

CO REPREZENTUJÍ HISTORICKÉ REPREZENTACE? GNOZELOGICKÁ SKEPSE MEZI KONSTATOVÁNÍM A PERFORMACÍ

Lenka Řezníková

What do Historical Representations Represent?
Gnoseological Scepticism between Assertion and Performance

The study is concerned with the question of literary historical representations in fiction around 1900 and towards the end of the 20th century. It compares the nature and form of the gnoseological scepticism about the possibilities and meaning of historical knowledge articulated by writers in both these periods. On the basis of a number of texts from Czech, French and British literature the author shows that the genre known as "historical metafiction", which is one medium for the expression of such scepticism, is not just a product of the later 20th century as might appear from the studies by Linda Hutcheon or Ansgar Nünning. Similar reflective texts had been written at the turn of the 19th/20th century, when in the context of the deepening crisis of historicism, writers had expressed a gnoseological scepticism similar to that of contemporary writers influenced by post-modernism. The writers in the early period employed rather different literary strategies, however, and their transformation can be defined as a shift from assertion to performance.

Literatura inspirující

„Jak vlastně uchopit minulost? Podaří se nám to vůbec někdy?“ Taková je ústřední otázka, k níž se stále vrací slavný „román“ Juliana Barnese *Flaubertův papoušek*,¹ jedna z nejznámějších metahistorických próz světové literatury. Erudovaný britský romanista a autor výrazné střední generace (*1946) v něm podává pozoruhodně strukturovanou podobiznu Gustava Flauberta. Netáče se v ní jen, který z preparovaných papoušků, vydávaných na různých místech za autentické,

1 JULIAN BARNES, *Flaubertův papoušek*, Praha 1996, s. 14, 111.

skutečně patřil francouzskému spisovateli. Prostřednictvím této zástupné metonymie se současně táže, která minulost je ta autentická. Literát se tu pohybuje v labyrintu problémů, k nimž zdánlivě nemá odbornou kompetenci. Historiografie ale už dávno není tak sebestředná, aby jí podobné hlasy nezajímaly. Čím je tedy Barnesovo hledání autentické historie pro historika zajímavé? Jistě již tím, že vůbec vzniklo, a pochopitelně i tím, v co ústí; především je to ale skutečnost, že Barnesovy výzvy nejsou zdaleka osamocené, reprezentují jeden z kulturních trendů sklonku minulého století, a jsou tedy obecnější výpovědi k široké problematice proměn historických reprezentací a historického myšlení. Nápadně navíc připomínají výzvy, které historické vědě adresovali literáti již na přelomu 19. a 20. století, a tato příbuznost logicky vyvolává i úvahy o povaze těchto návratů. A právě k nim zde chceme srovnáním několika textů z obou jmenovaných období, vzdálených od více než sto let, dojít.

Podobně jako kdysi moderna sklonku 19. století, také postmoderna sklonku století minulého se s gnozeologickou otázkou povahy historického poznání vyrovnává na prvním místě prostřednictvím biografie. Je to právě tento historiografický útvar, jehož problematizací je na zmíněném principu metonymie uvedena v pochybnost nejen snaha o poznání historických osobností, nýbrž minulosti jako takové. Také Barnes jde ve *Flaubertově papouškově* biografickou cestou (byť v jiných pracích naplňuje pochopitelně i jiné rámce) a Flauberta užívá především jako nástroj pro vyjádření oné univerzální pochybnosti. Jako literát k její prezentaci vyvíjí specifické literární prostředky. Především je nápadné, že rezignuje na tradiční, chronologicky ukázněné a proporcionálně rozvržené schéma historické biografie, stejně jako na jakékoli celistvé sdělení o jmenovaném spisovateli. Flaubertův život se tu rozpadá do difuzní montáže postřehů, promísených s citáty z jeho textů. Barnes ostatně nepíše biografii sám, z pozice narátora stojícího mimo příběh, ale nechává ji psát svého hrdinu, penzionovaného lékaře, který s látkou tak trochu zápasí a uvědomuje si nad ní problémy, které si profesionální historik občas raději nepřipouští. Neguje veškeré žánrové normy, a tedy i jakákoli, s konkrétním žánrem spojovaná formálně-věcná očekávání, a uvolňuje si tak ruce ze (byť třeba jen podvědomě) svazujících literárních a myšlenkových modelů reprezentování dějin. Výsledkem je poněkud kuriózní literární útvar, který bourá svazující logiku klasické narace a uplatňuje výrazně reflektivní postupy. Jen v této zdánlivě živelné strukturaci je také text schopen naplnit primární autorský záměr, jímž evidentně nebylo sdělit cokoli o Flaubertovi, nýbrž prostřednictvím těchto sdělení otevřít jiný problém, problém (literární) reprezentace dějin.

Pochybnosti nad tím, jak a zda vůbec lze minulost pojmut a komunikovat, vyjadřuje Barnes v několika různých, avšak vzájemně si podobných metaforách. „Za mých medických let,“ píše na jednom místě, „během jedné taneční zábavy nějakí šprýmaři vpustili mezi tanečníky na parket sele pomazané sádlem. Pletlo se

pod nohy, hlučně knikalo a nenechalo se chytit. Jak se ho tanečníci pokoušeli lapnout, padali jeden přes druhého a byli k popukání. Zdá se mi, že minulost se často chová jako to sele.⁴² Minulost nelze, jak připouští i krajně skeptický autor, ignorovat, neboť je prostě tu, někdo ji vždy vpustí na parket, aktualizuje, probudí. Stále se objevují nové impulsy a příležitosti, v nichž jsme s minulostí konfrontováni. Současně se jí však nelze jednoduše zmocnit. Proměňuje se a vzpírá poznání. Je jako „vzdálené, ustupující pobřeží a my všichni jsme na stejné lodi. Podél zábradlí na zádi je řada stojanů s dalekohledy, každý z nich je však zaostřen na jinou vzdálenost. Když je loď v klidu, vystačíme si při pohledu zpět s jediným dalekohledem – zdá se, že nám ukazuje celou, neměnnou pravdu. Ale to je jen iluze. Když se loď znovu rozjede (...) jakmile se nám výhled z jednoho dalekohledu rozmlží, přiskočíme k druhému a čekáme, až se kontury vzdalujícího se břehu zaostří. A když se tak konečně stane, myslíme si, že je to naší zásluhou.“⁴³ Naše snaha po poznání je tu ale podle autora sekundární. To, co nám dovoluje opět spatřit minulost v jasných, ostrých rysech, jsou pouze nové příznivé okolnosti, jež na okamžik zastaví loď a dovolí rozvířené historické paměti znovu sedimentovat. Pouze ty nám odhalí, že předchozí pohled byl iluzí, a nechají nás uvěřit iluzi nové.

Podobné problémy však nevyjadřuje jen Julian Barnes. Světová literatura je, jak zmíněno, na pochybnosti nad možnostmi poznávání a zobrazení dějin bohatá, a zvláště v 80. a 90. letech minulého století byl tento trend výrazně na vzestupu. Stačí připomenout dnes již klasické práce střední generace anglosaských autorů, kromě jmenovaného Juliana Barnese například Adama Thorpea (*1956), Grahama Swifta (*1949), Petera Ackroyda (*1949) či Salmana Rushdieho (*1947). Čtenářům a patrně především autorům nestačí již pouze vyprávět příběh odehrávající se v minulosti, obléknout hrdiny do historických kostýmů a vložit jim do rukou nostalgické historické rekvizity. Je třeba pro ně hledat inovativní strukturní rámce, jejichž funkcí není minulost předvádět v objektivizující koherenci příběhu, nýbrž spíše si pohrát s jejími možnými významy, sémantickými vrstvami, alternativními interpretacemi. Klasické mimetické prostředky, jejichž cílem bylo navodit dojem (historické) reality,⁴⁴ jsou zde nahrazeny postupy, které deklarují postmoderní skepsi nejen nad možnostmi poznání této reality, nýbrž i nad samou její existencí.

K prezentaci takové skepse autoři často využívají postavy historiků z povolání, zejména profesorů historie (Graham Swift *Země vod*, 1983; *Až navěky*, 1992), či zanícených amatérů (Julian Barnes *Flaubertův papoušek*).⁴⁵ Právě takové postavy

2 J. BARNES, *Flaubertův papoušek*, s. 14.

3 J. BARNES, *Flaubertův papoušek*, s. 126-127.

4 S pojmem *mimesis* pracovala v tomto smyslu i slavná práce Ericha Auerbacha, která jeho obsah verbalizovala již svým podtitulem – ERICH AUERBACH, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern 1946.

5 V případě detektivního historického románu tuto úlohu přebírá vyšetřovatel.

jsou k verbalizaci příslušných záměrů ze zcela zřejmých důvodů zvláště vhodné. Právě jejich (náhlé) vystřízlivění z naivního epistemologického optimismu lze literárními prostředky efektivně zhodnotit a nástup skepse postavit jako ústřední zápletku do centra příběhu. Logickým důsledkem je tak na jedné straně znejistění objektivitu historiografie jako vědecké disciplíny, současně však její implicitní prezentace jako disciplíny vysoce sofistikované, která – je-li si vědoma gnozeologických a interpretačních problémů – získává hluboký filozofický rozměr.

Jakkoli je zmíněný postup v různých textech mnohočetně variovan, lze v tomto směru vysledovat i opakující se znaky, které opravňují k úvahám genologické povahy. Již v roce 1988 postřehla kanadská teoretička Linda Hutcheon, že se zvláště v angloamerickém slovesném prostoru schyluje k významné paradigmatické proměně historické prózy a že se rýsuje nová literární kategorie. Nazvala ji historiografickou metafikcí (*historiographic metafiction*)⁶ a svým pojmoslovným novotvarem se pokusila verbalizovat přelítí akcentu, který se z věcného obsahu dějin přesunul na (auto)reflexi minulost poznávajícího subjektu. S kritickými výhradami rozvedl teorii Lindy Hutcheon německý anglista Ansgar Nünning, který dospěl i k určité vnitřní typologii inkriminovaného literárního útvaru. Jako snad nejvýraznější podžánr historiografické metafikce vystupuje i z jeho analýz právě to, co nazval biografickou metafikcí (*biographische Metafiktion*), a Barnesův Flaubert je mu přímo její kvintesencí.⁷ Oba teoretici se však v základních rysech shodli v definování hlavního konstitutivního znaku historiografické metafikce: to, co jeho představitele na minulosti zajímá nejvíc, není minulost sama, nýbrž gnozeologické a narativní problémy, jež ztělesňuje. Historická próza se podle nich během druhé poloviny 20. století stále více odpoutávala od snahy referovat, ztrácela někdejší narativní popisnost a prosazovaly se v ní alternativní strategie, jež měly čtenáře přesvědčit, že minulost, pomazaná sádlem, se sice stále plete pod nohama, ale je příliš kluzká, než aby se dala chytit a zavřít do učebnic dějepisu.

Nový typ textů se konstituoval v nepochybné intelektuální opozici vůči starému žánru historického románu, jehož je náhradou, konkurencí, nebo přinejmenším svébytnou variantou. Ve světovém měřítku nastal ústup historické beletrie v její tradiční mimetické podobě po druhé světové válce, a pokud se tedy již pro 50. a zejména 60. léta někdy hovoří o renesanci historického románu,⁸ opírá se toto konstatování především o jmenovaný kvalitativně nový typ historizujících próz,

a neznamená tedy žádný explozivní návrat tradičních modelů historické beletrie.⁹ Podobný zlom přišel i v českém kontextu. Momentem, který tu odsunul konvenční historický román do pozadí literárního zájmu, byl konec 80. a počátek 90. let. Jak konstatoval Blahoslav Dokoupil, na rozdíl od produkce dvou desetiletí před sametovým převratem, kdy historický román náležel k prominentním literárním útvarům, představovala 90. léta na poli historické beletrie apokalyptický obraz kolapsu a rezignace. „Z centrální žánrově-tematické oblasti se rázem stala zóna periferní.“¹⁰ Ve fázi útlumu nepřinesl prakticky nic nového, a to patrně i proto, že se mu věnovali spíše jen autoři prostřední, odchovaní kamennými modely narace a emplotmentace, navazujícími na didaktická schémata beletrie 19. století.¹¹

Přesto se i v české literatuře s inovacemi setkáváme, a to i před rokem 1989. Musíme je však hledat – podobně jako v cizojazyčné literatuře – především mimo normativní genologický rámec historického románu. Stačí uvést kupříkladu *Knihu smíchu a zapomnění* (1978) Milana Kundery, *Učitele dějepisu* (2004) Terezy Brdečkové či práce Miloše Urbana, které mají přes četné odkazy na minulost k tradičnímu modelu historické beletrie daleko. Všichni tři autoři rezignují na konvenční deskriptivní naraci, třebaže každý jiným způsobem a z jiných výchozích pozic. Milan Kundera (*1929) tematizuje zejména problém závislosti historické interpretace na apriorních mocenských koordinátách, tedy problém politické konstruovatelnosti dějin. Eticky pochybnou flexibilitu dějinných obrazů rozkrývá již ve vstupních pasážích zmíněné *Knihy smíchu a zapomnění*, kde v kapitole nazvané *Clementisova čepice* připomíná osud slavné fotografie Klementa Gottwalda na balkoně paláce Kinských z února 1948, na níž zbyla po politických retuších a popravách z Clementise jen kožešinová čepice na Gottwaldově hlavě.

Původ Kunderovy skepse lze tedy spatřovat zejména ve zkušenosti s režimními interpretacemi českých politických dějin druhé poloviny 20. století, jež koliduje s nevysloveným, ale implicitním autorovým předpokladem existence objektivní historické reality, kterou ideologické tlaky zkreslují, a to i tím, že některé její součásti tlačí do zapomnění. Gnozeologické problémy mu tak splyvají v první řadě s problémem politických projekcí. Pravdivá paměť jako by byla jen jedna a její

9 Zde je třeba konstatovat, že od 90. let nastává určitá renesance historického románu a s ním i ucelenější historické narace a že cestu si k němu hledají i výrazní autoři. Z nejmladších britských literátů se na poli historického románu přesvědčivě prosazují zejména Lawrence Norfolk (*Lemprièreův slovník*, 1991; *Papežův nosorožec*, 1996) či Philip Hensher (*Morušové impérium*, 2002). I práce těchto autorů se však vrací k tradici žánru jen v některých ohledech. Přes jisté znaky klasické prózy zůstávají do značné míry inovativní, jako kupříkladu lesbické romány Sarah Watesové, situované do viktoriánské Anglie.

10 BLAHOŠLAV DOKOUPIL, *Historická próza v roce nula*, in: Česká a slovenská literatura dnes, Praha-Opava 1997, s. 68.

11 Pokud se i v českém prostředí objevují v posledních letech na poli historického románu nová jména, jde spíše o průměrné literární texty, jež žánr neinovují ani ve formální, ani v obsahové rovině. Srov. například romány Zuzany Koubkové *Rytíř zelené růže* (2003), *Kníže Václav* (2005).

6 LINDA HUTCHEON, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London-New York 1988.

7 ANSGAR NUNNING, „How do we seize the past?“ *Julian Barnes' fiktionale Metabiographie Flaubert's Parrot als Paradigma historiographischer und biographischer Metafiktion*, *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 31/1998, s. 145-167.

8 ANSGAR NUNNING, *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*, Trier 1995.

povinností jako by bylo ony ideologické tlaky přežít: „Boj člověka proti moci je boj paměti proti zapomnění.“¹²

Zcela jiného druhu jsou pochybnosti Miloše Urbana (*1967), jež jsou dány novým kulturním kontextem a odlišnými generačními zkušenostmi. Hlavní problém již nepředstavují totalitní politické manipulace s dějinami, nýbrž spíše axiologické otázky smyslu a hodnoty historického poznání, otázky, co z dějin vůbec poznávat a proč a v jakých situacích se může soudobý člověk s dějinami ještě potkat. Již jeho román *Sedmikostelí* (1998) byl cestou ke zpřítomnění minulosti reflektivními, nikoli již tradičními narativními technikami. Urban zde použil snad všechny hlavní prvky anglosaské metahistorické fikce. Především se příběh neodehrává v minulosti, nýbrž v současnosti, a k minulosti odkazuje pouze určitými, dlužno ovšem dodat konstitutivními prvky zápletky. Text nese znaky nového gotického románu, k němuž se ostatně podtitulem sám hlásí, a to nejen vazbou na pražskou gotickou chrámovou architekturu, apely na *genia loci* a evokovanou ponurostí kulis, nýbrž i mysticismem záhady a sérií bizarních úmrtí, jež románu současně dodávají populární prvky historizující detektivky.

Urban sice neroztránil „příběh“ jako kupříkladu Barnes a také pochybnosti jeho hrdiny, zběhlého studenta historie, který je vedle záhadného cizince hlavním nositelem historizujících konotací, nejsou z hlediska teorie historického poznání ani nijak objevené, ani nijak hluboké. Důvody, jež vedou hrdinu k přerušení studia a k odchodu z oboru, působí v postmoderním kontextu dokonce až pábitelsky naivně. Odchod z univerzity není výsledkem nějakého demotivujícího poznání nepoznatelnosti historické reality, nýbrž jen důsledkem nekompatibility hrdinových představ o tom, co z minulosti je třeba poznávat, s tím, co jej univerzita poznávat skutečně učí. Je tedy spíše výrazem nespokojenosti s formou studia a s tematickými preferencemi historiografické praxe než manifestací ztráty víry v objektivitu či smysl historického poznání. Hrdina se dokonce „dopouští“ zcela neskeptické idealizace gotického středověku, v němž hledá, jak poznamenal Aleš Haman, pevný bod a existenciální spásu.¹³ Urban ovšem rozbil alespoň jednotu historického času a osvobodil se od vyprávění v souřadnicích minulosti. Příbuznost s anglosaskou metafikcí, která se v posledních letech vrací řadou aluzí i k formátu gotického románu, je tak více než zřejmá. Nikoli náhodou se o inovaci v tomto směru pokusil právě autor, který se studiem anglistiky důkladně poučil o soudobých trendech v moderní anglosaské literatuře a který přeložil i zmíněného *Flaubertova papouška*.

Učitele dějepisu Terezy Brdečkové (*1957) lze z tohoto hlediska číst jako článek spojující oba typy skepse, Kunderovy i Urbanovy. Již proto, že datem svého naro-

12 MILAN KUNDERA, *Knihy smíchu a zapomnění*, Toronto 1981, s. 9.

13 ALEŠ HAMAN, *Sedmikostelí Miloše Urbana: hra, která skrývá blubší smysl*, Lidové noviny 26. 11. 1999.

zení stojí mezi oběma autory, představuje článek spojující oba světy a propojující v sobě zkušenosti obou generací. Také intelektuální skepse jejího titulního hrdiny je proto rozkročena mezi vědomím ideologických tlaků a apolitickými úvahami obecnější povahy, věnovanými kupříkladu charakteru tzv. historické objektivit, „typologii“ minulosti či smyslu historického poznání.

Jestliže na sklonku 19. století přicházely inovace právě z Flaubertovy domoviny, na sklonku 20. století se jejich vřídlo přesunulo na Britské ostrovy. Právě anglosaské prostředí se stalo jednoznačně centrálním ohniskem experimentů, jež proměnily někdejší žánr historického románu takřka k nepoznání. Skutečnost, že na podobné problematizující reflexe je bohatá právě anglosaská literatura posledních několika desetiletí, není však nikterak náhodná. Cirkulace podobných *topoi*, jak se lze domnívat, koresponduje s rozšířením postmoderních diskusí, jež zproblematicovaly klasická historiografická východiska a jež položily na stůl otázky po cílech a postupech historické vědy. Právě v anglosaském prostředí našly tyto diskuse široký ohlas, a patrně proto se také s takovou samozřejmostí zabydly v novém typu historizující beletrie.¹⁴

Zdaleka se však nemění jen literární praxe a postupy beletrizace dějin. Spolu s proměnami literárního zobrazování se mění i metody *analýzy* zobrazovacích technik. Proměňuje-li se historický román a vznikají-li nové historizující literární útvary, mění se současně i badatelské přístupy k celé problematice vztahu literatury a dějin. Literární věda ani historiografie si již dávno nevystačí s pojmem historického románu nebo historické beletrie, neboť tyto pojmové kategorie, jak je zřejmé, již dávno nestačí k tomu, aby obsáhly variabilitu strategií, jež literatura vyvinula ke slovesnému zobrazení minulosti. Také proto se v příslušných disciplínách prosazují nové pojmy, jež se osvědčují jako produktivní nástroje analýzy. Patří mezi ně i pojem, který stojí v titulu tohoto textu, pojem historické reprezentace. Než tedy přistoupíme ke srovnání povahy a literárního ztvárnění gnozeologické skepse literátů sklonku 19. a sklonku 20. století, zastavme se nejprve u vlastních nástrojů tohoto srovnání, pojmů reprezentace, konstativ a performativ.

Pojem reprezentace

Může působit jistě poněkud paradoxně, že pojem reprezentace nastoupil svou velkou konjunkturu právě v době, kdy se současně začalo uvažovat o krizi klasické reprezentace, totiž ve druhé polovině 20. století. Avšak není nic přirozenějšího. Situace, v nichž společnosti dospívají k tematizaci určitých jevů, bývají právě ty,

14 Do vzájemného vztahu uvádí metahistorickou beletrii a historiografický diskurz zejména A. NÜNNING, *Von historischer Fiktion*, s. 11.

jež jsou současně pro daný fenomén v určitém ohledu zlomové. Právě prožitek přechodu a rozhraní takovou tematizací často vůbec umožňuje a propůjčuje jí relevantní smysl. Krize klasické reprezentace se tak stala předmětem diskuse ve chvíli, kdy se v diskurzu společenských věd začal prosazovat konkurenční pojem performace, zakládající významnou významovou opozici: reprezentace versus performace. Erika Fischer-Lichte datovala tuto krizi do 50. a 60. let minulého století, kdy, jak soudí, nastala významná paradigmatická proměna, jež posunula kulturu ve směru od „textu“ k „inscenování“. K tomuto konstatování ji přivedla řada tehdy se objevivších fenoménů, inspirovaných kupříkladu i happeningem Johna Cage *Untitled Event* (1952) a jeho ikonoklastickým přístupem k hudební kompozici. Patřily k nim zejména neoavantgardní typy divadelních scén, založené na novém vztahu herce a diváka, či výrazné rozvolnění žánrových hranic, a to nejen ve smyslu hranic mezi žánry literárními, nýbrž i ve smyslu hranic mezi hudbou, výtvarným uměním, filmem, tancem apod. Fischer-Lichte zde formulovala ve své podstatě kulturně antropologickou tezi, podle níž se klasická kultura a kultura moderní liší charakterem dominantních rituálů: zatímco první byla světem textu, druhá je světem hry.¹⁵

Jedním z ideových zdrojů této teze byla teorie mluvních aktů Johna Austina a jeho rozlišení tzv. konstativních a tzv. performativních vět. Zatímco věty konstativní v Austinově pojetí pouze vyjadřují určitý obsah, a mají tedy referenční funkci, jdou věty performativní za tento referenční vztah a obsah nejen komunikují, ale současně i uskutečňují.¹⁶ Toto členění má jistě spíše ideálně-typickou povahu a řada autorů také poukázala na prostupnost obou kategorií. Sám Austin deakcentoval uvedenou dichotomii konstrukcí triády lokuce – illokuce – perlokuce, která přiznává, že každé vyjádření nese i určité performativní komponenty. I přes svou ideálně-typickou povahu však toto členění sehrálo významnou úlohu v dalších teoretických rozvahách jak nad konceptem performace, tak nad konceptem reprezentace. Jestliže Fischer-Lichte je aplikovala na umění druhé poloviny 20. století, další autoři je uvedli do dalších badatelských kontextů, jako například Richard Schechner do divadelní vědy, Marie Maclean do teorie narace či Judith Butler do oblasti *gender studies*.¹⁷ Současně s expanzí do dalších tematických oblas-

15 ERIKA FISCHER-LICHTE, *Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur*, in: Theater seit den sechziger Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde, hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Friedemann Kreuder, Isabel Pflug, Tübingen-Basel 1998, s. 1-20.

16 Jako příklad performativu uvádí Austin věty: „Křtím tuto loď jménem Královna Alžběta.“ „Dávám a odkazují své hodinky svému bratrovi.“ „Sázím se s tebou...“ Povahu těchto vět definuje: „V těchto příkladech se zdá být jasné, že vyslovit větu neznámá (...) popisovat svůj výkon toho, co o mně taková výpověď říká, že dělám, či potvrdit, že to dělám: vyslovit větu znamená udělat to.“ John Austin, *Jak udělat něco slovy*, Praha 2000, s. 22-23.

17 RICHARD SCHECHNER, *Theater-Anthropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich*, Reinbek bei Hamburg 1990; MARIE MACLEAN, *Narrative as Performance*, London 1988; JUDITH BUTLER, *Körper von Gewicht*, Frankfurt am Main 1997.

tí expandoval koncept i ve svém chronologickém rozpětí. Nelze-li tedy členit kultury na výlučně textové a výlučně inscenační, nelze najít ani pevný bod, kdy performace vystřídala reprezentaci.

I sama Fischer-Lichte připustila, že spíše než o objevení performace (*Entdeckung des Performativen*) by bylo možné hovořit pro druhou polovinu 20. století o jejím znovuoobjevení (*Neuentdeckung*). Již některé fenomény sklonku 19. století by totiž v řadě ohledů kritéria performace naplňovaly. Zdá se, že rovněž tzv. kulturní krize přelomu 19. a 20. století, provázená krizí jazyka a krizí identity, vykazovala určité charakteristiky, jež lze chápat jako znaky paradigmatického rozchodu s klasickou reprezentací.¹⁸ Například André Bucher, pokud je ochoten o obratu od reprezentace k performaci uvažovat, pléduje pro vztažení principu performace přinejmenším na celou klasickou modernu.¹⁹ Přes všechny tyto výhrady vyslovené jak k vyhrocenosti inkriminované opozice, tak k pokusům o datování „performativního obratu“, je však dichotomie performace a reprezentace v řadě ohledů nosná, a to – jak se záhy pokusíme ukázat – i pro studium proměn historického myšlení.

Pokud budeme pojímat pojmy reprezentace a performace v austinovské opozici, pak obsah pojmu reprezentace bude přirozeně inklinovat k představě popisu či tvrzení, aby tím byla vyjádřena opozice mezi konstatováním a inscenováním. U vědomí zmíněné ideálně-typické povahy tohoto rozlišení však můžeme vyslovit domněnku, že reprezentace sama o sobě také není popisem. Tuto představu vyvrací i Frank Ankersmit, který ze své pozice nerozlišuje jako dva odlišné akty reprezentaci a performaci, nýbrž právě reprezentaci a popis. Zdůrazňuje, že reprezentace není totožná s popisem či referencí, a to z toho důvodu, že u reprezentace (na rozdíl od popisu) nelze oddělit predikát a subjekt, tedy zjednodušeně řečeno to, co se tvrdí, a to, o čem se to tvrdí.²⁰ Obraz černé kočky, abychom použili jeho vlastní příklad, není sdělením: „Kočka je černá.“ Znak sám sloveso neobsahuje. Řekneme-li s odkazem na tento znak: „Kočka je černá,“ pak tento znak již interpretujeme.

V historiografii se prosazoval pojem reprezentace, jak známo, z poněkud jiných pozic, a to zejména od 80. let 20. století, kdy pro něj v reakci na stávající praxi historických bádání a jako určitou příbuznou, avšak „bezpochyby lepší“ alternativu

18 E. FISCHER-LICHTE, *Grenzgänge und Tauschhandel*, s. 15. I pro přelom 19. a 20. století, podobně jako pro přelom 20. a 21. století, tak lze uvažovat o spojitosti mezi krizí reprezentace a vzrůstem zájmu o její teorii, jak ji zastupovali pod hlavičkou tzv. *Sprachkrisis* zejména rakouský filozof jazyka Fritz Mauthner, nebo o něco dříve pod hlavičkou teorie znaku Charles S. Peirce.

19 ANDRÉ BUCHER, *Repräsentation als Performanz. Studien zur Darstellungspraxis der literarischen Moderne*, München 2004, s. 14.

20 FRANK R. ANKERSMIT, *Vom Nutzen und Nachteil der Literaturwissenschaft für die Geschichtstheorie*, in: Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zu Gegenwart, hrsg. von Daniel Fulda, Silvia S. Tschopp, Berlin-New York 2002, s. 12-37.

k dějinám mentalit plédoval Roger Chartiere.²¹ Právě v tomto pojmu viděl vhodný nástroj k překonání technicistních, kvantitativních metod sociálních a hospodářských dějin 60. a 70. let, neboť na jedné straně dovoloval tematizovat nové fenomény kulturní povahy, současně však reflektoval jejich sociální rámec, a nehrozil tedy ztrátou vědomí jejich sociálních souvislostí. V tomto směru byl pojem reprezentace příbuzný pojmu paměti, který se prosazoval zhruba ve stejné době. Chartiere, podobně jako teoretikové paměti, akcentoval kolektivistický, sociálně rámcovaný obsah reprezentace a odvolával se přitom na klasika teorie kolektivních představ a zároveň jednoho z předchůdců teorie kolektivní paměti Karla Durkheima.²²

Pojem se uplatnil v takovém měřítku a s takovou produktivitou, že již v roce 1992 jej Carlo Ginzburg mohl označit za klíčové, byť současně i poněkud módní zaklínadlo soudobých humanitních disciplín.²³ Sám pojem (a také jeho kritika) je však podstatně staršího data a v různých oborech, od filozofie přes teologii, právní vědu a psychologii až po vědy přírodní se objevuje řadu staletí. Nejstarší známé kořeny lze jako u řady jiných abstrakt hledat již v antice, která se s otázkou, jak zobrazovat nepřítomnou věc a jak příslušné představy o ní sdělovat, vypořádávala v textech řady myslitelů. Ostatně nejen pojem, ale i termín *repraesentatio* je antického původu a byla jím označována funkce osob, které zastupovaly nepřítomného panovníka.²⁴ S propracováním teorie znaku se právě tato sémantická konotace (zprítomňování nepřítomného) stala centrální součástí významového pole pojmu reprezentace a zůstává v něm přes všechny vývojové peripetie a dílčí multidisciplinární disparátnost dosud.

Autoři, kteří nehodlají sestupovat k antickým vrstvám pojmu, hledají novodobé kořeny nejčastěji u raně novověkých myslitelů, zejména Thomase Hobbesa a Francise Bacona, kteří se pohybovali i na poli teorie jazyka, a především u Johna Locka. Právě v jeho *Pojednání o lidském rozumu* z roku 1690 spatřují někteří badatelé počátky moderní teorie znaku, a tedy i reprezentace.²⁵ Podle Locka existují dva typy znaků: ideje a slova. Ideje jsou znaky, které zastupují věci (a to věci v širokém slova smyslu, tedy nejen materiální a reálné), neboť ty nejsou již ze své podstaty přístupny lidskému myšlení bezprostředně. Funkcí idejí tedy je reprezentovat věci, a tím umožnit myšlení o nich. Ideje však umožňují o věcech pouze

21 ROGER CHARTIERE, *Die Welt als Repräsentation*, in: *Alles gewordene hat Geschichte*. Die Schule Annales in ihren Texten 1929-1999, hrsg. von Mathias Middel, Stefan Sammler, Leipzig 1994, s. 321-347.

22 R. CHARTIERE, *Die Welt als Repräsentation*, s. 336.

23 CARLO GINZBURG, *Repräsentation – das Wort, die Vorstellung, der Gegenstand*, *Freibeuter* 53/1992, s. 3.

24 *Propaganda – Selbstdarstellung – Repräsentation in römischem Kaiserreich des 1. Jahrhunderts n. Chr.*, hrsg. von Gregor Weber, Martin Zimmermann, Stuttgart 2003.

25 EVELYN DÖLLING, *Zeichen und Kognition*, in: *Repräsentation und Interpretation*, hrsg. von Evelyn Dölling, Berlin 1998, s. 5-13.

myslet, nikoli je komunikovat. V procesu komunikace, jež je nedílnou součástí lidské existence, musí být proto i tyto ideje zastoupeny ještě jiným typem znaku, jakýmsi znakem na druhou, slovy. Funkcí slov je tedy činit ideje přístupné smyslům, reprezentovat je. Nejenže tu Locke podal svébytnou teorii znaku, ale otevřel i problém, který soudobé kognitivní teorie řeší členěním reprezentací na reprezentace vnější a reprezentace vnitřní (mentální).

Z poněkud jiného úhlu a s poněkud jinými akcenty lze vést filiaci pojmu reprezentace také od Immanuela Kanta. Ten sice nepromýšlel otázku zástupného charakteru znaku, soudobou teorii reprezentace ale předznamenal svým pojetím představy (*Vorstellung*) jakožto centrální kategorie teorie percepce a poznání. Nikoli náhodou se ostatně i u Chartiera reprezentace do značné míry s kolektivní představou překrývá.

Ať už budeme odvozovat intelektuální linii od kterékoli z uvedených (či dalších) autorit, základní význam pojmu zůstává týž a odkazuje k reprezentaci jako znaku (či přesněji určitého typu znaku).²⁶ Reprezentace je tak na prvním místě spjata s dvojí problematikou vytváření významu: s problematikou semiózy a interpretace. To jsou také dva hlavní směry, jimiž se studium reprezentací může vydat. Reprezentace jako znak tedy zastupuje nepřítomnou skutečnost, je nositelem informace a současně médiem, jež nám umožňuje zastupovanou skutečnost poznávat. Sám vztah skutečnosti a její reprezentace však představuje obtížně řešitelný interpretační problém. Podstata zastupování nespočívá v totožnosti znaku a zastupované skutečnosti, nýbrž jen v jejich podobnosti, a to nutně vyvolává otázku míry této podobnosti. Zda a do jaké míry si jsou znak a jím zastupovaná skutečnost podobné, by totiž bylo možné určit jen jejich vzájemným srovnáním. Avšak s čím můžeme znak srovnávat, ptá se skepticky Paul Ricœur.²⁷ Se skutečností? Kde jinde však vžit skutečnost než právě v jejím znaku? Proniknout přes reprezentaci k realitě je tedy z hlediska teorie poznání úkol značně obtížný, zvláště v případě zastupování reality nejen nepřítomné, ale i (historicky) zaniklé.

Jednodušší se proto zdá zaměřit se na jiný problém, a sice na problém fungování reprezentací ve společenské komunikaci a na její výpovědní hodnotu nikoli o minulosti, kterou reprezentuje, nýbrž o situaci, společnosti a kontextu svého vzniku. Je-li reprezentace ve své podstatě znakem, pak vedle vztahu reprezentované reality a její reprezentace skrývá zcela přirozeně i otázku vztahu reprezentace a jejího autora (tj. historicky a sociálně určené jednotky), jež spadá (vedle kogni-

26 Jiným typem znaku je kupříkladu index, jehož primární funkcí není zastupovat nepřítomnou věc, nýbrž na ni jakoby prstem ukazovat (ukazatel, latinsky *index*) – srov. DAGMAR BUCHWALD, *Písmo, obrazové písmo, obraz jako písmo*, in: *Úvod do literární vědy*, (edd.) Miltos Pechlivanos, Stefan Rieger, Wolfgang Struck, Michael Weitz, Praha 1999, s. 24.

27 PAUL RICŔEUR, *Geschichtsschreibung und Repräsentation der Vergangenheit*, Münster-Hamburg-London 2002, s. 45.

tivní psychologie) dílčími aspekty i do kompetence sociálních, historických a literárněvědných analýz. Historicky motivovanou textovou analýzu, resp. analýzu diskurzu, vyvede sice sledování této problematiky z filozofických rozvah nad existencí a povahou historické reality, jež jsou jistě zásadní, avšak nástroji literárně-historické analýzy neřešitelné, postaví ji ale před neméně závažnou otázku, která nástroji této analýzy řešitelná být může. Přenesením pozornosti na mechanismy fungování historických reprezentací ve společnosti, na algoritmy působící při generování a proměnách historických reprezentací, se tak posuneme od otázky, co lze z historické reprezentace vyčíst o reprezentovaném objektu (minulosti), k otázce, co lze z historické reprezentace vyčíst o reprezentujícím subjektu. Budeme tak v praxi sami kopírovat posun, který jsme konstatovali pro literární historické reprezentace samé: od zdánlivě prvořadého věcného sdělení o minulosti se přeneseme k původně sekundárnímu sdělení o reprezentaci samé. Tento přístup pochopitelně znamená oslabení základního významu pojmu reprezentace, totiž její znakové povahy. Primárně nás totiž nezajímá to, co reprezentace ze své podstaty reprezentuje (totiž přímo verbalizovanou minulost), nýbrž co konkrétní způsob reprezentace vypovídá o ní samé a její současnosti.

V podstatě lze tak rozlišit dva typy historických reprezentací (*historical representations*): reprezentace minulosti (*representation of the past*), tedy historické reprezentace v pravém slova smyslu, a reprezentace představ o minulosti.

Běžně jsou pod pojmem historické reprezentace míněny právě reprezentace prvního typu, tzn. evidence obsahově se vztahující k historickým individualitám (historickým osobám, událostem, epochám, proudům apod.), eventuálně obecně k dějinám. Vedle tohoto typu historické reprezentace se však v řadě textů setkáváme i s takovými poukazy k minulosti, které se k otázkám týkajícím se dějin nevyslovují přímo, nýbrž zprostředkovaně. Jestliže budeme kupříkladu historický román považovat za reprezentaci minulosti (*representation of the past*), pak literární recenze tohoto románu reprezentací minulosti v tomto smyslu být nemusí. Přesto nelze popířít, že i ona se problematiky dějin dotýká. Zjednodušeně řečeno, není historickou reprezentací jen *Salambo*, nýbrž i Saint-Beuveova kritika tohoto románu, která sice není primárně výpovědí o Kartágu či jiné historické individualitě, a není tedy vlastní historickou reprezentací ve smyslu *representation of the past*, přesto obsahuje odkaz k minulosti tím, že se vyrovnává s Flaubertovou vizí Kartága. Pojem historické reprezentace (*historical representation*) tak dostává širší vymezení, zahrnující nejen evidence týkající se minulého dění (*representation of the past*), nýbrž veškeré reference odkazující ke vztahu mluvčích subjektů k minulosti, dějinám nebo dějinnosti a sekundárně vypovídající též o obsahu a mechanismech fungování jejich historického myšlení.

Jistě se tu naskytá otázka terminologického rozlišení obou typů (soudobá historiografie zná a dosud hojně pracuje jen se zmíněnými termíny – *historical represen-*

tation a representation of the past, jejichž použití je ale v praxi synonymní); ta však v tuto chvíli není až tak podstatná. Samo rozlišení však podstatné je, jak se nyní pokusíme ukázat.

Od Flauberta k *Flaubertovi*

Vraťme se proto nyní ještě jednou k Flaubertovi. Mezi Flaubertovou *Salambo*, která vyšla v roce 1862, a *Flaubertovým papouškem*, který vyšel v roce 1984, leží dlouhých sto dvacet dva let vývoje historického románu. Oba texty jsou přitom řazeny jednoznačně k tomu nejlepšímu, co na poli historizující beletrie v obou stoletích vzniklo. Na první pohled lze vyčíst řadu rozdílů, jimiž se oba romány liší, a jen stěží bychom patrně hledali větší protiklad k poetizované flaubertovské naráci než ironizující barnesovskou dekonstrukci. Leží však mezi Flaubertem a Barnesem tak hluboká propast? V mnoha ohledech jistě ano. Ale proč se tedy Barnes k Flaubertovi vrací? Má být v postmoderně strukturovaném Barnesově textu odkaz na někdejší konciznost narativního stylu pouhým literárním efektem vyvolávajícím kontrast? Nebo je příčinou pouze romanistické vzdělání Juliana Barnesese a skutečnost, že Flaubert náleží k uznávaným, ba kanonickým literárním autoritám románského světa? Důvody jsou rozhodně hlubší. Kromě neoddiskutovatelných rozdílů lze totiž vysledovat i prvky a aspekty podobné, a to i v tak specifické oblasti, jíž jsou historické reprezentace.

Zdá se, že již Flaubert se přinejmenším na sklonku života k určité skepsi pracoval. Ukazuje to kupříkladu jeho pozdní, již nedokončený román *Bouvard a Pécuchet* (1881). Jestliže ještě v *Salambo* byla minulost autorovi útočištěm před sklíčujícími ataky nepřátelské současnosti, dva písaři již v minulosti útěchu najít nemohou, stejně jako nemohou najít smysluplné zaměstnání v historiografii. Mezi oblastmi, které vzbudí jejich pozornost, patří i obory historické, vedle archeologie na prvním místě právě historická věda a rovněž historická beletrie. Avšak po vzplanutí následuje prozíření, jež oba protagonisty vede ke skeptické rezignaci.

Vše začalo pochybností nad tvrzením dějepisců, že za Francouzské revoluce byla „Loira rudá krví od Saumuru až po Nantes v délce osmnácti kilometrů“, nad nímž se zamyslel i důvěřivý Bouvard,²⁸ a skončilo přesvědčením, že „data nejsou vždy věrohodná“,²⁹ že v oboru dějin se nelze vyznat, neboť se „mění každým dnem“,³⁰ že historikové jsou nespolehliví, neboť pracují „všichni se zřetelem k zvláštnímu zájmu, k náboženství, národu, straně, systému, nebo aby peskovali krále, radili mu,

28 GUSTAV FLAUBERT, *Bouvard a Pécuchet*, Praha 1974, s. 100.

29 G. FLAUBERT, *Bouvard a Pécuchet*, s. 102.

30 G. FLAUBERT, *Bouvard a Pécuchet*, s. 103.

poskytovali mravní příklady“³¹ a že to, co se o minulosti sděluje, je značně selektivní, neboť „všechno se vypovědět nedá a je třeba výběru. Ale ve výběru pramenů převládne určitý záměr, a protože se mění podle zaměření spisovatele, nebudou nikdy dějiny spolehlivě zachyceny“.³²

Také historická beletrie oba entuziasty přes značnou odhodlanost nakonec znudí „opakováním týchž námětů“.³³ Nad romány Waltera Scotta, který pro ně byl zpočátku „zjevením nového světa“,³⁴ musí nakonec i vytrvalý Bouvard konstatovat schematičnost a povrchnost a sáhnout po George Sandové.³⁵ Rozhodnutí obou pánů sepsat historickou biografii místního šlechtice logicky nemůže končit než výkřikem rezignace: „Nevíme, co se děje u nás v domě (...) a chceme vypátrat, jaké měl vlasy a milostné plotky vévoda z Angoulému.“³⁶

Kritika historické vědy a prvky gnozeologické skepse tu jsou jistě oslabeny skutečností, že je Flaubert vložil do úst dvojici značně pošetilých hrdinů, jejichž počínání nemůže skončit jinak než katastrofou již proto, že jí končí každý jejich podnik. Směřování k metahistorické reflexi je tu však zřejmé. Ať už nechal Flaubert pochybovat kohokoli, dal tím průchod pochybnostem, jimž nelze upřít dobovou relevanci. Nenalzááme ji totiž pouze u Flauberta, nýbrž s blízcím se koncem století stále častěji i u dalších autorů.

Na tomto místě stojí snad za zmínku, že až hluboko do 20. století nechávali literáři pochybovat nad možnostmi historického poznání takřka výlučně jen amatéry. Jsou to právě hrdinové bez náležitého historického vzdělání, kdo naráží na vážné problémy otrásající někdejší důvěrou v objektivitu historického poznání a kdo staví před historiografii velký gnozeologický otazník. Historikové naproti tomu představují obraz intelektuální rigidity a řemeslnosti: „Každý, kdo není schopen myšlenky, myslí, že je schopen psátí historii.“³⁷ Profesionální historiografie se stává ztělesněním sterilní faktografické akribie, k níž vede přímá cesta univerzitní posluchárnou. Právě odborné studium se zdálo ubíjet v adeptech historie svěžest myšlení. Naučenými akademickými postupy jako by otupovalo odvahu tázat se a pochybovat. Rutinní návyky jako by měly za cíl produkovat znalosti, nikoli řešit problémy, a to bez ohledu na to, že tyto znalosti se při bližším ohledání jevíly buď krajně problematické, nebo krajně zbytečné, ne-li obojí.

K demonstrování této představy se proto kupříkladu i Anatole France vynasnažil najít pro hrdinu svého obsáhlého románu *Historie našich dnů* (1897-1901) pro-

fesora Bergereta téma, jež by mohlo být v daném dobovém kontextu kvintesenčí marginálnosti, marnosti a banality a jež by bylo výrazem odtržení učence od společenské reality. Ve Francii zmínané politickými krizemi, trýznivou porážkou ve válce s Pruskem, komunou, nacionalistickými vášněmi a nakonec i Dreyfusovou aférou mohlo jistě působit poněkud malicherně a bezpředmětně celoživotní úsilí profesora Bergereta sepsat rozsáhlé pojednání o námořnických motivech u Vergílie – *Vergilius nauta*. Profesoru Bergeretovi je však třeba přiznat, že si jako jeden z mála literárních učenců přelomu 19. a 20. století nad smysluplností svého bádání alespoň občas zapochybuje. I přes příležitostné ataky skepse však v práci pokračuje, jednoduše proto, že je to jeho práce.

K ještě zřetelnější a vícevrstevnaté tematizaci podobných problémů mohl proto přirozeně i Flaubert dojít prostřednictvím hrdiny-amatéra. Učinil tak ve svém proslulém románu *Ostrov tučňáků* (1908), který je vlastně příběhem o sepsání národních dějin. K nelehkému záměru sepsat dějiny tučňáků se tu odhodlává autor, který nemá s prací historika valné zkušenosti. Pro nejstarší období se potýká s nedostatkem, pro novější období s nadbytkem pramenů, neví, jak korektně podat problematické a eticky nevhodně působící historické události a dějinné úseky apod. Konzultuje proto látku i s odborníky, kteří mu objasňují, jak problémy vyřešit, nebo prostě obejít. Cynická otevřenost profesionála tu ve srovnání se svatým nadšením amatéra dává Franceovi prostor k dalším skeptickým konsekvencím a k ironizování historiografie jako bezskrupulózní hry s prameny, významy a interpretacemi.

K dotvrzení teze, že hlavním ohniskem inovací v oblasti literární reprezentace dějin byla na přelomu 19. a 20. století Francie, uveďme ještě jeden příklad dobové historiografické metafikce, román Jorise-Karla Huysmansa *Tam dole* (1891). Také Huysmans, jeden z kanonických autorů v 90. letech 19. století nastupující literární moderny, tu sáhl po zmíněném metahistorickém narativním modelu a vytvořil příběh vzniku historické biografie. Jeho hrdina-nehistorik sepisuje biografii rytíře Gílese de Rais a spolu s konkrétní otázkou, kdo byl vlastně tento slavný válečník a masový vrah v jedné osobě, současně řeší i řadu otázek obecnější, ne-li gnozeologické, tedy alespoň teoretické a metodologické povahy.

Jaké rysy můžeme tedy považovat za obecné charakteristiky literárních historických reprezentací přelomu 19. a 20. století? Vedle přetrvávajících modelů tradičního a v mnohém již konvenčního a zmechanizovaného historického románu se začínají objevovat alternativní typy reprezentací, jež vnášejí do literární verbalizace dějin výrazné obsahově formální inovace. Zatímco tradiční historický román vyprávěl koncizní příběh v historických souřadnicích a k jeho hlavním charakteristikám tak náležela jednota vyprávěcího času, nové typy reprezentací tihnou k metahistorické reflexi, která tuto jednotu ruší a štěpí literární čas na čas minulosti a čas přítomnosti. Právě tak jako jednota času ztrácí se i další charakteristický rys klasické historické beletrie, vševědoucí narátor, který v každém okamžiku

31 G. FLAUBERT, *Bouvard a Pécuchet*, s. 104.

32 G. FLAUBERT, *Bouvard a Pécuchet*, s. 103.

33 G. FLAUBERT, *Bouvard a Pécuchet*, s. 111.

34 G. FLAUBERT, *Bouvard a Pécuchet*, s. 110.

35 G. FLAUBERT, *Bouvard a Pécuchet*, s. 111-112.

36 G. FLAUBERT, *Bouvard a Pécuchet*, s. 109.

37 JIŘÍ KARÁSEK ZE LVOVIC, *Legenda o melancholickém princí*, in: Týž, *Lásky absurdní*, Praha 1929, s. 56.

ví, co se kde odehrává, a vidí tedy vyprávěný příběh i celé dějiny ze záviděného nadhledu.

Právě destrukce jmenovaných charakteristik žánru historického románu umožňovala autorům verbalizovat skepsi nad možnostmi historického poznání a nad stávajícími způsoby traktování minulosti, skepsi, jež byla reakcí na přinejmenším zdánlivý historicko-teoretický optimismus většinové historické beletrie a dobové historiografie. Literáti rozvinuli tento problematizační prvek v takové míře a naléhavosti, jež je nejen nápadná, ale jež má i paradigmatický rozměr. Nikoli náhodou se v takto silné vlně vzepjaly pochybnosti nad možnostmi historického poznání právě na konci 19. a na začátku 20. století, tedy v období, jež dnes nazýváme krizí historismu.

Srovnáme-li tedy znaky metahistorické reflexe v textech konce 19. století s těmi, k nimž se dopracovala literatura na konci století následujícího, zjistíme, že po stránce obsahové není postmoderní skepse vždy zcela originální. V řadě dílčích ohledů se tematizace pochopitelně liší. Na konci 20. století bychom kupříkladu marně hledali tak silný akcent na požadavek psychologizace historického poznání, jaký byl příznačný pro předchozí *fin de siècle*. Právě tak oslabila současná próza kritiku odtážitosti historické vědy, již naopak literáti konce 19. století hojně vytýkali, že se uzavírá ve věži ze slonoviny a neakceptuje aktuální a reálné potřeby společnosti. To jsou ale roviny spíše teoretických předpokladů a praxe historické vědy. V rovině čistě gnozeologické se inovace překvapivě takřka nekonají. Soudobí autoři Barnesova typu vyslovují tytéž pochybnosti, jaké zazněly již před sto lety, a nedostávají se za konstatování, že „historická pravda je fikcí, protože historikové pracovali, sloužice nějaké zvláštní věci, náboženství, názoru, straně, soustavě, nebo aby peskovali krále, radili mu, poskytovali mravní příklady“, jak doslova napsal již Flaubert.³⁸

Hlavní rozdíl v přístupu k (historické) realitě spočívá podle Barnes v dokonání lingvistického obratu, a tedy v tom, jaký význam je přičítán jazyku: „Nevěříme už, že by si jazyk a skutečnost mohly odpovídat. Spíše se domníváme, že slova dávají vzniknout věcem, stejně jako věci slovům.“ Ani v tomto bodě však není rozdíl absolutní. Tematizací jazykové skepse (*Sprachskepsis*) se již filozofie kolem roku 1900 – a to necháváme stranou ještě starší vrstvy – vymanila z naivního jazykového realismu a v návaznosti na ni se skepse vůči adekvátnosti jazykových nástrojů uplatnila i v literární tvorbě, zvláště v tvorbě rakouské a německé moderny kolem Hugo von Hofmannsthal a Thomase Manna.³⁹ Již ta byla důsledkem pochyb-

ností, zda je jazyk vsutku bezpříznakovým a spolehlivým médiem komunikace a do jaké míry lze mezi ním a realitou předpokládat korespondenci.

Je tedy zřejmé, že skepse byla již na sklonku 19. století značně pokročilá, naproti tomu prostředky k jejímu vyjádření, jak se zdá, dosti omezené. K verbalizaci gnozeologické skepse měl literát sklonku 19. století jediný prostředek: chtěl-li skepsi vyjádřit, musel ji explicitně vyslovit, *expressis verbis* ji konstatovat. Jiné prostředky než přímé dobová literatura prakticky neznala. I literární reprezentace historicko-filozofických reflexí a filozofických a epistemologických otázek byly tedy veskrze jen deskriptivní. Jejich nositelem byl buď hrdina, nebo narátor, eventuálně mohly být obsaženy v autorských předmluvách. Ať už však byly prezentovány jako součást dialogů postav či v metahistorickém komentáři narátora, vždy bylo jejich zdroj a charakter třeba zprostředkovat čtenáři prvoplánovou diskurzivní cestou.

A právě v tomto bodě se moderní a postmoderní historické reprezentace značně odlišují. Skutečnost, že výrazové prostředky byly na konci 19. století omezeny na elementární cestu přímé proklamace, spočívala, jak se zdá, již v charakteru tehdejší literární narace. K vyrovnávání se s historickou látkou nepotřeboval sice již autor sklonku 19. století žánr historického románu. To však neznamená, že by opouštěl konciznost narace. Historické reflexe pouze vložil do příběhu, jenž se odehrával v přítomnosti. Postmoderní próza naproti tomu konciznost příběhu odmocňuje, což jí otevírá cestu k dalším typům historických reprezentací.

Také autoři sklonku 20. století gnozeologickou skepsi v řadě textů přímo proklamují. Tak kupříkladu ve zmíněné Barnesově flaubertovské metabiografii je explicitní reprezentací této skepse již sama centrální otázka, jak uchopit minulost, která jinými slovy říká, že snaha uchopit minulost skrývá problém. Stejně diskurzivně jsou představeny i další pochybnosti o objektivitě historického poznání a o spolehlivosti zachovaných pramenů, či přesvědčení, že historické poznání má konstruktivistický charakter, který spočívá na textualitě dějin a závisí na zvolené interpretační perspektivě. Přímo ukázkové příklady tohoto typu reprezentací nalezneme i u Barnesova literárního kolegy Grahama Swifta. Jeho snad nejznámější metahistorický román *Země vod* obsahuje řadu drobných reflexí i delších exkursů. Jeho hlavním hrdinou je profesor historie, odcházející na odpočinek, který ve zlomové životní situaci přehlíží svou dosavadní učitelskou dráhu. Diskuse pedagoga s jeho studenty poskytují k explicitní reprezentaci skepse vhodný prostor: „Je to jenom spekulace, Pricei, to je pravda. Ale všichni máme právo si vykládat věci po svém. – Chcete tím říct, že si dějiny může každý vyložit jak chce? (Náhodou tomu věřím. A věřím tomu stále víc. Dějiny: náhodná směs různých významů. Události se jednoznačnému výkladu vymykají, ale my v nich určitý význam hledáme. Jiná definice člověka: živočich, který dychtí po významu – ale ví) – Pricei, (další úhybný manévr) na zpátečnické tendence Francouzské revoluce upozorňuji proto, abych doložil, že i revoluce se svým tvrzením, že budují nový

38 J. BARNES, *Flaubertův papoušek*, s. 249. Barnes tu převzal doslovný citát z Flauberta.

39 K problematice jazykové skepse literární moderny srov. např. *Krise und Kritik der Sprache. Literatur zwischen Spätmoderne und Postmoderne*, hrsg. von REINHARD KACIANKA, PETER V. ZIMA, Tübingen-Basel 2004; CECIL A. M. NOBLE, *Sprachskepsis. Über Dichtung der Moderne*, München 1978; KARL PESTALOZZI, *Sprachskepsis und Sprachmagie im Werk des jungen Hofmannsthal*, Horgen 1958. Ke starším tematizacím jazykové skepse srov. ANDRÉA BARTL, *Am Anfang war der Zweifel. Zur Sprachkrise in der deutschen Literatur um 1800*, Tübingen 2005.

řád, podléhají jednomu z nehlouběji zakořeněných historických přesvědčení. Podle mě jsou dějiny přehlídkou úpadku. A to, co čekáme od budoucnosti, je velmi často představa nějaké ztracené, vybájené minulosti.⁴⁰

Kromě takovýchto explicitních reprezentací se však v postmoderní próze setkáváme ještě s jedním prostředkem, s reprezentací implicitní. Jestliže explicitní reprezentace skepsi prostě *konstatují* (tak jako v literatuře 19. a počátku 20. století), implicitní reprezentace ji narativní cestou *inscenují*.⁴¹ Gnozeologický obsah tu nese nikoli přímá verbalizace, nýbrž sama struktura a konfigurování narace. Tento typ reprezentací tak není zprostředkován ani přímou řečí hrdinů, ani autorským komentářem. Sdělení je zakódováno do hlubších sémantických rovin textu. Takové hlubší vrstvy ale musela literatura nejprve vyvinout, což v první řadě znamenalo rozbít tradiční strukturu vyprávění, totiž její ucelenost a lineární logiku. Také proto se ve starší literární tvorbě podobný typ reprezentace prakticky nemohl uplatnit. Tomuto aktu musel předcházet zrod experimentálních narativních technik, jež vedly k fragmentizaci vyprávění, k jeho rozpadu do podoby mozaiky epizod, zdánlivě zbavených vnitřní provázanosti. A tento akt uskutečnila v náležitém stupni právě až literatura druhé poloviny 20. století.

Uvedme opět příklady. Velmi nápadnou implicitní reprezentací historiografické skepse je kupříkladu druhá kapitola *Flaubertova Papouška*, nazvaná *Chronologie*. Bez jakéhokoli dalšího komentáře tu Barnes vedle sebe postavil trojí přehled spisovatelova života. Pro každý z nich zvolil jinou variantu interpretace. Z první vychází Flaubert jako úspěšný autor, ze druhé jako naprostý ztroskotanec, třetí je sestavena z vlastních výroků Flauberta. O co Barnesovi jde, je přitom dobře čitelné i bez komentáře. Vysvítá to z porovnání jednotlivých zápisů. Tak namátkou k roku 1844 se v prvním přehledu píše: „1844 – Studia práv ukončuje první epileptický záchvat a Gustav je přinucen odjet do nového rodinného sídla v Croissetu. To, že zanechal studií, ho příliš nebolí, a jelikož pobyt doma s sebou nese samotu a klidné zázemí, jichž je pro spisovatelskou dráhu třeba, záchvat se z dlouhodobého hlediska jeví jako prospěšný.“⁴²

V přehledu číslo dvě se naproti tomu dočteme: „1844 – Dostane první zničující epileptický záchvat; další mají následovat. [...] Lékař mu pouští žilou, předepíše prášky, odvary a speciální dietu a zakazuje tabák i alkohol. Pokud Gustav nehodlá uplatnit nárok na své místo na hřbitově, musí se podrobit režimu mateřské péče a pobytu na lůžku. Ještě nestačil vykročit do světa, a už je nucen se z něho stáhnout.“⁴³

Před čtenářem je tu pouhou juxtapozicí textů inscenována multiperspektivita dějin a závislost výsledného obrazu na konkrétním výkladovém klíči, na charakteru smysl propůjčující zápletky (*mise en intrigue*, jak to nazývá Paul Ricœur). I román 19. století dokázal vělnit do narace chronologický přehled, jak víme i z tolikrát zde již citovaného Flauberta. Do chronologické tabulky si Bouvard a Pécuchet komponují život vévody z Angoulému při práci na jeho životopisu. I skeptik Flaubert však našel ve svých písářích místo jen pro jeden takový přehled. Pochybnosti nad fakty v něm uvedenými nejsou prezentovány performativní konfrontací s jiným přehledem. A i kdyby následoval další, z jiného úhlu pojatý životopisný přehled, z logiky příběhu by jej Flaubert musel jako další možnost výkladu okomentovat. Juxtapozice by tak ztratila potenciální performativní povahu a stala by se pouhou ilustrací konstatované skepse.

Podobnou funkci plní i kapitola nazvaná *Verze Louisy Coletové*, jež svou ambicí naplnit zásadu *audiatur et altera pars* implicitně naplňuje jinak vcelku banální myšlenku. Na implicitním charakteru této pasáže ovšem nic nemění ani banalita myšlenky, ani skutečnost, že popis milostného vztahu mezi Flaubertem a Louisou z perspektivy Louisy je tu zcela fiktivním plodem Barnesovy fabulace. Co když to tak Louisa vskutku prožívala a její verze se prostě jen nezachovala? Problému, že řada pramenů je nenávratně ztracena, věnoval ostatně Barnes další pasáže textu. Vedle již zmíněných metafor užil Barnes k vyjádření skepse i další, v níž historiografii přirovnal k síti, mezi jejímiž oky uvízne jen zlomek pramenného planktonu. Implicitním, performativním vyjádřením této obavy je kapitola *Kdo to najde, ten to má*, v níž je popsán zánik pro flaubertovské bádání významného pramene, který však možná vůbec neexistoval, a sice obsáhlé korespondence Flauberta s guvernankou Julietou Herbertovou. Tato ztráta tu není jen konstatována, nýbrž vskutku inscenována, předvedena v narativní podobě příběhu, jenž začíná náhodným seznámením se šťastným objevitelem a končí jeho rozhodnutím vyhovět přání Flauberta a celou korespondenci spálit.

Je tedy zřejmé, že implicitní vyprávěcí strategie vyvinula pro vyjádření historiko-gnozeologické skepse literatura až v průběhu 20. století. V tomto smyslu tak umožnila a uskutečnila přechod od čistě konstativních reprezentací gnozeologické skepse k rafinovanějším, performativním reprezentacím. Aniz bychom chtěli padnout za austinovské rozlišování mezi performativem a konstativem, a aniz bychom chtěli přísahat na fischer-lichteovskou periodizaci dějin, členící kulturu na kulturu reprezentace a kulturu performace, je zřejmé, že v případě prostředků, které využívala literatura k vyjádření gnozeologické skepse vůči možnostem a smyslu historického poznání, podobné ideálně-typické členění své opodstatnění má. Svůj význam nemá zdaleka jen obsah, nýbrž i forma výpovědi.

Ptáme-li se tedy, co reprezentují historické reprezentace, není pochyb o tom, že jako znaky reprezentují minulost. Jejich výpovědní hodnota však tuto repre-

40 GRAHAM SWIFT, *Země vod*, Praha 1993, s. 139.

41 A. NUNNING, „How do we seize the past?“, s. 159.

42 J. BARNES, *Flaubertův papoušek*, s. 28.

43 J. BARNES, *Flaubertův papoušek*, s. 32.

zentační funkci daleko přesahuje. Jakkoli totiž reprezentují minulost, vypovídají současně i o své přítomnosti. Jak tedy vlastně uchopit minulost? Definitivní odpověď nemohla být ani na pochybovačném sklonku 19., ani na skeptickém sklonku 20. století jiná než žádná. A přesto je to odpověď.

DERRIDOVA VÝZVA HISTORII: TEXT A KONTEXT¹

Jan Lavický

Derrida's Challenge to History: Text and Context

Jacques Derrida's *deconstruction* is a way of thinking that is still not very well known in Czech intellectual life and for various reasons professional historians see it as a threat to the history as a scientific discipline. In reality, as can be seen from the example of G.G. Iggers, such fears tend to be based on ignorance or irresponsible treatment of Derrida's texts, and as a result the possible benefits of Derrida's concepts for history are overlooked. This study aims to elucidate the key concepts and sections of Derrida's philosophy, especially those that relate relatively directly to historical science and have potentially important consequences for it.

„Co nazývám ‚dekonstrukcí‘, třebaže je to namířeno proti něčemu evropskému, je evropské, je to plod, zpráva o sobě ohledně Evropy jako zkušenosti radikální jinakosti. Od doby osvícenství provádí Evropa sebekritiku a v tomto zdokonalitelmém dědictví je příležitost budoucnosti.“²

V roce 2002 vyšla v knižnici Dějin a současnosti českými historiky vysoce ceněná publikace *Dějepisectví ve 20. století*³ z pera renomovaného amerického historika německého původu, G. G. Iggerse, v jejímž závěru dospěl k nepřilíš lichotivému zhodnocení „postmoderní výzvy“ v dějepisectví. Chtěli bychom zde ukázat, že myšlenky, které tento historik připisuje Jacquesi Derridovi (1930-2004), jsou v jeho práci velmi hrubě zjednodušeny, a někdy dokonce zcela mylně interpretovány, takže čtenář může nabýt dojmu, že existují pouze texty, které se nevztahují

1 Děkuji vedoucímu diplomního semináře, prof. Jaroslavu Čechurovi, za vložnou důvěru, jakož i doc. Miroslavu Petříčkovi za cenné podněty a kritické přehlednutí této eseje.

2 JACQUES DERRIDA, *Válím sám se sebou*, LtN 43/2004, s. 1, 15.

3 GEORG G. IGGERS, *Dějepisectví ve 20. století*, Praha 2002.