

Funkcia intratextuálnych a intertextuálnych väzieb v poetologickom systéme debutu Ivany Dobrakovovej *Prvá smrť v rodine*

Marcel Forgáč

FORGÁČ, M.: The Function of Intra- and Intertextual References in the Poetological System of Ivana Dobrakovová's Debut *Prvá smrť v rodine* (First death in the family)

SLOVENSKÁ LITERATÚRA, vol. 68, 2021, no. 5, pp. 514-528

DOI: <https://doi.org/10.31577/slovlit.2021.68.5.3>

ORCID ID: 0000-0003-1078-2061

Key words: Ivana Dobrakovová,
intratextuality, intertextuality,
implied author, autobiography

The article analyses the function of intra- and intertextual references in Ivana Dobrakovová's first book *Prvá smrť v rodine* (First death in the family, 2009), taking the principle of disintegration as the basic principle of Dobrakovová's writing. As a result of author's intratextual work, the texts transgress the genre of short story and foreground the monoperspectival narrative consciousness. This in turn leads to a pronounced relativisation of the position of the narrative category of character and to situationally constituted narrative forms as related to the "theme-problem" horizon of the work. Intertextual work, on the other hand, contaminates the monoperspectival narrative consciousness and in this way disqualifies it. The principle of disintegration leads to an accentuation of the presence of the implied author which in turn makes the text seem more autobiographical. The figure of the implied author (which can never be identified with the empirical writer) is aesthetically productive: although it is fully governed by the poetics of the text, it also allows the readers to evoke the empirical author. The poetics thus creates conditions for ambivalence – the analysed texts can be read both as fiction and as autobiography.

V súvislosti s tvorbou Ivany Dobrákovej literárna kritika zväčša konštatovala talentovanosť autorky (výberovo Součková 2012: 52; Taranenková 2010; Bžoch 2009) a originalitu jej autorského rukopisu (Prušková 2010: 20; Suchánková 2010: 35). Zároveň je však táto talentovanosť a konštatovaná originalita komunikovaná (často dialekticky) prostredníctvom stopovania či projektovania rôzneho stupňa inšpirácie alebo súbežnosti autorkiných poviedok s dielami veľkých mien literárnych dejín. Podľa Lucie Sekáčovej v debute I. Dobrákovej „badať inšpiráciu existencionalistami [...] siaha však až k priekopníkovi existenciálnych tém Franzovi Kafkovi“ (Sekáčová 2013: 72), a preto neprekvapuje, že „autorkinu tvorbu literárna veda dáva do súvislosti práve s autormi, ktorých tvorba nesie značku kafkovskej poetiky (napr. D. Mitana, V. Balla)“ (Sekáčová 2013: 72). Zora Prušková vo vzťahu k Dobrákovej tvorbe vníma „zvláštny druh cortazárovskej textovej diskurzivít“ (Prušková 2010: 20). Filiácie s dielami Julia Cortázara, ale aj Dušana Mitanu, Pavla Rankova, Ballu či Jaroslava Rumlího verbalizuje aj Vladimír Barborík (Barborík 2011: 115-117). Mária Klapáková potom označuje Dobrákovú ako svetovú autorku, pretože jej texty „úplne naplňajú tendencie vo svetovej próze“ (Klapáková 2015: 48), ktoré sa vyznačujú „skôr priklonom k (hyper)realistickému zobrazeniu, ktoré je deformované prizmou postavy (napr. jej výrazným cynizmom či dlhodobou konfrontáciou a neschopnosťou vyrovnáť sa s negatívnou skúsenosťou)“ (Klapáková 2015: 48). To možno dialogicky sprevádzať poznámkou L. Sekáčovej, ktorá v nadväznosti na výskum Antona Popoviča upozorňuje na úskalie literárnych prvotín spočívajúce „v tvorbe takého literárneho modelu sveta, ktorý nie je budovaný na základe analýzy reality, ale len na báze textovej štylizácie“ (Sekáčová 2013: 79). Súvisí to s Popovičovým predpokladom, že debutujúci autorský subjekt ešte nie je, respektíve nemusí byť vo vzťahu k predchádzajúcemu literárnemu vývinu vykryštalizovaný, čoho dôsledkom sa môže stať produkovanie množstva nefunkčných medzitéxtových relácií, kalkul či netvorivá adaptácia (Miko – Popovič 1978: 290-291). Z príbuzného stanoviska vedie svoju kritiku V. Barborík, ktorý v Dobrákovej debute rozoznáva „riziká literarizácie“ (Barborík 2011: 113); tie podľa neho spočívajú v „x-tej variácii na dávny, kedysi azda produktívny a stále znova oživovaný literárny model“ (Barborík 2011: 115), pričom „výsledkom pokusu o ‚spestrenie‘ neširokej, no veľmi pevnej vnútornej základne ‚zvonku‘ dodanými ozvláštneniami, teda výsledkom pokusu o ‚literarizáciu‘ bolo oslabenie výpovede či priamo strata jej fundamentu“ (Barborík 2011: 116).

Intertextuálny pôdorys Dobrákovej debutovej zbierky bol teda literárnou kritikou zreteľne pomenovaný a odvodzovali sa z neho tak pochvalné, ako aj kritické hodnotiace súdy. V nasledujúcich úvahách mu chcem prisúdiť funkčnú charakteristiku, ktorá zdôrazní sémantický potenciál samotného uplatnenia intertextuálnych väzieb v prospech podporenia základného problémového okruhu knihy. V napätí k vyššie prezentovanému kontextu, vypovedajúcemu o nevykryštalizovanosti debutujúceho autora, chcem dokladovať, že ide o stratégiu, ktorá dotvára tematické (a genologické) aspekty vybraného diela z roviny naratívneho koncipovania textu.

Funkčnosť a účelnosť uplatnenia intertextuality¹ u I. Dobrakovovej sa stane najzreteľnejšou v komparatívnom postavení, v ňom sa koniec koncov sémanticky prejavuje. V prvom kroku preto upriamim pozornosť na autorkino uplatnenie intratextuálneho princípu. Jeho presadenie v jej tvorbe je masívne a možno tvrdiť, že je to jedna z receptčne najviditeľnejších textových stratégií, ktorej účinkom nie je len ustanovenie homogenity „literárneho sveta, ktorý trpezlivo a cieľavedome kultivuje vlastný textový modus vivendi“ (Prušková 2010: 20), ale aj posilňovanie autobiografického aspektu zobrazenia.

I

Estetika debutu I. Dobrakovovej je založená na viacnásobnej realizácii princípu rozpadu,² to jest zrútenia, upadania, degenerácie, incidentu, trieštenia, straty, dekompozície, deformácie a nakoniec aj metamorfózy. Dobrakovová tento princíp uplatňuje na viacerých rovinách výstavbovej hierarchie – predovšetkým je ním organizovaná morfológia tematických aspektov, ktoré funkčne spolupracujú so stratégiou modelovania personálnej témy. Možno ho však identifikovať a analyticky dokumentovať aj z inej roviny – z roviny genologického rámcovania.

Princípu rozpadu (dekompozície) na najvyššej – genologickej – úrovni vyhovuje predovšetkým žánrová forma poviedky a následné produkovanie knihy ako zbierky poviedok, ktoré dokumentujú či predvzdzajú incidentné momenty v topografii života postáv. Poviedka, ako ju Dobrakovová organizuje v knihe *Prvá smrť v rodine*, sa stáva výsledkom rozpadu širokej architektoniky autorkinej centrálnej témy a problému na menšie, situačne ukotvené plochy³ – je teda čiastkovým/zlomkovým textovým výstupom, ktorého sprievodným účinkom je okrem iného komunikovať znepokojujúcu neplnohodnotnosť (v zmysle fragmentu ako zostatku rozbitého celku), dotvárajúcu tematické, problémové i personálne orientácie Dobrakovovej písania z úrovne genologického tvarovania textu.

Dobrakovovej poviedka teda nefunguje v zbierke celkom autonómne či vyvážene (kvantitatívne i kvalitatívne), čomu v esteticky produktívnom napätí zodpovedá tendencia k (sebazáchovnému) scelovaniu. Tá je založená na „vzájomnej pomoci“ textového okolia, teda na pedantnom vypracovaní zložitej intratextuálnej siete vnútorných korešpondencií, vzťahov a kryštalizácií, ktorá spája

1 Už Lubomír Doležel upozornil na neúmernú rozľahlosť Kristebovej chápania intertextuality (Doležel 2003: 197-199). V príspevku pracujem s jej užším vymedzením; v nadväznosti na výskum Manfreda Pfistera a Ulricha Broicha chápem intertextualitu ako „vedomé, intendované a vyznačené vzťahy medzi textom a existujúcimi textami alebo skupinami textov“ (Jambor 2016: 230).

2 Ivana Taranenkova konštatuje, že I. Dobrakovová v procese produkcie románu *Bellevue* „siahla k najvýraznejším motívom minuloročného úspešného debutu, zbierky poviedok *Prvá smrť v rodine* a zjednotila ich v prozaicky rozsiahlejšom celku“ (Taranenkova 2010). Knihu zároveň číta ako „román o psychickom rozklade“, pričom uvádza aj tieto charakteristiky: „Blanka je neustále orientovaná ‚chrbtom k svetu‘, všetky svoje vzťahy podrobuje dôkladnej analýze a následne ich deštruuje, nedokáže to zmeniť, aj keď sa o to pokúša. Takto ničí svoj vzťah k priateľovi Petrovi, ale aj k ľuďom, ktorých spoznala v tábore. [...] Jej príbeh sa končí kapituláciou, v dovŕšenom psychickom rozklade“ (Taranenkova 2010). Princíp rozpadu považujem za jeden z prenosných aspektov Dobrakovovej tvorby, jeho rozpracovanie v románe *Bellevue* je geneticky späté s výrazom poviedkového debutu, najmä s poviedkou *Bellevue, Marseille*.

3 V. Barborík v tejto súvislosti kriticky hovorí „o rozdrobení jedného rozprávania na epizodické sekvencie krátkych príbehov, kde nutnosť odlišiť nasledujúci text od predchádzajúceho rozmieňajú pôvodnú jednotu rozprávajúceho subjektu na drobné mince pokusov permanentne inovovať zápletky a pointy“ (Barborík 2011: 116).

jednotlivé čiastkové (zlomkové) plochy do „príbuzenstva“, do „rodín“. Tie fungujú na princípe dedičstva, teda na delegovaní a hĺbkovom kultivovaní semiotických príznakov, tematických aspektov, štylovo-naratívnych modalít, personálnych typov, ale aj situačných reakcií postáv, ich skúsenostných evidencií, charakterových vlastností a podobne. V tomto zmysle možno v analyzovanej zbierke rozoznať výraznejšie morfológicko-tematické vrstvenie. V rovine témy sú na probléme dedičstva/dedičnosti založené poviedky, ktoré v intratextuálnych reláciách kooperujú na vytvorení zázemia knihy (*On a ona. Nie my dvaja; Dedičstvo; Matka a dcéra cestujú vlakom; Apuka; Žiť s Petrom*). Vo vzťahu k tomuto okruhu poviedok sa v literárnokritickom priestore ustálila interpretačná línia centralizujúca predovšetkým motívy otca a manicko-depresívnej psychózy.⁴ Spresňujúcim korektívom by mohlo byť tvrdenie, že I. Dobrakovová v tomto poviedkovom súbore kladie omnoho väčší dôraz na problém (potenciálneho) prenosu psychických (in)dispozícií rodinne príbuzných postáv; autorské gesto sa tu teda orientuje na tematizáciu (potenciálnych) dôsledkov vyplývajúcich zo vzťahu postáv, nie na predvedenie psychologického modelu jednej postavy. V Dobrakovovej tvorbe sa presadzujú motívy tela, telesnosti a sexuality, v okruhu debutových poviedkových výrazov je však rovnako dôležitým modelujúcim prvkom princíp videnia, pohľadu, očí, teda vizuálnej evidencie, ktorá v kombinácii s psychotickým stavom má potenciál stvoriť osobný model/rozmer skutočnosti. V autorkinom estetickom systéme založenom na princípe rozpadu je toto jediná tvorivá moc, ktorá (tematickú) skutočnosť nespochybnuje, ale ju nanovo kladie, a to vo vyhranene subjektívnom, psychologicky intímnom, a preto o to viac osobne autentickom výraze. Tieto poznámky možno dokladovať interpretačnou rekonštrukciou. Poviedka *Matka a dcéra cestujú vlakom* iniciuje situáciu (Blanka s matkou cestujú vlakom za otcom), ktorá má až do pointy charakter zobrazenia prirodzeného života postáv. Pointa odhalí, že ide o detskú rolovú hru, ktorú však prerušuje iba matka. V uplatnenom deformačnom princípe, rozkrývajúcom navodenú skutočnosť ako hru, nakoniec dochádza k vyhodnoteniu podporovania detskej predstavivosti ako potenciálne ohrozujúceho konania: „Dávam jej nádej, že sa s tatinom raz stretne. Nakoniec si ho vsugeruje. Vymyslí. Zbledla som. Čo ak tieto banálne cesty vlakom u nej vyvolajú nejakú psychickú poruchu? Začne počuť hlasy a bude si myslieť, že k nej hovorí tatino“ (Dobrakovová 2009: 21). Motív detskej hry je uplatnený aj v poviedke *Apuka*: otec, ktorý sa s dcérou ubytuje v šope, pretože v prednom dome „už niekto býva“ (Dobrakovová 2009: 24), sa z pohľadu dcéry „asi len tak hrá, hrá sa na vojnu s neviditeľnými nepriateľmi, ako sme sa aj my s bratrancom hrávali s umeľohmotnými Indiánmi“ (Dobrakovová 2009: 28-29). V poviedke *Apuka* je neustále zviditeľňované rozhranie perspektív, pomerne zreteľne sa diferencuje dcérin konvenčný, ustálený spôsob vnímania od otcovho halucinačno-paranoidného: „Vyzerala som spoza krika, žmúрила do slnka, zacláňala si oči, robila som všetko, čo bolo v mojich silách, aby som ich uvidela, išla som si oči vyočičť, ale napriek tomu by som mohla odprisať, že v prednom dome nikto nie je“ (Dobrakovová 2009: 28). Napriek zdôraznenému diferentnému zobrazeniu však dochádza k dvom zásadným krokom: dcéra situačne prijíma otcovu perspektívu, otcovu „hru“, nevytvára teda

4 Napríklad Michal Jareš zdôrazňuje modelovanie figúry otca a motívu otcovstva v prvých poviedkach, čo sa mení v zbierke *Toxo*, v ktorej je dôraz kladený na postavy matiek (Jareš 2013: 13-18).

518 priepasť, ale začína byť na tejto perspektíve účastná: „*Podvedome som aj ja dávala pozor na zvuky a zdalo sa mi – aj keď som si to možno len nahovárala – , že v prednom dome naozaj niekto je, počula som hlasy, ale nedokázala som zachytiť slová, a tiež zvuky, možno posúvanie stoličiek, otváranie okna, kroky, nevedela by som to presne určiť, ale bola som si istá, že sa tam niečo naozaj hýbe*“ (Dobrákovová 2009: 25). Neskôr si však zaumieni, že predný dom preskúma „*na vlastné oči, ako to s ním je, či tam niekto býva, alebo sa otec trasie pred príznakmi*“ (Dobrákovová 2009: 31). Vôľa k racionalizácii a verifikácii je tu mimoriadne silná, dcéru vracia na východiskovú pozíciu a spôsobí otvorenú konfrontáciu s otcovou perspektívou: „*apuka, to som ja, som v zadnej miestnosti, nikto tu nie je, nemusíš sa báť! [...] apuka, môžeš tú sekeru odložiť, nikto tu nie je. Otec akoby zaváhal, ale sekeru neodložil*“ (Dobrákovová 2009: 32).⁵ Naznačený oblúk dotvára poviedka *On a ona. Nie my dvaja*. Inscenuje náladovú labilitu mladej ženy z pohľadu jej staršieho milenca (prezývaného otec). Sémantickým jadrom krátkeho textu sa stáva pomenovanie príčin ženinej nevyrovnanosti, ktoré môžu byť (pre)dispozične viazané na manicko-depresívnu psychózu jej zosnulého otca. Naplno je tu aktivovaná otázka o potenciálnej dedičnosti choroby, ktorá bola v iných textoch iba naznačovaná (prostredníctvom matkiných obáv a dcérinho prijímania otcovej perspektívy): „*vedela si napríklad, že predispozícia na manicko-depresívnu psychózu je desať percent, ak ňou trpel jeden z rodičov, a ak boli chorí obaja rodičia, až päťdesiat percent [...] celkom slušná pravdepodobnosť, nemyslíš?*“ (Dobrákovová 2009: 9). Poviedka *Dedičstvo* završuje túto líniu ďalšou fázou. Situačne ukotvené rozprávanie tu už produkuje halucinačné vidiny (intratextuálna väzba na poviedku *Matka a dcéra cestujú vlakom* je zrejmä), ktoré sú rámcované výpoveďou: „*Otec s nami ostáva celý život. Možno aj dlhšie. Alebo aspoň môj otec*“ (Dobrákovová 2009: 13). Je evidentné, že titulným dedičstvom tu nebude zdedený dom, ale psychotické prejavy dcéry, ktorá vidí mŕtveho otca. Vymedzený poviedkový materiál teda zaznamenáva vývinový proces: detská predstavivosť (hra) zosilnená v postave otca (*Apuka*) je jednotlivými poviedkami postupne usmernená do podoby zdedenej choroby.

Vyššie reflektovaný problém je v rámci Dobrákovovej tvorby natoľko dominantným tematickým okruhom, že bude tieňovať, respektíve bude potenciálne prítomný alebo čitateľsky projektovaný do charakteristík takmer všetkých ostatných postáv. Dobrákovovej postavy (aj z jej iných diel) budú mať odteraz

5 Tento postup je aktualizovaný v poviedke *Žiť s Petrom*, ktorá uvádza postavu mladej ženy Ireny. Tá sa konfrontuje s vidinami svojho manžela Michala – v spoločnej domácnosti začínajú žiť s Michalovým priateľom Petrom. Irenina rozprávačská pozícia neustále zdôrazňuje rozhranie perspektív, pomerne zreteľne tak diferencuje konvenčný, ustálený spôsob vnímania na strane vypovedajúcej manželky a Michalov halucinačný spôsob vnímania (v ktorom sa aj ona sama môže stať halucinačným príznakom). Napriek zdôraznenému diferentnému zobrazeniu dochádza aj tu k dvom zásadným krokom. Naratívne vyčlenenú Michalovu perspektívu Irena najprv prijme: „Tak som to teda prijala so sklonenou hlavou [...] Peter bude odteraz členom našej rodiny a ja sa mu pokúsím vytvoriť príjemné prostredie, aby sa u nás dobre cítil [...] po čase som bola nútená pripustiť, že Peter existuje, že keď sa takto správam, že keď sa mu takto prispôbujem, jednoducho musí existovať, rovnako ako ja a Michal. A začala som si ho predstavovať, toho Petra, nejako predsa musí vyzeráť a v mojich očiach bol vysoký, tmavovlasý, a navyše aj so zlomeným nosom, neviem prečo, ale ten zlomený nos som videla celkom zreteľne“ (Dobrákovová 2009: 119-120). Neskôr ju však razantne odmietne: „tvoj Peter vôbec neexistuje, nikdy neexistoval a ani nebude, počuješ ma? [...] Peter je len tvoja utkvelá predstava, len chiméra! halucinácia! blud! nazvi si to, ako chceš, nič sa na tom nezmení [...] videla som, že Michal sa čoraz viac sťahuje do seba [...] že by mi aj chcel uveriť, ale predsa, na vlastné oči, ako by mohol poprieť niečo, čo na vlastné oči“ (Dobrákovová 2009: 122).

svoj fundament (bez ohľadu na to, či bude alebo nebude textovo exponovaný), s ktorým budú explicitne či implicitne komparované, jeho prostredníctvom budú vo väčšine prípadov nahliadané a tým aj konceptualizované: „Na túto výraznú prozaičku mladšej generácie sa nalepili isté interpretačné schémy, ktoré z nej vytvorili autorku píšucu najmä o psychických chorobách a emocionálnej labilité“ (Bystrzak 2018). Marcelína podivná rezervovanosť (*Klbko hadov*), Natašin vaginizmus vyplývajúci z traumy z detstva (*Ti bos zelo v redu puca*) alebo Lízino zrútenie do polohy rezidenta ústavu Bellevue (*Bellevue, Marseille*) – napriek rozličným miestam, situáciám i menám postáv – nič z toho už nedokáže v rámci zbierky založiť takpovediac nový okruh témy a problému. Dôvodom je autorská preferencia jednotného naratívneho vedomia, „ktoré sprostredkúva svet [...], pričom je jedno, v akej rozprávačskej forme sa prejavuje“ (Barborík 2011: 115).

Účinok uplatnenia intratextuálneho postupu je teda viacvrstvový. Nielenže na pozadí organizovanej neplnohodnotnosti zviditeľňuje a zdôrazňuje vzájomnú odkázanosť (poviedok), ale tiež upevňuje koncepčný princíp rozpadu sugerovaním ďalšej výraznej straty – silná intratextuálna previazanosť poviedok totiž spôsobí, že „sa stráca poviedkový charakter knihy“ (Ferenčuhová 2009), „žánrové určenie je tu skôr formálne“ (Suchánková 2010: 34). Strata tvaru reality, hraníc normality či logického usporiadania, ktorá sa v debute viacnásobne prejavuje napríklad aj iniciovaním manicko-depresívnych stavov, groteskného vykĺbenia situácií v podobe bizarných point, hyperbolou, expresívnosťou či neurotickosťou výrazu – všetko je to funkčne rámcované (predikované, sprevádzané a podporované) stratou genologickej identity samotného textu. V tomto zrútení o to viac vystupuje do popredia ono „zranené“ (Barborík 2011: 114), avšak jednotné a scelujúce monoperspektívne naratívne vedomie,⁶ ktoré sa vyznačuje (v slovenskej literatúre) nezameniteľným privátnym výrazom. Literárna kritika v tejto súvislosti uvažuje o biografickosti (Prušková 2010: 19-24; Barborík 2011: 113-118), o „presadzovaní uvedomeného autobiografického písania, založeného na existenciálnej imaginácii ‚rozličných situácií a výziev individuálneho života‘ (Gumbrecht)“ (Zajac 2013: 17), o „monoperspektívnom rozprávaní s osobným ručením“ (Barborík 2011: 115).

Dominantné postavenie monoperspektívneho naratívneho vedomia sa v Dobrakovovej debute *Prvá smrť v rodine* prejaví predovšetkým umenšovaním či relativizovaním významu jednotlivých postáv vo vzťahu k tematickému horizontu zbierky. V tejto súvislosti je nutné odmietnuť predstavu, že Dobrakovová pracuje s množstvom samostatných postáv, a teda aj samostatných príbehov, ktoré sú s nimi jednotlivo spojené. V skutočnosti je jej zbierka „zaľudnená“ viac menami než postavami, keďže tu dochádza len k premenovávaniu jednej naratívno-personálnej perspektívy. Tá tvaruje „svet a udalosti“ zbierky a garantuje ich homogénnosť – je to „svet“ jednotný, svet zúžených priestorových či sociálnych

6 „Figúru“ monoperspektívneho naratívneho vedomia, ktoré sa odlišuje od situačne komponovaných rozprávačov uplatnených v jednotlivých poviedkach, abstrahujem z interpretačnej poznámky V. Barboríka: „Personálny aspekt zaručuje zbierke jednotu a presvedčivosť: sú to rozprávania s osobným ručením. Ale aj rozprávania monoperspektívne, keď väčšinou poviedok prechádza stále ten istý rozprávajúci subjekt. Rizikom – vzhľadom na celok knihy – je monotónnosť, opakovanosť. Nie je to len problém jazyka, motívov a prostredia – predovšetkým sa opakuje aj podoba vedomia, ktoré nám sprostredkúva svet [...], pričom je jedno, v akej rozprávačskej forme sa prejavuje“ (Barborík 2011: 115).

520 kulís,⁷ plný naliehavých, neurotických viet, ktoré produkujú deformačný účinok vo vzťahu k väčšine dotknutých tematických momentov (otec, rodina, telo, sexualita, priateľstvo, vzťah, medziludská komunikácia a podobne).

V súvislosti s pôsobením monoperspektívneho naratívneho vedomia však možno evidovať aj jednu problémovú intenciu, ktorá ho v konečnom dôsledku diskredituje. Dochádza k tomu v momente, keď Dobrakovovej naratív začína svoju tému – doteraz valorizovanú „osobným ručením“ (V. Barborík) – koncipovať v cudzích, literárne kanonizovaných sekvenciách (mám na mysli predovšetkým „kafkovské poviedky“ *Tik, Navyše, Balkón, ... ale tie dlhé múry sa tak rýchlo zbiehajú*). Výrazovým registrom i tematickým zameraním bola doteraz posilňovaná predovšetkým tonalita privátnosti monoperspektívneho naratívneho vedomia, jeho koncipovanie témy (sveta, udalosti, problému) bolo takpovediac vlastnoručné, tu sa však začína zviditeľňovať jeho odvodenosť. Za týchto intertextuálnych okolností zbierka síce dotvára sémantické horizonty textov ideovo závažnými alúziami,⁸ avšak recepcne evidujeme – ako na to upozornil už V. Barborík – „oslabenie výpovede či priamo stratu jej fundamentu“ (Barborík 2011: 116). Intertextualita ako postup sprevádzajúci tvarovanie privátnych tém v Dobrakovovej debute, no takisto v jej ďalšej tvorbe, vstupuje do výrazného napätia s navodzovanou osobitosťou monoperspektívneho naratívneho vedomia. Intertextualita je tu teda skôr rozrušujúcim než konštituujúcim postupom. To platí pre celok Dobrakovovej tvorby, predsa len, nejde o autorku generálnych reflexií či typizovateľných postáv, ale individuálnych, no najmä neprenosných evidencií. Ak Kafkova postava „nese svoj údel jako kabát šitý na niekoho obrovitého [...] Jako by se do toho kabátu měli vejít všichni ostatní“, a tým „vyjadruje životní situace všeobecné platnosti a mluví i za jiné, za nás, za všechny“, a teda „vkládá do hry i náš život“ (Černý 1969: 133-134), Dobrakovovej naratívne vedomie hovorí jedine za seba a „do hry vkladá“ jedine svoj život. Pokiaľ Kafkove prózy vytvárajú príbehy ako „vzory dění“ a sú orientované mytologicky (Černý 1969: 134), Dobrakovovej prózy sú orientované symptomaticky, jej najsilnejšie „príbehy“ sú neprenosné, neodkazujú k žiadnemu zákonu či nadosobnému princípu, sú vpadnuté samy do seba a obrátené jedine k sebe samým. Sú sebvýpovedou. V tom spočíva ich základná, čitateľsky akceptovateľná, esteticky produktívna pozícia. Každý pokus o prepóvanie týchto charakteristík, každý pokus o ich podmienenie a vyjadrenie cudzím výrazom cudzieho textu vyznieva v Dobrakovovej tvorbe neprimerane, štylizovane, rušivo, ako odstúpenie od týchto základných pozícií, ako strata fundamentu výpovede (V. Barborík).

II

Oslabenie monoperspektívneho naratívneho vedomia, ktoré je dôsledkom uplatnenia intertextuálnych väzieb, sa však nemusí nutne spájať aj s oslabením estetického

7 Súčasťou estetiky I. Dobrakovovej sú výrazne zúžené priestorové i sociálne kulisy; niekoľko výraznejšie nešpecifikovaných postáv sa sťažka a problematicky orientuje predovšetkým v izbách, v domácnostiach, na uliciach cudzích miest, na balkónoch, v posteliach či od okolia separovaných kempoch, ktoré svojim vnútorným usporiadaním produkujú množstvo ďalších hraníc, deformujúcich možnosť rozvinutia potenciálnej sociálnej priechodnosti. Táto poznámka je voľne orientovaná Klapákovou interpretáciou sémantických (symbolických) línií topografických určení v Dobrakovovej tvorbe (s dôrazom na román *BelleVue*) (Klapáková 2012: 927-934).

8 Dôsledne ich interpretovala Lucia Sekáčová (Sekáčová 2013: 72-80).

účinku Dobrakovovej debutu a netreba ho vysvetľovať ako prejav nevykryštalizovanej debutujúceho autora, ktorý sa opiera o tradíciu a cudzie modely zobrazenia. Uplatnenie intertextuality tu totiž možno vyhodnotiť aj ako významotvorný proces.

Dobrakovovej použitie intertextuálneho princípu spochybňuje schopnosť naratívneho vedomia udržať monoperspektívny privátny výraz. Ono naratívne vedomie, sústredene prezentované vo väčšine textových blokov, začína približne od polovice knihy⁹ signalizovať svoju odvodenosť, čím dochádza k strate pôvodne asociovanej hodnoty „osobného ručenia“. Toto spochybnenie je zviditeľnené tým, že intertextovosť sa presadzuje ako pamäť textu¹⁰ (a teda predstavuje kontrindikáciu voči rozvíjanej existenciálnej celistvosti figúry monoperspektívneho naratívneho vedomia). Dobrakovovej situačné opretie sa o intertextualitu je tak prejavom dôsledného uplatnenia princípu rozpadu – tentoraz zameraného na samotné naratívne vedomie. Intertextualita kontaminuje naratívne vedomie nepôvodnosťou, čím ho vnútorne rozkladá. V tomto zmysle je použitie intertextuálnych postupov sofistickým znakom, reprezentujúcim zvrútenie „vlastného hlasu“ naratívneho vedomia zbierky. V centre naratívnej roviny je vytvorený rozkol: významové jadro zbierky, ktoré sa podieľa na tonalite privátnosti zbierky, ostáva platné, no naratívne vedomie je situačne diskreditované – už nemôže byť garantom „osobného ručenia“.

Jedinou figúrou, ktorá z tohto zvrútenia môže vyťažiť a podopretím výrazového jadra zbierky posilniť svoju pozíciu, je nakoniec figúra, ktorá by podľa všetkých kondolencií mala byť „mŕtva“ (Roland Barthes) – figúra autora.

Protipohyb

Masívnym uplatnením intratextuálneho postupu dochádza k strate genologickej identity diela – zbierka poviedok sa javí ako jedno (stavebne fragmentarizované) rozprávanie, jedna výpoveď. V takto realizovanej intratextuálnej modalite dochádza k spochybneniu autonómie jednotlivých postáv – postavy nesú rôzne mená, no zároveň sú vo vzťahu k tematizovaným udalostiam zameniteľné, sú teda neplnohodnotnými textovými figúrami bez vlastného jazyka, a teda bez „vlastného výrazu“.¹¹ V tejto súvislosti vystupuje do popredia „monoperspektívne naratívne

9 Všetky výrazne intertextuálne komponované poviedky sú umiestnené do pomyselného druhej polovice zbierky (*Balkón, Liečebné kúry, ... ale tie dlhé múry sa tak rýchlo zbíhajú, Tik*).

10 Vychádzam z koncepcie Renate Lachmannovej, na ktorú odkazuje Shamma Schahadat (Schahadat 1999: 362).

11 Kategória postavy tu podlieha účinku uplatnenia intratextuálnej stratégie, ktorá ju vo vzťahu k téme konštituuje ako neautonómu, situačnú a zameniteľnú figúru. Heterogénnej onomastike tu teda sekunduje homogenizačný princíp, ktorý je založený na úzkom registri jazykovo-výrazových (štylistických) prostriedkov monoperspektívneho naratívneho vedomia. Postavy majú rozličné mená, no jednotnú modalitu existencie, ktorá je produkovaná nadradeným monoperspektívnym naratívnyim vedomím. V nadväznosti na štúdiu W. Walsh *Kdo je vypravčej?* možno konštatovať, že to nie je tak, že postavy a naratívne formy jednotlivých poviedok sú zdrojom jazyka (vypovedania, tvarovania témy), ale jazyk monoperspektívneho naratívneho vedomia je zdrojom postáv a situačných naratívnych foriem – tie sú teda výsledkom uplatnenia jedného jazykovo-výrazového registra. V tejto situácii sa rôzne postavy nedokážu uplatniť inak než ako zástupné, len situačne ukotvené prostriedky, ktoré možno bez konzekvencií opustiť/vymeniť. Reprezentatívnym príkladom tejto skutočnosti sa stávajú postavy síce s rôznymi menami, ale prežívajúce v rozličných textoch tie isté udalosti. Najvyhranenejšie to ukazuje vzťah poviedky *Marseille, Bellevue* a románu *Bellevue*, v ktorom postava Blanky prežíva to, čo pred ňou poviedková postava Lizy.

522 vedomie“, jeho výsadná pozícia je však rozrušená uplatnením intertextuality, normy a hodnoty implikované textom mu nemožno vždy pripísať (Müller 2012: 208).

Uplatnením intratextuálneho a intertextuálneho princípu nechala I. Dobrakovová rozpadnúť sa všetko, čo v literárnom systéme stojí medzi figúrou autora, a tým, čo je rozprávané (najmä pozície, ktoré v literárnom texte „prekrývajú“ figúru autora tým, že nesú príznak „personalít“ – narátora a postavy). Je to stratégia „škrtania“, ktorou sa dosahuje veľmi špecifický účinok: na strane čitateľa sa iniciuje, organizuje a zosilňuje povedomie o prítomnosti autora v tom, čo je rozprávané. V konečnej fáze sa zdá (má sa zdať), že v tomto poetologickom systéme zostáva prítomná a platná iba „Dobrakovová“ a „to, čo je rozprávané“ („rozprávané Dobrakovovou“).

Táto formulácia zachytáva „pokušenie“, ktoré svojimi stratégiami distribuuje analyzované dielo smerom k čitateľovi, no je nutné vykonať jej korektúru: Dobrakovovej realizácia „škrtania“ v skutočnosti neiniciuje a nezdôrazňuje prítomnosť figúry autora, ale figúry *implikovaného* autora.¹² Iba prostredníctvom tejto figúry vystavuje čitateľa (celkom účelne) pokušeniu podmieniť a usúvzťažniť udalosti textu s empirickým autorom.¹³ Zdôraznenie prítomnosti implikovaného autora v texte je preto možné vysvetliť ako prostriedok, ktorým Dobrakovová projektuje autobiografický (de jure faktúálny) aspekt svojich fikcií.¹⁴

Uvažovať o autobiografickom aspekte Dobrakovovej fikcií a jeho účinku je pomerne veľkým rizikom, jej poviedky k takémuto čítaniu viditeľne nevyzývajú, dokonca sa možno domnievať, že tomuto čítaniu vlastne zabrahujú. Ich naratívy sú takpovediac obrátené chrbtom k sféram autora a v procese fikcionalizácie (termín Käte Hamburgerovej)¹⁵ neustále tvoria *zámenné* figúry.¹⁶ Textové udalosti sú teda komponované v podmienkach performatívu, ktorého „kód je vytvorený špecifickým rozvrhnutím znakov, figúr a schematických aspektov, ktoré reprezentatívne vytvárajú antropomorfné objekty“ (Kendra 2020: 19). Autorské „Ja“ sa v Dobrakovovej tvorbe nestáva (vehementne manifestovaným/

12 Vychádzam z Chatmanovho znázornenia naratívnej komunikačnej situácie, ktorá má podobu: „reálny autor → / implikovaný autor → (vypravč) → (adresát) → implikovaný čtenář / → reálny čtenář“ (Chatman 2008: 157). Lomky (/) v tejto schéme vyznačujú priestor naratívneho textu.

13 Toto pokúšanie je pomenované Umberto Ecom, ktorý na podklade Boothovho konceptu implikovaného autora vypracoval koncept modelového autora. V uvažovanom kontexte je cenná Ecova poznámka: „Modelový Autor však není pokaždé rozpoznatelný tak zřetelně a empirický čtenář se často ocitne v pokušení přizpůsobit se právě autorovi empirickému coby subjektu výpovědi, a to na základě informací o něm... Tato rizika a posuny činí občas z textové kooperace opravdové dobrodružství“ (Eco 2010: 80).

14 Podkladom pre úvahy o stratégii zosilňovania autobiografického aspektu v priestore autobiografickej fikcie bola úvaha G. Genetta o výpožičkách a výmenách medzi faktúalnym a fikčným naratívom, ktorá vrcholí v poznámke: „naratívni formy bez zábran prekračujú hranici medzi fikcií a ne-fikcií“ (Genette 2007: 68).

15 Kontext termínu „fikcionalizácia“ v koncepcii K. Hamburgerovej systematicky analyzuje a komentuje Dorrit Cohnová (Cohnová 2009: 29).

16 Ak D. Cohnová rámcovo vymedzuje autobiografickú fikciu ako „dílo vycházející z autobiografických zkušeností“ (Cohnová 2009: 47), vo vzťahu k Dobrakovovej postupu to možno dopovedať v tom zmysle, že Dobrakovová uprednostňuje fikcionalizáciu autobiografických skúseností pred autobiografizáciou fikčných konštruktov.

deklarovaným) predmetom rozprávania.¹⁷ Možno skôr konštatovať autorskú snahu uniknúť z poľa priamej mimetickej referencie.

Vyššie uvedené naznačuje rizikovosť rozvíjania úvah o autobiografickom pôdoryse fikcií v tvorbe I. Dobrakovovej. To, čo ma k tomuto uvažovaniu vedie aj napriek rizikovosti, je skutočnosť, že celá táto situácia je riadená zvnútra princípom rozpadu. Dobrakovová namiesto posilňovania kategórie postáv a rozprávačských foriem jednotlivých poviedok tieto figúry naopak spochybňuje, rozkladá, zviditeľňuje ich nepôvodnosť vo vzťahu k téme a problému, ukazuje, že sú „iba“ fantómovými agensmi deja a udalostí. Text tak nesie signál protipohybu – a práve z neho možno (nazdávam sa) vyťažiť autobiografický aspekt fikcií: Dobrakovová ho neformuluje priamo referenciou k autorskému subjektu, ale nepriamo umenšovaním či spochybňovaním významu „textových personalít“ vo vzťahu k tematicko-problémovému horizontu diela ako celku, ktoré ústi do zdôraznenia prítomnosti implikovaného autora.

Nárok na auto/biografickú reprezentáciu (či referenciu) najčastejšie naráža na postštrukturalistickú či postanalytickú antireprezentacionalistickú tradíciu (Richard Rorty), ktorá dokladuje, že „jazyk jako takový – tedy nikoli jen umělecké texty – nereprezentuje, tj. pasivně neodráží autonomně dané entity světa, ale v podstatném smyslu je konstituuje“ (Skalický 2012: 65). Možno tiež uviesť neopragmatické stanovisko Vladimíra Papouška, ktorý v štúdiu *Maxwellův démon* deklaruje: „Každý, kdo vypráví o skutečnosti, vypráví fikci“ (Papoušek 2017: 63). Je zřejmé, že sa to priam bytostne týka najmä autorských autobiografických zámerov. Autor usilujúci sa o textové sebazaznamenanie naráža na konštitutívne sily semiotiky textu: „Já, které vypráví o já, je samo vyprávěno vyprávěním, autor je produktem svého textu. Je dílem svého díla“ (Šmidová-Matoušová 2014: 242). Almut Finck celý tento odpor textu voči autobiograficky referenčným zámerom autora sumarizuje syntetizujúcou skratkou:

„Představa duality jazykového znaku, který sestává z jazykového označení a referentu, jenž není jazykové povahy, protože znaku předchází, je nahrazena pojetím jazyka jako řetězce signifikantů, které ve složitém vztahu vzájemného

17 Nie je to tak ani v poviedkach, ktoré sú realizované v móde homodiegetického (prípadne autodiegetického) rozprávania. Ak Dobrakovová v poviedkach aktivuje autodiegetické rozprávanie, odstup od figúry autora okamžite indikuje tým, že rôznym subjektom, situačne rozprávajúcim v prvej gramatickej osobe, priradí rozličné mená a rody. Zabraňuje tak tomu, aby mohla byť perspektíva prvej gramatickej osoby zjednotená pod jedným menom a následne čítaná v autobiografickom móde. V tejto súvislosti si pozorný čitateľ iste všimne minimálne jednu poviedku, ktorá je realizovaná v homodiegetickom (autodiegetickom) móde rozprávania a v ktorej je rozprávačom a zároveň postavou Ivana. Ak by Dobrakovovej debut fungoval ako zbierka poviedok, bolo by možné rozlíšiť poviedky, v ktorých figuruje rozprávač-postava Ivana a reflektovať toto meno po vzore D. Cohnovej ako indiciu autobiografickej referencie (Cohnová 2009: 48). Dobrakovovej debut však charakter zbierky stráca a vyznačuje sa monoperspektívnym rozprávaním, ktoré je nadradené situačným zámenným naratívny formám. V poviedke *Dedičstvo* je rozprávačom a zároveň hlavnou postavou Ivanka, avšak v poviedke *Žiť s Petrom* je to Irena, v poviedke *Po pohrebe* je to Amália a v poviedke *Noci* je Sárrou oslovovaná ako Sisinka. Zmena mien nedovoľuje klasifikovať prvú osobu rozprávača v systémove monoperspektívnom rozprávaní ako autobiografickú referenciu postavenú okolo mena Ivana. Meno „Ivana“ nemôže byť priorizované, pretože má rovnaké postavenie ako mená „Irena“ alebo „Amália“ – je len situačnou figúrou, ktorá bude nahradená inou situačnou figúrou rozprávajúcou v prvej osobe. Tým je meno „Ivana“ vo vzťahu k oblasti autora de facto desémantizované. Ani samotná prvá osoba rozprávača sa v rámci celku diela neutrží a je „striedaná“ rôznymi inými naratívny formami (tretia osoba singuláru, druhá osoba singuláru).

524 odkazování referenci – jakožto signifikát – teprve vytvářejí. Tento signifikát jakožto účinek pohybu označujících by pak nikdy nemohl být vně jazyka lokalizovatelným referentem, nýbrž vždy jen dalším označujícím. Proces signifikace jako proces, v němž se význam – nikoli s konečnou platností – teprve konstituuje, by tedy nebyl výkonem subjektivního označování, nýbrž byl by to děj, v němž vzniká nejen každý význam, nýbrž stejně tak i subjekt sám. [...] Autobiograf, který se pokouší nabýt prostřednictvím jazyka jistoty o své subjektivitě, by pak tuto subjektivitu teprve produkoval, a produkoval by ji ve stejném mediu. Tradičně postulovaná identita mezi poznávajícím subjektem a objektem poznávání by se stala nemožnou právě tehdy, kdy by se jí subjekt snažil dosáhnout“ (Finck 1999: 283-284).

Je zřejmé, že jazyk/semióza spôsobuje nemálo problémov, a to najmä s ohľadom na rozvinutie autobiografického aspektu. Slovo totiž „dáva to, čo značí, avšak najprve to potlačuje [...] Kedyž mlúvím, popírám existenciu toho, čo ríkam, ale popírám takú existenciu toho, kto to ríka: pokiaľ moje promluva odhaľuje jsoucno v jeho neexistencii, tvrdí takú, že toto odhaľovanie probíhá na základě neexistencie toho, kto je uskutečňuje, na základě jeho schopnosti odstoupit od seba sama, byť iný než svoje bytí. [...] V promluve umírá to, čo promluve dáva život“ (Blanchot 2004: 213-216). Ako k tomu poznamenáva Josef Fulka, Maurice Blanchot tu hovorí o tom, že „jakákoli reference užité ve fikci znamená okamžitě eliminaci, zneprítomnění objektu či jevu aktuálního světa, k němuž se fikčním pojmenováním odkazuje“ (Fulka 2004: 194-195). „Ja“, majúce v úmysle autobiograficky vypovedať (o) „Ja“, v skutočnosti poskytne svoje bytie slovu *bytí*,¹⁸ a teda akurát si tak „zpívá vlastní pohřební pochod“ (Blanchot 2004: 214).

Z uvedeného pre mňa vo vzťahu k Dobrakovovej debutu vyplýva jeden mimoriadny dôsledok: pre to, aby sa predtextové „Ja/bytie“ mohlo auto/biograficky udržať a presadiť, by mohlo byť nápomocné, aby sa (paradoxne) pokúsilo v texte zaujať semioticky neutrálnu pozíciu, aby sa takpovediac vyhlo jazyku a procesu semiózy.

Zvolená perspektíva má potenciál vysvetliť, prečo sú Dobrakovovej naratívy takpovediac obrátené chrbtom k sféram autora a autorské „Ja“ sa nestáva predmetom rozprávania. Dobrakovová produkuje *zámenné* figúry, ktorých autonómnosť však uplatnením intratextuality a intertextuality okamžite eliminuje. Toto spochybnenie interpretujem ako stratégiu, ktorá vedie k zviditeľneniu prítomnosti implikovaného autora. V uvažovanom kontexte produkcie autobiografického účinku je implikovaný autor funkčný práve tým, že je začlenený/rozptýlený/zainteresovaný na dianí textu bez toho, aby bol vystavený aktívnej zóne jazyka/semiózy. Ako o tom uvažuje Seymour Chatman, implikovaný autor – ako štruktúrny princíp imanentný naratívu – „vymyslel vypravěče spolu se všim ostatním v narativu [...] namíchal karty právě tímto konkrétním způsobem, způsobil, že právě tyto věci se staly právě těmto postavám, právě těmito slovy nebo v těchto obrazech“, pričom – a to je mimoriadne dôležité – „na rozdíl od vypravěče nám [...] nemůže vůbec nic říct. Nemá žádný hlas, žádný přímý prostředek komunikace. Instruuje nás mlčky, rozvrhem celku“ (Chatman 2008: 154). Implikovaný

autor nielenže nemôže nič hovoriť (a teda na seba poukazovať), ale naratív ho ani v žiadnom úseku textu nezachytáva, netematizuje. Implikovaný autor teda nehovorí a nie je o ňom vypovedané, jeho prítomnosť nie je jazykovo/semioticky vyjadrená. Dôsledok je víťaný: vyhnúť sa jazyku/semióze tu znamená vyhnúť sa transformácii na znakovú či fikčnú figúru, čo výhľadovo otvára nárok na nejazykové ustrojenie subjektivity.¹⁹ V krajnom prípade, domyslené ad infinitum, stojac mimo jazyk, môže iniciovať účinok, v rámci ktorého môže prestať byť vnímaný ako „fikcia a literatúra“. V tejto pozícii – hoci je rekonštruovateľný jedine z naratívu (Chatman 2008: 154) – môže vyzývať k prehliadnutiu svojho literárneho charakteru (pričom práve k tomuto bodu smeruje kritika mnohých naratológov). To je vo vzťahu k auto/biografickým zámerom autora, ktorý naráža na konštitutívne sily semiotiky textu, mimoriadne cenná situácia. Implikovaný autor je totiž „figúra“, ktorá v recepcnom akte môže vystupovať ako predpoklad udalostí textu aj ich homogenity. Z recepcného hľadiska sa tak priamo v režime textu inštaluje/predstiera semiotický model referenta-subjektu, ktorý nemá jazykovú povahu, pretože znaku predchádza (čo je semiotická situácia klasickej autobiografie pred lingvistickým obratom; Finck 1999: 279-289). Tým vytvára podmienky pre recepcnú zámenu s empirickým autorom obývajúcim aktuálny svet.²⁰

Záver

V kontakte s tvorbou I. Dobrakovovej je čitateľ prinútený váhať medzi referenčným a fikčným čítaním.²¹ Nazdávam sa, že toto váhanie je účinok organizovaný poetikou textu; uplatnením intratextuálnych a intertextuálnych postupov, ktoré spolupracujú na diskreditácii jednotlivých kompozičných dominánt a významotvorných zložiek, dochádza k zdôrazneniu prítomnosti figúry implikovaného autora – „akejsi antropomorfnjej entity“ (S. Rimmonová-Kenanová), rekonštruovateľnej jedine z naratívu (S. Chatman), no zaujímajúcej pozíciu nejazykovo ustrojenej subjektivity, ktorá nie je totožná s figúrou autora, no je natoľko uvoľnená, že k tomuto stotožneniu vyzýva/zvádza (U. Eco). Zdôrazňovať prítomnosť implikovaného autora, ktorého z jednej strany určujú iba textové udalosti, no ktorý z druhej strany (už takto určený) umožňuje zámenu s empirickým autorom,²²

19 Pre Shlomith Rimmonová-Kenanová je implikovaný autor v Boothovej koncepcii „něčím více než pouhou textovou pozicí, zdá se, že jde o jakousi antropomorfní entitu“ (Rimmonová-Kenanová 2001: 93). Tento bod Boothovej koncepcie bol silno problematizovaný, sama Rimmonová-Kenanová neskôr navrhovala, aby bol implikovaný autor „depersonalizovaný a vnímaný spíše jako soubor implicitních norem než jako mluvčí či hlas (tj. subjekt)“ (Rimmonová-Kenanová 2001: 94). Richard Walsh koncept implikovaného autora zavrhol úplne: „Odpověď, kterou nabízím na svou původní otázku, „Kdo je vypravěč?“, je následující: Vypravěč je buď postava, která vypráví, nebo autor. Nic mezi tím neexistuje“ (Walsh 2007: 53).

20 Nemalú úlohu v tom zohráva skutočnosť, že implikovaný autor môže byť s empirickým autorom identický. To, že môže, vyplýva z poznámky S. Rimmonovej-Kenanovej: „tito dva (autor skutočný a implikovaný) nemusí být, a opravdu často nejsou, identičtí“ (Rimmonová-Kenanová 2001: 93).

21 Postupy uplatnené v dielach, „které můžou u čtenáře vyvolat nejistotu, jaký druh textu čte“ (Soukupová 2012: 21), dôsledne reflektovala Klára Soukupová v diplomovej práci (*Re)Konstrukce subjektivity a času v žánru autobiografie*. V nadväznosti na výskum Phillipa Lejeuna tu autorka (okrem iného) upozorňuje na problémové situácie vyplývajúce z uzatvorenia románového alebo autobiografického paktu.

22 Vychádzam z Boothovej koncepcie (Booth 2007: 42-51), Walshovej reakcie (Walsh 2007: 55-56) a referencií K. Soukupovej (Soukupová 2012: 30). Soukupová spolu s Walshom poznamenáva, že implikovaný autor v Boothovej koncepcii zaujíma pozíciu medzi reálnym historickým autorom a rozprávačom. Soukupová potom túto situáciu ďalej interpretuje v priesečníku s Lejeunovou koncepciou autobiografického paktu – Boothovho implikovaného autora „se nabízí chápat jako Lejeunova autora“ (Soukupová 2012: 30).

526 dáva I. Dobrakovovej možnosť vytvárať fikčné svety, dovoľujúce čitateľovi váhať, či v nich nakoniec preda len nenachádza životné príbehy autorky.²³

Ak Dobrakovovej poetika niečo posilňuje, nie je to referencia k oblasti reálneho autora, ale iba práve toto váhanie ako účinok špecifickej konfigurácie textovo-sémantických zložiek. Dobrakovová vo svojich textoch neformuluje – napríklad ako Dominik Tatarka v *Navrávačkách* – inštrukcie typu „toto je pravda – toto nie je pravda“,²⁴ nič v tomto zmysle nerozhoduje. Vyvolať/organizovať toto váhanie tejto poetike stačí: váhanie tu totiž nie je stav oslabenej noetickej istoty, ale esteticky produktívnej neistoty, v ňom sa „všetko“ javí ako potenciálne fiktívne a zároveň potenciálne referenčné, a to bez možnosti definitívne sa prikloniť k jednému či druhému. Prekonávať tento modus by bolo deštruktívne. Definitívne sa rozhodnúť pre jeden „pól“ by znamenalo odmietnuť ten druhý, ktorý sa však spolupodieľa na jeho špecifickosti.

Štúdia je súčasťou riešenia grantovej úlohy APVV-18-0043 *Slovník diel slovenskej literatúry po roku 1989*. Zodpovedný riešiteľ: doc. Mgr. et Mgr. Ján Gavura, PhD. Doba riešenia: 2018 – 2022.

Pramene

- BLANCHOT, Maurice, 2004. Literatura a právo na smrť. Preložil Josef Fulka. *Česká literatura*, roč. 52, č. 2, s. 194-230. ISSN 0009-0468.
- BLANCHOT, Maurice, 2014. *Temný Tomáš*. Preložil Petr Janus. Praha: Rubato. ISBN 978-80-87705-28-5.
- DOBRAKOVOVÁ, Ivana, 2009. *Prvá smrť v rodine*. Bratislava: Albert Marenčin Vydavateľstvo PT. ISBN 978-80-8114-007-5.
- TATARKA, Dominik, 2013. *Navrávačky*. Bratislava: Artforum. ISBN 978-80-8150-024-4.

Literatúra

- BARBORÍK, Vladimír, 2011. „Literatúra“ verzus výpoveď: debut a prvý román Ivany Dobrakovovej. *Vlna*, roč. 13, č. 46, s. 113-118. ISSN 1335-5341.
- BOOTH, Wayne, 2007. Typy vyprávění. Preložila Martina Knapkova. *Aluze*, roč. 11, č. 2, s. 42-51. ISSN 1803-3784.
- COHNOVÁ, Dorrit, 2009. *Co dělá fikci fikci*. Preložili Milan Orálek a Veronika Klusáková. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-1718-5.
- ČERNÝ, Václav, 1969. Okénko do světa Franze Kafky. In ČERNÝ, Václav. *Studie a eseje z moderní světové literatury*. Praha: Československý spisovatel, s. 118-157. ISBN 22-106-69.
- DOLEŽEL, Lubomír, 2003. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum. ISBN 80-246-0735-2.
- ECO, Umberto, 2010. *Lector in fabula. Role čtenáře aneb Interpretací kooperace v narativních textech*. Preložil Zdeněk Frýbort. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-1828-1.
- FINCK, Almut, 1999. Pojem subjektu a autorství: K teorii a dějinám autobiografie. In PECHLIVANOS, Miltos – RIEGER, Stefan – STRUCK, Wolfgang – WEITZ, Michael, ed. *Úvod do literární vědy*. Preložil Miroslav Petříček. Praha: Herrmann & synové, s. 279-289. ISBN 80-238-5329-5.

23 Ak čitateľ – vedený poetikou textu – nakoniec pristúpi na myšlienku, že tu „vypráví sám autor, pak se bez implikovaného autora zjevně obejdeme“ (Walsh 2007: 55). To možno vyhodnotiť ako potvrdenie úspešnosti princípu rozpadu; orientáciou na autora prestáva implikovaný autor platiť, stáva sa zbytočným, je to teda odsunutie implikovaného autora, ktoré vykoná čitateľ vedený/vyzývaný poetikou textu.

24 „To je všetko pravda, tak ako ti to hovorím“ (Tatarka 2013: 88).

- FULKA, Josef, 2004. Předmluva. *Česká literatura*, roč. 52, č. 2, s. 194-195. ISSN 0009-0468.
- GENETTE, Gérard, 2007. *Fikce a vyprávění*. Přeložila Eva Brechtová. Brno - Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR. ISBN 978-80-85778-00-7.
- CHATMAN, Seymour, 2008. *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Přeložil Milan Orálek. Brno: Host. ISBN 978-80-7294-260-2.
- JAMBOR, Ján, 2016. Intertextualita. In MIKULÁŠ, Roman a kolektiv. *Podoby literárnej vedy. Teórie - Metódy - Smery*. Bratislava: Veda, s. 220-236. ISBN 978-80-224-1524-8.
- JAREŠ, Michal, 2013. O matkách a dětech. *Romboid*, roč. 48, č. 9, s. 13-18. ISSN 0231-6714.
- KENDRA, Milan, 2020. K dvom tendenciám autobiografickej umeleckej fikcie v slovenskej próze a ich apelovej štruktúre. In SOUČKOVÁ, Marta, ed. *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 2000 VI*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, s. 19-32. ISBN 978-80-555-2561-7.
- KLAPÁKOVÁ, Mária, 2015. Ivana Dobráková: Toxo. In GAVURA, Ján - KITTA, Richard - SOUČKOVÁ, Marta, ed. *TOP 5 2013 (slovenská literárna a výtvarná scéna 2013 v odbornej reflexii)*. Prešov - Košice: Občianske združenie FACE, s. 48-55. ISBN 978-80-89763-14-8.
- MIKO, František - POPOVIČ, Anton, 1978. *Tvorba a recepcia. Estetická komunikácia a meta-komunikácia*. Bratislava: Tatran. ISBN 61-922-78.
- MÜLLER, Richard, 2012. Implikovaný autor. In MÜLLER, Richard - ŠIDÁK, Pavel, ed. *Slovník novější literární teorie. Glosář pojmů*. Praha: Academia, s. 208-210. ISBN 978-80-200-2048-2.
- PAPOUŠEK, Vladimír, 2017. Maxwellův démon. In PAPOUŠEK, Vladimír. *Maxwellův démon. Objekty, slovníky a řečové akty v literatuře*. Praha: Akropolis, s. 52-63. ISBN 978-80-7470-163-4.
- PRUŠKOVÁ, Zora, 2010. „Bellevue beletria“ – biograficky, diskurzivně, pútavo. *Romboid*, roč. 45, č. 9, s. 19-24. ISSN 0231-6714.
- RIMMONOVÁ-KENANOVÁ, Shlomith, 2001. *Poetika vyprávění*. Přeložila Vanda Pickettová. Brno: Host. ISBN 80-7294-004-X.
- SEKÁČOVÁ, Lucia, 2013. Ozveny Franza Kafku v debute Ivany Dobrákovovej Prvá smrť v rodine. In SOUČKOVÁ, Marta, ed. *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 2000*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, s. 72-80. ISBN 978-80-555-0858-0.
- SKALICKÝ, David, 2012. Literatura a zrcadlo přírody: Některé souvislosti Rortyho anti-reprezentacionalismu a myšlení o literatuře. In VEBEROVÁ, Veronika - BÍLEK, Petr A. - PAPOUŠEK, Vladimír - SKALICKÝ, David, ed. *Jazyky reprezentace*. Praha: Akropolis, s. 62-73. ISBN 978-80-87481-67-7.
- SCHAHADAT, Shamma, 1999. Intertextovost: čtení - text - intertext. In PECHLIVANOS, Miltos - RIEGER, Stefan - STRUCK, Wolfgang - WEITZ, Michael, ed. *Úvod do literární vědy*. Přeložil Miroslav Petříček. Praha: Herrmann & synové, s. 357-367. ISBN 80-238-5329-5.
- ŠMÍDOVÁ-MATOUŠOVÁ, Olga, 2014. Auto/biografie, sociologie a kolektivní paměť. In MASLOWSKI, Nicolas - ŠUBRT, Jiří, ed. *Kolektivní paměť. K teoretickým otázkám*. Praha: Karolinum, s. 236-256. ISBN 978-80-246-2689-5.
- SOUČKOVÁ, Marta, 2012. Ivana Dobráková BELLEVUE. In GAVURA, Ján - KITTA, Richard - SOUČKOVÁ, Marta, ed. *TOP 5 2010 (slovenská literárna a výtvarná scéna 2010 v odbornej reflexii)*. Prešov: Občianske združenie FACE, s. 52-58. ISBN 978-80-971271-0-7.
- SUCHÁNKOVÁ, Miriam, 2010. V obkolesení smrti. *RAK*, roč. 15, č. 1, s. 33-35. ISSN 1335-1702.
- WALSH, Richard, 2007. Kdo je vypravěč? Přeložil Milan Orálek. *Aluze*, roč. 12, č. 1, s. 48-60. ISSN 1803-3784.
- ZAJAC, Peter, 2013. Prítomnosť súčasnej slovenskej literatúry (Prolegomena). In SOUČKOVÁ, Marta, ed. *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 2000*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, s. 8-20. ISBN 978-80-555-0858-0.

Elektronické zdroje

- BYSTRZAK, Magdalena, 2018. Monológy do prázdna. *PLAV* [online]. Bratislava: Platforma pre literatúru a výskum (o. z. PLAV). ISSN 2453-9147. Dostupné online: <https://plav.sk/node/135>
- BŽOCH, Jozef, 2009. Rafinovanosti úspešnej debutantky. *SME* [online], 10. 7. 2009. Dostupné online: <<https://kultura.sme.sk/c/4927221/rafinovanosti-uspesnej-debutantky.html>>
- FERENČUHOVÁ, Mária: Vypísať sa z psychózy, hoci by aj bola vymyslená. 6. 7. 2009. Dostupné online: www.inland.sk (<https://www.martinus.sk/?uItem=100265>)

- 528 K LAPÁKOVÁ, Mária, 2012. Priestor liečebného centra (I. Dobrákovová: Bellevue). In CHOVANEC, Marek, ed. 7. *študentská vedecká konferencia*. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, s. 927-934. ISBN 978-80-555-0516-9. Dostupné online: <<https://www.pulib.sk/web/pdf/web/viewer.html?file=/web/kniznica/elpub/dokument/Chovanec3/subor/9788055505169.pdf>>
- SOUKUPOVÁ, Klára, 2012. *(Re)Konstrukce subjektivity a času v žánru autobiografie*. Diplomová práce [online]. Praha: Univerzita Karlova v Praze. Dostupné online: <https://www.academia.edu/1240248/_Re_Konstrukce_subjektivity_a_%C4%8Dasu_v_autobiografii_Re_Construction_of_the_Subjectivity_and_Time_in_the_Autobiography>
- TARANENKOVÁ, Ivana, 2010. Vo vlastných pascách. *Pravda* [online], 14. 11. 2010. Dostupné online: <<https://kultura.pravda.sk/kniha/clanok/39561-kniha-tyzdna-vo-vlastnych-pascach/>>

PhDr. Marcel Forgáč, PhD.
Katedra slovenskej literatúry
a literárnej vedy
Inštitút slovakistiky a mediálnych
štúdií
Filozofická fakulta Prešovskej
univerzity v Prešove
Ul. 17. novembra č. 1
080 01 Prešov
Slovenská republika
E-mail: marcel.forgac@unipo.sk