

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV KULTURÁLNÍCH STUDIÍ

DIPLOMOVÁ PRÁCE

HRANICE FIKCE

Vedoucí práce: Mgr. David Skalický, Ph. D.

Autor práce: Bc. Tomáš Severa
Studijní obor: Literárně-historická studia
Ročník: 4.

2015

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracoval samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona § 47b zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice, 2. prosince 2015

.....

Děkuji vedoucímu práce Mgr. Davidu Skalickému, Ph. D. za cenné rady, připomínky, trpělivost a čas, který mi věnoval. Dále děkuji svým rodičům, bez jejichž pomoci bych jen těžko mohl vyjet na studijní pobyt na Syddansk Universitet, kde jsem, jak věřím, svou práci podstatným způsobem vylepšil. A v neposlední řadě děkuji Jihočeské univerzitě (nejen) za to, že právě tento studijní výjezd spolufinancovala stipendiem.

Anotace

Předkládaná diplomová práce se soustředí na problematiku fikce. Nejprve se věnuje konkurujícím si vymezením samotného pojmu fikce, aby jej poté definovala jako nereferenční znak. Ve druhé až čtvrté kapitole představuje a komentuje tři tradiční přístupy k teorii fikce – formální, sémantický a pragmatický. V nejrozsáhlejší páté kapitole pojednává o dílech teoretiků, kteří se povětšinou snaží pohybovat v okolí domnělé hranice mezi fikčním a faktuálním vyprávěním, obvykle zastoupeném pracemi historiografickými. A konečně v šesté kapitole se zabývá vhledy, jež tradičním teoriím fikce poskytují dvě podoby relativně nové disciplíny – teorie simulace.

klíčová slova: fikce, faktuální vyprávění, teorie simulace, vnoření

Annotation

The submitted master's thesis focuses on issues of fiction. First, it pursues the competing definitions of the term itself in order to define it as non-referential sign afterwards. In chapters two to four it presents and comments three traditional approaches to fiction – formal, semantic and pragmatic. In chapter five, which is the largest one of the entire work, it addresses in the writings of theorists who largely try to move around the presumed border between fictional and factual narration, usually represented by historiographical works. And finally in chapter six it deals with insights brought to the traditional theories of fiction by two versions of relatively new discipline – the simulation theory.

keywords: fiction, factual narration, simulation theory, immersion

Obsah

Úvod.....	7
1. Co je fikce?.....	9
2. Formální teorie fikce.....	14
3. Sémantické teorie fikce.....	27
4. Pragmatické teorie fikce	31
5. Stýkání světů fikčních a reálných	35
5.1 Fikce faktuálního vyprávění.....	35
5.2 Postmoderní historické diskurzy	43
5.3 Refigurace času	51
6. Fikční a faktuální narativy na pozadí teorií simulace	57
Závěr	67

Úvod

The human animal is a narrative animal. (Brooks 3)

Zásadní roli, kterou hraje vyprávění v našich životech, vyjádřil Kevin Brooks stručně a nepřekonatelně. Ať už v podobě fádni výpovědi o tom, „co jsem dnes dělal“, již pronášíme při návratu domů během zouvání bot a odkládání svrchníků, sledování populárních romantických komedií nebo četby nejradiálnějších podob experimentální literatury, vyprávění je denním chlebem každého z nás, nedílnou součástí lidských životů od počátku věků.

Přesto „oficiálně“ existuje disciplína věnovaná vyprávění teprve půl století (byť se o příběhy samozřejmě již dávno předtím zabývala literární věda). Jednou z tradičních pouček, které si sebou naratologie po svou krátkou historii nese, je ta, že fikční a faktuální narativy jsou zásadním způsobem odlišné, byť, jak ukáže i tato práce, konsenzus ohledně této teze neexistuje. Nejradiálněji působí teorie, které hlásají, že zásadní rozdíl mezi těmito dvěma vyprávěcími módy je již ve formálních prostředcích, které fikce užívá a které jsou faktuálním narativům principiálně nepřístupné.

Již v průběhu příprav a během načítání relevantní literatury k této práci jsem si uvědomil, jak silně s těmito „formálními“ teoriemi fikce nesouhlasím. Tento nesouhlas v posledku určil i charakter celé diplomové práce a úzce se provázal se základními otázkami, jež si v ní kladu a na něž se snažím najít odpověď: existuje (formální) rozdíl mezi fikcí a faktuálním vyprávěním? Jak vypadá hranice mezi těmito typy vyprávění? A má vůbec smysl nadále udržovat při životě názor, že mezi nimi lze najít formální rozdíly?

V první kapitole se věnuji různým definicím fikce a přikláním se k pojetí fikce jakožto nereferenčního znaku. Ve druhé až páté kapitole se zabývám „tradičními“ pojetími teorie fikce. Druhá kapitola pojednává o formálních přístupech k fikci, které se snaží hledat fikční příznaky, na jejichž základě by bylo možné fikci bezpečně oddělit od faktuálních narativů. Reprezentativní vzorek teorií tvoří dnes již klasický počín Käte Hamburgerové *Die Logik der Dichtung* a novější práce Gérarda Genetta a Dorrit Cohnové. Ve třetí kapitole konzultuji sémantické přístupy k fikci, jež svého největšího vlivu dosáhly v podobě tzv. teorie fikčních či možných světů. V mé práci jsou zastoupeny knihami

Thomase Pavela a Lubomíra Doležela. Ve čtvrté kapitole představují pragmatické teorie fikce, lépe řečeno jednu z jejich podob, jak ji ve svém slavném eseji *Logický status fikčního diskurzu* rozvrhl John Searle. V dílčích kapitolách páté části se věnuji pracím, které se zajímají o domnělou hranici mezi fikcí a faktuální narací, ať už s cílem ji smazat, nebo naopak potvrdit její existenci. Tři myslitelé, které v této souvislosti nejvíce konzultuji, se liší také mateřskou disciplínou, z jejíž pozic se k problematice vyjadřují: Hayden White coby zástupce historiografie, Lubomír Doležel za literární teorii a Paul Ricoeur zastupující hermeneutiku. A konečně v šesté kapitole se zamyslím nad fikcí na pozadí relativně nové disciplíny, teorie simulace, která, jak soudím, přináší do debaty o fikci silné argumenty, jež mění rovnováhu sil mezi třemi výchozími teoriemi fikce.

Toto úvodní slovo bych rád uzavřel poznámkou o zvolené citační normě. V celé práci cituji podle citační normy MLA, konkrétně její sedmé verze, jak je dostupná na webových stránkách Purdue Online Writing Lab¹. Tato skutečnost se odráží nejen ve způsobu odkazování na používané zdroje, ale také např. ve značení vynechaných částí citovaných pasáží bez použití hranatých závorek atd.

¹ Viz <https://owl.english.purdue.edu/owl/resource/747/01/>.

1. Co je fikce?

Nejprve je potřeba vyjasnit, co rozumím pod pojmem *fikce*, neboť, jak upozornila německá teoretička Dorrit Cohnová ve své knize *Co dělá fikci fikci* (Cohnová 15), tento termín se používá zmatečně a je zatížen mnohými významy, které se ne vždy překrývají.

Ruth Ronenová například zastává postoj, kterého se obvykle drží i tzv. teorie předstírání, a sice že

fikce z logického a sémantického hlediska není výjimečným jevem. Ačkoli fikce je ustavena na základě výroků, jež vypadají jako standartní tvrzení, a přitom se nevztahují (nereferují) k aktuálním situacím a ani k čemukoli jinému, existují jiné kulturní výtvořky s podobnými vlastnostmi; jsou to výtvořky, které prezentují neaktuální situace, přičemž se opírají o sílu jazyka (kondicionály, přací výpovědi, anticipace nebo vzpomínky mluvčího, mýtotvorné výpovědi atd.) (Ronenová 15)

Ronenová tedy fikce nepojímá jako fenomén čistě literární či umělecký, ale spíše široce kulturní.

Ani pro Franka Kermodea není fikce záležitostí pouze uměleckou. Fikce v jeho pojetí téměř splývá s pojmem diskurz; jedná se o kognitivní model či strategii, jež tvaruje naši chaotickou zkušenost světa v soulad a řád a dává jí tak prostřednictvím představ počátku a (především) konce smysl (viz např. Kermode 12).

Gérard Genette fikci považuje za jednu ze složek tvůrčího užití jazyka, který se vymyká běžnému užívání: nedbá na pravdivost a nepřesvědčuje, stává se uměleckým dílem. Na rovině fikce podle něj pracují básníci, když vymýšlejí a uspořádávají imaginativní příběhy a témata, na rovině díkce pak tento imaginativní materiál získává své formální vyjádření (Genette 6-12).

S mnohovýznamovostí pojmu fikce se ve výše zmíněné knize po svém vypořádává Dorrit Cohnová (Cohnová 14-31). Její práce je pro mne v mnoha ohledech velmi inspirativní (byť s ní souhlasím jen zřídka), a proto se jí nyní přidrží trochu blíže. Cohnová považuje fikci za žánrové označení – fikce pro ni představuje nereferenční literární narativ. Krom tohoto významu, který sama prosazuje, rozpoznává celkem čtyři další významy, od nichž by chtěla tento pojem pro naratologii očistit, neboť „[v]zhledem k tomu, že šíře a nestálost referenčního pole slova *fikce* napomáhá nepostřehnutelným posunům, jeho homonymická rozmanitost značně usnadnila smazání hranic mezi různými

typy diskurzu (myšlena je především hranice mezi fikcí a faktuálním narativem, pozn. T. S.)“ (15), kteréžto tendenci se Cohnová svou prací snaží postavit.

Jako první Cohnová odmítá fikci jako označení lži, čili ve významu s negativní konotací. Nelíbí se jí, že může naplňovat fikci „jistým stupněm skryté negativity a lehkovážnosti“ (16), byť, jak píše, se jedná převážně o historický (ve smyslu starý) způsob užití tohoto slova, který se z našeho slovníku v podstatě již vytratil². Nicméně někteří badatelé (Cohnová zmiňuje Michaella Riffaterreho) cítili přesto potřebu odlišit jej od „žádoucího“ chápání fikce a navrhli, aby byl pro otázky spjaté s uměním zachován termín *fikce*, kdežto pro otázky spjaté se životem a skutečností razili užívání pojmu *fiktivní*.

Další způsob užití pojmu fikce spadá do oblasti filosofického diskurzu, v němž se tak označují pojmové abstrakce. Za příklad poslouží Kantovo označení „heuristické fikce“, jež designuje čas a prostor, nebo Newtonova gravitační síla, kterou on sám nazýval „fikcí“. Netřeba dodávat, že se filosofická představa fikce dramaticky liší od představy fikce jako uměleckého druhu.

Fikcí také bývají označována veškerá verbální či literární vyjádření jako celek. Za příklad Cohnová kromě jiných uvádí básníka Wallace Stevense, který užíval pojmu „vysostná fikce“ ve smyslu „transformace duševních zážitků či vizí do jazyka“ (20), nebo pojetí Barbary Herrnstein-Smithové, která rozlišuje dvě kategorie jazyka: „fiktivní diskurz“ (jež zahrnuje veškerou literaturu, tedy i lyriku a drama) a „přirozený diskurz“.

Za nejproblematictější považuje Cohnová užívání termínu fikce ve smyslu veškerého narativu. Jeho patrně nejznámějším zastáncem je Hayden White, jenž během svého výkladu o literárních (fikčních) postupech užívaných v historiografii často mluví o historických narativech jako o specifickém druhu literární fikce (viz např. White 153-168). Nejproblematictějším významem pojmu fikce je proto, že jeho užívání obsahuje „ideologický náboj“, jehož „hybnou silou není nic jiného než současná kritika veškerých intelektuálních základů tradiční historické praxe – veškeré praxe, jež se zakládá na víře v reálnost minulých událostí.“ (22) Jinými slovy, takovéto užívání fikce zpochybňuje status historiografie jakožto faktuálního narativu, status, který Cohnová nutně potřebuje zachovat, aby mohla později ve své práci na základě komparace s historiografií jakožto faktuálním žánrem vymezit specifika fikčních narativů.

² Náhledem do *Slovníku českých synonym a antonym* (viz Bibliografie) a prostým „internet searchem“ hesla „fikce lež“ ovšem zjistíme, že v češtině se mu i nadále dobře daří.

Nicméně, vrátím se nyní od úvah nad tím, co fikce není (lépe řečeno nemá být), k tomu, co fikce je. Jak už jsem říkal, podle Cohnové je fikce „literární nereferenční narativní text“. Za stěžejní považuje sousloví „nereferenční narativ“, jež poté definuje. Narativem rozumí „řadu výpovědí, které pojednávají o příčinně spojeném sledu událostí týkajících se lidských (nebo antropomorfních) bytostí“ (26), přičemž žádná fikce podle ní nevyklučuje čistě deskriptivní užití jazyka, ovšem takové pasáže jsou vždy podřízeny jazyku narativnímu, byť by v konkrétním díle pokrývaly kvantitativně větší úsek diskurzu. Vzhledem k modelu, který ve své knize poté rozvrhuje (viz 2. kapitolu), je pochopitelné, že omezuje pole fikce pouze na literaturu. Proč by do fikce neměly patřit žánry, resp. umělecké druhy, které se za fikční obvykle považují (např. divadelní drama a film³), ale nevysvětluje, a to přesto, že svůj přístup označuje za „naratologický“. Domnívám se, že výhodnější by bylo definici fikce „rozevřít“, vpustit do ní i jiná narativní díla, možná dokonce umožnit (nebo principiálně nezamezit) začlenění také děl nenarativních, jež reprezentují fiktivní entity, a uvažovat o ní coby *nereferenčním znaku*. Oporu pro tento posun nacházím v Lubomíru Doleželovi, který ve své knize *Heterocosmica*, v níž rozvíjí sémantiku fikce na základě teorie možných světů (viz 3. kapitolu) píše, že „[f]ikce zajisté zahrnuje širší oblast, než je příběh“ (9), a také v Miroslavu Červenkově, jenž v knize *Fikční světy lyriky* přenáší možné světy coby fikčnost zakládající koncept do bádání o lyrické poezii.

Druhá složka definice fikce, adjektivum „nereferenční“, znamená, že „samo fikční dílo vytváří svět, k němuž referuje, samotným tímto referováním“, jinými slovy, fikční literatura je „autoreferenční“. (27) Cohnová ilustruje tuto problematiku na úryvku z Kafkova románu *Zámek*:

Bylo už pozdě večer, když K. dorazil na místo. Vesnice ležela pod hlubokým sněhem. Zámecké návrší nebylo vidět, obklopovala je mlha a tma, ani nepatrný záblesk světla nepřipomínal velký zámek. Dlouho stál K. na dřevěném mostě vedoucím od silnice ke vsi a díval se nahoru do zdánlivé prázdnoty.

Pak se vydal hledat nocleh... (27)

Svět románu je odštížen od aktuálního světa a vytváří „vnitřní rámec“ (což je pojem, který Cohnová převzala od Benjamina Harshawa), jenž ale „není v žádném případě zcela

³ „This is a work of fiction“ je často užívané prohlášení ve filmových titulcích, jež jakoby naznačovalo, že fikce je vlastně jakási tvůrčí síla, nebo modus myšlení („toto je *výtvar* fikce“), což příhodně koresponduje s pojetím fikce založeném na teorii (teoriích) simulace, které je náplní 6. kapitoly.

nezávislý na známém aktuálním světě. Dokážeme-li zaujmout vztah k začátku Kafkova románu navzdory tomu, že se odehrává „nikde“ nebo v nějakém jiném světě, je to proto, že jeho reference poukazují k věcem, které známe: sněhu, tmě, vesnici, mostu, nočnímu příchodu na neznámé místo.“ (28) To je důležitá poznámka, neboť ačkoli jsou fikční narativy autoreferenční, jejich tvůrci i jejich recipienti vždy nutně operují se zkušenostmi s aktuálním světem. Právě díky své zkušenosti se zemskou vegetací a její rozmanitostí si při přečtení slova „strom“ představím živoucí dřevinu a nikoli prosklenou budovu. Podobně pokud se ve filmovém záběru objeví sebezobdivnější strom, stále jsem schopen přiřadit jej k této kategorii na základě představy jakési sdílené „stromovosti“. Ačkoli se mohou fikční protějšky skutečných entit od těch reálných dramaticky lišit, recipujeme je na základě naší zkušenosti s aktuálním světem.

Takto nefungují jen obecniny, podobně je to i s fikčními protějšky konkrétních historických osob. Každý například chápe, že Napoleon v Tolstého románu *Vojna a mír* není „skutečným“ Napoleonem, ale že by k historickému vojevůdci a císaři vůbec nereferoval? Jsem přesvědčen, že je běžnou (možná dokonce nevyhnutelnou) čtenářskou strategií naplnit postavy mající historický protějšek souborem vlastností, které o těchto skutečných bytostech nosíme v naší paměti, jenž je poté informacemi poskytovanými fikčním dílem pouze korigován. Takový model nabízí Ralf Schneider ve svém článku *Toward a Cognitive Theory of Literary Character. The Dynamics of Mental-Model Construction*. V úvodní části nazvané „A Cognitive Perspective on Literary Character“ nás Schneider seznamuje se svými metodickými východisky. Jeho zkoumání vychází z patrně všeobecně uznávané teze, že čtení literárních textů je dynamický proces, interakce mezi textem a čtenářem, mezi textovými informacemi na jedné straně a informacemi uloženými ve čtenářově paměti (jeho kulturní encyklopedií) a jeho kognicí na straně druhé. V případě recepce literárních postav se tak střetávají informace pocházející z textu a ty, které pramení z naší zkušenosti se skutečnými lidskými bytostmi.

Totéž bude ostatně platit o fikčních entitách obecně. I Středozeem – až na odlišnosti a zvláštnosti, které Tolkien uvádí – si čtenář představuje jako „reálnou“ zemi, kde platí přírodní či fyzikální zákony: stromy tam rostou ze země, hory neplachtí vzduchem, všichni živočichové musejí spát a jíst, slunce vychází na východě a zapadá na západě atd.⁴

⁴ V celé této části v podstatě kroužím kolem „principu minimální odchylky“, jenž implikuje dílo Davida Lewise (např. Lewis 57) a jak jej definovala např. Marie-Laure Ryanová v knize *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*.

Fikci jako *nereferenční znak* tudíž není možné chápat tak, že k aktuálnímu světu za žádných okolností nereferuje. To ostatně uznává i samotná Cohnová, když dodává, že tak činit může, ale nemusí. Navíc pokud referuje, tak nikoliv přesně, v úplnosti či výlučně (29) S tím souhlasím. Na rozdíl od Cohnové se však domnívám, že fikce *nutně* referuje k aktuálnímu světu. Tvrdit, že tak nečiní, znamená ignorovat praxi tvorby i recepce fikce. Možná by proto bylo výstižnější považovat fikci za *semireferenční znak*, i když uznávám, že pojem autoreferenční, potažmo nereferenční, jsou asi již příliš zažitá na to, aby se od nich upouštělo.

Všechny přístupy k teorii fikce, o kterých pojednám v příštích třech kapitolách, se pohybují či oscilují kolem představy fikce jako nereferenčního znaku (i když všechny pracují jen s literaturou), ale každý k ní přistupuje z jiného úhlu pohledu. Jedna skupina badatelů touží nalézt formální vlastnosti, podle nichž by byl tento znak bezpečně rozeznatelný od znaků faktuálních či referenčních. Jiní teoretici tvrdí, že fikci nelze rozpoznat na základě formálních vlastností a že není otázka, jak fikce vypadá, ale kdy je něco fikcí. A třetí skupina teoretiků se ptá, k čemu, když ne k aktuálnímu světu, vlastně fikční znak referuje. Z úvodní otázky „Co je fikce?“ se tak v pojetí těchto skupin autorů stávají otázky „*Jak* vypadá fikce?“, „*Kdy* je fikce?“ a „*K čemu* referuje fikce?“

2. Formální teorie fikce

Pravděpodobně nejproslulejší formální⁵ teorii fikce rozpracovala Käte Hamburgerová ve své práci *Die Logik der Dichtung* (vydané poprvé v roce 1968), jež je podstatnou revizí její habilitační práce z roku 1957. Pro Hamburgerovou je fikce logicko-lingvistickým fenoménem. Autorka tvrdí, že pouhá přítomnost smyšlených entit není dostatečnou podmínkou fikčnosti, tudíž literatura vyprávěná v ich-formě (čili smyšleným vypravěčem) přísně vzato neodpovídá její definici fikce, která je založená na lingvistickém popisu literatury. Fikcí v pravém smyslu slova může být pouze er-formové vyprávění.

V úvodu kapitoly „Die epische Fiktion“, která v českém překladu vyšla v časopisu *Aluze*, cituje Hamburgerová úryvek z románu C. F. Meyera *Jürg Jenatsch*:

Polední slunce stálo nad holou, strmými skalami obklopenou vyvýšeninou julijského průsmyku v zemi Bünden. Kamenné stěny hořely a třpytily se pod bodavými kolmými paprsky. Tu a tam se vynořil hutný mrak a zase táhl pryč, a horské stěny jako by přistupovaly blíže, a strmě a hrozivě se shlukující, zužovaly krajinu [...] Vprostřed táhlého průsmyku stály nalevo i napravo od horské stezky dva zlomené sloupy, které odolávaly času už jistě déle než století. (Hamburgerová 120)

Přiznává, že popis krajiny, který je obsahem citovaného odstavce, je vytvořen tak, že mimo svůj kontext nepůsobí jako součást románového díla. Pokud je ovšem čten s vědomím, že se jedná o fikci, zážitek z četby se dramaticky proměňuje především proto, že náhle postrádá charakter skutečnosti. Tento „psychologický čtenářský zážitek ne-sktečnosti“, jak jej autorka nazývá, lze prý vysvětlit pouze tím, že podrobíme kategorii vypravěče lingvistickému a gramatickému rozboru. Hlavní rozdíl mezi vážným a fikčním vyprávěním spatřuje v tom, že ve fikčním vyprávění „*préteritum ztrácí svou gramatickou funkci označovat děje minulé.*“ (122)

⁵ Pro pojmenování této skupiny přístupů k fikci přejímám označení, jež ve svém díle *Heterocosmica* užívá Lubomír Doležel. Jean-Marie Schaeffer, jehož článkem *Fictional vs. Factual Narration* jsem se ve své práci také inspiroval (vděčím mu především za první seznámení s teoriemi simulace), používá termín *syntaktické teorie fikce*, a i když se během svého výkladu o rozdílech mezi fikčním a faktuálním vyprávěním zmiňuje i o teoriích Gérarda Genetta a Dorrit Cohnové, se syntaktickými teoriemi je explicitně nespojuje. I proto jsem se rozhodl užívat Doleželova označení, jež se mi zdá o něco obecnější.

Pro svou argumentaci si vypůjčuje jednak definici gramatických časů Christiana Augusta Heyse, který označoval préteritum, présent a futurum jako „subjektivní časy“, protože jejich pomocí je proces či děj umístěn na časovou osu vzhledem k minulosti, přítomnosti či budoucnosti mluvčího; jednak pojem *Já-Origo*, který ve svých pracích o jazyku používali Karl Brugmann a Karl Bühler.

Já-Origo označuje bod nula, jakési „teď a tady“ prožívajícího a promlouvajícího subjektu, výchozí souřadnici časoprostorového systému. Právě zde, v entitě, k níž se vyprávění vztahuje, spočívá podle Hamburgerové rozdíl mezi fikcí a vážným diskurzem. Zatímco nefikční promluva se vztahuje k reálnému *Já-Origo* svého autora, fikční vyprávění se nevztahuje ke svému tvůrci (ke zdroji promluvy), nýbrž k fiktivnímu prožívajícímu subjektu, *Já-Origenes*, protože je sama fiktivní. Jak autorka píše, „[v]ěta, která v Kuglerově *Historii Bedřicha Velikého* následuje vyprávění o Bedřichově hře na flétnu při večerních koncertech: ‚V určenou hodinu vstoupil, noty pod paží, do koncertní místnosti a rozdělil hlasy [...]‘, nám to předvádí zvláště zřetelně: jako věta z dějepisného díla sděluje minulé, jako úryvek románu líčí ‚přítomnou‘ situaci. Gramatická forma imperfekta ztrácí svou funkci informovat nás o minulosti sdělených faktů.“ (124)

Fikci tak konstituuje jak absence reálných *Já-Origo*, tak přítomnost fiktivních *Já-Origenes*, „referenční[ch] systém[ů], které s jakýmkoli reálným já, které fikci prožívá, ať už je to autor nebo čtenář, epistemologicky a tím i temporálně nesouvisejí. Právě to potom znamená, že jsou ne-skutečné, fiktivní (fiktiv)“ (125) Právě nahrazení *Já-Origa* *Já-Origenes* na postu referenčního bodu způsobuje ztrátu schopnosti préterita odkazovat k minulosti.

S tím souvisí druhá specifická vlastnost fikce, která je s první úzce provázána. Na rozdíl od nefikčního diskurzu, který si vystačí se slovesy označujícími vnější děje (např. jít, stát, ošívát se, hledět), se fikce neobejde bez sloves označujících vnitřní děje (myslet, dumat, smutnit atd.). Pouze ve fikci je totiž možné znázornit subjektivitu („já-originitu“) třetí osoby tak, aby byl současně zachován její charakter třetí osoby. Hamburgerová argumentuje, že z fungování lidské psychiky logicky vyplývá, že o reálně existující osobě není možné *vážně* usuzovat na to, co v tuto chvíli cítí či o čem přemýšlí. Tak například v historické práci o Napoleonovi mohou být taková slovesa užita jako způsob uvedení nějaké informace, jež je spolehlivě doložena dochovanými dokumenty. Nikdy ale nemohou být použita k popisu subjektivity Napoleona jako bytosti, které se tady a teď něco honí hlavou. Pouze fikce může užívat takového popisu, aniž by ztratila na věrohodnosti. Autorka tak dochází k přesvědčení, že fikční préteritum v takových

spojeních je „formou beze smyslu, pokud bychom ho vnímali jako čas označující minulost. Jinými slovy: samo užití těchto sloves je nejpřesvědčivější epistemologický (erkenntnistheoretisch) důkaz toho, že epické préteritum nemá funkci označovat minulost“ (128).

Zvláštní postavení má v tomto smyslu sloveso „říci“. Na jednu stranu funguje jako sloveso vnějšího děje, protože ono „mluvení“ je smyslově vnímatelná činnost. Na druhou stranu ale implikuje, že to, co je artikulováno, je zároveň obsahem mysli mluvčího, podobá se tedy i slovům „myslet“ či „cítit“. „Z tohoto důvodu“, uzavírá Hamburgerová, „se také ve fikci (Fiktion) sloveso ‚říci‘ dostává na jednu úroveň se slovesy vnitřních dějů, a jakožto nejčastější z nich vyvolává – nota bene ve spojení s přímou řečí, již uvozuje – dojem fikcionalita (Fiktion) nejintenzivněji. Slova ‚řekl‘ nebo ‚řekla‘ nejsou v epické fikci proto, aby vypravěč mohl nepřímým způsobem opakovat, co ta či ona postava řekla, nýbrž způsobují, že se tyto postavy stanou předmětem prožitku jakožto osoby hovořící, a prostřednictvím ostatních sloves vnitřních dějů i jako osoby myslící, domnívající se či doufající.“ (129)

Ačkoli je teorie Käte Hamburgerové obdivuhodně důmyslná, za její obecné přijetí by bylo nutné zaplatit značně vysokou cenu. Teorie Hamburgerové dává smysl pouze za podmínky, že je z pole fikce vyloučeno ich-formové vyprávění, jež je nejen intuitivně, ale i v různých teoretických uchopeních fikce do této kategorie běžně řazeno. Za podstatnou považují též skutečnost, že je třeba, aby čtenář nejprve rozpoznal, že čte fikční dílo a teprve poté může být vůbec citlivý ke zvláštnostem fikčního žánru, které Hamburgerová uvádí – přitom právě o nich uvažuje jako o „příznamech fikce“. Tak alespoň čtu již částečně zmíněnou pasáž o úvodu románu *Jürg Jenatsch*, kterou autorka na s. 121 uzavírá slovy:

Skutečnost, že i začátek románu *Jürg Jenatsch*, který se čistě verbálně neliší od libovolného historického či životopisného líčení, vyvolává prožitek ne-skutečnosti, nemá svou příčinu ve vyprávění samotném, nýbrž dalo by se říct, prozatím ještě tradičně, ve ‚vypravěči‘. **Poněvadž totiž víme, že čteme román** a nikoli cestopis, nevztahujeme popisovanou krajinu k vypravěči, ačkoli si toho nemusíme být vědomi. (zvýrazněno T.S.)

Hamburgerová nám tak možná nabízí jisté poučení o tom, jaké jsou specifické rysy fikce, ovšem rozhodně nám nenabízí teoretický nástroj, s jehož pomocí bychom byli schopni tento umělecký druh na formální úrovni bezpečně identifikovat.

Teorie fikce Gérarda Genetta jsem se již dotkl v první kapitole. Rozvrhuje ji ve dvou esejích, které byly v českém překladu spojeny do knihy *Fikce a vyprávění* (v originále se jedná o čtyři eseje vydané v roce 1991 jako *Fiction et diction*). V prvním eseji *Fikce a dikce* se k fikci dostává prostřednictvím poetiky. Přejímá tezi Romana Jakobsona, že předmětem poetiky není literatura sama, ale „literárnost“, čili esenciální vlastnost, na jejímž základě se slovní sdělení stává uměleckým dílem. Dále rozlišuje dva historické přístupy k poetice, nebo, chcete-li, k teorii literárnosti – esenciální a kondicionální. Tyto dva přístupy vlastně souvisí s Genettovým rozlišením fikce/dikce, neboť jejich odlišnost v principu vychází z toho, který „deviantní“ způsob užití jazyka zdůrazňuje.

Esenciální, nebo také uzavřená, poetika odkazuje k Aristotelovu pojetí mimesis (jež je často dáváno do souvislosti s latinským *fictio*) jakožto tvůrčího užití jazyka. Právě fikcí, tj. jazykem, jež se vymaňuje z běžného užívání, jež nedbá na pravdivost, se z textu stává umělecké dílo. Poetika založená na fikci se ovšem mohla stát teorií literárnosti jen za cenu vyloučení lyriky z poetiky, ujalo se proto pojetí literárnosti založené na dualitě fikce/lyrická poezie.

Kondicionální, nebo také otevřená, poetika považuje za literární každý text, který ve svém recipientovi vyvolává estetickou libost. Literárnost textu se tak odvozuje od líbivosti jeho formy, od řekl bych „řemeslné zručnosti“ jeho tvůrce, kdežto jeho význam či obsah bývá zlehčován. „Tento trend se však neomezuje pouze na literaturu,“ píše Genette, „ale rozvíjí se i v mnoha jiných oblastech. Vrací umělecký kredit velké části děl, která během času ztratila na pravdivosti i užitečnosti“ (Genette 21). V naší literatuře se jedná např. o kroniky Kosmy, Dalimila apod., které vzhledem k obsahu již nelze považovat za věrohodná historická díla, nicméně je možné oceňovat je na rovině dikce.

Genette po prozkoumání dvou odlišných pojetí poetiky dochází k názoru, že se spíše doplňují, než aby si konkurovali: „Literárnost je mnohvrstevnatá skutečnost, a proto vyžaduje pluralitní teorii, jež by zohlednila rozmanité způsoby, kterými jazyk uniká před svou praktickou stránkou, překonává ji a vytváří tak texty, jež mohou být přijímány a oceňovány jako estetické objekty.“ (23) Estetická hodnota textu tak vždy závisí na fikci, dikci nebo spolupráci obou. Na rozdíl od fikce, která je vždy konstitutivně literární (čili předpokládá, že existuje množina prvků či vlastností, které dělají z fikce literaturu; zároveň tím tvrdí, že fikce není nikdy kondicionálně literární, čili že žádná fikce nemůže za určitých okolností být a za jiných nebýt literaturou) může být dikce jak konstitutivně tak i kondicionálně literární. Konstitutivně literární je např. lyrická poezie – má svou

literární esenci za každých okolností. Kondicionálně literárními se mohou stát již zmíněné kroniky a jiná díla, u nichž se prokáže, že nepodávají pravdivý obraz skutečnosti a mohou tak být oceňována jako estetické objekty.

Ve druhém eseji *Vyprávění fikční a vyprávění faktuální* se Genette zabývá už pouze literárními fikcemi a to v protikladu k faktuálnímu vyprávění. Je přesvědčen, že oba narativní druhy nakládají odlišným způsobem s příběhem. Vytýká si za cíl rozsoudit v této věci protichůdné názory Johna Searla a Käte Hamburgerové⁶ tím, že podrobně prozkoumá oba druhy vyprávění pomocí kategorií pořádku, rychlosti (ve starších pracích trvání), frekvence, slovesného způsobu a hlasu, jež jsou opěrnými pilíři jeho narativní analýzy, která zkoumá vztah mezi příběhem a diskurzem.

1) *Pořádek*. Standardně odpovídá pořadí událostí v diskurzu pořadí událostí v příběhu, je chronologické (A-B-C). Anachroničnost vyprávění, nesoulad mezi pořadím událostí v příběhu a jejich manifestací diskurzem⁷, je obvykle vyjádřena explicitně či implicitně. Ve vzácných případech ovšem není vyjádřena vůbec a tak „nelze...srovnávat vyprávění faktuální, ve kterém mohou pořadí událostí poskytovat jiné zdroje, a vyprávění fikční, ve kterém nemůžeme už z podstaty věci pořadí událostí poznat a tudíž o anachroniích rozhodnout“ (44). Přesto Genette nenachází většího rozdílu mezi fikčním a faktuálním vyprávěním co do užívání anachronií ani co do způsobu, jakým na ně formálně poukazují.

2) *Rychlost*. Žádné vyprávění nemusí dodržovat (a obvykle ani nedodrжуje) synchronní rychlost s rychlostí příběhu (čas příběhu = čas diskurzu). Všechny druhy manipulace vztahu rychlosti vyprávění a příběhu⁸ jsou možné ve fikčním i faktuálním vyprávění.

3) *Frekvence*. Iterativní vyprávění, čili „užití identifikační sylepse událostí“ (46), které jsou do značné míry podobné, ke zrychlení narace, je běžné nejen pro fikční, ale i faktuální vyprávění.

4) *Způsob*. Jeden z textových příznaků fikce, který uvádí Käte Hamburgerová, patří do kategorie způsobu – přímý přístup do mysli (subjektivity) postav. Právě proto, že jsou postavy fikční, nebo se s nimi jako s fikčními nakládá, signalizuje jejich přítomnost

⁶ Ve zkratce, John Searle je přesvědčen o tom, že fikce je napodobením faktuálního vyprávění a tudíž není možné tyto dva způsoby vyprávění na základě jejich formální podoby rozlišit. Käte Hamburgerová naopak ve vyprávění ve 3. osobě nalézá specifické rysy fikčnosti. Více viz 4., resp. 1. kapitolu.

⁷ Nesouladu je dosaženo skrze analepsi („flashback“, B-A-C) a prolepsi („flashforward“, A-C-B).

⁸ Manipulacemi času jsou zrychlení (čas příběhu je delší než čas diskurzu), zpomalení (čas příběhu je kratší než čas diskurzu), zastavení (nulový čas příběhu, např. popis) a elipsa (nulový čas diskurzu, v příběhu došlo k události, která nebyla diskurzivně prezentována).

fikční charakter vyprávění. Slovesa vyjadřující pocity nebo myšlenky třetích osob bez nutnosti jejich doložení, vnitřní monolog a polopřímá řeč jsou příznaky této fikčnosti. U faktálního vyprávění je nejdůležitější pravdivost – autor smí psát jen to, co ví, v úplnosti a správně a zmínit původ takových znalostí. Z hlediska fokalizace jsou nejen vyprávění s vnitřní, ale také s vnější fokalizací typicky fikční.

Své závěry však Genette následně mírní. Ve faktálním vyprávění, dodává, není psychologizace v principu zakázaná, ale je třeba taková tvrzení doložit nebo zmírnit přiznáním, že jde o domněnku. A dále: „způsob v *principu* odhaluje fikčnost nebo faktálnost vyprávění“ (49; kurzíva T.S.) V *principu* nezní natolik striktně jako případné užití slova *spolehlivě*. Koneckonců, na konci tohoto eseje sám autor přiznává, že v historiografii se dnes často objevují i psychologizující postupy, kterážto skutečnost bude krom jiného náplní 5. kapitoly této práce.

5) *Hlas*. Popis narativního hlasu lze rozdělit do tří podkategorií: času, „osoby“ a roviny. Jak již bylo řečeno, čas ve fikci pracuje stejně jako ve faktálním vyprávění – i zde lze vyprávět proti proudu času (retrospekci), anticipací i časově simultánně. Kategorie osoby se týká rozlišení heterodiegetického (vypravěč není totožný s postavou příběhu) a homodiegetického vyprávění (vypravěč je jednou z postav příběhu), které je opět možné jak ve fikci, tak i faktální naraci. Kategorie roviny je zde nejpodstatnější. Genette píše, že snaha o pravdivost „odrazuje“ faktální vyprávění od užívání „narace druhého stupně“ (čili že vypravěč dovolí vyprávět (jiné) postavě), neboli metadiegetického vyprávění. Dále rozlišuje homodiegetický vyprávěcí režim ($V=P$) a heterodiegetický vyprávěcí režim ($V \neq P$), tematický režim allobiografie ($A \neq P$; může být homo- i heterodiegetický) a autobiografie ($A=P$; může být homo- i heterodiegetický).

Na základě vztahu autor – vypravěč definuje rozdíl mezi faktálním vyprávěním, tj. takovým, ve kterém autor zodpovídá za pravdivost výpovědí ($A=V$), a fikčním ($A \neq V$) vyprávěním, o jehož pravdivosti není sám autor doopravdy přesvědčen. Z výše uvedeného by mělo vyplývat, že „autobiografie ve třetí osobě“ má spíše fikční charakter, pokud uznáme tezi Barbary Herrnstein Smithové, pokračuje Genette, že fikčnost charakterizuje jak fiktivnost vyprávění, tak fiktivnost příběhu (53) – čili jsme zpět u argumentu již dříve předloženého, že fikčnost spočívá v tom, že někdo druhý vypráví o stavech, vzpomínkách, pocitech atd. někoho jiného, jako by měl přístup do jeho „hlavy“. Uvedený rozdíl mezi fikčním a faktálním vyprávěním platí podle Genetta bez ohledu na jejich obsah – pravdivé vyprávění dodržující vztah $A \neq V$ nutně nepřestává být fikční. A naopak, pokud je vypravěč „náležitě a promyšleně ztotožněn s autorem“ (podobností

jména nebo „životního příběhu“), platí A=V (tedy faktuální vyprávění), ale nic nebrání tomu, aby byl vyprávěn fikční příběh. Daný vzorec se na tyto situace nevztahuje, protože „základem narativní identity není ... identita z hlediska občanského stavu, nýbrž to, že autor, který se zaručuje za pravdivost vyprávění, je seriózně stvrzuje.“ (57) Symbol rovnosti totiž nelze brát doslovně, má spíše metaforický význam a v každém vztahu znamená něco jiného: sémantický vztah A=P znamená totožnost ve smyslu občanského práva (autor může být postižen za čin svého hrdiny); syntaktický vztah V=P vyjadřuje jazykovou identitu mezi původcem výpovědního aktu a samotnou výpovědí, čili užívání první osoby *já* (i zde lze nalézt výjimky např. plurál majestatikus a plurál skromnosti); pragmatický vztah A=V charakterizuje zodpovědnost autora textu za narativní tvrzení, fakticky tedy eliminuje vypravěče. Rozdílu mezi fikcí a faktuálním vyprávěním se tedy týká jen pragmatický vztah, Genette je však i zde opatrný a nenabízí striktní závěry: „Netvrdil bych však, že zrovna zde se skrývá *příznak*, který rozhoduje o tom, zda se jedná o fikci či nikoliv.“ (61).

V závěrečné části eseje autor přiznává, že častěji než formálními naratologickými znaky se fikce vyznačuje paratextovými znaky (jako jsou informace o žánru na obálce atd.), na rovině tematické (záznam rozmluvy stromů), nebo stylistické (polopřímá řeč), určitými zahajovacími formulami (pohádkové „Bylo, nebylo“). Největší rozdíl mezi fikčním a faktuálním vyprávěním vidí v protikladu flexibilní vševědouce autoru fikce a pouze částečného a nepřímého poznání historika. Všechny zde uvedené teze jsou možná příznaky fikce, ale podobně jako v případě závěrů Käte Hamburgerové se jedná o příznaky, které 1) nemají všechna fikční díla (a ani je mít nemusejí), 2) spíše než o obecně naratologické znaky se jedná o znaky spjaté s literaturou, a 3) (ne)totožnost autora a vypravěče si nelze uvědomit, aniž bychom předem věděli, zda čteme fikci či faktuální narativ. V předposledním odstavci Genette znovu přiznává, že není možné činit definitivní závěry co se rozdílu mezi fikčním a faktuálním vyprávěním týče:

Budeme-li zkoumat psaní v praxi, musíme připustit, že s čistou fikcí, ani s psaním dějin tak přísným, že by se vzdalo veškerého ‚vytváření zápletky‘ i veškerých románových postupů, se nesetkáme. Musíme rovněž uznat, že tyto dva režimy vyprávění nejsou od sebe příliš vzdálené, a dále to, že ani jeden, ani druhý nejsou tak homogenní, jak bychom mohli původně předpokládat. Je třeba přiznat i to, že bychom mohli odhalit dokonce více naratologických odlišností mezi povídkou a románovým deníkem ..., než mezi románovým deníkem a autentickým deníkem,

nebo ... mezi klasickým románem a moderním románem, než mezi moderním románem a trochu pronikavější reportáží. (66)

Ani Gérard Genette tedy nenabízí spolehlivé formální nástroje, jimiž by bylo možné bezpečně rozeznat fikci od faktálního vyprávění.

A nyní zpět k Dorrit Cohnové, jejíž teorii jsem si vybral jako třetí příklad formálního přístupu k fikci. Na konci první kapitoly knihy *Co dělá fikci fikci*, z níž jsem čerpal v úvodu této práce, Cohnová píše, že zatímco referenční narativy jsou neúplné, neboť z principu nemohou obsahovat všechny informace týkající se daného tématu či problematiky, a jejich pravdivost lze ověřit, nereferenční narativy jsou na tom přesně opačně – jsou vždy úplné, neboť není možné „objevit“ nějaké další informace, které samy nepodávají, a jejich pravdivost je neověřitelná. Autorka nachází (příčemž nezapírá inspiraci pracemi Käte Hamburgerové) dva nástroje, jimiž fikce proměňuje aktuální svět: 1) zvyšuje počet jeho obyvatel, neboť do něj umisťuje ne-skutečné bytosti; 2) fikční vypravěč oplývá jedinečnou schopností zobrazovat postavy, jež ve vyprávění ve třetí osobě umožňuje nahlížet do vnitřního života postav, což je výkon, kterého žádný skutečný člověk ani vypravěč faktálního díla není schopen⁹. Tato schopnost vypravěče představuje postup, kterým „fikce nejdůsledněji a nejradikálněji přerušuje vazbu se skutečným světem mimo text.“¹⁰ (Cohnová 30).

V kapitole *Fikční a historické životy* rozvrhuje Cohnová teoretické normy, kterými lze odlišit fikci od faktálního vyprávění, a jež poté v následujících čtyřech kapitolách aplikuje na velice specifická díla¹¹. Svoji teorii zakládá na přesvědčení, že fikční i faktální narativy (zastoupené zde historiografií jakožto žánrem, jehož zařazení mezi vědecké disciplíny je tradičně nejvíce zpochybňováno) spojuje jednak zájem o životy jednotlivců, jednak možnost vyprávět jak v první, tak ve třetí osobě. Tímto prolnutím os fakt/fikce a první osoba/třetí osoba získává čtyřrozměrné schéma, jež je na straně historického vyprávění zastoupeno er-formovým žánrem biografie a ich formovým žánrem autobiografie, kdežto na straně fikčního vyprávění jde o er-formový žánr fikční biografie, resp. ich-formový žánr fikční autobiografie.

⁹ O psychologizujících postupech ve faktálních narativech viz 5. kapitolu.

¹⁰ Vzpomeňme si na její tezi, že fikce nereferuje k aktuálnímu světu, nýbrž vytváří si svůj vlastní „vnitřní rámec“, k němuž se vztahuje; přesto však, zdá se, aktuální svět přímo *mění* a umisťuje *do něj* další obyvatele. A poté s ním *přerušuje* vazbu.

¹¹ Jsou jimi chorobopisy Sigmunda Freuda, *Hledání ztraceného času* Marcela Prousta, *Marbot* Wolfganga Hildesheimera a *Čekání na barbaru* J. M. Coetzeeho

Při konstrukci modelu *er-formy* odmítá pojetí tzv. teorie předstírání, konkrétně ve verzi Barbary Herrnstein-Smithové, která tvrdí, že všechny literární žánry mají své předobrazy v „přirozeném“ (faktuálním) diskurzu. Argumentuje tím, že opomíjejí rozdíly mezi historickou a fikční biografií. Jedná se především o rozdíl mezi svobodnou imaginací tvůrce fikce a omezeními, která svírají historika-životopisce, manifestovaná nejvýrazněji v neschopnosti faktuálního vyprávění reprezentovat okamžiky umírání, zatímco fikce „je totiž schopna vyjádřit zkušenost, kterou ‚přirozeným‘ diskurzem nelze žádným způsobem, pomocí žádné formy postihnout. V tom možná spočívá důvod, proč nám romanopisci – velcí realisté stejně jako anti-realisté – neustále předkládají mimetický obraz umírajícího vědomí.“ (37) To rozhodně neznamená, že by faktuální narativy byly prosty emocí, neschopné citově působit na své čtenáře, nicméně pokud chtějí dodržovat zásady objektivit, nesmí si dovolit sklouznout do polopřímé řeči a musí jasně označit místo, kde končí diskurz vypravěče a začíná diskurz subjektu, výsledkem čehož „je obvykle vysoce heterogenní textový povrch, který si lze těžko splést s homogenními a vševědoucími pohledy do nitra postav, jak je známe z románů ve třetí osobě.“ (44) Z výše uvedeného je myslím patrné, že se Cohnová hlásí k teoriím Käte Hamburgerové a v podstatě je přejímá za své, alespoň co se týče vyprávění ve třetí osobě.

Naopak uznává, že pro vyprávění v první osobě nabízí nejlepší model právě teorie předstírání. S její pomocí pak může překonat omezení, které na fikci uvalila Käte Hamburgerová, jejíž teorie byla platná pouze za předpokladu, že z pole fikce vyloučila vyprávění v první osobě. Cohnová vychází z teze, že jak biografie, tak autobiografie jsou žánry referenčními – vztahují se k minulosti skutečného člověka. Oproti tomu fikce v první osobě se týká historie fikční bytosti a úmyslně tak napodobuje tuto referenční autobiografii.

Referenčnost se v tomto případě netýká ani tak obsahu vyprávění jako jeho mluvčího. Pokud vypravěč ontologicky splývá s autorem, jedná se o faktuální narativ, pokud ne (obě entity vystupují pod odlišným jménem), poznáme, že čteme fikci. Jen tak je prý možné vysvětlit, proč zůstává referenčním i vyprávění, ve kterém promlouvající subjekt lže. Cohnová se ovšem nepozastavuje nad zjevnou možností, že totiž biografii člověka A napíše za pomoci člověka A (obvykle na základě společných rozhovorů) člověk B, nicméně ji stylizuje tak, aby působila jako vyprávění člověka A, což je způsob, jemuž dává přednost mnoho celebrit, které samy psát neumí nebo nechtějí, přesto touží vydat vlastní paměti. Vypravěč a autor nejsou jednou a touž bytostí a přitom se nejedná o fikční dílo.

Bez ohledu na vyprávěcí osobu, uzavírá Cohnová svou argumentaci, odděluje fikci od faktálního vyprávění ontologický status subjektu a mluvčího: na straně fikce jsou obě kategorie fiktivní, na straně historie skutečné.

Jak už nadpis napovídá, v sedmé kapitole nazvané *Signály fikčnosti* se autorka dostává k nejdůležitějším příznakům fikce, jež více či méně načrtla v předchozích kapitolách. Jsou jimi 1) dvojúrovňový model narativu, 2) prezentace mysli třetí osoby, 3) rozdvojení narativní instance.

1) *Dvojúrovňový model fikčního narativu*. Tradiční naratologické rozlišení příběhu a diskurzu se stává signálem fikčnosti proto, že podle Cohnové je pro historiografii naprosto nedostatečný. Takový model totiž opomíjí podstatnou složku každého historického díla, kterou jsou odkazy na dochované dokumenty, artefakty, svědectví a památky. Přestože byl status historie jakožto vědy zpochybňován až do té míry, že byla dávána na roveň fikce (např. Haydenem Whitem), její spjatost s ověřitelnými zdroji zůstala nezpochybněna. Autorka tak pro historiografii zavádí model tříúrovňový: reference/příběh/diskurz.

Cohnová uznává, že autoři fikce též pro svou tvorbu užívají různých zdrojů, ovšem tento proces je zcela odlišný od tvorby historie, která, na rozdíl od fikce, pracuje se zdroji postrádajícími význam a řád¹², který je jim dodán až zdějováním, spojením do souvislého narativu. Tento pomocný aparát je v historiografických dílech dobře patrný především v poznámkách umístěných pod čarou, na koncích kapitol, ale i v úvodu a závěru díla a tvoří „dokumentární základnu“, která

proniká i do vlastního textu, jenž – jak to vyjádřil Michel de Certeau – „slučuje plurál citovaných dokumentů do singuláru *citujícího* poznávání“. Tento citační proces může být více či méně hladce začleněn do textu, méně když jsou archivní prameny citovány přímo, více když jsou parafrázovány nebo shrnuty. Vrstva svědeckých dokladů však povinně obklopuje i ten nejhomogennější historický narativ. (145)

Problém je v tom, že takto se může chovat i fikční dílo, které předstírá být historiografickým narativem, což ostatně sama Cohnová uznává. Je možná pravda, že taková díla nejsou zrovna běžná, jenže to je zapříčiněno spíše tím, že nejsou momentálně v módě, nikoli proto, že by taková nebylo možné stvořit. V tomto případě by schopnost

¹² Zde se její argumentace rozchází s Paulem Ricoeuirem, kterého si jinak často bere za oporu, viz 5. kapitolu.

rozlišit fikci od historie závisela buď na čtenářových znalostech tématu či na přítomnosti paratextových informací (např. na obálce knihy).

Poslední poznámka týkající se „diskurzivních možností fikce“ se týká reprezentace času. Cohnová přiznává, že všechny Genettem rozlišované druhy manipulace času jsou možné jak ve fikci, tak v historii. Nicméně zde nachází rozdíl v tom, s jakým záměrem je jich užito. Historici prý užívají časových odchylek funkčně, kdežto tvůrci fikcí z estetických důvodů, takže

[ž]ádná historická práce o Dublinu na počátku 20. století neroztahuje čas diskurzu oproti času příběhu stejným způsobem jako *Odysseus*; žádná rodinná monografie jej nedeformuje tak jako *Hluk a vrava*; žádná práce o letech předcházejících první světové válce nemá naprogramováno zrychlování diskurzivního času po způsobu sedmi let Hanse Castorpa v *Kouzelném vrchu*. (147)

Příklady, které uvádí, jsou ovšem značně extrémní a rozhodně nepředstavují žádnou fikční „normu“. Navíc, jak v doslovu k její knize píše Tomáš Kubíček, tyto dva druhy záměrů je velice těžké v jednotlivých případech bezpečně odlišit.

2) *Prezentace fikční mysli*. Tento „příznak fikce“ byl již zevrubně popsán na předchozích stránkách. Jen ve fikci lze mluvit „o postavě, kterou vypravěč zná způsobem, jakým skutečný mluvčí žádného skutečného člověka znát nemůže“ (148) V historické práci je možné usuzovat na nitro postav pouze potud, pokud je historik schopen doložit své závěry odkazem na historické prameny typu deníků či dopisů. „Není-li k dispozici reference, historik se musí spokojit s inferencí (a její konjekturální gramatikou s částicemi ‚nepochybně‘, ‚zcela jistě‘ apod.) –, nebo dát přednost historii prosté jakýchkoli zmínek o individuální psychologii.“ (149).

S konceptem fokalizace, jak jej rozpracoval Gérard Genette, je z pohledu Cohnové historiografie téměř nespojitelná. Nefokalizace či nulová fokalizace by historii odpovídala, kdyby o ni ovšem Genette netvrdil, že žádné literární dílo nezůstává nefokalizované jako celek, nýbrž jen po určité části příběhu. Externí fokalizace, někdy nazývána jako „oko kamery“, je též velice blízko historickému způsobu vyprávění, protože z principu vylučuje možnost zobrazovat vnitřní životy postav. Problémem je, že za příklady externí fokalizace jsou obvykle udávána díla, jež sestávají buď z jediné scény, nebo z řady scén nepřerušované shrnutími, jež obsahují pouze dialogy a popisy chování postav, což je v historii postup velice vzácný. Historické praxi se paradoxně nejvíce podobá situace homodiegetického vypravěče ve fikci. Historik totiž, podobně jako fikční

vypravěč, nejen že obývá stejný svět jako jeho narativní subjekty, ale navíc snáší stejná epistemologická omezení, co se poznatelnosti nitra těchto subjektů týče. Řešením by byl podle Cohnové typ fokalizace spojující do sebe nefokalizaci s externí fokalizací. Důležitá pro mou práci a její argumentaci je především poznámka, že je v principu možné, aby vypravěč fikčního díla „vystupoval jako historik“ a celé fikční dílo zachovávalo tento podivný „historický způsob vyprávění“ (151).

3) *Rozdvojení narativní instance*. S vědomím kritiky, jež se dostala pojmu a konceptu autora především ze strany Rolanda Barthesa a dekonstruktivistů, jej chce Cohnová pro jeho užitečnost v naratologii zachovat. Je totiž přesvědčená o tom, že faktuální narativ má nezpochybnitelný zdroj ve svém autorovi, skutečné žijící osobě, jež zároveň splývá s jeho vypravěčem. Ve fikci je naopak vypravěč od autora bezpečně odlišen vlastním jménem. Na rozdíl od Genetta nepovažuje model Käte Hamburgerové, který tvrdí, že fikce ve třetí osobě nemají vypravěče, za nepodnětný. Naopak, odmítnout jej „pouze na základě jeho fantastických asociací“ jí připadá nemístné; koneckonců, říká, „přidělení příběhů vypravěči – hlasovému zdroji, který nemůžeme nepojímat více či méně antropomorfně – předpokládá přinejmenším stejně fantastický prostředek: ‚někoho‘, kdo je s to nahlížet do ledví jiných lidí (nebo se dívat jejich očima).“ Je to právě tato nadlidská schopnost proniknout do subjektivity postav, která nás nutí „oddělit výpovědi fikčního textu od jejich reálného autorského zdroje. Nakonec jsme nuceni souhlasit s tím, že jazyk, který je k nám vyslán v heterodiegetické fikci, nelze považovat za analogický s žádnou důvěryhodnou reálnou diskurzivní situací, ať už jeho zdroj zosobňujeme nebo odosobňujeme.“ (159) Jinými slovy, tezi Hamburgerové týkající se absence vypravěče v er-formovém vyprávění vlastně stačí pouze přeformulovat: každé vyprávění má svého vypravěče, ten ovšem někdy zůstává skrytý, nemanifestuje se jako postava příběhu. Rozlišení autora a vypravěče se prý zvlášť hodí pro odhalení nespolehlivého vypravěče. Zde Cohnová přejímá tezi Martineze-Bonatiho, který ve fikci nachází dva druhy výpovědí: mimetické, které konstruují obraz světa, a nemimetické, které jsou odrazem vědomí dané postavy, jejích názorů, přesvědčení, tužeb apod. Mimetické výpovědi jsou „jakoby průhledné“ a jsou čtenářem přijímány jako fikční pravdy, kdežto nemimetické výpovědi se mohou stát zdrojem nedůvěry, protože vyjadřují subjektivní postoje konkrétní fikční bytosti. Cohnová ovšem vzápětí uznává, že „interpret, který je postaven před tento typ nesouladu, má vždy právo připsat jej na vrub spíše autorovi než vypravěči“ (162), sama je však přesvědčena, že v zájmu zachování integrity díla, jak estetické, tak ideologické, je záhodno oddělit kategorii vypravěče od autora.

Pozorného čtenáře asi již nepřekvapí, že se na tomto místě zmíním o nevýhodách, které si sebou probíraná teorie nese. Některé z nich jsem již během svého výkladu uvedl. Některých si je vědoma i sama autorka. A v podstatě všechny neduhy teorie Dorrit Cohnové jsou uvedeny v doslovu Tomáše Kubíčka. Poněvadž mi přijde zbytečné přesně opakovat slova někoho jiného, rád bych na něj na tomto místě znovu odkázal. Výstižný a pro mou práci podstatný je především předposlední odstavec doslovu, v němž stojí:

Distinktivních příznaků, které nám pomáhají odlišit fikční a faktuální vyprávění, nachází [Cohnová] při svém rozvážném pohybu oběma typy textů celou řadu, a to na každé z výše zvolených rovin, na něž ji poslala moderní naratologie. Jsou to důležité nástroje a v rukou autorky se mění v skalpely narativních strategií, díky nimž jsme schopni vidět pod povrch událostí a rozeznáváme jejich funkční určení, od něhož vede přímá cesta k ontologickému statusu vyprávění. Přesto však *žádný* z nástrojů – distinktivních příznaků – neobstojí, zkusíme-li jeho ostrost v hraničních pásmech. Tam, kde fikční a faktuální vyprávění do sebe navzájem pronikají a užívají technik, způsobů a strategií toho druhého. (228-229; kurzíva T. S.)

K tomu již nemám mnoho co dodat, snad jen dvě poznámky. Zaprvé, udržovat pro fikci dva různé modely mi připadá nežádoucí. Měli bychom se spíše zaměřit na to, co mají oba režimy osoby společného. A nejen to, měli bychom hledat společné znaky fikce a fikčnosti, které by nezávisely tolik na médiu, na němž jsou „zachyceny“, v tomto případě jsou totiž za příklady dávána vždy jen literární díla. Zadruhé, podobně jako Hamburgerová a Genette, ani Cohnová nenabídla žádný univerzální příznak fikce, kterým by oplývalo opravdu každé fikční dílo. To je ostatně pro tuto práci velmi zásadní závěr.

3. Sémantické teorie fikce

Sémantické teorie fikce jsou sice považované za nejklašičtější – často se hovoří o Fregeho rozlišení mezi smyslem (Sinn) a významem (Bedeutung) jazykového znaku jako o prvním modelu tohoto typu – ovšem své nejnvlivnější podoby dosáhly jednoznačně v pojetí teorie možných, potažmo fikčních, světů. Prvním myslitelem, který si uvědomil inspirativnost logického aparátu možných světů pro studium fikce, byl rumunský teoretik Thomas Pavel. Ten ve své knize *Fikční světy* jako jeden z mála přiznal určitou roli všem druhům přístupů k fikci: formálnímu, pragmatickému i sémantickému. Sémantickému přístupu, v jeho pojetí reprezentovaném samozřejmě teorií fikčních světů, vytknul za úkol prozkoumat „vedle metafyzických otázek“ také „demarkační problémy typu hranic fikce, vzdálenosti mezi fikčními a nonfikčními univerzy, velikosti a struktury fikčního univerza“ (Pavel 104).

Teorie Thomase Pavela byla nejenom první aplikací možných světů, ale patrně zůstává také tou nejspecifičtější. Jelikož nevidí fikčnost jako individuální rys, ale jako ontologickou podstatu celých říší entit, pokládá za nezbytné, aby do sebe teorie fikce vstřebala pojem možných světů. „Text“ (tohoto pojmu užívá v širokém smyslu jako znaku, který lze „číst“), píše, svět deskribuje či k němu referuje a zároveň jej tímto aktem vytváří. Ne vždy ovšem tvoří „z ničeho“: „v mnoha případech si texty berou již existující svět, ať skutečný, mytologický či fikční, a pouze k němu přidávají několik nových tahů. Vytváření je lépe používat v postupném, nikoli výlučném smyslu: texty více či méně vytvářejí své světy.“ (pozn. na s. 105-106) Na rozdíl od ostatních kolegů, kteří vesměs omezili tyto vytvořené fikční světy na oblast literatury, potažmo (narativního) umění, však Pavel považuje fikce za záležitost široce kulturní. Kolem našeho aktuálního světa „obíhá“ celá řada možných světů – jsou to světy náboženství, ideologie a především mýtu¹³.

Mýtus je Pavelovo velké téma. Právě v mýtech vidí historický proces vzniku prvních fikcí. Z toho důvodu také odmítá striktní segregacionismus (metafyzický, ontologický) mezi světem autentickým a fikčním, protože neodráží tuto kulturní praxi. Zatímco dnes si je většina čtenářů dobře vědoma rozdílu mezi faktem a fikcí, historicky

¹³ Na rozdíl od Genetta, který považuje mýtus za hraniční položku na ose fikce/faktum, o jejíž příslušnosti k jednomu nebo druhému módu rozhoduje postoj recipienta (viz Genette), považuje Pavel mýtus za třetí modus vyprávění či reprezentace; viz následující výklad.

byla situace velmi odlišná. Mýty patří do období, kdy základním mentálním rámcem nebyl rozdíl mezi událostí skutečnou a fikční, ale paměťihodnou a bezvýznamnou. Dalo by se tedy říci, že mýtus je vlastně jistý druh pravdy a že náš rámeček fakt/fikce je tedy spíše historickou módou než něčím nevyhnutelným a správným¹⁴. Jsem ostatně přesvědčen, že ani pro dnešního člověka není fikce říší lži. Věděl to již Aristoteles: „není úkolem básníkovým předváděti, co se stalo, nýbrž co by se státi mohlo, t. j. věci možné podle pravdě podobnosti nebo nutnosti“ (Aristoteles 18); Homěrova *Illiada* nás tak možná nepoučuje o průběhu skutečné války, ale rozhodně nás poučuje o tom, co jsou muži schopni učinit a obětovat pro lásku krásných žen.

Antičtí bohové a hrdinové nebyli pro tehdejší recipienty mýtů ani v nejmenším fiktivními bytostmi. Zároveň ale neobývali stejně skutečný prostor jako běžná populace:

Jak jsme již viděli, univerzum společnosti, jež věří na mýty, se rozprostírá na dvou odlišných rovinách: na rovině profánní skutečnosti, vyznačující se ontologickou vyprahlostí a prekérností, v kontrastu k rovině mytické, jež je ontologicky soběstačná a obsahuje privilegovaný prostor a cyklický čas. Bohové a hrdinové obývají posvátný prostor, ale tento prostor není vnímán jako fiktivní – vyznačuje se dokonce větší vahou a stabilitou než prostor smrtelníků. (110)

Jak jsem již uvedl, fikční prostory nejsou podle Pavela vždy původní, jejich fikčnost bývá často záležitostí proměnnou. Typickým příkladem „zfiktivnění“ jsou právě mýty, v jejichž pravdivost se přestává věřit, potažmo literatura, jejíž referenční vazba mezi aktéry příběhu a jejich skutečnými protějšky již vymizela. V tomto okamžiku se Pavel dostává prakticky na půdu pragmatického přístupu k fikci, čehož si je sám vědom: „Již ustavená miscelanea a kompendia se však mohou stát fikčními díky změně postoje vůči jejich platnosti; pozdní fikčnost stárnoucích mýtů má pragmatické příčiny.“ (103-104)

S velmi odlišnou podobou teorie fikčních světů se nejen v knize *Heterocosmica* prezentuje česko-kanadský literární vědec Lubomír Doležel. Ten na rozdíl od Pavela odmítá formální i pragmatické přístupy k fikci jako nedostatečné; pro jednotnou teorii fikce je podle něj nezbytná sémantika fikce, jelikož fikčnost je „primárně sémantický jev umístěný na ose ‚zobrazení (znak) – svět‘“ (*Heterocosmica* 18). Zároveň důrazně odmítá všechny verze teorie mimeze a fikční sémantiky založené na rámci jednoho světa,

¹⁴ O podobný postřeh se se svými čtenáři dělí i Hayden White, viz 5. kapitulu.

především kvůli potížím, které mají při vysvětlování podstaty reference k fikčním protějškům existujících entit. Místo nich nabízí fikční sémantiku založenou na možných světech, která právě tento teoretický problém řeší – fikční text podle Doležela referuje k fikčním entitám, které obývají nikoliv aktuální, ale fikční svět.

V rámci své teorie rozlišuje autor dva druhy textů: Z-texty a K-texty. Z-texty zobrazují aktuální svět a podléhají tudíž hodnocení pravdivosti. Patří mezi ně texty vědecké, žurnalistické, ale i běžná každodenní konverzace. K-texty nezobrazují aktuální svět, nýbrž konstruují světy možné, které povolávají k jistému druhu existence teprve samotným odkazováním na ně. Zvláštním druhem K-textů jsou potom texty fikční. Nejdůležitější vlastností takto stvořených fikčních světů je jejich radikální neúplnost. Oblíbený příklad argumentuje tím, že není možné znát celkový počet dětí Lady Macbeth, což ovšem není způsobeno epistemologickou překážkou (jako tomu bývá u K-textů), ale spíše tím, že je na tomto místě ve fikčním světě jen jakési prázdno, v němž tato informace zkrátka chybí, tudíž odpovědi na otázku po počtu dětí Lady Macbeth není vůbec možné nabýt.

Z pozice interpreta Doleželova díla musím přiznat, že na mě jeho teorie nepůsobí jako radikální odklon od mimetismu. Fikční sémantika založená na možných světech přejímá totiž i jejich logické omezení, a sice že fikční světy jsou takové světy, které neobsahují žádné kontradikce; sám Doležel toto omezení, které na možné světy uvalil jejich původní „objevitel“, Gottfried Wilhelm Leibniz, ve své argumentaci zmiňuje. Autor tvrdí, že je nemožné zkonstruovat fikčně autentický nemožný svět a že takové texty selhávají jako performativní řečové akty, resp. akt jejich autentifikace ztrácí performativní sílu, neprovádí žádnou změnu ve světě (kterou u fikčních textů Doležel chápe jako extrémní změnu z ne-existence ve fikční existenci), čili takové texty nekonstruují žádný svět, resp. není vposled možné určit, které změny nebo stavy světa byly „autentifikovány“ a nabyly tak statusu fikční skutečnosti. „Vyprávění zbavené ověřovací síly“, píše Doležel, „napodobuje narativní texturu, ale nemůže propůjčit fikční existenci, nemůže potvrdit fikční fakt. Podvrací samy základy tvorby fikce a vytváří konstrukty, které se vznášejí mezi fikčním bytím a nebytím.“ (164) Takové texty pak označuje za metafikce.

Je zvláštní, že o literárních konvencích typu vševědoucího vypravěče, jež přiznávají více či méně antropomorfní bytosti „fantastické“, nadlidské schopnosti, jak o tom mluvila Dorrit Cohnová, se jako o „nemožných“ vlastnostech fikce nehovoří, přitom se jedná o jev fyzikálně stejně nemožný, jako když jedna postava zemře třemi různými

druhy smrti (což je jeden z Doleželových příkladů). Na rozdíl od Doležela, který podobné texty považuje za „nestandardní fikční narace moderní literatury“, a spolu s Brianem Richardsonem, jsem si vědom toho, že se ve fikční tvorbě od nepaměti objevují nejen jisté pasáže, ale rovnou celá díla, která tvoří „nemožné“ světy plné kontradikcí (viz Richardson). Neukazuje se zde, že i Doleželova teorie fikce patří mezi ty, jež jsou pořád zatížené mimetismem (v tom smyslu, že fikce vypráví jen „přirozeným“ způsobem), jak naznačuje Richardson,¹⁵ a to přesto, že právě proti mimetismu brojí? Zdá se mi, jako by podle Doleželovy teorie fikční texty konstruovali historie¹⁶ fikčních světů a pokud toho nějaký umělecký text není schopen (tj. nedokáže podat, co se „skutečně“ stalo, nedokáže verifikovat jednu verzi událostí), je jeho fikčnost zpochybněna. Je tohle opravdu odklon od mimetismu?

Pro úplnost zbývá doplnit poslední dvě poznámky. Zaprvé, sémantickým teoriím fikce obecně bývá také vytýkáno, že jsou příliš „slabé“ a nedokáží rozlišit fikci od lži (viz Schaeffer). Na vině je patrně skutečnost, kterou sama teorie implikuje, a sice že lživý text může z logiky věci vytvářet možný svět stejně jako fikční texty a tím splývat s fikcí, jinými slovy takový text by se mohl vyhnout ověřování pravdivosti, jež je kladeno na texty referenční (faktuální). Na druhou stranu (zadruhé), teorie fikce založené na možných světech principiálně nebrání chápání fikce jako modu přesahujícího vyprávění (viz Červenka, Fikční světy lyriky), což je pro mou argumentaci v šesté kapitole důležitá okolnost.

¹⁵ „Theorists of unnatural narratives point out that narrative theory from Aristotle to cognitive narratology has had a pronounced mimetic bias, and thus their theoretical models are necessarily inadequate. Virtually every theory of story adheres to some version of the *fabula/sjužet* distinction, but none explore the consequences of texts from which a consistent story or *fabula* cannot be derived. Like nearly every other one, Genette’s model of narrative temporality presupposes a storyworld in which time behaves rather like it does in the actual world“.

¹⁶ Což je v jeho pojetí žánr bezpečně faktuální a vlastně mimetický.

4. Pragmatické teorie fikce

Svou teorii fikce představil americký filosof John Searle v notoricky známém článku „Logický status fikčního diskursu“. Podobně jako Lubomíru Doleželovi, i Searlovi byla inspirací teorie řečových aktů J. L. Austina¹⁷. Searle ve svém článku argumentuje, že fikce je v jistém smyslu podobna metafoře – také ona představuje druh nedoslovného významu (posunu sémantických pravidel). Avšak zatímco metaforická řeč je ne-doslovné (nonliteral) tvrzení, fikční je ne-vážné (nonserious). Tvrzení pojímá jako jistý typ ilokučního aktu, jež je svázáno podmínkami, které zaručují jeho úspěšnost. Jsou jimi:

1. Podstatné pravidlo: Mluvčí pronášející tvrzení se zavazuje, že tvrzení coby realizovaná propozice bude pravdivé.
2. Předběžná pravidla: Mluvčí musí být schopen předložit důkazy nebo argumenty, jimiž prokáže pravdivost realizované propozice.
3. Pravdivost realizované propozice nesmí být mluvčímu ani posluchači v daném komunikačním kontextu zřejmá.
4. Pravidlo upřímnosti: Mluvčí se zavazuje zastávat přesvědčení, že realizovaná propozice je pravdivá. (Searle 63)

Fikční promluvy tyto podmínky úspěšnosti ilokučních aktů nesplňují, resp. nemusí splňovat. Typ řečového aktu ve fikci nezavazuje autora k dodržení pravidel ilokučních aktů – jeho promluvy jsou a zároveň nejsou tvrzeními. Searle tvrdí, že autor fikce hraje hru na předstírání, „užívá neklamavé pseudoperformance (nondeceptive pseudoperformance)“, předstírá vyprávění skutečných událostí, tedy sled ilokučních aktů, obvykle „asertivních“. (64) Texty fikce nemají žádnou esenciální vlastnost, která by z nich činila právě fikci. Jejich fikční status vychází právě z hravého, ilokučního postoje autora, který záměrně předstírá, že pronáší sérii tvrzení o světě a jeho entitách. „Tím, co umožňuje vznik fikce,“ domnívá se Searle, „je soubor nejazykových a nesémantických konvencí rušících spojení mezi slovy a světem, která byla navázána díky pravidlům

¹⁷ Viz Austin 19-28. Řečeno terminologií této teorie, sémantická teorie fikce v podání Lubomíra Doležela považuje narativní texty za *performativy*, čili promluvy, jež mění stav světa (Doležel doslova říká, jak jsem již uvedl, že je to ta nejradikálnější změna z ne-existence ve fikční existenci). Searlova i jiné pragmatické teorie říkají, že autor vytváří pseudo-*konstativy*, čili předstírá, že konstatuje něco o stavu světa.

zmíněným výše“; ta „[u]možňují ... mluvčímu užít slova v jejich doslovném významu, aniž by musel dostát závazkům, které za normálních okolností význam slov vyžaduje.“ (65) Tyto konvence jednak jsou předpokladem vzniku předstíraných ilokučních aktů a ruší působnost pravidel fungujících mezi světem a ilokučními akty, čímž iniciují vznik jazykové hry, jednak odlišují fikci od lži, která je vědomým klamáním nepravdivými tvrzeními, kdežto fikce nemá v úmyslu klamat.

Prosté předstírání ilokučních aktů platí pro vyprávění ve třetí osobě; situace při vyprávění v první osobě je trochu odlišná. Zde se autor fikce *vydává* za někoho, kdo pronáší tvrzení. Jinými slovy se jedná o předstírání vyššího řádu. Podobné konvence platí i pro divadelní hry. Samotný dramatický text je sice sestaven z předstíraných promluv, ovšem na jevišti již nepředstírá autor textu, nýbrž jeho realizátoři – herci. Text tak předstírá zobrazení situace (nebo uděluje pokyny hercům, jak mají předstírat), hra uvedená na scéně potom situaci samu.

Vedle diskursů vážného a fikčního vyděluje Searle ještě diskurs vážný pojednávající o fikci. Sama fikce, jak jsem již zmínil, sice pronáší pouze ne-vážná tvrzení, ovšem výrokům o fikci, jež splňují všechna pravidla pro tvoření výroků, může být přiřknuta pravdivostní hodnota. Na podobném principu pracuje i reference k fikčním entitám. Autor samozřejmě použitím jména postavy předstírá referenci ke skutečné osobě, tím ji ale zároveň také vytváří. Jakmile je taková fikční osoba zkoncipovaná, můžeme k ní referovat již doopravdy, vážně. Některé reference ve fikčních dílech jsou navíc podle Searla, řekl bych, prvoplánově skutečné; mnohé fikce odkazují např. ke skutečným místům, z čehož plyne, že fikční příběhy obsahují často také ne-fikční prvky¹⁸.

Nesouhlasím ovšem se Searlovým názorem, že je „podivné, zvláštní a úžasné, že jazyk existenci fikce vůbec připouští, a přesto všichni fikci bez obtíží poznáme a dokážeme jí porozumět.“ (64) Skutečně jsme schopni poznat fikci okamžitě a bez obtíží? Jako by Searle přehlížel bohatou historii literárních mystifikací. Z našich končin pocházející připomenu např. osobnost všestranného génia Járy Cimrmana, jehož osudy „odkrývá“ jemu zasvěcené žižkovské divadlo, či kauzu velmi nedávnou: literární „podvrh“ Jana Cempírka, jehož kniha napsaná pod pseudonymem Lan Pham Thi získala cenu Knižního klubu i díky tomu, že byla (nejen) porota této ankety přesvědčená o její autobiografické

¹⁸ V tomto bodě své argumentace se Searle dostává do střetu s názorem, který je mnohem běžnější (a jenž zastávají vlastně všichni myslitelé, které jsem do této chvíle zmínil), a sice že vše, co si fikce „bere“ z aktuálního světa automaticky proměňuje na fikci, nic v ní nezůstává ne-fikční.

povaze. Následná bouře nevole, jež se pod odhalení pravdy strhla, dává tušit, že tato kniha rozhodně nebyla posuzovaná jako čistá fikce.

O výtkách vůči pragmatickým teoriím fikce¹⁹ (někdy též označovány jako teorie předstírání) jsem se již zmínil ve výkladu o pojetí Dorrit Cohnové. Ta kromě teorie Barbary Herrnstein-Smithové (fikce předstírá, že je faktuálním žánrem, napodobuje přirozený diskurz), kritizuje i tu Searlovu (fikce napodobuje vážné řečové akty). Jejím argumentem je v této práci již mnohokrát zmíněná vševědoucnost fikčního vypravěče a s tím související „čtení myslí“ fikčních postav (viz Cohnová 147-148).

Pokud jsem Dorrit Cohnové vytkl, že pro fikci zavádí dvojí teorii, musím tutéž výtku zmínit i v souvislosti s modelem Johna Searla, který také zavádí odlišné teorie pro vyprávění v první a ve třetí osobě.

Další slabinou Searlovy teorie podle mého soudu je, že fikci dává v souvislost se záměrem jejího tvůrce. Na straně 62 k rozdílu mezi fikcí a literaturou doslova píše: „... o tom, zda je dílo literaturou, rozhodují čtenáři, zatímco o tom, zda je, či není fikcí, rozhoduje autor.“ I když je autorský záměr samozřejmě do jisté míry nezpochybnitelným faktorem produkce fikce i literatury, myslím, že již Monroe Beardsley s Williamem Wimsattem ukázali, že je také přinejmenším nespolehlivým vodítkem při interpretaci textů²⁰. Podobné výtky proti Searlovi namířili např. i Kendall Walton a Thomas Pavel (viz Koten 38-39).

Pro mou vlastní argumentaci jsou ovšem nejdůležitější teze, které zmíněné pragmatické teorie, lépe řečeno přístupy k fikci, pouze implikují, aniž by tvořily jádra jejich vlastních konceptů:

- 1) „Texty“ je možné číst v obou „modech“ – k jednomu a témuž textu lze jednou přistoupit jako k fikci, jindy jako k faktuálnímu narativu, záleží na recipientovi, jak se rozhodne „text“ používat.
- 2) Paratext (informace na obálce, poznámkový aparát, seznam citované literatury, úryvky z recenzí díla...) obvykle spolehlivě napoví, v jakém modu je „text“ vytvořen, pravděpodobnost „špatného“ čtení je tak minimalizována.

¹⁹ Přehledně o kritikách namířených proti různým podobám teorie předstírání pojednal Jiří Koten (Koten 37-42). Podle něj jsou tyto teorie schopné se spouště z nich úspěšně bránit, nejspíš i proto v „současné teorii dominuje pragmatická definice fikce“ (Müller a Šidák 159).

²⁰ Viz Wimsatt a Beardsley 151-162.

3) Pravdivost faktuálních textů je neustále kontrolována mechanismy typu peer review. Dokonce i umělecká mystifikace, která by se velmi umně maskovala jako faktuální narativ, bude nakonec odhalena.

Na závěr této kapitoly ještě poslední poznámku. Abych se sám vyvaroval mystifikace, musím doplnit, že jak Gérard Genette, tak Dorrit Cohnová, jež jsem uvedl jako zástupce formálních teorií fikce, uznávají i její pragmatické rozměry²¹. Protože se ale oba zároveň snaží nalézt textové (formální) znaky specifické pro tento žánr, zařadil jsem je v této práci po bok Käte Hamburgerové.

²¹ Genette: fikční text jako pseudo-reference (28 a dále), „Fikční text nevede k žádné mimotextové skutečnosti“ (29); skutečnost, že je stejný příběh jednou považován za pravdivý a podruhé za smyšlený závisí na „oficiálním statutu textu a jeho horizontu čtení“ (38); Cohnová: „narativy v první osobě nejsou ani napsány ani čteny jako něco na pomezí autobiografie a románu. Jsou napsány a čteny jako autobiografie, nebo román, i v případě, že nejsou čteny tak, jak byly napsány.“ (52); „Avšak tento sémantický paradox se zakládá na ještě překvapivějším diskurzivním přestoupení jak autorských, tak i fikčních norem. Čteme-li totiž *Hledání jako autobiografii*, homonymie vypravěče a autora nepřipouští pochybnosti, pochybnosti, které zde posiluje podmiňovací způsob ... Čteme-li však *Hledání jako fikci*, pak vypravěč nemůže (jak zde činí) dávat najevo jakoukoli znalost autorovy existence, natož jeho jména.“ (85, zvýraznil T. S.).

5. Stýkání světů fikčních a reálných

Pokud měly předchozí tři kapitoly něco ukázat, tak doufám, že ukázaly obtíže, které sebou přináší pátrání po hranicích fikce. Že podaly důkazy o tom, jak nesnadné je dichotomii fikční/faktuální vyprávění vůbec udržet, natož uchovat jako bezproblémovou a spolehlivou. V neposlední řadě však, přiznávám, zároveň odhalily jistou odolnost této dichotomie, kterou není snadné úplně rozbořit.

Obsah páté kapitoly, jak soudím, k tomuto dojmu ještě přispěje svou troškou. Pojdme se nyní na tuto hranici společně podívat důkladněji, zblízka, projdeme se po ní. Zjistíme, že pokud tato hranice skutečně existuje, tak určitě není tak přímá a pravidelná, jak by se mohlo zprvu zdát, ale spíše klikatá, plná zatáček a zákrutů.

5.1 Fikce faktuálního vyprávění

Ve druhé kapitole v souvislosti s teorií Dorrit Cohnové jsem zmínil, že za nejproblematictější „žánr“ faktuálního vyprávění bývá obvykle považována historiografie. Historici, již se od 19. století snažili všemožnými způsoby legitimizovat svou disciplínu na bázi objektivní vědy, našli svého patrně nejhlasitějšího odpůrce v člověku ze svých vlastních řad – v americkém historikovi Haydenu Whiteovi. Ten v několika svých knihách, především v *Metahistorii a Tropice diskursu*, jež obě vyšly i v českém překladu, rozvíjí kritiku tohoto pojetí historie jako vědy. Podle Whitea jsou historické texty „verbálními artefakty“, které jsou obsahově kombinací jak faktů, tak i imaginace a „jejichž forma má blíže k literatuře než k vědě“ (White 106).

Tropika diskursu obsahuje soubor Whiteových esejů z let 1966-1976. V prvním ze dvou esejů, které jsou zajímavé pro mou práci, „Historický text jako literární artefakt“, argumentuje ve prospěch pojmání historických textů jako svého druhu beletrie. Tvrdí zde, že soubor historických událostí jednak sám o sobě netvoří žádný příběh, jednak jsou takové události hodnotově neutrální²². Jakým způsobem budou nakonec vnímány, závisí na ladění příběhu, který z nich sestaví autor podle „před-žánrových dějových struktur“

²² Totožný postoj zaujímá i Genette: „estetická hodnota takové [historické] události nezávisí na autorovi – ne víc než krása modelu na nadání malíře. Podobná analýza samozřejmě předpokládá, že můžeme rozlišovat mezi příběhem a vyprávěním a mezi autentickým a fikčním vyprávěním, což je ale čistá teorie. Každé vyprávění vkládá do příběhu ‚zápletku‘, která je již uvedením do fikce a/nebo dikce.“ (Genette 31)

typických pro jeho kulturu (čímž má na mysli čtyři kategorie příběhů, jak je rozlišil Northrop Frye: tragický, komický, romantický a ironický). Teprve ve formě příběhu dokáží tyto „holé sekvence událostí“ podávat vysvětlení či interpretaci problematiky, k níž se váží. Jednotlivé prvky jsou utvářeny v příběh pomocí technik jednoznačně fikčních: charakterizací, opakováním motivů, změnami perspektivy, různými druhy popisu apod. Výsledná podoba příběhu tak závisí na historikově schopnosti zkombinovat dané události s dějovou strukturou, která jim má dodat významu. White je přesvědčen, že takový postup je „ovšem výsostně literární, ne-li přímo beletristick[ou] operac[í]. To, že ji takto označíme, však v žádném případě nesnižuje statut historických vyprávění a vůbec to neznamena, že by tato vyprávění nesdělovala jistý druh pravdy²³.“ (110-111)

Vývoj historie podle Whitea určují, stejně jako v případě literatury, díla klasiků. Na rozdíl od výzkumu přírodních věd nelze tyto práce vyvrátit nebo překonat, protože jsou ze své podstaty literární, obsahují „cosi, co nelze popřít a právě tento nezpochybnitelný prvek je je[jich] formou, formou, jež sdílí s beletrií.“ (116) Koneckonců, „není [to] nic jiného než fikce,“ uzavírá White,

když si historik představuje, že různé stavy událostí, které konstituují jako začátek, prostředek a konec nějakého vývoje, jsou „aktuální“ nebo „skutečné“ a že pouze zaznamenal to, „co se stalo“ v přechodu od počáteční do konečné fáze. Jak výchozí stav, tak ten konečný jsou nevyhnutelně poetické konstrukce a jako takové jsou závislé na modalitě figurativního jazyka použitého k tomu, aby jim dodal aspektu koherence. (126)

„Fikce faktické reprezentace“ je tím druhým esejem, který mne z uvedeného svazku zajímá. Tento text White otevírá ujištěním, že nezpochybňuje esenciální rozdíl mezi událostí historickou a fiktivní. Zatímco historikové se zabývají událostmi, jejichž výskyt je možné umístit na časoprostorovou přímku a které byly v principu pozorovatelné, fikce svůj materiál čerpají jak z těchto událostí, tak i z událostí zcela smyšlených. Přes rozdílnost zájmů historiků a literátů jsou ovšem formy jejich písemného projevu podle

²³ Podobně uvažuje i Louis Mink ve svém článku „Historie a fikce jako způsoby rozumění“. Pro Minka je narativ jedním ze způsobů uchopení významu, z čehož plyne, že „[h]istorie jako taková se tudíž neliší od fikce, poněvadž v podstatě závisí na zběhlosti a vnímavosti, s nimiž dokážeme sledovat příběh, a také je rozvíjí. Historie se přirozeně liší od fikce v tom, že je povinna dokládat výskyt popisovaných jevů v reálném čase a prostoru, a také v tom, že musí vyrůstat z kritického hodnocení získaných historických materiálů, včetně analýz a interpretací jiných historiků. Výzkum historiků, jakkoli obtížný a specializovaný, pouze zvyšuje objem a přesnost znalostí o faktech, která zůstávají nahodilá a diskontinuální. Teprve tím, že jsou zapojena do příběhů, získávají inteligibilitu a zvětšují porozumění, neboť přecházejí od otázek ‚Co?‘ a ‚Kdy?‘ k otázkám ‚Jak?‘ a ‚Proč?‘“ (Mink 36)

Whitea nezřídka stejné – posuzovány čistě jako „verbální artefakty“ mohou být jedny snadno zaměněny za druhé.

Zároveň tu prý vůbec nejde o rozdílné druhy pravdy, kterými by se snad fikce a historie lišily. Historie i fikce musí projít současně testem koherence i korespondence: pokud by historie nebyla koherentní, nemohla by být považována za adekvátní popis toho, co se stalo – události samotné totiž koherentní nejsou; pokud by fikce neprošla testem korespondence, nemohla by si činit nárok na pravdivost svých vhledů do problematiky lidské zkušenosti. „V tomto ohledu je historie beletrií stejně tak, jako je beletrie formou historické reprezentace“ (155), což je fakt, kterého si před Francouzskou revolucí byl podle Whitea každý vědom, ruku v ruce s panující představou o poznání, které se nezakládalo na distinkci mezi faktem a imaginací, nýbrž mezi pravdou a omylem. Pravda přitom měla mnoho podob, z nichž nemálo bylo možné sdělit pouze prostřednictvím „fiktivních technik reprezentace“, jež zahrnují užití tropů a figur. Právě Francouzská revoluce přinesla jakýsi zlom – 19. století se nese ve znamení snah adaptovat studium historie jako vědeckou disciplínu.

V historických pracích napsaných v 19. století nachází autor různé podoby historického diskurzu, které se nápadně podobají tehdejšímu směřování literární produkce. Sami historikové si však této podobnosti nebyli vůbec vědomi, žili totiž v přesvědčení, že dějepisectví lze pěstovat i bez použití fikčních prostředků. Necháпали, „že fakta nemluví sama za sebe“, že v jejich zastoupení mluví jejich interpret a pořadatel, tedy historik, aby ze zlomků dějin vytvořil mozaiku historie, celek, „jehož integrita je – ve své reprezentaci – výlučně *diskursivní*“ (kurzíva T. S., 157; pojem diskursivní je ve Whiteově pojetí zaměnitelný s pojmem literární). Historickou oklikou se tak autor opět dostává ke své tezi o „mlčení“ historických dokumentů:

V nezpracovaném historickém záznamu existují fakta pouze jako nahodilé shluky fragmentů spojených na základě toho, že se nacházejí blízko sebe. Tyto fragmenty je třeba spojit, aby bylo možné vytvořit celek konkrétního, a nejen obecného, druhu. A jsou spojovány stejným způsobem, jakým romanopisci spojují výplody své představivosti, aby mohli nabídnout obraz uspořádaného světa, kosmu, kde se může objevit chaos nebo nepořádek. (158)

Čteme-li Haydena Whitea, nevyhnutelně dospějeme k přesvědčení, že pomyslná linie oddělující fikční a faktuální vyprávění pro tohoto „literárního vědce“, jak jej s názna-

výčitky titulují někteří jeho myšlenkový odpůrci z řad historiků²⁴, vůbec neexistuje, lépe řečeno vede jinudy, spíše okolo fikce a historie, než mezi nimi.

K podobným závěrům jako White došel ve své knize *The Boundaries of Art*, přesněji řečeno v jedné z jejích kapitol, která v češtině vyšla pod názvem „Umění, narativ a lidská povaha“, i novozélandský filozof David Novitz. Někdy jde dokonce ještě dále. Tak například hned v úvodu kapitoly poznamenává:

Hranice oddělující vysoké umění od populárního, dobré umění od špatného a umění od života či reality neexistují nezávisle na sociálních okolnostech, zájmech, aspiracích a hodnotách spoluutvářejících náš každodenní život. Pokud vůbec tři poslední kapitoly něco prokázaly, pak to, že tyto rozdíly nemají žádný metafyzický základ. Jedná se o konstrukce, které existují pouze proto, že lidé chtějí, aby existovali; konstrukce, které navíc ne vždy odkrývají skutečnou sociální praxi týkající se umění. Vše tudíž nasvědčuje tomu, že hranice umění nejsou tak stabilní, jak se domníváme. (kurzíva T. S.; Novitz 27)

Rozdíl mezi uměním a realitou nemá žádný metafyzický základ, je to pouhá konstrukce, která existuje z vůle člověka. Je možné chápat tuto větu také ve smyslu „rozdíl mezi *fikcí* a *faktuálním narativem* nemá žádný metafyzický základ, je veskrze umělý“? Nedokážu říci, zda by s touto mou formulací David Novitz souhlasil, ostatně předmětem jeho zájmu nebyl rozdíl mezi fikčním a faktuálním vyprávěním (alespoň v této probírané kapitole jeho knihy), nýbrž vliv narativu na utváření lidské identity. Nicméně, problematiky této práce se dotýká způsobem, který nemohu ignorovat.

Podobně jako Hayden White ani Novitz nepovažuje umělecký či lépe poetický jazyk za výsadu umění. Takového jazyka je zcela bez problémů možné užít i v souvislosti s neuměleckými, prozaickými záležitostmi lidského života. Výrazně se takové postupy prosazují při konstrukci sebepojetí jedince. „Mám-li pochopit, kým vlastně jsem, musím mnohá fakta, která si o sobě vybavím, nějakým způsobem uspořádat“, (29) říká Novitz. Aby mohl člověk z pouhého shluku událostí svého života vytvořit smysluplný životní příběh, který poté vypráví nejen ostatním, ale vlastně i sám sobě, musí zapojit svou imaginaci. A ačkoli takový příběh není fikční a měl by být složen pouze z pravdivých zážitků, způsob jeho uspořádání, spojování a vylučování nepodstatného či

²⁴ Viz doslov Martina Procházky ke knize *Tropika diskursu*.

kontradiktorního „materiálu“ je záležitostí tvůrčí, spjatou více či méně právě s imaginací podobnou té, jež vede pero umělce.

S tím samozřejmě souvisí možnost, že výsledný příběh jistým způsobem zkreslí skutečnost, ať už zveličením nepodstatného, zamlčením důležitého či achronickým podáním událostí. Někdo by tak mohl namítnout, předjímá Novitz, že k pochopení pravdy o sobě samém člověk potřebuje mnohem „faktičtější“ způsob, jak uchopit svůj život, nahradit imaginaci přesným popisem. Jenže, podle Novitze není možné, bez použití výše zmíněných technik, pojmut „záznamy kauzálních sekvencí“ typu kronik jako ucelený obraz identity, neboť ty samy o sobě žádnou význačnost jednotlivým událostem nepropůjčují – „[o]d toho je tu narativ“²⁵ Kronika, zdá se mi, zkrátka nemůže události hierarchizovat, poněvadž je nespojuje s žádným prožitkem a emocemi. (29) Právě postupy, jež působí „fiktivně“, nepopisně, nepřesně či imaginárně, poskytují jedinci svobodu vybrat a uspořádat fakta jeho života tak, „aby získaly to, co poklád[á] za jejich pravý význam“²⁶ (29), což je bezpochyby význam subjektivní. „[F]akta o naší individuální existenci, holá fakta o našem životě, sama o sobě nic neříkají, respektive nás nenutí vyprávět o sobě *žádný* příběh.“ (33) Příběh totiž dodáváme my sami. Význam událostí je tedy něco, co do značné míry přinášíme jaksi zvenčí prostřednictvím naší subjektivní interpretace. Pravý význam, nebo, chcete-li, pravda, tak ne vždy splývá s tím, co běžně označujeme za objektivní fakt.

Anne Dunnová ve svém článku „Televizní zpráva jako narativ“ sice usiluje hlavně o popis narativních mechanismů, jichž užívá televizní zpravodajství k tomu, aby takříkajíc „vyšlo vstříc divákovi“, tedy udrželo jeho pozornost a získalo na zajímavosti, zároveň se ovšem dotýká také ideologické roviny tohoto žurnalistického útvaru. Zpráva je podle ní „narativ o skutečnosti“ (Dunnová 47), ovšem nikoliv skutečnosti nezprostředkované. Veškerý zpravodajský materiál prochází procesem redakční úpravy: jednak selekcí, jednak doplněním audiovizuálních komponent. To jistě automaticky neznamená, že by proto každá zpráva byla rázem lží či výmyslem, ale není pochyb o tom, že „televizní zpráva utváří a normalizuje nějakou konkrétní skutečnost, ovlivněnou kulturními, dějinnými a ekonomickými faktory. Během tohoto procesu nevyhnutelně dochází ke zpracování a

²⁵ Tento argument se nápadně podobá tezi Haydena Whitea o tom, že „události nikdy nemluví samy za sebe“, nýbrž někdo jiný mluví v jejich zájmu.

²⁶ Zde Novitzova argumentace připomíná Whiteovo pojednání o pojetí poznání datované před Velkou Francouzskou revolucí, které spočívalo na dichotomii pravda/omyl a nikoliv fakt/fikce.

šíření jisté ideologie“, přičemž ideologií zde autorka myslí „soubor názorů na svět specifický pro určitou kulturu, názorů, které nebudí pozornost a jsou vnímány jako cosi samozřejmého.“ (46) A jsme rázem u toho – zpravodajství, které je nepochybně vnímáno jako objektivní, lépe řečeno faktuální, žánr, především pak v opozici k umění a fikci, obsahuje i nevyhnutelný „nereferenční“ prvek, má ideologický rozměr. Nezřídka užívá dokonce i technik vysloveně fikčních, jak se můžeme dočíst v článku Anne Dunnové. Podívám se nyní podrobněji na to, co autorka soudí o narativní podobě zpravodajství.

Na straně 49 Dunnová cituje Reuvena Franka, bývalého člena vedení americké společnosti NBC, který prostřednictvím poznámky určené televiznímu štábu poučil jeho členy o tom, jak má vypadat televizní zpravodajství. Nebude mýlím na škodu uvést tento citát i zde:

Každá událost líčená zprávou by měla vykazovat znaky fikce či dramatu, aniž by reportér rezignoval na poctivost a zodpovědnost. Měla by mít strukturu a konflikt, měla by obsahovat problém i jeho rozuzlení, zrychlení i zvolnění děje, začátek, střední část i závěr. To nepatří jen k základům dramatu, ale každého narativu. (49)

Podle Dunnové ovšem slovo „příběh“ nepředstavuje v žurnalistice totéž co ve fikci. Ve zpravodajství, jak jsem již zmínil, znamená příběh „pravdivé podání skutečnosti“. Chybí zde navíc rysy, které charakterizují fikční díla: 1) postupný vývoj v sekvencích, 2) příčinně-následkové vztahy, 3) dvojí chronologie času vyprávění a času vyprávěného, 4) rozřešení a 5) závěr. (49) Na první pohled mne zaráží třetí rys, jenž má údajně zpráva postrádat. Představím-li si (v dnešním světě bohužel nikoliv neobvyklou) zprávu o několik hodin trvající přestřelce držitelů rukojmí s policií, jíž je ve zpravodajství věnován čtyřminutový příspěvek, vyplývá z toho, že z hlediska Genetovy kategorie *rychlosti* se čas příběhu a čas diskurzu v takovém narativu nerovnají a tudíž je určité záhodno je od sebe rozlišit. Nezbyvá mi než prohlásit, že se Dunnová v tomto bodě mýlí. Přinejmenším tedy v dvojí chronologii času se zpravodajský narativ podobá narativu fikčnímu (a nejspíš nejen v tom).

K televizním zpravodajským relacím neodmyslitelně patří komentář, kterým obrazový materiál doprovází moderátor či reportér, přičemž nemusí být nutně jeho autorem²⁷. S použitím Genetovy terminologie označuje Dunnová tento vyprávěcí hlas

²⁷ Dorrit Cohnová přitom tvrdí, jak jsem zmínil ve druhé kapitole, že ve faktuálním vyprávění nerozlišujeme rovinu autora a vyprávěče, resp. že obě entity splývají. U zpravodajství je ovšem zřejmé, že

jako extradiegetického vypravěče, tzn. vypravěče stojícího mimo svět příběhu. Tento „dramatizovaný vypravěč“ (Tzvetan Todorov by jej nazval reflektorem), postava, skrze níž se vypráví, může být, v případě reportéra, pokládána též za vypravěče dietetického, za součást příběhu. V tom případě ovšem, jak autorka upozorňuje, se příběh zprávy odklání od ideálního žurnalistického vzorce „obrácené pyramidy“, ztrácí na objektivitě a „přesouvá se do světa narativu“²⁸ (51) Tento postup je v moderní žurnalistice čím dál obvyklejší a způsobuje mimo jiné také postupné stírání „formálních a obsahových rozdílů“ mezi zprávou a nezpravodajskými rubrikami zaměřenými na volnočasové aktivity či životní styl.

Televizní zpravodajství užívá postupy, které mají za úkol navodit v divákovi dojem nezprostředkovanosti, objektivitě a pravdivosti zpráv. Mezi takové postupy patří i pevná struktura televizní zprávy. Opět si dovolím ocitovat jednu delší pasáž:

Stručně řečeno, televizní zprávy jsou strukturovány a vystavěny tak, aby diváky podněcovaly ke sdílení novinářských hodnot zpravodajství. Nejprve je v titulcích užita strategie vizualizace scénáře, aby se divák mohl „přesvědčit na vlastní oči“, událostem je dodán jejich „očividný“ význam a divákovi je nabídnut jejich zřetelně jediný možný výklad. To je příklad, vyjádřeno sémiotickou terminologií, ikony jako indexové pravdy. (52)

Samo uzavření výrazu „očividný význam“ do uvozovek signalizuje, že se rozhodně nejedná o jediné možné chápání událostí, které by snad nezpochybnitelně vyvěralo přímo ze samotných prezentovaných jevů. Znovu se tedy dostáváme k tomu, že zpravodajství má nevyhnutelně ideologický náboj a že přinejmenším některé významy jsou událostem dodány „zvenčí“.

Nejvytříbenější zpravodajskou formou podle Dunnové je tzv. „balíček“ – příběh, do něhož nás uvede moderátor ve studiu a jímž nás poté detailněji provádí reportér svým komentářem, který doplňuje obrazový materiál a koresponduje s ním. Význam balíčku je tak výslednicí kombinace obrazu a slova. Mediální teoretik Geoffrey Baym, jehož článek „Packaging Reality“ Dunnová konzultuje (viz 53), říká, že balíček užívá dva druhy obrazů či příběhů: mimetické a diegetické. Mimetické obrazy jsou zjevné,

vypravěč zprávy nemusí být jejím autorem. Znamená to, že televizní zpravodajství představuje pro model Dorrit Cohnové teoretickou výzvu, s níž je nutné se vyrovnat, nebo přímo ukazuje na jeho neadekvátnost?

²⁸ Nelze si nepovšimnout, že Dunnová užívá pojmu narativ jako opozice faktického (referenčního) podání událostí, čili v podstatě synonymně k pojmu fikce, jak jej pojímá Dorrit Cohnová. Taková definice stojí naopak v příkré opozici k teoriím Haydena Whitea i Davida Novitze.

nezprostředkované, zatímco diegetické jsou zprostředkované, zkonstruované za účelem emocionálního působení na diváka. Baymův výzkum prý potvrdil, že od 80. let 20. století neustále přibývá diegetického na úkor mimetického materiálu, čímž se zprávy zřetelně posouvají od tradiční žurnalistiky směrem k filmovosti zpracování, nebo, jak píše Dunnová, od „lineárního a chronologického uspořádání slova a obrazu směrem k symboličtějšímu užívání obrazů za účelem vytvoření narativního významu“ (53). Otázkou zůstává, zda je vůbec možné poskytnout divákům zpravodajství nějaký nezprostředkovaný (čti objektivní) obraz? Vždyť i pouhé nekomentované záběry kamery vykazují známky kameramanovy či reportérovy interpretace, například při výběru toho, co divákovi ukáže a co zamlčí, nebo tím, kam kameru vůbec umístí.

Nárůst symbolického významu zpravodajství přináší také práci s obrazy, jež nejsou ukotveny v realitě, ale jsou výsledkem informací, jež poskytuje kontext, představují tak odklon od významů denotovaných k významům konotovaným. Dunnová se opět odvolává na Bayma, který popisuje jednu z mnoha zpráv týkající se sexuální aféry prezidenta Spojených Států Billa Clintona:

zpravodajský šot zachycující Clintona, který začíná detailním záběrem na portrét George Washingtona, amerického prezidenta, jemuž je připisován výrok „Nejsem s to lhát.“ Kamera se posléze vzdálí a zabere prezidenta Clintona, jehož neschopnost přiznat pravdu tvoří hlavní téma zpravodajského příspěvku, a ukáže ho, jak hovoří z pódia. Sdělení takového obrazového vstupu je nabíledni, ale je také zřejmé, že jde o konstrukt – to není ono „nic než fakta“, na které přísahalo tradiční novinářství. (53-54)

Televize, uzavírá Dunnová, běžně užívá umělecké postupy, nahrazuje indexové obrazy symbolikou a svůj svět tak spíše vytváří, než že by k němu pouze referovala. Řečeno s Aristotelem: „přechází ,od toho, co je, k tomu, co by mohlo být““ (54), odklání se od pravdy a stává se fikcí.

A tak mne při čtení textu Anne Dunnové napadá řada otázek: neměla by, už z povahy věci, být žurnalistika, útvar zaměřený na *zprávy o aktuálním světě*, tím „nejfaktuálnějším“ či „nejreferenčnějším“ narativem (znakem) ze všech? A neukazují problémy, které s plněním této role má, na neudržitelnost dichotomie fikce/fakt? Je ideologie samostatným žánrem, nebo spíš nevyhnutelnou součástí všech žánrů? Je snad možné, že

má nakonec pravdu John Searle, když tvrdí, že fikce obsahuje i nefikční prvky, že je umění směsí diskurzů fikčních a referenčních? Zdá se, že obráceně to mnohdy platí.

Myslím, že pokud problematika ideologie ve zpravodajství na něco ukazuje, tak je to nedokonalost opozice fikce/fakt. Tento model totiž nenabízí dostatečně „jemný“ filtr na to, aby zachytil skutečnost, že mnohé faktuální žánry se zdají být jaksi „nakaženy“ nereferenčním obsahem. Chtěl bych zde připomenout dvě již probírané teze: 1) pojetí Dorrit Cohnové, která považuje fikci za narativ (znak), který nereferuje výhradně či v úplnosti k aktuálnímu světu a z toho plynoucí antitezi, že faktuální narativ (znak) naopak výlučně a v úplnosti referuje k aktuálnímu světu; 2) tezi, že faktuální narativy (znaky) si činí nároky na pravdivost, kteréžto stanovisko zaujímá např. Gérard Genette, ale i jiní. Z těchto dvou poznámek je mi patrné, že věty „Karel Čapek se narodil v roce 1890.“ a „Karel Čapek je největším českým spisovatelem všech dob.“ nejsou stejnou měrou referenční či pravdivé. Pravdivost první z nich je nezpochybnitelná, doložitelná Čapkovým rodným listem. Pravdivost té druhé bude vždy předmětem sporu, spočívá totiž na ideologickém postoji každého člověka, který se k němu bude chtít vyjádřit. A v tom je ten problém: pokud bychom dělili znaky na faktuální a fikční podle výše uvedených definic, nevyhnutelně by nám bokem zůstala ještě třetí skupina znaků, taková, která by se vznášela v prostoru mezi těmito mezními body, skupina, jež by obsahovala znaky, jež nejsou ani fikční, ani faktuální, nebo spíše jsou oběma naráz.

Na tomto místě bych rád připomenul pojetí Thomase Pavela, podle něhož není ideologie součástí aktuálního světa, nýbrž je jedním ze světů možných, které jsou jeho nadstavbou. Ideologie zkrátka na skutečnost (pravdu) neodkazuje, ale vytváří ji – tím se silně podobá fikci. Není divu, že zprávy o sporu, který mezi sebou vedou dva lidé nebo i dvě země, jsou pokaždé značně rozdílné a přece pro jednu nebo druhou stranu pravdivé. Jak píše David Novitz v již probírané kapitole své knihy *The Boundaries of Art*: „Příběhy a protipříběhy se vyprávějí; historie se píše, překrucuje a přepisuje. A kdo má v této strategické hře poslední slovo, má nad těmi ostatními také značnou moc.“ (Novitz 29)

5.2 Postmoderní historické diskurzy

Lubomír Doležel soudí, že kromě pochybností o statusu historie jako „objektivní“ vědy, které svými pracemi vyjádřil Hayden White, čelí historiografie jako obor navíc ještě výzvě postmodernismu a jeho myšlení. Postmoderní teoretikové v čele s Jacquesem

Derridou především zpochybnili samu schopnost jazyka odkazovat na realitu. „[M]ezi diskurzem (psaním, reprezentací, znakem) a skutečností existuje nutná a nepřemostitelná mezera“, píše Doležel ve své knize *Fikce a historie v období postmoderny*, „žádný znak, žádná reprezentace nemůže poskytnout přístup ke skutečnosti, nemůže ‚zaháknout realitu‘“ (34). Jelikož se i historie samozřejmě počítá do rodiny diskurzů, týká se tato neschopnost reference také jí. Autor tvrdí, že cestu z této slepé uličky nenabízí nová definice pojmu diskurz, ale jiná představa o pojmu svět. Přestože jazyk není schopen adekvátně odkazovat na skutečný svět, jeho performativní síla je značná. Sice nemůže stvořit nový aktuální svět, dokáže ten stávající pouze do určité míry pozměňovat, ale je schopen tvořit obrovské množství světů možných. Z toho důvodu může být podle Doležela výhodnější přenést problém historické reference z roviny textu do roviny (možného) světa.

Mezi možnými světy historie a fikce, jejichž teorii rozpracoval v *Heterocosmicu*, ovšem vidí několik zásadních rozdílů. Předně jde o rozdíl funkční. Zatímco světy fikce jsou „imaginární alternativy aktuálního světa“, světy historiografie jsou „kognitivní modely aktuální minulosti“ (40). Specifické oblasti historie, např. dějiny politické, hospodářské, umění atd., se zabývají různými druhy entit. Z toho důvodu nabízejí vždy pouze částečné modely minulosti, které si ovšem nekonkurují v tom smyslu, že by zkoumání v jedné oblasti bylo nadřazenější či důležitější než zkoumání v oblasti jiné. Ve snaze nabídnout co nejúplnější obraz minulosti se tyto druhy světů doplňují.

Postmoderní výtky vůči objektivnosti se nejvíce dotýká faktu, že možné světy jsou jakožto konstrukty jednotlivců samozřejmě nevyhnutelně subjektivní. Jejich autoři nabyli osobité životní zkušenosti, zastávají specifické morální postoje a oplývají určitým druhem znalostí, zkrátka přistupují k objektům svého zájmu s „ideologickými brýlemi“ na nose. Podle Doleželova soudu to ovšem nebrání tomu, aby historické bádání získalo nadosobního významu. Na pomoc si přizval francouzského historika Léopolda Génicot. Génicot soudí, že je třeba pečlivě rozlišovat mezi objektivitou a nestranností. Nestrannost je vědomé rozhodnutí historika neobhajovat závěry, které jsou v rozporu s důkazy, jež předložil. „Musí ustanovit a ukázat pravdu toho, o čem je přesvědčen, že je pravda.“ (kurzíva T. S., 41) Přestože výsledkem dějepisovy práce je konstrukt, rozhodně usiluje o věrohodnost. Žádný historik se ovšem nemůže zavázat k objektivitě, protože to zkrátka není v jeho silách. Žádný člověk v sobě nedokáže zapřít postoje vůči druhým, své morální zásady, především pokud jde o to posoudit důležitost událostí, o nichž pojednává.

Možné světy fikce a historie se liší i co do struktury. Zatímco umělec může naplno využít své imaginace a vytvořit jakýkoliv svět si dovede představit (a to i svět fyzikálně nemožný, jenž popírá přírodní zákony, jak je známe), historik může konstruovat pouze světy fyzicky možné. V tomto bodě vidí Doležel rozdíl mezi světy historií a mýtů. Lidské dějiny jsou „dějinami přirozených činitelů“ (42), žádné mytické jevy ani bytosti do nich nejsou připuštěny.

Se strukturním rozdílem souvisí právě i odlišné zacházení se souborem aktérů příběhu. Fikce nepodléhá zásadnímu omezení, které musí při své tvorbě respektovat historie. Pokud nějaký dokument doloží existenci postavy, jež v modelu historického světa dosud chyběla, nebo naopak, pokud prokáže, že postava, která byla jeho součástí, ve skutečnosti nikdy neexistovala, musí být takový model světa patřičně upraven. Fikce a historie se liší také v rozdílném nakládání s tzv. mezisvětovou identitou. Jelikož oba diskurzy své světy konstruují, nemohou je zabydlet skutečnými lidmi, ale pouze jejich neaktuálními protějšky. Obyvatelé historických světů ovšem smějí oplývat pouze vlastnostmi, které je možné odvodit z dochovaných dokumentů a doložených svědectví. Naopak fikce, i pokud pracuje s možnými protějšky skutečných historických osob, může s jejich podobou, charaktery a chováním nakládat zcela po svém. Jistě však musí, myslím, zachovat určitý počet esenciálních vlastností takových postav, tedy pokud chce, aby si je čtenáři vůbec dokázali s jejich reálnými předlohami spojit.

Poslední diferenci, kterou Doležel mezi těmito dvěma druhy možných světů nachází, je odlišná podoba jejich neúplnosti. Oba jsou samozřejmě logicky neúplné z důvodu konečnosti „textů“, jež je tvoří. Mimo to jsou však světy historie neúplné jednak z nutnosti výběru tématu nebo materiálu, jímž se chce historik zabývat (a tudíž vědomě opomíjet jiné), jednak také nedostatkem historických dokumentů. Tuto mezeru v důkazním materiálu se historikové obvykle snaží zaplnit tvořením domněnek, které mají určitou šanci na to být pravdivými. Neúplnost fikčních světů není epistemologického, ale estetického charakteru. Pomineme-li mezery způsobené konečností textu, je výskyt, rozsah a funkce mezer ve fikčním světě plně v rukou autora a záleží na jeho rozhodnutí, kolik jich ponechá k zaplnění čtenářově fantazii. Je pravda, že i historik se může rozhodnout vědomě vytvářet mezery ve svých konstruktech, ovšem takový úmysl není možné dávat na roveň s fikcí, jejíž počínání je, na rozdíl od podobného jednání v historickém díle, v principu „nevinné“.

Tolik k Doleželově odpovědi postmoderní výzvě na úrovni světa. Autor však nachází rozdíl i na úrovni diskurzu. Fikční texty jsou produktem *poiesis*, kdežto historické

jsou výsledkem tvůrčí síly *noesis*. Doleželova argumentace je na tomto místě (49-52) poměrně matoucí. Tvrdí, že fikční texty jsou performativní povahy, protože svou promluvou konstruují možné světy, které předtím neexistovaly, a zároveň postrádají pravdivostní hodnotu, to je, Doleželovou interpretací Fregeho řečeno, nejsou pravdivé ani nepravdivé. Avšak věty pronesené o tomto světě jsou konstativy, poněvadž pro ně již existuje referenční rámec, vzhledem k němuž je možné pravdivost výroků posoudit. Historické texty jsou povahy konstativní, aspirující na posouzení pravdivosti. Referenčním rámcem pro taková díla je domnělá podoba minulosti, která existovala před textem a jejíž model se tento snaží vytvořit. Protože jsou ovšem všechny možné světy konstrukcemi, texty, z nichž vycházejí, jsou performativní povahy. S fikcemi i historiemi se tak zároveň pojí jak performativní, tak konstativní řečové akty.

Pro Doležela je anglický historik Simon Schama tím historikem, který se adekvátně postavil postmoderní výzvě²⁹ a na jehož díle lze navíc ukázat různé polohy postmoderního historického diskurzu. „Jeho styl se nasýtil z literárního a esejistického umění a působí na široké čtenářstvo. Avšak jeho hlavní zásluha spočívá v tom, že je historikem, který ukazuje a dokazuje, že postmoderní historiografie se nemusí zbavit ctností, které zajišťují integritu historického bádání.“ (61) Schama se spolu s Davidem Carrem a Paulem Ricoeurem ocitá v opozici vůči Haydenu Whiteovi, když tvrdí, že narativnost není vlastnost, již je nutné sledovaným událostem vtisknout, aby byly schopné koherentní výpovědi o historii. Narativnost je esenciální součástí samotné události. Sám přiznává, že jeho knihy nejsou nezaujaté, že nejsou vědou, ani se jí nesnaží být. Na druhou stranu odmítá, že by byly fikcemi (až na jednu výjimku, jejíž fikčnost ale nezastírá, viz níže), neboť neobsahují žádné záměrné fabulace. „Schama nás nenechává na pochybách, že ani příběh, ani oživený popis nejsou prostředky, které ‚automaticky‘ vytvářejí fikci“ (63), píše Doležel. Přestože užívají literárních nebo šířeji narativních postupů, tropů a figur, jejich příběh je veskrze nefikční. Každý niterný pocit, myšlenka, zážitek je vždy doložen dochovanými prameny uvedenými v poznámkovém aparátu či v soupisu použité literatury.

²⁹ Na rozdíl od Bryanta Simona a jemu podobných, o kterých Doležel píše, že se tváří v tvář omezením historiografického diskurzu nechávají zlákat k fikčním reprezentacím, kterými zaplňují jinak nezaplnitelné mezery.

První polohu historického diskurzu Doležel popisuje na příkladu knihy *Citizens: A Cronicle of the French Revolution* (Občané. Kronika Francouzské revoluce). Vládnoucí instituce, jimiž se zabývá i tradičně pěstovaná politická historie, jsou zde nahlíženy v jiném světle. Snaha oživit události Velké Francouzské revoluce v maximálním možném přiblížení vedla Schamu k zosobnění jejích aktérů – instituce jsou zde zastoupeny konajícími jednotlivci. Historik nás tak provází soukromými životy Lafayette, Robespiera a dalších, popisuje jejich roli v revolučním čase a v podstatě jako by před našimi zraky sepisoval jejich biografie. Vzhledem k tomu, že se dotýká soukromí svých subjektů, se přirozeně potýká i s chybějící dokumentací, která by dosvědčila jejich pocity a obavy. V takovém případě neváhá do svého textu vetkat vlastní domněnky, jež jsou ovšem vždy zeslabeny „operátory pravděpodobnosti“ typu „nepochybně, možná, údajně, snad, pravděpodobněji, nejspíš pravdivé, podle všeho, těžko uhádnout, nevíme, skoro jistě atd.“ (64)

Landscape and Memory (Krajina a paměť) je „Schamovo nejradikálnější postmoderní psaní.“ (84) Aniž by zabředlo do fikce a jejích reprezentací, je přesto nové, netradiční, píše Doležel. Čas ve smyslu chronologie událostí ustupuje do pozadí. Do popředí se na jeho místo tlačí prostor, specifická lokace, příroda. Možný historický svět *Krajiny a paměti* je tvořen nikoliv řazením událostí „za sebe“, ale spíše kladením „diskontinuálních vrstev“ „na sebe“. Autor, který tuto metodu nazývá „exkavací“, postupuje od nejsvrchnějších vrstev až k samému podloží tvořenému „přírodními a krajinnými mýty“, na jejichž základu poté interpretuje přítomnost. Kniha, která se podle Doležela podobá spíše lyrice, než fikci narativní, tak vypráví dějiny toho, jak byla příroda lidmi přeměněna v krajinu. Je to „kniha masových fúzí: tradiční a nové způsoby historiografie, dynastické dějiny a dějiny každodenního života, politické revoluce a historie umění i literatury..., rozhodující bitvy a osobní biografie, historie a mytologie přírody atd.“ (84)

V obou zmíněných knihách se projevuje zvýšená subjektivizace Schamových textů. Krom tradičnějších ich-formových odboček a komentářů narůstá také subjektivizace „ve směru od textu ke světu“ (85). Paralelně s historickým výkladem nám autor prezentuje také vlastní vzpomínky na probírané lokace, imituje tak vlastně metafikci. Protože však pojem metahistorie Hayden White zabral pro odlišný typ diskurzu (teorii historiografie), pojmenovává Doležel tento postmoderní historiografický postup

„autobiografií v historickém narativu“, jenž v jeho očích dokazuje nezanedbatelný vliv současné fikce na moderní historický narativ³⁰.

Jedinou fikcí z probírané trojice děl jsou *Dead Certainties: Unwarranted Speculations* (Naprosté jistoty. Nezaručené spekulace) Jedná se o sbírku dvou příběhů rozdělených na více částí, které se velmi podobají historickému narativu, jejich fikční povaha je ovšem přiznána v paratextu (konkrétně v Doslovu a Poznámkách o pramenech). Sám Schama knihu charakterizuje jako „dílo představivosti, které je kronikou historických událostí“ (85). Podobně jako v celé Schamově tvorbě je i toto dílo tvořeno mixem různých stylů, ich-formy i er-formy, ale také zde je možné postřehnout silný nárůst subjektivizace.

Naprosté jistoty sice obsahují fiktivní prvky, především ve formě smyšlených dialogů, jež jsou však napsány tak, jak se pravděpodobně mohli odehrát. Vycházejí totiž vždy ze soudobé dokumentace – kniha prý neobsahuje jedinou smyšlenou událost, pouze imaginativně dopracovává ty doložené. Oba příběhy, „Mnohé smrti generála Wolfa“ i „Smrt harvardského muže“, pojednávají podle Doležela „o vratkých základech historiografie“ (86), pramenících především z toho, co lze nazvat Rankeovským dilematem – z dokladů mnohých, často protikladných, verzí jedné události, jež rozrušují historickou jistotu. Název napovídá, že v „Mnohých smrtích generála Wolfa“ jsou zdrojem nejistoty prameny. Existuje totiž mnoho „svědectví“ (některá až mytizující) o tom, jak tento britský generál v Kanadě během válečného konfliktu s Francií skončil. Ve „Smrti harvardského muže“ pramení nejistota z nemožnosti dobrat se konečné pravdy. Pokaždé, když se při vyšetřování vraždy George Parkmana za přispění některého z aktérů (svědci, porota, soudce, doznání podezřelého) dobere čtenář konkrétního závěru, vyplavou na povrch nové, znepokojivé nejistoty.

Při čtení díla Simona Schamy jako by se Lubomír Doležel procházel po hranici mezi fikcí a historií a sebestiše nás poučoval o tom, který literární (diskurzivní) postup je v dějepisectví přípustný a který je pro něj naopak zapovězen a patří výhradně fikci. Nejspornějším postupem v historiografii je ovšem způsob tvorby, který Simon Schama sám nepěstuje – protifaktová imaginace. Promyšlení neaktuálních možností se uplatňuje ve všech odvětvích lidské činnosti, včetně literatury a vědy.

³⁰ Což je, trochu paradoxně, jev, který jistě s povděkem kvituje právě Hayden White, poněvadž, jak si v jednom eseji z *Tropiky diskurzu* postěžoval, v historických pracích první poloviny 20. století jej hledal marně (viz White 105-128).

Imaginativní modelování událostí tak, jak se nestaly, se na první pohled možná jeví být v opozici k zájmu historiografie, která usiluje o to představit pravdivý obraz minulosti, ovšem Doležel se, spolu s některými historiky, kteří protifaktové myšlení pěstují, domnívá, že může přispět k porozumění dějinám. Opírá se zde především o anglického historika Hughu Trevor-Ropera, který ve svém eseji *History and Imagination* napsal: „V každém daném momentu dějin existují reálné alternativy. Jestliže je pomíjíme, protože nebyly realizovány (...), upíráme historické situaci její realitu. Jak můžeme vysvětlit, co se stalo a proč, jestliže pozorujeme jen to, co se stalo, a neuvažujeme o alternativách, tj. o celkovém souboru sil, jejichž tlak vytvořil danou událost?“ (*Identita* 27³¹). Citát z Trevor-Roperova eseje podle Doležela poskytuje význačný argument proti historickému determinismu, proti podřízenosti dějin božím zákonům, jak ji popsal Georg Hegel.

Navzdory tomu, že se většina historiků od protifaktové historie distancuje, se tento historický „žánr“ pěstuje i nadále. Podle Doležela je to především proto, jak správně postřehl francouzský historik Fernand Braudela, že historiografie nemůže provádět opakovatelné experimenty a je tudíž odkázána pouze na pokus myšlenkový – na protifaktovou imaginaci, s jejíž pomocí „mění nezměnitelnou minulost ve svých myslích“ (29).

Dějiny protifaktového historického myšlení ilustruje Doležel na příkladu dvou radikálně odlišných sborníků: souboru esejů *If It Had Happened Otherwise: Lapses into Imaginary History* vydaném poprvé v roce 1931, jehož editorem byl J. C. Squire a sborníku statí *Virtual History: Alternatives and Counterfactuals*, vydaného Niallem Fergusonem v roce 1997 (česky vyšel pod názvem *Virtuální dějiny*).

Squirův sborník, jenž si dal za cíl „přezkoumat a přehodnotit významné momenty dějin (30), sice shromáždil eseje významných autorů (kromě historiků i beletristů a biografů) své doby, ale výsledkem je podle Doležela v podstatě fikční dílo bez sebemenšího badatelského přínosu. Důvodem je sama metoda, již přispěvatelé užívali. Velmi produktivní období totiž v té době zažívaly tzv. dějiny dlouhého trvání. Protože tak od základního protifaktu, který ustanovuje možné světy jednotlivých protifaktových

³¹ Přestože kapitola o protifaktové imaginaci je součástí knihy *Fikce a historie v období postmoderny*, já cituji ze starší Doleželovy publikace *Identita literárního díla*. Činím tak z toho důvodu, že jsem se k *Fikci a historii*, pro její horší dostupnost, dostal až těsně před dopsáním této práce. Zběžným přečtením novější varianty jsem ovšem zjistil, že ji Doležel zásadně neupravil a jádro tak zůstává víceméně stejné. Proto jsem své poznámky o protifaktové imaginaci neupravoval, ale pouze doplnil. Jsem si tohoto nadbytečného užívání různých zdrojů vědom a prosím čtenáře o prominutí.

historií, mapují jejich autoři časovou plochu o rozloze i několika staletí, nemohou se fikčnímu dotváření v podstatě vůbec vyhnout. Historický výzkum s jeho relevantními prameny tak brzy opouštějí a vydávají se na cestu literární imaginace. Čestnou výjimku spatřuje Doležel v příspěvku německého spisovatele Emila Ludwiga, jenž se ve svém eseji přidržoval některých „zákonů“ protifaktové historie, které až dlouho poté vymezil Ferguson.

Zatímco první publikace protifaktovou historií pouze praktikuje (nebo se snaží praktikovat), Fergusonův sborník nabízí krom praxe také jistá teoretická pravidla pro tvorbu kognitivně přínosných protifaktových světů. Vychází z již zmiňované teze Hughy Trevor-Ropera o skutečném porozumění historii skrze průzkum jejích nerealizovaných alternativ. Badatelsky plodný je tento postup pouze při dodržení těchto zásad:

1. Protifakt musí být ‚přesvědčivý‘, ‚pravděpodobný‘ nebo ‚věrohodný‘;
2. Přesvědčivost nebo pravděpodobnost protifaktu musí být ustavena v kontextu toho, co předchází konkrétní aktuální historické události. Jinými slovy, historik musí být v pozici současníků, pro něž byly různé možné alternativy stále přístupné, pro něž nebyl výběr uzavřen aktualizací jedné z nich;
3. Alternativy musí být zachovány v nějaké dokumentární formě: ‚Můžeme legitimně uvažovat pouze o těch hypotetických scénářích, které současníci nejen zvažovali, ale také svěřili papíru (v nějaké formě záznamu), který přežil a který historikové určili jako platný zdroj‘. (35-36)

Tato omezení uvržená na protifaktovou historií signalizují, že se historikové odvrátili od konstrukcí historií dlouhého trvání a soustřeďují se na zkoumání kratších časových úseků, ve kterých figuruje jen malé množství protikladů a stává se „studium rozhodování historických konatelů, založeným na takových dokumentech, jakými jsou vládní protokoly, plánovací dokumenty, diplomatické nóty apod.“ (36) Za příklad takové historie uvádí Doležel příspěvek Michaela Burleigha *Nacistická Evropa: Co kdyby nacistické Německo bylo porazilo Sovětský svaz. Z plánů na poněmčení slovanské části Evropy a ze záznamů o etnických čistkách, jak probíhali během 2. světové války v Polsku, konstruuje Burleigh protifaktový možný svět, jemuž k historické realizaci chybělo (naštěstí) jediné – vítězství nacistů. Nejdůležitějším pojmem nového přístupu k protifaktové historii se tak stal „věrohodný protifakt“, pro nějž historik hledá důkazy v dochovaných stopách historie.*

Přes Fergusonova omezení je ovšem pro konstrukci protifaktových modelů historie stále nezbytné zapojení imaginace. Tato si ovšem, pokud má práce zůstat historiograficky přínosná, musí uchovat epistemologická omezení spjatá se seriózním výzkumem historie. Že se jedná o fikční verzi protifaktové historie podle Doležela nejspolehlivěji signalizuje výskyt fikčních postav po boku těch historických, čímž naplňují obecnou definici žánru historické fikce.

Doležel se tak snaží ukázat, že moderní verze protifaktové historie již zdaleka není pouhou hrou imaginace, ale že při respektování jistých omezení může znamenat zásadní přínos pro naše chápání aktuální historie. Tím, že je „založena na studiu přístupných dokumentů a zdrojů, rekonstruuje minulost v jejích nerealizovaných možnostech“ totiž „objevuje roli nahodilých faktorů“ (39), a to přesto, že „[v]šechny světy protifaktové historie, ať je jejich původ jakýkoli, jsou sémanticky světy fikční. Toto zdánlivě radikální tvrzení je podporováno především tím, že tyto světy nejsou modely minulosti, nýbrž produkty tvůrčí imaginace.“ (*Fikce a historie* 124)

Shrnu-li pojednání o postmoderní podobě historického diskurzu, musím konstatovat, že pro Doležela ona hranice mezi fikcí a faktem, jež je předmětem této práce, stále existuje. Doležel je dokonce přesvědčen, že její existence je nezbytná pro to, abychom byly schopni odlišit historickou fikci od historiografie. Zároveň ale nelze myslím popřít, že historie i přes užívání literárních postupů může stále aspirovat na to představovat diskurz pravdy či poznání. V tom nejradikálnějším případě, při psaní protifaktové historie, může historik dokonce „vykroj[it] speciální, epistemologicky kontrolovanou oblast z vesmíru protifaktové fikce“ a jeho „fikční konstrukt“ bude stále schopen „poskytnout *historické* poznání“ (kurzíva T. S., 128). Z toho podle mě plyne, že není možné chápat protiklad fikce a faktuelního vyprávění jako pouhou opozici imaginace a reference. Imaginativní postupy totiž, zdá se, mohou přispívat k pochopení referenční pravdy a fikce mohou být prostředkem při osvětlování faktů.

5.3 Refigurace času

Ve své monumentální práci *Čas a vyprávění* se Paul Ricoeur zabývá sepětím fenomenologie času s narativitou fikčních a historických děl. K problematice přistupuje skrze dvě nezávislé teorie: Augustinovo pojetí času a jeho pokusy o vyrovnání se

s aporiemi časovosti a Aristotelovu teorii vyprávění. Více než šest set stran textu poté naplňuje argumentací o prostředkující roli narativity pro uchopení fenoménu lidského času. Vzhledem k rozsahu Ricoeurova díla nesleduji argumentaci tohoto svazku tak důsledně, jak jsem činil u některých předchozích publikací; zaměřím se pouze na pasáže, které se mi zdají býti podnětné vzhledem k záměru této práce.

Po úvodní části věnované Augustinovi a Aristotelovi se zbylý obsah první knihy věnuje narativitě v historiografii. Podle Ricoeura je každá historie spjatá s vyprávěním na rovině „vypravěčského porozumění“ (I 138)³², které je manifestováno konstrukcí zápletky, byť je tento vztah „neobyčejně složitý“ (316). V souladu s Haydenem Whitem a Davidem Carr³³ (i Lubomírem Doleželem, jehož *Fikce a historie v období postmoderny* ovšem vyšla až dlouho po *Čase a vyprávění*) soudí, že toto sepejetí s narativní formou neubírá historii nic z jejích ambic býti vědou. Podobně jako Doležel je i Ricoeur přesvědčen, že tyto nároky na pravdivost ovšem z historického narativu naplno vystupují pouze v protikladu k vyprávění fiktivnímu, které od nich upouští.

Nejproblematičtěji působí tato autorova teze v případě historických prací, které vyprávěcích postupů na první pohled neužívají. Jedná se především o historii, jež se odklání od události (a tím od narativity) jako základního prvku dějin, neboť se nesnaží popsat nějaké překotné změny v krátkém časovém období, nýbrž sleduje vývoj určitého fenoménu z dlouhodobé perspektivy. Ricoeur se táže, zda tyto tzv. dějiny dlouhého trvání (tedy dějiny mentalit, dějiny smrti, historická antropologie apod.), jak je pěstuje známá francouzská škola Análů, vůbec zůstávají dějinami, poněvadž sledují změny tak pomalé, až se zdá, že jejich sepětí s časem a časovostí je zanedbatelně malé. Nicméně, odpovídá si Ricoeur, „dlouhé trvání zůstává trváním“ (160). Struktura takových prací, i přes jisté modifikace, podle něj zůstává v principu narativní, což je nezbytným předpokladem pro porozumění takovému textu. Genettovým slovníkem řečeno, pomalé změny jsou diskurzivně pojaty prostřednictvím manipulace s časem, která se obvykle nazývá zrychlením (čas diskurzu je kratší než čas příběhu), a mění se tak v kvazi-události (161), které, seřazeny za sebou, konstruují kvazi-zápletku. Aktéry těchto „kvazi-příběhů“ jsou kvazi-postavy, entity druhého (nadosobní entity, shluky lidí – spolky, instituce, státy...)

³² Římskými číslicemi budu označovat číslo svazku *Času a vyprávění*, arabskými klasicky číslo stránky.

³³ „Narativ nepředstavuje pouze potenciálně úspěšný způsob zachycení události; jeho struktura tvoří nedílnou součást samotných událostí. Narativní podání v žádném případě nevede k formálnímu zkrácení vyprávěných událostí, ale jedná se naopak o rozšíření jednoho z jejich primárních rysů. Zatímco ostatní hovoří o radikálním předělu mezi narativem a skutečností, já hodlám prokázat nejen jejich kontinuitu, nýbrž také jejich formální podobnost.“ (Carr 89)

případně i třetího řádu (neosobní entity typu historických období, např. romantismus, osvícenství...). Předpony kvazi užívá Ricoeur z toho důvodu, že činitele v příbězích dějin dlouhého trvání přísně vzato nejednají tak, jako to dělají postavy prvního řádu ve fikci. Nicméně tím, že pojme tyto entity vyššího řádu „jako“ postavy, může jim přiřknout jistou subjektivitu a tak i intenci jednat.

Druhý díl *Času a vyprávění* je věnován fikci. Ricoeur tuto část otevírá tvrzením, že není možné dávat konfiguraci času (čili tvorbu zápletky) na roveň fikci. Jak totiž ukázal v první knize, historické narativy také konfigurují čas a přitom, na rozdíl od fikce, aspirují na pravdivost. Konfiguraci je tak třeba chápat obecně jako „integrující dynamik[u], jež z rozmanitosti příhod extrahuje jediný a úplný příběh, tedy proměňuje tuto rozmanitost v příběh jediný a úplný“ (II 17) – zápletku. Tak může být zápletka jednotícím principem právě i u zdánlivě ne-událostních dějin dlouhého trvání.

Analýzou konfigurace fikčního vyprávění, především románu, „neobyčejn[é] experimentální laboratoř[e] v oblasti kompozice a vyjadřování času“ (18), dochází Ricoeur k závěru, že fikční a historická konfigurace tvoří „dvě strany jednoho a téhož“ „umění kompozice“ (239). Skutečnost, že oběma těmto narativním druhům historicky předchází vyprávění každodenního života, podle něj ovšem nedokáže vysvětlit příbuznost i mezi extrémními podobami obou modů – např. mezi již zmíněnými dějinami dlouhého trvání a modernistickými fikcemi Jamese Joyce či Virginie Volfové, jež tematizují sám čas. Rovina, na níž leží nepominutelná podobnost historie a fikce v seberadikálnějších formách, je právě rovina zápletky. Jisté rozvolněné pojetí Aristotelovy představy o zápletkce, jež Ricoeur představil již v první části *Času a vyprávění* a jež na konci druhé knihy popisuje jako „časov[ou] syntéz[u] heterogenního“ (241), spolu s též dříve definovanými pojmy kvazi-zápletky, kvazi-postavy a kvazi-události umožňuje autorovi podřídit historické rozumění či historickou genezi smyslu *narativnímu rozumění* obecně (241).

Třetí svazek Ricoeur otevírá hermeneutickým pohledem na čas a návratem k aporiím času, Aristotelovi a Augustinovi, jež pak v hlavní části závěrečné knihy uvádí v soulad se svými závěry ohledně fikce a historie. Za cíl si vytyčuje

ukázat, jak se refigurace času prostřednictvím historie i fikce konkretizuje díky tomu, co každý narativní modus přejímá od druhého. Tyto výpůjčky budou spočívat

v tom, že se historická intencionalita může realizovat **pouze tak**, že do svého mínění zahrne i prameny *fikcionalizace*, jež pocházejí z narativní imaginarity, zatímco intencionalita fiktivního vyprávění vyvolává účinky odhalování a transformace jednání a snášení **pouze potud**, pokud symetricky přejímá prostředky *historizace*, jež jí nabízejí snahy rekonstruovat aktuální minulost. Z tohoto úzkého vztahu mezi historizací fiktivního vyprávění a fikcionalizací vyprávění historického se rodí to, co se nazývá lidským časem, který není ničím jiným než časem vyprávěným. (III 145, zvýrazněno T.S.)

Prvním krokem je připustit do argumentace nový smysl slova „historie“, jenž bude podstatný v samém závěru během křížení fikce a historiografie v refiguraci času. Jedná se o význam, jež podle Ricoeura toto slovo v mnoha světových jazycích již staletí obsahuje a který se nejvýrazněji blíží pojmům *historické vědomí* a *historická situace*. Smysl této „historie“ přesahuje dělení na fikci a historiografii a definuje všechny narativy jejich „úsilím refigurovat historickou *situaci* a povznést ji na úroveň historického *vědomí*.“ (146)

Ačkoli i fikce „usiluje o povznesení historické situace na historické vědomí“ a přestože často pracuje s historickými postavami, místy a událostmi, z epistemologických a ontologických důvodů samozřejmě nemůže aspirovat na to být adekvátní reprezentací aktuálních dějin. Přesněji řečeno, píše Ricoeur, takové odkazování k minulosti či její reprezentování je v případě fikce sterilní, neutralizované (183). Zkrátka, Ricoeur v tomto ohledu zastává obecně sdílené přesvědčení: výskyt historických postav nepřimyká fikci k realitě – všechny výpůjčky z aktuálního světa jsou naopak proměněny ve fikci.

Naproti tomu historik (bez ohledu na selektivnost a ideologický podtext takového jednání) pracuje s dokumenty, s jejichž pomocí chce *rekonstruovat* minulost. Právě dokument je prostředníkem mezi současností a minulostí, je zhmotněním dluhu, jemuž musí historik dostát. Spolu s Haydenem Whitem se Ricoeur ohrazuje proti přesvědčení, že je možné očistit diskurz historika od všech „prozaických ozdob“ a umožnit tak faktům, aby mluvila sama za sebe. Dodává, že spolu s tímto předsudkem je třeba bojovat také s názorem, že literatura stvořená silou imaginace nemůže mít žádné zakotvení v realitě, neb pracuje výhradně s fikcí. Stejně jako White spatřuje trvanlivost velkých děl historiografie v jejich „beletričnosti“, v dokonalém sepětí rétorické formy a způsobu vidění světa. „Stejně dílo tak může být velkou historickou knihou i obdivuhodným románem. Je pozoruhodné, že toto provázání fikce a historie neoslabuje projekt

reprezentování historie, nýbrž přispívá k jeho završení,“ (266) dodává opět ruku v ruce s Whitem. Tento „efekt fikce“ umocňují rozmanité diskurzivní strategie typu přímého vypravěčova přístupu do nitra postav. „Je možné číst historickou knihu jako román,“ pokračuje Ricoeur,

[v] tom případě vstupujeme do svazku čtení, který zakládá souručenství narativního hlasu a implikovaného čtenáře. Díky tomuto svazku čtenář polevuje ve své ostražitosti. Dobrovolně se vzdává nedůvěry. Věří. Je svolný s tím, že historikovi přiznává neslýchané právo vyznat se v duších. Ve jménu tohoto práva starověcí historikové neváhali vkládat do úst svých hrdinů smyšlené řeči, jež nebyly doloženy dokumenty, ale na jejich základě byly pouze přijatelné. Moderní historikové si již tyto fantastické výlety ve vlastním smyslu slova nedovolují. Avšak mnohem jemnějšími způsoby se i oni dovolávají románového génia, když se pokoušejí znovu prosadit, tj. promyslet jistý kalkul účelů a prostředků. Historik si nezakazuje „líčení“ určité situace, „reprodukovat“ jistý myšlenkový pochod a dát mu „živost“ vnitřní řeči... Vstoupili jsme do oblasti iluze. (266-267)

Výsledkem takové „kontrolované estetické iluze“, která vychází z konfliktu mezi objektivností historika a dobrovolným zrušením nedůvěry, může být obraz Francouzské revoluce, jak jej ve své historii/literárním díle vykreslil Michelet, v díle, jež Ricoeur dává do kontrastu s Tolstého *Vojnou a mírem*, v níž autor postupuje opačně, a sice od fikce k historii.

Tak tedy zní odpověď na první polovinu výchozí otázky třetího svazku: fikčnost historie spočívá ve schopnosti vytvořit živou estetickou iluzi, již si vypůjčuje právě z fikce. Ke druhé polovině problému, k historičnosti fikce, se Ricoeur dostává prostřednictvím pojmu *narativní hlas*. Právě zde se projevují ony „nové“ významy termínu historie. Ricoeur argumentuje v tom smyslu, že události, jež předkládá fikční vyprávění, jsou pro narativní hlas, nebo, chcete-li, implikovaného autora, „minulými fakty“ (272). Stejně jako historie i fikce má tedy co dělat s minulostí, v jejím případě samozřejmě s minulostí fiktivní³⁴.

Z výše řečeného pro Ricoeura plyne, že „fikce je kvazi-historická, zatímco historie kvazi-fiktivní.“ (273) Kvazi-fiktivnost historie spočívá v živé iluzornosti,

³⁴ V podobném duchu argumentuje v *Heterocosmicu* i Lubomír Doležel, k jehož pojetí jsem měl jisté výhrady, viz strany 27 a 28 této práce.

v předvádění minulosti tak, jako by to byla přítomnost (kvazi-přítomnost). Tato iluze „nahrazuje svou názorností, živostí unikající ráz minulosti minulého, který ilustrují paradoxy zastupujícího reprezentování.“ (273) Kvazi-historičnost fikce zase spočívá v tom, že smyšlené, nereálné události, které vyprávění předkládá čtenáři, jsou pro vyprávěcí hlas minulými fakty, čímž se tyto události podobají těm, s nimiž pracuje historiografie. Z „překřížení“ fikce a historie, v jejich vzájemném prostupování, „z této výměny místa vychází to, co lze nazývat *lidským časem*, v němž se na pozadí aporií fenomenologie času sdružuje zastupující reprezentování minulosti historií a imaginativní variace fikce.“ (275)

Nedělám si iluze o tom, že jsem Ricoeurovo dílo interpretoval v úplnosti, přesně či že jsem je celé vyčerpал. Mým záměrem bylo především ukázat, že se Ricoeur po více než šestisetstránkovém průzkumu času dopracoval v otázce hranice mezi fikcí a historií k tomu, že se v pojetí lidského času kříží a půjčují si jedna z druhé, že mezi nimi nemůže existovat striktní hranice, neboť se zásadním způsobem prostupují. Sám autor během argumentace několikrát přiznává, že vztah mezi fikcí a historií je nesmírně složitý a nejednoznačný. Rád bych na konci této kapitoly ještě jednou citoval pasáž ze třetí knihy *Času a vyprávění*:

historická intencionalita [se] může realizovat **pouze tak**, že do svého mínění zahrne i prameny *fikcionalizace*, jež pocházejí z narativní imaginarity, zatímco intencionalita fiktivního vyprávění vyvolává účinky odhalování a transformace jednání a snášení **pouze potud**, pokud symetricky přejímá prostředky *historizace*, jež jí nabízejí snahy rekonstruovat aktuální minulost“ (III 145, zvýrazněno T.S.)

Na rozdíl od Lubomíra Doležela, který tvrdí, že fikce a historie se stýkají pouze v konkrétním žánru (protifaktové historii), tak Ricoeur soudí, že historie i fikce jako diskurzivní módy jsou částečně založeny na vzájemném prolínání a přejímání od toho druhého a pouze společně, jako Narativ s velkým N, „stráží čas“, neboť „není jiného myšleného času, než je čas vyprávěný.“ (344)

6. Fikční a faktuální narativy na pozadí teorií simulace

Má vlastní představa o teorii fikce se vlastně zcela zásadním způsobem opírá o drobné poznámky, které jednotlivý autoři, z nichž čerpám, trousí jakoby mimochodem, které většinou netvoří jádra jejich vlastních konceptů a argumentací. K těmto střípkům se přidává teorie simulace, resp. její dvě rozdílné verze, jejíž teze dle mého soudu podporují závěry, jež vycházejí ze zmíněných střípků jiných teorií a na oplátku poskytují vhodný podklad, na němž je možné propojit jisté varianty sémantických a pragmatických teorií fikce, jak jsem je představil dříve. Bude jistě přínosné je na tomto místě připomenout.

Nejprve bych se chtěl vrátit ke knize Dorrit Cohnové *Co dělá fikci fikci*, jež prahne po tom najít distinktivní rysy fikce a upevnit tak i dichotomii fikční/faktuální vyprávění, kterou se já snažím být ne rozbořit, tak určitě redefinovat. Důležitá pro mou práci a její argumentaci je především poznámka, že je v principu možné, aby vypravěč fikčního díla „vystupoval jako historik“ a celé fikční dílo zachovávalo tento „podivný“ „historický způsob vyprávění“ (Cohnová 151). Pokud je to tak, nelze se při rozlišování fikce a literatury faktu (historie) spolehnout výhradně na formální parametry zkoumaného díla, neboť se fikce dokáže umně maskovat jako historické pojednání. John Searle sice tvrdí, že každý čtenář fikci bezpečně pozná, ale již ve 3. kapitole jsem myslím ukázal, že s odhalením takového pokusu o literární mystifikaci musí obvykle pomoci někdo, kdo disponuje jistými znalostmi tématu, díky nimž usvědčí dílo z přetvářky (v tomto případě fundovaný historik). Že může fikce po formální stránce vypadat stejně jako seriózní historické dílo, to koneckonců vyplývá i z pasáže *Fikce a historie v období postmoderny* Lubomíra Doležela, již završuje následující varování: „Jestliže je historik sváděn k tomu, aby využíval historickou fikci jako jeden ze svých dokumentů, naše fikční sémantika ho vážně varuje: žádný svět, ve kterém se objevují fiktivní postavy, nemůže být adekvátním modelem minulosti“ (*Fikce a historie* 97). Že v díle nevystupují pouze postavy historické, ale i fikční, může často odhalit pouze historik.

Mimo to, jak píše Paul Ricoeur a jak to ostatně vyplývá i z pragmatických přístupů k fikci, historii lze číst jako román (Čas a vyprávění II 266-267), obdivovat její estetické kvality. A naopak, fikci lze do jisté míry číst i jako historii – nejen s cílem uspokojit estetické tužby, ale také nalézt poučení o určitých událostech. Že historický román nemusí a často také nepřináší přesné a vyčerpávající informace o jisté době? Samozřejmě, že ne. Nelze však tvrdit, že se z Tolstého *Vojny a míru* nemůže čtenář poučit o napoleonském

tažení Evropou nebo že se z Remarqueova románu *Na západní frontě klid* nedozví zhola nic o první světové válce. Nikdo nemůže druhému člověku nařídít, jak a za jakým účelem má číst a troufám si tvrdit, že pro čtenáře neholdující náročnosti historických pojednání představují jejich románové či filmové protějšky vítaný zdroj informací.

Rád bych také odkázal na pasáž věnovanou hranicím fikce z knihy Thomase Pavela *Fikční světy*, kterou jsem v kapitole věnované této knize neuvedl: „Hranice tudíž oddělují na jedné straně fikci od mýtu, na straně druhé od skutečnosti. K těmto hranicím bychom měli přidat pomezí, které odděluje reprezentovaný prostor fikce od diváků nebo čtenářů. ... obsahy dějepisné knihy jsou jejím čtenářům stejně nepřístupné jako obsahy románu či básně“ (Pavel 115). Pavel své čtenáře upomíná, aby ve snaze o vykreslení hranic uvnitř diskurzu (mezi fikcí, mýtem a faktuelní narací) nezapomněli na hranici, která odděluje diskurz od aktuálního světa. Podobně se vyjadřuje i Lubomír Doležel: „[M]ezi diskurzem (psaním, reprezentací, znakem) a skutečností existuje nutná a nepřemostitelná mezera, ... žádný znak, žádná reprezentace nemůže poskytnout přístup ke skutečnosti, nemůže ‚zaháknout realitu‘“ (*Fikce a historie* 34). Řečeno jinak, není radno zapomínat na bariéru mezi reprezentacemi, jež přináší dílo, a recipientem, na bariéru, jež má mnohem pevnější obrysy, než hranice mezi fikcí a faktuelním vyprávěním. Jak ukáží později, tato teze pěkně souzní s argumentací teorie simulace, z níž je možné vyrozumět, že na této rovině jsou fikce a fakt nerozlišitelné: libovolný obsah díla jednoho či druhého módu je recipientovi nedostupný stejným způsobem. Texty či diskurzy nabízejí pouze pokyny pro naši imaginaci, která posléze konstruuje imaginární světy či kognitivní modely minulosti.

O různých hranicích hovoří v článku „Umění, narativ a lidská povaha“ také David Novitz:

Hranice oddělující vysoké umění od populárního, dobré umění od špatného a umění od života či reality neexistují nezávisle na sociálních okolnostech, zájmech, aspiracích a hodnotách spoluutvářejících náš každodenní život. Pokud vůbec tři poslední kapitoly něco prokázaly, pak to, že tyto rozdíly nemají žádný metafyzický základ. Jedná se o konstrukce, které existují pouze proto, že lidé chtějí, aby existovali; konstrukce, které navíc ne vždy odkrývají skutečnou sociální praxi týkající se umění. Vše tudíž nasvědčuje tomu, že hranice umění nejsou tak stabilní, jak se domníváme. (kurzíva T. S.; Novitz 27)

Již v 5. kapitole jsem naznačil svou domněnku, že Novitzův výrok lze číst také jako „hranice mezi fikcí a faktem je umělá, není na ní nic přirozeného“. V kontextu této práce je doufám přinejmenším zřejmé, že tato hranice rozhodně není nedotknutelná, je jistě možno překreslit ji, když ne úplně smazat.

A konečně poznámka související se silou imaginace, která je sice tradičně spojována s fikcí, ovšem hraje důležitou roli také při psaní i recepci díla, jež aspiruje na pravdivost a faktičnost (v kontextu této práce především díla historická). Právě s imaginací důkladně pracují teorie simulace, její role si je však nepochybně vědom i Lubomír Doležel, neb ve *Fikci a historii v období postmoderny* poznamenává, že ačkoli jsou „[v]šechny světy protifaktové historie, ať je jejich původ jakýkoli, ... sémanticky světy fikční[mi]“, jelikož tyto světy „nejsou modely minulosti, nýbrž produkty tvůrčí imaginace“ (124), přesto „současná protifaktová historie už není pouhou hrou nespoutané imaginace“, ale seriózní odnoží historiografie, která „[j]e založena na studiu přístupných dokumentů a zdrojů, rekonstruuje minulost v jejích nerealizovaných možnostech, a tím objevuje roli nahodilých faktorů. Historie se stává živou historií — právě tak jako žitý život je i ona nepředpověditelná a plná překvapení.“ (39) Zapojení imaginace, **fikčního** principu tvorby, nezabýváte bádání v oblasti protifaktové historie serióznosti a nesnižuje její odborný dopad.

Co z těchto posledních poznámek i ze všeho, co jsem dosud napsal, vyplývá? Především, že poznat fikci nemusí být vždy snadné; že hranice mezi fikcí a faktuálním vyprávěním (znakem) nemusí být na první pohled patrná; a že snaha teoretiků hledajících distinktivní příznaky, na jejichž základech by bylo bezpečně rozpoznatelné každé dílo fikční literatury, je zřejmě marná. Věřím, že tyto mé výchozí teze ještě více podpoří následující výklad o teoriích simulace.

Minimálně o jednom pohledu na rozdílnost fikce a faktuálního vyprávění a s tím související hranicí mezi nimi jsem se dosud nezmínil. Je vystavěn na pojmu vnoření (immersion), což je vlastně jeden z dílčích projevů simulace, o níž podrobněji pojednám později. Nejprve tedy dvě citace, jež zachycují tento pohled na danou problematiku:

Když lidé mluví o svých zkušenostech se čtením literatury, popisují pocit vnoření do světa textu, navazování vazeb k postavám, scénám a idejím způsobem, který při čtení neliterárního textu zažívají zřídka. Zdá se, jako by překročili práh mezi světy a mohli tak projektovat své myslí do jiného světa, bezpečně se v něm pohybovat a

doplňovat mezery mezi slovy textu na základě reálných životních zkušeností a znalostí.^{35 36} (Stockwell 41)

Ve své knize zastávám přesně opačný názor: paratexty navádějí čtenáře k tomu, aby určité dílo chápali jako fikci a emočně na něj reagovali, a to navzdory faktu, že fikce historicky vzato napodobují nefikční formy osobního svědectví (myšleno deníky, autobiografie apod., pozn. T.S.).³⁷(Keen 220)

V obou případech se jedná o úryvky z prací, které se hranicí mezi fikcí a faktuálním vyprávěním obšírněji nezabývají: kniha Petera Stockwella je základním učebním textem disciplíny, kterou Reuven Tsur nazval kognitivní poetikou (viz Gavins a Steen 3); článek Suzanne Keenové, jež publikoval časopis *NARRATIVE* jako první náhled do knihy *Empathy and the Novel*, se zabývá teorií narativní empatie. Nicméně, teze plynoucí z těchto úryvků mi poskytuje další záchytný bod na cestě k pojetí fikce na pozadí teorií simulace.

Stockwell naráží na vnoření (immersion), koncept v současnosti rozvíjený i v souvislosti s výzkumy v oblasti virtuální reality (za příklad krom již v úvodu citovaného článku Kevina Brookse poslouží kniha Marie-Laure Ryanové *Narativ jako virtuální realita*, jež před nedávnem vyšla v českém překladu). Tvrdí, že zážitek vnoření, psychologického transportu recipienta do světa příběhu a z toho plynoucí emocionální zainteresovanosti přijímacího subjektu na událostech příběhu a především identifikace s jeho aktéry, je účinek bytostně spjatý se čtením literatury, kdežto v neliterárních textech je ho dosaženo zcela výjimečně. Vnoření uvádí v soulad i s tzv. principem minimální odchylky, jenž bývá někdy kritizován (viz Jannidis kapitola 3.8), již v 1. kapitole jsem se ovšem zmínil, že jej považuji za naprosto adekvátní popis procesu recepce díla.

Suzanne Keenová sice proti sobě nestaví literaturu a ne-literaturu, nýbrž fikci a faktuální naraci, nicméně rozdíl mezi těmito dvěma kategoriemi spatřuje podobně jako Stockwell v emocionální odezvě, byť neužívá termínu vnoření. Ačkoli historicky

³⁵ Tento i všechny následné překlady anglických textů jsou mým vlastním dílem.

³⁶ „When people talk about the experience of reading literature, they describe the feeling of being immersed in the world of the text, relating to characters, scenes and ideas in a way that happens rarely in non-literary reading. It seems as if a threshold is crossed and readers can project their minds into the other world, find their way around there, and fill out the rich detail between the words of the text on the basis of real life experience and knowledge.“

³⁷ „In my book, I argue the opposite, that paratexts cuing readers to understand a work as fictional unleash their emotional responsiveness, in spite of fiction's historical mimicry of non-fictional, testimonial forms“.

vycházejí fikční žánry z faktuálních předloh, paratexty fikcí ovšem, na rozdíl od paratextů faktuálních narativů, ponoukají čtenáře k tomu, aby na text emočně reagoval.

Souhlasím se zásadní rolí paratextu, již hraje při rozpoznávání fikcí, k tomu jsem se ostatně přihlásil již na konci 4. kapitoly. Mám ale námitky proti principu vnoření jakožto popisu recepce výlučně literárního či fikčního díla. Nemyslím si totiž, že je možné s jeho pomocí nakreslit přísnou dělící čáru mezi fikcí a faktuálním vyprávěním.

Stockwell říká, že k vnoření dochází při čtení ne-literatury jen zřídka. Z toho vyvozují, že historiografii, která v celé této práci představuje kolbiště pro testování tezí o rozdílu mezi fikcemi a nefikčními narativy, považuje za literární žánr, neboť ta k vnoření zve jistě častěji než výjimečně. Biografie, autobiografie, obecně práce tematizující pohnuté osudy historických figur bezpochyby emočně hýbou svými čtenáři, i proto bývají často adaptovány jako fikce.

Jelikož já jsem fikci definoval jako nereferenční znak, musím uznat, že podobného účinku referenční znaky, jako jsou např. pojednání o fyzice, obvykle nedosahují, alespoň ne na bázi vnoření. Teorie pracující s klasičtější dichotomií fikční a faktuální vyprávění si fyzikální práce za své příklady nevybírají, neboť ty obsahují zjevných narativních pasáží přinejlepším poskrovnu. Jejich narativnost lze nejspíš spatřovat pouze na pozadí teorie Paula Ricoeura, již jsem představil v předchozí kapitole. Podobně jako dějiny dlouhého trvání by patrně bylo možné alespoň některé fyzikální práce považovat za kvazi-příběhy konstituované kvazi-událostmi, jejichž hybateli jsou kvazi-postavy.

Nezpochybnitelně narativní jsou nicméně krom historie útvary žurnalistické a také vyprávění v rámci všední konverzace. I o těch soudím, že jsou na úrovni emocí, potažmo simulace, nerozlišitelné od fikce, neboť vnoření nebo emoční zainteresovanost je jejich velmi běžným efektem – právě ty jsou totiž podstatou imaginace, jak ukáží i teorie simulace.

Naopak, nelze opomenout, že existuje řada fikčních děl, která umělecky pracují právě s tím, aby svým recipientům jakékoli vnoření a identifikaci s postavami znemožnila. Jako příklad se samozřejmě nabízejí především divadelní hry Bertolda Brechta, ale podobných „zcizujících efektů“, jak se tyto techniky obvykle nazývají, užívá např. i Woody Allen v mnoha svých filmech.

O fikci, kterou jsem v 1. kapitole definoval jako nereferenční znak, tak nelze říci, že je obecně založena na principu vnoření, neb některé fikce umělecky pracují právě s blokováním recipientské participace a ztotožnění s postavami. Ani Stockwellovo dělení na literaturu a ne-literaturu není možné na vnoření založit, protože dle mého soudu není

v ne-literárních vyprávěních tak vzácné, jak tvrdí. Také vnoření jakožto univerzální příznak fikce neobstojí. Tento závěr mi, věřím, pomohou obhájit teorie simulace, které s určitou představou vnoření pracují.

Filosofové Jérôme Dokic a Joëlle Proustová v úvodu ke knize *Simulation and Knowledge of Action* píší, že mezi vývojovými psychology a filosofy panují dva odlišné přístupy k teorii mysli (theory of mind, dále jen ToM): teorie mysli jako teorie (theory-theory of mind, často nazývaná folk psychology) a simulační teorie (simulation theory). První z nich říká, že si děti od narození a automaticky osvojují teoretický aparát, na jehož základě vysvětlují chování druhých, podobně jako se obecně učí poznávat fyzický a biologický svět kolem sebe. Ohledně poměru, v jakém se na čtení mysli podílí vrozené schopnosti a zkušenosti, nepanuje konsenzus.

Teorie simulace, k níž se autoři přiklánějí, má svůj původ ve dvou odlišných oblastech zkoumání. Prvním z nich jsou filosofické práce na téma principu lidského pochopení pro druhé (charity), jelikož „schopnost chápat druhé nezbytně předpokládá, abych na ně pohlížel jako na bytosti, které stejně jako já přemýšlí a racionálně posuzují situace, v nichž se ocitnou. Simulovat druhé – tj. užívat vlastních mechanismů hodnocení a uvažování jako modelů pro ty jejich – nám umožňuje pohlížet na ně jako na racionální konatele.“³⁸ (Djokic and Proust VIII)

Druhou oblastí zkoumání, z níž čerpá teorie simulace, je kognitivní věda. Ta přinesla důkazy o přítomnosti simulačních mechanismů na mnoha úrovních mentální aktivity, přičemž ne všechny mají co do činění se čtením mysli druhých – subjekt může simulovat i vlastní zážitky, přehrát si je tak, aby v nich našel potěšení, motivaci či obecně informace různého druhu, jako když si v mysli promítá různé obrazy či situace ze sportovního utkání za účelem mentálního tréninku. Simulace ale může být užita i explicitně inovativním způsobem jako např. ve fikci, píší autoři, a to jak při její tvorbě, tak recepci:

Simulování v tomto smyslu sestává z užívání informací vnořeným, re-kreativním či produktivním způsobem. ‚Vnořeným‘ je myšleno přinejmenším dvojí. Zaprvé, reprezentace použité při simulaci obsahují fenomenologické a prostorové kvality uspořádané z úhlu pohledu vnímatele; pro simulaci je esenciální právě jeho

³⁸ „... to understand others necessarily presupposes viewing them as thinking and rationally evaluating situations as I do. Simulating others – i.e. using one’s own evaluation and reasoning mechanisms as a model for theirs – allows us to put them into the required perspective as rational agents.”

hledisko. Zadruhé je simulace vnořená v tom smyslu, že se může jednat o ryze praktickou činnost; simulační procesy samotné subjekt obvykle nereflektuje, zůstávají kognitivně nepostřehnutelné. Přehrávání jedincových zkušeností může být například spuštěno pouhými kontextovými signály nezávisle na jedincových záměrech nebo dokonce zcela bez jeho vědomí.³⁹ (X)

Jejich kolegové, filosofové Gregory Currie a Ian Ravenscroft, nemluví sice o simulaci, nýbrž o (rekreativní) imaginaci, nicméně v podobném duchu. V úvodu ke knize *Recreative Minds* stojí, že zjevnou funkcí imaginace je „umožnit nám projektovat sebe sama do situací druhých, vidět svět jejich očima a přemýšlet o něm z jiné perspektivy. Tato přejatá perspektiva může patřit jiné skutečné osobě, nebo být zcela hypotetická. Argumentujeme (v úvodní kapitole), že toto je nejlepší způsob, jakým lze chápat roli imaginace při hře, předstírání či ve fikci.“⁴⁰ (Currie and Ravenscroft 1)

V jistém smyslu se vůči představě simulace plynoucí z ToM vymezují americká literární teoretička Hannah Wojciehowská a italský neurovědec Vittorio Gallese. Ačkoli působí podmanivě, píše autoři v článku *How Stories Make Us Feel: Toward an Embodied Narratology* na straně 7, představa čtení myslí nenápadně vrací do debaty karteziánskou tezi o dualitě duše a těla, kterou sama kognitivní věda považuje za dávno překonanou. Simulace založená na ToM podle nich nabízí více „kognitivní“ a „odtělesněný“ (disembodied) model myslí, než jaký je potřeba. K tomu bych doplnil, že neurologické studie čtenářské odezvy odhalily, že k prvotním emocionálním reakcím subjektu na narativ dochází příliš rychle (během prvních 500 milisekund) na to, aby mohly podstoupit nějaké mentální zpracování (Miall 331), což jejich argumenty dále podporuje.

Jako alternativu, která má ovšem ToM spíše doplňovat, než jí konkurovat, autoři navrhují „cítění těla“ (Feeling of Body, dále jen FoB): koncept, jenž pramení z nového přístupu v neurovědě, z tzv. „tělesné“ nebo „ztělesněné“ kognice (embodied cognition). FoB je výsledkem základního funkčního mechanismu našeho „brain-body“ systému –

³⁹ „Simulating in this sense consists in using information in an immersed, re-creative or productive way. By ‘immersed’, at least two things are meant. First, the representations used in simulation include phenomenological and spatial properties organised from a perceiver’s point of view; simulation is essentially perspectival. Second, simulation is immersed in the sense that it can be entirely practical; the subject does not reflect on the processes of simulation themselves, which are normally cognitively impenetrable. For instance, replaying one’s own past experience may be triggered by contextual cues, independently of the subject’s intentions, and even unconsciously.”

⁴⁰ “... enabling us to project ourselves into another situation and to see, or think about, the world from another perspective. The perspective taken might be that of another actual person or a hypothetical perspective. It (the introductory chapter) argues that this is the best way to understand the role of imagination on play, pretence, and fiction.”

ztělesněné simulace (embodied simulation) – a poskytuje tak přímější a kognitivně nezprostředkovaný přístup do světa druhých. „Ztělesněná simulace zprostředkovává naše kapacity sdílet významy akcí, základní motorické intence, pocity a emoce s ostatními a tak pokládá základy pro naši identifikaci a sounáležitost s ostatními. Podle této hypotézy by měla být intersubjektivita viděna v první řadě a především jako inter-tělesnost.“⁴¹ (Wojciehowski and Gallese 7)

Základem tohoto nového přístupu byl objev zrcadlových neuronů (mirror neurons). Zrcadlové se jim říká proto, že se tyto neurony aktivují a „rozsvítí“ na funkční magnetické rezonanci testovaného subjektu nejen, když provádí nějakou motorickou akci (12), ale i v případě, že tento pouze sleduje, jak někdo druhý provádí nějakou akci (a neurony sledovaného subjektu jí tak „zrcadlí“); stejně je tomu, i když subjekt pouze čte slova a věty spjaté s takovou akcí (14) a dokonce i tehdy, když na provádění či sledování takové akce pouze pomyslí! (15) Stejně jsou „zrcadleny“ i emoce: pokud vidíme někoho, kdo projevuje fyzické příznaky např. smutku, v mozku se nám aktivují některé z těch oblastí, jež se aktivují v případě, že tuto emoci sami prožíváme.

Právě proto FoB podle autorů nabízí přímější cestu k chápání druhých lidí – jejich akce dokážeme uchopit ještě předtím, než projdou jakýmkoli rozumovým zpracováním a nejsou chápány na základě analogie a dalších kognitivně sofistikovanějších procesů, jak navrhuje ToM. „Ztělesněná simulace je nedobrovolný, před-rationální, neintrospektivní proces, jenž je spíše fyzickým a nikoliv jednoduše mentálním zakoušením myslí, emocí,žitých zkušeností a motorických záměrů druhých lidí“⁴² (14) prostřednictvím nejazykových „reprezentací“, shrnují autoři. FoB tak rozhodně nelze chápat jako pouhou reakci těla na nějaký stimul, ale jako způsob, jakým pomocí našich těl chápeme lidi, v jejichž společnosti se pohybujeme. Autoři tak vyvozují, že mezilidské vztahy vnímáme a prožíváme především na rovině inter-tělesnosti. „Naše mezilidské vztahy – jak s lidmi, s nimiž se setkáváme v běžném životě, tak s fikčními postavami – jsou poznamenány naším tělesným účastenstvím na akcích, emocích a vzruších vykonaných a vyjádřených

⁴¹ „Embodied simulation mediates the capacity to share the meaning of actions, basic motor intentions, feelings, and emotions with others, thus grounding our identification with and connectedness to others. According to this hypothesis, intersubjectivity should be viewed first and foremost as intercorporeity.”

⁴² “Embodied simulation is a mandatory, prerational, non-introspective process – that is, a physical, and not simply ‘mental’ experience of the mind, emotions, lived experiences and motor intentions of other people.”

druhými.“⁴³ (14) Z toho plyne, že „hranice mezi skutečným světem a světy fikce není tak ostrá, jak by se dalo čekat.“⁴⁴ (16)

Lze myslím říci, že ačkoli FoB pracuje na jiném, jaksi exaktnějším a testovatelnějším základu, v jádru pojetí simulace mnohé nemění. Jediným zásadním rozdílem vlastně je, že nabízí přímější variantu simulace, takovou, jež nevyžaduje uvědomělou reflexi, ale obsahuje podvědomé a nereflexivní neurologické procesy. Zároveň však autoři píší, že nepovažují svůj přístup za konkurenci simulaci plynoucí z ToM, jako spíš za její doplnění. A vskutku se zdá, že mnohé emoce uchopujeme a simulace činíme opravdu nevědomky, bez soustředění, automaticky. Existují nicméně i komplexní emoce, které neuchopujeme automaticky a ve vteřině, ale musíme vyvinout úsilí, abychom je zpracovali. Rozdíl mezi FoB a ToM je vlastně rozdílem mezi prožitkem/tělesným chápáním emocí a reflexí/kognitivním chápáním emocí.

Na teorii simulace nejvíce oceňuji to, že pomáhá vrátit debatu o fikci od zpátečnických teorií založených na údajné specifčnosti její formy zpět k recipientovi, k živému recipientovi a jeho kognitivnímu výkonu a emočnímu prožitku. Patrně nenabízí žádnou svébytnou teorii fikce (alespoň zatím), podle mého soudu nicméně dvě podoby teorie simulace ukazují, že na rovině vnoření, jak navrhuje Stockwell, rozdíl mezi fikcí a faktuálním vyprávěním nutně ležet nemusí. Z pohledu recipientova imaginativního/simulujícího výkonu jsou fikční a faktuální narativy nerozlišitelné. Oba druhy „textů“ lze považovat za jakýsi scénář, jenž byl naservírován našim imaginativním schopnostem k mentální realizaci a tvůrčímu dotvoření. Teorie simulace, především její „tělesná“ verze, myslím přesvědčivě ukazuje, že vnoření je velmi běžný efekt recepce libovolného podnětu, včetně faktuálních narativů.

Pokud závěry teorie simulace straní některému z dříve reflektovaných přístupů k fikci, tak je to podle mě kombinace sémantických a pragmatických teorií. Jak jsem již uvedl, na úrovni simulace není žádného rozdílu mezi faktuálním a fikčním vyprávěním. Lze říci, že každé vyprávění dává pokyny k tomu, jak re-konstruovat MOŽNÝ SVĚT, hypotetické situace či možná lépe, slovy Lubomíra Doležela, kognitivní modely, a každý recipient si musí (pragmaticky) ZVOLIT, jak s ním bude nakládat; lhostejno, zda uposlechne pokynů paratextu nebo bude číst, jak ho zrovna napadne. Koneckonců, jak

⁴³ „Our interpersonal relations – both in daily life as well as with fictional characters – are marked by our bodily involvement (the FoB) with the actions, emotions and sensations acted and expressed by others.”

⁴⁴ „the border between real and fictional worlds is much more blurred than one would expect.”

jsem již řekl, fikci lze číst buď jako fikci, nebo jako historii; stejně tak historii lze číst jako historii nebo jako fikci. Mnohem spíš se podle mého názoru jedná o dva režimy četby než o dva mody vyprávění, byť některé epistemologické rozdíly mezi nimi zůstávají a zůstanou, věřím, navždy. Že by v praxi běžně nastávala situace, kdy by recipient ani v dlouhodobém měřítku neměl tušení, zda ve své poslední literární výpravě zamířil do světa historického románu nebo historiografické práce, je prakticky vyloučeno. Snaha formálních teorií objevit postupy příznačné výhradně pro fikci je proto zbytečná.

Závěr

Ve své práci jsem nabídl různé pohledy na fikci i na domnělé rozdíly mezi ní a faktuálním vyprávěním. Vyjádřil jsem se k řadě pokusů „narativních geografů“ zakreslit přesnou hranici mezi fikčním a faktuálním vyprávěním, z nichž se žádný neukázal být přesvědčivým. Teorie těchto „formalistů“ sice odhalují mnohé specificky fikční postupy, nicméně neobstojí především tam, kde by to bylo v kontextu jejich ambic nejvíce potřeba – v hraničních pásmech. Práce, o nichž jsem pojednal v 5. kapitole a které se kolem této domnělé hranice mezi fikcí a faktuálním narativem pohybují, docházejí k závěru, že se obě oblasti nevyhnutelně prostupují a vypůjčují si jedna z druhé.

Z hlediska formy rozdíl mezi fikcí a faktuálním znakem být zkratka nemusí. Epistemologický rozdíl mezi fikcí a faktuálním narativem je nepopiratelný, ovšem existence fikčního díla, které by vypadalo jako historický narativ (předstíralo by, že čerpá z autentických pramenů, bylo by opatřeno poznámkami a odkazy atd.), jež se nejčastěji v tomto kontextu uvádí jako protiklad k vyprávění fikčnímu, je zcela představitelná. Taková fikce by možná byla označovaná za špatnou či nekvalitní a nedočkala by se velkého ohlasu mezi čtenářstvem, ale o čtenářský vkus tu sotva běží.

V praxi recepce literatury, potažmo narativů či znaků obecně, je navíc v podstatě vyloučeno, aby panoval zmatek ohledně statusu jednotlivých děl. Každá publikovaná literatura faktu čelí hodnocení a kontrole recenzentů. Byť se autoři fikce též utkávají s recenzenty svých děl, jistě nečelí kontrolám podobného druhu. Lze si jen těžko představit, že by autor fikce došel jakékoli profesní újmy za to, že ve svých knihách uvádí nepravdy a pracuje s nedoloženými výmysly. Výklad Lubomíra Doležela o historiku Simonu Schamovi dokládá, jak věřím, že to, co tvrdím, má váhu. Schamova kniha *Dead Certainties: Unwarranted Speculations* totiž na první pohled vypadá jako historická práce a nebýt autorova přiznání, že obsahuje smyšlenky, čtenář-laik by ji jistě považoval za autentickou historiografii. Odborníci by nicméně zpozorněli a Schamu by obvinili z toho, že čtenáři prezentuje „fakta“, pro něž ale nemá důkazů.

Byl bych nerad, kdyby čtenáři po přečtení mé práce nabyli dojmu, že snad upírám formálním teoriím zásluhy o objevení postupů, které se mohou objevit pouze a výhradně ve fikci. To rozhodně nebylo mým cílem. Problém takových teorií ovšem spočívá v tom, že se takových postupů může jednotlivé fikční dílo zkrátka úplně vyvarovat, byť by tím

patrně ztratilo na atraktivitě. Sen o nalezení příznaků fikce, s jejichž pomocí by byl tento útvar bezpečně rozpoznatelný, se tak nenaplnil a podle mého soudu ani nikdy nenaplní.

Lubomír Doležel nazval možné světy historie „kognitivními modely“. Ze závěrů teorií simulace vyplývá, že za takové modely lze považovat i světy fikce. Teorie simulace mimochodem jako jediné z diskutovaných teorií přinesly zásadnější vhledy do autorského imaginativního výkonu (a tím se přiklonily silně na stranu Haydena Whitea) a jako jediné také umožňují nahlédnout fikci či obecně imaginaci jako čtenářský výkon, což je pohled, který ostatní teorie v podstatě ignorují. Na rovině čtenářského výkonu imaginace/simulace je rozdíl mezi faktuálním a fikčním vyprávěním (znakem) setřen.

V souvislosti s teoriemi Käte Hamburgerové a Dorrit Cohnové jsem ve druhé kapitole vyslovil přesvědčení, že udržovat pro fikci dva různé modely pro dvě různé vyprávěcí osoby je nežádoucí a že místo rozdílností bychom měli hledat společné atributy fikčnosti, které by ignorovaly druh média, na němž jsou fikční znaky přenášeny. I to teorie simulace umožňují – na jejich základě lze odhlédnout jak od vyprávěcí osoby, tak od média, na němž je příslušný znak zachycen. Ať fikční nebo faktuální, vyprávěný první nebo třetí osobou, takový narativ nabízí čtenářově imaginaci syrový materiál, z něhož je dotyčný schopen libovolným způsobem rekonstruovat možný svět, do něhož se posléze může cele ponořit.

Bibliografie

- Aristoteles. *Poetika*. Praha: GRYPF, 1993.
- Austin, John Langshaw. *Jak udělat něco slovy*. Praha : FILOSOFIA, 2000.
- Brooks, Kevin. *There is Nothing Virtual About Immersion: Narrative Immersion for VR and Other Interfaces*. 2003.
<<http://alumni.media.mit.edu/~brooks/storybiz/immersiveNotVirtual.pdf>>.
- Carr, David. „Narativ a skutečnost: kontinualistická představa.“ *Aluze* 1/2012: 89-99.
- Cohnová, Dorrit. *Co dělá fikci fikci*. Praha : Academia, 2009.
- Currie, Gregory a Ian Ravenscroft. *Recreative Minds*. Oxford : Oxford UP, 2002.
- Červenka, Miroslav. *Fikční světy lyriky*. Praha: Paseka, 2003.
- Dokic, Jérôme a Joëlle Proust. *Simulation and Knowledge of Action*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2002.
- Doležel, Lubomír. *Fikce a historie v období postmoderny*. Praha : Academia, 2008.
- . *Heterocosmica. Fikce a možné světy* . Praha : Karolinum, 2003.
- . *Identita literárního díla*. Brno-Praha: Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky, 2004.
- Dunnová, Anne. „Televizní zpráva jako narativ.“ *Aluze* 2/2009: 46-55.
- Gavins, Joanna a Gerard Steen. *Cognitive Poetics in Practice*. New York : Psychology Press, 2003.
- Genette, Gerard. *Fikce a vyprávění*. Brno-Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2007.
- Hamburgerová, Käte. „Fikční vyprávění a jeho příznaky.“ *Aluze* 1/2005: 120-131.
- Jannidis, Fotis. „Character.” n.d. *the living handbook of narratology*. Web. 9. 3. 2015.
- Keen, Suzanne. „A Theory of Narrative Empathy.“ *NARRATIVE* 14.3 (2006): 207-236.
- Kermode, Frank. *Smysl konců. Studie k teorii fikce*. Brno: Host, 2007.
- Koten, Jiří. *Jak se fikce dělá slovy. Pragmatické aspekty vyprávění*. Brno : Host, 2013.
- Lewis, David. „Pravda ve fikci.“ *Aluze* 2/2007: 52-62.
- Lingea s.r.o. *Slovník českých synonym a antonym*. Brno: Lingea s.r.o., 2007.

- Miall, David S. „Emotions and the Structuring of Narrative Responses.“ *Poetics Today* 32.2 (2011): 323-348.
- Mink, Louis O. „Historie a fikce jako způsoby rozumění.“ *Aluze* 2/2012: 34-44.
- Müller, Richard a Pavel Šidák. *Slovník novější literární teorie*. Praha: Academia, 2012.
- Novitz, David. „Umění, narativ a lidská povaha.“ *Aluze* 3/2009: 27-37.
- Pavel, Thomas. *Fikční světy*. Praha: Academia, 2012.
- Ricoeur, Paul. *Čas a vyprávění I*. Praha : Oikoymenh, 2000.
- . *Čas a vyprávění II*. Praha: Oikoymenh, 2002.
- . *Čas a vyprávění III*. Praha : Oikoymenh, 2007.
- Richardson, Brian. „Unnatural Narratology. Basic Concepts and Recent Work.“ *DIEGESIS. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung / Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research* 1.1 (2012): 95-103. Web. <<http://elpub.bib.uni-wuppertal.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-3269/dej12010111.pdf>>.
- Ronenová, Ruth. *Možné světy v teorii literatury*. Brno : Host, 2006.
- Ryan, Marie-Laure. *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- Searle, John. „Logický status fikčního diskursu.“ *Aluze* 1/2007: 61-69.
- Schaeffer, Jean-Marie. „Fictional vs. Factual Narration.“ *living handbook of narratology* 20. Zář 2013. Web. <<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/fictional-vs-factual-narration>>.
- Schneider, Ralf. „Toward a Cognitive Theory of Literary Character: The Dynamics of Mental-Model Construction.“ *Style* (2001): 607-640.
- Stockwell, Peter. *Cognitive Poetics. An introduction*. London: Taylor and Francis e-Library, 2005.
- White, Hayden. *Tropika diskursu. Kulturně kritické eseje*. Praha: Karolinum, 2010.
- Wimsatt, William K. a Monroe C. Beardsley. „Intencionální klam.“ *Revolver Revue* 55 (2004): 151-162.
- Wojciehowski, Hannah a Vittorio Gallese. „How Stories Make Us Feel: Toward an Embodied Narratology.“ *California Italian Studies Journal* 2/1 2011. Web. <<http://escholarship.org/uc/item/3jg726c2>>.