

# ILUZIVNOST VYPRÁVĚNÍ

Jakub Češka

Jakub Češka (\*1971) působí na Fakultě humanitních studií UK, ceska@fhs.cuni.cz

Vyprávění není nikdy retrospektivní, ale vždy prospektivní. Neobrací se k minulosti, nýbrž ke čtenáři. Jeho tématem není minulost, nýbrž budoucnost, neboť psaní není vedeno tím, co bylo, ale tím, co se má stát. Toto prospektivní tažení literatury nalézá svého adresáta i své odůvodnění u čtenáře (nežřídká přímo v jeho těle). Čtenář, toť referenční pole literatury, čtenář, toť vazal inscenovaného smyslu. Minulé události zmíněné ve vyprávění bývají občas mylně považovány za vlastní téma literatury, byť běží o jeden ze strategických tahů, jímž má být čtenář polapen, a to zvědavostí, rozhořčením nad nespravedlností (kupříkladu palčivostí svědectví) či velmi obyčejnou vazbou ke skutečnosti, která jej uchrání před výčitkami svědomí ze zahálčivé, a proto frivolní zábavy. Jako by byl pohled literatury uhýbavý. Neobrací se k nám přímo, neboť nám předkládá to, co není jejím tématem. Proto se také při pohledu do křivého zrcadla literatury snadno mýlíme. Jelikož teprve v nás a námi dochází literární gesto svého naplnění, nebylo by zrovna strategické, aby nám to literatura dávala příliš najevo.

Dvojakost literatury bývá často příčinou nedorozumění nejen na poli čtení, ale také na poli interpretace. Tomuto nedorozumění se lze vyhnout replikou jejího zdvojení. Abychom se vyhnuli hře na schovávanou, kterou s námi literatura hraje, stačí se nejprve zaměřit namísto obsahu sdělení na jeho formu. Důraz na formu sdělení má v reflexi literatury dlouhou tradici, které sahá přinejmenším do 10. let 20. století do ruského formalismu, lze jej však zaznamenávat v průběhu téměř celého dvacátého století (český strukturalismus, francouzský strukturalismus, teorie fikčních světů atd.).<sup>1</sup> Důraz na verbální stránku literárního díla jako by byl prvním z kroků, jímž se můžeme vyvázat z jeho účinků (minimálně je můžeme začít reflektovat). Tento akcent se bude posléze týkat autonomie literárního díla,

1 Sem lze bezpochyby řadit také práce HAYDENA WHITEA, *Tropika diskursu (Kulturně kritické eseje)*, Praha, 2010; *Metahistorie (Historická imaginace v Evropě devatenáctého století)*, Brno, 2011. Jelikož tématem tohoto příspěvku je převážně evokabilita fikce, budu vycházet především z naratologických pozic.

v níž je již přítomna zásadní roztržka mezi světem a vyprávěním. Verbální stránka, důraz na formu a autonomie literárního díla jako by byly variacemi téhož interpretačního gesta, které směřuje k denaturalizaci literatury.

Literatura je totiž nejúčinnější ve chvíli, kdy není jako taková rozpoznána. Snad proto býváme v interpretacích někdy svědky přehnaného zohledňování její formální stránky. Teprve ve chvíli, kdy bude tematizována její formální stránka, může dojít k suspenzi čtenářství, neboť čtenář je tím, kdo konzumuje obsah sdělení, aniž by se příliš zatěžoval jeho formální stránkou, třebaže právě ona valnou měrou přispívá k ideologičnosti vyprávění.

Jako bychom se mohli v teoretizujícím postoji vyhnout pastím literatury, a to tím, že ji budeme pojednávat v již zmíněném dvojím ohledu, v němž budou specifické strategické tahy literatury (netřeba dodávat, že běží o umělecké techniky) svázány s jejími příslušnými účinky (efekty). Takto také můžeme pojednat paradoxní přirozenost literatury, která je vyvolávána uměleckými technikami.<sup>2</sup> Ve chvíli, kdy budeme s to rozlišit účinky literárních promluv, které již nebudeme považovat za jakési odhalení či poznání literatury, budeme se moci vyhnout určitým perspektivním klamům.

### Literatura a historie mezi performací a konstatováním

Mechanismus literární přesvědčivosti spočívá v záměně performativní výpovědi za konstatování, které by bylo možné verifikovat. Tento mechanismus můžeme ilustrovat na proslaveném Barthesově konceptu efekt reality,<sup>3</sup> pro nějž autor patrně našel inspiraci u Tomaševského v dojmu skutečnosti či iluzi reality.<sup>4</sup> Nejedná se přitom o účinek skutečnosti, k čemuž by mohl svádet nejednoznačný název Barthesova eseje, nýbrž o účinek specifické literární promluvy, která v nás vyvolává pocit realističnosti. Argument tohoto Barthesova krátkého textu spočívá v prosté záměně konstatování za performativ: barometr<sup>5</sup> z Flaubertovy novely *Prosté srdce* nebude pojednán jako denotační, nýbrž jako konotační znak realistického románu. Barthes nabízí prosté řešení: literární znaky s oslabenou

2 K tomu srov. HENRI MITTERAND, *L'illusion réaliste (De Balzac à Aragon)*, Paris 1996.

3 ROLAND BARTHES, *Efekt reálného*, Aluze X, č. 3, s. 78–81.

4 BORIS TOMAŠEVSKIJ, *Tematika*, in: *Teorie literatury*, Praha 1970, s. 139–145.

5 Barthes se ve svém *Efektu reálného* odkazuje na Flaubertovu novelu *Prosté srdce*, v níž není schopen nalézt pro barometr (tento příklad nalézá hned na první stránce novely) žádnou funkci; proto jej bude nejprve považovat za neúčinný detail, jenž by mohl mít referenci mimo literární dílo.

funkčností nebudou odkazovat za horizont literárního díla, nýbrž budou pojednány jako performace realistického románu.<sup>6</sup>

Toto Barthesovo řešení není nijak neproblematické, přitom však zřetelně poukazuje na hlavní argument, který bývá uváděn ve prospěch autonomie literárního díla: literární výpovědi budou pojednány jako performativní.<sup>7</sup> V tomto interpretačním tahu však nemůžeme vidět další z pastí, v níž bychom mohli uváznout, neboť neodsunuli bychom touto konceptualizací problém reference literárního díla stranou?

Podle čeho máme tedy poznat, kdy se jedná o konstatování určitého faktu a kdy naopak běží o performaci pomyslného světa (či o konotační znak určité literární tradice)? Řeší problematiku reference literárního díla příklon k určité teoretické perspektivě? Nezáleželo by poté pouze na tom, či budeme čtenáři: zda Doleželovy strukturální poetiky,<sup>8</sup> nebo Auerbachova mimetického přístupu?<sup>9</sup>

Doleželova kritika mimetického pojetí literatury,<sup>10</sup> mezi něž patří také již zmíněná kritika Auerbachovy *Mimésis*, je natolik přesvědčivá, až by se mohlo zdát, že bude náležitě zcela zavrhnout koncept mimésis jako klíč k interpretaci literárního díla. Přesto můžeme i tuto vyhraněnou pozici podrobit kritice.<sup>11</sup> Jak se ale vyvarovat tohoto kyvadlového pohybu, ve kterém bude zamítání mimetičnosti vystřídáno její akceptací a naopak? Nemohli bychom tedy navrhnout jisté specifické pojetí mimésis, jež by bylo uchráněno ambivalentností?

Dříve se ale podívejme na to, jaké linie interpretačních řešení otevírá angažování dichotomie performativních a konstativních výpovědí do literární teorie, stejně jako diskuse o odlišnosti literárních a historických textů.

Jako by se totiž valná část diskuse kolem fikčnosti historických textů či kolem realističnosti literatury odvíjela od různého chápání dichotomie performativu/kon-

6 V esejí *Diskurz historie* používá Barthes obdobného argumentu: k tomu, aby zanikla hranice mezi fikčními a nefikčními texty, stačí pojednat historické texty nikoli jako souhrn konstatování, nýbrž jako performativní výpovědi.

7 K tomu srov. LUBOMÍR DOLEŽEL, *Narativní způsoby v české literatuře*, Praha 1993, s. 55–66; *Heterocosmica, fikce a možné světy*, Praha 2003, s. 37.

8 L. DOLEŽEL, *Narativní způsoby v české literatuře*.

9 ERICH AUERBACH, *Mimésis: zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*, Praha 1968. Ke kritice Auerbachova přístupu srov. LUBOMÍR DOLEŽEL, *Mimesis a možné světy*, Česká literatura 45/1997 s. 602–603.

10 D. LUBOMÍR, *Mimesis a možné světy*, s. 601–606.

11 K tomu srov. PAVEL THOMAS, *Román: morálka a svoboda*, Praha 2009; JEAN-MARIE SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction?*, Paris 1999.

stativu, jakož i od jejich rozdílné aplikace. Jako by otázka fikčnosti/realističnosti plynula pouze z volby, jaké výpovědi označíme za performativní a jaké naopak za konstativní. Avšak nezrcadlí se již v této volbě užitá dichotomie? Podle čeho vyčleníme určité texty jako soubory konstatování, zatímco jiné jako souhrn performativů? Odvíjí se tato volba z reflexe odlišné povahy textů, pohledem k jejich rozdílným motivům při jejich vzniku, nebo se zde spolehne na prosté dělení, v němž nelze nalézt žádný argument, který by směřoval k jejich strukturální odlišnosti, a proto ono dělení na historické a literární texty bude pouze performováno?

Diskuse, kterou vede Lubomír Doležel s Barthesovou pozicí v *Diskurzu historie*,<sup>12</sup> spočívá právě v odlišném chápání povahy výpovědi v historických a fikčních textech. Zatímco Barthes<sup>13</sup> hodlá s ohledem na identifikaci prvků fikčnosti v historických textech na ně pohlížet jako na sebereferenční výpovědi, Doležel naopak trvá na tom, že se v případě historických textů jedná o jiný typ výpovědi než o ty, z nichž jsou složeny fikční texty: „Fikční text je performativní tím, že povolává možný svět do fikční existence. [...] Historický text je text konstativů.“<sup>14</sup>

Z této odlišnosti plynou další důsledky: předchůdnost událostí v historických textech a verifikovatelnost faktů tu stojí oproti autoreferenčnosti literární promluvy. Evokované fikční události nejenže nepředcházejí verbální akt, nýbrž jsou na něm jako jeho produkt zcela závislé, a proto také nemohou být takové události chápány jako autonomní.

Zatímco Barthes vychází z textových příznaků, neboť identifikuje-li v historických textech literární postupy, bude to pro něj argument fikčnosti historických textů, Doležel oproti tomu nachází kritérium fikčnosti v původu textu, tedy v tom, jestli byl text zamýšlen jako fikční, nebo byl naopak psán s ambicí pro pravdivost a historické věrnosti.<sup>15</sup>

Třebaže se zdá být Barthesova pozice z *Diskurzu historie* neproblematická, jinak tomu bude v jeho *Efektu reálného*. V něm je totiž zamítnutí externího odkazu literárního díla dáno reinterpretací denotativní výpovědi jako výpovědi konotativní, což můžeme vidět jako performativní gesto interpreta. Proč by právě barometr měl být znakem realistického románu? Navzdory problematickosti tohoto interpretačního postupu na něm můžeme sledovat, nakolik je hranice

12 LUBOMÍR DOLEŽEL, *Fikce a historie v období postmoderny*, Praha, 2008.

13 R. BARTHES, *Diskurz historie*, s. 815–828.

14 L. DOLEŽEL, *Fikce a historie v období postmoderny*, s. 49–50.

15 L. DOLEŽEL, *Fikce a historie v období postmoderny*, s. 50.

fikčnosti křehká, navíc na něm můžeme ilustrovat způsob, jak se při stanovení realistického románu odráží konceptuální investice performativu/konstativu. Jako by sama literární teorie přebírala rysy zkoumaného předmětu, neboť se ona sama v jistých ohledech jeví také jako seberefereční.

Liší se v tomto ohledu nějak zásadně pozice Lubomíra Doležela<sup>16</sup> od pozice Rolanda Barthesa v *Efektu reálného*, když každý spoléhá na specifickou distribuci performativních a konstativních výpovědí, třebaže první z nich zachová výpovědní hodnotu historických textů tím, že je označí jako souhrn konstatování, zatímco Barthes zachová sebereferečnost fikce tím, že denotaci označí jako konotační znak realistického románu?

Přesto můžeme ve sledované konfrontaci Doleželova a Barthesova přístupu vyznačit dva možné interpretační směry, kde máme hledat kritérium fikčnosti/historičnosti textů: a) v jejich původním zacílení (poiesis/noesis);<sup>17</sup> b) nebo ve formálních kritériích, díky nimž bychom mohli odlišit historický text od textu fikčního?

Podívejme se nejprve na to, zda můžeme nalézt formální kritérium pro odlišnost fikčního a historického textu. Ve chvíli, kdy bychom měli k dispozici formální znaky fikčnosti, nebylo by již obtížné vyznačit v historických textech fikční prvky, jež by touto identifikací byly vyznačeny jako performativní, a tedy jako autoreferenční. Stejným interpretačním tahem bychom získali množinu konstatací (vyškrtáním fikčních prvků), jež by naopak byly před hrozbou autoreferenčnosti uchráněny. Jako by cesta za fikčností byla zároveň cestou za historičností, neboť k čemu jinému by nás přivedly explicitní a nesporné znaky fikčnosti než k vyznačení zřetelné hranice mezi fikčními a faktuálními texty? Není tedy rubem fikčnosti jistá verze realismu, jež by nás přivedla k modelování mimetického vztahu?

### Vnitřní fokalizace jako znak fikčnosti?

Patrně nelze mnoho namítat proti stanovisku Dorrit Cohnové,<sup>18</sup> která nachází znak fikčnosti ve vnitřní fokalizaci (čtenáři je přístupno vědomí či nitro postavy). Takto bychom mohli snadno identifikovat kvaziliterární postupy v žurnalismech,

16 L. DOLEŽEL, *Fikce a historie v období postmoderny*, s. 50.

17 L. DOLEŽEL, *Fikce a historie v období postmoderny*, s. 50.

18 DORRIT COHNOVÁ, *Co dělá fikci fikcí?*, Praha, 2009.

v nichž se nám autoři nerozpakují odhalit, kdo měl co na mysli, případně co kdo musel vědět, nebo nakonec to, co určitá osoba zapírá, neboť zajisté prohlašuje něco jiného, než si myslí. Tento literární postup je sice očividný (to však nebrání jeho účinnosti v publicistice), přesto bude vhodné zaměřit se na to, jaká je jeho motivace, a posléze také na to, zda se jedná o jediný znak fikčnosti.

Zjevně nebude obtížné připustit, že postup, v němž je inscenován vhled do vědomí druhých, bude zjevně fikční. Problematičtější je ale okolnost, jak tomuto rysu fikčnosti Cohnová rozumí. Má totiž dojem, že literatura jako jediná může nahlížet do myslí druhých.<sup>19</sup> Toto její stanovisko bylo kritizováno jako pseudomimetický postoj, který se vyznačuje nikoli nápodobou aktuální skutečnosti, nýbrž vazbou ke zdroji takového vhledu, lhостejno, zda jej přirčkneme autorovi nebo vypravěči.<sup>20</sup>

Doležel dále dodává, že spisovatelé nejsou kronikáři fikčních světů, jež by takto měly svoji autonomii a nezávislost na vyprávění, nýbrž jsou tvůrci těchto světů. Nejenže můžeme na postoji Cohnové ilustrovat přesvědčivost fikce, před níž ji neuchrání ani teoretická erudice, hlavně si však touto důvěřivostí, která je poznamenána perspektivním klamem (efekt fikce je vydáván za její skutečnou vlastnost, iluze vhledu do vědomí postav za skutečný vhled), zastírá otázky spjaté se vznikem fikce.<sup>21</sup> Pokud však Cohnová přehlíží nebo ignoruje původ této iluze (průhlednosti vědomí druhých), uzavírá si cestu k její reflexi, jež by mohla vést k výraznější artikulaci odlišnosti fikčního a historického textu; navíc formální znak odlišnosti fikce a non-fikce akceptací literární iluze notně devaluje.

Běžný faktuální diskurz se totiž podle Genetta neliší absencí psychologických vysvětlení, ale tím, že je zapotřebí pro ně uvést důvod: „(Díky zápiskům z *Mé-morial de Saint-Hélène* víme, že Napoleon věřil, že Kutuzov...)“ případně jej musíme zmírnit, přesněji řečeno přizpůsobit pomocí poznámky vyjadřující nejistotu a pouhou domněnku („Napoleon *bezpochyby* věřil, že Kutuzov...“). Spisovatel si oproti tomu může dovolit kategorické prohlášení typu: „Napoleon věřil, že Kutuzov...“, a to z toho důvodu, že z historické osobnosti učiní postavu fikční.<sup>22</sup>

Citovaný příklad je poměrně banální. Proč by se Napoleonovo ex-post ohlednutí mělo kryt s motivacemi přítomné chvíle? V okamžiku, kdy se odhodláme vyprávět, byť bychom reflektovali svoje minulé činy, se samo vyprávění stává

19 D. COHNOVÁ, *Co dělá fikci fikcí?*, s. 39.

20 L. DOLEŽEL, *Mimesis a možné světy*, s. 605–606.

21 L. DOLEŽEL, *Mimesis a možné světy*, s. 614–617.

22 GÉRARD GENETTE, *Fikce a vyprávění*, Praha 2007, s. 49.

cíleným jednáním adresovaným čtenáři. V citovaném úryvku je ale přesto velmi dobře patrný rys faktuálního textu, který by nás mohl vyvést ze zrcadlového bludiště fikce. Ten spočívá v již zmíněné potřebě dokládat předkládaná tvrzení. Takto stojí reflexivita a kritičnost v historikově přístupů v protikladu k důvěře a nereflexivitě, s níž přistupujeme jako čtenáři k literatuře.

V uvedené citaci můžeme zahlédnout drobné textové odlišnosti, které jsou ale pouhou indicií rozdílného přístupu k historickému a fikčnímu textu – čtenář historie bude v tomto ohledu přímým protikladem čtenáře fikce.

Historický postoj k textu se vyznačuje racionalitou, kritičností, reflexivností, ověřováním napsaného, konstrukcí hypotéz na základě rozdílných textových pramenů, obecně řečeno, využíváním nejrůznějších verifikačních postupů. Oproti tomu postoj k fikci je jednodušší a přímočařejší, spočívá v potlačení racionality, antireflexivnosti, implicitně vyžadované důvěře v předkládaná sdělení (jinak bychom nemohli zkonstruovat pomyslný svět), v nemožnosti jednotlivé tvrzení verifikovat, což bývá zdůrazňováno právě v tradici strukturální poetiky, neboť konkrétní dílo je svým vlastním rámcem a posledním horizontem.

### **Autentifikovat, nebo verifikovat?**

Situace četby literárního díla je sice trochu komplikovanější, avšak vzhledem k vyznačení zásadního rysu důvěry a potlačení racionality jsem si dovilil situaci čtenáře fikce vyhrotit. Pro detailnější představu o významové konstituci literárního díla odkazuji k výkladu funkčního a textového modelu vyprávění v rámci tradice Doleželovy naratologie.<sup>23</sup> Pro základní představu uvedme, že pro Doležela představuje základní pojem autentifikace, jež neznačí nic jiného než způsob, jakým jsou dílčí motivy uváděny do díla. Jak již označení autentifikace (nebo autorizace) napovídá, nebude se jednat o procesy verifikační na rovině vztahu literární dílo–aktuální svět, nýbrž o ověřovací postupy v rámci literárního díla. Určité výpovědi jsou totiž s ohledem na literární konvenci nadány ilokuční silou tvořit fikční svět (v klasickém vyprávění jde o promluvy vypravěče), zatímco jiné nikoli (v klasickém narativu jde o promluvy románových postav).

V rámci literárního díla můžeme poté mluvit o tom, co je pravdivé a co nikoli, avšak rámec pravdivosti stanoví performativní výpovědi, a tedy námi jakožto čtenáři akceptované literární iluze. Situace se sice v moderním vyprávění kom-

23 L. DOLEŽEL, *Narativní způsoby v české literatuře*.

plikuje, neboť v něm již není textově distinktivními znaky zřetelně vyznačeno pásmo vypravěče, a tedy také místo autorizace: autentifikace bude nyní na základě textových indicií teprve v interpretaci konstruována, přesto však i v tomto případě bude kritérium pravdivosti v rámci literárního díla nesené efektem literární konvence.

Fikci tedy nemůžeme nijak verifikovat (ve vztahu k aktuálnímu světu), můžeme ji pouze autentifikovat,<sup>24</sup> přičemž autentifikační postupy jsou bez literární konvence, v níž je počítáno s důvěřivostí čtenáře, nemyslitelné. Konkrétní literární dílo je takto samo pro sebe světem, jenž počítá s naprostou dekontextualizací (odhlédneme-li od konvenčnosti a historičnosti narativních způsobů), neboť je samo zdrojem svého specifického kontextu. Tato situace bude patrně nesrovnatelnou se situací historika tvářící v tvář konkrétnímu textu, neboť ten je naopak veden nejen k jeho kontextualizaci, ale také dalšími postupy, díky nimž by mohl verifikovat sdělení textu.

### Denaturalizovat fikci

V této extrapolaci se dostáváme k dalšímu klíčovému momentu, jehož jsme se již výše dotkli, a tím je právě naturalizační efekt fikce. Vyžadovaný postoj důvěry, dílo jako zdroj svého kontextu, jež samo skrývá podmínky svého zrodu, všechny tyto charakteristické rysy vedou k naturalizačnímu efektu. Literatura jako by nás specifickým způsobem zaříkávala. Budovaný teoretický postoj jako by byl jedním ze způsobů, jak tomuto efektu čelit. Literatura je totiž prvotně přesvědčivá, aby se posléze její důslednou reflexí ukázala jako souhra narativních technik. K odhalování interpelativních mechanismů literatury je zapotřebí jisté teoretické průpravy a interpretační praxe. Teprve poté budeme moci rozkrývat určité iluzivní strategie. Postoj historika nabízí jiný způsob, jak se vyhnout naturalizačnímu efektu fikce, jež spočívá v kontextualizaci předkládaného sdělení. Kupříkladu autobiograficky stylizovaná vyprávění o životě dělníků<sup>25</sup> ve Francii na začátku 19. století nelze brát jako autentické svědectví o jejich životě, neboť ten, kdo v té době uměl psát, nebyl obyčejným dělníkem. Tato literární stylizace se stala v letech 1830–1840 prostředkem společenského a politického zviditelnění. Tento poznatek ale nemá nivelizovat hodnotu takového svědectví, nýbrž je

24 L. DOLEŽEL, *Narativní způsoby v české literatuře*, s. 55–66.

25 Tento příklad přebírám od LYON-CAEN JUDITH, RIBARD DINAH, *L'historien et littérature*, Paris 2010, s. 52.



třeba jej modifikovat, neboť samotný fakt, že dělníci se stali literárním tématem, lze chápat jako událost.

Je tedy patrné, nakolik se postoj historika vyznačuje reflexivitou, tendencí výpověď kontextualizovat, a tudíž že se jedná o zcela opačný postoj, než jaký je vyžadován po čtenáři fikce. Zatímco naratologie může rozkrývat iluzivní divadlo literatury bez ohledu na to, jestli by se jednalo o autentickou autobiografii nebo o autobiografii stylizovanou, historie může určit kontext a sociální význam příslušné literární výpovědi v rámci tehdejší společnosti. Každý z přístupů se takto vypořádává jiným způsobem s naturalizačním efektem fikce, přičemž je zjevné, že bude užitečné oba pohledy spojit.

Máme tedy dvě možnosti, jak denaturalizovat zdánlivě přirozené literární gesto: buď jej můžeme podrobit detailnímu naratologickému rozboru, v němž jej rozložíme na určité narativní strategie (tím bude nastolena paradoxní umělá přirozenost), nebo jej naopak budeme historizovat, a to jeho kontextualizací při odhalování podmínek jeho zrodu. Ne náhodou připomíná Roland Barthes naturalizační tenzi mýtu, jenž spočívá ve skrývání jeho historické podmíněnosti.<sup>26</sup> Historizace se tak stává inverzním pohybem naturalizace.

Uveďme další příklad, v němž bude nastolení historického kontextu literárního díla nezbytnou podmínkou pro uchopení jeho literárnosti (a nikoli jako pouhá literární stylizace, jako tomu bylo v předchozím případě). Literární dílo Bohumila Hrabala je nedílně spjato se svým kontextem, a to v nejširším slova smyslu: je vepsáno do určitých míst, historických souvislostí a do určité literární tradice. Právě v pestrém kontextu Hrabalova díla nezřídka vězí klíč k obtížně postřehnutelným ironickým figurám jeho psaní. Pokud bychom nehistorizovali Hrabalovo narativní gesto, ulpívali bychom na jeho pouhých efektech, ať bychom se spokojili s romantickou aureolou Polabí, se zemitostí dělnických prostředí anebo nakonec s neliterárností Hrabalova psaní vůbec. Teprve ve chvíli, kdy začneme důsledněji reflektovat jeho kontexty, vystoupí před námi bohatě komponovaná a sofistikovaná literatura. Historizace narativního činu tak nemusí přispívat pouze k jeho denaturalizaci, nýbrž také k nastolení reflektované a strategicky budované literárnosti.

Můžeme také obrátit perspektivu a ptát se, čím by naopak mohla být naratologie prospěšná historické exegezi? Zatímco pohled historika směřuje ke kontextualizaci, literární teorie reflexí narativních strategií může pomoci odhalit slepé

26 BARTHES ROLNAD, *Mytologie*, Praha 2004.

skvrny reflexe, které mohou kromě jiného spočívat v literárních figurách jako v kvaziargumentačních postupech (zde připomeňme pseudomimetičnost vnitřní fokalizace v díle Dorrit Cohnové). Obdobně jako můžeme historizovat literární díla, můžeme také narativizovat psaní o dějinách, přičemž její přínosnost se ukáže teprve v interpretační praxi.

Nejde ani tak o to, že by měla být hodnověrnost historie podvrácena naratologií, vždyť zamýšlená analýza se ani v nejmenším netýká pojednáváních událostí, nýbrž pouze narativních figur. Naratologie by mohla pouze přispět k reflexi formální stránky psaní o dějinách,<sup>27</sup> v níž bývá silně přítomen ideologický horizont vyprávění. Mohlo by se zdát, že zde nutně musí převládnout pragmatický ohled, neboť čtení jako sledování rozvíjené iluze smyslu bude rychlejší cestou, než když k ní přidáme ještě jeho reflexi a pokusy o zobecnění. Avšak zpětný ráz takové reflexe urychluje četbu, neboť jí umožňuje text dopředu proškrtávat, a to právě s ohledem na vypravěčské figury včetně jejich kontextů.

### Neosobní hlas literatury

Naratologie může poměřovat psaní o dějinách literaturou, nikoli dějinami, což je doménou historie; neběží tedy o konkurenční perspektivy, ale o perspektivy komplementární. Zatímco historie je zacílena na kontext sdělení, hlas literatury je ve specifickém ohledu neosobní. Jako bychom tedy i v tomto ohledu mohli vyvažovat situovanost sdělení jeho neosobností a naopak.

Literatura totiž ráda skrývá svého mluvčího. Barthesovi nelze upřít podnětnou vstupní evokaci v jinak mírně problematickém eseji *Smrt autora*, která se týká překérnosti narativního hlasu. Pokud si totiž při analýze literárního díla<sup>28</sup> položíme jednoduchou otázku: kdo mluví, či jinak řečeno, o čí stanovisko se v dílčí pasáži jedná (čí je to náhled, názor, stanovisko, myšlenka apod.), záhy zjistíme, že na ni nejsme s to podat uspokojivou odpověď: jako by literatura neměla žádné dno.

Literatura jako by byla bytostně nepůvodní, proto ji nemůžeme brát zcela doslova. Přesto k nám však nepřistupuje jako neosobní monstrum, nýbrž se nám představuje pod falešným jménem: ať již se na nás obrací se svrchovaností vě-

27 V celém textu míním narativní stránku historie, tedy dějepis, „v němž je možné a nutné vyprávět“ – JAN HORSKÝ, *Teorie a narace (typy zápletky) – příkré protiklady nebo postupující se kategorie?*, in: *Narace a (živá) realita*, s. 24.

28 V Barthesově eseji se konkrétně jedná o Balzakovu novelu *Sarrasine*.

doucího vypravěče, nebo se nám naopak zdůvěřňuje v zanícené personální perspektivě. Literatura jako by byla nucena skrývat svého mluvčího, jelikož žádného nemá. V tom také spočívá trik iluzivnosti autentifikace (autorizace), neboť za clonou verifikovaného (verifikovatelného) náhledu se skrývá literární propozice, jež má být akceptována (performována). Zde bychom mohli využít kontrapozici mezi historickým nárokem verifikovat a naratologickou perspektivou, v níž jsou rozkrývány autentifikační praktiky, což by vedlo k opětovnému připomenutí komplementárnosti perspektiv: hlas literárního textu nemůžeme verifikovat.

### Plynulost literární promluvy

Nyní se vraťme k otázce formálních odlišností fikčních a nefikčních textů. Z předchozího náčrtu bude asi patrné, že by bylo silně reduktivní považovat vnitřní fokalizaci za jediný rys fikčnosti – kromě specifické vnitřní perspektivy můžeme dodat minimálně perspektivu vnější: vševědoucího vypravěče.

Zatímco v případě vnitřní fokalizace v nás bude vzbuzována iluze, že vidíme do druhých, a tudíž že okupujeme jistý svrchovaný post, v komplementárním případě v nás bude neosobní vyprávění<sup>29</sup> budit dojem nezprostředkovanosti, jako by se události vyprávěly samy (jak to kupříkladu poznamenává Barthes v *Diskurzu historie*).<sup>30</sup> Oba tyto narativní prostředky evokují jisté svrchované místo: průhledem do nitra a přístupem k ničím nepodmíněné pravdě.

Mohli bychom to ale říci ještě jiným způsobem. Jako by účel těchto narativních technik spočíval v jistém zaoblování, zahlazování promluvy tak, aby taková promluva nevykazovala žádnou trhlinu, žádný znak pochybnosti. Promluva, která projde retuší literatury, by v nás již neměla vzbuzovat nejmenší pochybnosti, ba naopak, měla by si naklonit naši důvěru. Snad bychom z toho mohli vyvodit

29 To se stane jedním z klíčových momentů kritiky Robbe-Grilleta, který na polemicky konstruovaném situovaném pohledu buduje svůj románový rukopis. Problematičnost literatury (jako i iluzornost a snad i iluzivnost revolty na poli literatury) ale spočívá v tom, že i tento situovaný pohled (konstruovaný textově distinktivními znaky) se stane (a jinak to být ani nemůže) neosobním znakem literatury.

30 Zatímco D. COHNOVÁ, *Co dělá fikci fikci?*, s. 39, je fascinována vnitřní fokalizací, ROLAND BARTHES, *Nulový stupeň rukopisu*, Praha, s. 24–27, je oproti tomu kriticky zaměřen na vševědoucího vypravěče, s nímž společnost uzavírá klamavou smlouvu. V této Barthesově kritice lze také vidět počátek zrodu francouzského nového románu, přinejmenším v podání Robbe-Grilleta, v němž má být zavržena iluzivnost literatury: v odmítnutí svrchovaného vypravěče (nastupuje lokalizované perspektivizované vyprávění) a antropomorfních metafor, jež mají na svědomí nej-různější perspektivní klamy.

typologické kritérium, čím plynulejší a nerušenější tok mluvy, tím budeme blíže literatuře a naopak. Proto také můžeme pro literaturu použít metaforu zrýmované skutečnosti.

V diskurzu historika bývá již textovými znaky indikována pochybnost,<sup>31</sup> odkazy na prameny, stopy, jež poukazují k původnímu kontextu sdělení, zatímco literatura jako by byla akontextuální, a proto také esencialistická.<sup>32</sup>

Můžeme sice vyznačovat formální odlišnosti fikčních textů, přičemž vnitřní perspektiva a vševědoucí vypravěč patří mezi ty nejmarkantnější znaky. Podstatné je ale odhalovat právě ty obtížněji postřehnutelné, případně celou jejich kontextuální síť, která utváří jistou perspektivu smyslu. Zdá se tedy, že jednou z platforem, na níž můžeme řešit odlišnosti fikčních a nefikčních textů, bude právě rovina textu.

### Text a jeho událost, nebo událost a její text?

Nyní nám zbývá poslední z otázek: odlišují se nějakým radikálním způsobem historické texty od fikčních svým specifickým vztahem k události? Jednoduše řečeno, jestli má valnou interpretační cenu zodpovězení otázky, zdali události předcházejí narativní čin, nebo naopak (Co bylo dříve – události, nebo vyprávění?), jestliže specifický vztah textu ke svému referentu jej nějakým způsobem proměňuje či nikoli?

Tomuto tématu se zde budu věnovat pouze v několika rysech, a to s ohledem na sledovaný argument. Tento náčrt si tedy ani v nejmenším nečiní nárok na jisté definitivní stanovisko. Klíčový argument pro odlišnost historických a fikčních textů nachází Jančovič<sup>33</sup> ve Schmidově<sup>34</sup> naratologickém modelu, konkrétně na jeho základní rovině *dění*. Schmid jej charakterizuje následovně: „dění tvoří kontinuum, které je v zásadě prostorově neohrazené, časově nekonečně pro-

31 Například G. GENETTE, *Fikce a vyprávění*, s. 49.

32 Právě tohoto rysu využily jako svého východiska při reflexi zdánlivé esencialističnosti literatury autorky JUDITH LYON-CAEN, DINAH RIBARD, *L'historien et la littérature*, s. 27.

33 IVAN JANČOVIČ, *Zápletky a systém narativních transformací v (ne)fikčním narativu*, in: Narace a (živá) realita, (edd.) Jan Horský, Juraj Šuch, Praha, 2012, s. 47–9.

34 Schmidův model je čtyřstupňový. Jelikož autor vychází z formalisticko-strukturalistické tradice, lze první dva stupně dění a příběhu přiřadit fabuli (příběhu), další dva – vyprávění a prezentace vyprávění sujetu (diskurzu, promluvě) – WOLF SCHMID, *Narativní transformace*, Praha 2004, s. 22. Pro následující argumentaci bude podstatné, že Schmid buduje svoji naratologickou pozici od roviny dění.

dlužovatelné do minulosti, uvnitř neomezeně členitelné a ve svých vlastnostech a kvalitách donekonečna konkretizovatelné“.<sup>35</sup> Zjevně takové dění není součástí vyprávění, nýbrž, jak píše Schmid, je v narativním díle explicitně, nebo implicitně představeno, popřípadě logicky implikováno.<sup>36</sup>

Jak již bylo řečeno, buduje-li Schmid naratologický model vzestupně od nejjednodušší úrovně dění (jež je ale pouze implikováno příběhem), nebude obtížné stanovit odlišnosti historického a fikčního narativu: historický narativ se vztahuje k dění, které se odehrálo an sich (Schmid si je vědom, že k tomuto dění lze přistupovat pouze prostřednictvím dějin), zatímco fikční narativ jej pouze na rovině příběhu implikuje<sup>37</sup>. S tímto Schmidovým stanoviskem nelze než souhlasit. Je ale otázkou, nakolik nám toto zjištění výrazněji může pomoci při reflexi odlišnosti fikce a historie?

Jančovič z této Schmidovy distinkce posléze vyvozuje následující: „Historická narácia neprestáva byť vedená úsilím o reprezentáciu minulej skutočnosti; mimotextová dátová základňa ostáva pre historický text zásadným východiskom, voči ktorému možno zvažovať ‚pravdivosť‘ či ‚objektívnosť‘ textu.“<sup>38</sup> Ani proti této formulaci nelze mnoho namítat. Nedochozí zde ale k efektu určité teoretické hypotézy? Má být těmito závěry jistým způsobem devalvována textová zprostředkovanost? Lze zkonstruovat jisté zobrazení mezi „datovou základnou“ (Jak si ji máme představit?) a textem, jenž k ní odkazuje?

Schmid ale rozumí svému modelu jako konstruované hypotéze: „Generativní model nepostihuje (...) ani skutečný proces vzniku díla, ani proces jeho recepcce, nýbrž modeluje s pomocí časových metafor ideální, atemporální genezi narativního díla s cílem vydělit postupy řídicí vyprávění a ukázat je v jejich logických vztazích.“<sup>39</sup> Již toto uchopení teoretického modelu v jistém ohledu devalvuje odlišnost historických/fikčních narativů, neboť se jedná pouze o jistý vztah implikace, nikoli o konkrétní genetickou vazbu dění na příběh.

Pokud však položíme důraz na zprostředkovanost dění (například přímo s odkazem na Schmidu), začne se nám otázka narace vracet znovu do hry. Jak jsme již uvedli, Schmid sice buduje narativní model od jisté základní roviny, která není součástí vyprávění (od roviny dění), přitom si je ale vědom toho, že první tři

35 W. SCHMID, *Narativní transformace*, s. 19.

36 W. SCHMID, *Narativní transformace*, s. 19.

37 W. SCHMID, *Narativní transformace*, s. 26–7.

38 I. JANČOVIČ, *Zápletka a systém narativních transformací v (ne)fikčním narativu*, s. 49.

39 W. SCHMID, *Narativní transformace*, Praha, 2004, s. 47.

roviny (dění, příběh, vyprávění) jsou určité teoretické konstrukty, které lze modelovat analýzou jediné přítomné roviny, a tou je právě ona nejsvrchnější rovina prezentace vyprávění (což není nic jiného než synonymum pro text). Posloupnost výkladu (dění, příběh, vyprávění, prezentace vyprávění) je v tomto ohledu opačná než vlastní interpretační výkon, díky němuž se teprve můžeme k narativnímu modelu dobrat (při interpretaci musíme vycházet vždy z textu). Třebaže se u Schmidta nezdá být pozice textu na první pohled nijak silná, ve zpětném pohledu se ukazuje jako jediná rovina, z níž lze při interpretaci vycházet. Jako bychom mohli o událostech mluvit snáze teprve ve chvíli, kdy si od očí oddálíme text (přestaneme brát zřetel na jeho nejrůznější distinkce), naopak ve chvíli, kdy východiskem interpretace bude výhradně analýza stylistických prostředků, události se nám začnou pojednou ukazovat v jiném světle, neboť naše pozornost bude přivedena k naraci jakožto jednání.

V otázce, co je prvotnější, jestli událost, nebo vyprávění, hodlám zastávat naratologické stanovisko – neboť událost (alespoň ta, již příslušné vyprávění evokuje) lze uchopit jako efekt specifického vyprávění. Proto také se změnou narativní formy dochází k proměně události. Oproti generickému modelu Wolfa Schmidta můžeme postavit již zmiňovaný narativní model Lubomíra Doležela,<sup>40</sup> který je založen právě na analýze textově distinktivních rysů, díky nimž teprve dokážeme konstruovat funkční model vyprávění. Teprve pokud vyjdeme z textového modelu narativu, můžeme se dostat na stopu iluzivních taktik vyprávění s nejrůznějšími perspektivními klamy a efekty.

Jak již zaznělo výše, patrně nelze zkonstruovat zobrazení, které by určitému textu udělilo výsek minulosti. V tomto lze také vidět problematičnost Schmidova generativního modelu, neboť bychom se při jeho zběžném čtení mohli domnívat, že jednotlivé složky narativu (dění, příběh apod.) jsou od sebe oddělené a jako takové i autonomní. Avšak podstatné je to, že v jedné narativní větě můžeme tyto roviny nastolit až s jistou interpretační investicí – akt separace jednotlivých rovin je teoretickým konstruktem, neboť vyprávění funguje i bez toho, že by bylo takto rozkládáno.

Nakolik je třeba zdůrazňovat, že distance mezi děním (ve Schmidově slova smyslu) a vyprávěním je radikální (ne-li nepřekonatelná), neboť to, o čem bude vyprávěno, nemá povahu verbálního řetězce? Proto také nelze mimesis pojímat jako specifický vztah dění (stále ve Schmidově smyslu) a vyprávění o něm (jež je svojí povahou jiného řádu), nýbrž nejprve jako specifickou nápodobu verbálního

40 L. DOLEŽEL, *Narativní způsoby v české literatuře*.

aktu.<sup>41</sup> Ostatně Schmid přiznává zprostředkující roli dějin, v jisté míře se tedy jedná o vztažné rámce vyprávění, nikoli o určitý bezprostřední vztah k událostem; není tu již tedy zpodobňována událost, ale pouze určitá promluva.

V modifikované variantě mimésis se jistým obloukem vracíme ke vstupnímu esejistickému představení zapíraného tématu literatury, jímž je čtenář. Klíč k nápodobě vězí právě v jeho vědomí: můžeme-li o mimésis uvažovat jako o nápodobě verbálních aktů, lze také jistým způsobem uvažovat o mimésis jako o napodobování literatury ve skutečnosti (tedy nikoli tím způsobem, jak tomu bývá převážně rozuměno, tedy v opačném směru než napodobování skutečnosti). Ve chvíli, kdy čtenář podlehne iluzivnosti vyprávění (to může být doprovázeno pocitem skutečnosti), vstupuje literatura do světa. Čtenář je právě tím, kdo se podílí na utváření (performaci) mimetického vztahu, neboť určitou literární výpověď považuje za přirozené vyprávění o světě, anebo o svém životě (či obojí). Toto přijetí výpovědi jako přirozeného, a proto také pravdivého sdělení se ve fikčních narativech podílí na iluzi, že lze takové vyprávění verifikovat. Je tedy otázkou, jestli nelze z titulu narativní složky historie rozkrývat také v jejím rámci iluzivní mechanismy literatury? Neukázala by se nakonec jistá tvrzení jako nerozpoznatelná hra literatury, jež bude proto autoreferenční? Skromná role, kterou by mohla naratologie plnit, by poté mohla spočívat v krocení efektů fikce.

41 GÉRARD GENETTE, *Hranice vyprávění*, in: *Znak, struktura, vyprávění*, (ed.) Petr Kyloušek, Brno 2002.