

klad naznačuje, že historie dramatu je především historií měnících se stylů. Tímto srovnáním jsem však nechtěl posílit argument, který posuzuje drama jako literární žánr. Stylové proměny zasahují všechny výrazové prostředky dramatu a jejich konečným cílem je transformace dramatického fikčního světa. Nová slova, nové texty, nové signifikanty vytvářejí nové světy.

Literatura

Mrštíkové, Alois a Vilém: *Maryša*. Praha, Orbis 1959.

Šrámek, Fráňa: *Léto*. Praha, Nakladatelství Lidové noviny 2000.

Dijk, Teun Adrianus van: Action, Action Description and Narrative. *New Literary History* 1974/75, č. 6, s. 273–294.

Doležel, Lubomír: Extensional and Intensional Narrative Worlds. *Poetics* 8, 1979, s. 193–211; Possible Worlds and Literary Fictions. In *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences. Proceedings of Nobel Symposium 65*, Berlin, de Gruyter 1989, s. 221–242.

Eco, Umberto: *The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington, Indiana University Press 1979.

Elam, Keir: *The Semiotics of Theatre and Drama*. London, Methuen 1980.

Honzl, Jiří: Pohyb divadelního znaku. *Slovo a slovesnost* 1940, č. 6, s. 177–188.

Matejka, Ladislav: Postscript: Prague School Semiotics. In *Semiotics of Art. Prague School Contributions*, Cambridge, MA, MIT Press 1976, s. 265–290.

Matejka, Ladislav – Titunik, Irwin R. (ed.): *Semiotics of Art. Prague School Contributions*. Cambridge, MA, MIT Press 1976.

Pavel, Thomas G.: Possible Worlds in Literary Semantics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1975/76, s. 165–176.

Procházková, Miroslava: *Znaky dramatu a divadla*. Praha, Panorama 1988.

Schmid, Herta: Entwicklungsschritte zu einer modernen Dramentheorie im russischen Formalismus and im tschechischen Strukturalismus. In *Moderne Dramatheorie*, Kronberg/Ts., Scriptor Verlag 1975, s. 7–40.

Sawiska, Irena: La sémiologie du théâtre in statu nascendi. Prague 1931–1941. *Roczniki Humanistyczne* 1977, č. 1, s. 53–76.

Veltruský, Jiří: Člověk a předmět na divadle. *Slovo a slovesnost* 1940, č. 6, s. 153–159; Drama jako básnické dílo. In *Čtení o jazyce a poezii*, Praha, Družstevní práce 1942. Citováno z: *Drama jako básnické dílo*, Brno, Host 1999.

Fikční a historický narativ: setkání s postmoderní výzvou

Středem pozornosti klasické naratologie francouzského strukturalismu byl příběh (récit). Příběhy jsou vyprávěny v mnoha médiích (znakových systémech) a typem diskurzu. „Gramatika“ příběhu je univerzální model, který nezaznamenává žádné z těchto rozdílů, zejména ne rozdíl mezi fikčním a historickým narativem. Esej Rolanda Barthes Le discours de l'histoire (1967) znamená obrat od strukturalismu k poststrukturalismu. Barthes se přihlásil ke konstruktivistické filozofii jazyka a explicitně popřel rozdíl mezi fikcí a historií. V Severní Americe je nejznámějším vyjádřením rovnosti mezi fikcí a historií dílo Haydena Whita.

Tato studie se pokouší formulovat novou odpověď na poststrukturalistickou, postmodernistickou výzvu. Navrhuje, aby se vztah mezi fikčním a historickým narativem znovu prošetřil v teoretickém rámci možných světů. Jak fikční, tak i historické konstrukty jsou možnými světy, ale světy historické podléhají omezením, která nejsou vložena na světy fikční. V důsledku toho můžeme poznat základní makrostrukturní rozdíly mezi těmito dvěma typy možných světů. To, že znovu potvrdíme tuto opozici, neznamená, že popíráme rozmanité a neustálé výměny mezi fikcí a historií. Tato studie přijímá myšlenku otevřené hranice a načrtává některé z těch narativních světů, které vznikají, když fikční proniká do světů historických a naopak.

Korpus „klasické“ naratologie sestává z děl francouzských strukturalistů a jejich soupeřů. Hrdinou toho-

to neoformalistického směru byl „récit“ (příběh). Úplná teorie příběhu se skládá ze tří úrovní – z „hlubinné struktury“ (A.-J. Greimas), sémantické struktury (Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Claude Bremond) a struktury diskurzu (Gérard Genette). Vliv této naratologie se rozšířil daleko za její původní oblast. Protože příběhy světa jsou nespočetné („innombrable“, Barthes), je prostor naratologie neomezený. Tento naratologický „imperialismus“ se převalil přes dávno ustálené hranice mezi textovými typy a žánry. Zejména vymazal tradiční hranici mezi tvorbou fikce a historiografií, mezi fikčním a historickým narativem. Toto je příspěvek naratologie k sebezničení francouzského strukturalismu; toto je impuls nutný k odstartování poststrukturalistické, postmodernistické výzvy integrity historie.

1/ Fatální rovnice

Bodem obratu je Barthesova esej *Le discours de l'histoire*.¹ Jak již napovídá titul, Barthes navrhuje hledět na díla historie jako na formu diskurzu. Přesvědčivě ukazuje, že v historických dílech jsou přítomny významné diskurzivní postupy, jak formální – například přepínače („shifters“) –, tak tematické jednotky, třídy a makrostruktury „obsahu“. Odkrývání diskurzivních postupů v historických dílech je podřízeno hlavnímu účelu Barthesovy eseje, kterým je zpochybnit opozici mezi historickým a fikčním narativem. Na samotném počátku si Barthes klade zásadní otázku: „Je narativ o minulých událostech, který v naší kultuře již od doby Řeků obecně podléhal schválení historickou ‚vědou‘, vázán nezaměnitelným standardem ‚reálného‘ a oprávněn principy ‚racionálního‘ výkladu – liší se skutečně tato forma vyprávění v nějakém specifickém rysu, v nějaké nepochybně relevantní vlastnosti od vyprávění imaginárního, jak je nalézáme v epice, románu nebo dramatu?“ (Barthes 1981, 7). Na konci Barthes dává odpověď, a tato odpověď je záporná.

1 Mé stránkové odkazy poukazují k překladu Stephena Banna v *Comparative Criticism* (Barthes 1981), beru si však právo na pozměnění Bannova znění, je-li to zdůvodněno srovnáním s originálem.

Takový negativní závěr jsme mohli předvídat. Je obtížné si představit historický diskurz, který by postrádal přepínače (shifters) a tematické struktury. V těchto ohledech se nikterak neliší od diskurzu fikčního nebo od žurnalistické prózy či od každodenní konverzace. Univerzální rysy diskurzu nemohou sloužit jako distinktivní rysy jeho typů. Barthes si možná uvědomil, že jeho diskurzivní analýza je pro zodpovězení jeho zásadní otázky irelevantní. A tak v poslední části své eseje zapomene na diskurzivní kategorie „énonciation“ a „énoncé“, přesune se k „signification“ (označení) a formuluje nový argument. Z nespecifikovaných důvodů tvrdí, že v „naší civilizaci [...] historik není sběratelem faktů, předavatelem označujících; organizuje je, aby ustavil pozitivní význam a zaplnil vakuum čisté řady“ (tamtéž, 16). Těmto „čistým nestruturovaným řadám záznamů“ (kronik a análů) je přidělen význam („signification“) „ideologickým zpracováním, nebo přesněji *imaginárním* zpracováním, chceme-li toto imaginární vidět jako jazyk, jímž mluvčí diskurzu (čistě lingvistická entita) ‚vyplňuje‘ místo subjektu výpovědi (psychologické nebo ideologické entity)“ (tamtéž). Je zábavné sledovat, jak pouhá zmínka „jazyka“ (třebaže metaforická) žene Barthes k radikálně konstruktivistickému závěru:

„Od chvíle, kdy zasahuje jazyk (a kdy by nezasahoval?), může být fakt definován pouze tautologickým způsobem. [...] Docházíme tak k paradoxu, který vévodí celé otázce po odlišnosti historického diskurzu (ve vztahu k jiným typům diskurzu). Fakt může mít pouze jazykovou existenci (jako termín diskurzu), a přesto vše postupuje, jako by tato existence nebyla nic než čistá a jednoduchá ‚kopie‘ existence jiné, situované v mimostrukturní oblasti, v oblasti ‚reálného‘. Tento diskurz je nepochybně jediným typem, v němž je referent zaměřen k něčemu, co je vzhledem k diskurzu vnější, aniž by toto vnější bylo dosažitelné mimo sám diskurz“ (tamtéž, 16–17).

Jinými slovy – diskurz historie je polapen do zmatku, který sám způsobil: tím, že mylně považuje označované („signifié“) za referenta.

Historický diskurz nemůže dosáhnout „reálného“, a proto pěstuje „efekt reality“ („l'effet de réel“). Tento efekt vytváří tak, že ustanovuje (aspoň od 19. století) vyprávění jako výsadní označující reálného. Historie, stejně jako realistický román, „čerpá svou ‚pravdivost‘ z pečlivého sledování vyprávění, z architektury vyjádření a z nadměrného rozvádění (v tomto případě známém jako ‚konkrétní detaily‘)“ (tamtéž, 18). „Realistická“ narativní historie uzavírá paradoxní kruh: „Narativní struktura, která se původně vytavila v kotli fikce (v mýtech a prvních eposech), se náhle stala znakem a důkazem reality“ (tamtéž).

Některé pasáže poslední části Barthesovy eseje jsem citoval velmi podrobně, protože právě dvoustupňový argument, který je zde rozvíjen, je těžištěm postmodernistické výzvy: (1) jazyk není schopen referovat k čemukoli mimo sebe sama (ke světu, skutečnosti, minulosti); proto se tedy musí historiografie uchýlit k narativu, aby učinila svůj diskurz smysluplný a přesvědčivý. Narativ nahrazuje impotentní jazyk – je jeho substitucí; (2) historie si vypůjčuje narativ z fikce, kde byl vyvinut; v důsledku toho se historický narativ stává nerozeznatelný od narativu fikčního.

Barthes je obeznámený se současným vývojem a ví, že narativní historie není posledním slovem historiografie. Tvrdí však, že „relativní ztráta nadvlády (pokud ne naprosté zmizení) vyprávění v současné historické vědě“ (zřejmějím narážka na školu Annales) nevyvrací, ale naopak spíše potvrzuje jeho argument: „Historické vyprávění zmírá, protože od nynějška znakem historie není již skutečné, ale pochopitelné“ (tamtéž). Jinými slovy, když se historiografie vzdává ctižádosti zobrazovat „reálné“, nebrání jí nic v tom, aby odhodila berle narativu. Je nenarativní historie stejně fikční, jako je historie narativní? To Barthes neříká. Právě citovaná věta je poslední větou jeho eseje.

Metahistorie (1973) Haydena Whitea zůstává obezřetně v oblasti narativní historie 19. století. Whitova teorie historického narativu je inspirována Barthesem, ale musíme mu přiznat, že postmodernistickou vý-

zvu uspořádal systematicky a logicky: „Prvky historického pole“ (historické události) jsou uspořádány v posloupnosti jako kronika, kronika je transformována do příběhu a příběhu je dán význam (je „vysvětlen“) tím, že je přetvořen v syžet. Tento poslední krok je nejdůležitější historiografická operace.² Vysvětlení historické události jejím přetvořením v syžet se rovná zakódování příběhu jako určitého „druhu příběhu“, tzn. jako romance, tragédie, komedie nebo satiry. Každý z historiků 19. století, které White studuje, případně reprezentuje jeden ze čtyř způsobů tvoření syžetu: „Michelet formuje všechny své historie do romantického způsobu, Ranke do komického způsobu, Tocqueville užíval způsob tragický a Burckhardt satiru“ (White 1973, 8).

White pokračuje dále v Barthesově stínu a korunuje postmodernistickou teorii historie tím, že zasazuje svou naratologii do konstruktivistické filozofie jazyka. Jazyk operuje figurací a skrze ni. Všechno myšlení, ba i veškeré vědomí je tropologické „zpracování zkušenosti“ (tamtéž, 40). Proto tedy vyprávění o minulosti předchází skrytá „předkognitivní a předkritická“ figurace. Tento stupeň je *poetický* (spíše bychom měli říkat *poietický*) akt, v němž historik „vytváří jak objekt analýzy, tak i předurčuje formu konceptuálních strategií, které bude používat k jeho vysvětlení“ (tamtéž, 31). „Je-li tomu tak,“ rozpracovává White dále svou tezi, „potom není možné, že způsob tvoření syžetu, pro nějž se historik rozhodne, aby množině historických událostí dal význam, je diktován dominantním figurativním způsobem jazyka, který použil k *popisu* prvků svého podání *dříve*, než začal skládat svůj narativ [...] Z toho plyne, že historikové *ustavují* své subjekty jako možné objekty narativního zobrazení samot-

2 Téměř se zapomnělo na to, že White ve své *Metahistory* vedle dodatku k výstavbě syžetu uvažuje ještě dva další tradiční druhy způsobu vysvětlení historických událostí, tj. přisouzení „významu“ historii (uvozovky jsou jeho): argumentem (logickým vysvětlením) a ideologií (etickým vysvětlením). V pozdějších spisech získává syžet monopol.

ným jazykem, který užívají k tomu, aby je popsali“ (White 1978, 94, 95). „Základ pro klasifikaci hlubinných strukturních forem historické imaginace nám poskytuje poetika tropů“ (White 1973, 31).

Je pozoruhodné, že v *Metahistorii* neklade White rovnítko mezi historií a fikcí; vskutku, pokud vím, termín fikce se nikde v knize neobjevuje. Tuto rovnost White vyslovuje až ve své následující knize *Tropics of Discourse*. Je poučné sledovat, jak k ní dospívá. Opačuje, že v historii je vysvětlení přiřazování „specifické syžetové (plot) struktury k množině historických událostí, které si [historik] přeje obdařit významem určitého druhu“. Ale poté přichází překvapující non sequitur: „Toto je v podstatě literární operace, to jest operace vytváření fikce“ (White 1978, 85; zvládněno L. D.). K této dvojí rovnosti „strukturace syžetu = literární operace = vytváření fikce“ White nedochází analýzou, ale substitucí synonym nebo alespoň termínů, které za synonyma považuje. Tato rovnost historie a fikce je do postmodernistického paradigmatu propašována tautologií. Tvoření syžetu je literární operace, a proto historie odpovídá tvorbě fikce.³

Barthes použil konstruktivistickou filozofii jazyka jako startovací rampu pro postmodernistickou výzvu, White jako její oprávnění. Později se tato dvojí rovnost „historický narativ = literární narativ = fikční narativ“ (často ve zjednodušené formě „historie se rovná fikci“) stala dogmatem opakovaným bez jakéhokoli teoretického opodstatnění početným postmodernistickým sborem. Můžeme slyšet mírné rozdíly ve formulacích, ale žádný nový argument.⁴ Skrze tento chorus k nám promlouvá *Zeitgeist*.

³ Tato rovnost je podporována tlakem z druhé strany, tendencí zacházet s literární fikcí jako s mimesí, jako s nápodobou nebo zobrazením reality: „Cíl pisatele románu musí být týž jako cíl pisatele dějin. Oba si přejí poskytnout verbální obraz ‚reality‘“ (White 1978, 122; zvládněno L. D.). White v této normativní formulaci nastoluje jako zákon fikce její nejnaivnější pojetí.

⁴ Tak Natalie Zemon Davisová dospívá k dvojité rovnosti jednoduchou procedurou substituce synonym. Její kniha je lákavě nazvána *Fiction in the Archives* a její předmluva říká: „Kdykoli čtu tyto krá-

2/ Test holocaustem

Většina praktikujících historiků se vypořádává se svými úkoly jako obvykle – aniž by si byla vůbec vědoma postmodernistické výzvy, případně je k ní lhostejná. Malá skupina historiků dbalých teorie a filozofů historie znamenala hrozbu epistemologickým základům historiografie a rozhodla se reagovat. Nejzávažnější odpověď na postmodernistickou výzvu přichází od těch, kteří si kladou zcela jednoduchou otázku: Jak by se teorie založená na rovnosti fikce a historie vypořádala s nejvíce traumatizujícími událostmi lidské minulosti, jako je například holocaust? Saul Friedlander shromáždil články prominentních vědců, kteří byli ochotni potýkat se s touto otázkou (Friedlander 1992). Jedním z příspěvatelů je Berel Lang, který již dříve vyslovil názor, že nacistická genocida je test, který musí být použit, kdykoli se diskutuje vztah mezi fikcí a historií: „Skutečnost nacistické genocidy je rozhodující moment, který odděluje historický diskurz od procesu imaginativního zobrazení – možná ne jedinečně, ale tak jistě, jak jen můžeme žádat od jakéhokoli faktu anebo jak je toho jakýkoli fakt schopen“ (Lang 1990, 108). To, že Hayden White souhlasil podrobit se testu holocaustem, je mu

lovské dopisy odpuštěná a milosti [...] žasnou nad literárními kvalitami těchto textů, nebo, řekla bych, nad jejich kvalitami ‚fikčními‘, kterými rozumím stupeň, do jakého jejich autoři přetvářejí zločinné události v příběh. [...] Chtěla bych, aby ‚fikční‘ aspekty těchto dokumentů byly ústředním bodem rozboru.“ Zmírňuje škodu tím, že užívá termín fikce spíše ve smyslu etymologickém než běžném: „‚Fikčním‘ nemyslím jejich [dokumentů] vymyšlené elementy, nýbrž, ve shodě s jiným a širším smyslem kořenového slova *ingere*, jejich formující, tvárné a stylové prvky: dovednou tvorbu narativu“ (Davis 1987, 2–3). Naší pozornosti by nemělo uniknout, že Davisová vkládá všechna klíčová slova – „fikční“, „historický“ a „reálný“ – do uvozovek. (Kladení termínů do uvozovek v postmodernistických spisech zaslужuje speciální studii.) Davisová směřuje k relativizaci historiografie na hlubší úrovni: již archivní dokumenty drahé historikům mají rysy fikcionalit. Tento závěr však na nás udělá mnohem menší dojem, uvědomíme-li si, že Davisové dokumenty jsou zvláštěního druhu – žádosti o milost, v nichž odsouzený zločinec, obvykle vrah, žádá krále o prominutí. Tyto dopisy musí podávat dojemný příběh, aby příznivě ovlivnily jedinou osobu, která může žadatelé zachránit život.

jenom ke cti. Nakonec musel čelit problému historické pravdy, kterému se jeho formalistická a konstruktivistická teorie historie dosud vyhýbala nebo který vypustila. Pod tlakem tohoto traumatizujícího dějinného faktu White rozčleňuje historický diskurz na dvě úrovně. První úroveň je „podání událostí, které jsou již ustaveny jako fakta“; na této úrovni můžeme „konkurující si narativy“ hodnotit, kritizovat, řadit na základě jejich věrnosti faktuálnímu záznamu, jejich celistvosti a soudržnosti argumentů, které obsahují. Druhá úroveň je ustavena „básnickými a rétorickými prvky, jimiž je to, co by jinak bylo pouhým seznamem faktů, přetvořeno v příběh. Mezi těmito prvky můžeme rozpoznat žánrové vzorce příběhu, které dodávají ‚syžet‘. [...] Zde má konflikt mezi ‚konkurujícími si narativy‘ méně co do činění s fakty látky, o níž mluvíme, než s odlišnými výzvy příběhu, jimiž mohou být tato fakta obdařena vytvořením syžetu“ (White 1992, 38; 1987, 45).

Naše očekávání, že se White vypořádá s první, „novou“ úrovní diskurzivní struktury historických děl, tj. že nám sdělí, jak se v jeho teoretickém rámci „událostí“ stávají „fakty“ a co by mohlo být kritériem „věrnosti“, „celistvosti“ a „soudržnosti“ konkurujících si „historických narativů“, je zklamáno. Namísto toho zůstává ve starém referenčním rámci a test si ulehčuje: Existují nějaké limity tvoření syžetu, nějaké „nepřijatelné způsoby“ tvoření syžetu takových období, jakým je období nacistické, takových událostí, jako je konečné řešení? Zřejmě „bychom mohli být zcela oprávněni“ odstranit „komické“ a „pastorální“ způsoby ze seznamu „konkurujících si narativů“, které se týkají událostí Třetí říše.⁵ Což je důležitější, když White hájí sporné tvoření syžetu Andrease Hillgrubera, který po-

5 Tyto způsoby tvoření syžetu však můžeme připustit, jestliže jsou „předloženy vyhraněně ironicky“, jako například v komiksu Arta Spiegelmana, který zobrazuje holocaust „způsobem hořké satiry, v níž jsou Němci zobrazení jako kočky, Židi jako myši a Poláci jako prasata“. Můžeme pochybovat o vkusnosti takového zobrazení, ale musíme souhlasit s Whitem, že se nejedná o „konvenční historii“ (White 1992, 40, 41). Spiegelmanovy komiksy nejsou „historické narativy“, a proto nemají pro Whitův argument žádný význam.

pisuje obranu východní fronty Wehrmachtem v zimě 1944–45 jako tragédii, poprvé uznává, že způsob tvoření syžetu může být zkreslením, nikoli interpretací historie. Stojí za to ocitovat delší pasáž z tohoto pozoruhodného přiznání:

„Hillgruberův návrh [...] naznačuje, jak volba způsobu tvoření syžetu může oprávnit určité druhy událostí, konatelů, akcí, zdrojů konání a trpné subjekty, které mohou obývat danou historickou scénu nebo její kontext. V tragédii není místo pro žádnou formu nízkého či nečestného života; v tragédiích jsou i lotři urození, nebo spíše zlotřilost může být ukázána tak, že má svá urozená vtělení. Když prý byl jedenkrát Huizinga otázan, proč nezahrnul do své knihy *Podzim středověku* pojednání o Johance z Arku, odpověděl: ‚Protože jsem nechtěl, aby můj příběh měl hrdinku.‘ Hillgruberovo doporučení převést příběh obrany Wehrmachtu na východní frontě do syžetu tragédie naznačuje, že chce, aby příběh, který o této skutečnosti povídá, měl svého hrdinu, byl heroický, a takto vykoupil pozůstatek nacistické epochy v německé historii“ (White 1992, 43).

Když White připouští, že „v tragédiích jsou i lotři urození“, zároveň přiznává, že jeho teorie historie v testu holocaustem neuspěla. Podle tohoto způsobu uvažování by stačilo učinit z Hitlera, Himmlera, Heydricha, Eichmanna a dalších „urozené“ tím, že by se Druhá válka a holocaust vyjádřily syžetem jako *jejich* tragédie.

Selhání v tomto testu odkrývá nejméně základní slabé stránky Whitovy teorie, které někteří jeho kritičtí vyjádřili již dříve: že vzhledem k potřebě stanovení míry „věrnosti“ „konkurujících si narativů“ nemůže teorie historie vypudit pojem historického faktu a pravdivostního hodnocení reprezentací historie; že dovolit, aby způsoby tvoření syžetu diktovaly volbu, které historické události mají být zahrnuty do zobrazení, znamená smířit se se zkreslováním minulosti; v nejspodnější řadě formalistická teorie historických děl zbaňuje historiografii jakékoli společensko-politické nebo

etické důležitosti. V postmodernistické perspektivě je historiografie sít více nebo méně zajímavých příběhů řízených narativními vzorci a tropologickými posuny, má však pouze nahodilou spojitost s lidskou minulostí a současností.

Historikové oprávněně vidí postmodernistickou výzvu jako nejnovější projev historického relativismu. Jejich odpovědí je reformulace starého argumentu proti historickému relativismu: „Požadavek ‚pravdivosti‘ se tu zdá zvláště naléhavý“ (Friedlander 1992, 3). Toto potvrzení pravdivostní funkčnosti historického narativu je vítané, ale postmodernistické výzvě ve skutečnosti nečelí. Nechává nedotčený základní bod této výzvy, totiž to, že mezi diskurzem (psaním, zobrazením a znakem) a skutečností existuje nutná a nepřemostitelná mezera, že žádný znak, žádná reprezentace nemohou poskytnout přístup ke skutečnosti, nemohou „realitu zahákovat“. Historie, protože je diskurzem, trpí touto nemocí znaků, její neschopností přejít od významu ke světu. Tuto paralýzu označování nemůžeme vyléčit novou interpretací pojmu diskurz, ale novým chápáním pojmu světa.

3/ Možné světy

Představme si jazyk, který by nám dal přímý přístup ke skutečnosti. Každá výpověď pronesená v tomto jazyku by vytvořila nebo vyvolala tu část světa, ten který aktuální předmět nebo stav věcí, který tato výpověď znamená. Kdybyste vyslovením slova „dítě“ vytvořili a veřejně ukázali dítě, nikdo by nemohl popírat, že váš jazyk „zahákovává“ realitu. Bohužel pouze božský jazyk, pouze magický performativ může mít takové zvláštní efekty. Zatímco očekáváme nového Prométhea, který by pro nás zcizil božský jazyk, jsme omezeni na jazyk lidský, jazyk se slabou performativní silou: může způsobit určité změny v našich lidských věcech, ale nemůže stvořit aktuální svět, který existuje a probíhá nezávisle na jazyku a na jakékoli jiné reprezentaci. Jedinými druhy světa, které je lidský jazyk schopen vyvolat nebo stvořit, jsou *možné světy*. Aby mohla být

filozofie jazyka vůbec nápomocná jakémukoli kognitivnímu počínání, musí vycházet z tohoto axiomu. Proto je pro náš úkol nezbytné předložit ve stručném náčrtu pojmový systém možných světů.

Je to pojem se starobylou filozofickou tradicí. V šedesátých letech byl vzkrýšen, aby poskytl sémantickou interpretaci modální logiky (Kripke 1963) a poté pomalu pronikal do teoretického diskurzu přírodních, společenských a humanitních věd (viz Allén 1989).⁶ V průběhu tohoto vývoje musel být tento tradiční pojem přizpůsoben svým novým úkolům.

První přizpůsobení se týká původu možných světů. V Leibnizově metafyzickém pojetí mají možné světy transcendentální existenci, sídlí ve vševědoucí božské mysli. Současné uvažování o možných světech není metafyzické. Možné světy nečekají na objevení v nějakém transcendentním depozitáři; jsou konstruovány tvůrčími činnostmi lidských myslí a rukou. Tento původ možných světů, který je v plné shodě s naším výše uvedeným axiomem, pádně vyjádřili Kripke: „Možné světy jsou *zadávány*, nikoli *objevovány* silnými teleskopy“ (Kripke 1980, 44) a Cresswell: „Možné světy jsou věci, o nichž můžeme mluvit nebo si je představovat, předpokládat je, věřit v ně nebo si je přát“ (Cresswell 1980, 4; viz též Hintikka 1975, 28; Rescher 1975, 2–3; Adams 1979, 203–205; Bradley – Swartz 1979, 63–64; Stalnaker 1984, 50–51).

Druhé přizpůsobení pojmu se týká jeho rozsahu. Možné světy logické sémantiky jsou „totální“ nebo „maximálně obsažné“ stavy věcí, „maximálně soudržné mereologické sumy possibilití“ (Kripke 1980, 18; Wolterstorff 1980, 131; Yagisawa 1988, 180). Robert M. Adams, který navazuje na Rudolfa Carnapa, formuluje kritéria „zcela určených“ možných světů takto: „(1) Pro každý možný svět *w* a pro každou dvojici

⁶ Existuje dokonce existenciální dosah možných světů, který pregnančně vyjádřila Janet H. Murrayová: „Být naživu ve 20. století znamená být si vědom alternativních možných ‚já‘, alternativních možných světů a neomezených vzájemně působících příběhů aktuálního světa“ (Murray 1997).

protikladných tvrzení je jeden člen této dvojice ve *w* pravdivý a druhý ve *w* nepravdivý. (2) Každý možný svět, který je časově uspořádán, je úplná historie světa a nikoli jeho krátkodobé stadium. Proto aktuální svět zahrnuje to, co aktuálně existovalo nebo se stalo, co bude aktuálně existovat nebo se stane, stejně jako to, co nyní existuje nebo se děje“ (Adams 1979, 191; viz též Bradley – Swartz 1979, 4–5; Rescher – Brandom 1980, 2). Nekonečná velikost úplných možných světů může být uchopena logickými formalismy, ale je mimo dosah empirických teorií a výzkumných metod. K překonání tohoto problému byly navrženy dva heuristické postupy: 1) za univerzum diskurzu zvolte zvládnutelnou podmnožinu možných světů, která je relevantní vzhledem k vašemu problému (Hintikka 1975, 75; Kripke 1980, 18); 2) sestrojte minisvěty („mini-worlds“), které sestávají z konečného počtu prvků a jsou určeny omezeným počtem parametrů (Kripke 1980, 19; Cresswell 1988, 74; Hintikka 1989, 55).

Kripkeho nenápadná poznámka je velice důležitá tím, že nám zaručuje logickou slučitelnost pojmu minisvěta s nekonečným možným světem: „Jestliže omezíme světy na užší třídu minisvětů, v podstatě všechny problémy, jako například rigidní označování, zůstávají stejné. Totéž se týká otázek modální sémantiky“ (Kripke 1980, 19, pozn. 18). Pojem malých světů převzal a rozvinul Umberto Eco. Eco si také uvědomil, že možné světy logiků – „abstraktní entity jako čísla a výroky“ (Bradley – Swartz 1979, 63–64) – musí být doplněny „vybavenými“ světy, možnými světy vytvořenými „z individuí obdařených vlastnostmi“ (Eco 1989a, 343; 1989b; viz též Coste 1989, 113). Od této chvíle, když mluvím o možných světech, mám na mysli malé světy složené z jednotlivých entit.

Možné světy nejsou náhodné souhrny složek, nýbrž makrostruktury formované specifickými globálními omezeními. Tato omezení určují „obecný řád“ světa, podmínky existence a jednání v tomto světě. Typologie možných světů je projekt, který je ve vývoji, ale jejich základní typy jsou již dobře ustaveny. Mám na

mysli rozdíl mezi světy fyzicky možnými a světy fyzicky nemožnými. Fyzicky možný svět je svět, který „má tytéž přírodní zákony jako svět aktuální“; ve světě fyzicky nemožném „jsou přírodní zákony odlišné od zákonů světa aktuálního“ (Bradley – Swartz 1979, 6–7; viz též Rescher 1975, 144–149).⁷ Podmínky existence a jednání v možném světě závisí na tom, zda je to svět fyzicky možný nebo nemožný.

Myšlenka možných světů je silnou připomínkou kontingence kosmické a lidské existence. Kdyby byly základní fyzické konstanty i jen nepatrně odlišné, vznikl by jiný vesmír nebo by nevznikl žádný (Rees 1989). Brutus mohl nezabít Cézara, Trockij se mohl stát vedoucím představitelem Sovětského svazu, Nixon mohl být prodávčem aut. Brutus, který nezabil Cézara, Trockij – vůdce, Nixon – prodávč aut, jsou možné protějšky Bruta, Trockého a Nixona historie. Vztah mezi protějšky, mezisvětovou identitu, formálně reprezentuje Hintikkova individuační funkce: ta „vybírá z určitých možných světů člen jejich domény jako ‚ztělesnění‘ tohoto individua v tomto možném světě, nebo spíše jako roli, kterou toto individuum hraje v daném chodu událostí“ (Hintikka 1975, 30).⁸

V logické sémantice nevyžaduje model možných světů ontologické závazky. Ruský logik Slinin odkazoval zvláště k Hintikkovým a Kripkeho tezím a zdůraznil, že by měly být brány „jednoduše jako matematické modely odpovídajících logických kalkulů bez jakých-

7 Kirkham užívá jiný termín, ale navrhuje tutéž definici: „Zvláště zajímavá je podmnožina *přirozeně* možných světů, která je podmnožinou světů majících všechny a pouze tytéž přírodní zákony jako svět aktuální“ (Kirkham 1992, 15).

8 Lewis tím, že zdůrazňuje, že „věci v různých světech nejsou nikdy identické“, spojuje různá ztělesnění jedné věci v různých světech „relací protějšku“, tj. „relací podobnosti“; zdá se tedy, že předpokládá, že protějšky sdílejí (musí sdílet) některé esenciální vlastnosti. Jeho vztah podobnosti je natolik pružný, že spojuje historického Hitlera s Hitlerem, který vedl „nevinný život“, Nakonec Lewis odzbrojuje všechny ty, kteří by ho mohli klasifikovat jako esencialistu, s půvabnou nevinností: „Esence věcí jsou stanoveny jen do té míry, pokud je stanovena relace protějšku, relace protějšku však není vůbec dobře stanovena“ (Lewis 1983, 27–29, 42).

koli filozofických interpretací“ (Slinin 1976, 137). Avšak mimo formální logiku si tento pojem nemůže uchovat ontologickou nevinnost. Jak rozpoznal Adams, sleduje základní rozštěp v ontologii tím, že se stává buď posibilismem, nebo aktualismem. Pro posibilismus „nemá aktuální svět v množině možných světů zvláštní status“, zatímco pro aktualismus je aktuální svět „stanoviště nacházející se mimo systém možných světů, z něhož lze vynášet soudy o aktuálnosti, které nejsou závislé na žádném světě“ (Adams 1979, 194, 202; viz též Lycan 1979). Aktualistická pozice je vepsána v Kripkeho původní modelové struktuře, v níž je množina G (aktuální svět) vyčleněna z množiny množin K (všechny možné světy) (Kripke 1963, 804) – tuto pozici přijímají Plantinga (Plantinga 1974, 45–51), Rescher (Rescher 1975, 90–92), Stalnaker (Stalnaker 1984), a Cresswell (Cresswell 1988, 1). Dokonce i „indexikální“ teorie Davida Lewise (Lewis 1986), která pojem aktuálního světa relativizuje, je slučitelná s „modálním realismem“.⁹

4/ Fikční a historické světy

Vztah mezi možnými světy, jejich podobnosti a rozdíly, se dají určit ve srovnání nebo v protikladu jejich makromorfologií. Převodní problém fikce a historie z úrovně diskurzu na úroveň světa¹⁰ znamená dotázat se na to, zda jsou možné světy historie a fikce homomorfní

9 Chisholm považuje termín „aktuální“ za dvojnásobný a namísto něj navrhuje „svět, který je dán“ nebo „převažující svět“ (Chisholm 1981, 129). To může být užitečný terminologický návrh, který však pouze potvrzuje potřebu přidělit jednomu možnému světu výjimečný ontologický status.

10 Tato taktika, jako vše pod sluncem, není úplně nová. R. G. Collingwood, který se pokusil definovat rozdíl mezi fikcí a historií, se uchýlil k opozici mezi množstvím světů fikce a jediným, a právě jediným, světem historie: „Čistě imaginární světy se nemohou srážet a nemusí souhlasit; každý je světem pro sebe. Je však pouze jediný historický svět a vše v něm musí být v nějakém vztahu ke všemu ostatnímu, i když je tento vztah pouze topografický a chronologický“ (Collingwood 1993, 246). W. B. Gallie si uvědomil problémy této pozice (Gallie 1964, 57–62), ale alternativu možných světů nenabídl.

nebo zda vykazují výrazné makrostrukturní rozdíly. Věřím, že můžeme nalézt řadu takových rozdílu, zde však vezmu v úvahu jen ty nejnápadnější:

1. Tvůrce fikce se může libovolně toulat celým vesmírem možných světů a může vyvolat do fikční existence svět jakéhokoli typu. To platí zvláště pro základní typy. Fyzicky nemožné světy, nazývané nadpřirozené nebo fantastické, jsou ve fikci všech období zastoupeny stejně jako světy fyzicky možné, nazývané přirozené nebo realistické.¹¹ Naproti tomu světy historické jsou omezeny na fyzicky možné. Hranice mezi historií a mytologií leží právě zde. V mytologii jsou nadpřirozené bytosti (božstva, ďáblové, duchové atd.) součástí konstelace činitelů a svými činy přispívají k vyprávění. V historických světech nemohou být události připsány božskému činiteli (dokonce i když je historik věřící). Lidské dějiny jsou dějinami přirozených činitelů.

Pokud jde o mimořádné výkony obrazotvornosti, není nic přitažlivějšího než nemožné světy. Byl to Leibniz, kdo vymezil univerzum možného tím, že definoval nemožné – světy, které obsahují nebo implikují logické kontradikce. Tvůrci fikce, zvláště postmodernisté, jsou fascinováni výzvou konstruovat nemožné světy podobně, jako byli matematikové přitahováni nemožným úkolem kvadratury kruhu. Ronald Sukenick ve svém románu 98.6 (Sukenick 1975) konstruuje Izrael, který vypadá takto: „Zde, v Izraeli, je výjimečnost na denním pořádku. Jsme schopni žít ve státu, v němž se určité věci, které se staly, nestaly. A zároveň se staly [...] Způsob, kterým vstoupíte do státu Izrael, je skrze Psychosyntézu. V procesu Psychosyntézy, stejně jako v podvědomí nebo v zákonech psychiky, neexistuje negace“ (tamtéž, 179). Konstruování nemožného světa je zde předvedeno jako radikální *logický* zlom, nahrazení standardní (klasické) logiky logikou nestandardní, v níž „není negace“. Je těžké představit si historika, který by aspiroval na konstrukci nemožných

11 Ke studiu fantastických světů v období realismu viz Traill 1996; svět „moderního mýtu“ je rekonstruován in Doležel 1998, 185–198.

světů. Logické kontradikce, explicitní nebo implicitní, by strukturu historického světa zničily.¹²

2. Soubor činitelů v historickém světě je určen množinou činitelů, kteří se účastnili minulých událostí. Je-li odhaleno (řekněme třeba novými dokumenty), že v historickém světě je začleněna osoba, která aktuálně neexistovala nebo nemohla na události participovat, musí být z tohoto uskupení odstraněna. Jestliže naopak ukazuje nějaký nový doklad, že postava, která nebyla do historického světa začleněna, participovala na historické události, musí být tato postava do uskupení činitelů přidána. Žádné takové omezení neplatí pro konstelaci ve světech fikčních. Obvykle tato množina sestává z osob, které nikdy neexistovaly a které jsou shromážděny, aby jednaly a vzájemně jednaly dle rozhodnutí tvůrce fikce. Tato makrostrukturní opozice mezi fikčními a historickými světy se stává mnohem zřetelnější, jestliže uvažujeme literární žánr, v němž se zdá, že se fikce a historie překrývají, tedy historickou fikci. Definujícím rysem tohoto žánru je, že fikční postavy spoluexistují a vzájemně jednájí s protějšky, jimiž jsou postavy historické. Tak se v románu *Ragtime* (1974) E. L. Doctorowa druží Emma Goldmanová, Teddy Roosevelt, Harry Houdini, Sigmund Freud a další s otcem, malým chlapcem, mladším bratrem, Mamehou, Tatehem, malým děvčátkem atd. Tento rys dodává Doctorowově románu jeho literární efekt, ale zbaňuje ho platnosti jako historie americké společnosti počátku 20. století. Možný svět, v němž společně přebývají protějšky historických osob s osobami fikčními, není historickým světem.

3. Ani fikční, ani historické světy nejsou obydleny reálnými, aktuálními lidmi, nýbrž jejich možnými protějšky. Avšak existuje velký rozdíl mezi fikčním a historickým zacházením s mezisvětovou identitou. Tvůrci fikce praktikují radikálně neesencialistickou sémantiku; mohou změnit i individuální vlastnosti a životní epizody historických postav, když tyto přenášejí do fikč-

12 Dokonce i v oblasti fikce se konstrukce nemožných světů dosahuje pouze za cenu ztroskotání tvorby fikce (viz Doležel 1998, 165).

ního světa. Pravděpodobnost je požadavek určité poetiky fikce, nikoli univerzální princip tvoření fikcí. Pro historického Napoleona je podstatné, že zemřel na Sv. Heleně. Ale podle legendy, která je citována jako motto ve hře Georga Kaisera *Napoleon in New Orleans* (1937), byl Napoleon z ostrova zachráněn a odvezen do Severní Ameriky, kde v New Orleans zemřel.¹³ Postavy historických světů – stejně jako jejich události, prostředí atd. – musí být nositeli doložených vlastností. Historikové se zabývají neustálým zjemňováním historických světů, aby „doplnili nebo přepsali narativy podle stavu pramenů“ (Baumgartner 1975, 61).

4. Jak fikční, tak historické světy jsou nutně neúplné. Vytvoření úplného fikčního světa by vyžadovalo napsat text nekonečné délky, což je úkol za hranicemi lidských možností. Protože jsou možné světy fikce a historie neúplné, jsou mezery univerzálním rysem jejich makrostruktury. Avšak v charakteru, rozložení a zpracování mezer vykazují fikce a historie základní rozdílnosti.

Autor fikce má svobodu obměňovat počet, rozsah a funkce mezer; jeho volby jsou určeny estetickými (stylistickými) a sémantickými faktory. Například radikální neúplnost vzhledu romantického hrdiny slouží sémantickému účelu romantického narativu: fyzický detail obklopený prázdnotou na sebe soustřeďuje pozornost a je tak nabídnut pro symbolické čtení (Doležel 1980, 1–7). Thomas Pavel poznamenává, že „autoři a kultury mají výběr minimalizovat nebo maximalizovat nevyhnutelnou neúplnost“ fikčních světů a konstatuje, že kultury a období „stabilního světového názoru“ mají tendenci k minimalizaci neúplnosti, zatímco období „přechodu a konfliktu“ směřují k její maximalizaci (Pa-

13 Ronenová odmítla princip věrohodnosti s ohledem na fikční protějšky aktuálních míst: „a) je nemožné vymezit esenciální vlastnosti Paříže, které by se měly objevovat v každé její literární konstrukci; b) v různých fikčních světech mohou být přisouzeny rozdílné popisné množiny téměř jménu, a proto popisy, které nahrazují jméno v jednom konkrétním fikčním světě, nemohou být přeneseny nebo uplatněny v jiných možných světech“ (Ronen 1994, 503). Cohnová diskutovala opozici mezi biografii a fikcí a zdůraznila „biografovo omezení a romanopiscovu svobodu“ (Cohn 1989, 6).

vel 1986, 108, 109). Marie-Laure Ryanová užívá stupňů neúplnosti jako kritérium triadické typologie fikčních světů, v níž realistická fikce usiluje o nejvyšší stupeň úplnosti, aniž by tohoto ideálu byla schopna dosáhnout (Ryan 1984, 121–139). Lucien Dällenbach došel nezávisle k podobnému výsledku: úplnost realistických narativů, která vypadá jako realita, není nic než iluze „určená právě k zamaskování (jejich) prázdných míst“ (Dällenbach 1984, 201). Co se týká fikce obecně, týká se historické fikce zvláště. Autor historických románů nebo povídek má svobodu začlenit do svého fikčního světa určité historické fakty a jiné opomenout. Viktor Šklovskij detailně prozkoumal volby, které učinil L. N. Tolstoj, když psal *Vojnu a mír*. Tolstoj vypustil dobře zdokumentované fakty, které se nehodily pro jeho estetický a ideologický záměr.¹⁴

Protože fikční mezery vznikají v aktu tvoření světa, mají ontologickou povahu. Jsou to nezaplňitelné laky, které nelze vyplnit legitimním vyvozováním. Výroky o fikčních mezerách jsou nerozhodnutelné: nikdy nemůžeme rozhodnout, zda měla či neměla Ema Bovaryová mateřské znaménko na levém rameni.¹⁵ S poukazem na cause célèbre Nicholas Wolterstorff případně osvětlil ontologický charakter fikčních mezer: „Nikdy nebudeme vědět, kolik dětí měla lady Macbeth ve světech Macbethů. Není to proto, že by to vyžadovalo znalost mimo schopnosti lidských bytostí. Je to proto, že tu není nic, co by se dalo vědět“ (Wolterstorff 1980, 133; viz též Rescher – Brandom 1980, 5).¹⁶

14 Tolstoj je tak schopen prezentovat tažení z roku 1812 jako válku, v níž všechny třídy ruské společnosti nadšeně bojovaly. Utvořil radikální protiklad mezi Napoleonem, který „chce kontrolovat historii a který je přesvědčen, že historii kontroluje“, a Kutuzovem, který věří pouze v sílu lidu. Použil jemného narativního postupu „ozvláštnění“, aby posílil protiklad mezi francouzskou a ruskou linií příběhu. Šklovskij dochází k závěru, že *Vojna a mír* „není historie“, ale „kanonizace legendy“ (Šklovskij 1970, 64, 72, 60, 71, 75).

15 Příklad je vypůjčen z Heintze 1979, 94.

16 Zdůrazněme, že fikční sémantika musí rozlišovat mezi mezera-mi a implicitními fikčními fakty; první jsou nezaplňitelné, druhé se zaplňují vyvozováním (detaily viz Doležel 1998, 167–177).

Historické světy jsou neúplné jiným způsobem a jejich mezery jsou mezery jiného druhu. Mezery v historických světech jsou epistemologické, jsou dané limity lidského vědění. Paul Veyne vyjádřil tuto neúplnost velkolepou metaforou: „Historie je palác, jehož úplný rozsah neobjevujeme [...] a jehož komnaty také nevidíme najednou“ (Veyne 1984, 261). Prvotním zdrojem mezer je historikova kognitivní strategie, která je vedena buď čistě praktickou úvahou (obor výzkumu), nebo zvolenou strukturou „syžetu“, jak předpokládá Veyne a další. Ať je jejich motivace jakákoli, mezery jsou důsledkem historikova vědomého výběru¹⁷ a historik musí být připraven je obhájit. Druhý druh mezer v historických světech, mezery, které jsou způsobeny nedostatkem dokladů, ukazují nejjasněji svůj epistemologický charakter. Budou zaplněny, budou-li k dispozici nové dokumenty. Tento kognitivní vývoj je dobře známým rysem historiografie.

Skvělá studie Hughha Trevor-Ropera (*A Hidden Life*, 1976) je poučným příkladem tohoto pokroku. Jsme vpuštěni do historikovy dílny a pozorujeme ho, jak hraje dvě role: je zároveň detektivem, který objevuje nebo který dostává dokumenty o tajemné osobě, a spisovatelem, který konstruuje možný život této osoby.¹⁸ Důležitou součástí Trevor-Roperova pátrání je zhodnocení věrohodnosti dokumentů sepsaných subjektem jeho zkoumání. Historikova břitva rozděluje dokumenty na spolehlivé doklady a „výmysl“, „fantazii“, „fikci“ nebo „padělky“. Konstrukce historického světa může vycházet pouze ze spolehlivých dokladů. Jestliže není k dispozici žádný doklad, je ve světě ponechána mezera, mezera, kterou Trevor-Roper jasně označuje za epistemickou: „O Backhausových povinnostech

17 „Tváří v tvář velké různorodosti neopakovatelného individuálního nebo masového dění si musí historik vybrat, které ‚fakty‘ považuje za důležité a které musí odložit jako ‚irelevantní‘“ (Baron 1986, 15).
18 Trevor-Roper vyjadřuje spojitost mezi objevováním pramenů a psaním historie: „Když jsem dostal do vlastnictví tyto [...] důležité prameny, uvěřil jsem, že jsem schopen rekonstruovat a snad i vysvětlit Backhausův život“ (Trevor-Roper 1976, 9).

a úspěchu, které mu přinášelo jeho postavení profesora práva a literatury na Pekingské univerzitě, v němž setrval po deset let, nevíme nic; dokumenty Pekingské univerzity zmizely z lidského, nebo alespoň ze západního pohledu" (Trevor-Roper 1976, 37). Jestliže budou dokumenty Pekingské univerzity otevřeny pro výzkum, může být samozřejmě tato mezera v Trevor-Roperově možném životě Edmunda Backhouse vyplněna.

Mezi mezerami a historickými fakty existuje široké spektrum pravděpodobných domněnek. Tyto domněnky nejsou označeny za jisté fakty, ale je jim přidělen určitý stupeň pravděpodobnosti. Trevor-Roper používá bohatý slovník výrazů, které hodnotí spolehlivost jeho domněnek, jako je například: snad je pravděpodobné, je možné, možná ne, mít za to, historicky věrohodné, téměř jisté, můžeme předpokládat, může tomu dobře být, můžeme podezřívat, nevíme přesně, všechno je to čistá spekulace atd. Rozhodnutí o faktualitě domněnek je, tak řečeno, odloženo. Kritický historik nemůže jít nikam dále.

Historický relativismus spatřuje v nevyhnutelné neúplnosti historických světů nutné zkresení minulosti. Zatímco výběr faktů a mezer často odráží historikův osobní předsudek, je tento výběr, jak jsme již zmínili, vystaven kritickému přezkoumání v komunitě historiků. Pouze v totalitární historii je tvoření mezer vpravdě relativistické, vynucované politickou mocí. Mezery vznikají tak, že se vymaže každý historický činitel, který se stal personou non grata. Dva obrázky, které tu máme, jsou smutnou ukázkou této techniky.¹⁹ Fotografie byla pořízena v době, kdy byl Ježov Stalinův nejmocnější pochop; byla záměrně retušována poté, kdy byl v roce 1939 zatčen a zastřelen. Ježov se vypařil a nic po něm nezůstalo, kromě malého vroubku ve zdi, podél které vůdcové kráčeli. Sotva postřehnutel-

19 Fotografie jsou přetištěny z Volkogonova 1991. [Autor uvádí dvě skupinové fotografie, jež jsou obdobou známého českého případu s Gottwaldem při projevu, jednou s Clementisem, jednou bez Clementise v pozadí. Pro čtenáře z bývalého východního bloku jsou snímky tohoto typu běžné, a proto je nereprodukuje. Pozn. red.]

né, ale mocné znamení: historie může být děravěna, ale nutně zanechává stopy.

Totalitární moc vytváří v historických světech meze-ry tím, že vymazává dokumentované fakty. Chová se jako tvorba fikce v tom, že dává mezerám ontologický status, promítá je do aktuálního světa. Totalitární historiografie není přepisování historie, nýbrž pokus o předělání minulosti – takový je alespoň její předpokládaný dosah v času a prostoru, který kontroluje. Ale mimo sféru své kontroly nemůže dosáhnout víc než vytvořit zaplnitelné epistemické mezery tím, že potlačí existující důkazy. Nakonec je toto úsilí totalitární historie marné, protože získávání historického poznání postupuje právě opačným směrem: zaplňováním mezer v historických světech, mezer epistemologických, hledáním nových dokladů. Historikové mimo dosah totalitární moci nemohou tolerovat a netolerovali její zkresené historické světy.

Čtyři rozdíly v makrostrukturních vlastnostech fikčních a historických světů, které jsem právě stručně popsal, se dají shrnout do často zmiňovaného obecného protikladu mezi svobodou tvůrce fikce a omezeními vloženými na historika. Vědomí těchto omezení vede vědce ke standardní formulaci, že historie je re-konstrukce minulosti. Z pohledu sémantiky možných světů je tato formulace nezávadná, pokud chápeme, že historická rekonstrukce znovu nevytváří minulost v její aktualitě, ale v reprezentované možnosti.

5/ Světy a diskurzy

Pojem možných světů jsem použil k tomu, abych popřel rovnost mezi historií a fikcí na „vyšší“ úrovni. Nyní se vrátím na úroveň diskurzu, abych prověřil tuto rovnost na její vlastní půdě. Díváme-li se na diskurz jako na prostředek konstrukce možných světů, můžeme postulovat zásadní rozdíly mezi historickým a fikčním diskurzem v termínech, jako jsou pravdivostní podmínky, ilokuční charakteristiky a cíle.

Možné světy fikce jsou výtvo-ry *poiesis*. Autor tím, že píše text, vytváří fikční svět, který nebyl před tímto

aktem k dispozici. Klíčem k porozumění poiesis jsou pravdivostní podmínky fikčního diskurzu. Jak rozpoznal již v roce 1892²⁰ Gottlob Frege, fikční texty (věty) postrádají pravdivostní hodnotu, to znamená, že nejsou ani pravdivé, ani nepravdivé (Frege 1980, 62). Nemá žádný smysl ptát se, zda Gustave Flaubert říkal pravdu nebo lhal, když nechal Emu Bovaryovou zemřít tak, že se otrávil. Neexistoval tu žádný svět, žádný život ani smrt Emy, které by předcházely Flaubertově psaní. Ale vyjmutí z pravdivostního hodnocení je pouze první krok v našem pojetí poiesis; krok druhý je rozpoznání specifického ilokučního charakteru fikčního diskurzu. Fikční diskurz je performativní tím, že povolává možný svět do fikční existence.

Toto vysvětlení síly fikčního diskurzu konstruovat svět je stimulováno teorií performativních mluvních aktů J. L. Austina (Austin 1962). Fikční diskurz obsahuje performativy, které mají autentifikační sílu.²¹ Jestliže je možné autentifikováno úspěšným performativem, je převedeno ve fikčně existující. Jednorozci a víly, Odysseus a Raskolnikov, Brobdingnag a Čevengur existují objektivně jakožto autentifikované možnosti a čtenáři k nim mohou takto kdykoli získat přístup, strachovat se jich nebo s nimi soucítit, mluvit nebo se o nich dohadovat.

Přisvojuje si však čtenářův, interpretův nebo historikův diskurz pravdivostní podmínky diskurzu fikčního? Zřejmě ne. Je smysluplné, ba téměř nutné ptát se, zda je pravdivé tvrdit, že Ema Bovaryová zemřela na tuberkulózu. Věty o fikčním světě *Emy Bovaryové* jsou v Austinově smyslu konstativy a jako takové podléhají pravdivostnímu hodnocení.²² Jsou pravdivé nebo

20 Frege neuvádí termín „fikce“, ale jeho německé „Dichtung“ je anglickému termínu nanejvýš blízké.

21 Detaily viz Doležel 1998, 146–168.

22 Aby odlišil věty fikčního textu od výroků o fikčním světě, označil Pavel ty druhé jako *ersatz-věty* (Pavel 1975–76). John Woods drammatizoval jejich pravdivostní podmínky tím, že je nazval „citlivé na sázku“: lze vyhrát sázku na větu „Sherlock Holmes žil na Baker Street“, ale prohrát sázku na: „Sherlock Holmes žil na Berczy Street“ (Woods 1974, 13–14). Charles Crittenden podporuje pravdivostní

nepravdivé vzhledem k fikčnímu světu, který je možné nahlédnout poté, co byl zkonstruován autorovým psáním.

Historický diskurz je diskurz konstativů. Je smysluplné, ba nutné se ptát, zda je pravdivé, že Napoleon zemřel na Sv. Heleně, nebo v New Orleans. To je, samozřejmě, jen pouhé opakování tradiční reakce na historický relativismus. Ale pojem historického světa nám umožňuje podpořit tuto pozici novým argumentem. Historický diskurz musí mít pravdivostní funkci, aby konstruoval možné světy, které slouží jako *modely* minulosti. Zatímco fikční poiesis konstruuje možný svět, který neexistoval před aktem psaní, historická noesis užívá psaní k tomu, aby konstruovala modely minulosti, která existuje (existovala) před aktem psaní.

Modelující úlohu možných světů v poznání postřehl obecně Umberto Eco: „Zkoumáme pluralitu *possibilití*, abychom našli vhodný model pro *realia*“ (Eco 1989b, 57). Jaderný fyzik J. S. Bell zkonstruoval „šest možných světů kvantové mechaniky“ jako modely dynamiky elementárních kvant. Jeho model nezachází s kvantovými jevy jako s „přípustnými variacemi náhodného detailu“, nýbrž je začleňuje do „koherentního teoretického obrazu“. Když předložil existující možné světy kvantové mechaniky, Bell klade a zodpovídá otázku, která je pro naše uvažování ústřední: „Do jaké míry jsou tyto možné světy fikce? Jsou jako literární fikce v tom, že jsou svobodnými výtvary lidské mysli. V teoretické fyzice ví někdy tvůrce od samotného počátku, že je jeho dílo fikce, např. tehdy, když pracuje se zjednodušeným světem, v němž prostor má jenom jednu či dvě dimenze namísto tří. Častěji se dozvíme

hodnocení výroků o fikčních světech argumentem, který je zvláště relevantní v kontextu současné literární teorie: „Obsah příběhu – jeho fikční svět – má nezávislý status, který může poznat každý, kdo ho čte. Tento obsah je tak objektivní a nezávislý na víře jednotlivců takto: zda-li je nějaká postava v příběhu nebo zda-li tam platí daný stav věcí, není věcí arbitrární víry; tyto skutečnosti závisí na tom, co říkají věty, které vytvářejí příběh“ (Crittenden 1991, 93).

teprve později, že se jedná o fikci, když je hypotéza prokázána jako falešná. Když je teoretický fyzik seriózní, když nezkoumá záměrně zjednodušené modely, liší se od romanopisce tím, že si myslí, že by jeho příběh mohl být pravdivý“ (Bell 1989, 359, 369).

Tato slova fyzika přímo souvisí s rozdílem mezi Fregeho a konstruktivistickou filozofií jazyka. Postupujeme ve Fregeho duchu, když rozpoznáváme, že rozdílné cíle *poiesis* a *noesis* vyžadují dva rozdílné druhy diskurzu: jeden performativní, provázený absencí pravdivostního hodnocení, druhý konstativní, provázený pravdivostní funkcí. Jestliže zrušíme tento rozdíl a budeme tvrdit, že existence všech světů závisí na diskurzu a že všechny diskurzy jsou performativní, nacházíme se v konstruktivistické filozofii.

První polovinu axiomu konstruktivistické filozofie explicitně vyjádřil Nelson Goodman: „Můžeme mít slova bez světa, ale nemůžeme mít svět bez slov nebo jiných symbolů“ (Goodman 1978, 6).²³ Filozof neudává směr, kde bychom mohli najít „slova bez světa“. Na tento směr je poukázáno ve druhé části axiomu, který formuloval Roland Barthes: „Psaní (ve smyslu *écriture*) nemůže nadále označovat operaci zaznamenávání, zápisu, zobrazení, ‚znázornění‘ (jak by řekli klasikové); spíše označuje přesně to, co lingvisté v poukazu k oxfordské filozofii nazývají performativem“ (Barthes 1977a, 145).²⁴

Performativní psaní vytváří svět, v němž existují slova. Avšak performativní psaní, pokud vůbec něco performativní, musí být aktuální slova a jako taková nemohou existovat nikde jinde než v aktuálním světě. V konečném důsledku celá stavba konstruktivistické

23 Ke kritice „sémiotického idealismu“ konstruktivistické filozofie viz Savan 1983 a Freudlieb 1988.

24 Barthes v článku *Le discours de l'histoire* aplikuje obecnou myšlenku performativního charakteru psaní na historický diskurz: „Historický diskurz je manipulovaný performativ, v němž zdánlivý konstativ (deskriptiv) není nic než označující mluvního aktu jako aktu autority“ (Barthes 1981, 17). Poznamenejme, že Barthes de facto porušuje ducha oxfordské filozofie; Austin objevil performativ, ale nehodil přes palubu konstativ.

filozofie, na níž spočívá rovnítko mezi fikcí a historií, se buď zřítí, nebo musí být podpořena magickým performativem, který konstruuje svět pro svá slova.

6/ Otevřená hranice

Někteří historikové se připojili k postmodernistické výzvě, ale zaujali umírněnější pozici. Suzanne Gearhartová je dobrým příkladem, protože vysvětluje svůj způsob myšlení v jasně psaném úvodu ke své knize (Gearhardt 1984). Souhlasí s postmodernistickou kritikou všech rigidních opozic a zavřených hranic a poukazuje na to, že „jsme svědky rostoucího vzájemného propojení teorie historie a teorie fikce“ (tamtéž, 8). Vycházejíc z Michaila Bachtina (citace z Bachtina slouží jako motto knihy), prohlašuje hranici mezi fikcí a historií za „otevřenou“: „Oblasti, které [tato hranice] má rozdělovat a vymezovat, ji neustále překračují“ (tamtéž, 4). Odmítá pohled na literaturu (sic!) a na historii jako na „suverénní, autonomní entity“ a namísto toho požaduje „vztah, v němž jsou tyto dva termíny viděny jako formálně podobné, protože si navzájem vypůjčují a zároveň každý odmítá svým vlastním způsobem přiznat toto vypůjčování“. Gearhartová však zakončuje náčrt své teoretické pozice tím, že potvrzuje naši opozici: „Historie a fikce nikdy úplně nesplynou z téhož důvodu, proč nejsou suverénní. Rozdíl mezi těmito dvěma oblastmi se znovu a znovu potvrzuje; ačkoli mohou být z určité perspektivy viděny jako *formálně* identické, jejich vztah není nikdy čistě formální“ (tamtéž, 28).

Myslím si, že blízký této pozici je i Gérard Genette. Rozpoznal, že „narativní formy lehce překračují hranici mezi fikcí a ne-fikcí“ (Genette 1991, 93). Nepřekvapuje, že jeho naratologický model funguje dobře, je-li aplikován na „faktuální *récit*“. To ho vede k závěru, že musíme „silně ztlumit hypotézu o a priori rozdílu v narativním režimu fikce a ne-fikce“ (tamtéž, 91). Genette se však drží „Šalamounova soudu“ a neztotožňuje se explicitně s rovnítkem mezi fikcí a historií.

Hlavním tvrzením této eseje bylo, že vztah mezi fikcí a historií „není nikdy čistě formální“ – je to především opozice sémantická a pragmatická. I když se hlásíme k této opozici, nejsme nuceni popřít různé druhy vzájemného pronikání. Sémantika možných světů nemá nic proti myšlence otevřené hranice, ale pojí její uznání s tím, že by se ráda dozvěděla, co se stane, je-li hranice překročena. Jinými slovy, ptá se, co se stane s historickým jevem, pronikne-li do světů fikčních, a co se stane s fikčním jevem, když vnikne do historických světů. Pojednejme stručně o třech dobře známých případech takového přechodu.

1. Historická fikce. Historická fikce, o které jsme se již zmínili, ukazuje, že v tomto případě se historické migranty přizpůsobují sémantickým a pragmatickým podmínkám fikčního prostředí. Historické postavy se transformují do fikčních protějšků a stávají se tak účastníky interakce a komunikace s osobami fikčními. Výsledkem je, že konstelace činiteľů historického románu nebo povídky je rozštěpená do dvou podmnožin, z nichž jedna sestává z fikčních osob majících historické protějšky, druhá z fikčních osob bez takových protějšků. Toto rozštěpení vytváří makrostrukturu, která si zaslouží výzkum, ale neohrožuje suverenitu fikčního světa.

Totéž platí o průnicích v opačném směru. Historický román měl od svého počátku silný vliv na koncepci historických světů. Trevor-Roper potvrzuje vliv Waltera Scotta na romantické historiky, když cituje Carlyla: „Scottovy historické romány učily všechny lidi pravdě, která vypadá jako truismus, ale byla prakticky neznámá autorům historie a jiným: že totiž minulá období světa byla skutečně vyplněna žijícími lidmi, nikoli protokoly, státními dokumenty, kontroverzemi a lidskými abstrakcemi“ (Trevor-Roper 1969, 23–24). My se ale můžeme odvážit dále. Jestliže je, jak tvrdí Carlo Ginzburg, „kognitivní strategie“ historiků „nezbytně individualizující (ačkoli individuálním případem může být společenská skupina nebo celá společnost)“ (Ginzburg 1990, 106), není příliš násilné, usoudíme-li, že

fikční světy, světy individualizovaných jednotlivců, slouží jako příklady historických světů.²⁵ To je jistě pravdivé pro takové historické světy, které jsou soustředěny okolo života nějaké osoby nebo skupiny osob. Současný zájem o historii každodenního života dal nový popud těmto historickým biografii. Ginzburgova *The Cheese and the Worms* (1980) a *The Return of Martin Guerre* Natalie Zemon Davisové (1983) jsou pravděpodobně těmi nejznámějšími případy životních historií.

2. Kontrafaktuální historie. Je oprávněně říci, že většina historiků zastává názor, že „to, co se stalo, se stát muselo“ a že uvažovat kontrafaktuální alternativy je spíše „salonní hra“ (Carr 1990, 44). Ale tato společenská hra se vášnivě hrála alespoň od roku 1932 a řada současných historiků věří, že není pouhým rozptýlením.²⁶

Lidská historie je masivní komplex soukromých a společenských akcí a interakcí konaných velkým množstvím osob – činitelů; všechny klíčky a zákruty, všechny pokusy, úspěchy a nezdary, které konstituují nevyhnutelnou kontingenci jednání, jsou uloženy v historii.²⁷ Od svého počátku v díle Georga H. von Wrighta moderní teorie jednání, formulovaná v rámci možných světů, zdůrazňuje tuto kontingenci: z každého daného počátečního stavu může činitel postupovat ke dvěma nebo více možným stavům konečným. Abychom poznali činitelovu životní historii „musíme nejenom vědět, jak se svět aktuálně mění, ale také to,

25 „Základní okruh narativu“ je „svět individuů“. „Cervantesův Don Quijote není v základě typ nebo symbol, ale individuum“ (Martínez-Bonati 1981, 24).

26 Uvádím rok 1932, protože v tomto roce byla pulikována kniha *If It Had Happened Otherwise. Lapses into Imaginary History*, ed. J. C. Squire. Druhé, rozšířené vydání (1972) obsahuje esej George Trevelyana, která sahá zpět do roku 1907. Obsažným pojednáním o problematice kontrafaktuální historie je kniha Alexandra Demandta *History that Never Happened* (1993); její teoretická hodnota je závažně snížena tím, že autor zcela ignoruje nebo nezná myšlenku možných světů v současném bádání.

27 Myslím si, že kontingence historie činí veškeré předpovědi o jejím budoucím směru velmi riskantními.

jak by se změnil od jedné příležitosti ke druhé, kdyby činitel nezasahoval" (Wright 1968, 43–44, 47).

Trevor-Roper charakterizuje historii slovy, která velmi připomínají Wrightův popis lidského jednání: „V každém daném okamžiku dějin existují skutečné alternativy a odmítnout je jako nereálné, protože se nerealizovaly [...] znamená ze situace realitu vypustit. Jak můžeme ,vysvětlit, co se stalo a proč', jestliže se stále díváme jediné na to, co se stalo, a nikdy nebereme v úvahu alternativy, celkové rozložení sil, jejichž tlak vytvořil danou událost?" (Trevor-Roper 1980, 12–13). Podobně Geoffrey Hawthorn s odvoláním na epistemologický princip Roberta Nozicka poukazuje na to, že dějinám můžeme rozumět, pouze když „umístíme aktuální v prostoru možností" (Hawthorn 1991, 17).²⁸ Jako svůj zvláštní případ přibírá kontrafaktuální historii Philipa Guedally o tom, co by se mohlo stát, kdyby bitvu u Lanjarónu (1491) vyhráli Maurové a nikoli katoličtí králové. Podle jednoho možného scénáře by se islámské království Granada stalo impériem 20. století. Možné důsledky maurského vítězství vyjevují klíčovou důležitost této bitvy. Uvažování neaktualizovaných možností také vyjevuje, že dokonce v takovém momentu, kdy je osud celých zemí nebo kontinentů v sázce, by mohly o výsledku rozhodnout náhodné faktory. Byla by Říjnová revoluce úspěšná, „kdyby byl náhodou Lenin zabit v létě 1917?", ptá se Howe, vrací se k otázce, kterou si kladl Lev Trockij. A dodává, že Trockého odpověď byla „opatrné ,ne', pravděpodobně by nebyla úspěšná, protože úloha právě tohoto jedince byla ústřední" (Howe 1978, 16). Ale kdyby Říjnová revoluce nebyla úspěšná, byla by historie Ruska a celého světa ve 20. století radikálně odlišná.

28 Měli bychom se zamyslet nad Nozickovou původní formulací: „Jsem v pokušení říci, že vysvětlení umísťuje něco do aktuálnosti, ukazuje jeho aktuální spoje s jinými aktuálními věcmi, zatímco porozumění je umísťuje do sítě možností a ukazuje spoje, které by mělo s ostatními neaktuálními věcmi nebo procesy" (Nozick 1981, 12).

Ošidnost určitých historických situací vyvstává pouze tehdy, bereme-li v potaz kontrafaktuální výsledky. Na tento kognitivní přínos kontrafaktuální historie upozornil Trevor-Roper: „Neváhám říci, že v letech 1940–41 pouhá náhoda, která se mohla lehce přihodit, mohla nejenom obrátit výsledek války a přetvořit následné uspořádání světa, ale mohla by také vložít na svět novou syntézu idejí a moci a vytvořit nový kontext jak pro politiku, tak pro myšlení" (Trevor-Roper 1980, 11). Zajisté, pro ty, kdo věří, že dějiny jsou výsledkem „železných zákonů", je nedůležité, že katoličtí králové byli slabí, že Lenin byl v říjnu 1917 naživu, že Franco řekl „ne" invazi do Gibraltaru. Ale pro ty, kdo chápou, že dějiny jsou jednání a vzájemné jednání lidských jedinců a skupin, jsou možné alternativy, které by se mohly stát díky chybám úsudku, impulzu vášní a instinktů, nehodám, štěstí či smůle a všem ostatním „náhodným" faktorům, jsou nezanedbatelné dimenze historických světů.

Alexander Demandt pečlivě zvažuje roli náhody v dějinách. Navrhuje, že náhoda má různou moc v závislosti na stadiu dějinného procesu a na úseku dějin. Demandt názornou metaforou ukazuje, že „mnohé dějinné procesy mají nálevkovitou strukturu. Začínají široce otevřenou situací, v níž jsou stále ještě možné nejrůznější druhy věcí, ale v průběhu času se zužují a nabírají na rychlosti stejnou měrou, jakou ztrácejí na svobodě [...] Potom, v konečném stadiu nás láká ohlednout se zpět na náhodné události, které celou věc umožnily nebo jí mohly zabránit". Pokud jde o „úseky" dějin, Demandt věří, že moc náhody je nepřímo úměrná úloze, kterou v dějinném procesu hrají osobnosti; je velmi silná v dějinách umění, literatury a náboženství, ale relativně slabá v dějinách vědy a techniky (Demandt 1993, 69–113, 27, 26–34).

Kontrafaktuální historie je myšlenkový experiment: změnou nebo eliminací určitého faktoru faktuálních dějin testuje důležitost tohoto faktoru. Z tohoto důvodu se kontrafaktuální historie zaměřuje na jednoduché ano/ne situace: vyhrát/prohrát bitvu, válku, volby,

mocenský boj; vůdce je/není zavražděn. Když se „strová struktura“ možné historie stává rozlehlým labyrintem větvících se cest, ztrácí celý tento podnik interpretační sílu a důležitost. Alternativní historie *longue durée* – jako například konstrukt historie světa A. J. Toynbeeho, který vychází z předpokladu, že Alexandr Veliký nezemřel tak mladý, jak ve skutečnosti zemřel – se čte jako fantastický příběh.

Kontrafaktuální historie je myšlenkový experiment, ale není arbitrární – může být kriticky hodnocena. Když německý historik Andreas Hillgruber navrhl, že selhání pokusu zavraždit Adolfa Hitlera 20. července 1944 a následné pokračování války zachránilo miliony německých životů, které by jinak byly ztraceny, byl terčem oprávněné kritiky svých německých kolegů. Perry Anderson tuto kritiku shrnuje: „Kdybychom provedli kontrafaktuální kalkulaci, pak by bylo nepochybné, že svržení Hitlera v červenci 1944 by zkrácením války zachránilo mnohem více životů, než kolik jich bylo hypoteticky zachráněno pokračováním v boji do německé kapitulace“ (Anderson 1992, 59). Zvažování alternativ se stává zcela exaktní, jestliže je můžeme kvantifikovat. Výpočty a projekce pomocí počítačů zřejmě způsobí, že se kontrafaktuální historie stane ještě přitažlivější a přesnější.²⁹

Trevor-Roper poukázal na to, že historikova konstrukce kontrafaktuální historie je akt imaginace: „Vrátit minulosti její ztracené nejistoty, otevřít znovu, byť jen na okamžik, dveře, které *fait accompli* uzavřel, to vyžaduje úsilí imaginace“ (Trevor-Roper 1980, 16). Tak je ustavena spojitost s tvorbou fikce. Jak jsem již naznačil, je často obtížné rozhodnout, zda kontrafaktuální historik podniká kognitivní myšlenkový experiment, nebo skládá fantastický příběh. Tato spojitost je ještě intimnější v důsledku existence kontrafak-

29 Kognitivní důležitost kontrafaktů závažně vzrostla od té doby, kdy byly legitimovány logikou možných světů Davida Lewise (Lewis 1973). Současný kognitivní výzkum naznačuje, že „uvažovat o kontrafaktuálním a obecněji brát v potaz imaginární možnosti je důležitou složkou inteligence“ (Roese – Olson 1995, 5).

tuální historické fikce, jakou je například *Fatherland* (1992) Roberta Harrise nebo *Terra Nostra* (1975) Carlose Fuentesese. V konstrukci kontrafaktuálních světů jsou angažovány jak *noesis*, tak *poiesis*. Avšak tyto podniky mají zcela různé cíle. Kontrafaktuální světy historika jsou metodologické pomůcky; neberou v potyčbu faktuální historické světy: Maurové byly poraženi v bitvě u Lanjarónu, Lenin nezemřel v létě 1917, Německo nevyhrálo válku proti Británii v letech 1940–41. Kontrafaktuální historie tvůrců fikce je parodií klasické historické fikce; dějinná minulost poskytuje herce a scénu pro svou „karnevalizaci“ (McHale 1987, 90).

3. Faktuální narativ. „Faktuální fikce“, „dokumentární fikce“, „nefikční román“, „literatura faktu“ – tyto a další nálepky se používaly pro označení žánrů nebo typů diskurzů, které jsou nejpozoruhodnějším projevem otevřených hranice mezi fikcí a historií. Pro tyto žánry budu užívat popisné označení „faktuální narativ“ jako obecný termín. Faktuální narativ byl pěstován v minulosti (Daniel Defoe, Charles Dickens, Anton Pavlovič Čechov, Viktor Šklovskij); na popularitě získal po druhé světové válce jako jeden z projevů fascinace naší kultury grafickou dokumentací.

Faktuální narativ, stejně jako narativ historický, poskytuje, nebo přinejmenším tvrdí, že poskytuje, dokumentovaný a přesný obraz; na rozdíl od historického narativu zobrazuje současnost. Jinými slovy, možné světy faktuálního narativu jsou modely svědecky pozorované současnosti. Naproti tomu diskurz faktuálního narativu je fikční. Tak se to aspoň jeví kritikovi nebo teoretikovi, který klade rovnítko mezi narativizací a fikcionalizací. V této studii jsem takové rovnítko odmítl. Nyní, v jejím závěru, bych rád ukázal, jak můžeme v rámci, který zde hájím, teoreticky zhodnotit nejznámější projev poválečného faktuálního narativu, díla tzv. nového žurnalismu.

Bylo řečeno, že nový žurnalismus je bezostyšně subjektivistický: autor klade sám sebe do středu světa, který obvykle konstruuje vyprávěním v první osobě. Robert A. Smart jde tak daleko, že spojuje prózu nové-

ho žurnalistu s metafikcí: „Nefikční román [...] je vždycky metafikční [...] Tím, že jako autor argumentuje pro platnost (validitu) románu, obhájí také identitu a platnost své vlastní zkušenosti a existence v něm“ (Smart 1985, 12). John Hollowell staví do protikladu tento subjektivismus s přijatými standardy žurnalistiky: „V ostrém protikladu k ‚objektivitě‘, o níž se reportér snaží ve standardním novinovém článku, je hlas nového žurnalisty otevřeně subjektivní; nese známku jeho osobnosti“ (Hollowell 1977, 22).

S tímto tvrzením polemizuje Tom Wolfe. Poukazuje na to, že „ve většině nejlepších děl této formy [...] zůstává autor absolutně neviditelný“ (Wolfe 1973, 42). Hlavní tížadostí nových žurnalistů není kultivovat svůj vlastní obraz, ale „vyhladit“ současný román. Místo „retrográdní“ a společensky irelevantní fikce má být přejato dokumentární prózou, která je neméně mocná než klasický realistický narativ. Aby dosáhli tohoto cíle, noví žurnalisté vnesli do žurnalistické prózy postupy typické pro narativ fikční. Podle Wolfa jsou z nich nejdůležitější „konstrukce díla jako posloupnosti scén“, „dialogy“, „úhel pohledu třetí osoby“ a symbolické detaily „životního stylu“ (tamtéž, 31–33). Wolfe věří, že tyto postupy pocházejí od Gogola, Dickense, Balzaka, Dostojevského a jiných realistů 19. století. My však víme, že některé z užívaných postupů, zvláště pohyblivý úhel pohledu a vnitřní monolog, jsou oblíbenci modernismu. Nový žurnalistismus tak dezaktualizuje to, co v 19. století dělala narativní historie: přejímá postupy, které byly vytvořeny a prověřeny ve fikčním narativu. Nový žurnalistismus je nejnovější stadiem v dějinách „efektu reality“, který je vytvářen osvědčenými prostředky tvorby fikce.

Masivní užívání postupů vypůjčených z fikčního narativu způsobuje, že faktualnost nového žurnalistu je podezřelá. Avšak všichni jeho představitelé nás znovu

30 Wolfe není zastrašen tím, co mnozí považují za nejdotěrnější otázku: „Jak může žurnalista, který píše ne-fikci, proniknout přesně do myšlenek jiné osoby?“ Odpověď je „podivuhodně jednoduchá“: „Vytápte se jí na její myšlenky a city spolu se vším ostatním“ (Wolfe 1973, 32).

a znovu ujišťují, že jejich díla jsou úzkostlivě přesným záznamem toho, co „se skutečně stalo“ (Wolfe 1973, 34). Všechny podezřelé rysy – doslovný dialog, odhalení „myslí jiných osob“, intimní znalost postav a situací – mohou být vysvětleny jednou tradiční žurnalistickou praxí: zručným a trpělivým zpravodajstvím. Historikova rekonstrukce vychází ze znalosti, kterou získává pozorným zkoumáním archivních dokumentů. Přítomnost, kterou zkoumá nový žurnalista, je přístupná, takže konstruuje modely na základě znalosti získané důvěrným pozorováním, pozorným nasloucháním a věrným zaznamenáním interviewů.³⁰ Jestliže můžeme dokázat, že dokumentarista do svého konstruktu světa včlenil vymyšlené postavy nebo epizody, pak je vinen porušením norem žánru a jeho dílo musí být překlasifikováno a prohlášeno za fikční.³¹

Závěr

Tato studie je pokusem o odpověď na postmodernistickou výzvu a o potvrzení zásadního rozdílu mezi fikčním a historickým narativem. Její strategie spočívá v tom, že posunuje argumentaci z formální roviny (narativní a poetické postupy) do roviny sémantické a pragmatické, tzn. od narativních a poetických postupů k možným světům a ilokučním charakteristikám. Postmodernistická výzva nám nicméně dává podnět k zamyšlení tím, že odkrývá dva druhy napětí uvnitř historického (a faktualního) narativu. První napětí je mezi paratextem, kde se tvrdí, že dílo je faktualní,³² a textem, který se čte jako literární fikce. Druhé napětí je mezi konstruujiícím textem, který se zdá, že funguje jako fikční performativ, a zkonstruovaným světem, který se nabízí jako rekonstrukce minulých nebo současných

31 Toto činí Smart s knihou Trumana Capota *Chladnokrevně*. Poukazuje na „tři důležité pasáže románu, které byly vymyšleny nebo změněny“, a na další události, které „zřejmě nejsou zdaleka přesné“ (Smart 1985, 81–84).

32 Paratext musíme chápat v nejširším smyslu: jako všechny dodatky k textu, který konstruuje svět, jsou-li v díle samotném (tituly, motta, předmluvy), nebo je najdeme v autorových komentářích mimo dílo.

událostí. Toto dvojí napětí vytváří nejistotu ohledně statusu historického (a faktálního) narativu.³³ Postmodernistická teorie, která spoléhá na čistě formální analýzu, řeší tuto nejistotu tím, že se přiklání na stranu fikcionalitu: požadavek faktuality je kulturně motivovaná iluze, která zastírá fikcionalitu tohoto narativu. Sémantika možných světů obnovuje rovnováhu tím, že zdůrazňuje sémantické a pragmatické faktory diskurzu (psaní): aniž by popřela existenci oblastí nejistoty, postuluje pevná sémantická a pragmatická kritéria pro rozlišení mezi historickým (faktálním) a fikčním narativem.

Postmodernistická výzva klade nové otázky, které nemohou být zodpovězeny starými argumenty proti historickému relativismu. Sémantika možných světů může takové argumenty poskytnout, protože sama sebe považuje za dítě současnosti. „Metahistorie“ nemusí být nástrojem zániku historiografie. Naopak, může teoreticky ospravedlnit hledání historické pravdy praktikované historikem a odpor, který ke zkeslování známých historických faktů pocíťují obyčejní lidé.

Literatura

- Adams, Robert Martin: *The Roman Stamp*. Berkeley – London, University of California Press 1979.
- Allén, Sture (ed.): *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences. Proceedings of Nobel Symposium 65*. Berlin – New York, de Gruyter 1989.
- Austin, John Langshaw: *How to Do Things with Words*. Oxford, Clarendon Press 1962.
- Baron, Salo W.: *The Contemporary Relevance of History. A Study in Approaches and Methods*. New York, Columbia University Press 1986.
- Bell, John Stewart: *Philosophical Consequences of Quantum Theory*. Notre Dame, University of Notre Dame Press 1989.

33 Oblast nejvyšší neurčitosti ve faktálním narativu je neprostupná a nepověřitelná oblast soukromé zkušenosti. Leona Tokerová naznačuje, že by mohl být užitečný koncept „čtenářského váhání“: „Čtenář může váhat mezi tím, zda přijme materiál jako pravdivý, nebo lživý – nebo jako přesný, či přibližný“ (Toker 1997, 198). Avšak tím, že nahradíme sémantický pojem pojmem pragmatickým, nezískáme žádný teoretický prospěch. Aby čtenář váhal, musí váhat o něčem. Předmět váhání je vepsán na sémantické rovině, nikoli na pragmatické (psychologické) rovině váhání. Ke kritice Todorova původního pojmu čtenářského váhání viz Traill 1996, 4–5.

- Bradley, Raymond – Swartz, Norman: *Possible Worlds*. Oxford, Blackwell 1979.
- Carr, Edward Hallett: *What is History?*. London, Penguin 1990.
- Collingwood, Robin George: *The Idea of History*. Oxford, Clarendon Press 1993.
- Coste, Didier: *Narrative as Communication*. Minneapolis, University of Minnesota Press 1989.
- Cresswell, Maxwell John: *Semantical Essays. Possible Worlds and Their Rivals*. Dordrecht – London, Kluwer 1988.
- Crittenden, Charles: *Unreality. The Metaphysics of Fictional Objects*. Ithaca, Cornell University Press 1991.
- Dällenbach, Lucien: *Fragment und Totalität*. Frankfurt am Main, Suhrkamp 1984.
- Davis, Natalie Zemon: *Fiction in the Archives*. Cambridge, Polity 1987.
- Demandt, Alexander: *History That Never Happened*. London, McFarland 1993.
- Doležel, Lubomír: A Short Note on a Long Subject. In *Voz'mi na radost. To Honour Jeanne van der Eng-Liedmeier*, Amsterdam, Slavic Seminar 1980, s. 1–7; *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press 1998 [česky: *Heterocosmica*. Praha, Karolinum 2003].
- Frege, Gottlob: *Funktion, Begriff, Bedeutung. Fünf Logische Studien*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht 1980.
- Friedlander, Saul (ed.): *Probing the Limits of Representation*. Cambridge, MA – London, Harvard University Press 1992.
- Gallie, Walter Bryce: *Philosophy and the Historical Understanding*. New York, Schocken Books 1964.
- Genette, Gérard: *Fiction et Diction*. Paris, Seuil 1991.
- Ginzburg, Carlo: *The Cheese and the Worms*. Baltimore, Johns Hopkins University Press 1980.
- Goodman, Nelson: *Ways of Worldmaking*. Hassocks, Harvester Press 1978.
- Hawthorn, Geoffrey: *Plausible Worlds*. Cambridge, Cambridge University Press 1991.
- Heintz, John: Reference and Inference in Fiction. *Poetics* 8, 1979, s. 85–99.
- Hintikka, Jaakko: *The Intentions of Intentionality and Others New Models for Modalities*. Dordrecht, Reidel 1975; *L'intentionnalité et les mondes possibles*. Lille, Presses universitaires de Lille 1989.
- Hollowell, John: *Fact & Fiction. The New Journalism and the Non-fiction Novel*. Chapel Hill, University of North Carolina Press 1977.
- Howe, Irving: *Leon Trotsky*. New York, Viking Press 1978.
- Kirkham, Richard L.: *Theories of Truth. A Critical Introduction*. Cambridge, MA, MIT Press 1992.
- Kripke, Saul A.: Semantical Considerations on Modal Logic. *Acta Philosophica Fennica* 16, 1963, s. 83–94.
- Lang, Berel: *Act and Idea in the Nazi Genocide*. Chicago – London, University of Chicago Press 1990.

Lewis, David: *Philosophical Papers*. New York, Oxford University Press 1983; *On the Plurality of Worlds*. Oxford – New York, Blackwell 1986.

Martínez-Bonati, Félix: *Fictive Discourse and the Structures of Literature*. Ithaca, Cornell University Press 1981.

McHale, Brian: *Postmodernist Fiction*. London, Methuen 1987.

Murray, Janet H.: *Hamlet on the Holodeck. The Future of Narrative in Cyberspace*. New York, Free Press 1997.

Pavel, Thomas G.: *Fictional Worlds*. Cambridge, MA, Harvard University Press 1986.

Rees, Martin J.: Our Universe and Others. The Limits of Space, Time and Physics. In *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, Berlin, de Gruyter 1989, s. 396–416.

Rescher, Nicholas: *A Theory of Possibility*. Oxford, Blackwell 1975.

Rescher, Nicholas – Brandom, Robert: *The Logic of Inconsistency. A Study in Non-standard Possible World Semantics and Ontology*. Oxford, Blackwell 1980.

Roose, Neal J. – Olson, James M.(ed.): *What Might Have Been. The Social Psychology of Counterfactual Thinking*. Mahwah, Lawrence Erlbaum Associates 1995.

Ronen, Ruth: *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge, MA, Cambridge University Press 1994 [česky: *Možné světy v teorii literatury*. Brno, Host 2006].

Slinin, Jaroslav Anatoljevič: *Sovremennaja modalnaja logika*. Leningrad, Izdatelstvo Leningradskogo univerziteta 1976.

Smart, Robert Augustin: *The Nonfiction Novel*. Lanham, University Press of America 1985.

Stalnaker, Robert C.: *Inquiry*. Cambridge, MA, MIT Press 1984.

Sukenick, Ronald: 98.6. New York, Fiction Collective 1975.

Šklovskij, Viktor: *Materjal i stil v romane Lva Tolstogo Vojna i mir*. The Hague – Paris, Mouton 1970.

Traill, Nancy H.: *Possible Worlds of the Fantastic. The Rise of the Paranormal in Fiction*. Toronto – London, University of Toronto Press 1996.

Trevor-Roper, Hugh: *A Hidden Life. The Enigma of Sir Edmund Backhouse*. London, Macmillan 1976.

Veyne, Paul: *Writing History. Essay on Epistemology*. Middletown, Wesleyan University Press 1984.

Volkogonov, Dmitrij Antonovič: *Stalin: Triumph and Tragedy*. New York, Grove Weidenfeld 1991.

White, Hayden: *Metahistory*. Baltimore – London, Johns Hopkins University Press 1973; *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore, Johns Hopkins University Press 1978.

Wolfe, Tom: *The New Journalism*. London, Pan Books 1973.

Wolterstorff, Nicholas: *Works and Worlds of Art*. Oxford, Clarendon Press 1980.

Woods, John: *The Logic of Fiction*. The Hague, Mouton 1974.

Wright, Georg Henrik von: *An Essay in Deontic Logic and the General Theory of Action*. Amsterdam, North-Holland 1968.

Lubomír Doležel a česká literatura

Lubomír Doležel je širší literárně vědné veřejnosti znám především jako prominentní teoretik, spoluzakladatel teorie fikčních světů a neúnavný popularizátor odkazu Pražské školy. Na druhé straně, ti zasvěcenější vědí, že Lubomír Doležel byl a je i bohemistou, a to nejen proto, že bohemistiku (s rusistikou) původně vystudoval a že se věnoval české literatuře ještě v komunistickém Československu před odchodem do zahraničí, ale i tím, že po své emigraci spoluzaložil bohemistiku jako samostatný obor na University of Toronto a dlouhá léta zde působil jako profesor a vedoucí českého oddělení. Tento stručný výčet svědčí především o tom, že se Doležel jako vědec a pedagog aktivně účastní bohemistických zkoumání již několik desetiletí, a to zkoumáním zahrnujícím nejširší škálu tohoto oboru, tedy i českou literaturu a její historii – Doležel drží v tomto směru i důležité prvenství, když v roce 1973 vydává knihu *Narrative Modes in Czech Literature* (česky: *Narativní způsoby v české literatuře*, 1993), která byla vůbec první knihou o české literatuře publikovanou v Kanadě.

Když se podíváme na Doleželovy teoretické knihy podrobněji, zjistíme, že přestože jsou chápány jako zásadně přínosné pro oblast literární teorie, úzce souvisejí i s literární praxí – autor v nich důsledně následuje postup, který sám pojmenovává jako metodu cik-cak. Tato metoda je založena na důsledném střídání teoreticky explikačních pasáží s pasážemi exemplifikačními, v nichž na konkrétních příkladech dokládá