdobně silnou roli jako detekování dobové módy. Vladimír Novotný posunul Cempírkovu kauzu od mystifikace k podvodu právě na základě „spojení s komerčními účely“. (Novotný 2010) Aby předešel poukazům na neetický finanční profit, daroval Cempírek celou výhru (minus daně) na vietnamsko-český slovník. Tím si zároveň vytvořil silný argument pro podporu teze, že svým činem sledoval ušlechtilé zájmy – tj. profit jiného subjektu: vietnamské komunity. Nicméně faktem zůstává, že po odhalení mystifikace zaznamenal prodej knihy druhou masovou vlnu zájmu. Tak jako v případě Emila Synka i zde se ozvaly odsudky, které poukazovaly na to, že si Cempírek v mediální slávě užívá více, než je zdrávo. Jeho sebejisté vystupování a prohlašování „vím, že je dobrá“ o své nové knize v rozhovoru pro *Grand biblio* (Dvojrozhovor s „Orchidejí“ z Česka 2010, s. 23) mu zpětně příliš nepomohlo.

ZÁVĚRY

Z porovnání obou literárních kauz vyplývá, že argumenty, jimiž je vylučován akt mystifikace z literárního pole, jsou ve své podstatě transhistoricky univerzální, ale dochází i k jejich modifikacím, mj. na základě konstrukce vlastního mystifikačního aktu, vč. paratextů. Zároveň můžeme sledovat silné zaujetí čtenářské i kritické obce profitem autora, který ho činí nemorálním, a rovněž zjevnou averzi ke knižnímu marketingu, jehož prostředky u nás nejsou vnímány jako legitimní, neboť tak nejsou vnímány ani zisky, které z nich plynou. Paradoxně je to ale právě profit autora, co v tomto případě přispívá k mediální „slávě“ mystifikací, a umožňuje tak realizaci jejich filozofického projektu.

Srovnatelnou Čelakovského mystifikaci s Žofíí Jandovou dnes vnímáme zprostředkovaně (tj. jsme schopni zažívat estetickou libost – viz výše); její motiv kvalifikujeme jako ušlechtilý a kulturně stimulující (dát českému národu spisovatelku-ženu); chápeme ji snad i trochu nostalgicky jako výraz hravosti odkazující k době prosté všech mediálních manipulací dneška. Snaha Jana Cempírka „dát svému národu spisovatelku vietnamskou“¹⁵ troskotá především na malém odstupu recipienta; nedůvěře v ušlechtilé motivy (exponování kauzy jako literárně-sociologického experimentu) a nedůvěře v média, jejichž schopnost křivit realitu byla opět zviditelněna. Na případu vietnamské novely lze ilustrovat i využití „traumatizujícího zážitku“ jako marketingově vděčného tématu a sklon ke stratifikaci oběti mystifikace na ty, jež podvedeni být mohou (kritici), a na ty, u nichž je to vnímáno jako neetické (vietnamská komunita).

a za pomoci slovníku. Boj byl sveden zejména o autentičnost kohoutích zápasů, tedy rituálu, který se podle některých v Čechách neprovozuje.

15 Cempírek v několika rozhovorech uvedl, že stimulace vietnamské literatury a tematizace problémů vietnamské komunity byly sekundárním cílem mystifikace.

Pro dnešní dobu signifikantní je osobní rozměr kauzy: inkriminovaná kniha se pomalu z diskuze vytratila, aby uvolnila místo osobním invektivám a vyřizování účtů. Zdenko Pavelka obvinil paušálně recenzenty z ignorantství a český národ ze zakomplexovanosti: „Jako by se tu komicky a v pořádně pokřiveném zrcadle odrážel vlastenecký postoj ze sporů o literaturu v začátcích národního obrození: je jedno, že je to blbé, hlavně že je to české.“ (Pavelka 2009b) Sám pak byl nařčen, že zveličuje své detektivní zásluhy a těží z kauzy, kterou vyvolal. (Profit z cizího aktu mystifikace je zatím kategorií velmi málo probádanou.)

Text už mezitím žil svým vlastním životem. Město Sokolov, z něhož měla Lan Pham Thi pocházet, vyvěsilo informaci o oceněné rodačce na svých webových stránkách. Našli se i kritici, kteří tvrdili, že znají Vietnamce, kteří znají rodinu Lan Pham Thi i dívku osobně, a to i nějaký čas po odhalení podvodu. Časopis *Tvar* rozvinul kauzu další mystifikací: v rubrice věnované otiskování beletrie publikoval údajné autorčiny verše, složené kompletně z citátů českých populárních písní, opatřené příslušnou ironizující předmluvou a úryvkem z doprovodného dopisu v lámané pseudočeštině.

Předmětem mediální tematizace se zpravidla stávají spíše podvody než mystifikace, neboť rekonstrukce jejich průběhu připomíná detektivku, místy až thriller. Jde o „skandální odhalení“ „nekalých záměrů“, u nichž byl „dopaden pachatel“, takže může být veřejně „(verbálně) pranýřován“ či hmotně sankcionován. Odhalení mystifikace v pravém slova smyslu je naopak odhalením nás samých, našich recepčních předsudků a stereotypů. Není žádný velkolepý důvod jásat a slavit. Jen sebeironicky připustit, že jsme opět „sedli na lep“, a zamyslet se nad tím, jak k tomu mohlo dojít. Je tedy velmi příznačné a nevyhnutelné, že tam, kde má dojít k pranýřování literární mystifikace, musí dojít k jejímu (umělému) posunu směrem k podvodu, aby mohla být kriminalizována nebo odsuzována z morálních pozic. Nejjednodušším způsobem je přitom poukázání na osobní profit autora, daři-li se takový najít. Pokud není k dispozici zisk hmotný, poslouží stejně dobře „prestíž“ či „sláva“, která z mystifikačního aktu plyne. Zdá se tedy, že etická hranice mezi podvodem a mystifikací je totožná s diferencí klamu na ten, z něž profituje autor, a ten, z něž profituje někdo druhý. Na obou kauzách bylo možné sledovat, jak se jejich recepce lišila na základě toho, zda kritikové akcentovali složky podvodu, anebo naopak složky hry či gnozeologický potenciál.

Jedním z důvodů, proč jsme věnovali tolik prostoru Cempírově kauze, je na české prostředí nezvyklá sofistikovanost celého literárního klamu, tj. několikaměsíční příprava, zasvěcení „spolupachatelů“, dokumentace (deník) atd. V zahraničí ovšem nejsou takové případy nijak vzácné, ba naopak. Lze tvrdit, že jedním z důvodů rozporuplné recepce této mystifikace byla i nepřipravenost českého literárního pole, neschopnost akceptovat techniky dosud u nás neprověřené.

Všimněme si rovněž, že ani Patrik Ouředník, ani Jiří Dědeček nebyli se svými podvrženými díly předmětem veřejného pohoršení, protože se jim nedal připsat marketingový záměr. Své texty podsunuli autorům, jejichž jména neslibovala zvýšit prodej. (Ačkoli jakákoli odhalená mystifikace prodej většinou zvýší, takže může být jako komerční praktika diskvalifikována i sama o sobě.) Vyhnuli se dále konfliktům genderovým i rasovým. Velmi nízká manipulativní složka paratextů prakticky znemožnila nařknout autory ze „lži“, nespolehli se totiž na texty, ale pouze kontexty. „Samozřejmě, že to muselo jednou prasknout. Původní představa byla ta, že kdyby byl Dědeček náhodou nominován na cenu za překlad, tak bychom to museli zveřejnit,“ řekl v daném roce velmi výmluvně ředitel nakladatelství Galén Lubomír Houdek. (Další umělecká mystifikace... 2009) Obdobně se zachoval Ouředník, když měl být na cenu skutečně nominován. Knižní klub projevil méně duchaplnosti: Zahraniční

praxe ukazuje, že nakladatelé po odhalení podvrhu zpravidla apelují na čtenáře, aby se zamysleli nad problémem autenticity a fikce v literatuře a sugerují tak možnost, že byla mystifikace zinscenována s jejich pomocí či vědomím. V případě Cempírka to však byli pouze recenzenti, kdo poukazoval na problém autenticity. Nakladatel nedokázal situace adekvátně využít.

Literární mystifikace jsou považovány za inovativní, dokud pouze narušují a rekvalifikují literární normy. Ale ne, když zpochybňují samu existenci těchto norem, respektive existenci kulturních institucí, které je produkují či hájí. Tak by se dal shrnout postřeh K. K. Ruthvena, jímž uvádí svou *Faking literature* (2001). A tak by se daly shrnout i výše uvedené případy vylučování mystifikací z literárního pole na základě etických argumentů.

6. MYSTIFIKACE JAKO REAKCE NA DOBOVÝ LITERÁRNÍ (KULTURNÍ) KÁNON¹

Jestliže kritické vymezování se vůči mystifikaci nebo naopak souhlasné přitakávání jejím projevům může být vnímáno jako manifestace určitých hodnot a idejí, může být stejně tak mystifikace výrazem souhlasu či nesouhlasu s aktuálním literárním kánonem nebo alespoň tvůrčí reflexí jeho struktury. Sémiotické strategie používané k ostrakizaci mystifikačního díla a jeho diskreditaci v literárním diskurzu, jež jsme viděli v předchozí kapitole, odpovídají obecným procesům, které podstupuje každé umělecké dílo, má-li ambice stát se součástí kánonu. Vedle aplikace nezaújaté textové analýzy se stává objektem apriorních ideově podmíněných hodnocení, která mohou buď stvrdit jeho potenciál, nebo ho odmítnout. „Autorita kánonu se jedinci jeví jako univerzální kosmická síla, proti níž je zcela bezmocný, a jeho jedinou reakcí může být pokorné přijetí.“ (Papoušek 2010, s. 17) A to přestože je literární kánon zároveň prostředkem vzájemné komunikace o literárních dílech a literárními díly, tedy nezbytnou podmínkou literárního života vůbec, jak o něm nejnověji píše Janoušek. (Srovnej Janoušek 2012) Mystifikace však akcentuje tvořivý postoj ke kánonu, zdůrazňuje, že je (má být) výsledkem konsensu interpretací, který může být kdykoli zpochybněn, nikoli produktem svrchované a ničím neotřesitelné autority. Vychází zdola a podřívá jistotu, v níž může literární věda ustrnout. Není náhodou, že mystifikace v minulosti mnohokrát anticipovaly ideový zvrat na literární scéně nebo předznamenaly zrod „antikánonu“ (poprvé již v dobách osvícenství, kdy ovlivnily podobu moderního románu).

Podle Julie Abramsonové je mystifikace „metažánr“, který zkoumá proces literární tvorby. (Srovnej Abramsonová 2010, s. 13) Má schopnost participovat na jakékoli ustálené formě od románu a básně po vědecké pojednání či životopis. Za ustálenou formu však lze považovat i dobový estetický či ideologický názor na hodnotu literárního díla. Jestliže se pak mystifikující díla snaží napodobit určitou formu, jsou zároveň „příkladem této formy“ a zdrojem revidování jejích pravidel. Imitací formy sleduje autor její přímou kritiku či kritiku způsobu, jakým je tato forma aktuálně využívána nebo vnímána (viz např. oblíbenost paměti a literárních deníků zejména v devadesátých letech). Vzhledem k tomu, že každá imitace je především odrazem společenské poptávky či kulturních preferencí, lze s trochou nadsázky uvažovat o sestavení alternativních literárních dějin právě na základě mystifikací a podvrhů.² (Srovnej Abramsonová 2010, s. 22)

1 Pojmem „literární pole“ označujeme široké spektrum literárních textů a kontextů v určitých časoprostorových souřadnicích, včetně literární periferie. Pojmem „literární kánon“ rozumíme dobově a kulturně podmíněnou reprezentativní množinu textů (definovanou vědomou selekcí), které jsou danou společností v daných časoprostorových souřadnicích preferovány a protežovány.

2 Melissa Katsoulisová např. spekuluje nad nápadně velkým množstvím literárních podvrhů v Austrálii. Tvrdí, že jsou výrazem tamních velmi specifických podmínek na literární scéně (netabuizovaný rasismus a ultrapravi-

Mystifikace tedy reaguje na určitou mezeru v literárním kánonu nebo naopak na jeho přetížení konkrétním typem textů; tuto mezeru pak ironicky zaplňuje nebo vytváří text, v němž přetěžovaný žánr (případně téma) hyperbolizuje a tím demaskuje jeho žánrovou strategii. Čím lépe mystifikace (ale i podvrh obecně) identifikuje dobovou poptávku, tím větší bývá ochota společnosti uvěřit klamu. Macphersonovy keltské verše se objevily přesně v tu dobu, kdy celá Evropa usilovala o deklarování národní identity a její stvrzení literárními památkami. Ireland reagoval na dobový shakespearovský kult. Stejně tak naše rukopisné padělky organicky zapadaly do ideového rámce českého národního obrození. Kuriózní je přitom nejen touha dané společnosti věřit v pravost předkládaného díla, které má potenciál zaplnit mezeru v kánonu, ale i tendence přehlížet všechny chyby, jichž se padělatel dopustil, nebo nápovědy a vodítka, které do textu zašifroval mystifikující autor. Všechny textové defekty jsou zpravidla omlouvány rozkolísaností dobové normy, ba dokonce jsou vyhlašovány za její důkaz (tak tomu bylo i v jazykových analýzách *Rukopisů*). Faktografické lapsy lze pochopitelně obhájit uměleckou licencí. Podvrhem se tak v krajním případě ustaluje představa společnosti o imitovaném originálu (v sémiotickém slova smyslu), což lze vnímat jako určitý myšlenkový anachronismus, pozůstatek středověkého přístupu (viz kapitolu 3), který znovu kulminoval v období romantismu. Zcela výmluvná je v tomto případě reakce Denisy Novotné a Knižního klubu vůbec v případě Cempírkově, jejich prvotní neochota uvěřit, že šlo o podvrh, volání po důkazech Cempírkova autorství, posléze odmítání tvrzení, že psal text zcela sám, bez pomoci Vietnamců (neboť ta by potvrdzovala domněnku o autentičnosti alespoň částečně). Touha „čist Vietnamku“ vedla snahu přehlížet všechny indicie i důkazy. Stejně typická je ovšem reakce části vietnamské komunity, která knihu přijala za svou a odmítla pochybovat o její autenticitě, a také kritiku i běžných čtenářů, kteří ji shledali jako ideální zdroj, z něž lze rekonstruovat problémy česko-vietnamského soužití.

Důvěřivost společnosti k mystifikacím může mít přitom fatální dopad na naši představu o (literární) historii, jejíž obraz konstruujeme z pramenů, které pokládáme za autentické. Na článek H. N. Menckena o fiktivních dějinách koupací vany v Americe začali odkazovat odborníci, objevil se v lékařských statích o hygieně atd. Mencken při nejlepší vůli nedokázal svůj žertovně míněný text dementovat, jeho přiznání byla ignorována. Na základě Vjazemským podvržené korespondence Lermontova a jeho milenky Hommaire de Hellové³ byl revidován Lermontovův životopis. Kromě toho vznikla i celá řada uměleckých zpracování: „Tajuplný útěk básníkův za dobrodružnou a nevšedně nadanou francouzskou krasavicí na romantickém pozadí Kavkazu a Krymu byl vděčným literárním námětem, a nebylo biografických románů o Lermontovovi, které by ho vydatně nepoužily. Je fabulačním jádrem v životopisných povídkách B. Pilňaka a P. Pavlenka a základním obsahem díla Sergejeva Cenského *Básník a básnířka* a románu K. Bolšakova *Útěk zajatců*. [...] Není divu, že autoři biografických románů o Lermontovovi bezděky tihli právě k falsům Vjazemského. Román vyrůstá na hotovém literárním výmyslu snadněji než na syrových životních faktech, stejně jako se snadněji kreslí podle sádrového modelu než podle živého“. (Jacobson 1938) Odborná veřejnost přitom Vjazemského nepodezírala, protože byl „ctihodným hodnostářem tří ministerstev“, senátorem, autorem „vážených spisů o Bedřichovi

cová politika; mladost společnosti, která si hledá identitu pomocí literatury, tedy potvrzuje jejím prostřednictvím hodnoty, které chce akceptovat atd.). Právě tyto specifické podmínky by bylo možné pomocí mystifikací analyzovat a testovat. (Srovnej Katsoulisová 2012, s. 120nn)

3 Dopisy byly poprvé uveřejněny v historickém časopise *Ruský archiv* v roce 1887. Redakci je poskytl kníže Petr Pavlovič Vjazemskij (1820–1888), syn Puškinova přítele.

Velikém, o staroruských klášterech a literárních památkách“. (Tamtéž) Po odhalení podvrhu musela literární věda přehodnotit nejen životopis Lermontovův, ale i jeho „vzpomínky“ na Puškina.

Jak literární podvodníci, tak mystifikátoři začínají svou práci zevrubnou analýzou dobového literárního klimatu. Zatímco však mystifikátoři vyjadřují prostřednictvím svých textů kritickou tezi, jež má iniciovat jiný pohled na literární kánon (resp. centrum literárního pole) a tím ho zpochybnit či revidovat, cílem podvodníků není destabilizace vžitých stereotypů ani čtenářské poptávky, neboť právě z její stability profitují. Maria Monková těžila z dobové a lokální protikatolické hysterie (třicátá léta 19. století, Amerika, protestantská část společnosti), když sepsala falešnou autobiografii očerňující katolický útulek, v němž pobývala, jako doupe neřesti. Joan Lowellová vsadila ve dvacátých letech 20. století na kombinaci tehdy velmi oblíbených dobrodružných zážitků z cest na lodi mezi námořníky a smyšleného faktu, že je prožila jako jediná členka jinak mužské posádky, což dobře korespondovalo s dobovým emancipačním hnutím. 11. září 2001 vyvolalo silnou čtenářskou poptávku po autentických zpovědích z arabského světa (zejména z pera utlačovaných a ponižovaných žen). Vlna muslimských pseudobiografií (vedle biografií více či méně autentických), která následovala, z této poptávky těžila, ale nijak s ní kriticky nepolemizovala. Naopak výrazně hravý potenciál lze sledovat u údajného řeckého básníka Karvise, kterého si vymyslel David Solway na sklonku milénia (1999) proto, aby (podle svých slov) oživil nudnou kanadskou literární scénu a demaskoval její povrchní zájem o exotickou poetiku.

DEFORMACE KÁNONU: „-ISMUS“ JAKO PARODICKÁ REPLIKA

„Ismus“ je výrazem touhy dát umění řád, nahlédnout ho v daný časoprostorový moment nebo interval jednotící optikou. Jeho spojení s historickými epochami vývoje lidstva (manýrismus, romantismus, realismus) není tolik provokativní jako spřízněnost s modernou a avantgardou, kdy se objevil v desítkách uměleckých směrů, jimž byl společný pouze fakt, že v jejich základu stála silná ústřední idea, předjednaný způsob vidění světa. Tvorba bez kompromisu, podřízení díla myšlenke, umělecká sebezahleděnost – to jsou kanonizované symptomy „-ismů“, které dnes provokují postmoderní autory, aby formou mystifikace obhajovali pluralitu literární komunikace, ale stejně tak provokovaly již v době moderny tradicionalisty, kteří se uchýlovali k podvrhům, když chtěli demonstrovat efemérnost „umění pro umění“. Cílem těchto mystifikací není vždy demaskovat utilitární myšlení, často jsou formou kreativního dialogu s uměleckými odpůrci, ale mnohdy mají především stvrdit argumenty nutné k obhajobě vlastního uměleckého názoru.

Tradicionalističtí básníci Witter Bynner a Arthur Ficke pod pseudonymy Emmanuel Morgan a Anne Knishová podvrhli v roce 1916 poezii a umělecký program tzv. *spektrismu*, jimž se chtěli vysmát moderní poezii. Recenzenty byl velmi kladně přijat a dodnes jsou jejich básně považovány za to nejlepší, co kdy oba autoři napsali, navzdory vědomí, že šlo o podvrh. Později titíž básníci sestavili rovněž recesisticky míněný manifest „ultrafialové školy“. I přesto, že šlo jen o nesouvislé „slepence slov“, považovali čtenáři poezii za výbornou. James McAuey a Harold Stewart, lyričtí básníci tíhnoucí k romantice a novoklasicismu, stvořili ve čtyřicátých letech 20. století v Austrálii Erna Malleyho jako hyperbolizovaného modernistu, aby zesměšnili svého literárního soka – radikálního modernistu Maxe Harrise s kroužkem autorů The Angry Penguins (Rozhněvaní tučňáci) a moderní poezii vůbec. Podvrženými surrealistickými verši však mimoděk vyslovili analyticky podložený názor na strukturní principy moderní poezie,

již se snažili imitovat (asociace myšlenek, volné metrum, sémantický nonsense budící zdání jazykové originality atd.).⁴ Výše uvedené příklady jsou opět dokladem založení mystifikace na dobových pravidlech literární komunikace, resp. na jejich překračování.

Mystifikace založené na imitování moderních uměleckých směrů byly v dané době součástí literárního koloritu v řadě zemí světa, u nás se s nimi setkáváme až se značným zpožděním, v době, kdy již imitované směry nepředstavují literární módu, ale přesouvají se do tenat undergroundu. Více méně vážně míněné „-ismy“ produkované autory kolem edice Půlnoc (Bondy, Vodseďálek, Boudník, Hrabal) vyjadřovaly tvůrčí vzdor proti schematickému oficiálnímu umění, ale obsahovaly i prvky hravé mystifikace v ironickém gestu, s nímž demaskovaly dobové ideologicky zatížené symboly a mýty. Stejně tak *tradeskancionalismus* Václava Jamka prezentovaný v samizdatu pod pseudonymem Eberhard Hauptbahnhof a ztělesněný v později vydaných sbírkách *Nedokončený kalendář na tento rok a všechny roky příští* (1994) a *Kniha básní převeršovaná* (1995) reagoval především na oficiální poezii normalizace. Přihlášení se k „-ismu“ nebylo tedy primárně založeno na odmítnutí moderny či avantgardy, ale na ironickém přihlášení se k její ideologické umanutosti a intelektuální výlučnosti, která tak mohla být výsměšně postavena proti vnucovanému konceptu „poezie pro lid“. To je i případ studentské recese Vladimíra Macury, který v Ostravě v roce 1962 založil s Miroslavem Stonišem a Josefem Fraísem umělecký směr zvaný *ismuismus*. Jeho podstatou bylo „militantní vnucování poezie čtenáři“ formou happeningových nevyžádaných čtení a recitačních večerů.⁵ (Macura: *Ismuismu vzestup a pád*)

Modus „ideologií proti ideologii“ je patrný i v mystifikačním slovníkovém heslu *Polopatkismus* (Tvar 1997), podepsaném Mojmiřem Jahodou. Ten byl v dané době znám již z o dva roky starší parodie memoárové literatury *Z deníku spisovatele* (Tvar 1995/8) a ještě staršího *Stručného úvodu do typologie české literární kritiky* (Tvar 1993/8), psaného na pomezí ironie a osobní konfese. Šlo o pseudonym Pavla Janouška, jímž přibližně každé dva roky vstoupil do silicí polemiky o autenticitu literárního díla, která právě polopatkismem vyvrcholila. Situování textu do roku 2089 (100 let od sametové revoluce) posloužilo jednak jako zjevný indikátor mystifikace a jednak umožnilo zaujmout určitou distanci, nahlédnout problematiku z perspektivy nezaujatého pozorovatele, budoucího badatele, pro nějž je spor kulminující v roce 1997 jen úsměvnou epizodou z historie české literatury. Přesto i zde zůstává zcela zřejmé, ke které straně sporu autor náleží, jeho mystifikace má funkci polemické repliky (na niž se ovšem jen obtížně reaguje, právě díky její primárně ne-vážné povaze), namířené především proti okruhu autorů kolem *Kritické přílohy Revolver Revue*.⁶

4 Při tvorbě básní postupovali autoři tak, že zaznamenávali všechna neobvyklá spojení, která je napadla, a spojili je s frázemi namátkou vybranými ze slovníku a ze Shakespearových her. Údajně se snažili především o to, aby básně neměly pravidelný rým ani rytmus a aby jim chybělo pevné téma. Sbírku nazvali *The Darkling Ecliptic* a opatřili ji předmluvou Erna Malleyho, v níž vyznává svůj umělecký program: zkoumání vztahů zvukových kombinací a zřetězených emocí.

5 Historie ismuismu se uzavřela prvním a jediným mystifikačním kongresem po Macurově příchodu do Prahy, jehož datum není známo.

6 Rok před otištěním *Polopatkismu* např. vedl Pavel Janoušek na stránkách *Kritické přílohy* polemickou diskuzi se Zuzanou Dětákovou, která příkře odsoudila kvalitu práce na *Slovníku českých spisovatelů od roku 1945*, mj. i z důvodu podle ní neproporčního zastoupení jednotlivých spisovatelů, respektive upřednostnění „konformní literatury“ před samizdatem a „výraznými osobnostmi“. Daný spor by bylo v duchu této kapitoly možné označit „sporem o literární kánón“, neboť otevřel otázku kritérií výběru a vyostřil dobové kontroverze mezi zastánci autenticity (*Kritická příloha*) a zastánci literární fikce (Tvar).

Ti se v polovině devadesátých let explicitně hlásili k odkazu právě zemřelého literárního kritika Jana Lopatky (1940–1993), jehož názory vykládali velmi nekompromisně a ještě nekompromisněji je aplikovali na soudobou literární produkci. Mojmír Jahoda to vystihuje takto:

„Umění pro Lopatku nebylo odvozeno od slova *umět*, nýbrž mělo být výrazem životní pravdy, pokud možno absolutní a nijak nespoutané. Takovou pravdu, jistotu ve světě plném relativity, pak hledal v textech a projevech stojících na hranici mezi literaturou a ne-literaturou, v autentických deníkových zápisech. [...] Na próze mu nevadilo nic kromě příběhu, významové a jazykové stavby a kompozice. Na poezii mu vadila pouze metafora a básnická obraznost, kterou výslovně prohlašoval za ‚nástroj úhybu, lži a mravní výmluvy‘. Estetická funkčnost použití literárních prostředků jej nezajímala, neboť je považoval za podvod na pravdě života a čtenáři.“ (Jahoda 1997)

Všimněme si zejména poslední citované věty, která se vztahuje k námi již několikrát zmiňované otázce autenticity literárního díla (již mystifikace prověřuje a testuje), ale i k poměru mezi mystifikací a literární fikcí (mystifikace je jen krajní případ stylizace). Jistotu o povaze literárního díla naopak podsouvá „Jahoda“ ironicky polopatkistům: „Polopatkisty spojovala jejich společná jistota, jak literatura nemá vypadat. [...] Ve slovníku polopatkistů chyběly výroky typu: *Já se domnívám, že...*, nebo *Jsem přesvědčen, že...*“ (Tamtéž)

Některé další pasáže mají až metamystifikační charakter, jsou implicitní obhajobou mystifikace skrze mystifikaci: „K aristokratismu p. patřila i nedůvěra či spíše odpor k jakýmkoli formám humoru, ironie a literárních her. [...] Nejvíce však trpěli, pokud se setkali s hrou v literární kritice.“ (Tamtéž) Tím ovšem Janoušek podstatně ztížil svým protivníkům možnost reagovat na tuto polemickou repliku: pokud by se totiž zvedl protestující hlas z řad obhájců autenticity, usvědčil by je zároveň z toho, z čeho byli nařčeni v mystifikačním slovníkovém hesle, které bylo také „jen pouhou hrou“.

Polopatkismus jako fiktivní směr literární kritiky má však ještě další mystifikační rozměr, a to sémiotické balancování mezi přímou referencí k aktuálnímu světu (české dobové kritiky) a ke světu fikčnímu, mezi indexovým a symbolickým odkazováním. To, co může na první pohled např. působit jako ironická nadsázka, je ve skutečnosti přímým odkazem k některé z předchozích polemik, které se vedly na stránkách *Tvaru* a *Kritické přílohy*, zejména v letech 1996 a 1997.⁷

Pokračováním polopatkismu byla „ukázka ze skript“ otištěná ve *Tvaru* o pět měsíců později a nazvaná *Z dějin polopatkismu*, v níž Jahoda/Janoušek předjímá možný vývoj české literatury poté, co se v ní dogma autenticity stane normou. Impulsem k tomuto textu byla recenze Zuzany Dětákové, v níž ztrhala básnickou sbírku Boženy Správcové. Janoušek tentokráte ironizuje jednotlivé argumenty kritičky a poukazuje na jejich ideologickou, tedy nikoli estetickou bázi. (Jahoda 1997b)

⁷ Pasáž: „Daleko méně ovšem polopatkisté věděli, jak by se vlastně literatura psát měla. Abstraktnost a neurčitost jejich ideálu je vedla k tomu, že v současné tvorbě prakticky nenacházeli díla, která by jim konvenovala.“ (Jahoda 1997) naopak stvrdil článek Jiřího J. K. Nebeského z *Kritické přílohy* č. 12/1998, v němž analýzou sedmi recenzí ukazuje na neschopnost kritiků akceptovat téměř jakékoli literární dílo. (Nebeský 1998) Problematičnost výkladu Lopatkova myšlení a jeho aplikace na polistopadovou literaturu odkryl Květoslav Chvatík v článku *Poznámky k některým termínům soudobé literární kritiky* ve *Tvaru* 8/1997. Pavel Janoušek pak publikoval ve *Tvaru* 18/1998 obsáhlou studii *Autenticita jako protipól literární tradice*.

Méně nápadnou mystifikační reakci na kulturní kánon představuje „zapomenutý“ směr ruské avantgardy **cavismus**, jehož manifest byl otištěn v *Hostu* v roce 1996 společně s ukázkami z tvorby údajných autorů: Nikolaje Ippolitoviče Ljubimova, Stermina Grigorije Viseňjeviče, Naděždy Pavlovny Kyrské aj. Paratextová výbava typicky maskuje fiktivní status celého souboru textů Hájkovým tvrzením, že jde o dokončení práce jiného badatele (Jeana Jospina), který započal se sběrem materiálu již v roce 1978. Přesto i tento manifest, respektive smyšlené okolnosti vzniku uměleckého sdružení Cavus v Petrohradě roku 1917 vypovídají cosi o naší představě poměrů v Rusku po svržení cara: vykonstruovaný příběh je komponován tak, aby se byl býval skutečně mohl stát. Falešné citáty imitují dobový žurnalistický patos („shromáždit poslední zbytky moudrosti na obranu svobodného myšlení a práva na vlastní názor“; Hájek 1996, s. 165), literárněvědné pasáže parodují nekritickou zálibu v neobvyklém (hry vynikající dramatické sekce „balancovaly na pomezí morbidní brutality a přecitlivělé zjemnělosti ústředních postav, např. *Několik let na pisoiru* 1921“; Tamtéž, s. 166). Čistka na Novoročním hodokvasu a následný politický proces končící kromě uvěznění či popravy také pětadvaceti lety nucených prací na kazachstánských železnicích pak vede „nesystémové umělce“ k postupné rezignaci: „Než svůj život – rád položím své ideje.“ (Tamtéž)

Jednotlivé medailonky umělců jsou založené na hyperbolizaci obecné představy intelektuála v carském a postcarském Rusku (pohnuté dětství, mladické tápání mezi dobrodružstvím a literaturou, studium francouzštiny, obdiv k moderním básníkům, po převratu odchod do vyhnanství atp.), vygradované ironickou pointou (komické záliby v pozdním věku či netradiční úmrtí). I tyto medailony však slouží především jako legitimizační paratext pro vlastní jádro mystifikace – deníkové zápisky umělců a úryvky jejich dopisů.

Přihlédneme-li k dobovým polemikám o autenticitu literárního díla (viz výše), vyjeví se nám i cavismus jako příspěvek do této diskuze: parodie na módní žánry autentického osobního svědectví. Podvržená umělecká pozůstalost je totiž vystavěna jako koláž všech klišé a laciných efektů obvykle s těmito texty spojovaných, a tím se stává implicitní analytickou studií pravidel žánru (stylizovaného) deníku či korespondence. Exponované figury a tropy, které mají na první pohled akcentovat autenticitu (elipsy, aposiopese, řečnické otázky; „tma polkla na sucho“) přitom způsobují pravý opak, zdůrazňují artificialnost textu.

DOTVÁŘENÍ KÁNONU: NEEXISTUJÍCÍ DÍLA

Zatímco předchozí mystifikace reagovaly na exponovaná místa kulturního kánonu a vytvářely jejich deformace, neméně početná je skupina těch, které naopak reagují na bílá místa literárního pole a ironicky je zaplňují texty, které zde „chybí“. To je mj. případ souboru povídek srbského prozaika Milorada Paviće *Papírové divadlo* (2009), obsahujícího texty třiceti sedmi neexistujících autorů různých národností a jednu podepsanou Pavičem. Podle Pavičových slov mají dát jednotlivým literaturám to, co dosud postrádaly. Záměrně zavádějící podtitul „Současná světová povídka“ kontrastuje s poměrně sdílnými paratexty, signalizujícími mystifikaci i velmi nepoučenému čtenáři. Vlastní poměr fikce a skrytých odkazů k aktuálnímu světu jednotlivých národních kultur již je však mnohem sofistikovanější a předpokládá maximálně zasvěcenou interpretaci.

Svrázným příspěvkem do této kategorie mystifikací je paratextová hra na neexistující román *Sametová Anna* slezského spisovatele Jarmila Křemena, za nímž se opět skryli Pavel Janoušek s Vladimírem Macurou. Předmluva k souboru fiktivních recenzí podvržených předním českým kritikům a žurnalistům (Novotný, Slomek, Chuchma, Blahynka, Lopatka aj.) vč.

Macury a Janouška (ti si podvrhli texty navzájem) je přímou (i když nadsazenou) analýzou oné pomyslné „mezery“ v literárním poli: „odvážný pokus o literární ztvárnění nedávných historických událostí, v němž se reportážní zachycení reality, znalost dosud tajných dokumentů z archivů předrevolučního i porevolučního ministerstva vnitra nejen obou republik, ale i federace prolíná s plnokrevnou fikcí“. Řečeno konkrétněji, impulsem k mystifikaci byl jednak fakt, že se česká literatura v prvních letech po sametovém převratu zdráhala k jeho přímé prozaické reflexi, a jednak vědomí narůstající společenské poptávky po skandálních dokumentárních odhaleních, ztělesněných mj. i v autentických žánrech (viz výše). Pro všechny zfalšované recenze je typická jednak parodická imitace stylu a metody jednotlivých recenzentů⁸ a jednak upozadění samotného díla (o daném románu se toho příliš nedozvíme) na úkor kritické sebe prezentace (tj. sdělování svého vlastního postoje k literatuře a ke světu, který je vlastně na recenzované próze jen demonstrován).

Nenápadnou součástí paratextové výbavy *Sametové Anny* je, domníváme se, už úvodní Janouškův článek v daném čísle *Tvaru* nazvaný *Snohe, vrať se!* V něm zpola ironicky a zpola vážně chválí praxi literárního mecenátu, který se v demokratické společnosti projevuje ve formě investic bohatých snobů do umění, kterému sice nerozumějí, ale na základě názorů jiných jsou schopni uvěřit v jeho kvality. „Každý z nás občas předstírá, že rozumí něčemu, čemu vlastně nerozumí, že zná něco, co nezná, že se mu líbí něco, co se mu nelíbí,“ píše Janoušek. „I nám se občas stává, že se účastníme chvalořečení románu, který nejen my, ani nikdo jiný z chvalořečnicích nečetl.“ (Janoušek 1991) Následný „život“ *Sametové Anny* jako by měl jeho tezi potvrzovat: kromě recenzentů, kteří přistoupili na hru a otiskli několik polemických reakcí, se našli i horliví čtenáři, kteří poptávali „revoluční“ román v knihkupectvích. V anketě *Lidových novin* o nejlepší českou knihu se *Sametová Anna* umístila na třetím místě, takže musela být diskvalifikována pro svou fiktivnost, stejně jako o několik let později Jára Cimrman, když málem vyhrál anketu Největší Čech.

Do postupně budovaného křemenovského kultu se zapojilo několik desítek zasvěcených, již se na stránkách českých i slovenských periodik neváhali přit o Křemenovu národnost (narodil se na Slovensku; debaty parodicky kopírovaly dobovou česko-slovenskou krizi ústící po třech letech v rozdělení Československa)⁹ a postupně odhalovat jeho další texty psané pod pseudonymy v době totality. Pavel Řezníček se v otevřeném dopisu redakci dožadoval prošetření Jarmilovy souvislosti s jmenovcem Jaroslavem Křemenem, který údajně zaútočil v roce 1941 na Jiřího Ortena v časopise *Árijský boj*. Tam, kde literární veřejnost nereagovala dostatečně aktivně, přispěchal Macura s Janouškem s dalším podvrhem: pod pseudonymem doc. Jiří Kopanec (odkazujícím zřejmě k opavskému bohemistovi Jiřímu Urbancovi) přirovnali Křemenův význam k Petru Bezručovi a označili ho za slezského barda. (Kopanec 1991) Skutečné reakce

8 Macura odkazuje na estonský román, Novotný se pouští do slovní ekvilibristiky, Blahynka píše o „barvitě scénérii masových lidových demonstrací onoho listopadu“, Slomek hnidopišsky vypočítává absurdní faktografické nepřesnosti (např. že před čp. 71 ve Fejfarově ulici nestojí jasan, ale javor a že Pražský hrad není vidět ze třetího patra, ale ze čtvrtého), Lopatka se nostalgicky vrací do 60. let v časopisu *Tvář* a hřímá nad „neschopností všech štollovských pohrobků“, Chuchma se omezuje na shrnutí děje, Petr A. Bílek touží vidět v Křemenově počínu výraz společné generační zkušenosti atd.

9 Viz zejména polemiku Jarmila Křemena s Braňo Hochelem, v níž mj. připustil brzké publikování slovenské variace *Sametové Anny* (*Zamatová Katka*), „viac precítene“, neboť když píše jako Slovák, je „predsa len emocionálnejší než Česi“. (Kremeň 1991)

však nebyly o nic méně absurdní ani komické: Křemenovo „šovinistické“ vtipkování na adresu Slovenek vedlo k interpelaci poslankyně Slovenské národní rady.¹⁰

Kolektivní hra vyvrcholila mezinárodní konferencí v říjnu 1991, na níž referenti řešili mj. otázky „erekčního R“ v Křemenově poezii, jeho soukromých lektorských posudků (jež měly formu „intimního literárního deníčku“) či jeho vlivu na mladé české básnířky, a založením Křemenovy vlastenecké společnosti. Pavel Janoušek zamýšlel podvrhnout i Křemenovo heslo do *Slovníku českých spisovatelů po roce 1945*, skutečně jej také sepsal, ale tentokrát narazil na námitky Vladimíra Macury, takže publikováno nebylo. Jakkoli byla celá literární hra nezávaznou „taškařicí“, reflektovala velmi silně dobovou literární poptávku po seriózním prozaickém zpracování sametové revoluce, stejně jako atmosféru tehdejšího literárního života a zákulisí odborných periodik. Byla výrazem spontánní porevoluční euforie z možnosti svobodné kreativity, ale také jedním z prvních varování před mediální manipulací.¹¹

„VEDLEJŠÍ EFEKT“

Řada mystifikačních textů byla koncipována jako dobově podmíněná kritická reakce na literární módu (případně šlo o podvrhy této módě poplatné), jejich odezva však byla natolik bouřlivá, že ovlivnila literaturu či umění několika dalších literárních generací. Exemplárním případem je kolektivní román *Nahá přišla cizinka* (1969) vydaný pod pseudonymem Penelope Asheová, který ve skutečnosti napsalo pětadvacet různých autorů a jenž měl formou kýčovitě exponované erotiky demaskovat americkou populární literaturu 60. let s jejím manifestačně liberálním postojem k sexu, který se promítal mj. i v samotné koncepci edičních plánů. Jako bestseller byla kniha přeložena do šesti jazyků, a to přestože mystifikační záměr vyšel najevo ještě před vydáním. Inspirovala desítky podobně motivovaných textů (mnohdy i s podobnými názvy) v různých zemích světa, útočících vždy na jistá žánrová klišé (např. ekologické mystery apod.). Nejdále zašla v roce 2004 skupina sci-fi autorů: ti se nespokojili jen s původním principem podvrhnout „co nejhorší text“ – dvě kapitoly románu *Atlanta Nights* (pracovní

10 Z osobních vzpomínek Pavla Janouška.

11 Janoušek a Macura možná tušili, že jejich mystifikační gesto není prvním svého druhu, ale je otázkou, zda byli na počátku devadesátých let obeznámeni s obdobně založenou, avšak díky americkému prostředí mnohonásobně grotesknější a dalekosáhlejší kauzou neexistujícího románu *Já, libertin*: V nočním vysílání rozhlasu v roce 1956 vyzval redaktor Jean Shepherd posluchače, aby druhý den zažádali v knihkupectví o neexistující román. Společně s posluchači vytvořil název, anotaci, jméno autora i jeho životopis. Šlo o jakousi happeningovou pointu komentáře o literárních snobech, kteří nakupují podle žebříčku nejprodávanějších knih. V tomtéž přímém přenosu nastínil Shepherd možný scénář vývoje událostí, tj. že uměle vyvolaná poptávka může stvořit iluzi, že román skutečně existuje. (Vsadil přitom na fakt, že posluchači nočního rozhlasu jsou specifičtí „noční ptáci“ a žijí odděleně od „ptáků denních“.) Posluchači, kteří byli do komplotu zapojeni, začali brzy hlásit do rádia první úspěchy. Mnozí obyvatelé města „už román četli“, dokonce měli názor na autorův styl atd. Místní student napsal o románu seminární práci. Přidali se někteří kritikové a publikovali oslavné recenze. Bostonská arcidiecéze román odsoudila kvůli zobrazování osudů prostopášníka a zařadila ho na seznam zakázaných knih. Podvod pozitivně hodnotily zejména britské noviny, protože Britové měli k populární literatuře v USA stejně skeptický postoj jako Shepherd. Americké noviny naopak reagovaly dotčeně, což mj. potvrzuje Boreckého tezi o distanci jako podmínce prožitku libosti z mystifikace. Kuriózní je, že neexistující román byl pak po několika letech skutečně napsán a stal se bestsellerem. Honorář věnovali autoři na dobročinné účely, aby se vyhnuli nařčení, že těží z „nekalé“ vydobyté slávy. (Srovnej Katsoulisová 2012, s. 285nn)

název byl *Naked Came the Badfic*, tedy parafráze *Cizinky*) nechali vygenerovat počítačovým programem.¹²

Příkladnou reakcí podvrhu na dobový kánon je „ukradený komiks“ *Octobriana*; jeho „druhý život“ v desítkách uměleckých děl po celém světě pak ilustruje právě schopnost kulturní sféry akceptovat nejen podvod jako takový, ale i jeho vliv na další umění. Ačkoli byl často v médiích označován za mystifikaci, v našem pojetí bychom ho kvalifikovali spíše jako podvod, ačkoli ani zde není hranice zcela jednoznačná.

Když ztroskotal pokus Petra Sadeckého udat v emigraci dobrodružný komiks o Amazoně, jehož části podvodně vylákal pod různými záminkami od svých výtvarných přátel (Zdeňka Buriana, Bohuslava Konečného a Miloše Nováka), rozhodl se stvořit na míru západoevropské kulturní poptávce *Octobrianu*, a to tak, že pouze přimaloval Amazoně rudou hvězdu na čelo a změnou textů přisoudil kresbám jiný sémantický význam.¹³ Tento způsob padělání by byl sám o sobě na obsáhlou sémiotickou analýzu, v níž by mohl být významně problematizován vztah originálu a kopie. Ostatně postižení výtvarníci také při pokusu o záchranu svých děl narazili v Německu na právní překážky, které bránily formálně označit kresby za padělky a zamezit jejich dalšímu šíření. Získali zpět některé originály, ale obrazy domalované Sadeckým zůstaly na Západě a pomáhaly dál tvořit příběh *Octobriany*.¹⁴ Nás však nyní zajímá, jakým způsobem *Octobriana* ilustruje mezeru v dobovém literárním poli¹⁵, již se snažil Sadecký zaplnit, respektive módu, již se snažil vyhovět.

Sadecký v Londýně vystupoval jako dobrodruh, který propašoval originální výtvar ruského undergroundu na Západ, což už samo o sobě slibovalo případnému nakladateli „příběh s tajemstvím“, neboť život na Východě byl silně mytizován. *Octobriana* je v publikovaných komiksových úryvcích ztvárněna jako bojovnice za svobodu utlačovaných – naplňuje tedy dobovou intelektuální představu o charakteru sovětského protikomunistického odboje, ale zároveň konvenuje i evropským levicově orientovaným obhájčům marxismu jako v zásadě inspirativní, avšak zneužitá filozofie. Sadecký dobře vystihl tuto dichotomii, a tak je jeho „rudá bojovnice“ zároveň disidentkou sovětského režimu a zároveň bojovnicí za původní, čistou verzi komunismu.

Úvodní Sadeckého studie k londýnskému vydání je obsáhlejší než samotné komiksové zlomky a více než na jejich interpretaci se soustředí na barvitě líčení zákulisí vzniku. Sadeckého zobrazení ruských disidentů sdružených ve skupině *Progresivní politické pornografie* nemá daleko k fantastickým dokumentům odhalujícím praktiky zvrhlých náboženských sekt (otevřená pornografie má být výrazem jejich odporu vůči establishmentu). Tím se zároveň tito fiktivní disidenti přibližují západoevropským anarchistickým hnutím manifestujícím veřejně liberální sexuální morálku, je v tom však i prvek senzace, možnost šokovat evropskou společnost a exo-

12 Autoři byli k mystifikaci vyprovokováni nelichotivými poznámkami nakladatelství Publish America na konto sci-fi a fantasy literatury a také tím, že se prezentovalo jako tradiční podnik dbající na vysokou kvalitu vydávaných rukopisů. Jejich záměrně špatný rukopis byl bez výhrad přijat, ale po přiznání z vydání sešlo.

13 Tento postup, ovšem jako mystifikace, nikoli podvrh, byl využíván řadou poválečných umělců, kteří se jím snažili testovat samotný vztah výtvarné a literární složky komiksu, jejich podíl na utváření celkového významu.

14 Právní výklad autorství *Octobriany* není jednoznačný: obrázky, symboly a texty jsou tu použity formou svérázné koláže, v níž není možné spolehlivě rozlišit citát či aluzi od plagiátu.

15 Ačkoli je komiks mezním žánrem na pomezí literatury a výtvarného umění, právě fakt, že Sadecký zcela změnil jeho význam připsáním jiných textů ukazuje na silnou roli literární složky. Proto budeme nyní komiks chápat jako dílo literární, jako příběh vyprávěný s přispěním výtvarného doprovodu, který tímto nechceme nijak marginalizovat.

tizovat život za železnou oponou. Jak upozorňuje Pospiszyl, spojení Lenina jako komunistické ikony (k němu se *Octobriana* explicitně hlásí) s pornografií je jen variantou historií mnohokrát prověřeného spojení posvátného s profánním, z něž těžili už symbolisté či surrealisté.¹⁶

Západ v sedmdesátých letech 20. stol. „lačnil“ po autentických dokumentech vyvezených z východního bloku, a nebylo to poprvé, co se nechal podvést (viz tzv. *Manifest československých intelektuálů*, který ve skutečnosti napsal Ivan Pfař a připojil k němu odcizené podpisové archy z petice na záchranu časopisu *Tvář*). Podle Pospiszyla *Octobriana* „dokonale vystihuje absurditu tehdejšího rozděleného světa“. (*Octobriana a ruský underground*, s. 50) Stejně tak vystihuje tehdejší představu Západu o východní Evropě, jak ji měl Sadecký možnost poznat v prvních letech emigrace. Je zároveň „duchem říjnové revoluce“, disidentkou, superženou (feminním ekvivalentem komiksových superhrdinů), ale i hříšnou „ženou-ďáblem“, podmaňujícím si svět svou explozivní sexualitou.

Sadecký správně předpokládal, že se bude KGB snažit označit *Octobrianu* za podvrh, ale oprávněně doufal, že bude inklinovat k tomu, označit jako viníka americké tajné služby. Spolehl se tedy opět na dobový stereotyp a také na fakt, že výměna informací mezi Západem a Východem bude narážet na politické bariéry (praví tvůrci obrazové vrstvy *Octobriany* se o její transformaci do politické pornografie dozvěděli jako jedni z posledních a marně přesvědčovali československé státní orgány o své nevině). Imitovat disidentské umění bylo v danou chvíli na Západě maximálně bezpečné a sotva hrozilo brzkým odhalením. Navíc západní svět také velmi ochotně přistoupil na stereotypní interpretaci, když označil komiks pro změnu za podvrh KGB, jímž chce zdiskreditovat sovětské disidenty.

Fakt, že byla studená válka pro politicky motivované literární podvrhy mimořádně příznivým prostředím, je všeobecně znám. Ten Sadeckého sice nebyl motivován politicky (ve smyslu podpoření politické ideje), ale dobové politické klima a jeho vliv na kulturní sféru zdárně využil, a tím ho i potvrdil. Zároveň ztělesňoval v symbolické rovině tužby svého autora jako reprezentanta kultury východního bloku: „Úspěšné komiksové postavy snad ještě více než hrdinové krásné literatury ztělesňují tužby svých autorů. Sadeckým vytvořená postava prošla transformací ve dvou fázích: Amazona vyjadřovala touhu po dobrodružství, po životě ze západních filmů. Amazona se proměnila v *Octobrianu*, když se sen o svobodném světě a slávě rozplynul. *Octobriana* je nezávislá na politických sekretariátech, pohybuje se volně v ideologickém prostoru mezi komunismem a kapitalismem. Může všechno to, co samotný Sadecký nemůže.“ (*Octobriana a ruský underground*, s. 141) Západní komiks 70. let byl již v danou dobu silně politizován, aluze na politické problémy v něm nebyly ničím výjimečným, dokonce vrcholily jeho analytické tendence, tj. snaha odkrývat ideologické stereotypy západní společnosti. *Octobriana* byla vytvořena jako „partner z Východu“ pro tuto uměleckou diskuzi. Z dnešního pohledu parodický rozměr, který v ní lze sledovat, však pravděpodobně nebyl Sadeckého záměrem.¹⁷

16 „Z uměnovědného hlediska je Sadeckého *Octobriana* raný projev soc-artu, uměleckého směru, který kombinuje prvky nízké kultury se symboly komunistického státu a v postmoderním smyslu posouvá jejich význam.“ (*Octobriana a ruský underground*, s. 54)

17 Více o Sadeckém a *Octobrianě* in: *Octobriana a ruský underground*, ed. Tomáš Pospiszyl, Praha 2004; Pospiszyl zde mj. zaznamenává detailní proces provedení podvrhu, ale také poukazuje na bohatou mystifikační minulost Sadeckého, který mj. založil řadu svých studijních úspěchů na analýzách neexistujících asijských filmů. K dalším podvrhům se uchýlil také proto, aby rehabilitoval Foglarovo dílo, což se mu, nutno přiznat, povedlo. Etické hodnocení takové mystifikace by bylo velmi diskutabilní. Sadeckého kolegové a přátelé ho navíc popsali jako osobu velmi tajemnou a nevyzpytatelnou, která podle nich jen velmi těžko v běžném životě rozlišovala mezi realitou a výplody své bujné fantazie. Podle Pospiszyla dokonce Sadecký „závěrečnou verzi *Octobriany* proměnil v kó-

„Vedlejší efekt“ *Octobriany*, její přímý vliv na sféru umění, započal již krátce po londýnském vydání. Navzdory brzkému odhalení podvrhu se stačila proslavit po celém světě, který ji akceptoval jako „hrdinku ruského undergroundového komiksu“ a v této podobě potvrzoval její status četnými citáty a aluzemi. David Bowie zamýšlel natočit o ní film, punkový hudebník Billy Idol si ji nechal vytetovat na paži. Situaci napomohl i fakt, že byl komiks sedmdesátých let cenzurován i na Západě, a proto se stahoval do undergroundu, který s ideou *Octobriany* potenciálně velmi sympatizoval. Představovala pro ně „spřízněnou duši“ z „druhé strany barikády“. Svou roli sehrál i právní paradox: protože autorská práva k *Octobrianě* nikomu oficiálně nepatřila, mohla být jako jedna z mála komiksových hrdinek volně využívána, zejména v popkultuře. Stala se tak ikonou světového komiksu. Na ten český však měla vliv přímo destruktivní: kvůli ní se ocitl prakticky v ilegalitě, z literárního pole byl vytěsněn jako nežádoucí. Byl „definitivně odepsán jako dekadentní a ideologicky nebezpečná forma západní kultury“. (*Octobriana a ruský underground*, 143)

Z komunikační bariéry mezi Východem a Západem těžila i tzv. *Halasova závěť*, již sepsal Jindřich Chalupecký po Halasově smrti a v níž reflektoval básníkovo ideologické vystřízlivění a rozčarování z poúnorového vývoje Československa. Text byl pod Halasovým jménem publikován v exilu od padesátých let, mj. v časopise *Svědectví* (1971) a rovněž vysílán na rádiu Svobodná Evropa. Chalupecký se teprve později přiznal k autorství, prohlásil nicméně, že dokument věrně zachycuje Halasovy názory. Jak prokázal Michal Bauer ve studii k halasovským interpretacím (Bauer 2005), stala se prezentace závěti v západních médiích na počátku padesátých let jedním z impulzů k postupnému opouštění štollovské doktríny v Československu. Ačkoli text vrhal na Halase značně negativní světlo v očích oficiální československé kritiky, nemohla zároveň připustit, že si slavného básníka Západ „přivlastní“ a učiní z něj ikonu komunistického útlaku. Sekundární dopad na literární pole byl tedy zcela opačný, než se dalo předpokládat: místo Halasovy ostrakizace vyvolala tato mystifikace nakonec akceptování básnickovy tvorby a jeho vpuštění do literárního kánonu.

DEMYSTIFIKACE MÝTU

Posledním jevem, o němž se chceme zmínit v souvislosti s reakcí mystifikace na literární pole, je silná afinita k demaskování mýtů, zejména těch národních, jež se sice nepodílejí přímo na utváření literárního kánonu, ale podílejí se na afirmaci hodnot, jež tento kánon jako reprezentant sdílených kulturních preferencí podmiňují.

Vladimír Macura ve *Znamení zrodu*, *Masarykových botách* a *Českém snu* velmi přesvědčivě odkryl mystifikační praktiky českých obrozenců, jimiž utvářeli nejen charakter samotného obrození, ale i českého národa, jenž se v této optice jeví přímo jako produkt mystifikace. „Jako by od dob obrozenských byl český postoj k vlastní identitě a k jejím atributům – k vlasti, k národu, k jazyku – vždy spíše tvořivý než recepční,“ píše Macura. (1993, s. 12) Dobový odsudek Hankových padělků byl podle něj jednoznačným sémiotickým gestem, jímž český národ navenek svůj kreativní přístup k sobě samému zastíral a deklaroval před světem i před sebou samým svou racionalitu, lásku k pravdě, sebeironii a odmítnutí mytologizace. (Tamtéž,

dovaný autobiografický příběh“. (*Octobriana a ruský underground*, s. 141) Což ovšem není nic neobvyklého, jak dokládá Katsoulisová (2012), a to ani u podvodů, které nikdy nebyly zamýšleny jako odhalitelné. Tendence padělatelů přistupovat k podvrhům jako k symbolickému ztvárnění vlastních útrap je však již spíše téma pro literární psychologii. Přestože to řadu podvodů v očích kritiky legitimizuje a činí je do jisté míry autentickými.

s. 15) Závislost národa na mystifikaci nicméně přičítá „nenormálním“ podmínkám, v nichž se utvářela česká kultura 19. století, tj. okamžiku zrodu nové sémiosféry. Teprve přechod od nacionálně podmíněné mystifikace, která je produktem mýtu, k té hravé, jež vede naopak k demytizaci, je podle něj známkou skutečné zralosti kultury (viz též Boreckého úvahy o absurdní komice jako nejvyšším stádiu vývoje člověka i lidstva).

Kolektivní česká hra na existenci génia Járy Cimrmana vyrůstá z této sebeironie: jako je u mystifikací obvyklé, je zároveň poctou českým obrozencům ztělesněným v didaktickém pedantství a osvětářské posedlosti „českého velikána“ a zároveň jejich odmítnutím, a to právě z pozice triumfu absurdity nad ironií. Venkovský učitel a naivní buditel je ideálním ztělesněním všeho, nad co se již cítíme povzneseni. Proto je jeho parodický rozměr přijatelný pro většinu Čechů – potřebná mystifikační distance je přítomna. Co se nás bezprostředně netýká, tomu se lze smát. Domníváme se, že jen část cimrmanovského publika si zcela uvědomuje, že komika, již nadšeně aplauduje, není ironická, ale sebeironická až absurdní. Že pranýřovaný objekt není secesní Rakousko-Uhersko, ale český člověk současnosti. Cimrman totiž není pouze hyperbolickým ztvárněním obrozenského univerzalizmu (jak se s ním setkáváme u Karla Slavoje Amerlinga), ale především personalizací českých mýtů, snů a egoisticky, resp. nacionalisticky založených tužeb.¹⁸ Rakousko-uherské reminiscence jsou tou nejsubtilnější mystifikací uvnitř velkolepé hry na Cimrmana; odvádějí pozornost k falešnému předmětu komiky. A tím zastírají i určitý satirický potenciál, který cimrmanologie beze sporu má, ačkoli se od něj navenek distancuje.

Cimrman však zároveň zcela odpovídá české tendenci k autostylizaci, v duchu popsaném Macurou. Ta část publika, která vnímá sebeironickou rovinu mystifikace, vyjadřuje specifickou polohu „českého humoru“ založeného na „zveličování“ národní „malosti“. Jsme hrdi na to, že se dokážeme smát sami sobě, že nerespektujeme „velké pravdy“ a nebojujeme za „velké ideje“, že mystifikujeme v každodenním životě, abychom přežili (kdysi cenzuru a útlak, dnes absurdní byrokracii a mechanismy odlidštěného světa). Z tohoto pohledu není Cimrman zesměšněním naší neschopnosti, ale vlastně spíše demonstrací naší schopnosti – brát sami sebe a své češství s nadhledem.

Přemysl Rut upozorňuje na značnou ideovou nehomogenost osobnosti Járy Cimrmana, na to, že v sobě skrývá mnoho protichůdných postojů: „Vedle zneužnaného autodidaktika, ztělesňujícího české mýty, žije si poněkud pubertální recesista, který české mýty znevažuje; vedle autora frivolních kabaretních skečů je tu ambiciózní modernista s filosofickými aspiracemi.“ (Rut 1993, s. 56) „Cimrman nikdy nežil jako jedinečná fyzická osoba; nebyl nikdy vytvořen ani jako organická literární postava, ba ani jako ideologický konstrukt. Jára Cimrman je šifra, razítko, firma, krycí jméno. Poskytl svým dvěma autorům falešnou totožnost, ukryl jejich tváře pod jedním plnovousem.“¹⁹ (Tamtéž, s. 56)

18 Zdeněk Hořínek psal už v roce 1969 o cimrmanovském zesměšnění českého osvětářství a ochranářství jako pokleslých forem obrozenectví, připomínal tematizaci komplexů „malého národa“. Cimrmanologie podle něj „přivádí ad absurdum sebeklam naší vědeckotechnické civilizace, která dokáže z čehokoli – od pohlavního života až po zavařování – udělat vědu a chybí jí jen jediné – zdravý rozum, moudrost“ [...] „Jako by se skrze nesmyslné výmysly manifestoval zdravý rozum a humor národa, přesněji: jeho inteligence.“ (Hořínek 1969, s. 16)

19 Rut dále přesvědčivě analyzuje kořeny cimrmanologického humoru a jeho nástroje (fekální humor, vulgarizaci, erotiku, obcházení smrti; intelektuální humor ve formě studentského žertu i sofistikovanější učitelské recese), mj. se explicitně zmiňuje o „mystifikačním pointování scén“, v nichž se např. z vulgarismu jako cíle stává prostředek intelektuální pointy. Za hlavní princip označuje tzv. cestu nikam (popsanou již cimrmanovou filosofií externismu): veškeré vynaložené úsilí nevede k výsledku – podoba není odhalena, cimrman na fotografii

Demytizační potenciál mystifikace lze velmi dobře sledovat již v českém „Ostrovu tučňáků“ – *Krhútské kronice* (1967) Ervína Hrycha, jež přepisuje české dějiny formou sémioticky zatížené substituce, tedy na historii fiktivního národa Krhútů. Zesílené debaty kolem *Krhútské kroniky* po jejím vydání vlastně připravily cimrmanologii půdu. Původní systém Fieldova náboženství „prakršna“ s bohem kanálů Lomikelem, ale i zlomky krhútských dějin přetvořil Hrych do podoby satirické hříčky, již je možné číst v několika referenčních rovinách: 1) Jako mystifikaci vydávající smyšlený národ za skutečný; 2) Jako více či méně přiznanou alegorii českých dějin; 3) Jako alegorii komunistické totality 50. let. Mezi těmito rovinami kolísá reference většiny textových pasáží, a tím i jejich demytizační potenciál. Např. hned v úvodní kapitole vyjadřuje vypravěč pohnutí nad neutěšeným osudem Krhútů, dušuje se, že nedopustí, aby „takový národ“ vyhynul; hodlá učinit vše k jeho vzkříšení a slávě. Chce začít otázkami filologickými (novotvary) a pokračovat „propagační“ a „náborovou“ činností. (Hrych 2003, s. 18n) Text může odkazovat jednak k fiktivní realitě krhútského národního obrození, jednak k českému národnímu obrození (čímž vzniká jeho parodie) a jednak skrze „propagaci“ a „nábor“ k českému komunismu v době „budování“. Obdobný demytizační potenciál má i boj „mladokrhútů“ se „starokrhúty“ o počet zrněk kmínu užívaný k přípravě národního pokrmu. (Tamtéž, s. 123) Kolísání mezi odkazováním k fikčnímu světu Krhútů a autentickému světu českého obrození je zdrojem parodického rozměru: spor mladočechů a staročechů je banalizován, respektive je označen za malicherný. Boj o zrnko kmínu se stává metaforou autentické události. Heslo „Za kmín, za pikantnost, za pankreas!“ pak už jen dotváří významy generované textem dalšími možnými referencemi: např. první slovo akusticky připomíná „mír“ a poslední zase „parnas“. Zaměnitelnost reference v uvedených příkladech je plně sémanticky funkční a aktivizuje čtenáře v procesu interpretace. Nutí ho neustále klást otázku, k čemu znaky vlastně odkazují. Demytizace jako výsledek mystifikace je tak do značné míry závislá na čtenářských kompetencích, přestože základní mystifikační rámec textu svými triviálně explicitními paratexty neumožňuje jiné čtení než „souměrné“.

Není náhodné, že jsou Fieldův původní koncept i Hrychova *Krhútská kronika* složeny převážně z těch momentů české historie, které jsou nejvíce zatíženy mytizací. Kromě předpokládaných vyšších čtenářských kompetencí hraje svou roli i snaha provokativně nabourávat lpění na ikonách národní kultury. Vždyť mezi nejvděčnější objekty českých mystifikací patří Božena Němcová – objevuje se v cimrmanovských seminářích, v Macurových mystifikačních prózách, v Urbanově *Poslední teče za rukopisy* aj. A je velmi případné, že když se Pavel Janoušek rozhodl v dalším ze svých mystifikačních gest na českou literární ikonu zaútočit, vložil polemickou repliku do úst Němcům. Do hry tak vstoupily i ironické aluze na umělý ráz české kultury 19. století, která sama sebe utvářela jako vědomý a důsledný opak kultury německé. Typická je i samotná forma „znesvěcení“, totiž tím nejprofánnějším způsobem – pornografií. Výmluvný je v tomto ohledu pravopisně založený mystifikační klíč v závěru článku: „Jestliže nám již kulturní barbaři zprznili pravopys, babičku si zprznit nedáme. Ani od Němců!“ Reaguje zároveň na v dané době vrcholící pravopisnou reformu.

Samotný článek (*Tvar* 1993/43–44, s. 18) je formulován jako nesouhlasná reakce na knihu německého badatele českého původu Johana Kolaceka *Babička – Erste tschechische erotische*

chybí, jeho hry nejsou přijaty v národním divadle, jeho vynálezy nesklidí očekávaný úspěch a uznání. Čím víc o Cimrmanovi víme, tím jasněji je jeho existence vyvrácena. Zato je tím zřejmější, že „Cimrman jsme my“. (Rut 1993, s. 65)

Prosa? a je podepsán Mojmiřem Jahodou (budoucím autorem hesla Polopatkismus).²⁰ Kolacek podle něj „objevil“ nepublikované kapitoly Babičky, zejména rozhovor kněžny Záhaňské s babičkou o jejích erotických zážitcích z války, kdy táhla s vojskem jako markytánka. Vrcholem každé takto motivované mystifikace je identifikace čtenáře, který lpí na mytizované podobě literární historie natolik, že vystoupí veřejně proti jejímu zneuctění. V tomto případě splnila svou „vlasteneckou povinnost“ předsedkyně Spolku Boženy Němcové, když intervenovala u ministra kultury, aby proti hanobení Němcové diplomaticky zasáhl.²¹

Jak ukázaly všechny výše zmíněné případy, literární podvrhy i mystifikace zrcadlí aktuální podobu literárního pole, respektive kánonu, do něž vstupují, a prověřují prostupnost jeho hranic. Odkrývají kulturní poptávku a ironicky či vážně ji naplňují. Tím se stávají přirozeným nástrojem její analýzy. Protože národní mýty lze chápat jako funkční konstituenty kulturní identity národa, jež se zrcadlí i v jeho literárních preferencích, je přímé poddrívání mytologické „jistoty“ v jedinečnost a posvátnost národních „ikon“ jedním z velmi častých mystifikačních gest.

20 Autorem tištěné verze mystifikace je Pavel Janoušek, ale vznikla vlastně kolektivně za přispění Vladimíra Macury a historika Jiřího Raka.

21 Z osobních vzpomínek Pavla Janouška.

7. MYSTIFIKACE A STYLIZACE

Spojení mystifikace a stylizace jako symptom literatury přelomu 19. a 20. století, doby „vzrušeného hledání vztahu k realitě“ (s. 9) rozpracoval Luboš Merhaut v *Cestách stylizace* (1994). Postihl zde jedinečnou kvalitu bohémského autostylizačního gesta, atmosféru zesílené kulturní polemičnosti, která byla důsledkem odmítnutí hodnot předchozích generací a reakcí „na zrychlený rytmus změn v hierarchii hodnot, stylů a jazyků“. (Tamtéž, s. 138) Dobový pocit ztráty jistoty byl ještě zesílen vrcholícími boji za (ne)pravost *Rukopisů*, neboť ty zakládaly možnost odmítnout pošetilou klamnost minulosti a deklarovat současný, moderní příklon k racionalitě a kritickému nadhledu. V jádru bohémského stylizovaného postoje ke skutečnosti byly pocity klamaného jedince, jeho prožitá neschopnost dosáhnout v umění i v životě „skutečné pravdivosti“ a z toho plynoucí frustrace, ztělesněná v ironické skepsi. Mystifikace se tak vlastně stává útokem na všeobjímající „lež“ jejími vlastními zbraněmi. Může mít ale i formu lhostejné rezignace a konformismu: Když lže svět, musím lhát i já. Přesto ve většině případů vyvěrá spíše z potřeby demonstrovat veřejně i před sebou samým schopnost rozpoznat klamnost skutečnosti a tvořivě manipulovat s realitou. Merhaut přitom spatřuje v dobových uměleckých stylizacích dvě odlišné, avšak ne vždy oddělitelné motivace: „Klamat proto, že svět má (mít) rád pravdivý, nebo proto, že řádem světa je lež.“ (Tamtéž, s. 138)

Zatímco dekadence a symbolismus prohlubovaly podle Merhauta rozpor mezi umělcovou autostylizací a jeho skutečným životem, pro následující generaci je typické, že původně umělecké autostylizační gesto soukromý život umělce pohlcuje a splývá s ním. Mystifikace se pak z výrazu čistě uměleckého stává až jakýmsi světonázorem, který již není možné jednoduše oddělit od autora jako psychofyzické bytosti. Tato vyhroceně stylizovaná gesta jsou přirozeně vysoce individualizovaná, u různých autorů mohou mít diametrálně odlišná východiska i velmi specifické projevy. Společná je jim však relativní komplexnost. „Mystifikace postupovaly od partikulárních zájmů, absolutizací jednotlivin, částečných vidění, tragických úniků, ke komplexním paralelám skutečnosti, ke groteskním a zlehčujícím vyhraněním názoru na svět; od touhy začlenit se k snaze lišit se.“ (Tamtéž, 138) Vnějšími projevy mystifikační dobové atmosféry jsou pak mj. kuriózní záliby – zájem o iracionálno, okultismus, psychoanalýzu, východní filozofické myšlení apod.

V první části této kapitoly shrneme poznatky týkající se dvou osobností s mystifikací spojených velmi často – Arthura Breiského a Jaroslava Haška. Jejich mystifikační gesto bylo předmětem mnoha studií, vč. Merhautových, je tedy zpracováno více méně komplexně. Proto zde pouze stručně shrneme rámec jejich mystifikačního postoje a dodáme pro úplnost několik vlastních postřehů. Teprve ve druhé půli kapitoly se pokusíme aplikovat fenomén stylizace na další literární osobnosti – Josefa Váchala, T. R. Fielda aj.

DANDYSMUS ARTHURA BREISKÉHO

Synonymem celoživotního pěstování osobitého stylu je v této době dandysmus **Arthura Breiského** (1885–1910), mystifikační maska, kterou nesundával za svého života, ale neodložil ji ani po smrti, jež dodnes zůstává opředená tajemstvím. Jeho dílo je zároveň implicitně

vyřčeným názorem na mystifikační povahu umění jako „zakládání zdání“; významové znejišťování je podle něj základní vlastností literatury a souvisí s jejím estetizujícím nahlížením skutečnosti. „Bez lži není imaginace.“ Typický dobový motiv dvojníka u něj kolísá mezi psychoanalytickým rozštěpováním vlastního já na *subjekt* a *objekt* filozofické reflexe a mezi oslavou magické či spontánní hry, která ovšem může mít i silně modelový charakter.

Radana Matoušová píše v této souvislosti o kompenzaci pocitu ztráty publika, a tím i pocitu, že literární komunikace zaniká; dvojník tak vlastně nahrazuje reálného adresáta, vzniká kult zrcadla jako substituce autentičnosti. Breisky vytváří „své imaginativní portréty, aby rozmlouval se skutečnými i fiktivními postavami, ale vždy s dvojníky vlastního já“. (Matoušová 1994) Boženu Dapciiovou škádlí v korespondenci neexistující sestřenkou Arnoštkou, po ní nastupuje imaginární chorvatská spisovatelka Ljubica Nežić, mnoho charakterů skutečných lidí Breisky v dopisech přetvořil k nepoznání (vlastně je literárně zpracoval). Vymýšlí si ale především o sobě: o textech, na nichž pracuje, o lidech, s nimiž se stýká.¹ Karáskovi se představuje francouzským dopisem, v němž se stylizuje do misantropického podivína žijícího se svým sluhou kdesi v severních Čechách. Mystifikuje spektakulárním způsobem: inscenuje dramatický výstup, v němž hraje on sám hlavní roli. To mu umožňuje přistupovat k vlastní osobě jako k estetickému objektu, dopracovávat ho cílevědomě dalšími mystifikacemi. S něčím podobným se můžeme setkat i u Ladislava Klímy či Josefa Váchala (viz dále).

Co je však zejména podstatné, zdrojem i cílem veškerého klamání je u Breiského zřejmý *filozofický projekt*, skrytý za mystifikační maskou. Portréty historických osobností, které uveřejňoval od roku 1908 v *Moderní revui*, zvláštním způsobem kolísají mezi realitou a fikcí, a tvoří tak jakýsi pandán k jeho esejistice. Objekty medailonů nahlížel z provokativně netradičního úhlu, především je však originálním způsobem heroizoval tím, že reinterpretoval dobré a špatné vlastnosti, které jim byly tradičně připisovány. Zdůrazňoval, že individualitu osobnosti lze postihnout jedině zcela subjektivním pohledem romanopisce. Pavlíček interpretuje tento postoj jako variantu dobové polemiky s morálkou. (Srovnej Pavlíček 2005) Zatímco moderna tak činila běžně prostřednictvím esejí, Breisky vyjádřil identický názor skrze mystifikační gesto.²

SEBEIRONICKÁ MYSTIFIKACE JAROSLAVA HAŠKA

Na opačném pólu autostylizační škály než výlučný individualismus Breiského stojí lidovost a akcentované plebejství **Jaroslava Haška** (1883–1923). Jeho maska má v sobě více harlekýna a méně pierota. Už jeho rané cestopisné humoresky projevují kromě smyslu pro sociální paradoxy také neobvyklé míšení romantizujících a realistických prvků. Od počátku své literární kariéry vstupuje do intelektuální společnosti s gestem „vydědence“, maskou polovičního analfabeta (tvrdil, že téměř nečte) a ignoranta dobových uměleckých mód (jakou byl mj. zájem o mystiku a neoromantismus – viz výše). Jeho humor se blížil Čapkově pojetí komiky jako výrazu lidovosti (sluha se směje × pán je směšný), ale projevoval i sklony k happeningu v tom

1 Monografie Jaroslava Proužka *Fragment zastřené osudy* (1948) je kromě mylného ztotožnění Breiského s Travenem zdrojem i dalších omylů. Proužek zřejmě přistupoval jako k faktům i ke zjevným výmyslům Breiského. Přispěl tak nevědomky k prohloubení mytizace spojené s tímto dekadentním autorem. Srovnej komentáře v kritickém vydání Breiského spisů (1996–1997).

2 Mezi jinými i Julia Abramsonová upozorňuje na schopnost mystifikace suplovat roli traktátu či eseje. (Abramson 2005, s. 15)

smyslu, s jakým se setkáváme u Recesse, později Knížáka či Brikcia a v současnosti např. u skupiny Ztohoven.³ Jeho „mystifikační akce“ byly performativní, založené na silné potřebě publika. Zatímco v „běžné literatuře“ je totiž autor skryt před čtenářem a čtenář před autorem, happening aktivizuje oba póly umělecké komunikace.

Haškova mystifikační maska měla často zcela fyzickou podobu – kostým, v němž získával novou identitu, například když v převleku za otrhance sedával v hospodě ke karetnímu stolu. Hravě karnevalový přístup projevoval i během demonstrací, jichž se tak rád účastnil, byly pro něj především možnosti inscenovat komické scénky, v nichž se angažoval jako domnělý buřič a výtržník. Na hranice svých možností dovedená sebeironie se pak promítala i v jeho literárním díle: byla přímo nutná, neboť každý autor mystifikace se musí vyrovnat s faktem, že dobrovolně vypouští do světa „defektní“ dílo. Tak jako pro Breiského i pro Haška byl „klam“ podstatou literatury – neměl však rozměr metafyzický, nýbrž fyzický: nejprve rozesmát, pak teprve (případně) demytizovat tím, že předmět zájmu zesměšní.

Neustálé balancování mezi vážně míněným a ironií mátl a dodnes mate interprety celého Haškova díla, jejich protichůdná stanoviska pak dobře ilustrují fakt, jak rozporuplná může být pozice implikovaného autora uvnitř struktury narativu a jak odlišně lze v závislosti na její identifikaci rozpoznávat ústřední sémantické gesto textu. Zdaleka ne všechny své texty doprovázel Hašek sdílnými nebo naopak provokativně iluzivními paratexty, jako tomu bylo u *Májových výkřiků* (1903), stylizovaných do sentimentální romantiky, s níž ostře kontrastoval obsah jednotlivých básní, zakončených demystifikační pointou. Dodnes neznáme mnohé z jeho nepřehledného množství pseudonymů (pod nimiž podle svých vlastních slov vedl sám se sebou rozsáhlé vyhocené polemiky v *Právu lidu* a *Českém slově*), přesně nebyly identifikovány ani texty, kterými přispíval (s přestávkou) do *Světa zvířat* v letech 1909–1913.

Jestliže podstatou Haškovy stylizace bylo karikurní zobrazení, a tím i demaskování, vážného ideového, uměleckého či politického zaujetí, našel k tomu v bizarním čtrnáctideníku „upřímných milovníků přírody“ ideální prostor. Svými komickými paralelami zvířat a lidí jen zveličoval celkovou tendenci časopisu hledat ve zvířatech lidské a v lidech zvířecí. Tam, kde nevystačil se slovní absurdní nadsázkou, vypomohl si zfalšovanými ilustracemi (formou fotokoláží či dokreslených fotografií). Zatímco mystifikace v rubrice „Veselý koutek“ komponoval s předpokladem ryze souměrného čtení, u ostatních textů v časopise již bylo nutné identifikovat míru absurdity a z ní vyvodit nevážnost sdělení.

Důvěřivost dobových čtenářů může doložit ironická noticka „Haškova blecha a katolická věda“, již se *Právo lidu* vysmálo klerikálnímu časopisu *Čech*. Ten otiskl v roce 1913 zprávu o senzačním objevu tohoto znění: „Blecha z dávnověku. Geologu inženýru Kunovi podařilo prý se nalézt v Královci v úlomku jantaru pravěkou blechu (*Palaeopsyllu*), jež jest prý spřízněna se čtyřmi rody blech, které dosud žijí. Blecha byla slepá. (...) Po svém nálezci byla nazvána *Palaeopsylla Kuniana*.“ Jak praví jízlivý redaktor *Práva* (nepodepsán⁴): „Lokálku tuto napsal před čtyřmi lety rozpustilý humorista Jaroslav Hašek do kteréhosi masopustního čísla ‚Světa zvířat‘, pro pobavení všech lidí, kteří ve vědě hledají bizarnosti. Lokálkou touto způsobil J. Hašek jednomu ze svých přátel (nálezci) vedle pochybné slávy také mnoho poptávek a jiných nepříjemností. Katolická věda nastoupila tedy novou etapu vývojovou. Dříve čerpala z písma

3 Srovnej např. Haškovo vyzývání lidí na promenádě, aby hledali neexistující upuštěné předměty atp., a dnešní falešné pomníčky mrtvým, které instaluje na rozličných veřejných místech skupina Ztohoven, aby sledovala reakce kolemjdoucích.

4 Nelze vyloučit, že za nepodepsaným článkem se skrývá sám Hašek.

a svatých otců, nyní hledá prameny ve ‚Světě zvířat‘. Nota bene v jeho masopustních číslech. Resultát jest také podle toho.“ (Haškova blecha a katolická věda 1913)

Ačkoli zjevná sebeinscenace, pojmání vlastního života jako předmětu hry a stylizace (šířil o sobě i o svých blízkých fiktivní údaje, záhadně mizel a zase se objevoval) vystupuje v Haškových mystifikacích na povrch, jejich skryté roviny jsou neméně podstatné. Určité experimentální funkce si všímá mj. Luboš Merhaut: „Právě reálný či vymyšlený ohlas lokálek, různá dodatečná vysvětlování, dementování, další nedorozumění seriálově vyvolávaná a zpětně popisovaná – to bylo něco, co Haška neobyčejně lákalo a bavilo. Zajímalo ho, jakými peripetiemi prochází zpráva, jak je zahlcována šumy, nedopatřeními a postranními úmysly. Zajímala ho informace jako nositelka mystifikace.“ (Merhaut 1994, s. 202n) Zde spatřujeme významný analytický potenciál Haškových mystifikací a zároveň jejich didaktický potenciál. Ten je ještě zesílen faktem, že Hašek neustále ironicky vyzdvihuje požadavek „pravdivosti“ a nutnost demaskovat „lež“, a to v témže gestu, s nímž své publikum balamutí tím nejnehoráznějším způsobem. Učí tak vlastně čtenáře nevěřit médiím, mít se na pozoru před jejich sotva postřehnutelným míšením dokumentární serióznosti a beletristické poutavosti. Pouští-li se do vymýšlení absurdních nesmyslů, bere si na pomoc falešnou ověřovací autoritu: „je dokázáno, že“; „odborníci soudí“. Podrývá tak přirozenou, resp. uzuálně zakotvenou lidskou víru ve vědecky ověřený fakt (viz kapitolu 10).

Demystifikující ráz měla i Haškova Strana mírného pokroku v mezích zákona (1911), karikatura politického života se vším, co k němu patří. V jejích sepsaných dějinách se vysmívá prázdnému vlastenčení a politikaření, úřady a policii odhaluje jako „institucionalizovanou mystifikaci“, policajtsství jako „mystifikátorské povolání“, literaturu, ale i vědu jako více či méně rafinovanou „lež“. Tematizuje rozmanité autostylizace a zaznamenává dílčí mystifikační akce jednotlivých členů Strany. Schopnost mystifikovat je dokonce pojmána jako určité oprávnění ke vstupu do Strany, jako potvrzení preferovaných charakterových kvalit. Protože mystifikovat znamená prohlédnout nebezpečnou lež vážně míněnou a nahradit ji lží „lidštější“. (Srovnej Merhaut 1994, s. 205nn) Vzniká tak svérázná parodie populismu, tj. demystifikování lží a manipulací protikandidátů, a zároveň mystifikování občanů obsahem vlastního volebního programu.

Hašek v celém svém díle implicitně klasifikuje mystifikátory na dva odlišné lidské typy – ty, kteří mystifikují zcela vážně, z neschopnosti nahlédu nad sebou samým (ty pak karikuje), a ty, kteří v ironickém a sebeironickém gestu demaskují pravou tvář světa (těm straní a vzdává jim hold). Základní teoretická báze k diverzifikaci „klamu“, jak jsme ji popsali v úvodních kapitolách, tak byla položena již před sto lety, a to právě Haškem.

Stejně tak může být velmi nápomocné našim úvahám, postavíme-li proti sobě mystifikační gesto Haškovo a Breiského. Jestliže v případě Haška můžeme mluvit o zjevném pojetí mystifikace jako kolektivní hry, která obvykle získává na kvalitách teprve ve chvíli, kdy je sdílena určitým okruhem zasvěcenců, kteří se tvůrčím způsobem podílejí na jejím rozvíjení, u Breiského vystupuje do popředí enigmatická rovina klamu jako privátní potřeby, jež může mít až psychologicky obranný efekt (viz psychologické teorie zabývající se identitou osobnosti a jejím maskováním). Oba autoři vlastně představují dva protipóly kreativní strategie, a tedy protichůdné formy mystifikace. Bylo by však příliš zjednodušující interpretovat Haškovu mystifikaci jako kolektivní nezávaznou „taškařici“, zatímco Breiského variantu jako introspektivní až katarzní. I u Haška lze totiž nacházet hlubší, filozofující podtext opírající se o reflektovanou didaktickou funkci mystifikace; stejně tak hlubokomyslné gesto Breiského je problematizováno určitým exhibicionismem, v nějž řada jeho mystifikačních figur chtě nechtě ústila.

PARADOXY JOSEFA VÁCHALA

Obdobně jako Hašek, Breisky, ale i další osobnosti v inkriminované době, také **Josef Váchal** (1884–1969) vzdával celým svým životem hold nejednoznačnosti a neuchopitelnosti, řada jeho postojů je navzájem neslučitelná, a přece nepostrádá jakousi vnitřní logiku. Zajímal se o teosofii, okultní nauky a satanismus, a to vše vedle křesťanského mysticismu. V katolického boha odmítal věřit, přesto se k němu nepřestával modlit.⁵ Skutečnost, že mu nebylo dopřáno řádné vzdělání, se ve své tvorbě snažil kompenzovat ironickým odstupem a pohráváním si s prvky plebejskosti, které však zároveň kombinoval s intelektuální výlučností. V jeho malířském stylu se protínají prvky mnoha uměleckých směrů, a dávají tak vzniknout zcela originálnímu a těžko popsatelnému rukopisu. Věčné tápání mezi Bohem a Ďáblem stejně jako balancování na hraně vědomí vlastní výlučnosti a tragicky prožívaného outsiderství spojovalo umělce s filozofem a spisovatelem Ladislavem Klímou. Sdílel s ním i stejnou fascinaci žánrem krvavého románu a další lidovou četbou. Stejně jako on pohrdal průměrností a stranil originalitě hraničící s šílenstvím. Deklaroval opovržení národem i celým lidstvem, považoval se za prokletého vizionáře, ale svým střídáním opačných extrémů se jevil spíše jako osobnost rozpolcená než jednoznačně vyhraněná. Tím, že odmítal uznávat a respektovat autority výtvarného světa, ocital se Váchal na okraji dobové malířské scény a jeho netradiční umělecké vidění muselo čekat na své zhodnocení často i celá desetiletí. Jako mystifikace působí dokonce i jeho smrt: V roce 1923 uvedl ve vlastním epitafu: „... pod první státní podporou on ve hrob klesl.“ V roce 1969 zemřel, pouhých pět dní po tom, co byl přes veškeré desperátství jmenován zasloužilým umělcem.

I Váchalova spisovatelská a knihařská kariéra je plná stylizačních paradoxů. Vysoce ceněné jsou jeho bibliofilie, často tištěné na ručně vyráběný papír v několika málo číslovaných exemplářích. Jejich hodnota se už v době vzniku vyjadřovala čtyřcifernými částkami. Většinu knih tvořil Váchal metodou „samotvorby“: bez jakékoli rukopisné předlohy sázel text přímo „z hlavy“, nejčastěji pomocí vlastnoručně vyřezaných fontů. Stěžejní součástí publikací tvořily originální grafické listy, většinou bizarní dřevoryty nebo neméně expresivní malby, jež buď ilustrovaly obsah, nebo jím naopak byly komentovány. Jednotlivé výtisky Váchal sám kompletoval a vázal do pergamenu či do kůže, kterou zdobil vypalováním či vyřezáváním. Tento nesmírně náročný postup jednak křísil téměř zapomenutou tradici „krásné knihy“ jako unikátního spojení řemeslné dokonalosti výtvarné, tiskařské a knihvazačské, doprovázené důvtipem a důrazem na myšlenku díla, a jednak představoval jednu z jejích nejextrémnějších forem. Výroba jedné knihy trvala několik set hodin a po zhotovení omezeného počtu výtisků (zpravidla 7–20 ks) autor nezřídka rozmetal sazbu a zničil veškeré dřevoryty.

Fenomén „autorské knihy“ vycházel z wagnerovské idey gesamtkunstwerku a v českém kontextu už nebyl tento způsob práce po Váchalovi významněji praktikován, alespoň ne v takovém rozsahu. Osud bibliofilů snad nejlépe ilustruje výrok Jiřího Karáska ze Lvovic: „Josef Váchal si sám knihy píše, sám si je ilustruje, sám si je tiskne, sám si je váže, ale také jen on sám je čte.“ (Citováno podle Olič 2000, s. 167) Nutno podotknout, že Karásek příliš nepřeháněl: Odhlédneme-li od faktu, že pro většinu čtenářů byly Váchalovy knihy doslova nečitelné, jednalo se i o jejich vysokou pořizovací cenu. Jen nejbohatší sběratelé si mohli Váchalovy knihy dovolit, a nízká návratnost vynaložených prostředků tak vháněla umělce z jedné existenční krize do

5 V této souvislosti vzpomeňme Cimrmanovu větu: „Jsem bezvýhradný ateista. Až se bojím, že mě za to pánbůh potrestá.“ (Smoljak, Svěrák: *Lijavec*, 1982 – CD)

druhé. Marcela Mrázová-Schusterová upozorňuje rovněž na zmíněnou obtížnost četby těchto textů, způsobenou stylistickými zvláštnostmi a atypickým písmem. Váchalovy knihy se podle ní staly „bibliofilii par excellence, knihou pouze prohlíženou“. (Mrázová-Schusterová, 1968)

Typickým mystifikačním paradoxem jeví se nám dnes i Váchalem deklarované pohrdání bibliofilským snobismem – své knihy vytvářel jako záměrnou provokaci, sběratele šokoval absurdními rozměry tisků a mnohdy i jejich značnou váhou. Koncept „krásné knihy“ tak zároveň naplňoval i popíral. Jeho výtvořby útočily na banalitu sériové knižní produkce, ale i na klišé spojovaná právě s fenoménem bibliofilie. Zatímco kult „krásné knihy“ je zpravidla doprovázen rozvojem typografických zásad, Váchal směřuje naopak k jejich popírání. Pravidla programově ignoruje a bibliofilii chápe jako prostředek sebeprojekce a neomezené exprese. Váchalovská kniha je tedy ve svém důsledku demystifikací samotného fenoménu bibliofilie.

Jako první si všimli mystifikačního potenciálu Váchalovy tvorby tzv. římsologové.⁶ Souvislost fikčního světa *Krvavého románu* (1924) s autentickým světem první republiky (viz dále), již náhodou objevili, je jednak inspirovala k založení recesistické Protialkoholní společnosti doktora Řimsy⁷ (dle postavy z románu), a jednak přivedla k pochopení samé podstaty autorova tvůrčího stylu, založeného právě na mystifikaci. Římsologové právem nedůvěřují některým krajním polohám umělcovy osobnosti a považují je za stylizaci, a tedy výraz snahy mystifikovat. Stejně tak přistupují i k implikovanému autorovi Váchalových textů. Zvláštní pozornost věnují jazykové stránce textu, v níž po právu spatřují nepostradatelný mystifikační klíč a zároveň zdroj osobitého humoru: „Stránka tematická i jazyková se vyznačuje vnitřním dynamismem. Jde tu o něco víc než o ‚svěrázný‘ proces tematizace a využití jazyka. Váchal proniká pod povrch věcí, k původním významům, které přehodnocuje a vytváří významy nové. Vše směřuje k narušení a zpochybnění ustálené sémantické roviny odpovídající ohraničeným konvencím. Děje se tak součinností váchalovské parodie, ironie a mystifikace jako jednotícího konstruktivního principu. Vzniká nová, nekonvenční, významově nejednoznačná a otevřená realita.“ (Hůlek – doslov ke *Krvavému románu*, 1990, s. 316)

Krvavý román, své zřejmě nejslavnější literární dílo, nad nímž strávil asi osm set hodin práce, vydal Váchal roku 1924 v počtu sedmáct výtisků. Každý čítal tři sta čtyři strany a obsahoval sedmdesát devět dřevorytů. Díky drahému ručně vyráběnému papíru a kvalitním barvám se cena publikace vyšplhala přes hranici tisíc korun. Kniha byla navíc opatřena originální, unikátní vazbou, která navozovala iluzi, že krev prolévaná na stránkách románu může odtékat speciálním žlábkem. Takto exklusivní aranžmá skrývalo ovšem, jak je pro Váchala typické, hold šestákové literatuře, lidovému čtení reprezentovanému úpadkovým žánrem krvavého románu. Olič vystihuje onen váchalovský paradox slovy: „Moderní a experimentální knihou oslavil nejzaostalejší literární a výtvarný brak.“ (Olič 2000, s. 125)

Úvodní literární studii stejně jako vlastní pokus o vystižení typické estetiky krvavého románu prostřednictvím žánrotvorných prvků a klišé je nutno chápat nejenom jako vyjádření pocty, ale i zdařilou parodii a mystifikaci. Co je však podstatné, Váchal v *Krvavém románu* v hojné míře uplatnil svou zálibu v „pseudonymech“. V textu je ukryt hned ve třech postavách – Mistra, Fragonarda a Paseky. Olič ve své monografii označuje tuto mánií za „obsedantní“

6 Po roce 1989 se z římsologických kruhů rekrutovalo nakladatelství Paseka, které otevřelo svou publikační činnost prvním úplným vydáním *Krvavého románu* (nepočítaje 17 výtisků Váchalem ručně vysázených) bez cenzurního zásahu a nadále se mimo své historiografické profilace aj. specializuje i na kvalitní vydávání Váchalových děl.

7 Založena 8. 8. 1972, působí dodnes. Schází se na pseudovědeckých kongresech v pražských hostincích.

a přičítá ji umělcovu traumatickému dětství. Pociťoval prý nutkání „převtělovat se v nové osoby a neustále ‚být někdo jiný‘.“ (Olič 2000, s. 125) Římsologové více než na psychologické příčiny věří na rafinovanost váchalovské mystifikace a hojnost „pseudonymů“ spojují s principem klíčových postav a metodou propojování autentického a fikčního světa. V jejich pojetí vévodí *Krvavému románu* důmyslná struktura a nadsázka, nikoli psychoterapeutická funkce, byť ani ta není zcela vyloučena. Fakt, že v závěru románu dochází k propojení identit: „Mistr i Fragonard chtějí jít spát, do Paseky vklouznout se připravovali...“ (Váchal 1990, s. 303) přičítají jasnému naratologickému záměru.

Hůlek se v již zmíněném doslovu k románu dotýká vnitřní dynamiky jeho narativu. Všimá si toho, že konkretizace v textu postupně sílí a klíčových detailů odkazujících na autentický svět přibývá. Do *Krvavého románu* vstupují konkrétní místa a události Váchalova života. Zároveň jsou více a více akcentovány autobiografické momenty v textu – vrcholí kapitolou V pokoutní redakci, kde podivínský tiskař Josef Paseka tiskne propagační leták na senzační novinku mezi krvavými romány nazvanou *Mordýřská katovna aneb peleš lotrovská...* atd., čili na text, jehož je sám součástí. (Viz Váchal 1990)

Vedle trojího autorova alter-ega jsou do textu zašifrovány i další postavy: Josef Portmon, jemuž Váchal vlastnoručně vyzdobil interiér domku v Litomyšli bizarními výjevy ďáblů a strašidel⁸, Váchalova dlouholetá družka – výtvarnice Anna Macková (v románu Kocourková), František Bílek a především ve své době známý český psychiatr, spiritista a bojovník proti alkoholismu MUDr. Jan Šimsa (v románu šilený doktor Řimsa). Stejně tak řada fikčních lokalit skrývá odkaz k lokalitám skutečným: „okresní město L.“ (Litomyšl), „K. u Prahy“ (Krč, dnes součást Prahy). O tom, jak vážně své dílo Váchal pojímal, ostatně svědčí věta adresovaná několik měsíců před vydáním příteli Staňkovi: „To bude zas jednou psina důkladná.“ (Olič 2000, s. 126)

Při pečlivém srovnání Váchalových kapitol věnovaných Portmoneu⁹ (kapitola XXIII. Zbožné poselství a kapitola XXVIII. Pevné rozhodnutí) s dostupnými prameny shledáme, že celá řada zdánlivých absurdit a groteskních detailů odpovídá skutečnosti buď velmi přesně, nebo jde o její karikování. Tak např. Portman skutečně vlastnil psíka Čiperu a rovněž se v jeho domě nacházelo harmonium, na nějž hrál mj. i smuteční pochody a valčíky.¹⁰ Stejně tak existoval hostinec Na Sklípku v Litomyšli a Váchal do něj rád chodíval. Ani v lokalizaci Litomyšle do vzdálenosti jednodenní cesty od Jimramova se Váchal nemýlil, ostatně sám tuto pěší túru do maličké vesnice vykonal spolu s Mackovou a Portmanem. (viz *Portmoneum; muzeum Josefa Váchala*, s. 20–22) Pro mystifikujícího Váchala je typické, že soustředí čtenářovu pozornost k bizarním a absurdním složkám textu, a nepřímou tak u něj vyvolává předpoklad, že má být celé dílo interpretováno v symbolické rovině, tj. rovině fikce, a nikoli jako šifra skrývající odkazy ke skutečnosti, tedy jako parodie vybraných elementů světa autentického. Jako typická mystifikační rekvizita mu

8 Z Portmanova domku je dnes zásluhou Ladislava Horáčka a skupiny restaurátorů muzeum Josefa Váchala.

9 Nakladatelství Paseka odkoupilo zchátralý objekt Portmanova domku od Národní galerie, která neměla prostředky na jeho rekonstrukci, a na jaře 1991 vykročilo spolu s přizvanými kunsthistoriky a restaurátory na nelehkou cestu k jeho obnově. Stavení bylo během dvou let přeměněno na muzeum Josefa Váchala a nazváno Portmoneum, zcela v souladu s Váchalovou vizí z *Krvavého románu* a vlastně i s původními záměry Portmana. Veřejnost do něj směla prvně nahlédnout 26. června 1993. Váchalova věta z *Krvavého románu* „Chceme-li vidět něco skutečně krásného, musíme zajít na předměstí a navštívit Portmoneum“ se do puntíku vyplnila.

10 Jízlivost, s jakou je do románu zakomponován, se u samého Portmana nesetkala s pochopením. Vztahovačný úředník se na čas urazil a odmítl *Krvavý román* zakoupit do své sbírky, a to přestože je v něm jeho skrovný domek přirovnán k budově tak skvostné, jako je pražské Rudolfinum. Formálně vzato tak sice obstál v mystifikační hře (schopnost dešifrovat skryté významy textu), ale zároveň z ní odešel poražen.

slouží formální zachování identity znaků i jejich významů za současné transformace běžných hierarchických vztahů (Litomyšl se nachází jeden den od Jimramova × Jimramov se nachází jeden den od Litomyšle).

Podobně bychom mohli vedle sebe postavit doktora Jana Šimsu¹¹ a jeho románový protějšek. Tak například: Doktor Řimsa je ve světě *Krvavého románu* vlastně mužem dvou tváří. Kromě vymítání alkoholismu ho vypravěč zastihuje na psychonomické seanci v kavárně Germania (aluze na Slavii), kde uspává zednáře magnetickým spánkem, „aby studoval zákony, jimiž se děje duševní život člověka.“ (Váchal 1990, s. 200n) Alkoholové orgie, jež předcházejí Řimsovu příchodu, ironizují praktiky konkrétního duchařského spolku, který působil v Praze ve 20. letech a který Váchal dobře znal. Příznačné je, že zatímco skutečný doktor Šimsa byl ve své době jedním z prvních propagátorů magnetického spánku (hypnózy) v české psychiatrii, románový doktor Řimsa ho využívá především k bezpečnému předávání tajných zednářských zpráv. Je to „taktická obrana proti jezuitům, kteří Řimsu špehovali.“ (Tamtéž, s. 195) Vidíme zde tedy další typickou mystifikační manipulaci: modifikaci významu a funkce znaku při zachování jeho vnější (formální) identity.

Ke stejným poznatkům dospějeme i tehdy, když důkladně srovnáme románové sanatorium Mors Vetera, vytvořené jako karikatura skutečného Šimsova ústavu Vita Nuova. Váchalova verze se od skutečnosti opět odklání spíše v rovině interpretační než faktografické. Přesto je nám i zde sugerována vysoká míra fikčnosti textu, a to zejména pomocí hyperbolizovaných deskripcí: „V budově druhé, kde už byly těžší případy, poněkud z takových lidí, kteří plně alkoholovému moru propadli, bylo též léčení složitější a tak i ten uzdravující nápoj byl mnohem silnější. [...] V dalších budovách byli zavřeni takoví ubožáci, u kterých již každá další pomoc byla bez účele. Byli tam takoví šilenci, kteří své okolí svým počínáním vážně ohrožovali neb znemravňovali. Kromě asi dvou tuctů kubistů a jednoho devadesátiletého starce, který chtěl stále svou revui nejmodernější vydávati, bylo tam internováno kolem jednoho sta náboženských šilenců. Základním rysem jejich choroby byla manie, hledati pravdu.“ (Váchal 1990, s. 193n)

Odkaz na *Moderní revui* a Arnošta Procházku je evidentní. Vidíme však, že Váchalova ironie zde nemíří ani tak k samotným metodám léčby, byť se nám vypravěč snaží sugerovat opak, ale vyslovuje se k obecným otázkám společenskokritickým. *Krvavý román* je totiž koncipován jako text primárně antitotalitní. V závěru úryvku si všimněme důležitého momentu: spojování šilenství s prozřením, tedy schopností nahlížet skutečnost pravdivěji, doprovázeného zároveň přirozenou reakcí společnosti – vylučováním individua neochotného akceptovat život v iluzi ze svého středu. Váchal sám ostatně formuloval obdobnou myšlenku i v jiném svém díle – *Církev a blouznivci*: „Jakmile našli se lidé pohrdající uznávanou autoritou a hodlající vztyčit z přítmi pravdu vlastní, bez většiny souhlasu veřejného mínění ničeho nezískali a nazýváni jsou pobloudilci ducha a bludaři vůči systému, autoritou vládnoucí zavedenému.“ (Váchal 2000, s. 8) Hyperbolizovaný obraz ústavní léčby má však také svůj jasný demystifikační záměr: poukazuje na gigantičnost a utopičnost celého projektu, odsouzeného předem k nezdaru. Ne náhodou se románové sanatorium Mors Vetera podobá Amerlingově všeslovanskému učilišti Budeč,

11 MUDr. Jan Šimsa (1865–1945) proslul jako lékař nervových a duševních chorob. V letech 1901–1920 byl ředitelem soukromého sanatoria v Krči u Prahy, kde propojil boj proti alkoholismu s psychiatrickou praxí. V roce 1905 založil Zemský spolek proti alkoholismu, později změněný ve Svaz abstinentní. Vydával časopis *Zdraví lidu* a zajímal se o okultní vědy, hypnózu a spiritismus. Předmětům svého zájmu věnoval několik knih a hojně též tiskl letáky zaměřené proti pijanství. Používal přitom naivní proklamace často s prvky bezděčného humoru, typické pro prvorepublikovou protialkoholní propagandu.

resp. jeho zdravotnické sekci, v níž se praktikovala bizarní, ryze slovanská léčebná metoda „zavejcování“. Obě zařízení byla koncipována jako komplexní terapie na základě dobových představ o mravní a duchovní obrodě člověka a byla projekcí krajní ideologické vize – v případě Amerlinga národně buditelské, v případě Šimsy protialkoholní a národně duchovně obrodné. Váchalova ironie, zdá se, odkrývá i celé toto složité pozadí, nebo tuto možnost přinejmenším nabízí.

Mohli bychom jít ale ještě dále a uvažovat o textových znacích v mnohem hlubší rovině – ptát se po Váchalově vztahu k jezuitům a náboženství vůbec, po jeho pohledu na maloměstský život v Litomyšli, názorech na malířskou profesi atd. Jistě bychom i zde našli řadu relevantních korespondencí mezi oběma světy, potlačených mystifikačně akcentovanou fiktivností. Pozoruhodné však je, že v době Váchalově řada textových elementů ke skutečnosti neodkazovala, respektive měla pouze „symbolickou“ platnost, zatímco dnes je již můžeme – paradoxně – chápat jako „indexy“, ne-li „ikony“ (Portmoneum coby turistický cíl), a to díky aktivitám nakladatelství Paseka a okruhu osobností kolem Ladislava Horáčka, kteří řadu fikčních elementů *Krvavého románu* uvedli ve skutečnost.

Tak jako u autolegendy, kterou kolem sebe stvořili Breisky a Hašek, i v případě Váchala a jeho díla selhává většina snah o úplnou dešifraci sémantického gesta. Podle Hůlka veškeré rozluštěné paralely textu se skutečností připomínají „vějičku, na kterou jsme se nachytali. Čím víc chceme *Krvavý román* co nejsrozumitelněji vysvětlit, tím beznadějněji se noříme do sice působivého, přitažlivého, podmanivého, záhadného, ale i záludného a – hlavně – stěží vysvětlitelného kouzla Váchalova tajemného sdělení.“ (*Litera Řimsologica* 2, s. 8) V tom by si zřejmě rozuměl s Vladimírem Justem, který konstatuje: „Jako nelze u *Krvavého románu* (a Váchalovy úvodní studie) vést přesnou hranici mezi vážností a parodií, mezi obdivem a ironickou reflexí, mezi autentickými daty a mystifikací (ostatně právě tato dráždivá ambivalence je nepochybně zdrojem značného potenciálu divadelnosti této znovu a znovu dramatizované látky), nemůžeme si vlastně být u Váchala nikdy stoprocentně jisti, kdy mluví vážně a kdy blamuje. Blamujeme se naopak zhusta my, vykladači, pokud ignorujeme ironický a ambivalentní rozměr jeho díla.“ (Just 2007)

PSEUDONAIVISMUS T. R. FIELDA

Ne náhodou se pojem *mystifikace* objevuje v soudech vyjadřujících rozpaky nad možností definitivně hodnotit umělecké dílo jako projev vážného autorského gesta a výraz ironického odmítnutí jakýchkoli uměleckých norem (insitní umění), nebo naopak jako produkt choré myslí šilence přesvědčeného o vlastní genialitě. V literatuře se jedná především o fenomén tzv. naivní (případně nonsensové) poezie, jejíž hranice s pouhou grafomanií je někdy jen obtížně rozpoznatelná. Boom této poezie jde ruku v ruce s odbornou literárněvědnou diskuzí na téma kritérií umělecké a estetické hodnoty, tj. v českém kontextu zejména od poloviny 20. století. Předznamenaly ho jednak avantgardní teze o umění ve smyslu obecné lidské schopnosti, která může být „objevena“ v momentu tvůrčí inspirace v každém z nás, a jednak originální poetické výtvořky **T. R. Fielda** (1891–1969), pro nějž byl tak jako pro mnohé další naivní básníky příznačný celoživotní souboj s duševní chorobou, která ho také přivedla do bohnické psychiatrické léčebny. V 60. letech došlo v prostředí pražské intelektuální bohémy k oživení zájmu o Fieldovo dílo a byl v něm spatřován silný satirický potenciál. Právě nemožnost jednoznačně určit, zda originální fantaskní svět nonsensu, vymezený mj. prostřednictvím náboženství „prakršna“ a rituálního uctívání boha Lomikela, je samoúčelnou hříčkou, nebo má odkazovat k ak-

tuálnímu světu svérázným paralelismem, byla vyzdvižována jako nejvyšší kvalita. Na příkladu T. R. Fielda lze přesvědčivě demonstrovat mystifikační potenciál insitní poezie obecně:

Už sama osobnost T. R. Fielda jako empirického autora byla zahalena tajemstvím. Vystupoval postupně hned pod třemi jmény¹² – dvěma občanskými (Theodor Adalbert Rosenfeld, později za německé okupace Bohdan Vojtěch Šumav(an)ský) a jedním pseudonymem (T. R. Field). K nim lze přiřadit ještě Vratiprsta Choromysla Krombožince – jakési autorovo alter ego ve fiktivním náboženském systému pravršna, případně pseudonym Theo Trefil, jímž podepisoval v padesátých letech 20. století některé své satiry, nebo Rozina Sepranec, pod nímž vystupoval v korespondenci. Bohémským životem a desperátsvím se podobal Jaroslavu Haškovi či Josefu Váchalovi, spojoval ho s nimi i specifický humor založený na dvojznačnosti a autostylizaci. Také Field vymýšlel anekdotické legendy o své vlastní osobě a pro absurdní rozměry svého života i díla byl v některých kruzích a dobách považován na postavu smyšlenou, nikoli reálnou. Objeven pro českou literaturu byl až po své smrti.

Jako umělce charakterizuje T. R. Fielda především nespoutaná jazyková kreativita, balancující na hraně imaginace jako nutného nástroje poetického nazírání světa a orální či grafické manie. Své básnické hříčky, nebo jak je sám nazýval „zádrhele“, uveřejňoval nejprve v časopise *Trn*, později je kumuloval do básnických sbírek. Dobíral si v nich své literární kolegy – mj. Zdeňka Matěje Kuděje („Poslouchaj, Kuděj, / voni nás nuděj...“ – Field 1998, s. 30) nebo Karla Tomana („Staříčkový bard Karel Toman / položil se na otoman. / Zareptala Lesní Panna: / ,Dlouho dost jsem spala sama!“ – Field 1998, s. 25), ale i např. Karla a Josefa Čapkovy, S. K. Neumanna, Jiřího Wolkeru aj. Formální stránka veršů akcentuje až groteskní amatérství a nedokonalost, osobnost parodovaných umělců však uměl básník vystihnout přímo mistrovsky:

Josef Váchal

*Skřet vršovický, koruna bludařství olšanského.
(Štruplák* à la limerick)*

*Malíř čmertů Josef Váchal
nekrřestanskou knihu spáchal.*

*Texty a stvůry satanské
načisto jsou křestanské
a tak nekrřestanská je na
knize té jen její cena!*

*Cena vyvolaná v X. Zinkově knižní aukci
Kč 2000,-
Ačkoli dražebce klepal, div mu neupadla ruka,
nepodal nikdo ... ani fuka!*

** Štruplák = báseň nebo píseň pro lidi, kteří mají místo uší štruple.*

12 Chápání pseudonymu jako silného nástroje autostylizace je patrné mj. u Egona Bondyho (Zbyňka Fišera). „Bondy“ vyjadřoval ve 40. a 50. letech jeho averzi k antisemitismu, stal se ale i maskou, která mu umožnila stylizovat se „do podoby význačného umělce s paranoidními a schizofrenními sklony“. (Zandová 2002, s. 190n) Na stylizované rozhovory „Bondyho s Fišerem“ vzpomíná i Hrabal v *Něžném barbarovi*.

(Field 1998, s. 23)

Právě v tom spočívá hlavní mystifikační princip těchto insitních „epigramů“ – korespondencí formálního naivismu a zdánlivě jalového obsahu maskují silný satirický impuls, který je ovšem zřejmý jen čtenáři patřičně zasvěcenému. Řada básní má navíc hořké sebeironické pozadí dané Fieldovou osobní životní zkušeností (mj. židovským původem, psychickou chorobou aj.). „Svémi jurodivými verši a podivuhodnými novotvary nás Fieldův verš ihned zaujme; tvoří sled zvukových a rytmicích zauzlin, hříček, obsahujících parafráze, parodie a travestie, to vše prosyceno hořkou sebeironií. Nevyčerpatelná rozkoš ze hry se slovy, sled zvukových a rytmických přesunů, ozvláštňující tuto umně ‚naivistickou‘ spleteninu, proniknutou mystifikací, dovoluje dopracovat se v masce zdánlivé ‚neumělosti‘ a neobratnosti k překvapivým odhalením. Field vytváří humor životní absurdity,“ vystihuje Radko Pytlík. (Pytlík 2009)

V první básnické sbírce *Prakršno* (1914) Field jednak položil základy fiktivního náboženského systému, který doslova zlidověl a který později posloužil Ervínu Hrychovi za základ jeho *Krhútské kroniky* (vedle příběhů z krhútské historie vyprávěných Fieldem po hospodách téměř celý jeho život), a jednak osvědčil mimořádný jazykový cit, zejména pro fonetickou povahu slova. Jeho idiolekt se svérázně rozepíná mezi archaismy a vlastními neologismy, umanutým opakováním hláskových skupin a naopak zdánlivě nelogickým přeskupováním hlásek. Radko Pytlík v tom spatřuje podobnost se „zaumným jazykem“ Velemira Chlebnikova či Jamese Joyce, ale upozorňuje i na příbuznost se slovním novotařením Jakuba Hrona Metánovského.¹³ (Tamtéž) Některé pozdější básně jsou bez překladu, resp. vysvětlivek prakticky nečitelné, přesto fascinovaly celé generace Fieldových obdivovatelů. Básník v nich klade důraz na zvukový základ verše a možné významové paralely naznačuje asonancí.

Žalobej

(Řediteli Miloši Brožovi)

Pajú kuhy žalobej,
mřezom žguty padú,
Baha ruk vod suda čol,
kaži duša kadú!
Kaži jej put z kimorín,
z tratora son zbryjdi,
da huhlavy mhlivý dvar
zdaraváša dyjdi!
Neoslyš ny Lomikel,
daji žor i litva –
Bjadoch! Achú! Úvy! Žel!

13 Field se značnou část života léčil na psychiatrii. Způsob, jakým tvořil, napovídá, že by mohl mj. trpět i lehkou formou některé z řečových poruch typu Wernickeho afázie, projevující se produkováním nekontrolovatelného „slovního salátu“. Jiné znaky odpovídají spíše manické psychóze. Srovnej: „Field oslňoval duchaplností, chrtil ze sebe improvizované aforismy, slovní hříčky a udivující fantasmata, ale vydržel to jen patnáct, dvacet minut. Potom zmlkl a jaksi i fyzicky zvadl, zkrabatěl. Povísla mu ramena, zborčila se tvář (...) Za půl hodiny načerpal energii a zahájil nový, opět čtvrt hodinový ohňostroj vtípu.“ (Petr Kovařík cituje Vladimíra Neffa v knize *Večery u krbu* – doslov in Field 1990, s. 182)

Nastáše – ponikva!
(Field 1998, s. 88)

Ve Fieldově pozůstalosti se zachoval slovník několika desítek novotvarů s vysvětlením jejich významu i geneze (např. měsatec, sopouch, štipek, budňava aj.). Petr Kovařík upozorňuje na souvislost Fieldovy „jungmannovské jazykotvorné rozkoše“ s avantgardní nedůvěrou vůči vyjadřovacím schopnostem jazyka. (Kovařík 1990) Lingvistická invence je zároveň mystifikující ve smyslu bourání očekávaných jazykových konvencí a zároveň demystifikující způsobem, jakým odhaluje slabiny jazyka jako nástroje sdělení. Obdobně lze nahlížet Fieldův přístup k formální stránce básně, zejména časté využívání kalamburních rýmů a metra evokujícího dětská říkadla. Často jde o vědomé ironické gesto, jindy se však neubráníme pochybám, zda toto gesto opravdu stálo u vzniku básně, nebo máme tendenci připsat jí ho na základě kontextu Fieldova díla jako celku.

Vrcholem Fieldovy básnické mystifikace je dovedná travestie K. H. Máchy (typický jambický spád a perzifláž máchovské motiviky), skrývající zároveň autorův obdiv k Morgensternovi, a navíc ještě osobní básnický autoportrét:

*Sžíravých vtipů lesk,
ouzelných hříček říš,
náhlých nápadů blesk -
kampak s tím na Dobříš!
Jasně jitřenky svit -
toť z Morgensterna zář,
růžových polí třpyt -
totiž Rosenfeldů tvář...*

(Field 1990, s. 187)

„OBZVLÁŠTNÍCI“ JAKO SUBJEKT I OBJEKT MYSTIFIKACE

Jak již bylo řečeno, Fieldovo dílo se dočkalo svého uznání až s rozkvětem pražské intelektuální bohémy v šedesátých letech 20. století. V sedmdesátých letech – po nástupu normalizace – pak existovalo v Praze hned několik „přístolních společností“¹⁴ uctívajících tvorbu tzv. literárních obzvláštníků¹⁵ – Jakuba Hrona Metánovského, Václava Svobody Plumlovského, Františka Hajniše či Harryho Šlemendy. Zatímco Vladimír Borecký z pozice psychologa a kulturního označil jejich tvorbu za projev v podstatě chorobného „ludismu“ a poukázal na pohyb

14 Mladší generace Šmidrů a Křižovnické školy, společnost Dopijem a půjdem!, Protialkoholní společnost doktora Řimsy aj.

15 Slovo „obzvláštník“ pochází z terminologické dílny Karla Slavoje Amerlinga a označuje „muže zvláštního druhu“, tedy kategorii, do níž by právě Amerling podle soudobých kritérií bezesporu spadal. O vzkříšení zasutého pojmu se v našem kulturním kontextu postaral filozof a psycholog Vladimír Borecký, který věnoval podstatnou část vědecké kariéry zkoumání kreativních aktivit rozličných podivínů a šilenců. V knize *Zrcadlo obzvláštního* (1999) podává svědectví o naivních lingvistech, historících, reformátorech či vynálezcích, jimž byla společná utkvělá představa a nekontrolovatelná tvůrčí energie, se kterou se umanutě vrhali do amatérského přepisování oficiální vědy či do tvorby vážně míněného, avšak ve výsledku směšného umění.

autorského subjektu za hranicí racionality a soudnosti, ostatní obdivovatelé této krajní polohy naivní poezie se soustředili na její mystifikační potenciál.¹⁶ I Borecký sice upozorňuje na jistou inspirativnost a osobitý, kreativní přístup ke světu, s nímž obzvláštníci podřývají naše ustrnulé vidění a bourají tradiční schémata myšlení – dokonce v jejich tvorbě spatřuje formu naivního mýtu, nastavujícího zrcadlo době – oproti některým svým kolegům však odmítá chápat samotné autorské gesto za akt autostylizace, tedy za záměrnou retardaci jazykového i formálního výrazu básně.

Domníváme se, že mimořádně relevantní je na mašiblovské poezii právě její zjevná obliba v době normalizace. Čím silněji si čeští intelektuálové uvědomovali mystifikační základ totalitní diktatury, tím více tíhli k zálibám v mystifikacích literárních jako svého druhu nutné protiváze. A co více, často záměrně přeceňovali mystifikační potenciál (a tím i kvalitu) některých básní, pokud jim ho nepodsouvali zcela. V mnohých případech byla sémantická gesta básní myšlena zcela vážně, ale obdivovatelé této svérázné poezie hráli a společně sdíleli mystifikační hru. Kult obzvláštníků jako by vyjadřoval touhu nechat se unášet iluzí a klamem a ignorovat ty možnosti interpretace, které by popřely mystifikační výraz textu. Je příznačné, že v řadě úvah o Plumlovském či Metánovském zaznívají slova jako „neuchopitelnost“ či „nezařaditelnost“, a téměř vždy ve zcela pozitivním smyslu. Zároveň je odmítán jakýkoli pokus „znásilnit“ daný text příliš jednoznačnými a konkrétními tvrzeními. Neinterpretace je formulována jako polemika s dezinterpretací.

Mnohem dále pak dovedla tuto myšlenku postmoderna, resp. vlna ideologické skepse, která zasáhla zejména literaturu sedmdesátých a osmdesátých let 20. století. Mystifikace byla odhalena jako přirozená součást lidské kultury, k níž naše myšlení projevuje zřejmou afinitu. Nic již nemělo být nadále takovým, jakým se zdálo. Svět klamal, a každý soud o něm se ukázal jako zpochybnitelný (viz kapitolu 10).

VĚDECKÉ (I JINÉ) MYSTIFIKACE VLADIMÍRA MACURY

V dobách normalizace, mj. v pravidelných setkáváních přístolní společnosti tvořící kolektivní paměti *Dopijem a půjdem!*, je založeno i celoživotní mystifikační gesto **Vladimíra Macury**, vrcholící pak v devadesátých letech v podmínkách rané demokracie a literární svobody. Ačkoli Macura od počátku akcentoval mystifikaci jako způsob intelektuální hry, měla pro něj i význam obranný. Nešlo sice o tradiční balamucení cenzurních orgánů, ale účel byl velmi podobný. Mystifikace umožňovala odpovídat na absurdity doby ještě většími absurditami, vydobývat si svobodný prostor pro vědeckou i uměleckou práci, a to navzdory dobovým restrikcím. „Macurova hravost byla tvořivá a měla schopnost vytvářet novou, přijatelnější realitu,“ vzpomíná Pavel Janoušek (který s ním ostatně většinu mystifikací sdílel či byl přímo jejich spoluautorem). Byla pro něj „cestou, jak se vymknout svazující normě a stereotypu a kreativním gestem se přiblížit k autenticitě bytí“. (Janoušek: *Macura hravý a dravý*) Skrze mystifikaci (a inspirován tartuskou sémiotikou a jejím konceptem „semiosféry“) Macura reinterpretoval české národní obrození jako výsledek hravosti, ale i manipulací malé skupiny intelektuálů, v podobném duchu pak nahlédl českou kulturu jako takovou v semiofejetonech *Masarykovy boty* a v *Českém snu*. Z hlediska mystifikace bylo zásadní jeho přehodnocení historických podvrhů a intrik, dosud nahlížených spíše jako amorální kulturní „defekty“; interpretoval je totiž

16 Viz např. názor Julia Hůlka v samizdatové edici *Plumloviana I.* (1976): „Vnitřním rozporem Plumlovského výpovědi je především oscilace mezi skutečností a autostylizací.“ (s. 6)

jako klíčovou součást dobové kulturní strategie, ukázal, že nebyly pokusem destabilizovat dobové literární pole, ale naopak významně podmiňovaly jeho existenci.

Autostylizační gesto bylo sice především *předmětem* Macurova výzkumu, avšak mělo nemalý vliv na jeho pojetí literární vědy jako takové: „byla pro Macuru způsobem, jak analyzovat pravidla sémantických her, které začali hrát naši předci a v nichž po svém pokračujeme i my. Jeho analýzy neměly primárně odsuzovat či oslavovat, ale pochopit a pojmenovat vnitřní logiku jednání.“ (Tamtéž) Tento přístup se pak odráží v samotné Macurově mystifikační praxi, a to už od dob normalizace, kdy mu umožnil vzdorovat ideologicky motivovanému nátlaku: „Příkladem může být Macurův referát o kladném vztahu Ladislava Štolla k sokolství nebo jeho analýzy *Reportáže, psané na oprátce*, které se uzavřely doprovodným textem k jejímu polistopadovému kritickému vydání (1995). První z těchto analýz ovšem vznikla již v roce 1983, kdy na konferenci věnované tomuto komunistickému mýtu přítomnou Gustu Fučíkovou hrubě rozladilo, když Vladimír jako jediný z řečníků vzal vážně často opakovanou tezi, že Fučíkův text je literární dílo. Vyložil je jako projev autorovy autostylizace a součást hry, kterou Fučík hrál se sebou samým i potenciálními adresáty svých motáků.“ (Tamtéž) Přímo švejkovsky motivované bylo Macurovo přilnutí k Estonsku a estonštině, z níž pak celý život překládal (z protežovaných jazyků Sovětského svazu si vybral jazyk minoritní, navíc národa utlačovaného; přímo pod zraky cenzorů tak mohl navázat kulturní kontakty formálně velmi žádoucí, obsahově však spíše podezřelé).

Překlad knihy estonského spisovatele Enna Vetemaa *Klíč k určování rusalek neboli Úvod do naiadologie* přivedl Macuru k myšlence první ze série pseudovědeckých konferencí, jejichž tradice byla v Čechách položena Haškovými volebními mítinky, cimrmanovskými semináři a v neposlední řadě kvazivědeckými římsologickými kongresy. 1. naiadologický seminář se konal v červnu 1988 v Domě slovanské kultury za účasti Enna Vetemaa a odborníků nejen z oblasti literární vědy, ale i chemie, fyziky, matematiky či tělesné kultury. V devadesátých letech na ni navázaly konference o státní hymně, dívčí válce, pivu a hospodách, vlcích apod. Silný demytizační potenciál mělo absurdistické setkání vědců nad filmovou pohádkou *Mrazík* (1996), u jehož iniciace stál vedle Macury i Pavel Janoušek; audiozáznam rokování dodnes koluje mezi širokou veřejností a lze ho najít i na internetu. O konferenci věnované Jarmilu Křemenovi a pořádané v režii stejného mystifikačního „tandemu“ již byla řeč v souvislosti se *Sametovou Annou*.

Janoušek zdůrazňuje, že „mystifikační hry s realitou, s jejím dotvářením a domýšlením nebyly u Macury umělým gestem, chtěnou literární autostylizací, ale spontánní reakcí na život kolem sebe, způsobem, jakým se vždy a znovu vyrovnával s nástrahami každodenního života.“ (Tamtéž)¹⁷

Macurovo mystifikační gesto není pochopitelně totožné s haškovským bohémstvím, dandyovskou autostylizací, váchalovským paradoxem a už vůbec ne se stylizovanou naivitou, je

¹⁷ Jestliže na sklonku normalizace vyděsil společně s Pavlem Janouškem ústavního řidiče podvrženými mapami s mobilizačním příkazem, z kraje devadesátých let reagovali oba badatelé na absurdní situaci hledání vhodného ústavního sídla (dosavadní budova měla být změněna na kasárna a jako jedna z možných variant se nabízel přesun do jednoho z pater nadzemních garáží, kam se dalo pouze vjet či vstoupit z výtahu pro automobily) podvrženým dopisem japonské firmy Jushiba. Ta měla usilovat o koupi budovy a nabízela možnost setrvat ve stávajících prostorách za předpokladu, že se kromě české literatury bude zabývat i literaturou japonskou. Silný demystifikační potenciál takovýchto mystifikací je vždy legitimizuje ve chvíli, kdy se potvrdí, že měly „co“ demaskovat. Tentokrát se, podle Janouškových vzpomínek, objevilo nemalé množství vědeckých pracovníků, kteří „odjakživa“ tihli k japonské literatuře, absurdní podmínka připadala naprosto přijatelná i vedoucím orgánům Akademie věd.

však s nimi příbuzné, a to jak geneticky, tak ve víře, že jedině prostřednictvím hravého přístupu ke světu lze tento svět pochopit a adekvátně vyložit. Ve všech případech se za zdánlivě samoučelnou hrou skrývá silný demystifikační potenciál. Platí to i pro Macurovo prozaické dílo, k němuž se vrátíme v jedné z následujících kapitol.

8. MYSTIFIKACE A KONVENCE LITERÁRNÍ KOMUNIKACE (PARATEXTY)

PARATEXTY A ŽÁNROVÉ KONVENCE JAKO PŘEDPOKLAD LITERÁRNÍ HRY

Literární paratexy jsou historicky a kulturně uzualizované prostředky, jimiž se předjednává rozumění literárnímu dílu.¹ Jejich varianty jsou často spjaty s žánrovými čtenářskými kontrakty (autobiografie, biografie, fikce, historická fikce atd.), u nichž přímo signalizují preferovaný způsob čtení. Právě proto poskytují široký prostor mystifikaci, která je pak realizována jako manipulace s konvencionalizovanými signály fikčnosti, ne-fikčnosti či konkrétní žánrové příslušnosti. Felix Borecký upozorňuje, že paratexy mají oproti uměleckému textu vysokou míru sdělovací funkce, která je zároveň podmínkou jakéhokoli klamu. Zároveň jsou zpravidla od hlavního textu zřetelně oddělené – graficky i stylem výpovědi. (Srovnej Borecký, F. 2011, s. 163) Právě rozdílné očekávání, s nímž recipient přistupuje k oběma typům textů, umožňuje využít jejich formální i funkční difference ke konstrukci klamu. Zejména tím, že jsou paratexy „kontaminovány“ fikčním textem, který tak oproti předpokladu není ohraničen signalizovaným začátkem a koncem.

Zároveň nutno poznamenat, že i samotná paratextová mystifikační hra se stala, zejména v posledních desetiletích (ale nejenom), součástí konvencí literární komunikace, což mj. znamenalo postmoderní čtenářský kontrakt jistou nedůvěrou v paratextovou výbavu uměleckého díla jako takovou. Paratexy se tak staly spíše verifikačně rozvolněným místem přechodu z jedné sféry do druhé, fiktivní předmluva či doslov již nejsou shledávány jako nijak výjimečné. To pochopitelně ovlivňuje i způsob, jakým byly paratextové mystifikace realizovány v minulosti a jakým jsou realizovány dnes.

Principu mystifikace může využívat libovolný typ paratextu. **Titul** díla v takovém případě nejčastěji evokuje žánr či téma, které je textem samým popřeno. Prvotina Michala Ajvaze kupříkladu názvem *Vražda v hotelu Intercontinental* (1989) vzbuzuje dojem, že jde o detektivku, ačkoli se jedná o knihu svébytné poezie. Zpětné revidování klamu vede čtenáře (v tomto případě možná již kupujícího) k úvahám o apriorním přístupu k dílu na základě sémantického klišé.

Podobně **motto** může být formulováno jako falešná instrukce k recepci díla, navození zavádějící atmosféry, vzhledem k samotnému dílu mívá nezřídka ironický či parodický vztah. Zároveň jde o relativně exponované místo pro falešné citáty skutečných či smyšlených osob. Jejich prostřednictvím může být dílo iluzorně posouváno na ose vysoká-nízká literatura nebo opět do jiného žánrového kontextu. (Viz např. lyrickou „kroniku dětství“ *Smí zůstat, Kynžvart*

1 Paratexy zde chápu v pojetí G. Genetta.

(2000) Ivo Fencla. Autor uvádí jednotlivé kapitoly smyšlenými citáty z děl významných světových spisovatelů – Roberta Louise Stevensona, Antoina de Saint-Exupéryho apod. Snaží se tak text přiblížit „vysoké literatuře.“) Věnování neexistujícím osobám může naopak sehrát funkci indikátoru mystifikační povahy samotného díla, pokud zde nedochází přímo k explicitnímu doznání jako u Škvoreckého *Nevysvětlitelného příběhu* (1998), věnovaného manželce jako „žert k výročí“.

Typickou mystifikační reakcí na paratextovou konvenci, z níž se již stalo literární klišé, je **prohlášení** o pouhé nahodilosti shod příběhu se skutečností, které se v ironickém duchu objevuje právě u klíčových románů: „Osoby a události líčené v této knize jsou naprosto smyšleny, a připomínají-li někomu osoby a události, které znal, jde o podobnost čistě náhodnou.“ (J. Škvorecký: *Tankový prapor. Fragment z doby kultů*, Praha 1998) Stejně ironicky může být pojato prohlášení inverzní: „Většina postav této knihy opravdu žila. Většina jejich příběhů se stala. Většina zde popsanych míst existuje či existovala. Většina zločinů se udála.“ (J. Rybář: *Čtvrtá kostka (renesanční detektivka z rudolfínské Prahy)*, Praha 2010.) „Příběh podle skutečné události“ nemusí být jen marketingovým trikem falešných autenticitních románů, ale i součástí komplexnějšího, hravě pojatého autorského gesta, jako je tomu u Vieweghovy *Výchovy dívek v Čechách* (1994), jejíž vydávání za záznam skutečnosti organicky zapadá do celkové narativní struktury díla. (Zpochybněno je teprve v závěrečné demaskující pointě, která je však vypravěčem sama zpochybněna a označena jako čistě literární, tj. fikční, čímž je domnělá autentičnost předchozího vyprávění opět rehabilitována.)

Právě fakt, že postmoderní čtenář již určitou míru paratextové hravosti předpokládá, umožňuje autorům formulovat v zásadě pravdivá prohlášení, která jsou dočasně mylně považována za ironická. Václav Vokolek v *Cestě do pekel* (1999) upozorňuje, že se nejedná o „historickou prózu v pravém slova smyslu“, což vzhledem k bizarnímu „pekelnému“ příběhu s prvky magického realismu působí přinejmenším jako absurdně zbytečné tvrzení. Čtenář je jím však zároveň upozorňován na přítomnost historického pozadí příběhu, který je v knize maskován právě fantaskním kontextem. Mystifikační paratext je tak zároveň indikátorem mystifikací intratextových, narativních, realizovaných jako záměna reference ke světu historickému a světu fikčnímu.

Ačkoli **tiráž** zůstává stranou pozornosti velké části čtenářů, její standardizovaný kód rovněž poskytuje prostor mystifikacím. Již několik desetiletí po vynálezu knihtisku se v knihách objevují fiktivní místa tisku, nebyla však motivována potřebou literární hry, ale spíše obavou z cenzurního zásahu a perzekuce tiskařů. Přesto mnohá z nich jistou hravost nezastírají, ironicky se cenzorům vysmívají právě tím, že manifestují svou smyšlenou povahu. Na první pohled samoučelně působí recesistická tiráž u *Vybraných spisů B. Henriho* (1993), jak dokládá Dvořáková: sbírku připravili k vydání paní „NeVěra“, „Lichá slečna“ a „Veselý pán“ v „Redakci krásné lité túry“, v edici „Um není“, tisk provedlo „ π Sýčko“, „L“ kusů z nákladu je vázáno „v kůži autora“, výtisk je neprodejný, resp. cena je dle dohody (v litrech), udání počtu stran je vyjádřeno matematicky (básník je povoláním matematik): $2^6 + 2^2 + 2^0$. Skladba tiráže je imitací struktury tiráže reálné, její obsah má však nulovou výpovědní hodnotu, pokud ji chápeme jako paratext. Ve skutečnosti je součástí sémantického gesta knihy, charakteristické jazykovým humorem, jeho expanzí za signalizovanou hranici uměleckého textu. (Srovnej Dvořáková 2011, s. 174)² Konečně, není výjimkou, že uvedení pravého autorova jména v tiráži nebo v copyri-

2 Že není mystifikační tiráž ničím výjimečným ani v zahraničí, dokazuje kniha Marina Parentiho: *Slovník míst tisku: falešných, vymyšlených nebo předpokládaných v dílech italských autorů a překladatelů s dodatkem o době*

ghtové doložce prozrazuje použitý pseudonym, jako tomu bylo u prvního vydání Urbanovy *Poslední tečky za rukopisy* (1998), vydané pod křestním jménem Josef. V tiráži byla totožnost Miloše Urbana přiznána.³

Specifické postavení mezi mystifikačními paratexty patří **předmluvě či doslovu**, a to z toho důvodu, že má na rozdíl od ostatních zpravidla nevětných nebo velmi lapidárních sekundárních textů formu obsáhlejšího sdělení, mnohdy silně narativizovaného, tedy jakéhosi „vyprávění o vyprávění“. Přirozeně tedy poskytuje větší prostor pro práci s výpovědní modalitou a pro rétorické figury, které mohou předstírat či maskovat skutečný postoj mluvčího, resp. ilokuční sílu výpovědi.

FIKCE NALEZENÉHO RUKOPISU

Tzv. **metoda nalezeného rukopisu** je v literatuře známa už od antiky, byla oblíbenou rekvizitou utopických či antiutopických románů (např. *Gulliverovy cesty*) a hojně se rozšířila v dobách romantismu, kdy byla fiktivní vydavatelská předmluva rozvíjena do takových detailů, že mnohdy představovala stejně důležitý příběh jako ten, který měla uvozovat. Principem metody nalezeného rukopisu je stylizace autora textu do jeho nálezce či editora (případně obojího); dochází zde tedy k záměně vypravěče a empirického autora, čímž se posouvá hranice vyprávění až za mystifikační předmluvu, zatímco ve skutečnosti je předmluva jeho součástí. „Někdy se čtenář může ocitnout v nejistotě, zda se jedná o rámec jako takový, či o rámec-postup, uvěří-li fikci nalezeného rukopisu. A jindy může dílo, v němž se rámec-postup nerealizuje, sestávat ze skutečných nalezených (autentických, insitních) rukopisů, aniž o tom má čtenář tušení. [...] Neboli jinými slovy – čtenář putující tím i oním rámcem se nalézá v prostoru notické nejistoty. Neví, zda už překročil práh fiktivního světa, anebo ho má teprve před sebou, a to nezávisle na tom, jakými ‚přesvědčivými‘ argumenty autor empirický či modelový v rámcující promluvě čtenáře přesvědčuje, že se tak už stalo nebo teprve má stát.“ (Hodrová 2001, 437n) Daniela Hodrová předpokládá, že právě literární konvence spojující knižní paratexty s informacemi „vně“ uměleckého textu vede k tomu, že „naivní“ čtenáři projevují sklon tyto rámce díla přeskakovat či ignorovat, a to i rámce mystifikační. (Tamtéž, s. 436) To by ovšem v krajním případě mohlo vést i k paradoxní situaci, kdy čtenář „nedotčený“ zavádějící předmluvou dospěje k adekvátní žánrové interpretaci textu snáze než čtenář poučený, tedy bude číst např. fikci jako fikci, a nikoli jako autentické paměti. To se nicméně týká pouze interpretace textu jako takového, nikoli mystifikace, jejíž „filozofický projekt“ zůstává naivnímu čtenáři v takovém případě skryt.

Situace ale není ve skutečnosti tak jednoduchá, neboť metoda nalezeného rukopisu se v případě mystifikací (nikoli podvrhů) nejčastěji spojuje s fantaskním či groteskním narativem, který sám o sobě téměř vylučuje autenticitní čtení. Nebo autor volí jiné prostředky „přiznání“, jako je tomu v Mikulkově románu *Tramp v komunismu* (2004), opatřeném poznámkou anglického vydavatele, jenž údajně našel strojopisnou předlohu v londýnském antikvariátu. Že se nejedná o autentické svědectví neznámého českého autora, je patrné z faktu, že od roku 1993 je v románu Československo opět okupováno Rudou armádou. Interpretaci fikce jako fikce tak

a s ukázkou falešných italských míst užitých v zahraničí nebo cizími autory v Itálii. (1951)

3 Mimo mystifikaci tak, jak ji chápeme, by stály případy, v nichž je pomocí falešného údaje v tiráži docíleno oklamání cenzury (např. Zahradníčkova sbírka *Rouška Veroničina* je ve vydání z roku 1949 antedatována v tiráži do roku 1947, aby se autor vyhnul postihu).

zajišťuje aktuální zkušenost českého čtenáře se skutečnými poměry v jeho zemi. Dochází tak spíše k jakési „hře na mystifikaci“, tím spíše pokud jde o kontext postmoderní literatury (viz výše). Čtenář se baví sledováním mystifikačních figur včetně paratextových, aniž by se jimi nechal skutečně zmást. Jeho reflexe mystifikace má v takovém případě vlastně velmi blízko onomu estetickému prožitku zažívanému v souvislosti s konceptuálním uměním, jak ho popisuje Felix Borecký, neboť dostatečná úroveň čtenářských kompetencí a nevelká sofistikovanosť paratextového klamu nahrazuje časoprostorovou distancí, tedy prakticky znemožňuje nesouměrné čtení, a tím i znevýhodnění čtenářovy pozice.

Tato přiznaná „hra na mystifikaci“ má za následek integraci výše uvedených postupů do samotného fikčního díla, které se pak už ani nesnaží předstírat, že je něčím, čím není, je podepsáno skutečným autorem, rámcováno jako fikce, pouze uvnitř svého narativu obsahuje jakési „falešné paratexty“, tj. pozůstatky původních paratextů mystifikačních, jejichž formu zachovává. Triviálním příkladem může být Ecovo *Jméno růže* (1980), v němž je předmluva údajného editora a nálezce rukopisu relativně zřetelně oddělena od skutečné paratextové výbavy, ale i řada děl Karla Čapka (*Obyčejný život*, *Válka s mloky*, *Život a dílo skladatele Foltýna*). Je tedy třeba uvědomit si, že mystifikace nejsou jen reakcí na existující literární konvence, ale i genetickým zdrojem některých z těchto konvencí.

Fikce nalezeného rukopisu jako konvencionalizovaná literární forma má i svůj relativně ustálený soubor pravidel, resp. obvyklých figur, jež mají svůj genetický původ právě v mystifikacích, ale i v podvrzích: předstírání procesu datace rukopisu a jeho atribuce, mnoho-mluvné líčení okolností nálezů, popis poškozených míst rukopisu a s tím souvisejících emendací, konjunktur atd. V závislosti na požadované míře věrohodnosti jsou zároveň tyto postupy parodovány, což není zdaleka jen případ postmoderní literatury. Již předmluva v *Hradu smrti* (1912) Jakuba Demla si pohrává s fikcí nalezeného rukopisu jako s klišé, což ostatně vyplývá i z okolností jejího vzniku: Deml ji napsal dodatečně na radu Otokara Březiny, který ho vyzval, aby „syrovou pravdu snu transponoval do sféry umění“ (Deml 1994, s. 92) Metoda nalezeného rukopisu jím tedy byla vnímána jako prostředek literárnosti.

Základem Demlovy předmluvy je hravě filozofující oscilování mezi imitací paratextových figur a jejich zpochybňováním: „Z textu, jež tuto odevzdávám veřejnosti (a netoliko domácí), jisté okolnosti jsou patrné, neb aspoň pravděpodobné, na příklad některý rok, některý den, a snad by bylo možno buď veřejným svoláním, anebo bedlivým studiem generálních map blíže určití též místa, kde se to stalo...“ (Deml 1992, s. 9); Deml ironicky adoruje vědu jako záruku objektivní analýzy: „Místo, kde jsem rukopis našel, jest blíže určeno v mém testamentě, a i tam zjevují se toliko z lásky k vědě, a bude prozrazeno jen činitelům tohoto oboru.“ (Tamtéž, s. 11) Podstatná část předmluvy je navíc věnována úsměvným úvahám nad legitimností vědeckého názvosloví. Po „seriózním“ prohlášení „Rukopis ‚Hradu Smrti‘ našel jsem 7. května tohoto roku,“ následuje obsáhlé impresionistické líčení počasí, které opět zvýrazňuje beletristickou rovinu předmluvy. Oscilování mezi jazykem nálezce a editora na jedné straně a jeho parodií je zjevné i v závěru předmluvy: „A tu jsem konstatoval: 1. Chybí paginace; 2. rukopis jest na některých místech vlivem povětrnosti nečitelný; 3) náboženství a národnost pisatelovu nelze přesně stanoviti; 4. pisatel jest mrtev.“ (Tamtéž, s. 14)

Paratextové figury spojené s „nalezeným rukopisem“ se nijak nemění ani v současné literatuře. U jednotlivých titulů se liší pouze míra expandování rámce do vlastního beletristického textu. Na jedné straně by tak mohla stát např. *Bílá kniha o kauze Adam Juráček* (1991) Pavla Kohouta, rozdělená do dvou částí – Prolog a Epilog, z nichž obě jsou tvořeny téměř výhradně kapitolami imitujícími jednotlivé žánry úředních dokumentů (rozsudek, závěť, memorandum,

znalecký posudek atd.). Svou dikcí tedy vlastně spadají do rámce, který již téměř nemá co uvozovat či obklopovat. Jde o modifikaci principu „nalezeného rukopisu“ do metody „rekonstrukce skutečné události“ (s níž se však setkáváme i v literatuře mnohem starší, např. v Čapkově *Válce s mloky* (1935)). Podnětem rekonstrukce je totiž zpravidla také „náhodou nalezený dokument“; stává se však přirozenou součástí rámce.

Opačný případ lze ilustrovat mj. na „rukopisu z doby smetištní“, jež předkládá Václav Vokolek v knize *Lov žen a jiné odložené slavnosti* (1993) a který zachovává metodu „nalezeného rukopisu“ v původní podobě, obohacené o prvky nonsensu. Fantaskní příběh zároveň výrazným způsobem expanduje do paratextů a narativizuje je, mj. i hyperbolizováním výše zmíněných typických postupů. „Předmluva vydavatele“ nás seznamuje s fantastickým nálezem rukopisného fragmentu – k jeho legitimizaci je využita iluze sporu dvou vědeckých kapacit:

„V těžko čitelném textu narazil na nesrozumitelné narážky připomínající jakousi kultickou knihu *De natura sonoris*. Byly-li však *Slavnosti novoročenek* (že se jedná o název díla tvrdí prof. Tanner, dr. Sacharovskij se domnívá, že jde jen o pozdější náhodnou poznámku čtenáře) pokračováním či komentářem neznámé knihy, nebylo jasné. Bylo však možné, že podobné dílo neexistuje a je jen jedním z mnoha výmyslů, lží a mystifikací, v nichž si tehdejší doba prokazatelně libovala.“ (Vokolek 1993, s. 5)

Jak je typické zejména pro postmoderní mystifikace, objevují se odkazy na diskutabilitnost hranice mezi realitou a fikcí a možnosti objektivního poznání: „...nový objev přinesl jen nové otázky...“ (Tamtéž, s. 5) Samotný princip fragmentu vždy legitimizuje míru „editorovy“ fabulace, umožňuje použít výslovně beletrizujících prostředků. Zároveň bývá tematizována možnost posunu významu či stylových kvalit překladem originálu do aktuálního jazyka. Tak je tomu – v ironizované poloze – i u Vokolky (v „Poznámce vydavatele“):

„Tato kniha je věrným přetiskem původního rukopisu nalezeného profesorem Tannerem v oblasti MC 9. Dodržuje všechny schválnosti, výstřednosti i nedokonalosti originálu. Při překladu do řeči Vasar bylo dbáno na maximální přesnost převodu.“ (Tamtéž, s. 173)

Podobně jako Vokolkův text je koncipován i *Nevysvětlitelný příběh* (1998) Josefa Škvoreckého, k němuž se podrobněji vrátíme v 10. kapitole. „Předmluva Patricka Olivera Enfielda k prvnímu vydání v knižnici Delfin“ je umístěna až za list s titulkem „Questovo vyprávění“, čímž je (snad až zbytečně) signalizován její fikční status. Konvence „nalezeného rukopisu“ je však i zde zřejmá: Historie nálezu svitku je „dostatečně známa z denního i odborného tisku“ (falešná ověřovací autorita; Škvorecký 1998, s. 11); Rukopis byl „podroben všem dnes dostupným testům a lingvistickému rozboru, neboť pochopitelně bylo podezření, že jde o podvrh. Opakované zkoušky i analýzy shodně potvrdily, že jde skutečně o římský rukopis z první poloviny prvního století po Kristu...“ (vyloučení podvrhu; tamtéž, s. 11).

„Následuje anglický převod latinských textů, který jsem se, podle překladu profesora H. P. Langhorna z Miskatonické university, snažil stylisticky zpřístupnit laické veřejnosti, aniž jsem cokoli vynechal, přidal nebo proti smyslu odborné interpretace zkreslil. Překlad je tištěn kursivou, v místech, kde bylo možno dojít k hypotetickým závěrům, spojuji text fragmentů explikacemi, tištěnými tučně a založenými na odborných hypotézách profe-

sora Langhorna. Úryvky následují po sobě v chronologickém sledu, pokud to bylo možno vydedukovat (někdy jen negativně) ze zachovaného textu, a jsou očíslovány. Písmena nebo slabiky, popř. celá slova, jež si lze z větného kontextu domyslit, jsou v kulatých závorkách. V těch jsou rovněž odhady profesora Langhorna, jak mnoho textu vzalo za své vinou vlhka a jiných faktorů, jež působily v puklé urně.“ (legitimizace fabulace odkazem na editorskou praxi, překlad a opravy; tamtéž, s. 11n)

Zdánlivá věrohodnost paratextů, zpochybněná někdy až samotným textem, který obklopují, sice již málokdy obelstí současného čtenáře, avšak nezřídka usvědčuje z nekritické důvěry v konvence paratextové výbavy knihy instituce typu knihoven či knihkupectví. U Mikulkova *Trampa v komunismu* stačila kombinace přední tiráže („Přeloženo z anglického originálu Looking for the Promised Land“), poznámky editora anglického vydání knihy a poznámky autora českého překladu k tomu, aby byl zařazen v několika knihovnách mezi anglickou prózu (mj. Studijní a vědecká knihovna v Hradci Králové).

O silné konvencionalizaci uvedených postupů svědčí mj. i fakt, že jsou parodovány cimrmnologii – viz groteskní líčení objevu liptákovské truhly s pozůstalostí, datace Cimrmanova příchodu do Liptákova měřením poločasu rozpadu radioaktivního uhlíku, atribuce Cimrmanových operetních árií, rekonstrukce textu hry Němý Bobeš z rukopisu poškozeného sušením hub atd. S parodií principu nalezeného rukopisu se ovšem setkáváme ještě mnohem dříve, mj. u Jana Nerudy a jeho *Figurek*, poslední *Povídky malostranské* (1878). Právě zde je daný princip chápán jako jedna z rekvizit romantické literatury, spolu s pořizováním „autentických“ deníkových zápisků, které jsou rovněž parodovány.

STYLIZOVANÉ AUTENTICITNÍ ŽÁNRY

Mystifikační paratexty se nejčastěji spojují s žánry označovanými jako autenticitní, tj. s deníkem, biografií, autobiografií, paměťmi či korespondencí. Zároveň se jedná o tytéž žánry, které jsou nejběžnějším předmětem vážně míněných literárních podvrhů. Vzniká tak kuriózní situace, kdy umělecká literatura (s nadsázkou řečeno) de facto imituje postupy prověřené „kriminální“ praxí (viz Hitlerovy deníky, Protokoly sionských mudrců, podvržené Pascalovy dopisy apod.).

Fiktivní autobiografie či deník se nutně nemusí vztahovat k fiktivní osobnosti, v případě, že je připsána existující osobnosti, má vlastně status podvrženého díla. Mystifikace přitom nemusí být jen výrazem snahy demaskovat žánrové konvence s autobiografií či deníkem spojené, ale i způsobem, jak získat odstup od zpracovávané látky či jak vystihnout rozporuplnou osobnost, o níž se pojednává. Petru Ackroydovi se podařilo ve *Fiktivním deníku Oscara Wilda* (1983) vystihnout paradoxní a ironické roviny Wildova života právě díky zvolené metodě (za niž získal Cenu Somerseta Maughama). Reaguje mj. na fakt, že řada okolností Wildova života je nejasná, zamlžená legendami a autostylizacemi. Pracuje se skutečnými fakty včetně autentických citátů z Wildova díla, ale prokládá je více či méně skrytými smyšlenkami. Píše alternativní Wildovu biografii. Ackroyd je přitom znám jako zastánce autonomie literárního jazyka, Wildovo „umění pro umění“ velmi konvenuje jeho vlastnímu názoru na literární tvorbu, a to včetně žánru biografie, který se podle něj liší od fikce jen vyšší mírou důvěryhodnosti.

Fiktivní korespondence jako prostředek mystifikace rovněž může mít dvě odlišné podoby v závislosti na tom, zda jde zároveň o podvržené dílo (tedy záměnu identity autora), nebo jen o jinou formu stylizace pro jinak autentickou výpověď skutečného autora. To je případ mj.

Ukradených dopisů (1988) Gérarda Depardieu, v nichž pomocí smyšlených listů kolegům, přátelům a rodině vytváří vlastní sugestivně laděný autoportrét. Forma dopisu mu umožňuje legitimizovat určitou konfesní otevřenost a intimitu, která by v tradičně pojaté autobiografii mohla působit až laciným dojmem. S podobným záměrem vznikaly i *Otevřené dopisy* (1993) Jeana Guittona, soudě podle předmluvy, v níž autor zdůrazňuje potřebu vyslovit na sklonku života „nahlas“ to, co se nikdy neodvážil říct „ani potichu“. V českém prostředí bychom mohli nalézt paralelu v *Emigrantském snáři* (2003) Vladimíra Binara, kolísajícím mezi románovou a dokumentární formou a stylizovaném do dopisů z Tahiti.⁴

Specifickým způsobem varioval korespondenční mystifikaci Michal Šanda v *Dopisech* (2009), když vytvořil absurdní písemný dialog mezi Karlem Havlíčkem Borovským a sebou samým. Část textu tvoří autentické Havlíčkovy listy, část je specifickou formou autobiografie či deníku, zachycujícího Šandovy kontemplace i soukromé události v průběhu deklarovaného půl roku (říjen–březen 2008). Jde o další z polemických replik do pomyslné literární diskuze nad autenticitou umělecké výpovědi. Oba typy dokumentů – Havlíčkovy skutečné listy i Šandovy stylizované odpovědi jsou samy o sobě stejně autentické, pomineme-li předstíranou korespondenční formu na straně Šandově. Spojeny v jeden celek však tvoří groteskní a na výsost literární, tj. vykonstruované gesto. Oproti očekávání se navíc v dialogu nestřetávají žádné vysoké ideje ani odhalení tvůrčích pohnutek spisovatele, ale jen to nejvšednější rozprávění o každodenních banalitách. Spojujícím motivem obou pisatelů je včelařství, tedy záliba sama o sobě velmi vzdálená jejich profesi. Šanda se tak vysmívá bláhové představě, s níž přistupujeme k autentickým dokumentům ze života známých osobností jako k průzoru do enigmatického pozadí jejich tvorby, tedy jinak než k deníku či korespondenci psané „obyčejným člověkem“. Nepředkládá ale ani žádné „pikantní“ historky pro senzacechtivé publikum, účinek textu zůstává v demonstrativně neautentické rovině, v čistě literární, absurdní konfrontaci někdy až nereálných detailů (včely uhnížděné v komodě v Šandově bytě apod.).

V mystifikačně laděném rozhovoru s Radimem Kopáčem, v němž pokračuje v započaté hře („Že existuje nějaký Havlíček, jsem věděl z *Ročenky včelaře* pro rok 1851. Inzeroval v ní prodej propolisu na dobírku.“ – Vykecat se z trablů 2009, s. 1), přiznává Šanda jednak snahu prověřit možnosti relativně stabilizované korespondenční formy a jednak určitý autoterapeutický účinek, který mu tato forma nabízí. Jinde pak upřesňuje, že právě nahlédnutí formy korespondence jako svého druhu autoterapie stálo u zrodu celého nápadu. Nad autentickými dopisy, které si vyměňoval s jedním z přátel, si uvědomil, že mají jen minimálně dialogický charakter. Oba pisatelé se spíše zpovídali ze svých „všednodenních strastí a slastí“, než aby reagovali na komunikační pobídky toho druhého. „To už bych si mohl dopisovat s někým naprosto cizím,“ upřesňuje Šanda. (I prohra je hra, jenom není tak veselá 2009, s. 20)

Také *Dopisy* byly v mnohých knihkupectvích zařazeny mezi „historii“ či „literaturu faktu“ – Havlíčkovo jméno jako součást paratextové výbavy dokonale zastínilo identitu druhého z korespondentů (podle obálky mohl být snad i považován za pouhého editora). Nešlo přitom o první z Šandových mystifikací, již v roce 2000 publikoval soubor padesáti **fiktivních portrétů** bluesmanů mississippské delty spolu s fotografiemi a básněmi z pozůstalosti Roberta Boyera, „hazardního hráče z přesvědčení, alkoholika, tuláka, povaleče, ale i námezdního dělníka nuceného vzít zavděk hrubou dřinou...“ (Šanda 2000, záložka) „Celý měsíc po vyjití *Blues 1890–1940*

4 O tom, že stylizace autobiografie či románu do formy korespondence je již zaužívaná, svědčí mj. fakt, že v některých knihkupectvích existuje samostatná sekce pro „fiktivní korespondenci“ (např. internetový obchod knihy. abz.cz).

si hudební historici a publicisté drbali hlavu, jak je možné, že Čech, a nadto laik učinil v amerických archivech takový zásadní objev a naprosto proměnil dosavadní historii tohoto hudebního žánru,“ vzpomíná Radim Kopáč.⁵ (I prohra je hra, jenom není tak veselá 2009, s. 20)

Paratexty knihy jsou velmi přesvědčivé (kromě předmluvy rejstřík, seznam zkratk, ediční poznámka, ale i již napovídající použitá literatura) a na rozdíl od *Dopisů* rámcují relativně uvěřitelný obsah. Mystifikační půdorys je však zcela prozrazen na záložce knihy. Fakt, že řada knihkupců, ale i odborných čtenářů rozpoznala mystifikaci teprve s určitým časovým odstupem, hovoří mj. pro hypotézu Daniely Hodrové o tendenci „přeskakovat“ knižní paratexty jako pro četbu nepodstatné.

Blues 1890–1940 nese podtitul *Robert Boyer, život a legenda v zaprášeném světle archivních dokumentů uložených pod signaturou 82219 C v krabici od bot v depozitáři Noxubee County Library, 103 East King St., Macon* a je opatřen obligátním úvodním komentářem bizarních okolností nálezu pozůstalosti, stejně jako popisem a zdůvodněním údajných editorských zásahů. Beletrizujícím leitmotivem předmluvy (jímž bylo u Demla počasí a pseudovědecká kontemplace) je zde chytání nadměrného exempláře brouka roháče. Vlastní Šandův medailon na zadní záložce pak má stylizovanou povahu blízkou medailonům bluesmanů. Seznam použité literatury prozrazuje, že za zdánlivě zcela fiktivními portréty hudebníků prosvítají údaje faktografické a že vést hranici mezi realitou a fikcí nebude nijak snadné, jako ostatně ve všech Šandových knihách.⁶

Předlohou Roberta Boyera, jehož životopis prosvítá knihou, byl Šandův strýc. Postava se zdánlivě *ikonickou* referencí k aktuálnímu světu v případě reálného bluesmana a *symbolickou* v případě bluesmana fiktivního tedy ve skutečnosti odkazuje *indexovým* způsobem, což není podstatné pro interpretaci samotného textu, ale pro dekodování filozofického projektu mystifikace. *Bues 1890–1940* bylo podle Šandových vlastních slov „furiantským pokusem vyjádřit poezii prostřednictvím té nejsuchopárnější formy, jakou jsem si dovedl představit: slovníkovým heslem.“ (I prohra je hra, jenom není tak veselá 2009, s.18) Fikcí se snažil o „historickou pravdivost“, tedy vystižení autentické atmosféry. Všechny jeho smyšlenky by mohly být – teoreticky vzato – pravdivé. „Abych dosáhl historické pravdivosti, musel jsem většinu dění umístit na přelom minulého a předminulého století, kdy se blues teprve formovalo,“ uvádí. (Tamtéž, s. 19) Proto hledal i pro své postavy autentické modely, jejichž charakteru pouze modifikoval. Pro Radima Kopáče je to také důvod, proč je Šandova přiznaná mystifikace uvěřitelnější než ty, k nimž se autoři nepřiznali. (Tamtéž)⁷ Zdá se, že jako polemická replika do diskuze nad autenticitou může být kniha vykládána různým způsobem: jako popření mytizované schopnosti autenticitních žánrů vyjevovat realitu v „pravdivějším světle“ a zároveň jako schopnost mystifikace vlastnosti autenticitních žánrů obnovovat či reformovat.

S dalším autenticitním žánrem – **fiktivními paměťmi** – se v literatuře setkáváme již od dob Daniela Defoa a jeho *Robinsona Crusoa* (1719), který také zvolený způsob stylizace proslavil (po něm ho zpopularizovali i *Tři mušketýři* Alexandra Dumase). Hojně se od té doby uplat-

5 Šanda ještě několik let údajně dostával nabídky číst na bluesových koncertech. V roce 2012 pak nakonec vydal skutečnou antologii blues a o blues ... *a to je blues* (2012).

6 Kromě výše jmenované srovnej též „postmoderní jukebox“ *Metro* (1998) psaný pod pseudonymem (respektive gynonymem) Jana Kroustová.

7 Šanda v *Blues 1890–1940* ideově navazuje na básně-dokumenty ze sbírky *Dvacet deka ovaru* (1998); naopak pokračováním faktografické stylizace v tomtéž duchu je kniha *Obecní radní Stoklasné Lhoty vydraživší za 37 Kč vyčpaného jezevce pro potřeby školního kabinetu* (2001), fiktivní vesnická historie sestavená z pseudodokumentů (zápisů z gruntovních knih, závětí, kronik apod.), a *Sudamerická romance aneb Kronika osidlování Gran Chaca* (2003), beletrizovaná pseudofaktobiografie inspirovaná obskurními prvorepublikovými cestovatelskými příručkami.

ňuje zejména v historické próze, jak u nás můžeme vidět na *Pamětech katovské rodiny Mydlářů v Praze* (1886–90) Josefa Svátka, *Pravdě o zkáze Sodomy* (1968) Ivana Kříže či *Pamětech českého krále Jiříka z Poděbrad* (1981) Václava Erbena. První svazek trojdílných Erbenových *Pamětí* byl opatřen mystifikační předmluvou údajného editora starého rukopisu a fragmentem úvodních slov anonymního písaře, v nichž mj. dosvědčoval, že mu rukopis diktoval samotný král. (V souborném vydání již tyto paratexy nebyly obsaženy.) Jak je pro mystifikující paměti typické, těží i Erben z nedostatku faktografických údajů o životě krále (zejména mládí a dětství), tato „bílá místa historie“ pak vyplňuje fikčním konstruktem, který ale známým faktům neodporuje. Soustředěním na bizarní momenty ze života Jiříka z Poděbrad polemizuje s heroizací „velkých panovníků“, ale i s uctíváním „velkých dějin“ jako takových, zároveň má aktuální společenský přesah vzhledem k době normalizace v Československu. Tyto principy fiktivních pamětí lze považovat za univerzální, objevují se v různých variacích i v literatuře současné, jak lze doložit na knize Vladimíra Přibského *Její počestné Veličenstvo císařovna* (2007). V údajných vzpomínkách baronky Terezie Grassové, komorné císařovny Marie Terezie, se odehrávají „velké dějiny“ pouze v pozadí, zatímco akcentován je soukromý život šlechty, jenž se s autentickým žánrem slučuje mnohem lépe.

MYSTIFIKAČNÍ PARATEXTY JAKO SOUČÁST „HRY NA MYSTIFIKACI“

Jestliže nejpropracovanějším českým mystifikačním konstruktem je život a dílo Jára Cimrmana, setkáme se zde i s nejobsáhlejší paratextovou výbavou. První fáze mystifikace byla spojena s rozhlasovým pořadem *Nealkoholická vinárna U pavouka*⁸ (1966), fingovaným přímým přenosem z neexistujícího podniku. Simulace reálné reportáže balancovala na hraně uvěřitelnosti a přispěla tak k jistému prodloužení období, kdy část české veřejnosti považovala Cimrmana za skutečného člověka (tehdy řidiče parního válce s neobvyklými zálibami). Ohlášení nálezů liptákovské truhly koncem roku 1966 doprovázely opět realistické kulisy, v červnu 1967 pak zafungovala rozhlasová kampaň zvoucí posluchače do divadla na uvedení prvních Cimrmanových her.

Do hry se zapojila tehdejší periodika, zejména *Mladý svět*. Rudolf Křesťan v něm připravil rozhovor s členy Společnosti pro rehabilitaci díla a osobnosti Jára da Cimrmana: Evženem Hedvábným (vl. jm. Karlem Velebným), Miloněm Čepelkou, Jiřím Šebánkem, Janem Trtílkem, Artušem Lefflerem (vl. jm. Oldřichem Ungerem), Zdeňkem Svěrákem a Ladislavem Smoljakem. (Jára da Cimrman 1967) Celý článek zcela respektuje mystifikační iluzi, ani perex neprozrazuje, že bude řeč o osobnosti fiktivní. Nadsázka je patrná pouze „mezi řádky“, uvěřitelnost textu tak závisí na míře čtenářské ochoty akceptovat jemné absurdity Cimrmanova života a díla. Vzhledem k dobové oblibě „obzvláštníků“ to však není nijak jednoduché, Cimrmanova osobnost se totiž zdá zcela zapadat do spektra Boreckým později definovaného „mašiblu“ (magoři – šílenci – blbí), tedy mezi skutečné kreativní podivíny typu Jakuba Hrona Metánovského. Odpovědi v rozhovoru se shodují s pasážemi úvodního cimrmanovského semináře v *Aktu*, který tak de facto předjímají (premiéra *Aktu* proběhla čtvrt roku po uveřejnění článku, ale nastudován byl již těsně před uvedeným rozhovorem). Zároveň jsou parafrázemi částí *Vinárny U pavouka*. Poprvé se objevuje doprovodná fotodokumentace jako součást paratextové hry. Z jednotlivých snímků není patrné, zda jsou stylizovány pro daný účel, nebo se jedná o au-

8 K její poetice se v osmdesátých letech vrátila šebánkovská linie cimrmanologie v pravidelném Salonu Cimrman.

tentické fotografie s podsunutým zavádějícím (a groteskním) významem. Druhá možnost pak v grafickém ztvárnění cimrmanologie převládne a stane se jedním z klíčových nástrojů paratextové mystifikace.

Již na konci první sezóny uspořádalo Divadlo německou přednášku v Cimrmanově rodišti, tedy ve Vídni. Doprovodná výstava předmětů z Cimrmanova života byla přijata stejně vážně jako přibližně po čtyřiceti letech její rozšířená verze v suterénu Petřínské rozhledny, kterou mnozí zahraniční návštěvníci hodnotili v televizní reportáži jako „nedůstojnou tak velkého českého génia“, a to pro její skromné poměry.⁹ Samotnou přednášku však publikum akceptovalo a na specifický mystifikační humor přistoupilo. Oproti tomu české publikum v Mariánských Lázních vypískalo v roce 1970 *Hospodu na mýtince*, neboť přišlo do divadla na klasickou operetu, místo níž dostalo jen parodii. (Dodatky 1993, s. 16n) Z toho je patrné, že mystifikační značka divadla nebyla ještě veřejnosti zcela známa. Ačkoli kritika reflektovala mystifikační rozměr divadla a spojovala ho s tehdy již známou Vinárnou U pavouka, veřejnost prvních několik měsíců až let tápala, jak dosvědčuje i příklad Jana Wericha. Ten byl ještě v momentě, kdy (nerad) svolil k návštěvě představení *Němého Bobše* (1971), přesvědčen, že uvidí sice karikaturní inscenaci, avšak vztahující se ke skutečnému „zasutému“ obrozenci, jehož absurdní pozůstalost mají autoři divadla k dispozici.¹⁰

Během každého představení se většina publika zorientovala, avšak než se stal Cimrman kolektivně sdílenou „národní mystifikací“, uplynulo půl desetiletí. „Smáti se tu znamenalo docela vančurovsky lépe vědět. Být zasvěcen, být přiznán, být informovanější než ti noční chodci na náměstí, kteří tehdy ještě váhali, co si o tom Cimrmanovi myslet,“ vzpomíná Přemysl Rut. (Dodatky 1993, s. 51) Ještě v roce 1969 píše Zdeněk Hořínek v *Hostu do domu*: „Sugesce Cimrmanovy osobnosti, virtuózně balancující na pomezí šarlatánství a geniality, je tak přesvědčivá a cimrmanologická dokumentace tak autentická, že naivní (tj. normální) účastník seminářů nemá daleko k tomu, aby uvěřil, že Jára Cimrman skutečně existoval.“ (Hořínek 1969, s. 16) Zároveň v tutéž dobu vychází ve *Světové literatuře* (č. 5/6) cimrmanovská kapitola v rámci Malé antologie patafyziky. Smoljak se Svěrákem v ní staví Cimrmana na první místo středoevropské patafyziky, odkazují zejména na jeho údajnou práci o trojúhelníku *Úhelník, úhelník, úhelník* (1893). Spojením s patafyzikou posilují fikční status cimrmanologie, avšak volbou komunikačních prostředků dál předstírají autentičnost objevu.

Teprve v sedmdesátých letech sílí všeobecná popularita natolik, aby se celá mystifikace posunula k téměř výhradně souměrné recepci, z doprovodných paratextů jako prostředku mystifikace se tak zároveň stávají prostředky celospolečenské „hry na mystifikaci“, jakéhosi kolektivně vytvářeného mýtu. Role laické veřejnosti se významně posiluje po roce 1989, resp. v průběhu devadesátých let, kdy začínají vznikat ulice a náměstí nesoucí Cimrmanovo jméno, je po něm pojmenována jedna z hvězd objevená českými astrology a rovněž hora v pohoří Altaj. Na paratextech se tak podílí celý národ, mj. i vznikem webových fanklubů a nominací Cimrmana na největšího Čecha. V létě roku 1992 může být veřejně vyhlášeno (letáky v tramvaji) stěhování Divadla Járy Cimrmana do Štítného ulice na Žižkově, v níž Cimrman „prokazatelně bydlel“, aniž by autoři doufali kohokoli oklamat. (Dodatky s. 49)

Cimrmanovské paratexty, ať už knižní, či mediální, jsou typické secesní stylizací. Rakousko-uherský kolorit byl přitom prvním hrám dodán až dodatečně, aby se v dobách nor-

9 Reportáž byla součástí večerního zpravodajského bloku a není prakticky možné dohledat přesný bibliografický identifikační odkaz.

10 Podle osobního svědectví Zdenka Svěráka.

malizace vzdálily nežádoucím konotacím se současností (mj. *Vyšetřování ztráty třídní knihy*, kde se stal z ministra zemský rada, a *Akt*, kde příslušníka Veřejné bezpečnosti nahradil sexuolog). Autorem grafického stylu byl člen divadla Jaroslav Weigel. Iluze vytvářená spojováním dobových fotografií s cimrmanovským obsahem postupně přerostla v osobitý styl vizuálního nonsensu, který se blížil Haškovým kolážím ze *Světa zvířat* (viz kapitolu 7), ale i principu, jež jsme popsali u *Octobriany*. Fakt, že obrazový znak může mít nespočet různých významů, které je možné aktualizovat či potlačit doprovodným textem, dovedli cimrmanologové k dokonalosti využíváním absolutně nesdělných snímků, které verbální konkretizaci přímo vyžadovaly (viz různé Cimrmanovy portréty zezadu či v davu).

Tištěná podoba her a doprovodných textů tvoří dnes několik desítek knižních svazků, z nichž většina zachovává paratextovou iluzi zveřejňování díla existujícího génia. Dodržování secesního koloritu ve vizuálním ztvárnění edice posiluje mj. soudržnost edice, která tak imituje princip sebraných spisů skutečné osobnosti. Název edice Divadlo Járy Cimrmana v nakladatelství Paseka je na většině vydaných knih signalizován na úkor titulu díla (divadelní hry). Má totiž vyšší informační hodnotu pro potenciálního kupce, pro nějž je Cimrman především „uměleckou značkou“.

Zaplnění jednotlivých paratextových pozic v knihách (sešitcích) věrně imituje nakladatelskou praxi na přelomu 19. a 20. století, a to včetně umisťování „autentických“ fotografií z Cimrmanova života na frontispisu a reklamních textů v závěrečném prostoru. Jako součást mystifikace může být vnímáno i narušování chronologie vzniku jednotlivých her v procesu jejich vydávání. (Srovnej Müllerová 2011, s. 185) Zvláštní mystifikační hru pak dotvářejí závěrečné reklamní dvojstránky, v nichž je spojována autentická identita firmy včetně loga (např. Pražská plynárenská) s absurdním cimrmanovským obsahem inzerátu („V Praze hodlal Cimrman založit první leasingovou společnost, zpřístupňující i chudým vrstvám dobrodiní plynu. Výrobci ohříváků krejčovských žehliček Rychlý a Schnell jej však na přihlašovací úřadě předběhli.“ Dodatky, s. 141), který zastírá svou propagační funkci směrem k firmě a zároveň předstírá, že se vztahuje k Cimrmanovým vědeckým či osvětářským peripetiím. Některé sekundární texty mají parodický vztah k samotnému procesu paratextualizace: např. když nahrazují čtenářem očekávané informace, obvykle nacházené v daném prostoru knihy zcela jiným (často ironickým) obsahem. Tak lze číst mj. verše slavných českých básníků věnované Cimrmanovi, jimiž je nahrazen obligátní medailon na záložce ve sborníku *Já, Jára Cimrman* (1991). (Ten je mj. prakticky celý složený z cimrmanovských paratextů.)

Lenka Müllerová upozorňuje na schopnost cimrmanovských paratextů suplovat bezprostřední divadelní kontext her, které jsou z něj vytrženy a stávají se literárním dílem, přestože tak nebyly zamýšleny. Nahrazují vlastně čtenáři iluzi dobové atmosféry, přinášejí další „důkazy“ o existenci Járy Cimrmana a jeho vlasteneckém úsilí. „Kontaminace rolí autor – hrdina – vědec – tvůrce paratextu (...) zpevňuje tvar knihy a ruší pro čtenáře pozorovatelné hranice mezi primárním textem a paratextem, způsobuje jejich vzájemné prolínání a propojování se. Funkčnost paratextů však není narušena, paratexty se naopak stávají jakousi prodlouženou součástí primárního textu a spoluvytvářejí komplexní cimrmanovskou mystifikační hru...“ (Müllerová 2011, s. 186)

Součástí této hry je i uvedení Cimrmana do pozice prvního autora knihy. Tuto iluzi zcela ruší teprve kompletní vydání spisů z roku 2009, kde již figurují Zdeněk Svěrák a Ladislav Smoljak jako autoři, včetně autentických medailonků. Müllerová přičítá opuštění principu hry snaze nakladatele zacílit na širší skupinu čtenářů. Tomu odpovídá i paratextové vyzdvižení celoživotního Smoljakova a Svěrákova díla, „explicitní pojmenování tvůrčího procesu a jeho vý-

sledku, komunikační odstup tvůrce paratextu od čtenářů, ale také informace o úspěšnosti celé tvorby obou autorů a stručný vhled do historie Divadla Járy Cimrmana.“ (Tamtéž) Paratextová mystifikace zůstává patrná pouze v detailech (frontispis), stává se dekorem textu bez ambicí na dotváření jeho sémantického gesta.

9. MYSTIFIKACE A HISTORICKÁ FIKCE

Historická próza vytváří ideální prostor pro mystifikaci už tím, že je založena na zprostředkovaných informacích a že svými paratexty, ale i uvnitř narativu signalizuje příznaky historičnosti (název, podtitul, jména, letopočty, jazykové archaismy, historické reálie) stejně jako fikčnosti (silná fabule, subjektivní emocionální svět hrdinů, interpretace událostí). Vytváří tak pole pro vypravěčské oscilování mezi oběma protiklady, ale i pro záměrné zastírání či naopak předstírání skutečné reference elementů fikčního světa ke světu aktuálnímu. Velmi důkladně se s touto dvojakou povahou pokusil vyrovnat Lubomír Doležel v knize *Historie a fikce v období postmoderny* (2008), když se vrátil k otázkám podobnosti či rozdílnosti historického a fikčního narativu a klasifikoval jejich přechodné formy. Odmítl však zároveň (jako příliš paušalizující) tvrzení formulovaná v teoretických analýzách konce osmdesátých let (Linda Hutcheonová: *A Poetics of Postmodernism*, 1988; Brian McHale: *Postmodernist Fiction*, 1987), totiž že postmoderní historické fikce kladou čtenáři prostřednictvím své narativní struktury tytéž otázky jako současná filozofie a historiografie, tj. snaží se uměleckými prostředky zpochybnit legitimnost kanonizovaného obrazu dějin a možnost jejich adekvátního historiografického popisu.

To nic nemění na faktu, že je uvedený způsob strukturace narativu pro postmodernu typický a že princip mystifikace zde nachází silnou odezvu. Čtenářský kontrakt spojený s historickým románem již zároveň v posledních desetiletích uzualizoval předpoklad kritické, „nedůvěřivé“ recepce, zkoumání a prověřování předkládaných vypravěčských postojů, komparování našich představ o historickém světě se světem fikčním. Mystifikace může i v tomto případě velmi dobře těžit z konvencí literární komunikace a také tak s oblibou činí. Promítá se do díla formou akcentování mezních stylizačních postupů, zvýznamněním krajních poloh elementů narativu na ose realita–fikce. Oscilováním mezi „historickou pravdou“ a „fikčním konstruktem“ jako by se však zároveň ukazovala absurdnost snahy jednoznačně je odlišit. Upírání autentičnosti dokumentu jako ideálu, kterého nelze dosáhnout, ho přibližuje příběhu a naopak. Filozofickým projektem mystifikace realizované prostřednictvím historické fikce je právě ono zpochybnění kanonizovaného obrazu dějin, jak o něm uvažují Hutcheonová, McHale, ale i mnozí další.

Míra korespondence fikčních postav historických fikcí s jejich autentickými prototypy přirozeně nebývá vždy příznaková; pokud však příznaková je a pokud se text pokouší tvůrčím způsobem manipulovat se čtenářskou hypotézou o této korespondenci, můžeme hovořit o mystifikaci. To je i případ próz Vladimíra Macury, které budou hlavním předmětem analýz v této kapitole. Jeho bytostně (a vědomě) sémiotický přístup k psaní se na zkoumání poměru fikce a reality přímo zakládá. Tento poměr má pro něj znakovou povahu, s níž lze tvořivě manipulovat, a vytvářet tak v textu další významové roviny (viz níže). Z hlediska čtenářské recepce je pak relevantní i určitý předpoklad spojený s psychofyzickou osobou autora – známého mystifikátora; tedy předpoklad, že mystifikovat bude i ve svých prózách.

MYSTIFIKAČNÍ POSTUPY V HISTORICKÝCH A HISTORIZUJÍCÍCH FIKCÍCH

Nejsilněji se princip mystifikace uplatňuje v tzv. kontrafaktuálních narativech, koncipovaných přímo jako konstrukce alternativních dějin, tedy přepis (většinou klíčových) historických

událostí. Ačkoli mají tyto ve své podstatě experimentální fikce silný gnozeologický potenciál, podléhá postmoderní čtenář nezdědka klamu, že je lze interpretovat jako skutečný exaktní sociologický výzkum (faktografické modelování alternativy). (To je do jisté míry zapříčiněno i tím, že obdobných experimentů skutečně využívá historiografie, avšak za přísně kontrolovaných podmínek). To, co však platí pro parodické přepisy klasických děl, totiž že konfrontují „kanonický fikční svět se současnými estetickými a ideologickými požadavky“ (Doležel 2003, s. 202), platí i pro „přepisy historie“. V obou případech je na čtenáře zesílen požadavek práce se dvěma *encyklopediemi* – fikčního a aktuálního světa – a je nabádán explicitně konfrontovat oba světy, resp. zamýšlet se nad jejich vzájemnou interakcí. Pokud dochází ke karnevalizaci historie, stává se pozadí historických faktů podmínkou jejího adekvátního čtení.

Mystifikace hojně využívá skutečnosti, že mezery v množině lidského poznání vytvářejí nekonečné pole domněnek, stojících někde na pomezí historického faktu a fikce. To umožňuje nejen zaměňovat realitu a fikci jako takové, ale i znejišťovat čtenáře v tom, zda je předkládaná informace vůbec verifikovatelná. Za příklad vezměme dvě knihy Patrika Ouředníka: *Rok čtyřiaadvacet* (1995) je hrou v epistemologických intencích. Rovnítko mezi pravdou a historickou pravdou systematicky ruší. Jako konstrukční složku pravdy akcentuje paměť, která fixuje a transformuje historické skutečnosti. Kolektivní vzpomínku (zkušenost) staví do kontrastu s individuální, přičemž podstatný je právě jejich průsečík, tam kde se „pravda společnosti a pravda individua“ setkává, nebo naopak rozchází. Jakékoli formulování pravdy jazykem ztroskotává na jeho ideologické podstatě. (Hárl 2002, s. 79)

Europeana (2001) se stavějí zamítavě ke shodě individuálních vzpomínek se skutečností. Mystifikační struktury jsou v nich ještě patrnější. Pregnantně vyjádřil jejich fungování Vlastimil Hárl v doslovu:

„Propojení beletristických prvků s esejem ve smyslu pojednání o otázkách historie, kultury a filozofie vede k ambivalenci, která čtenáře neustále tlačí do pastí. Rozhodneme-li se číst text jako fikci, k čemuž nás svádí vypravěčský tón, práce s asociacemi a konotacemi, anekdotické epizody i suchý humor marginálií [...], oceníme vedle zmíněných prvků zejména Ouředníkovy parafráze celé panoplie společenských i exaktních věd, nashromážděných jakoby ke gigantické univerzální encyklopedii [...]. Ale náznaky příběhů, citace a parafráze jsou prostřídány leitmotivem hrůz první a druhé světové války, zločinů komunismu a nacismu; zde nás strohá řeč čísel a dat upozorní, že tyto hrůzy jsou reálné, že tady dokument, tj. realita, předčí i tu nejmorbidnější fikci [...]. Pojmeme-li naopak text jako historicko-filozofický esej o Evropě 20. století, vzdor dějinné faktografii se nás postupně začne zmocňovat neklid, nejistota, nevole: je možné, že by stejně jako refrénovitý ‚hlas lidu‘ i to, co pravili různí filozofové, antropologové, matematici, astrofyzikové, lingvisté, sociologové, psychologové atd., byla jen báchorka, parodie, fikce?“ (Hárl 2001, s. 123n)

Pokud lze paušalizujícím způsobem pojmenovat rozdíl mezi tradičním historickým románem (rozuměj více méně realistickým) a postmoderní historickou fikcí, pak by mohl být formulován jako proměna edukativní funkce textu. Zatímco tradiční historická próza postuluje svou schopnost přispívat k poznání minulosti a *fixovat* dějinnou paměť (jakkoli je to problematické), postmoderní fikce je formulována jako způsob, jak čtenářské znalosti a zkušenosti *testovat* či *relativizovat*, a to právě prostřednictvím mystifikace. Oslabuje se informativní funkce textu, zesiluje se funkce estetická, spojená s estetickým prožitkem mystifikace (viz kapitolu 2).

Mystifikace tak de facto „vrací“ historizující narativ do krásné literatury, tj. sféry umění, neboť oslabuje jeho dokumentární hodnotu a nahrazuje ji hodnotou estetickou, pramenící z estetické libosti (viz blízkost mystifikace konceptuálnímu umění).

Výše uvedené teze se pokusíme ilustrovat analýzou románového cyklu splňujícího kritéria postmoderní historické fikce; jde zároveň o text, v jehož souvislosti bylo slovo *mystifikace* nesčetněkrát skloňováno, ač se jeho autor sám prohlašoval být „hovějším realistou“ a ač by se dala jeho metoda tvorby považovat za téměř historiografickou.

MACUROVA HRA NA HISTORII

Mystifikační románová tetralogie *Ten, který bude* (1999) Vladimíra Macury vychází z akcentovaných herních principů v literární komunikaci, ty jsou v souvislosti s mystifikací zároveň tematizovány. Cyklus próz lze číst jako jakýsi beletristický (ale skrze mystifikaci i filozofický) pandán k Macurovým teoretickým pracím zabývajícím se problematikou českého národního obrození. Jak jsme již uvedli v předchozích kapitolách, spojení mystifikace s hravostí bylo pro Macuru velmi podstatné, stejně jako nahlížení této kombinace jako symptomu obrozenecké kultury. V *Českém snu* píše Macura o národním obrození jako o bizarním světě překotně budované české kultury, ve *Znamení zrodu* zkoumá herní faktory vlasteneckého života, vytváření iluzí a dogmat „českého“ chování a jednání; obdobnou linii nalezneme i v prozaickém cyklu *Ten, který bude*. Zde je však posunuta do další roviny: To, co postavil obrozenecký sebeklam – symboly, modly, mýty –, boří (de)mystifikace postmoderní, koncipovaná mj. i jako fabulační princip daných románů.

Macurova beletrie vychází z reálného časoprostoru českého národního obrození, jeho idejí, historických činitelů i postav, využívá dobové stylistické postupy, normalizované modely chování a vztahů apod. Takto transformované prvky tvoří základ fikčního světa, který je důmyslně zaplňován prvky fiktivními. Autor sám nazýval svou metodu „psaním v mezerách mezi historickými dokumenty“ či „technikou samorostu“. (Rád měním kůže 1998, s. 52) Vždy se snažil, aby konkrétní poměr fabulace a historických faktů nebyl prokazatelný, přitom ale aby žádný faktický údaj nemohl být vědecky popřen.¹ Kontext fikčního světa svádí recipienta, aby přistupoval k historické podloženosti řady faktů se značnou nedůvěrou nebo nepřikládal jejich pravdivostní hodnotě relevanci.² Přitom právě detailní konfrontace fikčního světa románů s jeho autentickými prototypy vytváří podmínky adekvátního čtení, respektive umožňuje odkrýt další roviny interpretace textu, a zejména jeho mystifikační finesy.

Jednotlivé díly tetralogie jsou přitom založeny na jiném „poměru“ autenticity a fikce, ale zejména jsou opatřeny jinými paratextovými i intratextovými signály: *Guvernantka* – v zásadě autentický příběh, postulovaný jako fikce, doplněný fiktivními detaily; *Komandant* – modifikovaný příběh vycházející ze skutečnosti, prezentovaný jako fikce (výplod choré mysli), doplněný fiktivními detaily; *Informátor* – kombinace fiktivního příběhu protagonisty a v zásadě autentických osudů ostatních postav, doplněná fiktivními i skutečnými detaily, prezentovaná jako fikce

1 Je známo, že si Macura řadu let budoval pečlivý archiv těch na první pohled nejnepodstatnějších informací z doby národního obrození a třídil je den po dni, až vznikl unikátní historický kalendář, s jehož pomocí vytvářel kostry románů.

2 Pavel Janoušek dokládá na základě Macurovy pozůstalosti jeho oblibu ve faktech, která pomáhala rozvíjet děj a psychologii postav, ale zároveň mohla působit svou formou fiktivně (tj. maskovat svou autentičnost). (Srovnej Janoušek 2003, s. 555n)

(beletrie); *Medikus* – zcela fiktivní příběh, vybavený reálnými historickými detaily a přesnou datací, tvářící se jako pravdivý (paměti). *Medikus* a *Guvernantka* tvoří opačné póly pomyslné škály: *Medikus* se po formální stránce velmi blíží slavnějším postmoderním dílům, jako jsou *Egyptan Sinuhet* Miky (i?) Waltariho či *Baudolino* Umberta Eca, zatímco *Guvernantka* nemá daleko k historickému románu v tradičním pojetí.

Každý z románů je psán jiným, pro obrození typickým žánrem (novela, živé obrazy, elegie, paměti), jehož charakteristika je v průběhu děje několikrát zdůrazněna a místy parodována. Formou tedy kolísají – řečeno s Osoloběm – mezi token-originálem a token-kopíí/zmetkem. Paměti můžeme navíc v kontextu literární diaristiky devadesátých let chápat i jako polemiku s módním žánrem.

Nejkomplikovanější je případ *Informátora* vybudovaného na schématu „novely v novele“, přičemž i tato vložená novela sepisovaná hrdinou odkazuje jak k sentimentální novele 19. století svými typicky romantickými prvky, tak k žánrové sebereflexi, obsahuje četné narážky na dobová fabulační klišé (popis cesty železnicí apod.) a zabývá se vůbec podstatou novelistiky i literatury jako takové. Je de facto i opakem tendenční obrozenecké novely propagující vlastenectví, jak ji chápal např. Tyl. Autor Johann Mann se často obrací ke čtenáři s analýzou vlastních stylistických postupů, přitom jde očividně o Macurovu apostrofu čtenáři dnešnímu, neboť nekritizuje jen postupy klasické literatury 19. století, ale i literatury moderní.

Již v odhalování samotného tvůrčího procesu je skryta Macurova polemika s postmodernou, která metatextovosti nadužívá. Intertextuální interakce vložené novely a novely základního textu stírá hranice mezi nimi a znejišťuje orientaci čtenáře. Tato tendence je umocněna nejen „indexovými“ odkazy vyfabulovaných postav vložené novely k reálnému světu Johanna Manna, ale i jejich iracionálními vstupy do tohoto světa (hrabě Rowalski – hrabě Kálnoky). Hovoří-li Doležel o oboustranné interakci mezi fikčním světem a světem autentickým, je Macurovo téma novely vymykající se z rukou svému tvůrci a ovlivňující zpětně jeho život svéráznou odpovědí (i když nezamýšlenou).

ČTYŘI VARIANTY MYSTIFIKAČNÍ OSCILACE

Modifikace historických událostí i drobných epizod ze života historických prototypů postav tetralogie má dvojí funkci: Jednak je vedena snahou věrohodně konstruovat fikční svět³ a jednak záměrem demytizovat iluzorní obraz vlastenecké společnosti. Mystifikační změnou hierarchie sdělovaných informací se do popředí dostávají rysy skutečnosti nikoli nepravdivé, ale pouze zavádějící.

Informátor plní jednak roli expozice vlastenecké společnosti a jejích figur, jednak obojí karikuje. Prostřednictvím některých aspektů (konfidentství, dogmatismus, agitace aj.) se ale vyjadřuje i k totalitnímu systému normalizačního Československa. Otázkou je, zda líčením herní podstaty vlasteneckých spolků (Fričovi, Staňkovi) nemá být parodován zároveň i český disent, nebo zda megalomanské plány Amerlingovy Budče nemají karikovat budování českého státu. Stejně tak feministické motivy mohou být chápány i jako samy sebe zlehčující. Nejednoznačnost reference tedy nespátřujeme ani tak v polaritě originál-parodie, jako spíše ve znejišťování totožnosti samého originálu (historická společnost/současná společnost).

3 Například potlačení intenzity milostného vzplanutí Bohuslavy Rajske ke slovenskému básníku Samoslavu Hroboňovi za účelem zvýšení Mannových šancí milovníka a zachování napětí; podsouvání Amerlingovy záliby v numerologické teorie Mannovi, což má význam pro jeho intrikánský charakter, atd.

Komandant se tváří jako portrétní studie Josefa Václava Friče, respektive revolučního roku 1848. I zde jsou ale historické kulisy pouhou záminkou ke sdělení obecnějšímu, týkajícímu se vlastního vztahu člověka k jeho ideálům, víry ve spravedlnost. „Je to metafora o jakési obecné ironii dějin.“ (Macura 1994, s. 10) Hlavním inspiračním zdrojem ke vzniku prózy byly evidentně Fričovy *Paměti*. Macura z nich převzal některé scény a postavy, části dialogů a typické slovní obraty v revolučním období hojně užívané. Odkazuje k nim i emfatický a subjektivně zabarvený styl vyprávění.⁴ Na *Pamětech* se dokonce zakládají přízraky „kurvičky vojenské“ a hraběte Lva Thuna, vynořující se z myslí chorého Friče, tedy postavy, které mají v rámci narativu ty nejmenší dispozice k tomu, aby byly interpretovány jako závislé na autentických prototypch. Z bezvýznamných zmínek v *Pamětech* se ovšem stávají v Macurově podání dva z nejzávažnějších demytizačních motivů románu.

Ani *Guvernantka* si neklade nároky životopisného románu. Dodnes panuje řada mýtů a legend o nerovném sňatku Rajské s Čelakovským. Macura polemizuje s jejich stylizovanou korespondencí, která vrhá na svazek mnohem příznivější světlo, než zřejmě odpovídalo realitě. Srovnáme-li korespondenci Rajské z inkriminované doby s příslušnými pasážemi *Guvernantky*, nalezneme zásadní nesrovnalosti, což ovšem odporuje autorově deklarované metodě samorostu. Jedná se zejména o vztah k Čelakovského dětem z prvního manželství, o vztah k jeho zesnulé manželce Marii atd. Rajská si evidentně v dopisech vymýšlí, aby nermoutila své blízké.⁵

„Kěž bych Vás mohla učiniti svědkyní svého domácího štěstí! Ač okres mého působení zdá se býti malým, věřte, že v něm nalézám daleko více rozkoše, nežli by mně podati mohl celý svět. Naše děti, jež jsou velmi mírné povahy, mne velmi milují, uposlechnou na každé pokynutí a navykly své matince tím způsobem, že kdyby jen chvíli při nich nebyla, již se jim stýská po ní [...] Můj Ladislav mne též pilně vyučuje, a tak doufám, že dojdou snad toho štěstí i jiným způsobem vlasti své kdysi prospěti. [...] Od té doby sdružili jsme se již úplně, a nyní přicházejí několikrát za den, by ‚milou drahou maminku‘ ‚svého andělíčka‘ pohladily, přemýšlejíce nad názvy, jimiž by ji nejpěkněji pojmenovaly. Kdož by se za takových poměrů zde šťastným necítil?“ (dopis Bohuslavy Rajské Boženě Němcové z 9. 5. 1845, *Z let probuzení*, s. 14nn)

V próze děti naopak nikdy nepřilnou k nevlastní matce a činí jí schválnosti:

„Lidince a Ludovice se nechtělo. Vymlouvaly se na bolení hlavy. Obě najednou. Dokážou být tolik ženské, až to bere dech. Už tehdy před dvěma roky to uměly. Toninka se jich zastávala. Orodovala, aby zůstaly doma. Zalíbit se jim chtěla. Dodnes jim nadbíhá. [...] Snad taky to, že Toninka promluvila v jejich prospěch, rozhodlo. Šly se hned na truc obléci. [...] Rty měly sevřené, holčiny. Zkrabacená čilka.“ (Macura 1999, s. 373)

4 Domníváme se, že četné chyby v makaronismech nejsou ani zde omylem, nýbrž mystifikační erudovanou snahou o vystižení nejen obliby vlastenců v cizojazyčných proklamacích, ale i častého chybování v nich, jako např. neústrojného skloňování latinismů apod.

5 Z některých pasáží korespondence mezi Prahou a Vratislaví je navíc patrné, že Čelakovský Antoniiny dopisy četl, takže si v nich na poměry v manželství nemohla příliš stěžovat.

Macura si liboval v polohách, kde mu historická fakta nabízela nejednoznačný výklad událostí, kde mu jako beletristovi dovozovala svérázně je interpretovat, aniž by se s nimi dostal do rozporu. Přitahoval ho rozpor mezi aktuálním životem a tím, jak je svými poživateli reflektován. Z korespondence v tomto případě přejímá fakta a události, ale neguje subjektivní pocity pisatelů, o jejichž upřímnosti oprávněně pochybuje. Opírá se doslova o pravděpodobnost obsažení určité nepravdy v dopisech snoubenců⁶ a pak i manželů a také o drobné ironické poznámky Friče v jeho *Pamětech*.

Přibližně ve stejné době, kdy Antonie nešetří chválou manželského života v listech adresovaných své sestře Johaně Fričové či přítelkyni Boženě Němcové, troufá její synovec J. V. Frič v *Pamětech* poznámky o „ubohé Tony“ a lamentuje nad jejím vratislavským vězením. V obdobném duchu se nesou i hlasy literárních historiků, ostatně na Fričových *Pamětech* často založené: „Zklamána malicherným mrzoutstvím svého slavného manžela trpěla ve vratislavském exilu; byla dokonce hlídána svými nevlastními dcerami, aby se nevěnovala ničemu jinému než domácnosti, ani klavír v bytě nesměla mít.“ (Bumbová 1999, s. 22) Není pak nijak překvapivé, že Macurova Antonie klavír má, dokonce na něj preluduje, byť k nelibosti manžela. Lze již jen spekulovat, zda je motivem této dílčí mystifikace autora snaha poukázat na fakt, že ani ono vratislavské vězení nebylo tak černobílé, jak se soudí.⁷

V *Medikovi* dostupuje demytizace obrozenického procesu vrcholu, mění se v mystifikační groteskní hříčku, autor se opírá o historické události a postavy, ale mění jejich základní význam. Ověřovací autorita vypravěče je devalvována jeho umístěním v ústavu pro duševně choré. Jeho vyprávění tedy samotné získává mystifikační charakter. Jde vlastně o metamystifikaci, jíž autor prezentuje vlastní smyšlenky skrze legitimní fikci hrdiny. Jednotlivé groteskní motivy textu odkazují většinou k tématům, jimiž se Macura zabýval v *Českém snu* (Havlíčkův osud v Brixenu, poručnictví jeho dcery Zdenky, trnová koruna na jeho rakvi, Sabinovo konfidentství atp.).

MODIFIKACE VÝZNAMU

Důmyslná práce s modifikací historických faktů je založena na podobném principu, s jakým se setkáme v příští kapitole u Urbana a Škvoreckého, tedy na změně hierarchie prvků uvnitř znakového systému struktury, na kontextově podmíněném potlačování významů na úkor jiných, defektní linearitě atp. Sotva patrnou změnou jednotlivých segmentů informace je zcela obrácen její celkový smysl. (Např. pouhým zvýšením pravomocí císaře Ferdinanda oproti realitě jsou vytvořeny zcela jiné podmínky fungování fikčního světa.) Znak přenesený z kontextu do kontextu odkazuje k jiné množině denotátů, ale hlavně implikuje jiné konotace. Macura např. nechává Máchala vzpomínat na zpěváky Lukese, Strakatého a Nedvěda, kteří se ve skutečnosti opravdu zúčastnili Havlíčkova pohřbu, avšak podle něj zapěli z oken *Salve regina* k poctě královnou darovaného věnce. I obřadné roztrhání trnové koruny na Olšanech a rozdávání vavřínových listků na památku je pravdivé, Máchal ho však vnímá jako výraz úcty k jeho veličenství. Jde tedy o zjevně hravou modifikaci významu určitého jevu, který je tak zároveň Z-textem a zároveň K-textem (viz Doleželovu terminologii v kapitole 2).

6 Macura i ve svých odborných statích upozorňoval na značnou míru stylizovanosti korespondence 19. století, zejména pak milostné, a na její nízkou hodnotu jako historického dokumentu.

7 S interpretací *Guvernantky* jako feministického románu se snažíme polemizovat ve článku *Macurova Guvernantka jako (ne)feministický román a polemika s historickými prameny* (Krausová 2007a).

Prvotním impulsem iniciujícím pohyb struktury je jediný fiktivní činitel scény – šílený vypravěč Máchal.⁸ Jeho zorným úhlem je historie deformována, aniž by došlo k významnějším faktografickým lapsům. Jakmile se fikční svět příliš vzdálí aktuálnímu (historickému), je zde nulová autoritativnost vypravěčovy optiky, aby defektní odbočku vyprávění diskvalifikovala jako pouhou iluzi jedné postavy a vrátila ji zpět do fikčního světa, resp. do jeho „oblasti neo-věřených entit“.

Vedle interpretačně funkční záměny či modifikace faktů se Macura ovšem dopouští i drobných mystifikačních hříček, které snad mají pouze testovat ostražitost literárněhistorického čtenáře. Obměňuje z hlediska narativu bezvýznamné detaily – záměrný omyl se dá ale vždy obhájit buď Máchalovou vypravěčskou neseriózností, nebo naopak interpretační nepřesností historického dokumentu: Např. ve výčtu účastníků pohřbu se Máchal přidržuje jmen osobností skutečně přítomných tak, jak je známe z policejního hlášení, ale karlínského krupaře Nováka jmenuje Novotným. Opačným případem jsou znaky postulované kontextem jako ilustrativní, které však skrývají odkazy ke skutečným dokumentům: Např. líčení Hanky, která na pohřbu řinčel svými řády, o čemž se v policejním hlášení skutečně dočteme. (Srovnej Macura 1999, s. 120)

POSTAVA JAKO MYSTIFIKAČNÍ GESTO

Macurovy postavy, stejně jako stylistické postupy, často samy odkazují k dobovým literárním klišé národního obrození.⁹ Jejich reference k historickému světu, resp. k dobovým dokumentům (které tento svět konstruují) je specifická: protagonista *Informátora* Johann Mann se zdá být na první pohled postavou zcela smyšlenou, avšak pravděpodobně byl – jak je pro Macuru typické – zkonstruován na základě nenápadných zmínek v dobových dokumentech. V autentickém deníku Bohuslavy Rajske nacházíme větu: „Dnes dopoledne přijde ke mně Jan, počal mi výčitky činiti, že prý každého muže k sobě lákám, abych ctižádost svou ukonejšila, a se žádným upřímně to nesmýšlím.“ (Zápis z 3. 6. 1841; *Z let probuzení* 1872, s. 64) Podobně se zachoval i Johann (počeštěně Jan) v románu a není pochyby, že daná scéna má své kořeny právě v tomto deníkovém zápisku. Jeho fikční profil je přitom takřka pohádkově nereálný a nápadně se blíží profilu protagonisty Macurovy předchozí prózy, *Občana Monte Christo* (1993).¹⁰ Příjmení Mann je německým synonymem slova „muž“, kterým vypravěč hrdinu často tituluje. Toto jméno tak ztrácí specifickou funkci propria a nabývá jistý apelativní charakter, stává se zástupným termínem pro výraz „člověk“. Konvence literární komunikace pak vede čtenáře k modelovému chápání postavy, přestože dílčí vztah k historickému prototypu pravděpodobně existuje.

8 Podle Máchala bychom museli přehodnotit značnou část poznatků o politice, literatuře i veřejném životě inkriminované doby. Karel Havlíček Borovský je v románu propuštěn z Brixenu na základě Máchalovy osobní intervence u krále, ve skutečnosti se však o svou svobodu zasloužil sám, když podepsal vládní dokumenty, v nichž se nadále zřekl veškeré publicistické činnosti. Kdyby vyšly medikovy záměry, mohla být sirota Zdenka Havlíčková adoptována samotným Ferdinandem a Marií Annou a my ji dnes mohli znát jako dceru královskou, a nikoli jako „dceru národa“ atd.

9 Např. „žena-vlastenka“ – obětavá, asketická ve vztahu k mužům. Její funkce v díle jsou určeny: rozvíjí konflikt milostné touhy a touhy vlastenecké, ztělesňuje ženský protipól buditelských snah atd.

10 Hlavní hrdina Petr Lambda se snaží stejně jako Johann Mann intrikami naklonit osud na svou stranu, ale veškeré počínání se nakonec obrací proti němu. Jméno Lambda použil Macura již dříve pro své autobiografické hrdiny, prvně v gymnaziálním věku v nepublikovaném textu *První kámen*.

Postava Friče v *Komandantovi* doznává značného posunu oproti představě, kterou o něm máme z jeho *Pamětí* a dobových zápisků. Tam jeho „rozervanectví“ nepřesahuje střízlivost úsudků a jistou dávku racionality. K revoluci zaujímá postoj spoluautorský. V Macurově podání je naopak strháván a unášen revolučním proudem, stává se jeho součástí, podřizuje mu nevědomky své jednání. Jde tedy o postavu, u níž je modifikace vlastností prototypu iniciována požadavkem textu na jeho funkční zapojení (zde vytvoření modelové situace a demonstrace jejího působení na člověka). Avšak problém je složitější: Macura vede opět polemiku s historickými prameny (včetně *Pamětí*) jako takovými, relativizuje jejich informační hodnotu, zeslabenou značnou stylizovaností. Nabízí *možnost* historické události, jejíž pomyslná pravdivostní hodnota může být vyšší než pravdivostní hodnota známé, tj. kanonizované historie.

Dvojice Čelakovský – Rajska je v románu konstruována jako neustálé boření iluzí jednoho o druhém. Vedle kanonizované „pravdy“ literární historie vzniká alternativní linie inspirovaná tzv. dějinami všedního dne. Pomineme nyní fakt, že při líčení rodinného života čerpal Macura velkou měrou rovněž z autopsie. Jako relativně známé historické osobnosti vzbuzují oba protagonisté románu otázku: Máme chápat jejich referenci ve vztahu k aktuálnímu světu jejich doby, nebo ve vztahu k dokumentům, které o nich hovoří? Domníváme se, že se Macura snaží poukázat právě na fakt, že nejde o jednu a tutéž referenci. První směřuje ke světu hypotetickému, druhá ke kanonizovanému konstruktu. Napětí mezi nimi umožňuje vytvářet profil postavy jako spekulativní. Podle vlastních dopisů Rajska v době svého zasnoubení nestála o nic jiného, než najít klid v domácnosti a odevzdat se zcela „povinností ženy“. Románová Antonie naopak budí dojem, jako by ji do manželství někdo vmanipuloval, uvěznil ji proti její vůli, zotročil v domácnosti, aby nemohla naplnit své velké poslání. Dané zkreslení přitom přesně zapadá do Macurovy narační strategie, v níž se hrdina cítí osudem podveden, ošálen, jeho ironií se ocitá tam, kde nikdy nechtěl být.

Medikus Máchal je (pravděpodobně) postava zcela fiktivní, bez zřetelných přímých odkazů k jakýmkoli kontextům (historické dokumenty zachycující události okolo císaře Ferdinanda z inkriminované doby neznají žádnou postavu, která by s Máchalem sdílela alespoň část charakteristiky). O to více se ale podílí na problematizaci reference ostatních aktérů fikčního světa.

Některé Macurovy postavy jsou „hypotézy“ (viz terminologii Daniely Hodrové), ale často tuto svoji totožnost maskují. Jiné naopak skrývají svou přímou referenci (Jan Evangelista Purkyně je v *Guvernantce* označován přízviskem ze studentských let Silverius). Záměnou fikčního a nefikčního statusu se na barikádách roku 1848 ocitají Macurovi současníci a kolegové (Lukeš, Novotný, Čornej). Tím se ovšem mění reference obrazu (znaku) samotné revoluce, obohacuje se o novou, pro Macuru velmi podstatnou, konotaci odkazem k roku 1968, příp. 1989. (Stejně tak odkazuje k současnosti i motiv konfidentství z *Informátora* a *Medika*.) V kateřinském blázinci se nakonec setkáme s Kunderkou, Škvíreckým a Baculíkem – „indexovými“ odkazy na současný literární svět.¹¹

Mystifikačním záměrům slouží také práce s formální stránkou promluv postav, v níž je omezen dialog a zvýšen subjektivismus tak, že mu řada výpovědí podléhá a stává se promluvy reprodukovánými, tedy interpretovanými, což nutně znamená modifikaci jejich významu. Mezi fiktivními replikami se přitom ukrývají i odkazy na skutečně pronesené sentence: Např.

11 Všetička nachází v tetralogii vzájemně provázanou aliterační řadu jmen počínajících písmenem „M“ (jako Macura): Mann, muž, Moor, Medikus, Máchal, Magdalena, hejtman von Muth atd. Argumenty pro jednoznačné vyčlenění této řady z desítek dalších jmen však nepovažujeme za příliš přesvědčivé. (Srovnej Všetička 1999)

Fričovův teatrální odchod z Prahy má svůj protějšek v aktuálním světě v jedné z jeho básní,¹² řada dialogů manželů Čelakovských odráží skutečné rozhovory popsané v korespondenci Bohuslavy Rajske, historické dokumenty znají i charakteristický Ferdinandův výrok: „To nic není, rádo se stalo, jen buď hodný.“ (Macura 1999b, s. 558)

HRA SE ČTENÁŘSKÝMI KOMPETENCEMI

Jestliže může být mystifikace pojímána jako hra (viz kapitolu 2), pak v Macurově prozaickém cyklu nejde jen o manifestaci této její povahy, ale i o tematizaci principů a pravidel. *Ten, který bude* „hraje“ s pravidly dvojími – vědeckého diskurzu a diskurzu beletristického. Paralela kompozice cyklu a loutkového divadla (pimprlové komedie) odráží Macurovo chápání dějin a člověka v nich i chápání literatury jako takové. Ambivalence „hry“ (předstírání) a „pravdy“ je zpochybňována zobrazením reálné moci fiktivního slova. (Srovnej Janoušek 2003, s. 547)

Macurův modelový čtenář není primárně podmíněn vysokými kompetencemi (odbornými znalostmi problematiky českého národního obrození), avšak pouze tyto kompetence umožňují „souměrné“ čtení všech mystifikačních rovin textu. Jak je v postmoderním diskurzu obvyklé, text způsobuje určitou stratifikaci čtenáře; akcentuje přímo možnost různé míry „dešifrace“. Tato strategie je přitom samotným užitím mystifikačního principu výrazně zesílena. Předpokládá existenci „souměrného“ i „méně souměrného“ čtení vedle sebe a představuje tak intelektuální výzvu rovnou pobídce k rozuzlení sofistikované „naratologické hádanky“.

Protože Macura vytváří svůj fikční svět jako možnou alternativu světa aktuálního (historického), nemůže si být sám nikdy jist přesným poměrem reality a fikce, resp. přesnou referencí předkládaných fikčních entit.¹³ Jeho vyfabulovaný konstrukt může být hypoteticky velmi blízký aktuálnímu světu historie nezávisle na našich poznatcích z historických dokumentů. Adekvátní interpretace se v tomto případě nezakládá ani tak na odhalení dílčích případů mystifikace, jako na pochopení demystifikační roviny textu, tj. karikování myšlenkových klíšé a boření mýtů.

Obdobně jako např. v románech Stanislava Komárka (viz např. *Opšlístisovu nadaci*) odkazuje Macurův beletristický text nepřímě ke kontextu jeho prací odborných. Nahlížen jejich

12 Srovnej úryvek z románu: „Buď sbohem, vlasti má, k níž jen mé srdce lásku zná. Vy klidná rajska údolí, kde sbor slaviček šveholí. Sbohem buď! Duši zklamala jsi věrnou – odpouštím ti zradu černou, sbohem buď a pamatuj, až smrt schvátí život můj.“ (Macura 1994, s. 120) a báseň *Při odchodu z vlasti*: „Ještě jednu píseň, matko, ti zazpívám, / ještě jedno s bohem v luhy tvé zakývám. // Ještě jednou slzou svatou půdu zkropím, / ještě jednou zrak svůj v krásy tvoje ztopím. // Přijmi poslední to syna políbení, / a zachvěj se studem při tom rozloučení. // Zhyň v tom otroctví svém, bídná matko moje, / když své syny nechceš povolát do boje. // Oj šílená matka, jež své plody dusí, / a které se vzdory vrahokárně hnusí. // Nač v svém lůně trpíš prach svých padlých synů? / jako ze srdce, tak vyhošť ho těž z klínu; // Abys vrahovi se lépe zalíbila – / a zlíbej tu ruku, která ti je zbila. // Smilná matko! Uč se lépe s vrahem hrát, / chtělas líbáním ho svým jen pouspátí... // Usnula jsi sama! Zatím krev tvou ssaje, / v ztraceného ráje sen tě kolíbaje. // Ne tak! – Odpusť, matko, hříšné slovo syna; / vždyť jenom ta láska byla tvoje vina. // Dost již od krutých jsi vrahů poraněna, / nesmíš rouháním i mým být domučena. // S bohem buď! Ach, běda, že ti nepomohu; / slyšet smrtelné však vzdechy tvé – nemohu. // Pro tebe syn mnohý život svůj dal v boji, / já bych ti dal rád i nesmrtelnost svoji. // V kraji dalekém až tesknoutou snad zhynu, / věz, před boží trůn že mžikem se vyšinu, // Abych k otcovským tam nohám jeho padnul, / v obět duši svou tam složil – a pak zchrádnul. // Bůh tu obět sešle andělem svým dolů, / a můj kraj se vzkřísí z hrůzy smrtných bolů.“ (Frič 1879, s. 19n)

13 David Ventura mluví v souvislosti s Macurou o „poučené (intelektuální) hravosti“. Jedním z jejích rysů je tzv. „mnohost možností“, tedy to, že autor ukazuje čtenáři, že příběh, jež mu předkládá, je jen jedním z mnoha možných. (Ventura 2004, s. 4n)

prizmatem vyjevuje ještě další významy: Vlastenecké jméno se stane průmětem osoby do říše ideálu, bude vztaženo ke kategoriím Krásy, Dobra a Slovanství; češtinu poznáme jako uměle udržovaný a úzkostlivě hýčkaný komunikační kód, nevhodný k salonní mluvě pro svou plebejskost a násilně formovaný na tzv. hochböhmisches; úctu k tehdejší slovanské poezii prohlédneme jako programovou nekritičnost; ženské emancipační hnutí se změní ve svou karikaturu.

Macurův odborný pohled na národní obrození se projevuje v epistemické modalitě fikčního světa jeho románů jako víra, resp. nevíra vlastenců v národ a mýtus s ním spjatý. Většina postav si hraje a předstírá, v co věří. Prizmatem tohoto pohledu rovněž vysvítá, že *Ten, který bude* není ani tak přebujelou parafrází dějin národního obrození, jako snahou pohlédnout na ně bez předsudků a přiblížit se oné „historické pravdě“ více, než nám umožňuje věda. Macurova adorace tzv. dějin všedního dne a zájem o mikrohistorii jako pravdivější perspektivu výkladu dějin s tím úzce souvisí. V románech totiž Macura mj. ilustruje rozpor mezi aktuálním životem a jeho reflexí.

Historické prózy obvykle více či méně vycházejí z kanonizovaných historických faktů, které propojují psychologizujícím komentářem a fabulační invencí. Macura směřuje od historie k otázkám mnohem obecnějším, překračuje rámec historické fikce směrem k problematice bytí člověka ve světě, ale i k problematice literatury jako sdělovacího kódu. Historická fakta mystifikací aktualizuje. Pro konstituci románové tetralogie je typická především modifikace významu obecně známých jevů, fikce se zde nesoustředí pouze na momenty fabulačně nosné a klíčové pro soudržnost kompozice, jež by byla lpěním na historicky doložitelných faktech oslabena, ale vytváří impuls pro genezi zcela nového obsahu.

Jestliže autor komponuje svůj románový svět jako sérii možných událostí, které se mohly stát v mezerách mezi historickými dokumenty, nedělá vlastně nic jiného, než že poněkud explicitněji naplňuje krédo teoretiků fikčních světů, kteří považují de facto každý fikční narativ za strukturu možných invariant světa reálného. Macurovy postavy jsou z tohoto pohledu demytizovanými možnostmi postav aktuálního světa.

Jestliže jsme pak v předchozích kapitolách naznačili schopnost mystifikace demaskovat slabá, nebo naopak přetížená místa literárního pole a dekonstruovat či revidovat literární kánon, shledáváme na Macurově přístupu k minulosti potenciál mystifikace rozrušovat obdobným způsobem i naši představu o pevných konturách kanonizovaného obrazu historie. Znovu zde připomínáme Osolsoběho teorii *token-token modelů* (viz kapitolu 2), vystihující princip parodie či mystifikace: Odhalením záměny dvou *tokens* jednoho *type* se nepřímou připouští *falešné token* jako *spolumožnost token originálního*, jako hypotetická varianta. Rozšiřuje se sémantické pole *token-originálu* o další pragmatický rys. Mystifikující historická fikce založená na polemické konfrontaci dvou historických alternativ má v této perspektivě jedinečnou schopnost relativizovat výsadní platnost každé z těchto alternativ, zejména pak té, jež je doposud kanonizována.

10. MYSTIFIKACE A GNOZEOLOGICKÁ SKEPSE

Přibližně od 17. století můžeme v evropském prostředí pozorovat vrcholící diskuze na téma fakticity či pravdivosti, které ústí do nastolené difference mezi pravdivostí uměleckého díla a pravdivostí vědecky ověřeného faktu. (Pomíjíme nyní původně teologický rozměr diskuze.) „Kult faktu“ podmíněný osvícenským racionalismem přešel podle Ruthvena plynule v „kult statistických dat“ a dal vzniknout tomu, co Hugh Kenner (*The Counterfeiters*, 1968) nazývá „counterfeitable man“ – doslovně padělatelný člověk. (Srovnej Ruthven 2001, s. 48) Od víry ve fakt je totiž velmi blízko k nekritické důvěřivosti.

Jestliže ještě pozitivistická věda byla na bezmezném víře ve vědecky ověřený fakt založena, objevuje se přibližně ve stejné době (konec 19. století – počátek 20. století) v umění tematizace „mystifikující“ povahy světa, tj. jeho šalebnosti a iluzornosti, v níž se nelze spolehnout na nic a na nikoho (viz u nás mj. filozofii a umění Ladislava Klímy). A v téže době se rozvíjí literární žánr založený na tematizaci racionální, intelektuální spekulace, již je veškerá klamnost demaskována a pravda nejen odhalena, ale i neoddiskutovatelně prokázána. Tím žánrem je detektivka (jíž předcházelo u nás již dříve romaneto). Už samo označení v sobě skrývá „odhalování a odkrývání“. Utajení zločinu maskováním stop má pochopitelně blíže k podvodu než k mystifikaci, nicméně autor detektivky využívá hojně naratologických prvků, které z mystifikace vycházejí: falešných vodítek, falešných rozuzlení, zklamaného očekávání, narativních mezer, skryté identity postav atd. Někdy se mluví o „skryté anticipaci“, tj. vkládání indicií, vedoucích k dopadení vraha, do textu tak, aby na sebe neupoutaly čtenářovu pozornost.

Zejména klasická škola detektivního žánru, pojímající každý text jako logickou hádanku, přispěla k rozvoji narativních metod a forem mystifikace, které pak plynule přešly do literatury jako takové. Důraz na čtenářův intelekt a schopnost racionální dedukce, pojetí pátrání jako napínavé hry umožnily mj. rehabilitovat postavu mystifikátora jako strůjce podvodu či klamu, protože bez něj by detektiv neměl co odhalovat.¹ Vlastní postup složitě odkrývání pravdy se díky detektivce etabloval jako estetický prožitek, souboj zločince s detektivem se transformoval ve hru autora se čtenářem. Není potom překvapivé, že řada současných (postmoderních) textů hlásících se přímo k mystifikaci využívá detektivních postupů k její tematizaci (viz dále).

DEKONSTRUKCE VÍRY VE VĚDECKY OVĚŘENÝ FAKT

Dekonstrukce víry ve vědecky ověřený fakt je snad nejtypičtějším motivem mystifikací na sklonku milénia. Kritická revize pozitivismu a objektivitu vědeckého diskurzu je dobře patrná i v nejslavnější evropské mystifikaci posledních dekad – v Hildesheimerově pseudobiografii

1 V některých textech se dokonce objevuje typ „obdivuhodného zločince“, k jehož intrikánským schopnostem chová úctu i sám detektiv. Chápe ho jako intelektuálního soupeře a vnímá jeho postavení na opačné straně zákona jako relativní a způsobené dobovými okolnostmi.

Marbot (1981).² Ta zachycuje krátký život fiktivního anglického šlechtice Andrewa Marbota (1801–1830), fenomenálního intuitivního znalce výtvarného umění a senzitivního kritika. Během svých cest po Evropě se typicky setkává s nejslavnějšími osobnostmi doby: Goethem (je také milencem jeho snachy), Byronem, Berliozem či Delacroixem. Kniha věrohodným způsobem imituje konvence biografie a byla částí veřejnosti přijata jako autentická.

V pseudobiografiích obecně bývá velmi často tematizována problematika historických pramenů ve smyslu „transcendentního referentu“, který ustavuje „pravdivý narativ“. Podobně se v řadě těchto mystifikací setkáváme s tematizací překladovosti, nejčastěji jako neúspěšného hledání přesné ekvivalence mezi jazyky, tedy zoufalým hledáním právě zmíněného „transcendentního referentu“, který by zaručoval absolutní porozumění a přenositelnost významu. (Marbot píše v desítky jazyků a nepřekládá, jen „přepíná“, aby neztratil přesný význam.) Na Marbotovi a jemu podobných knihách by se dala vyložit celá řada mystifikačních figur od snižování pseudoautority vypravěče („Můžeme se jen domnívat, že...“), přes apokryfní fakta či míšení fiktivních a skutečných postav po ironizující hypertextové rámce. Jak je téměř pravidlem u postmoderních mystifikací, i zde se setkáváme s rozsáhlými úvahami na téma originality × kopie v umění a ironickou odpovědí ve formě absurdní figury: Marbot uznává jen „dílo“, „artefakt“ je pro něj bezcenný, neboť může být snadno imitován. Proto žádné obrazy nevlastní a při své práci kunsthistorika se řídí výhradně jakousi galerií vzpomínek na originály obrazů, které kdy viděl. Ty jediné podle něj zachycují podstatu díla v nezměněné podobě.

Marbot poukazuje na rozpaky vědeckého diskurzu ve věku, který zpochybnil spolehlivost vypravěče bez ohledu na autoritativnost, a to i mimo sféru fikce. Přesto řada kritiků i čtenářů přijala román jako autentickou biografii, a to navzdory tomu, že obsahoval mnoho zjevných indikátorů mystifikace (obrazové portréty Marbotovy rodiny nesou neobvyklá jména portrétovaných a jsou to skutečná díla malířů 19. století; seznam jmen v rejstříku na konci textu je vodítkem k určení fiktivních a reálných osobností – fiktivní, tj. celá Marbotova rodina, tam nejsou). V knihkupectvích a knihovnách byl zařazen mezi biografie, nikoli romány, a to ještě dlouho poté, co byla veřejně odhalena jeho mystifikační povaha. (Stejně tak byla u nás Urbanova *Poslední tečka za Rukopisy* svého času řazena v knihkupectvích a knihovnách mezi literaturu faktu.) Hildesheimer přitom již rok před vydáním publikoval články odkrývající plán celého mystifikačního projektu a posléze korespondenčně umravňoval důvěřivé recenzenty, kteří jeho literární klam neprohlédli.

Jestliže Marbot jako exemplární případ mystifikační biografie problematizuje samotný akt odborného psaní, setkáme se s tímtež u dvou českých titulů z konce devadesátých let 20. století – zmíněné Urbanovy *Poslední tečky za Rukopisy* (1998) a Škvoreckého *Nevysvětlitelného příběhu* (1998). Oba využívají mystifikačních principů ke zpochybnění různých forem reference, vyjadřují se ironicky k pojmům „pravdy“ a „faktu“, tematizují a zpochybňují vlastní žánrovou formu.

2 Koncem sedmdesátých let 20. století můžeme v německé literatuře zaznamenat neobvykle velké množství biografii psaných renomovanými autory, které se opíraly o fakta, ale byly hravým způsobem fikcionalizované (Günter de Bruyn: *Das Leben des Jean Paul Friedrich Richter* – 1975; Dieter Kühn: *Josephine* – 1976 a *Ich Wolkenstein* – 1978; Hans Fröhlich: *Schubert* – 1978 aj.). Dekonstrukce procesu psaní biografie v nich upozorňuje na omylnost vědeckého díla. Proces klamu a následného odhalení provokuje čtenáře, aby uvažoval o sémiotické podobnosti podvodu a skutečnosti. Upozorňuje na to, že spíše než „co se doopravdy stalo“, může být důležité, „kým a jak je to vyprávěno“. (Srovnej Abramsonová 2010)

ROMÁN JAKO BLUDIŠTĚ SE DVĚMA VÝCHODY³

Když se na knihkupeckých pultech objevila prvotina tehdy neznámého beletristy Josefa Urbana, vzbudila kromě recenzentského nadšení také spekulace o identitě autora, a to navzdory tomu, že se Miloš Urban „přiznal“ v copyrightové doložce. (Pod jménem Miloš Urban však ještě v dané době nebyl příliš znám, užíval svého rodného jména Svačina.) Štěpán Vlašín dokonce vyslovil domněnku, že se za pseudonymem skrývá Vladimír Macura, k čemuž jistá intelektuální hravost a především spojení s mystifikací a devatenáctým stoletím sváděly.

Již předznamenání na předsádce Urbanovy knihy – „román odhalující šokující pravdu“ (Urban 1998) – zasévá první sémě nedůvěry svým paradoxem. Beletrii je zde očividně připisována funkce, která jí nenáleží, respektive nenáleží věcně, ale pouze symbolicky. V termínech Doleželových: čtenáři je předkládán *K-text*, ale ten si nárokuje zřetel k pravdivostní hodnotě, náležející pouze *Z-textům*. *Poslední tečka za Rukopisy* je stylizována jako první, průkopnické dílo *nové literatury faktu*, tzv. nolitfaku, která má být spjata s osobností svého tvůrce prostřednictvím biografických pasáží a která nepotřebuje (na rozdíl od tradiční literatury faktu) ozvlášťňovat, neboť samotné moderní vědecké postupy mají mít až dobrodružný či detektivní ráz a mohou vypadat románově. (Urban 1998, s. 76) (Urban zde zjevně naráží na praktiky Miroslava Ivanova a jeho spolupracovníků zkoumajících v šedesátých letech pravost *Rukopisů*.)

Vypravěč Josef Urban (s nímž předstírá být autor totožný) kritizuje oddělování literatury faktu od hrdiny-vypravěče, tedy genologické dogma omezující formu beletrie a formu naučné literatury. Tím si jednak vytváří licenci pro narušování hranice mezi nimi, pro jejich prolínání, a jednak legitimizuje svůj text jako fakticky věrohodný i přes „beletrizující výstřelky“. Inscenuje umělou ověřovací autoritu. K témuž slouží i zmíněné „biografické“ vsuvky sugerující serióznost vypravěče jako vědce, v nichž ovšem při bližším ohledání nalezneme faktografické průniky osudů Miloše Urbana (např. Josefovo narození v Doksech koresponduje s dětstvím Miloše Urbana).

Ověřovací autorita je dále zlehčována groteskními detaily, které parodují vlastní biografické postupy (ani v závěrečné části stylizované jako úvod k habilitační práci si autor neodpustí beletrizující vložky o poletujícím sněhu a mikulášské atmosféře), a „přiznáním“ špatné vědecké reputace a řady morálních selhání vypravěče, ačkoli se ji právě tato „upřímná“ biografičnost snaží upevnit. Poslední zlomek důvěry ztrácí čtenář v momentě, kdy zjistí, že mu byla po celou dobu tajena existence zásadní indicie k rozluštění záhady – čtvrtého nalezeného dopisu (tím je totiž opět zpřítomněn beletristický postup vyprávění, tedy dočasné utajování prvků fikčního světa).

Hra na fakticitu, prolínání reality a fikce, to je základní princip výstavby Urbanova textu. Faktické údaje se sofistikovaně mísí s vyfabulovanými, spíše než o jejich koexistenci lze však mluvit o interakci. Fiktivní údaje vytvářejí kontext ponoukající k „ilustrativnímu“ čtení segmentů s „reprezentativní“ platností (viz kapitolu 2), autentická fakta (tedy verifikovatelná v aktuálním světě) naopak přesouvají možnost „reprezentačního“ čtení i na své okolí fiktivní povahy. Kontext tedy hraje zásadní roli pro interpretaci znaků.

Mystifikační principy jsou přítomny ve všech rovinách textu, pokaždé však lze předpokládat jinou míru „souměrnosti“ čtení. Základní záměna románu za literaturu faktu je zjevná i pro nepoučeného čtenáře, jednotlivé žerty a nástrahy skryté v narativu však již předpokládají

3 Narativní struktura románu je velmi komplikovaná a spleťtá a není možné popsat ji v několika málo větách. Spoléháme tedy na obeznámenost čtenáře s fabulí analyzovaného románu.

dešifrování odborné, tj. zejména bohemistické. Mají spíše elitářský charakter. Řada indikátorů mystifikace se nachází přímo v pásmu promluv, a to ve formě skrytého metatextového komentáře tvůrčích metod: „...věděl jsem, jak ráda si vymýšlí, jak dovede okamžitě zřetězit i ta nejněslušnější fakta v poutavý, ale od začátku do konce vymyšlený příběh.“ (Tamtéž, s. 57); „...propadám panice, že bych si začala vymýšlet a do seriózního pojednání cpala věci ze svého života, že bych začala fabulovat...“ (Tamtéž, s. 66) Důmyslně skrytým indikátorem mystifikace je mj. odkaz na anglickou vyprávěcí tradici a hlavně jméno Juliana Barnese (Tamtéž, s. 136), který v anglickém kontextu napomáhal rozšíření hranic chápání pojmu a žánru „román“, mj. i tematikou plagiátorství a protikladu autenticity a fikce.⁴ (Srovnej Nagy 2005)

Vypravěč *Poslední tečky* se výslovně distancuje od beletrie („[...] nechci, aby cokoli bylo ponecháno čtenářově fantazii.“; „Nebudu vám tu psát romány.“; Tamtéž, s. 33), zároveň ale beze zbytku využívá jejich vyprávěcích postupů. Když Marie tvrdí, že „ti, kdo píšou romány, to mají snadné. V posledních letech si zvykli nestoudně klamat čtenáře“ (Tamtéž, s. 35), pro Josefa je to příležitost připomenout, že on romány nepíše („Má práce s reálem je poctivá a přímá, věrně ho popisuje. Nemusím vás přesvědčovat, že píšu pravdu, protože to dobře víte.“; Tamtéž, s. 35). Jde o typický indikátor mystifikace inverzí: Vypravěč nás tak dlouho přesvědčuje o tom, že nečteme román, až docílí nejen toho, že jsme přesvědčeni, že čteme román, ale i toho, že jsme přesvědčeni, že je bezvýhradně nutné nás na to explicitně upozornit, neboť skutečná hranice románu a literatury faktu je jen těžko rozpoznatelná.

Rukopisná kauza, k níž se román vyjadřuje, představuje téma, nad nímž visí tolik otazníků, že o pojmu jako „historická pravda“ můžeme uvažovat jen stěží, a proto nemůže být „zobrazena“, ale pouze „interpretována“. Interpretační zvůle se přitom zdá být všemocná. Mimo jiné i proto, že platnost exaktních faktů jako takových je textem relativizována. Jízlivý vypravěč upozorňuje na ošemetnost důvěry ve fakta („Kdo pracuje s fakty, má důvěru čtenáře zaručenou.“; Tamtéž, s. 35) a mezi řádky útočí na nekritickou lačnost po nich jako po záruce pravdivosti („Nevadí vám ta fakta? [...] Kvůli faktům jsme přece tady, ne?“; Tamtéž, s. 45). Ukazuje se, že sled ověřitelných údajů ještě nemusí mít s pravdivostí nic společného. Zároveň s relativizací autentických faktů probíhá totiž rehabilitace faktů fikčních, neboť ta jsou paradoxně schopna (v rámci fikčního světa) vysvětlit mnohé nejasnosti kolem *Rukopisů* tam, kde fakta skutečná a známá selhávají.

Text generuje až noetickou otázku: Co je pravda? To, co odpovídá historickým dokumentům, nebo to, co dokáže uspokojivě vysvětlit fungování vztahů, které zachycuje? To, co odpovídá skutečnosti, nebo to, co dokáže rozptýlit naše pochybnosti o ní? Protože v rukopisné kauze stále nepanuje definitivní jasno, jakým právem rozhodujeme o závěrech vyplývajících z *Poslední tečky* za *Rukopisy* jako o nemožných? To, že dosavadní stav bádání ničemu takovému nenaspovídá, ještě neznamená, že se tak nikdy nestane. „Až v roce 2003 objeví pracovník restaurátorského a konzervačního oddělení knihovny Národního muzea pod příděstím starého foliantu pergamenové proužky, na nichž budou další skladby, které budou zapadat do předpokládaného souboru básní tzv. *Rukopisu královédvorského*, co budeme dělat?“ ptá se jeden z recenzentů. (Valášek 1999) Již nejednou skutečnost ukázala, že předčí fantazii básníků.

Mystifikace pracuje s úhly pohledu, s optikami měnícími nejen význam událostí, ale i jejich pravdivostní hodnotu. Tak se pravda relativizuje. A zdaleka se to netýká jen historické rea-

4 Urban navíc přeložil jeho *Flaubertova papouška* (1996), který je svou narativní i obsahovou strukturou *Poslední tečky* velmi blízký. Vypravěč v něm přináší senzační a dosud neznámé detaily z Flaubertova života a vydává je za autentická fakta.

lity a fikce. Pojem „zpochybnění“ se jeví v případě celé knihy jako ten pravý interpretační klíč: Text, který se tváří, že pohrdá románem jako překonaným žánrem, pohrdá vlastně sám sebou (ačkoli jde jen o stylizované gesto); emancipační podtext naráží na fiktivní lamentaci Josefa Němce, ve své podstatě antifeministickou; mystifikace slouží k demytizaci (zejména Boženy Němcové).

Již v předchozích kapitolách jsme naznačili, že tím, co může měnit pravdivostní hodnotu lineárního sledu faktů, je mimo jiné *kauzalita*. Také Urban poukazuje na její nejednoznačnost, tedy na nemožnost objektivně rozhodovat o příčině a následku. Jejich inverzním uspořádáním vzniká alternativní podoba historie. V textu je mj. tematizován vztah *Rukopisu královédvorského* a Lindovy *Záře nad pohanstvem* a naznačena možnost, že jejich obsahová závislost vede v opačném směru, než se obvykle soudí. Stejně tak sugeruje text opačný směr aluzí mezi *Rukopisem královédvorským* a Hájkovou kronikou a mezi *Rukopisy* a ruskými bylinami.

Obdobně jako falešná, resp. obrácená podmíněnost funguje i záměrné, ale maskované vřazování fiktivního dokumentu mezi autentické (případně naopak). Tak jako chtěly (podle Urbana) dívčí postavy Linda s Hankou implantováním mystifikačního prvku vychýlit z rovnováhy pomyslný maskulinní společenský řád, jsou text samotný a jeho vnitřní organizace zpochybňovány mystifikací uvnitř něj. Jde o základní princip strukturalismu: změna prvku struktury mění její celkový význam. Stačí jediný fiktivní dokument v souboru pravých listin, jediný smyšlený údaj mezi stovkou autentických (respektive čtyři neexistující fragmenty korespondence) a vzájemné vztahy mezi nimi se mění k nepoznání, mnohdy až inverzně, struktura se přeskupuje a generuje sérii nových významů. Vzniká jednak fikční svět paralelní se světem autentickým – Barbora Mádlová mrtvá týden před svatbou (a příslušné vysvětlení této záhady); Hanka a Linda jako konspirující protofeministky atd. – a jednak fikční svět jako možná varianta světa autentického – demytizovaný život a osobnost Boženy Němcové vyvozený z (nad/dez)interpretace faktických detailů; literární postava Viktorky jako pomsta konfidentce Vítězce Paulové a podobně. V této rovině se Urban pohybuje velmi blízko macurovskému konstruování možné alternativy historie, pro niž nemáme věcné důkazy, ale kterou nelze ani úspěšně vyvrátit. Potlačováním určitých atributů a zdůrazňováním jiných se generuje „nová pravda“, paralelní „pravdě“ všeobecně známé (resp. kolektivně sdílené). Fiktivní lamentace Josefa Němce nad neutěšeným manželstvím může poskytovat mnohem věrohodnější pohled na skutečnost, navíc je fakticky nevyvratitelná, maximálně stylisticky a gramaticky vylučitelná z údajné doby vzniku. (Je to mj. i variace na téma „historie všedního dne“, která demytizuje historická data, mezi nimiž prosvítá.)

Mystifikace jako princip je přítomna i v dalších hravých, žertovných složkách textu: Už samotné slovo „tečka“ v názvu je použito v ironickém slova smyslu. Text, který by měl s konečnou platností ukončit letité vědecké i osobní spory, ve skutečnosti jenom rozdmýchává staré pochybnosti a přináší nové. Analogií k paratextovým mystifikacím identifikujícím mylně žánr textu by mohla být první kapitola nazvaná jako „Shrnutí“ a poslední nazvaná „Úvod“. Čtenář přitom objevuje, že shrnutí v úvodu se netýká pouze dosavadních poznatků v rukopisné kauze, ale především demonstrace metod „staré“ literatury faktu, a naopak konečný úvod k habilitační práci supluje funkci shrnutí poznatků „nově“ objevených badatelským týmem Josefa a Marie (jejichž jména navíc odkazují k prototextu Nového zákona, a tím vnášejí do již tak složitého interpretačního pole románu ještě aspekt kanonického textu). Kromě těchto zjevných hříček ovšem nacházíme jim podobné v celém díle: signalizované stylistické formy se nikdy nekryjí s odpovídajícími stylistickými postupy.

Tak jako celá řada dalších mystifikací i tato vzbuzuje otázky nad těmi místy textu, u nichž nejsme schopni jednoznačně rozhodnout, zda se jedná o autorův omyl, nebo o další z vědomých nástrah. Např. o známém (domnělém) kryptogramu „V. Hanka fecit“ (či „J. Linda fecit“ nebo dokonce „V. Hanka a J. Linda fecerunt“) se nejprve dozvídáme jako o součásti *Rukopisu královédvorského* (s. 19), ale později jako o součásti *Rukopisu zelenohorského*. Jde o chybu, nebo úmysl? Pro úmysl svědčí mj. fakt, že je v samotném románu tematizován tentýž omyl Arne Nováka, který se dostal až do *Ottova slovníku naučného*. Je možné, že by Urban ironicky zlehčoval Novákovu erudici, a přitom se dopustil stejné chyby? To, že autor v románu zanechává podobné „chyby“ více méně systematicky, hovoří spíše pro úmysl (srovnej též situování Havlíčkova pohřbu na jiný hřbitov atd.).

Tematizace mystifikace v *Poslední tečce* je více než výmluvná. Už samotná volba tématu, tj. přihlášení se k „největší české mystifikaci“ (v našem pojetí ovšem spíše podvrhu) je typickým postmoderním ironickým gestem. Vlastní pojetí *Rukopisů* jako mystifikace naruby (zfalšování jejich falešnosti) je pak jakousi hrou na téma inverzní varianty obvyklé mystifikační záměny informací, tj. nikoli falešné za pravdivou, ale pravdivé za falešnou. Mystifikace se v textu objevuje i jako záměrně nedokonalá lež: „...vždyť to vypadá, jako by ten, kdo záznam vymazal, naschvál odvedl špatnou práci, aby na sebe strhl pozornost.“ (Tamtéž, s. 57) Špatné ničení stop se mění v úmyslné zanechávání stop samých a text se stává de facto mystifikačním návodem, deskripcí pravidel hry, mystifikací o mystifikaci.

Ačkoli se v této kapitole soustředíme především na mystifikaci jako princip výstavby narativu, nelze opomenout „pokračování“ Urbanova textu v jeho kritické reflexi, kde se mj. setkáváme i s rozvíjením principu mystifikace jako metatextové literární hry:

„Snaha naroubovat do rukopisného sporu Boženu Němcovou a Magdalenu Dobromilu Rettigovou je sice od autora originální, ale to je dost málo na to, aby PhDr. Josef Urban (zástupce ředitele Institutu české filologie na Filozofické fakultě UK) za tuto práci dostal vědeckou hodnost docenta. S tím nemůže OBRANA⁵ souhlasit, já osobně považuji habilitační práci PhDr. Josefa Urbana za ŠKVÁR.“ (Gagan 2005)

INTERPRETACE VÍCE NEŽ DETEKTIVNÍ

Škvoreckého *Nevysvětlitelný příběh aneb Vyprávění Questa Firma Sricula* imituje svou strukturou vědeckou edici historického textu – *Questova rukopisu*. „Předmluva k prvnímu vydání“ Patricka Olivera Enfielda se tváří jako seriózní informace o okolnostech nálezů římského rukopisu z doby Augustovy, tj. přelomu letopočtu, v mayském Copánu. Jde o typický mystifikační paratext spojený s metodou „nalezeného rukopisu“ (viz kapitolu 8). Následuje stylisticky upravený překlad latinského originálu rukopisu, který právě svou překladovostí poskytuje dokonalé alibi pro případnou nevěrohodnost slohu. Opět jde o jeden z typických mystifikačních postupů a zároveň variaci na téma „mystifikace překladu“, tedy jeho neschopnosti reprodukovat plně význam originálu (viz výše). Tradiční je i „hra na fragment“, tj. předstírání emendací a konjunktur v hranatých závorkách.

Z údajů vyplývajících z rukopisu uvádíme stručně ty nejpodstatnější: Questus je zřejmě synem Ovidia, ten byl vyhnán z říše mj. pro milostné pletky s císařovnou Livií, nezemřel

5 Obranou se zřejmě myslí společnost rukopisné obrany kolem *Almanachu rukopisné obrany*.

v Tomidě, ale emigroval do Vindobony (Víděň) a pak do Británie, Questus vynalezl cosi na způsob parolodi a doplul do Ameriky patnáct set let před Kolumbem.

V následujícím komentáři (opět typická rekvizita „nalezeného rukopisu“) se Patrick Oliver Enfield snaží o interpretaci rukopisu a zapojení nových faktů do struktury známé historie. Jeho předpoklad je výmluvný: „Jelikož pravost Questova textu byla opětovně potvrzena laboratorními zkouškami a jazykovými rozborů, nevidím já, laik, důvod, proč bychom v jeho vyprávění neměli přijmout údaje z dosavadní historie neznámé (např. jména Ovidiových manželek), často neuvěřitelné až nevysvětlitelné (např. římský způsob boje jako inspiraci Questova vynálezu).“ (Škvorecký 1998, s. 73) Fiktivní editor jednak nepočítá s Questovou vlastní interpretací historie (tedy určitou mírou jejího zkreslení) a jednak se na ověření pravosti rukopisu odvolává nápadně často, kdykoli se rukopisný údaj dostává do rozporu se známou skutečností. Škvorecký tak stejným způsobem jako Urban ironizuje víru ve vědecky ověřený fakt.

Formální rysy, respektive kompozici vědecké edice paroduje i hyperbolizovaným opakováním a připomínáním týchž údajů neustále dokola. Například když v oddíle „Poznámky a vysvětlivky“ již potřetí opakuje vysvětlení římských reálií a latinských výrazů, zdánlivě pro nedovtipné čtenáře. Tak je sama kompozice textu jakýmsi „token-zmetkem“ ve vztahu k edici historického textu jako ideálního modelu. I vysvětlení některých souvislostí je tak chatrné, že o jeho serióznosti nelze mluvit bez nadsázky. Z fragmentu věty Questovy matky „To ne, Queste, to ne.“ a skutečnosti, že se Questus dívá ke Kapitolu, vyvozuje např. Enfield Questovo přání navštívit strýce, který tam bydlí apod. (Tamtéž, s. 94) Tam, kde Questův rukopis vystačil s indexovým odkazováním k historickému autentickému světu, uvádějí vysvětlivky ikonu – např. celé znění Platónova textu o lásce a kráse. Tím je dojem autentičnosti rukopisu umocněn a zároveň dochází k prověřování čtenářských kompetencí formou jakéhosi pomyslného kvízu: Poznáte, o kterém Platónově díle je řeč?

Groteskně vyznívá, když Škvorecký vkládá Enfieldovi do úst spekulace o možném kontextu a souvislostech, které již sám jako autor vytvořil: „Jako kdybych byl Perseus – souvislost není zcela jasná. Perseus, Jupiterův syn, se pomstil králi Polydectovi za to, že obtěžoval jeho matku tak, že ho uťatou hlavou mořské příšery Medusy proměnil v kámen. To je snad souvislost s nelslýchávanými vojenskými výkony Vestalise.“ (Tamtéž, s. 106) Některé fragmenty rukopisu dávají smysl až s příslušným komentářem, tvoří s ním neoddělitelný celek, a prokazují tak mimoděk časové prvenství invence komentáře a teprve dodatečnou fragmentaci dané věty. Je absurdní předpokládat, že na počátku byl fragment „...by se udržela voda?“ a teprve z něj bylo odvozeno možné téma debaty protagonistů – jak by se na Zemi udržela voda, kdyby byla kulatá. (Tamtéž, s. 65) Fragment sám může mít totiž nespočet možných významů. Předstíráním opačného pořadí vzniku fragmentu a jeho komentáře, tj. předstíráním rekonstrukce původního znění, je výpověď sice referenčně ochuzována popíráním platnosti alternativních konotací (tak jako bývá historie ochuzována ignorováním spolumožností historických událostí), nicméně samotný fakt rekonstrukce upozorňuje na tyto alternativní významy v pozadí. Využitím principu fragmentu se tedy posiluje mnohoznačnost čtení.

K „edici“ rukopisu jsou připojeny tři dopisy, reagující na „předchozí vydání“ knihy, doprovázené Enfieldovým komentářem, v němž se snaží osvětlit nově vyvstalé záhady. Dopis pana André Foilleta informuje o hře francouzského dramatika Feydeaua *La Puce à l'Oreille*, jejíž část je téměř věrnou kopií segmentu Ovidiovy komedie dochované v Questově rukopise. Dopis Rudolfa Ceecha vypráví o latinském rukopise, který se zdá být pokračováním manuskriptu Questova a který byl nalezen ponorkou UB 1809-49 na Kerguelenách za druhé světové války. Překladatelka rukopisu do němčiny ho označuje za padělek, neboť v něm poznává parafrázi

jediného románu E. A. Poea *Příběhy Artura Gordona Pyma* (který je již sám o sobě mystifikací – vydává se za autentický cestopis). Překlad latinského nálezu obsahem potvrzuje veškeré domněnky Enfieldovy, odkazem na Poea ale vnáší novou nejistotu. Dopis slečny Muriel Blaive,⁶ studentky francouzské literatury, upozorňuje na pokračování Poeova románu v *Ledové sfínze* Julese Verna, v jejímž rukopise byla údajně nalezena pasáž vyškrtnutá editorem. Figuruje v ní mrtvola muže v římském brnění se štítem signovaným písmeny odpovídajícími Questově celému jménu nalezená na ledovci poblíž Antarktidy. Zde již Enfield pouze konstatuje, že „mezi nebem a zemí je ztraceně mnoho věcí“. (Tamtéž, s. 153) Tím ale sám parodicky znázorňuje slepou víru ve vědecky ověřená fakta – jeho komentář je podřízen snaze udržet dojem pravdivosti rukopisu za každou cenu. Ignoruje možnosti, které mu nezapadají do pracně budované koncepce. Např. to, že Questův rukopis pouze zachycuje znění Ovidiovy hry, která se mohla k francouzskému dramatikovi dostat zcela jinou cestou a poté upadnout v zapomnění. Čtenář je tedy o krok napřed a pravdu má Helena Kosková, když tvrdí, že je mu ponechána výsostná role Holmese, zatímco vypravěč zůstává jen Watsonem. (Kosková 1999, s. 13)

Knihu uzavírá poznámka autora vyjevující principy tvůrčí metody, tj. pokus o skloubení neslučitelných příběhů, která poněkud kazí mystifikační hru přiznáním některých dílčích šifer a žertů, a tedy snížením možnosti nesouměrného čtení. Může se jednat o pokračování parodie populárněvědné polopatičnosti, ale také o prostou obavu autora, aby jeho hra nezůstala nepochopena. Třetí možnost nás přivádí na myšlenku, že se jedná o další Škvoreckého mystifikaci, respektive parodii samotných mystifikačních indikátorů, včetně autorských přiznání. Vysvětluje totiž kompoziční „záhady“ průměrnému (modelovému) čtenáři dávno zřejmé, ale o těch nejdůmyslnějších „léčkách“ mlčí. Např. o odkazech k dílu Howarda Phillipse Lovecrafta (Miskatonická univerzita, Arkhamská kolej, překladatel Howard Phillips Langhorn).⁷

Škvorecký mystifikujícím způsobem pracuje zejména s referencí vlastních jmen. Některá jsou kontextuálně postulována jako referenční vzhledem k aktuálnímu světu, jiná naopak jako jména s referencí nulovou, ve skutečnosti však odkazují k jiným textům a jejich fikčním světům (Miskatonická univerzita a další). Některé postavy jsou v Enfieldově komentáři legitimizovány odkazem na údajné příbuzné, které již historie zná (Spurius Caecina Vestro je „ověřen“ odkazem na bratrance Aula Caecina Severa, prý historicky doloženého legáta v Moesii – ten je ale ve skutečnosti také kombinací dvou reálných postav – Aula Caecina Aliena a císaře Lucia Septima Severa). (Vidmanová 1999, s. 556) Patrick Oliver Enfield skrývá v akronymu příjmení Edgara Allana Poea, k němuž odkazují i citáty z jeho díla, formální rysy výstavby příběhu, detektivní prvky a podobně. Jde tedy o nepřímou, skrytou referenci – k denotátu neodkazuje znak, ale teprve určitá kombinace znaků. Clark Ashton Sprague odkazuje jednak ke Clarku Ashtonu Smithovi, Lovecraftovu příteli a spisovateli fantaskních příběhů,⁸ jednak vyzývá k hybridnímu čtení „s Prague“ ve významu „z Prahy“, což má být zřejmě určitá forma manifestace Škvoreckého jako české paralely Poea. (Polách – Procházková 2003, 183n) Podobně

6 Škvorecký se inspiroval stejnojmennou francouzskou historičkou; jistou souvislost lze hledat i u postavy Murielky z *Inženýra lidských duší*.

7 Polách s Procházkovou upozorňují na Lovecraftův román *V horách šilenství*, v němž se expedice Miskatonické univerzity vydává na místa, která navštívil i Poeův Pym, a pomyslně tak na něj navazuje. (Srovnej Polách – Procházková 2003, s. 181)

8 Lovecraft a Smith se navzájem objevovali ve svých dílech pod různými šiframi (např. Velekněz z Atlantidy Klarkash-Ton) a toto odkazování postav na své skryté jmenné prototypy mělo i významové souvislosti (např. povahové rysy, zaměstnání, badatelský zájem apod.). Stejně tak si oba autoři mystifikačně pohrávali s citáty. Škvorecký na to upozorňuje ve svém doslovu k Lovecraftovým povídkám *Šepot ve tmě*. (Škvorecký 1992)

příjmení Rudolfa Ceecha můžeme číst jako „Čech“, překladatel Daniel S. Miritz skrývá Dannyho Smiřického,⁹ latinská jména pak nezřídka manifestují svůj význam převedením do jiného jazykového kódu (Sikulus – šikula, Questus – z angl. pátrat).

Vidíme, že řada jmen je primárně *symbolická* (rozuměj se symbolickou referencí), sekundárně lze dešifrovat jejich přímý vztah k aktuálnímu světu jako *indexový* (v případě šifer) až *ikonický* (v případě postav s prototypem v aktuálním světě). Mezi postavami s různou referencí vzniká napětí. Podobných případů je v knize nespočet, signifikantními, záměrnými chybami v latině¹⁰ počínaje a důmyslně skrytými odkazy na jiné texty a kontexty konče. Augustus např. není jen římský císař, ale i jedna z postav Poeova románu o Pymovi; rukopis nalezený v láhvi odkazuje k dalšímu Poeovu textu – *Rukopisu nalezenému v lahvi*. Označení ponorky UB 1809-49 skrývá Poeovy životopisné údaje atd. Většina dílčích mystifikací má přitom zároveň funkci indikátoru vzhledem k mystifikaci globální – předstírání nalezeného rukopisu.

Škvorecký svou postmoderní fikcí vzdává hold mystifikacím módním v době Poeově – stylizacím cestovatelských záznamů z neuvěřitelných a dobrodružných plaveb. Čtenář znalý tohoto kontextu, případně obeznámený s Pymovým příběhem, bude od počátku pracovat s jinou encyklopedií fikčního světa, s jinými referencemi fikčních entit k aktuálnímu světu. Bude pracovat s jiným horizontem očekávání a formulovat jiné čtenářské hypotézy. Bude hrát tutéž hru, ale s jinými předpoklady. Autor se explicitně dovolává čtenářských kompetencí, ale předkládá k interpretaci šifru povýtce náročnou. Dekódování textu předpokládá úzce specializované vědomosti a blíží se pomalu činnosti detektivní. Tak se i sám způsob čtení stává indexem vzhledem k žánrovým rysům Škvoreckého díla jako takového.

Tak jako Miloš Urban v *Poslední teče za rukopisy* i autor *Nevysvětlitelného příběhu* se chytá bílých míst historie a pomocí fiktivních faktů jí dává nový smysl – buduje paralelní historický svět, který může být mnohem pravdivější než svět nám známý. Využívá nejasných momentů dějin a jejich otázek (Proč byl Ovidius vyhnán? Jak skutečně zemřel?). Na rozdíl od Urbana však nepředstírá (ani v prvním plánu textu) nacházení definitivní odpovědi. Tematizuje změnu v chápání otázky a odpovědi v postmoderním diskurzu, kde legitimní odpovědi na otázku je jen otázka další, kde tajemství generuje nová tajemství a umění ptát se je hodnoceno výše než schopnost odpovídat. Odpověď bývá v postmoderním diskurzu diskvalifikována, protože uzavírá jiné možnosti a zužuje význam. Záhada, která je beze zbytku vyřešena, přestává být záhadou. (Srovnej Škvoreckého hodnocení principu nedořešených záhad v doslovu k Poeovým *Příběhům Artura Gordona Pyma*; Škvorecký 1995.)

Tematizován je (tak jako u Urbana) i vztah literatury a fikce, forma textu se zrcadlí v jeho obsahu (rozhovory Ovidiových přátel nad listy z Pontu, v nichž se řeší poměr skutečnosti a básnické licence Ovidiovy při zobrazování geografických a dalších reálií Tomidy). Sami hrdinové vyprávění jsou v zajetí mystifikace, tápou mezi *indexovým* a *symbolickým* čtením Ovidiových básní, jež se zdají vysvětlovat skutečné osudy skutečných lidí.

9 Stejného pseudonymu, šifry Škvoreckého alter-ega Dannyho Smiřického, použil autor již dříve: podepsal jím předmluvu k americkému vydání Hrabalových *Ostře sledovaných vlaků*. (Srovnej Kosková 1999, s. 13)

10 Questova matka jako žena nemohla mít tři jména; Oidipos mohl být jediné Oedipus (lat.) nebo Oidipus (řec.); Rutiliáni jsou zkomolením Rutulů a snad i odkazem k americkým rotariánům; datovací dny latinského kalendáře jsou správně nonae a idus, nikoli nones a ides. Kvalifikovat tyto chyby jako mystifikace nám opět umožňuje jediné naše projekce autorovy erudice, jeho známá vášeň pro latinu. S úmyslnou deformací latinských citátů jsme se u něj mohli setkat již v *Prima sezóně*.

Nevysvětlitelný příběh je v neposlední řadě svérázným příspěvkem Josefa Škvoreckého do diskuse nad samými pojmy *fakt* a *fikce* (tak jako tomu bylo u Urbana): To, co chápeme jako fikci, je ve skutečnosti pouze neověřený fakt. Za autentický fakt naopak považujeme takový, který se nevylučuje s řadou dalších ověřených faktů. Ověřují se navzájem. Škvoreckého text bourá stereotypy této dichotomie. Co se stane, ověří-li se navzájem řada fikcí? Jak se bude tato pravda lišit od pravdy předchozí? Fiktivní dokumenty předkládané a komentované Enfieldem se navzájem doplňují a ověřují. Jediné, co nezapadá do tohoto fungujícího mechanismu, je nakonec skutečná historie.¹¹

Filozofický projekt mystifikace lze v případě Škvoreckého, ale i Urbana formulovat jako demonstraci manipulativní síly slova, schopnosti jednoduše zkreslovat skutečnost pouhým nepatrným pozměněním faktů, jejich hierarchie, kauzality či relevance. Mohli bychom tvrdit, že je pravda shledána jako nedostižná či neuchopitelná, a lež naopak jako jen velmi těžko vyvratitelná, zejména shoduje-li se s další lží. To by však bylo nejen příliš pesimistické, ale i zjednodušující. Domníváme se, že ani Urban, ani Škvorecký nepoukazují svými mystifikacemi na neschopnost uchopit a obhájit „pravdu“, jako spíše na fakt, že nic jako absolutní pravda neexistuje, že jediné, co máme k dispozici, je nespočet různých interpretací a kontextuálně podmíněných hypotéz. Zdá se tedy, že zatímco osvícenské mystifikace toužily přivést své recipienty k procitnutí z „bludu“, výrazem mystifikací postmoderních je gnozeologická skepse, rezignace na možnost dosažení poznání. Společným rysem však zůstává snaha probouzet ve čtenářích kritické myšlení a nedůvěru k jednoznačným řešením, poukazovat na konvence a klišé, které každodenně ovlivňují způsob, jakým vnímáme svět. Literární konvence jsou v tomto smyslu jen zástupným znakem, tak jako jsou v konceptuálním umění konvence umělecké komunikace zástupným předmětem kritiky. Ta se totiž ve skutečnosti netýká umění samého, ale našich stereotypních či zmechanizovaných přístupů k čemukoli.

11 Princip, který jsme popsali výše, si více či méně uvědomuje řada autorů a těžší z něj různou měrou. Nerealizovaná zůstala plánovaná mystifikace Pavla Janouška a Vladimíra Macury, která se právě k problému vzájemného ověřování faktů mohla ironicky vyjádřit: Podle Janouškových slov mělo jít o fiktivní deník plný důvěrných záznamů, které by „nesly všechny rysy autentického dokumentu včetně spousty ověřených faktů“. Lze si tedy představit cosi na způsob Macurovy metody psaní v mezerách mezi historickými dokumenty, pouze s tím rozdílem, že tentokrát by se jednalo o současnost, resp. velmi blízkou minulost. Deník by přitom – tak jako Macurovy romány – „realitu obratně a pravděpodobně transformoval, vnášel by do ní řadu skandálních odhalení a překvapivých souvislostí, jež by zcela měnily obraz doby, vnitřních souvislostí a motivací. A kdyby se na těchto mystifikačních faktech shodovaly dva autentické deníky... Říkali jsme si, že bychom takové deníky mohli zanechat ve své pozůstalosti, nejlépe s povolením otevřít až po padesáti letech. Jakou radost bychom jimi učinili našim potomkům, kteří by je po dlouhé době konečně otevřeli a konečně pochopili, jak to tehdy všechno bylo doopravdy!“ (Janoušek: Macura hravý a dravý) Bohužel zůstalo jen u myšlenky, a tak nelze studovat ani tento experiment, ani jeho kritickou recepci, která by pravděpodobně téma autenticity v literatuře posunula směrem k otázce faktické věrohodnosti. Jediné, co máme k dispozici, je samotný „filozofický projekt“ mystifikace. A také zlomek podobného nápadu, který Macura stihl realizovat těsně před svou smrtí, když uložil do své pozůstalosti svéráznou fotomontáž, spojující jeho hlavu s tělem zápasníka sumo. Výtvar, který obdržel od Pavla Janouška, doplnil stručnou poznámkou, určenou budoucím badatelům: Já s tělem Pavla Janouška. (Janoušek: Macura hravý a dravý)

11. ZÁVĚR

V předchozích deseti kapitolách jsme se pokusili vytvořit model aplikování pojmu mystifikace na českou literaturu (a literaturu vůbec) a nastínit možnosti jeho využití k analýze literárního textu v nejširším slova smyslu. Od začátku jsme chápali mystifikaci především jako sémioticky založený princip (definovaný v kapitole 3), který lze sledovat na různých úrovních literárního díla, literární komunikace či literárního pole. Vědomě jsme se nesnažili oddělit mystifikaci od „fikce“ nebo „fabule“, naopak nás zajímalo, jakým způsobem může být mystifikace integrována do samotné „literárnosti“ textu.

V kapitole 1 jsme usilovali především o zproblematizování pojmu mystifikace v synchronní i diachronní perspektivě a v konfrontaci s českou a zahraniční literární vědou. Poukázali jsme na zjevné rozdíly v chápání pojmu mystifikace, které přirozeně determinují jednotlivé badatelské přístupy. Zatímco zahraniční literární věda se dlouhodobě zabývá analýzami literárních klamů v nejširším slova smyslu, a je tedy nucena kontinuálně revidovat svůj pojmový aparát, česká literární věda dosud pojem mystifikace nijak neproblematizovala a zdá se, že hranici mezi pojmy „mystifikace“ a „podvod“ akceptovala jako více či méně zřejmou. Zahraniční praxe je pro nás tedy velmi inspirativní právě v momentech, kdy ukazuje na genetické souvislosti obou těchto forem literárního klamu a na jejich podobnost (či dokonce zaměnitelnost) ve fázi recepcce literárního díla.

Druhá kapitola byla formulována jako historický exkurz k neuralgickým bodům ve vývoji literárních klamů (především mystifikací, ale v nutné míře i podvodů). Nesnažili jsme se podat ucelenou historii literárních mystifikací, ale spíše poukázat na proměnlivost chápání samotného pojmu a také na proměnlivý postoj společnosti k literárním klamům. Za mimořádně důležité považujeme konstituování edukativní a kritické funkce mystifikace od dob osvícenství, resp. postupné uvědomování si tohoto potenciálu v různých fázích vývoje evropské kulturní společnosti.

Třetí kapitola shrnuje náš pokus o teoretický popis mystifikačního aktu, a to v paradigmatu komunikačním, sémiotickém, s využitím pojmových nástrojů teorií fikčních světů, teorií her a teorií komiky. Zdůrazňujeme, že se jedná o výběrovou volbu prostředků k popisu mystifikace a nepopíráme možnost využití nástrojů zcela jiných.

V dalších kapitolách jsme se pak soustředili na jednotlivé problémy, jež mohou být s mystifikací dle našeho soudu spojovány. Na příkladech z české literární praxe (a ve srovnání s praxí zahraniční) jsme ukázali potenciál mystifikace jako nástroje analýzy tvůrčího autorského rukopisu imitovaného díla a rovněž relativně silný vliv mystifikace na literární pole (možnost prosadit neznámého autora). Na základě provedených studií jednotlivých případů lze konstatovat i silný marketingový potenciál mystifikace. Jako velmi nosné se nám jeví úvahy na téma autorství versus autorizace, neboť právě preference dané společností v tomto směru výrazně ovlivňuje akceptabilitu jednotlivých forem literárních klamů, tedy i mystifikací. V kritické recepci mystifikací se také s určitou pravidelností objevují úvahy na téma míry stylizace a jejího vztahu k umělecké hodnotě textu. Mystifikace tak může jedinečným způsobem odhalovat právě historické vnímání „literárnosti“ díla a posouvání (nebo konstantnost) hranice legitimitosti stylizace.

Porovnání dvou mystifikačních „kauz“, vzdálených od sebe na osmdesát let (Synek, Cempírek), ukázalo určitou univerzálnost a obecnou platnost argumentů používaných v kritickém diskurzu k vylučování mystifikací z literárního pole. Zcela neakceptovatelným se ukázal být profit autora, ať už ve formě ekonomické, či ve formě uměle získané prestiže či slávy. Tuto konstantu zároveň vnímáme jako velmi problematickou, neboť již samotné užití mystifikačního principu literární dílo marketingově zvýhodňuje, a k profitu autora tak přispívá (byť nepřímě). Analyzované kauzy zároveň ukázaly silný sklon společnosti stratifikovat potenciální recipienty na dvě odlišné skupiny – ty, jejichž „podvedení“ je tolerováno, a ty, jejichž „podvedení“ tolerováno není, a je tudíž veřejně odmítáno, nebo dokonce sankcionováno. Domníváme se však, že i přes případné vyzdvihování negativního dopadu sledovaných mystifikací nakonec převažuje jejich demystifikační složka, že mají vzhledem ke společnosti katarzní účinek a ve svém důsledku silně posilují intelektuální „imunitu“ vůči manipulaci.

Jestliže jsme v kapitole 7 přiblížili mystifikaci ke stylizaci, vedly nás k tomu především zjevné autostylizační postoje vybraných autorů, které se promítají i v jejich literárním díle. K Lubošem Merhautem popsanému gestu Haškovu a Breiského jsme přidali svéráznou poetiku Josefa Váchala a T. R. Fielda, odrážející se pak v atmosféře „přístolních“ společností sedmdesátých a osmdesátých let 20. století. V ní je založeno i celoživotní mystifikační úsilí Vladimíra Macury, který stál společně s Pavlem Janouškem u velké části českých literárních mystifikací let devadesátých. Právě v jeho případě lze jednoznačně konstatovat přijetí mystifikace za základ obecného přístupu ke světu a jakési celoživotní krédo.

V následující kapitole věnované literárním paratextům jsme se snažili ukázat, že mystifikace nejsou jen autorskými reakcemi na stávající literární konvence, ale že samy mohou tyto konvence vytvářet. Při studiu mystifikujících paratextů spojených se Šandovými texty se mj. vyjevilo, že mohou ve vztahu k otázce autenticity literárního díla přispívat k dvojímu výkladu: mohou totiž zdůrazňovat neschopnost autenticitních žánrů zprostředkovávat nezkreslenou skutečnost, ale zároveň určité autenticitní rysy textu obnovovat.

Jestliže jsme v kapitole 6 prokázali schopnost mystifikace revidovat literární kánon tím, že odhaluje jeho slabá nebo naopak přetížená místa, pak kapitola 9 přinesla obdobné argumenty v případě beletristického díla Vladimíra Macury, jež podle našeho soudu využívá mystifikace k narušování kanonické představy o historické realitě národního obrození. Tato kapitola, stejně jako kapitola poslední, vyjadřuje naši snahu vztáhnout pojem „mystifikace“ co nejblíže pojmu „fabule“ či „fikce“ a experimentálně ověřit možnost využít tuto optiku k analýze narativu. Jsme si přitom zcela vědomi toho, že se jedná o případy, které nemusejí být vůbec považovány za mystifikaci, a že v krajním případě bychom museli konstatovat, že neexistuje žádné literární dílo, na jehož narativní konstrukci by se mystifikace alespoň nějakým způsobem nepodílela. Přesto považujeme za přínosné testovat i tyto krajní polohy mystifikace, a to tím spíše, že hranici mezi mystifikací a literaturou jako takovou považujeme za spíše hypotetickou či formální, nikoli však přesně definovatelnou.

Pokud bychom se pokusili ohlédnout za dějinami literárních mystifikací od dob osvícenských do současnosti (ačkoli to nebylo vlastním cílem práce) a porovnali způsob, jakým jsou konstruovány, mohli bychom konstatovat mj. posun ve způsobu autorské práce se čtenářskými kompetencemi a pomyslnou stratifikací modelového čtenáře. Jestliže mystifikace 18. století a 19. století (pokud sem nepočítáme vážně míněné podvrhy) si převážně zakládaly na jednoznačných paratextových indikátorech nebo byly doprovázeny dodatečným autorským přiznáním či impulsem k odhalení, mystifikace jako jeden z výrazových prostředků postmoderny předpokládá

různou úroveň čtení, a to i v synchronním ohledu. Kdysi jasně vymezená časová perioda klamu následovaná demaskováním a revidováním původního čtení byla postupně vystřídána důrazem na potencialitu klamu, na souběžnost souměrného a nesouměrného čtení u různých čtenářů. Rané formy mystifikace obsahovaly jen velmi sporadicky šifrované indikátory a s hierarchizací čtenáře pracovaly ve velmi omezené míře. Dnes se setkáváme mj. i s velmi komplikovanými textovými strukturami, které přiznávají explicitě svou klamnou povahu (fikce nalezeného rukopisu), ale zároveň obsahují řadu dílčích mystifikačních „nástrah“ na všech rovinách textové struktury. Ty mívají až formu jakési naratologické či sémiotické „hádanky“, testují schopnost čtenáře rozpoznat falešnou referenci znaků a přiřadit jim adekvátní význam.

Mystifikace je ze své podstaty založena jako odezva literárních konvencí, norem, ale i výrazových klišé. Současní autoři s těmito premisami vědomě pracují, spoléhají se na předvídatelnost literární komunikace, respektive na literární konvenci jako předpokladu této komunikace, své texty konstruují tak, aby je nebylo třeba více komentovat, neodhalují, ale „nechávací odhalovat“. Z mystifikace jako „silného, ale dočasného klamu“ (Abramsonová) se stává klam lehce a okamžitě prohlédnutelný, ale jen pro „vyvolené“.

Naopak jako transhistoricky i kulturně konstantní lze označit kritický potenciál mystifikace vzhledem k literatuře, společnosti, která ji produkuje, ale především k ustálené literární formě, kterou daný mystifikační text imituje, resp. ustálené formě literární komunikace, do níž vstupuje s falešnými informacemi. Mystifikace, ať už nabývá povahy žánru, formy či postupu, je vždy *sebereflexivní* (akcentuje uvědomění si mystifikačních postupů, které vedly k oklamání) a *metažánrová* (testuje komunikační schémata žánru). Klade čtenáři, dnes jako dříve, otázky ohledně vztahu reality a fikce nejen v uměleckém díle. Je aktivním činitelem v procesu recepce a zároveň způsobem, jímž může autor tento proces „řídít“, respektive směřovat čtenářovu pozornost konkrétním směrem. Zvyšuje dialogický charakter textu.

Julia Abramsonová vidí jako nejsilnější „zbraň“ mystifikace moment překvapení. Ten prý ji obdařuje takovou silou, že může jako analytický nástroj dokonce předčít tradičnější formy, jako je např. esej. (Abramsonová 2010, s. 15) Podobný potenciál k substituci nachází Ruthven u literárního podvodu v širším slova smyslu. Jeho hodnota prý spočívá v tom, že „lépe než faktografická díla ukazuje rušivou a rozmarnou sílu imaginace a vykazuje ‚karnevalovou úctu‘ k posvátnosti různých úmluv, které korigují literární produkci a určují, co je v ní přípustné a co nikoli.“ (Ruthven 2001, s. 10, překl. LP) Jak jsme se mohli přesvědčit v kapitole 5, směřuje mystifikace přímo k obžalobě takových praktik, jako je udělování literárních cen apod. Není „falešnou verzí“ „autentické literatury“, ale ukazuje, že celá literatura je vlastně klam. Je zároveň jakousi kreativní manifestací kulturní kritiky. I v případě, že imituje literární styl ukotvený v jiných časoprostorových souřadnicích (podvržené dílo), vypovídá mnohem více o *napodobujícím* než o *napodobovaném*. Ukazuje aktuální představu mystifikátora o imitovaném objektu. I poté, co je mystifikace odhalena, působí dál, a to jako symptom kultury, do níž zasáhla. Může být tedy zkoumána mj. jako „diagnostický nástroj“ dobového literárního „klimatu“.

Zde však je zapotřebí obzvláštní opatrnosti: Jak se ukázalo v předchozích kapitolách, mystifikace může reagovat na mezeru v literárním poli, kterou lze jejím prostřednictvím detekovat (viz forma *rispetta* u Dědečka jako výraz potřeby klasického metra). Stejně tak dobře však může být důsledkem přetížení literárního pole určitým typem textů (ty pak paroduje). S odstupem několika desetiletí, ale především staletí tak může být velmi problematické ztotožňovat mystifikační projevy automaticky s jedním z obou typů reakcí na dobové literární pole.

Stabilnější potenciál mystifikace spatřujeme v její schopnosti odkrývat dobovou hodnotovou hranici a ukazovat na to, která sémantická gesta považuje daná společnost za etická,

a která nikoli. Apriorní odsuzování mystifikace z moralistních pozic vždy zviditelňuje tendence společnosti (či určité komunity) stavět nejen literární, ale především etické normy nad intelektuální spekulace, mj. i nad kladení otázek ohledně specifické podstaty umění jako takového. Jakmile je zapotřebí mystifikaci odsoudit jako neetickou praktiku, snaží se kritika přinést argumenty pro její ztotožnění s podvodem a naopak oslabit její estetické kvality.

V předchozích kapitolách jsme zároveň ukázali, že za klíčovou funkci mystifikace v české literatuře 20. století lze považovat funkci analyticko-kritickou. Autoři vědomě pracují s principem mystifikace jako s analytickým nástrojem a zároveň prostředkem k vyjádření kritického názoru. Pokud se přidržíme Abramsonové termínu „filozofický projekt“, jímž rozumí jakési sémantické gesto mystifikace, pak konstatujeme, že jeho dominantním obsahem je u českých mystifikací zejména přelomu 20. a 21. století otázka *autenticity literárního díla*. Neobjevuje se jen v mystifikacích Janouškových (i když tam ji lze nejsnáze detekovat), ale určuje charakter „podvržených děl“ Patrika Ouředníka či Jiřího Dědečka, stojí v pozadí kauzy Cempírkova vietnamského románu a pojí se i s gnozeologickou skepsí vyjadřovanou mystifikačními postmoderními narativy (viz kapitolu 10). Vyjadřuje tak silnou potřebu literárního pole reagovat na stále nejasnější hranice uměleckého díla.

Nejen z tohoto důvodu se domníváme, že spojitost mystifikace a konceptuálního umění, jak ji naznačuje Felix Borecký, je velmi případná. Jestliže konceptuální umění vyjadřuje přímou potřebu výtvarného umění reagovat na krizi ve vymezení vlastních uměleckých hodnot (Je záchodová mísa instalovaná na zdi galerie umění?), pak lze mystifikaci chápat jako způsob, jímž se literární pole snaží vyrovnat s normami, jež vnímá jako problematické. Troufáme si dokonce tvrdit, že je literární mystifikace přímou analogií výtvarného konceptuálního umění, tedy že je *verbálním typem konceptuálního umění*. Její estetický účinek přitom přímo vyplývá z filozofického projektu, který zprostředkovává, tudíž z kritické otázky, kterou nastoluje, a stejně jako u výtvarného konceptuálního umění je podmíněn (či alespoň zvýrazněn) časoprostorovou distancí mezi recipientem a vnímaným artefaktem. „Úspěch mystifikace lze měřit otázkami, které nastolila.“ (Tuckerová 2010, s. 212) Zprostředkovaná mystifikace, jejíž oběť není totožná s vnímatelem (mystifikace, o níž je vyprávěno), přitom s sebou nutně nese posílení esejistické či edukativní funkce (filozofický projekt je patrnější, je-li nám popisován), ale oslabení charakteru agonální či kompetitivní hry. Na rozdíl od Felixe Boreckého proto považujeme moment překvapení, jež popisuje Abramsonová, za zásadní, a to dokonce i pro edukativní funkci mystifikace, která může být přímým prožitkem posílena, a to i přes (zpočátku) odmítavou reakci oklamaného recipienta.

Chápání mystifikace jako verbálního konceptuálního umění zároveň konvenuje našemu experimentálnímu zkoumání možností samotného pojmu „mystifikace“, resp. principu, jež jsme jím označili. Ukazuje totiž, že praktická nemožnost vést ostrou hranici mezi mystifikací a literaturou jako takovou, resp. fikčností uměleckého díla, úzce souvisí právě s „konceptuálností“ mystifikačního aktu. Tedy s tím, že je primárně závislý na určité literární normě či konvenci, s níž tvůrčím způsobem polemizuje. A tato norma či konvence se přirozeně může týkat jakékoli výrazové či sémantické složky díla. Kdybychom uvažovali o literatuře v tomto světle, mohli bychom považovat např. postmoderní historický román za konceptuální polemiku s historickým románem realistického typu a stejně tak Janouškovy pseudonymní recenze za žánr „konceptuální literární kritiky“. V každém případě je literární mystifikace na všech úrovních textu především pozvánkou k intelektuální diskuzi, a jako taková si zaslouží pozornost literární vědy.

Seznam literatury a pramenů¹

ODBORNÉ MONOGRAFIE

...na okraji chaosu

2001, D. Hodrová a kol., Praha

Abramson, Julia

2005 *Learning From Lying: Paradoxes Of The Literary Mystification*, New York

Ajvaz, Michal – Hruška, Petr – Pelánek, Jan – Kroutvor, Josef

1994 *Josef Váchal*, Praha

Bachtin, Michail Michailovič

1975 *Rabelais a lidová kultura středověku*, Praha

Bajerová, Marie

1991 *O Josefu Váchalovi*, Praha

Bauer, Michal

2005 *Tíseň tmy aneb Halasovské interpretace po roce 1948*, Praha

Bor, Vladimír

1993 *Recesse*, Praha

Borecký, Vladimír

1996a *Imaginace a kultura*, Praha

1996b *Odvrácená tvář humoru*, Praha

1999 *Zrcadlo obzvláštního*, Praha

2005 *Imaginace, hra a komika*, Praha

Brikcius, Eugen

1995 *Útěcha z mystifikace*, Praha

Bumbová, Šárka

1999 *Vyprávění o rodu Fričů*, Ondřejov

Caradec, Francois

1977 *La Farce et le sacré, Fêtes et Farceurs, Mythes et mystificateurs*, Paris

Diderot, Denis

1997 *Herecký paradox*, Olomouc

Dokoupil, Blahoslav

1987 *Český historický román 1945–1965*, Praha

1 Vzhledem k povaze práce není možné důsledně rozlišit prameny od literatury, volíme proto následující členění podle charakteru zdroje.

- Doležel, Lubomír
2003 *Heterocosmica*, Praha
2008 *Fikce a historie v období postmoderny*, Praha
- Eco, Umberto
2004 *O literatuře*, Praha
2005 *Meze interpretace*, Praha
2006 *Skeptikové a těšitelé*, Praha
- Emerson, Ralph Waldo
1990 Quotation and Originality. In: *Ralph Waldo Emerson* (ed. Richard Poirier), Oxford
- Faris, Wendy B.
2004 *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative*, Nashville
- Fink, Eugen
1993 *Hra jako symbol světa*, Praha
- Fischer, Ernst
1961 *Skutečnost a mystifikace*, Praha
- Fischer, Otokar
1947 *Slovo o kritice*, Praha
- František Ladislav Čelakovský; jeho život a dílo
1917, J. Horčíčka (ed.), Praha
- Genette, Gerard
1997 *Paratexts*, Cambridge
- Glückselig, Josef
1972 *Podvedená věda*, Praha
- Goux, Jean-Joseph
1994 *The Coiners of Language*, Oklahoma
- Grossman, Manuel L.
1971 *Dada: Paradox, Mystification and Ambiguity in European Literature*, New York
- Haywood, Ian
1987 *Faking It: Art and The Politics of Forgery*, Brighton
- Hall, Max
1960 *Benjamin Franklin & Polly Baker. The history of a Literary Deception*, Chapel Hill
- Hoffmanová, Eva
1982 *Karel Slavoj Amerling*, Praha
- Holler, Gerd
1998 *Ferdinand I.*, Praha
- Chambers, Edmund Kerchever
1970 /1891/ *The History and Motives of Literary Forgeries*, New York
- Janoušek, Pavel
2012 *Černá kočka aneb Subjekt znalce v myšlení o literatuře a jeho komunikační strategie*, Praha

- Jílek, František
1956 *Čeština je jazyk vtipný*, Praha
- Johnson, Barbara
1980 *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*, Baltimore
- Katsoulisová, Melissa
2012 *Literární mystifikace*, Praha
- Kovařík, Petr
2003 *Literární mýty, záhady a aféry*, Praha
- Kučerová, Vlasta
1914 *K historii ženského hnutí v Čechách. Amerlingova éra*, Brno
- Kulka, Tomáš
2004 *Umění a falzum*, Praha
- Macura, Vladimír
1995 *Znamení zrodu*, Praha
- Maňas, Miroslav
2002 *Teorie her a konflikty zájmů*, Praha
- Mareš, Milan
2003 *Principy strategického chování*, Praha
- Merhaut, Luboš
1994 *Cesty stylizace*, Praha
- Mrázová-Schusterová, Marcela
1968 *Josef Váchal a kniha*, Praha
- Novotný, Vladimír
2002 *Mezi moderností a postmoderností*, Praha
- Olič, Jiří
1993... *nejlépe tlačit vlastní káru sám*, Praha
2000 *Neznámý Váchal*, Praha
- Osolsobě, Ivo
2002 *Ostenze, hra, jazyk*, Brno
- Paull, Harry Major
1928 *Literary Ethics*, London
- Petrů, Eduard
1972 *Zašifrovaná skutečnost*, Ostrava
2002 *Zrcadlo skutečnosti*, Praha
- Proužek, Jaroslav
1945 *Fragment zastřené osudy*, Praha
- Pytlík, Radko
1962 *Jaroslav Hašek*, Praha

- 1970 *Toulavé housle*, Praha
2000 *Fenomenologie humoru aneb Jak filozofovat smíchem*, Praha
- Rosenblum, Joseph
2000 *Practice to deceive*, New Castle
- Ruthven, K. K.
2001 *Faking literature*, Cambridge
- Russetová, Margaret
2005 *Fictions and fakes: Forging Romantic Authenticity 1760–1845*, Cambridge
- Scholes, Robert – Kellogg, Robert
2002 *Povaha vyprávění*, Brno
- Sus, Oleg
1963 *Metamorfózy smíchu a vzteku*, Brno
- Trávníček, Jiří
2003 *Příběh je mrtev?*, Brno
- Urban, Otto
1982 *Česká společnost 1848–1918*, Praha
- Vodička, Felix
1958 *Cesty a cíle obrozené literatury*, Praha
- Whitehead, John
1973 *This Solemn Mockery*, London
- Williams, J. D.
1966 *Dokonalý stratég aneb slabikář teorie strategických her*, Praha
- Zandová, Gertraude
2002 *Totální realismus a trapná poezie*, Brno
- Závodský, Arthur
1982 *František Ladislav Čelakovský*, Praha
- Žilka, Tibor
2000 *Postmoderná sémiotika textu*, Nitra

KNIŽNÍ SOUBORY, SBORNÍKY, PAMĚTI, KORESPONDENCE, SLOVNÍKY

- Bor, Vladimír
1993 /1936/ *Recesse*, Praha
- Breton, André
2005 *Manifesty surrealismu*, Praha
- Burda, Alois /Pavel Janoušek/
2001 *Poslední soud aneb Můj život v kritice*, Olomouc
2009 *Hravě i dravě – Kritikova abeceda*, Praha

Deml, Jakub

1994 *Mé svědectví o Otokaru Březinovi*, Olomouc

Dodatky (Divadlo Jára Cimrmana)

1993, kol. aut., Praha

Frič, Josef Václav

1957, 1960 *Paměti*, sv. 1, 2, Praha

Já, Jára Cimrman

1991 Plzeň

Janouch, Gustav

2010 *Hovory s Kafkou*, Praha

Janoušek, Pavel

2001a *Time-out aneb Mé kritické pokusy, bláboly a omyly z let 1987–1999*, Brno

Josef Váchal 1884–1969 (almanach k výstavě)

2005 Praha–Litomyšl

J. V. Frič. Básník a revolucionář

1953, K. Kosík (ed.), Praha

Kopáč, Radim

2003 *Nejdrahoccennější hlava. Rozhovory od surrealismu k surrealismu*, Praha

Lederbuchová, Ladislava

2002 *Průvodce literárním dílem*, Jinočany

Lexikon literárních pojmů

2002, L. Pavera (ed.), Olomouc

Macura, Vladimír

1993 *Masarykovy boty a jiné semi(o)fejetony*, Praha

1998 *Český sen*, Praha

Ismuismu vzestup a pád. Text z kolektivních pamětí skupiny Dopijem a půjdem (v pozůstalosti Vladimíra Macury)

Mrázová, Marcela

2007 *Milý a dobrý hochu –Milovaný důstojný pane! (Vzájemná korespondence Josefa Váchala s Jakubem Demlem)*, Praha

Mukařovský, Jan

2007 *Studie I.*, Brno

Octobriana a ruský underground

2004, T. Pospiszyl (ed.), Praha

Portmoneum. Museum Josefa Váchala v Litomyšli

2003, kol. aut., Praha–Litomyšl

Smoljak, Ladislav – Svěrák, Zdeněk

1987 *Divadlo Jára Cimrmana*, Praha

Almanach rukopisné obrany 1991

1992, J. Urban (ed.), Praha

Váchal, Josef

1995 *Paměti Josefa Váchala, dřevorytce*, Praha

1998 *Deníky. Výbor z let 1922–1964*, Praha-Litomyšl

1999 *Zapáliv si cigáro. Operas. Výbor z korespondence z let 1940–1962*, Praha

Z let probuzení

1872, Ž. Podlipská (ed.), 1. svazek (Paměti a korespondence Bohuslavy Rajske z let 1839–1844), Praha

ODBORNÉ ČLÁNKY, STUDIE, KAPITOLY

Bartl, Zdeněk

2010 Ukrývání totožnosti, *Grand Biblio*, č. 5–6, s. 19

Borecký, Felix

2011 Mystifikace a estetika. Příspěvek k Mukařovského strukturální estetice. In: *Rozum, nerozum a přesvědčivost obrazů*, kol. aut., Praha, s. 135nn

Brikcius, Eugen

2003 Haškova mystifikace jako výsměšné synonymum pravdy. In: *Mezinárodní konference Hašek a Švejk – Humor tisíciletí: vepřová historie*, Jihlava, s. 30nn

Carlson, Stephen C.

2005 komentář pod článkem Brian McHale on Literary Hoaxes [online]. Dostupné z: <http://lorenrosson.blogspot.cz/2005/11/brian-mchale-on-literary-hoaxes.html>, cit. 1. 8. 2012

Cooper, David L.

2012 Padělky jako romantická forma autorství. Rukopisy Královédvorský a Zelenohorský ze srovnávací perspektivy, *Česká literatura*, č. 1, s. 26nn

Čábel, Josef

1996 Největší český dandy: Arthur Breiský, *Tvar*, č. 10, s. 18

Daněk, Václav

2010 O (literárních) pokrývačích, *Grand Biblio*, č. 5–6, s. 15

Doležel, Lubomír

2002 Fikční a historický narativ: setkání s postmoderní vyzvou, *Česká literatura*, č. 4, s. 341nn

Dostálková, Lucie

2011 Bělohorský mýtus a mystifikace, *Bohemica Olomucensia*, č. 1, s. 77nn

Dvořáková, Žaneta

2011 Vlastní jména jako prostředek mystifikace, *Bohemica Olomucensia*, č. 1, s. 174nn

Formánková, Eva

Z vinárny do Salónu. Cimrmanismus aneb mystifikace, která sama sebe prozrazuje, *Bohemica Olomucensia*, č. 1, s. 168

Forster, Edward Morgan

1951 Anonymity: An Enquiry. In: *Two Cheers for Democracy*, London

Hájek, Pavel

2002 *Humor zasvěcenců. Mystifikace jako kluturní fenomén*, nepublikovaná seminární práce

Hemelíková, Blanka

2004 Budete jej čist se zatajeným dechem, *Tvar*, č. 8, s. 6n

Hirsch, Eric Donald

2003 Objektivní interpretace, *Aluze*, č. 2, s. 150nn

Hodrová, Daniela

1994 Postava-definice a postava-hypotéza. In: *Proměny subjektu*, Pardubice, s. 75nn

Hoffman, Bohuslav

1999 František Ladislav Čelakovský jako literární postava, *Tvar*, č. 14, s. 4n

Hoffmann, Bohuslav

2003 Kritika ne-patosem a hrou aneb Od Šaldy k Burdovi (Česká postmoderní kritika). In: *Postmodernismus v umění a literatuře*, Plzeň, s. 66nn

Chvatík, Květoslav

1997 Poznámky k některým termínům soudobé literární kritiky, *Tvar*, č. 8, s. 1, 4

Janoušek, Pavel

1998 Autenticita jako protipól literární tradice, *Tvar*, č. 18, s. 1, 4

2003 Macura, Rajska, Čelakovský a Vratislav (O genezi prózy Guvernantka, studie takřka pozitivistická), *Česká literatura*, č. 5, s. 555n

2001b Čech Poslední a První. Havlíčkova polemika s Tylem jako příklad literárněkritické komunikace, *Tvar*, č. 16, s. 1, 4n

Macura hravý a dravý (nepublikovaný referát)

Just, Vladimír

2007 Faustovské obsese a sebeinscenace Josefa Váchala [online]. Dostupné z: <http://www.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=12873>, cit. 8. 7. 2009

Kopáč, Radim

2003 Nějaký divný Cocteau. In: Týž: *Hvzdv žlutého inkoustu (a facka)*, Praha

2009 Nevím, proč Březina nezůstal Jebavý... Dějiny literární mystifikace v Čechách (od dob obrození po dnešek), *Uni*, č. 2, s. 28nn

Krausová, Lenka [Pořízková]

2005 *Možnosti mystifikace*, nepublikovaná diplomová práce, FF UP Olomouc

2006 Poznámky ke gnozeologické skepsi aneb Kam se poděl fakt? In: *Mezi deklamováním a románem*, Praha, s. 174nn

2007a Macurova Guvernantka jako (ne)feministický román a polemika s historickými prameny. In: *Labyrint ženského literárního světa*, Praha, s. 140nn

2007b Mystifikace jako literárněvědný problém. In: *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas philosophica. Philologica*, sv. 91. *Studia bohemica*, sv. 10. Olomouc, s. 295nn

2008 Mystifikace – typ sémiotické kreativity. In: *Euroletteraria & Eurolingua 2007*, Liberec, s. 9nn

Krčmová, Marie

2000 Dialekt jako exponent stylových hodnot komunikátu, *Sytlstyka*, č. 9, s. 189nn

Lederbuchová, Ladislava

2003 O postavě postmoderní prózy. In: *Postmodernismus v umění a literatuře*, Plzeň, s. 119nn

Lorenzová, H.

1984 Nový pohled na české obrození, *Estetika*, č. 3, s. 188nn

Macura, Vladimír

1995 Idyla v nás, *Tvar*, č. 14, s. 5

1998 Příběh encyklopedie dam + Encyklopedie budečských panen, *Tvar*, č. 5, s. 32

1999a Salon u Fričů a konverzační slovník pro dámy. In: *Salony v české kultuře 19. století*, H. Lorenzová (ed.), Praha, s. 79nn

Machala, Lubomír

2011 Mystifikace a pseudonymy v české literatuře po roce 1989, *Bohemica Olomucensia*, č. 1, s. 189nn

Matoušová, Radana

1994 Svět jako fenomén estetiky a umění mystifikace, *Tvar*, č. 16, s. 10

Müllerová, Lenka

2011 Paratexty v české literární mystifikaci. Nad sekundárními texty Járy (da) Cimrmana, *Bohemica Olomucensia*, č. 1, s. 184nn

Novák, Arne

1924 Stanislav Souček: Dvě pozdní mystifikace Hankovy, *Český časopis historický*, s. 343nn

Novotný, Vladimír

2010 Postmoderní mystifikace hravé i dravé, *Literární noviny*, č. 30–31, s. 10n

Novotný, Robert

2009 Prapředci, zakladatelé, hrdinové. Fiktivní postavy ve středověkých šlechtických rodokmenech, *Dějiny a současnost*, č. 4, s. 37nn

Oullet, Pierre

2003 Vnímání fikčních světů, *Aluze*, č. 2, s. 140nn

Papoušek, Vladimír

2010 Strategie kanonizace. In: *Česká literatura rozhraní a okraje*, s. 17nn

Pavel, T. G.

2004 Fikční entity, *Aluze*, č. 1, s. 102nn

Pavlíček, Tomáš

2005 Mystifikace Arthura Breiského. In: *Záhady českých dějin*, P. Čornej (ed.), Praha, s. 480nn

Petrusek, Miloslav

1993 Dekonstruovaný Informátor a sociální konstrukce českého národa. In: *Sociologický časopis*, č. 2, s. 245nn

Polách, Vladimír P. – Procházková, Ivana

2003 Josef Škvorecký: Žert. In: *Cesta tam a zase zpátky v české literatuře*, Praha, s. 173nn

Pořízková, Lenka

2011 Možnosti a hranice literární mystifikace, *Bohemica Olomucensia*, č. 1, s. 15nn

Sládek, Ondřej

2004 Mezi fikcí a historií, *Česká literatura*, č. 6, s. 836nn

Stolz-Hladká, Zuzana

2002 Hledání skutečnosti 90. let – nad prózami Daniely Hodrové, Zuzany Brabcové a Terezy Boučkové. In: *Česká próza 90. let 20. století*, České Budějovice, s. 36nn

Šrámek, Josef

2009 Středověká listinná falza. Podvod, nebo prostředek uchování dějinné paměti? *Dějiny a současnost*, č. 4, s. 33nn

Tuckerová, Veronika

2010 O mystifikacích, *Revolver Revue*, č. 78, s. 210nn

Valášek, Martin

1999 Metamystifikace, *Souvislosti*, č. 1, s. 260nn

Valden, Milan

2010a Hovory s Kafkou od G. Janoucha, *Grand Biblio*, č. 5–6, s. 20

2010b Mystifikace ve světové literatuře, *Grand Biblio*, č. 5–6, s. 8n

Ventura, David

2004 Hravost v tetralogii Vladimíra Macury, *Tvar*, č. 10, edice Tvary, s. 1nn

Vidmanová, Anežka

1999 Škvoreckého postmoderní antika, *Česká literatura*, č. 5, s. 554nn

Všetička, František

1999 Novela Vladimíra Macury, její tvar a intertextualita. In: *Intertextualita v postmodernom umění*, T. Žilka (ed.), Nitra, s. 139nn

Kšicová, Danuše

2004 Mýty v cestopisech do svaté země, In: *Druhý život antického mýtu*, Brno, s. 214nn

RECENZE, NOVINOVÉ ČLÁNKY, INTERVIEW, DOSLOVY

„Wow, vyhrála jsem!“ radovala se fiktivní autorka (Rozhovor Ondřeje Horáka s Lan Pham Thi)
2009, *Lidové noviny*, č. 277, s. 3

Adamovič, Ivan

2005 Zrození „polit-fikce“ z ducha exilu, *Hospodářské noviny*, č. 2, s. 10 (Příloha Kultura)

Arthur Breisky

1910, *Samostatnost*, č. 101, s. 535 (podepsáno B. H.)

Bez oblíbených autorů už bych byl jen ghost (rozhovor Jana Němce s Ludvíkem Němcem)

2009, *Host*, č. 1, s. 40nn

Cinger, František

2009 Jde o reklamu, nebo něco jiného? *Právo*, č. 282, s. 13

Citová exkurze do národního obrození aneb Macurovy „mikrodějiny“ (rozhovor Ondřeje Hausenblase s Vladimírem Macurou)

1997, *Čeština doma a ve světě*, č. 4, s. 6nn

Čapek, Karel

1931 Případ s Ricardem Gomezem, *Lidové noviny*, 11. 1.

Čermáček, Petr

2009 To je skandál, paní..., *Host*, č. 10, s. 7

Další umělecká mystifikace v českém rybníčku

2009 [online]. Dostupné z: [http://www.galen.cz/idistrik/v/?module=katalog&page\[book\]=4044&page\[attach\]=60&PHPSESSID=fa65e396b8ebd6646a55a59a71537163](http://www.galen.cz/idistrik/v/?module=katalog&page[book]=4044&page[attach]=60&PHPSESSID=fa65e396b8ebd6646a55a59a71537163), citováno 17. 7.

2012 (autor neuveden)

Dobrovský, Ivan

2009 Literární mystifikace stále živé? *Obrys – Kmen*, č. 49, s. 2

Dokoupil, Blahoslav

1998 Bolestně, citlivě, *Tvar*, č. 4, s. 20

Dyk, Viktor

1910 Aféra anonymních listů; F. X. Šalda charakter; Mrtvý debutant čili život mystifikací, *Samostatnost*, č. 103, s. 547n

Eisenhammer, Milan

2009 Kdo je vietnamská autorka? Jsou dvě, *Mladá Fronta Dnes*, č. 283, příl. Víkend, s. 8–9

Faltýnek, Vilém

2009 O básnické mystifikaci Jiřího Dědečka Rispetti e dispetti [online]. Dostupné z: <http://www.radio.cz/cz/rubrika/knihy/o-basnicke-mystifikaci-jiriho-dedecka-rispetti-e-dispetti>, citováno 14. 7. 2012

Filip, Tomáš

1997 S Macurou u Čelakovského a Rajské, *Právo*, č. 295, s. 8

1999 Macurova schopnost správce příběhů, *Právo*, č. 143, s. 12

Formánek, Jaroslav

2009a Dračí kličky, *Respekt*, č. 47, s. 56n

2009b Drak z Budějovic, *Respekt*, č. 50, s. 56n

Fuchs, Alfred

1919 Mystifikace novin, *Tribuna*, č. 153, s. 2

Gagan, Jaroslav

1998 Poslední tečka za rukopisy (z elektronické korespondence) [online]. Dostupné z: <http://webold.fsv.cvut.cz/list/rkz-1/1998/msg00092.html>, cit. 20. 2. 2005

Gilk, Erik

2007 Munkdorf. *Portál české literatury* [online]. Dostupné z: <http://www.czechlit.cz/nove-knihy/7047-munkdorf/>, cit. 15. 7. 2012

Haluzický, Bohumil (-bh-)

1926 Literární mystifikace, *Lidové noviny*, č. 126, s. 1n

Hárl, Vlastimil

2001 Fikce reality, nebo realita fikce? (doslov). In: Ouředník, Patrik: *Europeana*, Praha, s. 119nn

2002 Bylo nebylo (doslov). In: Ouředník, Patrik: *Rok čtyřadvacet*, Praha, s. 75nn

Haškova blecha a katolická věda

1913, *Večerník Práva Lidu*, č. 188, s. 3 (autor neuveden)

Hochel, Braňo

1991 Nežnorevolučné – ale čo? *Tvar*, č. 31, s. 14

Horáčková, Alice

2009 Cempírek, nebo Lan Pham Thi? Je to jedno, *Mladá fronta Dnes*, č. 282, s. A13

Horák, Ondřej

2009a Knižní klub vrací Cempírkovi úder, *Hospodářské noviny*, č. 231, s. 13

2009b Šedá realita se svezla na bílém koni, *Hospodářské noviny*, č. 234, s. 11

Hořínek, Zdeněk

1969 Járada Cimrmanismus, *Host do domu*, č. 6, s. 15n

I prohra je hra, jenom není tak veselá (rozhovor Radima Kopáče s Michalem Šandou)

2009, *Dějiny a současnost*, č. 7, s. 18nn

Italská Gomeziáda

1931, *Venkov*, č. 66, s. 5 (autor neuveden)

Já to píši jako Šalda: patosem a inspirací (rozhovor Boženy Správcové s Aloisem Burdou)

2000, *Tvar*, č. 7, s. 8n

Jacobson, Roman

1938 Podvržená milenka básníková, *Lidové noviny*, č. 130, s. 1 (nedělní příloha)

Janáček, Pavel

1992 Dandy z Teplic. Připomínka jednoho literárního typu, *Lidové noviny*, č. 162, s. 6

1993 Brilantní próza o době obrozené, *Nové knihy*, č. 33, s. 1

Jandourek, Jan

2009 Literární podvod: zločin bez oběti, *Mladá fronta Dnes*, č. 279, s. A8

Janiš, Viktor

1998 Literární ticho po pěšině?, *Interkom*, č. 12 [online]. Dostupné z: <http://interkom.scifi.cz/1998/19981261.htm>, cit. 14. 8. 2012

Janoušek, Pavel

1991 Snobe, vrať se!, *Tvar*, č. 21, s. 1

2008 Emil Hakl: Let čarodějnice, *Tvar*, 2008, č. 11, s. 3

Jára da Cimrman (rozhovor Rudolfa Křesťana s Evženem Hedvábným, Miloněm Čepelkou, Jiřím Šebánkem, Janem Trtílkem, Artušem Lefflerem, Zdeňkem Svěrákem a Ladislavem Smoljakem)

1967, *Mladý svět*, č. 30, s. 8n

Je Cempírkova mystifikace geniální, nebo trapná? (anketa)

2009, *Mladá fronta Dnes*, č. 283, příl. Víkend, s. 8–9

Jiří Klas

1930 Divadelní mystifikace (báseň), *České slovo*, č. 304, s. 7

Juříková, Eliška F. /Pavel Janoušek/

2008 Na cestě od nikud nikam aneb rezignace jako životní program, *Tvar*, č. 11, s. 2

Kasal, Lubor

2006 Kdy to začalo aneb mé první setkání s Aloisem Burdou, *Tvar*, č. 6, s. 8

2009a Případ slečny Lan, *Tvar*, č. 20, s. 14

2009b Znovu k Lan Pham Thi, *Tvar*, č. 21, s. 3

Kazetka

1931 „A já jsem Don Synek de la Palanca...“, *České slovo*, č. 11, s. 1n

Komers, Petr

1996 „Nový“ Rabelais! Objev anebo podvrh Patrika Ouředníka, *Labyrint*, č. 3, s. 42n

Konrád, Edmond

1931 Ricardo Synek a Emil Gomez čili Mystifikace a skutečnost aneb Nalítli či nenalítli?, *Národní osvobození*, č. 16, s. 1n

Kopáč, Radim

2000a Šanda hraje blues, *Uni*, č. 9, s. 6

2000b Šandova mystifikace je zdařilá, *Mladá fronta Dnes*, č. 182, s. 13

Kopanec, Jiří

1991 Nový slezský fenomén, *Tvar*, č. 46, s. 2

Kosková, Helena

1999 Nový román Josefa Škvoreckého, *Tvar*, č. 7, s. 13

Kostečka, Jiří

2010 Cempírkování, *Český jazyk a literatura*, č. 2, s. 91nn

Kovařík, Petr

2001 Ještě dnes někdo pochybuje, že Babičku napsala Němcová, *Zemské noviny*, č. 189, s. 12

Král, Jiří T.

2010 Který kritik chtěl políbit spisovatele Cempírka; Marketingový specialista Jan Cempírek aneb Bílej kůň české literatury, *Dobrá adresa*, č. 1, s. 9n

Král, Petr

2010 K otázce mystifikace, *Tvar*, č. 12, s. 12

Kremeň, Jarmil'

1991 Vážený pán Hochel, *Tvar*, č. 35, s. 8

Křemen'91 (Příspěvky z konference o Jarmilu Křemenovi)

1991, *Tvar*, č. 52, s. 1nn

Lam panty

2009, *Tvar*, č. 21, s. 18 (podepsáno „red“)

Literárně-historická společnost

1935, *Národní osvobození*, č. 143, s. 7nn (podepsáno „č.“)

Literární mystifikace

1913, *Zlatá Praha*, č. 49, s. 586

Literatura a umění. Arthur Breisky

1910, *Samostatnost*, č. 101, s. 535 (podepsáno B. H.)

Lukeš, Jan

1993 Láska vlastencova aneb Jaký fízl?, *Lidové noviny*, Příloha Národní 9, č. 27, s. 2

1994 Revoluce se zadělává krví?, *Lidové noviny*, Příloha Národní 9, č. 42, s. 3

Mattuš, Jan

2009 Všichni se sejdeme v jedné knize, *Lidové noviny*, č. 113, příl. Orientace, s. 22

Mohu potvrdit, tu knihu jsem napsal (rozhovor Marka Kerlese s Janem Cempírkem)

2009, *Lidové noviny*, č. 278, s. 5

Mojžíšová, Dana

2005 Antimaryša s otazníky, *Literární noviny*, č. 14, s. 11

Motl, Stanislav

1994 Causa B. Traven, *Reflex*, č. 44, s. 52nn

Musilová, Markéta

2006 Deník, který Oscar Wilde nikdy nenapsal, *iliteratura* [online]. Dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/20327/ackroyd-peter-fiktivni-denik-oscara-wildea>, cit. 16. 8. 2012

Mystifikace

1913, *Čin*, č. 2, s. 282n (autor neuveden)

Na okraj mystifikace

1913 *Právo lidu*, č. 26, s. 5 (podepsáno „-tr-„)

Nagy, Ladislav

2003 Poslední tečka za rukopisy je tečkou, která neuzavírá, nýbrž zpochybňuje [online].

Dostupné z: <http://www.iLiteratura.cz/Clanek/10853>, cit. 20. 2. 2005

Nebeský, Jiří J. K.

1998 Kritický index Kritické přílohy, *Kritická Příloha Revolver Revue*, č. 12, s. 166nn

Nechtěl bych mít ráj jako adresu svého pobytu (rozhovor F. Cingera s V. Macurou)

1999, *Právo*, č. 3, s. 12

Nejedlý, Jan

2009 Opožděná pošta z Brixenu čili bzzz bzzz bzzz, *Lidové noviny*, č. 107, příl. Orientace, s. 23

Nejzajímavější kniha roku 1998

1998, *Lidové noviny*, č. 303, s. 18nn

Nenapsal jsem historický román (rozhovor V. Bezdíčka s Vladimírem Macurou)

1994, *Nové knihy*, č. 39, s. 10

Neuman, S. K.

1937 Literární mystifikace, *U Blok*, č. 2, 69nn

Německý „spisovatel“ Karel May lupičem a podvodníkem

1910, *Dělnická osvěta*, č. 9, 102n

Novotný, Vladimír

1994 Živé obrazy z klementinského festuňku, *Tvar*, č. 21, s. 16

1998 Román skoro feministický, *Slovo*, č. 22, s. 10

2010 Kriticky o nekritickém „cempírkování“, *Český jazyk a literatura*, č. 3, s. 133nn

O mystifikaci, stylizaci a přelomu století (rozhovor Bronislava Pražana s Lubošem Merhautem)

1998, *Týdeník Rozhlas*, č. 7, s. 4

Pavelka, Zdenko

2009a Hra na Vietnamku? *Právo*, č. 229, příloha Salon, č. 638, s. 6

2009b Cena za český mindrák, *Právo*, č. 258, příloha Salon, č. 643, s. 5

2009c Kdo je Lan, *Právo*, č. 275, příloha Salon, č. 646, s. 6

2010 Jak krásná je krásná literatura, *Host*, č. 1, s. 22

Pavlovský, Petr

2009 Nezlobme se na Entropu, *Týdeník Rozhlas*, č. 8, s. 4

Peňás, Jiří

1993 Žert v národním obrození, *Lidová demokracie*, č. 182, s. 4

1994 Patetická bohyně Sláva a ironická běhna Historie, *Mladá fronta Dnes*, č. 275, s. 19

2009 Velký literární podfuk, *Lidové noviny*, č. 277, s. 1

Píša, Antonín Matěj

1930 V intimním divadle, *Právo lidu*, č. 300, s. 6

Plachý hráč pokru (rozhovor Magdaleny Platzové s Jiřím Dědečkem)

2009, *Respekt*, č. 30, s. 50n

Platzová, Magdalena

2009 Docela tvrdá holka, *Respekt*, č. 39, s. 59

Polívka, Tomáš S.

2009 Jiří Dědeček se vypravil do renesanční Florencie [online]. Dostupné z: http://www.tyden.cz/rubriky/kultura/literatura/jiri-dedecek-se-vypravil-do-renesancni-florencie_125789.html, citováno 17. 7. 2012

Probst, Vojtěch

2009 Dědeček na zapřenou, *Literární noviny*, č. 32, příl. Nové knihy, s. D

Prokůpek, Václav

1931 Nová mystifikace, *Venkov*, č. 56, s. 7

Racín, Antonín

1913 Zvláštní literární mystifikace devatenáctého století, *Venkov*, č. 289, s. 1n

Rád měním kůže (přepis rozhovoru J. Sulovského s Vladimírem Macurou; přepis L. Machala)

1998, *Aluze*, č. 2–3, s. 52nn

Ricardo Gomez budí rozruch v cizině

1931, *České slovo*, č. 19, s. 9

Rosí, Věra

2000 Nádra se napínaj, *Host*, č. 7, s. Xn

Rozhovor s „Orchidejí“ z Česka

2010, *Grand biblio*, č. 5–6, s. 21nn

Rozhovor s Pavlem Janáčkem, porotcem Ceny Knižního klubu, o knize Lan Pham Thi Bílej kůň, žlutý drak (rozhovor Anny Cermanové s Pavlem Janáčkem)

2009, literatura [online]. Dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/25097/janacek-pavel>, cit. 6. 8. 2012

Řezníček, Pavel

1991 Vážená redakce, *Tvar*, č. 40, s. 2

S Lan Pham Thi jsem se nesetkal (rozhovor Zbyňka Vlasáka s Jindřichem Jůzlem)

2009, *Právo*, č. 230, s. 13

Sametová Anna v zrcadle kritiky

1991, *Tvar*, č. 21, s. 14n

Smoljak, Ladislav – Svěrák, Zdeněk

1969 Malá antologie patafyziky, *Světová literatura*, č. 5/6, s. 368nn

Spíš než o historii jde o autobiografii (rozhovor F. Tomáše s V. Macurou)

1998, *Právo*, č. 33, s. 9

Správcová, Božena

2006 Jak jsem hovořila s Aloisem Burdou, *Tvar*, č. 6, s. 8

Stančík, Petr

2006 Nekrologie za Odilla Stradického ze Strdic, *Právo*, č. 300, příl. Salon, č. 499, s. 3

Stanzel, Vladimír

1999 J. Urban fecit aneb Chvála nové literatury fikce, *Host*, č. 1, s. IV–V

Stejskal, Jan

2010 Nad poslední básnickou sbírkou Angiola Poliziana (1454–2009), *Tvar*, č. 19, s. 23

Suchý, Lothar

1927 Zločinná mystifikace, *Venkov*, č. 113, s. 4

1930 Podařená mystifikace, *Venkov*, č. 217, s. 4

Suk, Jan

2000 Umělé skutečno a květy depersonalizace, *Nové knihy*, č. 27, s. 21

Škvorecký, Josef

1992 Podivný pan z Providence (doslov). In: Lovecraft, Howard Phillips: *Šepot ve tmě a jiné hrůzostrašné příběhy*, Praha, s. 279nn

1995 Poe aneb Dobrodružství v literární vědě (doslov). In: Poe, Edgar Allan: *Příběhy Artura Gordona Pyma*, Brno, s. 174nn

Špička, Jiří

2009 Poliziano, Angelo: Rispetti e dispetti. Poklony a pošklebky, *iLiteratura* [online]. Dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/24797/poliziano-angelo-rispetti-e-dispetti-poklony-a-posklebky>, citováno 12. 7. 2012

Tučná, Milena

1993 S sebou: Stevenson a Breisky, *Lidová demokracie*, č. 200, s. 5

- Udělal z lidí naprosté hlupáky (rozhovor Jáchyma Topola s Denisou Novotnou)
2009, *Lidové noviny*, č. 277, s. 3
- Věděl jsem, že moje kniha nezapadne (rozhovor Zbyňka Vlasáka s Janem Cempírkem)
2009, *Právo*, č. 282, s. 13
- Vidlák, Milan
2009 Cempírku, vrať peníze, *Lidové noviny*, č. 282, příloha Pátek, s. 4
2009 Čeští Vietnamci stále věří, že spisovatel je „od nich“, *Lidové noviny*, č. 277, s. 3
- Vítvar, Jan H.
2009 Autentická hra, *Respekt*, č. 50, s. 14
- Vlasák, Zbyněk
2009 Nepovedené ohlédnutí, *Právo*, č. 302, příl. Salon, s. 2
- Vlašín, Štěpán
1993 Novela o psaní novely, *Naše pravda*, č. 44, příl. Pecka, s. 4
- Vykecat se z trablů (rozhovor Zdenko Pavelky s Michalem Šandou)
2008, *Právo*, č. 160, příl. Salon, s. 1
- Weiss, Martin
2009 Entropa po vietnamsku, *Lidové noviny*, č. 277, s. 1
- Záhorková, Jana
2009 Knihu oceněné Vietnamky napsal Čech, *Mladá fronta Dnes*, č. 277, s. A5
- Zelinský, Miroslav
1991 Ještě o Anně, *Tvar*, č. 43, s. 3
- Zlomky mýtů vržené do chaotického světa významů (rozhovor P. Hanušky s V. Macurou)
1996, *Hanácké noviny*, č. 71, s. 8
- Žák, David
2009 Nasedlo mi to, *Lidové noviny*, č. 277, s. 3
- Žilina, Miloslav
1995 Komentář plný závorek, *Kritická příloha Revolver Revue*, č. 2, s. 59nn
- /zpráva o Jakubu Gangsburgovi/
1934, *České slovo Večerní*, č. 61, s. 2 (nepodepsaná zpráva bez názvu)

BELETRIE

- Ackroyd, Peter
2006 *Fiktivní deník Oscara Wilda*, Praha
- Breisky, Arthur
1996 *Střepy zrcadel*, Praha
1997a *V království chimér*, Praha
1997b *Triumf zla. Dvě novely*, Praha
- Deml, Jakub
1992 *Hrad smrti*, Praha–Brno

- Depardieu, Gérard
2007 *Ukradené dopisy*, Praha
- Field, T. R.
1990 *Lomikel a jiné zádrhele*, Praha
1998 *Kosočtverce na ohradách*, Praha-Litomyšl
- Hašek, Jaroslav
1972 *Májové výkřiky*, Praha
1977 *Dějiny strany mírného pokroku v mezích zákona*, Praha
- Hildesheimer, Wolfgang
2002 *Marbot*, Praha
- Hron Metánovský, Jakub
1995 *Nedorozumění s rozumem aneb Konba žijby*, Praha
- Hrych, Ervín
2003 *Krhútská kronika*, 3. vyd., Praha
- Kohout, Pavel
1991 *Bílá kniha o kauze Adam Juráček*, Praha
2000 *Katyně*, 5. vyd., Praha
- Komárek, Stanislav
2002 *Opšlstisova nadace*, Brno
- Kotrlá, Iva
1992a *Atény z hlíny*, Brno
1992b *Odchyt andělů*, Brno
- Macura, Vladimír
1994 *Komandant*, Praha
1999b *Ten, který bude*, Praha
- Mikulka, Lumír
2004 *Tramp v komunismu*, Brno
- Musil, Jan
2008 *Mystifikace*, Praha
- Nezval, Vítězslav
1953 *Básně, balady a sonety věčného studenta Roberta Davida*, Praha
- Ouředník, Patrik
2001 *Europeana*, Praha
- Pavić, Milorad
2009 *Papírové divadlo*, Praha
- Rabelais, François /Patrik Ouředník/
1995 *Pojednání o případném pití vína [...]*, Praha
- Smoljak, Svěrák
1982 *Lijavec*, Praha (CD)

Svoboda Plumlovský, Václav

1996 *Co složím, to mám*, Praha

Šanda, Michal

2000 *Blues 1890–1940. Robert Boyer, život a legenda v zaprášeném světle archivních dokumentů uložených pod signaturou 82219C v krabici od bot v depozitáři Noxubee County Library, 103 East King St., Macon*, Praha

Šanda, Michal – Havlíček, Karel Borovský

2009 *Dopisy*, Praha

Škvorecký, Josef

1998 *Nevysvětlitelný příběh aneb Vyprávění Questa Firma Sicula*, Praha

Unterwasser, Max /Miloš Urban/

2008 *Michaela*, Praha

Urban, Josef /Miloš/

1998 *Poslední tečka za Rukopisy (nová literatura faktu)*, Praha

Urban, Miloš

2003 *Stín katedrály*, Praha

Váchal, Josef

1970 *Krvavý román*, Praha

1990 *Krvavý román*, 2. vyd., Praha

1997 *Dokonalá magie budoucnosti*, Praha

1999 *Mystika čichu*, Praha-Litomyšl

2000 *Církev a blouznivci*, Praha

2001 *Erotikové*, Praha-Litomyšl

Viewegh, Michal

1998 *Nápady laskavého čtenáře*, 2. vyd., Brno

Vokolek, Václav

1993 *Lov žen a jiné odložené slavnosti*, Praha

1999 *Cesta do pekel*, Praha

MYSTIFIKAČNÍ ČLÁNKY AJ. TEXTY

Burda, Alois /Pavel Janoušek/

1999 Ze čtenářského deníku Aloise Burdy, *Tvar*, č. 5, s. 7

Hájek, Pavel

1996 *Cavismus*, *Host*, č. 6, s. 161nn

Jahoda, Mojmír /Pavel Janoušek/

1995 Z deníku spisovatele, *Tvar*, č. 8, s. 16

1997a *Polopatkismus*, *Tvar*, č. 4, s. 5

1997b Z dějin polopatkismu, *Tvar*, č. 15, s. 11

1993 Pravdivá historie, nebo německý podvrh? *Tvar*, č. 43/44, s. 18

Janoušek, Pavel

Jarmil Křemen (nepublikované slovníkové heslo)

/Ludvík Němec/

2008 rubrika *Ghost*, *Host*, č. 1–10

Svěrák, Zdeněk – Šebánek, Jiří – Velebný, Karel

2009 *Vinárna U Pavouka*, Praha (CD)

Ur-havran (Text přednášky z konference o Vítězslavu Nezvalovi „Nezbalovy Biskoupky 99“ v Biskoupkách, kterou přednesl badatel Ondřej Jurečka 10. září 1999)

1999, *Tvar*, č. 21, s. 16

Vaňátko, Robo /Pavel Janoušek/

1998 *Vážená redakce...*, *Tvar*, č. 5, s. 13

SUMMARY

This work deals with phenomenon of mystification in Czech literature of the twentieth century mainly, but also in literature in general sense. It is done at many different levels of literary text, literary communication or literary field. The point of view is based on problems: author tries – in ten chapters – to use the fact of mystification as a way to exploit and understand any literary text. Author concludes that literary mystification is an analogy to the conceptual art and what more – that it is a kind of verbal conceptual art. Mystification is defined very widely as a change of two elements in special conditions: 1) it must be intentional; 2) there must be an intention to show the truth in the end. The second condition is very strongly connected with so called „philosophical project of mystification“ (Abramson) which is very often based on didactical function of illusion and desillusion.

The first chapter tries to problematize the term of mystification in synchronic and diachronic perspective and in confrontation with Czech and foreign literary science. The second chapter is structured as a historical excursion to the neuralgic points of the literary illusions development (not just hoaxes, but forgeries and counterfeiting as well). The third chapter shows the theoretical background for the transcription of the mystification act: it is done in the paradigm of the theory of communication, semiotics, theory of fictional worlds, theory of games and strategy and with using the instrumentary of the description of comic figures. Then the author focuses on particular problems that can be connected with mystification: real or false authorship; ethical or aesthetical evaluation of mystification act; influence on the literary canon or most widely on the literary field; personal autostylisation; faking and playful paratexts; manipulation with the fictional status of the narrative elements; so calledgnoseological skepticism expressed by postmodern texts.

This work emphasizes critical ability of faking literature toward the literature itself or toward the society by which it is produced. This ability allows to explore a stable literary form, which is imitated by faking text. Or better it allows to analyze the form of literary communication, which is entranced with false information. Mystification regardless of the fact that it is realized as a genre, form or process is always selfreflectional (allows to consider its instruments) and metagenre (it tests the communication schema of the genre). It produces many questions not only about relation of the reality and fiction in any work of art.

Mystification is the kind of creative manifestation of the cultural criticism. If there is some imitated literary style which is based in different time and place, it is the counterfeiting man who is revealed more than the counterfeited subject. Because the act of mystification shows the actual vision of the counterfeited one, historically and sociologically determined idea of that. Mystification has some influence even after its unmasking: it lives on as a symptom of the culture where it was born. It can be explored as a diagnostic instrument of the socio-cultural climate in its period. It can show us the value preferences of the specific society in specific historical time and allows understand what is accepted as ethical or not and why.