

jako by měl co do činění se *synchronní strukturou* vzájemných souvislostí.⁵⁾

Historické *příběhy* sledují posloupnost událostí vedoucí od zahájení k (prozatímnímu) zakončení společenských a kulturních procesů způsobem, který se od *kronik* nevyžaduje. Přesně řečeno mají kroniky otevřený konec. V zásadě nemají žádná *zahájení*; „začínají“ jednoduše tehdy, kdy kronikář začne události zaznamenávat. Nemají ani žádné vyvrcholení nebo rozuzlení; mohou pokračovat donekonečna. Příběhy však disponují zřetelnou formou (i tehdy, je-li pouze obrazem chaotického stavu), která vyděluje události v příběhu obsažené od událostí jiných, jež se mohou objevit v zevrubné kronice představovaného období.

Tvrdí se, že cílem historika je vysvětlit minulost tím, že „nalezn“e“, „rozpozná“ nebo „odhalí“ „příběhy“, které leží pohřbeny v kronikách; a že rozdíl mezi „historií“ a „fikcí“ spočívá v tom, že historik své příběhy „nalézá“, zatímco autor fikce ty své „vymýšlí“. Takové pojetí historikovy práce však zakrývá, do jaké míry hraje „vymýšlení“ svou roli v historických postupech. Stejná událost může v mnoha rozdílných historických příbězích posloužit jako prvek odlišného druhu, a to v závislosti na roli, která je jí přisouzena při motivickém

5) Rozlišení mezi kronikou, příběhem a zápletkou, které se pokouším v této části rozpracovat, mohou mít větší hodnotu při analýze historických děl než při studiu literární fikce. Na rozdíl od literární fikce (např. románu), tvoří historická díla události existující mimo vědomí pisatele. Události, o nichž se dovídáme z románu, mohou být vymyšleny způsobem, jakým nemohou (neměly by) být vymyšleny události v historii. Proto je obtížné rozlišovat v literární fikci mezi kronikou událostí a příběhem. V jistém smyslu nelze „příběh“ vyprávěný třeba v Mannově románu *Buddenbrookovi* odlišit od „kroniky“ událostí líčených v díle, ačkoli jsme schopni rozlišovat mezi „kronikou–příběhem“ a „zápletkou“ (která je zápletkou ironické tragédie). Na rozdíl od romanopisce čelí historik skutečnému chaosu *již utvořených* událostí, z nichž musí vybrat součásti příběhu, který se chystá vyprávět. Vytváří svůj příběh tím, že některé události do příběhu začlení a jiné z něj vyloučí, jedny zdůrazní a další odsune na vedlejší kolej. Tento proces vylučování, zdůrazňování a odsunování se provádí za účelem vytvoření *příběhu konkrétního druhu*. To znamená, že historik „konstruuje zápletku či vytváří syžet“ příběhu. O rozlišení mezi příběhem (*story*) [fabulí] a zápletkou (*plot*) [syžetem] viz eseje představitelů ruského formalismu Viktora B. Šklovského, Borise M. Ejchenbauma a Borise Tomaševského ve sborníku *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, ed. a přel. Lee T. Lemon a Marion J. Reis (Lincoln: University of Nebraska Press, 1965) a Fryeovu *Anatomii kritiky* (Frye 2003, s. 71–72 a 101–105).

vyličení skupiny událostí, k níž náleží. Smrt krále může být ve třech různých příbězích začátkem, zakončením nebo prostě přechodnou událostí. V kronice tato událost „existuje“ prostě jako součást řady událostí; „nefunguje“ jako prvek příběhu. Historik přisuzuje událostem z kroniky rozdílnou závažnost tím, že jim jako prvkům příběhu přiřazuje odlišné funkce, a to tak, aby odkryl formální soudržnost celé skupiny událostí chápané jako srozumitelný proces, s rozpoznatelným začátkem, prostředkem a koncem.

Uspořádání vybraných událostí kroniky do podoby příběhu vzbuzuje otázky, které musí historik předvídat a v průběhu vytváření svého vyprávění na ně odpovědět. Jsou to otázky tohoto druhu: „Co se stalo potom?“ „Jak se to stalo?“ „Proč se to stalo takto a ne jinak?“ „Jak to všechno nakonec dopadlo?“ Takové otázky určují vypravěčskou strategii, kterou musí historik při vytváření svého příběhu použít. Tyto otázky, týkající se takových propojení událostí, která z nich dělají prvky *rozvíjejícího se* příběhu, bychom však měli odlišovat od otázek jiného druhu: „Co z toho všeho plyne?“ „Jaký to má vše smysl?“ Tyto otázky se týkají struktury *celé skupiny událostí* chápané jako *uzavřený* příběh a vyžadují názorné posouzení vztahu mezi daným příběhem a příběhy jinými, které je možné v kronice „nalézt“, „rozpoznat“ nebo „odhalit“. Je možné na ně odpovědět několika způsoby. Nazývám tyto způsoby 1) vysvětlení prostřednictvím konstrukce zápletky, 2) vysvětlení prostřednictvím argumentu a 3) vysvětlení prostřednictvím ideologické implikace.

VYSVĚTLENÍ PROSTŘEDNICTVÍM KONSTRUKCE ZÁPLETKY

Pokud dostává příběh svůj „význam“ tím, že je určen *druh* vyprávěného *příběhu*, hovořím o vysvětlení prostřednictvím konstrukce zápletky. Přisoudí-li historik příběhu v průběhu jeho vyprávění strukturu tragédie, jistým způsobem jej „vysvětlil“; když jej strukturuje jako komedii, „vysvětlil“ jej způsobem jiným. Konstrukce zápletky je postup, jímž se řada událostí zformovaných jako příběh postupně odhaluje jako příběh konkrétní.

V návaznosti na směr, který ve své *Anatomii kritiky* (*Anatomy of Criticism*) naznačil Northrop Frye, rozeznávám přinejmenším čtyři rozdílné způsoby konstrukce zápletky, a to mody romance, tragédie, komedie a satiry. Mohou existovat i jiné, jako třeba epika, a určité historické líčení bude s největší pravděpodobností obsahovat příběhy utvářené v jednom modu jako možná hlediska nebo stadia celé skupiny příběhů, jejíž zápletka je zkonstruována v jiném modu. Historik je však nucen zkonstruovat zápletku celé skupiny příběhů, které tvoří jeho vyprávění, v jediné srozumitelné či *archetypální* formě příběhu. Michelet například utvářel všechny své příběhy v romantickém modu, Ranke v modu komickém, Tocqueville používal tragický modus a Burckhardt satiru. Epická zápletka se pak jeví jako implicitní forma kroniky. Důležité je, že všechny historie, i ty nejvíce „synchronní“ nebo „strukturální“, obsahují nějakým způsobem zkonstruovanou zápletku. Satirický modus nám nabízí formální principy, na jejichž základě můžeme rozpoznat jako svého druhu „příběh“ i údajně „nenarativní“ historiografii Burckhardtovu. Jak totiž ukázal Frye, příběhy utvářené v modu ironie, jehož fikční podobou je satira, nabývají svých účinků právě zklamáním běžných očekávání týkajících se rozuzlení, nabízeného příběhu utvářenými v modech jiných (v romanci, komedii nebo tragédii).⁶⁾

6) Jsem si vědom toho, že používáním Fryeovy terminologie a klasifikace struktur zápletky se vystavuji kritice ze strany těch literárních teoretiků, kteří buď nesouhlasí s jeho taxonomickými snahami, nebo chtějí namísto toho uplatnit taxonomie vlastní. Nesnažím se naznačit, že Fryeovy kategorie jsou pro klasifikaci žánrů, modů, *mythoi* apod. v literatuře jediné možné; při analýze historických děl se mi však osvědčily jako zvláště užitečné. Zásadní kritikou Fryeovy literární teorie patrně je, že zatímco jeho metoda analýzy dobře funguje u druhořadých literárních žánrů, jako jsou pohádka nebo detektivní příběh, je příliš strnulá a abstraktní, než aby správně postihla natolik mnohovrstevnatá a bohatě strukturovaná díla, jako jsou *Král Lear*, *Hledání ztraceného času* nebo dokonce *Ztracený ráj*. To může být pravda, pravděpodobně to také pravda je. Ale Fryeova analýza základních forem literatury mýtů a bájí slouží velmi dobře při vysvětlování jednoduchých forem konstrukce zápletky, s nimiž se setkáváme v takových „omezených“ uměleckých formách, jako je historiografie. Historické „příběhy“ patří do kategorií vypracovaných Fryem právě proto, že historik se spíše brání vytváření složitých odboček, které jsou všedním chlebem romanopisce a dramatika. Právě proto, že historik nevypráví příběh (nebo tvrdí, že tak nečiní) „jen kvůli příběhu samotnému“, má sklon konstruovat zápletky svých příběhů podle těch nejkonvenčnějších forem — jako

Romance je v zásadě dramatem sebeidentifikace symbolizované hrdinovou transcendencí světa zkušenosti, jeho vítězstvím nad ním a konečným osvobozením z tohoto světa — dramatem spojovaným s legendou o grálu nebo příběhem o Kristově zmrtvýchvstání v křesťanské mytologii. Je to dramatický příběh triumfu dobra nad zlem, ctnosti nad neřestí, světla nad temnotou a konečné lidské transcendence světa, v němž byl uvězněn v důsledku Pádu. Archetypálním tématem satiry je přesný opak tohoto romantického dramatu vykoupení; je to ve skutečnosti drama rozvratu, drama ovládané představou, že člověk je nakonec spíše vězněm světa než jeho vládcem, a poznáním, že lidské vědomí a vůle vposledku nikdy nedostačují tomu, aby s konečnou platností překonaly temnou sílu smrti, tohoto neúnavného nepřítele člověka.

Komedie a tragédie však naznačují možnost alespoň částečného osvobození ze situace navozené Pádem a dočasného osvobození z rozpolceného stavu, v němž se lidé v takovém světě ocitají. Avšak v mytických archetypech, jejichž sublimovanými podobami zápletky komedie a tragédie jsou, se tato dočasná vítězství formulují odlišně. Komedie nabízí naději na dočasný triumf člověka nad světem díky vyhlídce na příležitostné *usmíření* společenských a přírodních sil. Taková usmíření symbolizují sváteční příležitosti, kterých

pohádka nebo detektivní příběh na straně jedné, jako romanci, komedii, tragédii nebo satiru na straně druhé.

Připomeňme si jen, že běžně vzdělaný historik devatenáctého století vyrůstal v kontaktu s jádrem klasické a křesťanské literatury. *Mythoi* této literatury představovaly zásobárnu příběhových forem, z níž mohl pro účely svých vyprávění čerpat. Bylo by však chybou předpokládat, že i natolik důvtipný historik jako třeba Tocqueville by byl schopen dát těmto příběhovým formám celkové vyznění, jaké by pro ně vytvořil nějaký významný básník, např. Racine nebo Shakespeare. Když historikové jako Burckhardt, Marx, Michelet a Ranke mluvili o „tragédii“ nebo „komedii“, měli většinou velice prostou představu o tom, co tyto termíny označují. Jinak tomu bylo u Hegela, Nietzscheho a (v menší míře) u Croceho. Jako estetické pojímali tyto tři filozofové žánr mnohem komplexněji, a výsledkem také byly mnohem složitější historie. Historikové obecně, ať už jsou jakkoli kritičtí ke svým zdrojům, mají sklon k tomu být vypravěči naivními. Pro Fryeovu charakterizaci základních struktur zápletky viz Frye 2003 (s. 188–278). O Fryeovi viz Geoffrey Hartmann: „Ghostlier Demarcations: The Sweet Science of Northrop Frye“, in Hartmann 1971, s. 24–41.

autoři komedie tradičně využívají, aby ukončili dramatické úvahy o změně a proměně. V tragédii žádné svátky nenalezeme, s výjimkou falešných nebo iluzorních; tragédie spíše poukazuje na ještě hrozivější stavy oddělení člověka od člověka, než byly ty, které podnítily tragický agón v počátcích dramatu. Přesto se však ztroskotání hlavní postavy spolu s rozpadem jejího světa, nastávajícím na konci tragédie, nechápe tak, že by zcela zastrašilo ty, kteří agonickou zkoušku přežili. Diváci zápasu si něco uvědomili. A toto uvědomění spočívá v epifanii zákona řídícího lidskou existenci, kterou s sebou přinesl vzdor hlavní postavy vůči světu. Usmíření, která se objevují na konci komedie, jsou usmířeními mezi lidmi navzájem, mezi lidmi, světem a společností. Stav společnosti je vylíčen jako čistší, normálnější a zdravější v důsledku konfliktu mezi zdánlivě trvale protichůdnými součástmi světa; tyto součásti se nakonec ukážou jako navzájem harmonizovatelné, sjednotitelné, zajedno mezi sebou i ve spojení se součástmi jinými. Usmíření, která se objevují na konci tragédie, jsou mnohem pochmurnější; lépe odpovídají tomu, jak se lidé odevzdávají podmínkám, v nichž musí ve světě žít. Tyto podmínky jsou vyhlašovány za neproměnné a věčné, z čehož vyplývá, že je člověk nemůže změnit, ale musí pracovat v jejich područí. Stanovují hranice toho, oč je možné usilovat a k čemu je možné při hledání bezpečnosti a přičetnosti ve světě legitimně směřovat.

Romance a satira se jeví jako *navzájem vylučné* způsoby konstrukce zápletky skutečnosti. Samotný pojem romantické satiry představuje *contradictio in adiecto*. Mohu si zcela oprávněně představit satirickou romanci, ale takovým označením budu mít na mysli formu reprezentace, která má z ironického hlediska odhalit pošetilost romantického pojetí světa. Na druhou stranu však *mohu* hovořit o komické satíře a satirické komedii, nebo o satirické tragédii a tragické satíře. Ale zde se sluší poznamenat, že vztah mezi žánrem (tragédií nebo komedií) a modem, v němž je utvářen (satira), se odlišuje od vztahu, který získáme mezi žánrem romance a mody (komickým nebo tragickým), jimiž je možné ji ztvárnit. Komedie a tragédie představují určitá *omezení*

romantického nahlížení světa vnímaného jako proces, a to proto, aby byly doceněny síly, jež se *vzpírají* pokusu o lidské vykoupení, které romance naivně nabízejí lidem jako možné. Komedie a tragédie berou konflikt vážně, i když komedie vede k vizi konečného *usmíření* protichůdných sil, zatímco tragédie k *odhalení* povahy sil člověku odporujících. Pro romantického spisovatele je pak možné přizpůsobit pravdy o lidské existenci, jak se odhalují v komedii a tragédii, struktuře dramatu vykoupení, které zobrazuje ve své vizi konečného vítězství člověka nad světem zkušenosti.

Satira ale představuje odlišný druh vymezení nadějí, možností a pravd lidské existence, jak je postupně odhaluje romance, komedie a tragédie. Pohlíží na ně ironicky, s pochopením zásadní nemožnosti vědomí žít ve světě šťastně a plně mu rozumět. Satira předem předpokládá *zásadní neadekvátnost* vizí světa, dramaticky představovaných stejnou měrou v žánrech romance, komedie i tragédie. Objev satirického modu reprezentace jako fáze ve vývoji uměleckého stylu či literární tradice předznamenává přesvědčení, že svět zestárl. Podobně jako sama filozofie, maluje satira „šedou barvou na šedé pozadí“ při vědomí *své vlastní* neadekvátnosti coby obrazu reality. Přípravuje proto vědomí na odvržení všech propracovaných konceptualizací světa a předvídá návrat k mytickým představám o běhu světa.

Tyto čtyři archetypální příběhové formy nám poskytují prostředek k popisu rozdílných druhů vysvětlovacího účinku, o něž může na úrovni konstrukce zápletky vyprávění historik usilovat. Dovoluje nám také rozlišovat mezi *diachronními* či procesními vyprávěními, jaká psali Michelet a Ranke, a mezi *synchronními* či statickými vyprávěními Tocquevilla a Burckhardta. U diachronních vyprávění je vědomí strukturní transformace nejvyšším principem, který reprezentaci řídí. U synchronních vyprávění pak převládá strukturní kontinuita (zvláště u Tocquevilla) nebo (po)zastavení (u Burckhardta). Rozlišení mezi synchronní a diachronní reprezentací dějinné skutečnosti bychom ovšem neměli chápat tak, že poukazuje na navzájem se vylučující způsoby konstrukce zápletky historického pole. Toto rozlišení ukazuje pouze na odlišný důraz při pojednávání vztahů

mezi kontinuitou a změnou v dané reprezentaci historického procesu jako celku.

Tragédie a satira jako mody konstrukce zápletky odpovídají potřebám těch historiků, kteří spatřují za změti událostí v kronice nebo uvnitř této změti trvalou strukturu vzájemných vztahů či věčný návrat stejného v jiném. Romance a komedie zdůrazňují, že procesy, na první pohled buď ve své podstatě neměnné, nebo proměnlivé pouze ve svých jevových podobách, dávají vzniknout novým silám či podmínkám. Každá z těchto archetypálních struktur zápletky s sebou však nese důsledky pro kognitivní postupy, jimiž se historik snaží „vysvětlit“, co „se skutečně stalo“ během historického procesu, přičemž nabízí obraz jeho pravé podoby.

VYSVĚTLENÍ PROSTŘEDNICTVÍM FORMÁLNÍHO ARGUMENTU

Kromě úrovně konceptualizace, na níž historik konstruuje zápletku svého vyprávění o tom, „co se stalo“, existuje i další úroveň, na níž se může pokoušet vysvětlit, „jaký to má všechno smysl“ nebo „co z toho vyplývá“. Na této úrovni rozeznávám postup, který jsem nazval vysvětlením pomocí formálního, explicitního nebo diskursivního argumentu. Takový argument podává vysvětlení toho, co se v příběhu děje, a to tak, že se dovolává kombinačních zásad jako domnělých zákonů historického vysvětlení. Na této úrovni konceptualizace vysvětluje historik události příběhu (nebo podobu událostí, kterou jim vnutil prostřednictvím konstrukce zápletky v konkrétním modu) vytvořením nomologicko deduktivního argumentu. Argument můžeme analyzovat jako sylogismus, jehož hlavní premisa se skládá z jakéhosi domněle univerzálního pravidla vzájemných kauzálních vztahů. Vedlejší premisa se skládá z omezujících podmínek, za nichž se pravidlo aplikuje. V závěru sylogismu se události, které se skutečně odehrály, dedukují z premis logickým vyplýváním. Nejslavnějším z takových domnělých pravidel je zřejmě Marxovo pravidlo o vztahu mezi základnou a nadstavbou. Toto pravidlo stanoví, že kdykoli se odehraje změna v základně (tvořené výrobními prostředky

a druhy vztahů mezi nimi), transformují se také součásti nadstavby (společenské a kulturní instituce), ale obráceně tento vztah neplatí (např. změny ve vědomí *nezpůsobují* změny základny). Další příklady podobných domnělých pravidel (jako třeba „špatné peníze vytlačují z oběhu peníze dobré“, nebo dokonce i natolik banální poznámky typu „co stoupá, musí spadnout“) historik většinou, v průběhu svých pokusů vysvětlit jev, jako byla třeba velká hospodářská krize nebo pád Římské říše, přinejmenším mlčky uplatňuje. Konvenční charakter těchto zobecnění, stejně jako jejich přínaležitost ke zdravému rozumu, nijak neovlivňuje jejich status coby předpokládaných hlavních premis nomologicky deduktivních argumentů, jež nám přinášejí vysvětlení událostí příběhu. Povaha zobecnění ukazuje pouze na obecně protovědecký charakter historického vysvětlení nebo na nesourodost společenských věd, z nichž je možné si tato příslušně upravená a pečlivěji formulovaná zobecnění vypůjčovat.

Důležité je, že pokud historik nabízí vysvětlení uspořádaní událostí svého vyprávění třeba právě nějakým nomologicky deduktivním argumentem, je taková vysvětlení nutné odlišit od vysvětlujícího účinku, kterého dosahuje *konstrukcí zápletky* svého příběhu jako *příběhu určitého druhu*. Důvodem není to, že bychom nemohli nakládat s konstrukcí zápletky jako s jistým druhem vysvětlení nomologicky deduktivními nástroji. Ve skutečnosti můžeme konstrukci tragické zápletky chápat jako aplikaci pravidel, která v jistých typech situací řídí lidskou povahu a společnost. Pokud se stanoví, že takové situace existovaly v konkrétním čase na konkrétním místě, můžeme je chápat tak, že byly vysvětleny s pomocí zmiňovaných principů, a to stejným způsobem, jako když se přírodní události vysvětlují stanovením univerzálních kauzálních zákonů, o nichž se předpokládá, že jejich vzájemné vazby řídí.

Rád bych dodal, že pokud historik přináší „zápletku“, jejímž prostřednictvím se dostává událostem vyprávěného příběhu určitého druhu formální soudržnosti, provádí stejný druh činnosti jako přírodní vědec, když identifikuje součásti nomologicky deduktivního argumentu, na jejichž základě tvoří svá vysvětlení. Rozlišuji však mezi konstrukcí

OTÁZKA STYLŮ HISTORIOGRAFIE

Poté, co jsem rozlišil tři úrovně, na nichž se historikové pohybují, aby ve svých vyprávěních dosáhli vysvětlujícího účinku, se nyní budu zabývat otázkou stylů historiografie. Dle mého mínění představuje historiografický styl určitou *kombinaci* modů konstrukce zápletky, argumentu a ideologické implikace. Rozličné mody konstrukce zápletky, argumentu a ideologické implikace však není možné v daném díle kombinovat bez omezení. Například konstrukce komické zápletky se neslučuje s mechanistickým argumentem, stejně jako se radikální ideologie neslučuje se zápletkou satiry. Mohli bychom říci, že při výběru se uplatňují afinity mezi rozdílnými mody, kterých je možno za účelem dosažení vysvětlujícího účinku na různých úrovních kompozice použít. Tyto afinity vycházejí ze strukturních homologií, které lze odhalit mezi možnými mody konstrukce zápletky, argumentu a ideologické implikace. Je možné je graficky vyjádřit takto:

<i>Modus konstrukce zápletky</i>	<i>Modus argumentu</i>	<i>Modus ideologické implikace</i>
Romantický	Formistický	Anarchistický
Tragický	Mechanistický	Radikální
Komický	Organistický	Konzervativní
Satirický	Kontextualistický	Liberální

Tyto afinity bychom neměli chápat jako *nutné* kombinace modů u daného historika. Naopak dialektické napětí, které je příznačné pro dílo každého významného historika, většinou vychází ze snahy spojit modus konstrukce zápletky s takovým modem argumentu nebo ideologické implikace, který s ním není v souladu. Například Michelet, jak ještě ukážu, se pokoušel spojit konstrukci zápletky romance a formistický argument s ideologií, která je nepokrytě liberální. Podobně i Burckhardt použil konstrukci zápletky satiry a kontextualistický argument ve službách ideologického postoje, který je jednoznačně konzervativní a v konečných důsledcích reakcionářský. Hegel konstruoval zápletku historie na dvou úrovních — jako zápletku tragédie na úrovni mikrokosmu

a jako zápletku komedie na úrovni makrokosmu — přičemž obě jsou ospravedlněny odvoláním se na organistický argument, a výsledkem je, že při četbě jeho díla můžeme dojít k radikálním nebo konzervativním ideologickým implikacím. V každém případě však dialektické napětí vzniká v kontextu soudržné vize nebo převládajícího obrazu celého historického pole. To dává pojetí historického pole u jednotlivých historiků výraz vnitřně sladěného celku. A tato soudržnost a sladěnost dávají jeho dílu charakteristické stylistické vlastnosti. Problémem je určení základů této soudržnosti a sladěnosti. Podle mě jsou tyto základy ve své povaze poetické, konkrétně pak jazykové.

Dříve než může historik na údaje historického pole aplikovat pojmový aparát za účelem jejich reprezentace a vysvětlení, musí nejdříve toto pole *prefigurovat* — vytvořit z něj tedy předmět rozumového vnímání. Tento poetický akt nelze odlišit od jazykového aktu, jímž je pole připravováno k interpretaci jako oblast určitého druhu. To znamená, že dříve než je možné nějakou oblast interpretovat, je ji nejprve nutné vyložit jako území zaplněné rozpoznatelnými figurami. Tyto figury je dále třeba utvářet tak, aby je bylo možné klasifikovat do odlišných řádů, tříd, rodů a druhů jevů. Musí je navíc koncipovat tím způsobem, aby vykazovaly jisté druhy vzájemných vazeb, jejichž transformace budou přinášet „problémy“, které budou muset řešit „vysvětlení“, přinášející vyprávění na úrovni konstrukce zápletky a argumentu.

Jinými slovy, historik přistupuje k historickému poli velmi podobně jako gramatik k neznámému jazyku. Jeho prvotním úkolem je odlišit lexikální, gramatické a syntaktické prvky pole. Teprve potom se může pokusit interpretovat, co dané konfigurace součástí pole nebo transformace jejich vztahů znamenají. Krátce řečeno, historikovým úkolem je vytvořit jazykový zápis se všemi lexikálními, gramatickými, syntaktickými a sémantickými rozměry, jímž charakterizuje pole a jeho součásti *dle vlastního výběru* (spíše než aby používal výrazy, jimiž je označují samy dokumenty), a tak připravuje jejich vysvětlení a reprezentaci, které nato přinese ve svém vyprávění. Tento předkonceptuální jazykový

zápis bude potom — v důsledku jeho zásadně *prefigurativní* povahy — možné charakterizovat podle dominantního tropologického modu, jímž je utvářen.

Líčení historie se zjevně snaží být jazykovými modely nebo ikonami určitých úseků historického procesu. Takových modelů je však potřeba, neboť dokumentární záznamy nenabízejí jednoznačný obraz struktury událostí, kterých jsou dokladem. Aby rozpoznal, „co se *skutečně* stalo“ v minulosti, musí tedy historik *prefigurovat* jako možný předmět poznání celý soubor událostí, o nichž dokumenty podávají zprávu. Tento *prefigurativní* akt je *poetický*, neboť je v ekonomii historikova vlastního vědomí *předkognitivní* a *předkritický*. Je *poetický* také proto, že konstituuje strukturu, která bude následně vyobrazena v jazykovém modelu, jež historik nabídne jako reprezentaci a vysvětlení toho, „co se *skutečně* stalo“ v minulosti. Nekonstituuje však pouze oblast, se kterou může historik nakládat jako s možným předmětem (rozumového) vnímání. Konstituuje také *pojmy*, kterých použije k *identifikaci předmětů* vyskytujících se v této oblasti a k *charakterizaci druhů vztahů*, které mohou mezi sebou tyto předměty mít. V poetickém aktu, který předchází formální analýze pole, historik jednak vytváří předmět analýzy, jednak předem určuje modalitu konceptuálních strategií, jichž při jejich vysvětlování použije.

Počet možných vysvětlovacích strategií však není nekonečný. Ve skutečnosti existují čtyři typy, které odpovídají čtyřem základním tropům poetického jazyka. Proto nalézáme kategorie analýzy rozličných způsobů myšlení, reprezentace a vysvětlení, s nimiž se setkáváme v takových nescientistních oborech, jako je historiografie, v modalitách samotného poetického jazyka. Krátce řečeno, teorie tropů nám nabízí základ klasifikace forem historické imaginace na úrovni hloubkové struktury v daném období jejího vývoje.

TEORIE TROPŮ

Jak tradiční poetika, tak moderní jazykovědná teorie rozeznávají při analýze poetického či obrazného jazyka čtyři základní tropy: metaforu, metonymii,

synekdochou a ironii.¹³⁾ Tyto tropy dovolují charakterizaci předmětů v různých druzích nepřímého či obrazného (poetického) diskursu. Jsou zvláště vhodné pro pochopení operací, jimiž mohou být obsahy zkušenosti, odolávající popisu jednoznačnými prozaickými reprezentacemi, *prefigurativně* uchopeny a připraveny pro vědomé zpracování. Metaforou

13) Dva nejvýznamnější představitelé tropologického pojetí nevědeckého (mytického, uměleckého a oneirického) diskursu jsou strukturalisté Roman Jakobson a Claude Lévi-Strauss. Lévi-Strauss využívá dvojice metafora — metonymie jako základ své analýzy pojmenovávacích systémů primitivních kultur a jako klíč k pochopení mýtů (viz Lévi-Strauss 1996, s. 250–263; pro výklad jeho metody viz Edmund Leach: *Claude Lévi-Strauss* [New York: Viking, 1970], s. 47nn.). Jakobson používá stejné pojmové dvojice jako základ lingvistické poetiky (viz Jakobson 1995 a proslulou pátou kapitolu „The Metaphoric and Metonymic Poles“, in Jakobson — Halle 1956, přetištěnou in *Critical Theory since Plato*, ed. H. W. Adams [New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1971], s. 1113–1116). Co se týče obdobného uplatnění této dyády při popisu jazykové struktury snů v psychoanalýze, viz Jacques Lacan: „L'instance de la lettre dans l'inconscient“, in tent.: *Écrits I. Texte intégral* (Paris: Éditions du Seuil, 1999), s. 490–526.

Lévi-Strauss, Jakobson a Lacan pojímají metaforu a metonymii jako „póly“ jazykového chování, představující souvislou, nepřetržitou (verbální) a nesouvislou, přetržitou (nominální) osu řečových aktů. Jakobsonova lingvistická stylistika nakládá se synekdochou a ironií jako s druhy metonymie, která je zároveň chápána jako základní tropus „realistické“ prózy. Jakobson například píše: „Studium básnických tropů bylo zaměřeno hlavně na metaforu, a takzvaná realistická literatura, úzce spjatá s metonymickým principem, dosud vzdoruje interpretaci, ačkoli táž lingvistická metodologie, jaké užívá poetika při analýze metaforického stylu romantického básnictví, je plně aplikovatelná na metonymickou výstavbu realistické prózy“ (Jakobson 1995, s. 101). Analýzu románového realismu na základě jeho bytostně metonymického obsahu provedl Stephen Ullmann v knize *Style in the French Novel* (Cambridge: Cambridge University Press, 1967). Ullmann dokládá narůstající „nominalizaci“ v podstatě „verbálního“ stylu romantického románu od Stendhala po Sartra.

Jakkoli se ukázala dvojice metafora — metonymie plodnou při analýze *lingvistických* jevů, její použití jako základu pro popis *literárních* stylů je podle mého názoru omezené. Využívám proto raději čtyřpojmové pojetí tropů, obvyklé od renesance, abych rozlišil mezi rozdílnými stylistickými konvencemi v rámci jediné diskursivní tradice. Jak poznamenal Émile Benveniste ve svém pronikavém eseji o Freudově teorii jazyka, „Poznámky o funkci jazyka ve Freudově teorii“, „je to spíše styl než jazyk, který bychom použili jako termín při označení vlastností, které Freud odhalil jako příznačné pro oneirický jazyk [...]. Nevědomí používá opravdovou ‚rétoriku‘, která má, jako styly, své ‚figury‘ a starý katalog tropů by poskytl inventář odpovídající oběma druhům vyjádření [symbolického i významového]“ (Benveniste 1971, s. 75). Ve svém eseji nabourává Benveniste rozlišení mezi jazykem poezie a prózy, mezi jazykem snů a bdělého vědomí, mezi póly metaforu a metonymie. To odpovídá mému tvrzení, že podobnosti mezi poetickými a diskursivními reprezentacemi skutečnosti jsou stejně důležité jako jejich rozdíly.