

Příspěvek k návrhu definice historického žánru (René Bílik: Historický žánr v slovenskej próze)

TOMÁŠ KUBÍČEK, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Brno

Studie je současně kritickou reflexí knížky Reného Bílika a zároveň, ve své druhé části, projektuje vlastní návrh definice fikčního narativu historického žánru; nástroje pro tuto definici poskytuje sémantika, její zdůvodnění však vychází z pragmatického konceptu žánru jako způsobu výstavby významu, jenž je rozpoznáván jako intencionální kategorie.

Hned na počátku sejmeme klobouk z hlavy: Bílik se totiž rozhodl poskytnout ústřední a spojující definici žánru, v jehož případě literární věda rozpačitě váhá, aby se nakonec spolehla na prostředky, které ji, jako vědě o literatuře nejsou vlastní. Její zájem o uvedenu oblast je přitom enormní, stejně tak jako i zájem čtenářů. Výsledkem jsou precizní a soustavné typologie historického žánru, ovšem samotná definice tohoto literárního teritoria, přesné a zastřešující určení předmětu studia, je značně nejasné, neuspokojivé a vlastně nedefinující. Alespoň z pohledu sémantiky, jejíž perspektivu si Bílik zvolil a chce podržet. Ambicióznost jeho projektu spočívá v tom, že chce na základě nástrojů, které mu dává k dispozici sémantika, poskytnout definici, která by byla založena na textové evidenci žánrového významu. Má v úmyslu ukázat, že texty, které určujeme jako součást historického žánru, nesou ve své struktuře informace o tomto svém určení – a že tedy není třeba se dovolávat ověřujícího kontextu (jak to navrhuji dosavadní definice žánru, tj. autorova odstupu od zobrazované události, která má svůj historický protějšek), abychom mohli o žánrové povaze díla rozhodnout. Bílik je přesvědčen, že text je dostatečným zdrojem žánrového určení. Kdyby se mu podařilo prokázat tento předpoklad, znamenalo by to, že by byl schopen poskytnout literární vědě distinktivní příznak či soubor distinktivních příznaků, které budou mít ostrost skalpelových nožů. Ambiciózní projekt, který kvitujeme sejmutím onoho příslovečného klobouku, jenž však nyní nahradíme frygickou čapkou, vrátíme ji na její místo a uvolníme si tím obě ruce na práci.

Východiskem se Bílikovi stávají dvě definice žánru. Obě přitom počítají s aretací tématu, tematizované události, jako reálné historické události, kterou dílo zprostředkovává, k osobní zkušenosti: Dokoupil uvádí do hry autora, Hrabák čtenáře. Podstatná pro zařazení textu do žánru historického románu je přitom vzdálenost reálných událostí, na které se příběh odvolává, od času jejich narativizací. Historický román vzniká tam, kde chybí přímá osobní zkušenost autora, píše Dokoupil a nabízí ještě konkrétnější východisko v podobě šedesátí let, které musí od události a jejího zpracování uplynout, aby text mohl být označen za součást historického žánru. Zřetelně jde o aspekt vnětexový. Navíc o aspekt, kdy se pro definici fikce používají verifikační kritéria jiného ontologického režimu. Není divu, že Bílik o navrhovaných definicích pochybuje. V důsledku by to třeba i znamenalo, že o povaze

žánru nemůžeme rozhodnout, nemáme-li k dispozici informace o autorovi či o době vzniku knihy. Navíc, uvedená definice předpokládá existenci nějakého historického jevu, k němuž se v literárním díle odkazuje a literatura tu má tak být ještě jednou poměřována skutečností. Jenomže, co když je onen pomyslný historický jev jen fikcí? Copak neznáme historické prózy, které si svoji historii píší samy? Znamená to tedy rovněž, že když nebudeme mít žádné informace ani o autorovi ani o daném historickém jevu, nebudeme moci o žánrovém určení textu rozhodnout? A znamená to třeba také, že text napsaný v roce 2009 a tematizující období kolektivizace je historickým románem, kdežto text zachycující Pražské jaro jím už není? A to jenom proto, že první splňuje časové kritérium odstupu a druhý ne? Zřetelně se s tímto východiskem nemůže smířit ani René Bílik, ani my.

V úvodu svého teoretického pojednání udělá náš autor velmi důležitý krok: žánr vymezí jako součást pragmatiky literárního textu: Žánr se tím stává formou vidění světa. Světa, který je realizován vyprávěním. Žánr dává čtenáři k dispozici sadu významových klíčů. Bez schopnosti přiřadit narativní text k žánru by tak hrozil kolaps dorozumění. Intence textu a intence čtenáře by se nesetkaly. Přitom, jak je přesvědčen René Bílik, příslušnost k žánru je dána vnitřními vlastnostmi textů jako *invariantami*. Ty se opakují jako dešifrovací kódy pod mřížkou textu. Lze je najít ve všech podobných typech textů a jsou to ony, kdo formuje určitý typ čtenářského postoje, určitý žánrem ošetřený horizont očekávání. Po takto sémanticky založené a vlastně vyhocené tezi už Bílikovi nezbude nic jiného, než aby celý koncept vnětětového ověřujícího autora a kontextu odmítl a vydal se hledat žánrové signály v podobě distinktivních rysů dovnitř, do textu, mezi znaky.

Svůj návrh vlastnosti, která se nemění transformacemi, a tak nám bezpečně pomůže rozhodnout o povaze textu a jeho žánrové příslušnosti, chce Bílik založit v hermeneutice. Obrací se proto na Ricoeura a odvolává se na jeho pojetí události jako *stopy* a své dvě hlavní kapitoly teoretické části knihy nazve v příslušném slovníku jako *Svět stopy* a *Řeč stopy*. Je však Bílikovo pojetí stopy konzistentní s Ricoeurovým? Lze je ztotožnit? Bude asi nejlepší, obrátíme-li svoji pozornost přímo k Ricoeurovi a pokusíme-li se ukázat funkci pojmu stopy v jeho myšlení o čase a o vyprávění, vlastně v jeho přemítání o dvou ontologicky odlišných typech narativu.

Stopa je pro Ricoeura znamenající událostí dějin. Je součástí řetězu příčinností, které navazuje historik. Je verifikujícím faktem dějin, a tedy i toho, že nějaké dějiny byly. Jako taková slučuje stopa vztah významnosti a kauzality – stopa je *účinek-znak*. Vztahuje se k času, neboť představuje datovaný dokument. Je poukazem ke konkrétnímu předmětu, zpředmětněnému jevu. Ricoeura především zajímá jako zdroj vědění o dějinách, a tedy jako referenční zdroj. Stopa je totiž v jeho pojetí už transformací znaku ve prospěch nějakého významu – proto na závěr svého rozvažování o povaze stopy tvrdí, že „to, co stopa označuje, je problém, který se netýká historika-vědce, nýbrž historika-filosofa“ (Ricoeur, 2007, s. 172 – 179). Na zběžný pohled se tedy zdá, že stopa, jako odkaz k historické události, by mohla být použitelná i pro literárního historika. Fikce se její pomocí může dotýkat historie. Jenomže, jak skutečně obsazuje Ricoeur pojem stopy a jaká je jeho funkce v Ricoeurově systému? Lze následně převést Ricoeurovo pojetí pro potřeby genologické analýzy? Bílik se domnívá, že ano a právě ve vztahu ke stopě projektuje svůj návrh distinktivních příznaků.

Sledujeme-li pozorně směr a způsob Ricoeurovi argumentace, která pracuje s historickými i fikčními texty, zjistíme, že stopa je pro něj nikoliv místem, kde se setkává historie s fikcí, ale přesně naopak. Ricoeur totiž sleduje ontologický statut fikce a narativizované historie, a protože je přesvědčen, že mezi nimi nemůže dojít k záměně, musí najít argumentační a dokladový prostředek, v němž své tvrzení prokáže. Tím prostředkem se stává právě stopa. Na příkladu románu Virginie Woolfové *Paní Dallowayová* ukazuje, že „bychom se vážně mylili, kdybychom [z toho] usuzovali, že tyto datované či datovatelné události přesazují čas fikce do gravitačního pole času historického. Děje se totiž pravý opak. Již proto, že vypravěč i jeho hrdinové jsou fiktivní, všechny odkazy k reálným historickým událostem jsou zbaveny své funkce reprezentovat historickou minulost a mají stejně ireálný statut jako ostatní události“ (Ricoeur, 2007, s. 183). Stopa je tedy významným příslušností narativu k vyprávění historika a nikoliv k vyprávění romanopisce. Má totiž schopnosti verifikační – a to jako součást kauzálního řetězce, který historik buduje. Stopa přechodem do fikčního žánru ztrácí svůj charakter stopy – datované události, spojení se světem, s jeho časovostí, příčinností a logikou.

Ani Ricoeurovi neušlo, že mezi fikcí a historií dochází k neustálému křížení, ke směně výrazových, žánrových či kompozičních prostředků. Ostatně kontext jeho rozmyšlení je dán kontextem Whiteovy *Metahistorie*. I on se ptá, jaké žánrové postupy, které vypracovali romanopisci, přejímají historici a jaký to má důsledek pro jejich příběhy. Konstatuje však ontologickou nezaměnitelnost obou. Fikce se nestane historií a historie se nestane fikcí. Zdrojem nepřenositelnosti je rozdílná intencionalita: to, co je nazýváno historickým faktem, stopou, podřizuje v narativu historika svoji funkci jeho narativnímu záměru, je příznakem situace *vyprávět minulost* a nikoliv fikci – a to přesto, že i fikce nás chtějí rétoricky přesvědčit o své historicitě. V případě stopy, kterou vymezuje jako **znak-účinek**, Ricoeur ruší jeden ze základních charakteristických rysů znaku – ambivalentnost. Naopak tvrdí, že stopa neobsahuje dvojnácnost, je datovaným dokumentem (Ricoeur, 2007, s. 173). Tím, že má reálnou a tedy ověřitelnou existenci, označuje skutečnost, opevňuje ontologický statut historikova vyprávění, jeho nepřevoditelnost do prostoru fikce. Stopa je tak ověřujícím východiskem etického a epistemologického opodstatnění historikova přístupu, jak uvádí Ricoeur v knize *Minervina sova*. Umožňuje nám mluvit o něčem „co už tu dávno není, ale co tu bylo (...), v tomto případě konfrontujeme problémy historické reprezentace a reference k minulosti, ale nikdy nesmíme eliminovat požadavek na pravdu toho, co tu bylo“ (Kearney, 2005, s. 154 – 155), z čehož Ricoeurovi vyplývá, že historie nemůže být nikdy relativismem, v němž je všechno možné, stále tu bude pevná hranice mezi pamětí a imaginací. Za její aretující zdroj pak můžeme považovat stopu. Jejím prostřednictvím se historik dostává k minulosti, jaká byla (viz Ricoeur, 2007, s. 179).

Význam historických událostí, které nacházejí svůj funkční protiklad ve fikčním světě, je však jiný a i jejich ontologický statut je proto odlišný. Nespojují vyprávění se světem, ale existují v režimu jiného typu světa, kterému se podřizují a přestávají být stopou, datovaným dokumentem, jak ostatně vyplývá z výše uvedeného Ricoeurova citátu. Tedy: Ricoeur vypracovává svůj termín stopa, aby jeho pomocí pochopil ontologický statut vyprávění, Bílik si však tento termín půjčuje, aby v rámci jednoho typu vyprávění

(tedy fikčního) prokázal jeho funkčnost pro žánrové určení. Převádí ho tedy do režimu, z něhož jej Ricoeur vyvedl.

I kdybychom přijali Bílikovu definici stopy a zapomněli na omezení, která nám nastavil Ricoeur, znamenalo by to, že samotná evidence stopy (jako odkazu k historické události) ještě nestačí pro žánrové určení. Odkaz může aktualizovat událost starou teprve týden, stejně jako událost z minulého století. Ostatně i Ricoeur si v souvislosti s promyšlením povahy stopy a jejího významu pro narativ vzal k dispozici *Paní Dallowayovou*, tedy nehistorický román. Co tedy dát pod zlomkovou čáru, abychom jako výsledek dostali požadovaný invariant?

Přeskočme proto tento úvodní rozpor a podívejme se na způsob, jak Bílik se stopou pracuje v intenci své teorie, která má sloužit pro definování žánrové příslušnosti:

V rámci kapitoly o světě stopy chce Bílik prokázat, že stopa má charakter kvalitativní, v tom smyslu, že je v ní obsažena tradice i tendence. Je místem přerodu, vzniku nové skutečnosti – ovšem místem, kde se zračí původní i nové. Z toho Bílik usuzuje, že autor historického žánru si bude volit takový druh stop, které mu umožní soustředit se na:

1. období zrychleného pohybu (...), tedy na zlomové či uzlové momenty tematizovaného času a prostoru,
2. v jejich intencích pak na zachycení procesualnosti událostí a jejich dynamiku,
3. na skutečnost, že původcem i příjemcem tohoto pohybu je většinou člověk.

Šlo-li v této charakteristice o specifikaci žánrových kritérií historického narativu, musíme ji odmítnout. Zřetelně jí totiž vyhovuje naprostá většina fikčních textů. I v nich dochází k využití dramatického momentu události, jejího významu. I v nehistorických fikčních textech se počítá s fakticitou události a její rezultativitou. Směřuje se jí k ději a její dramatický a dynamický potenciál je o to větší, oč neočekávanější, účinnější a ireverzibilní je. Přičemž každá událost je současně i momentem přechodu, odráží se v ní počáteční i konečný stav. A čím větší je „událostnost“ události, její důsledek na proměnu výchozího stavu, tím je i její potenciál pro vyprávění větší. Události ve všech typech vyprávění jsou většinou důsledky lidských konání či jsou namířeny k lidskému konání. Jestliže je tedy možné charakteristiku, kterou Bílik navrhuje pro historický žánr, použít i pro ostatní typy fikcí, je třeba se rozloučit s představou, že bychom tady mohli najít potřebný žánrový příznak.

Svět stopy současně Bílik vymezuje jako určitou časovou kvalitu, která představuje zvláštní typ hodnoty. Je totiž nositelkou hodnotových kritérií svého původního kontextu, ale tím, že je aktualizována v kontextu novém, nabývá významu srovnávacího. Jejím prostřednictvím se podle něj aktualizuje *nyní a tehdy*, jako dva odlišné hodnotové systémy. Stopa jako znak a jako účinek pak je v jeho pojetí nositelem hodnoty proměny, ukazuje na vývoj hodnoty a její proměnlivost. Z toho Bílik vyvozuje, že ústředním znakem historického žánru je *tematizace času jako času tehdy a nyní*. Podstatou a určujícím rysem historického žánru by tak byla tato dvojí hodnotová projekce. Ovšem: V důsledku takto založené definice by ze žánru historické prózy vypadl celý jeden podtyp. Totiž projekční typ, který přenáší současný hodnotový systém do kulis minulosti. Jedná se přitom, i díky jeho potenciálu jinotajnosti, o jeden z nejproduktivnějších žánrových podtypů. Těžko tedy Bílikův návrh této podvojnosti času přijmout jako distinktivní žánrový rys.

Bílik se následně obrátí k jedinečnému textu, Hykischovu *Času majstrov*, aby na jeho základě podal návrh předběžné charakteristiky historického žánru. Ten potom pojmenuje jako žánr exponované časovosti lidského životního světa:

1. Jde v něm záměrně o tematizaci času a jeho epickou interpretaci. Reprezentuje jej zintenzivnělý sociální pohyb, prioritou městského osídlení proti pobytu v přírodě, nadvláda církevní moci nad světskou (podoba člověka v historickém žánru je zvýrazněnou interakcí biologického času postavy a času sociálního. Jeho projevem je dobová úloha jako problémové zadání pro hrdinu příběhu. Ze syžetového hlediska má podobu zkoušky a představuje dotykovou plochu hlavní postavy a obsahu sociálního času).
2. Pro naplnění této charakteristiky se autoři textů soustřeďují na takové úseky minulosti, v nichž se naplno odkrývají znaky tematizovaného času. Jsou to období vzniku nových kvalit, fázových přechodů, které jsou obsahem času a *znamenají* historické události.
3. Každá změna je však rozpoznatelná jen na pozadí stálosti. V životném světě je to napětí mezi každodenností a událostí jako vybočením z každodennosti. Proto se tematizuje dynamické lidské konání směřující ke změně dominantních sociálních hodnot, ale současně se tematizuje i lidské konání směřující k přetrvání, k stálosti, k nepodlehnutím tlakům změny.

Tolik René Bílik. Tato charakteristika je sice ve vztahu k Hykischovu textu přesná, ale jen stěží může obsáhnout historický žánr. Na jedné straně je totiž příliš obecná: *Čekání na Godota* ukazuje, že nejenom historické prózy tematizují čas – ale odhlédnuto od této vyhrocené podoby epického času, můžeme uvést vývojové romány, psychologické romány a další typy narativů, pro něž čas a jeho epická tematizace je surovinou strategického významu.

A Bílikem uváděný zintenzivnělý sociální pohyb může stejně tak charakterizovat společenské romány. I autoři románů zachycujících společenskou realitu 50. let 20. století se soustřeďují na období vzniku nových kvalit a naplno tak odkrývají znaky tematizovaného času. A k napětí mezi pohybem a stabilitou, které uvádí Bílik ve svém třetím bodě, by měl co říci i třeba Ludvík z Kunderova *Žertu*, tedy z románu, jenž určitě není součástí historického žánru. Na druhé straně nadvláda církevní moci nad světskou možná charakterizuje svět Hykischovy prózy, ale jen stěží ji lze použít jako obecné vodítko.

Opusťme však nyní spolu s Bílikem *svět stopy*, který potřebná žánrová kritéria nepřinesl, a přenesme svoji pozornost na *řeč stopy* – druhou část Bílikova teoretického návrhu.

Bílik zde ukazuje na to, že stopa, která je součástí textu historického žánru, má svůj reálný protějšek. Román *Čas majstrov*, jak uvádí, začíná tvrzením (upozorňuji, že fikčním), že maďarští odborníci objevili na obraze Zmrtvýchvstání signaturu M.S. M.S. je tedy historický fakt, který přechází do fikčního světa a identifikuje text se skutečnou událostí, s historickým protějškem, a tím zajišťuje jeho žánrový charakter. „Žiješ lebo si bol!“ vypůjčuje si Bílik Hykischovo zvolání. Jen proto, že M.S. byl, může nyní jako postava žít ve fikčním světě a navíc jej identifikovat jako součást historického žánru. Na první pohled je patrná diskutabilnost, ba neudržitelnost tohoto argumentu.

Zkraťmě to a nechejme promluvit Bílika:

„Žánrotvorným princípom textov historického žánru je tematizácia dynamického ľudského diania smerujúceho k výmene dominantných sociálnych hodnôt, sujetovo realizovaná v podobe zapojenia hrdinu do tohto diania prostredníctvom dobovej úlohy/skúšky. Zároveň však, paralelne s tým, sa ukázalo, že kontrapunktom tohto dynamického pohybu je ‚vyjavovanie‘ ľudského diania aj ako stálosti uprostred rozhybanosti, ako hľadania možností pretrvať, odolať tlaku času“ (Bílik, 2008, s. 43). Bez ďalší protiargumentace uvedu jen několik příkladů textů, které této definici vyhovují: Bublík: *Páteř*, Procházka: *Závěj*, *Svatá noc*, Kříž: *Velká samota*, Kundera: *Žert*, Vaculík: *Sekyra*, Jedlička: *Kde život náš je v půli se svou poutí*, Klíma: *Soudce z milosti*. Romány o zkoušce, o sociálních hodnotách, k nimž se hlavní postava či postavy vztahují a vůči nimž se projektují, k nimž vymezují svoji totožnost jako pohyb i setrvání.

Ještě jednou citujme Bílika. Jaký je tedy onen hledaný invariantní rys historického žánru: „Ak to zhrnieme, tak invariantnou súčasťou textov napísaných v historickom žánri je východiskový historický fakt ako generátor základnej tematickej línie príbehu. Toto východisko udeľuje imaginatívnej interpretácii tematizovaného času podobu dynamického ľudského diania, v ktorom sa odkrývajú možné hodnotové zmeny v obsahu času“ (tamže). Dodejme opět jen zběžně: Kundera: *Nesnesitelná lehkost bytí*, Vaculík: *Český snář*, Kohout: *Kde je zakopán pes*, Klíma: *Čekání na světlo*, *čekání na tmu*. V těchto textech do sebe narážejí dva hodnotové systémy, které jsou spjaté s dvojím typem času. Času před tematizovanou událostí a po ní. I události z těchto románů mají své historické protějšky, východisková historická fakta, která fungují jako katalyzátory příběhů hrdinů fikčního světa. Čas, jako období proměny, je v nich tematizován. Stává se součástí fabule i syžetu. Tedy příběhu i diskurzu. V centru tohoto dění je prožívající subjekt, fikční člověk, jenž je realizací dynamického napětí mezi potřebou stabilních hodnot a jejich proměny.

Zdá se mi proto, že takto založenou definici nemůžeme pro potřeby žánrového určení přijmout, a to ani s výhradami.

Kde Bílíkův projekt selhal?

Domnívám se, že v tom, že se soustředil na tematickou oblast a spolehl se na to, že v rámci tématu, jímž se ostatně nejvíce přibližují fikční díla ke světu, je možné najít přesvědčivý žánrový rys. Jako ten centrální pak zvolil tematizaci času. Tematizace času je však pro fikci příliš lákavá, než aby ji ponechala výhradně historickému žánru.

Domnívám se, že v tom, že se v rámci tematické oblasti vlastně opět soustředil na kontextový signál – historický fakt, stopu, místo spojení mezi textem a světem.

Domnívám se, že v tom, že přespříliš důvěřoval jedinečnému textu *Času majstrov*. Jeho charakteristika tak vyhovuje tomuto textu, ale nehodí se pro jiné typy historického narativu. O tom svědčí výše uvedené definice, které počítají s projevy nadvlády církve, či s hodnotovým protikladem les kontra město,¹ jako polarit negativního a pozitivního pros-

¹ Jacques Le Goff v knize *Středověká imaginace* ukazuje tři základní typy prostorovo-hodnotových vztahů v závislosti na jejich narativní perspektivizaci: Les, město a volné prostranství. Tyto prostory mohou být v rámci hodnotové strategie kladeny do vzájemných protikladů, které ve vztahu negativní proti pozitivnímu nevyklučují žádnou kombinaci. Na příkladech z krásné literatury, která tyto protiklady využívá a s nimiž je Le Goff osvětluje, se pak ukazuje, že nelze s jistotou tvrdit, že jistý typ je časově svázanější

toru, které však nejsou obecným rysem historického žánru. Jsou to symboly vnějšího a vnitřního prostoru, jejichž hodnota je určena úhlem perspektivizace. Systém dvojí „časohodnoty“ navíc zpochybňuje i typ projekčních historických románů.

A domnívám se ale, že i v tom, že se rozešel se svým východiskem, totiž s Ricoeu-rovou stopou. Zaměnil její funkci, aniž by změnil její pojetí.

Ricoeuovo od historie k fikci je způsobem, jímž historický narativ, tedy narativ histo-rika, užívá prostředků fikčního vyprávění. Stopa jako ontologicky svázána právě jen s jed-ním typem vyprávění, má Ricoeuovi pomoci najít onen pevný bod, o nějž se může opřít, aby hranice mezi oběma způsoby bytí vyprávění zachoval. Bílikova stopa se však v tomto smyslu lhostejně proměňuje přes hranice fikčního a historického vyprávění. Bílikovo od historie k fikci je potvrzení žánrového kódu stopy. Stopa ukazuje ke skutečnosti. M.S. jako východiskový fakt odpovídá svému historickému protějšku M.S. a stvrzuje statut žánru.

V úvodu kritizovaný Dokoupilův návrh na určení žánru zněl: tematizovaná historic-ká událost a okamžik její narativizace. Když mezi těmito dvěma časovými body uplyne 60 let, máme co do činění s historickým žánrem. Tedy obě místa jako by měla být ověřo-vána mimo text.

Co navrhuje Bílik: Tematizovaná historická událost a dvojí hodnotová perspektivi- zace času, jejímž výrazem je stopa, času jako hodnotové kategorie umožňující rozlišit tehdy a nyní. Je v tomto návrhu zachována projektovaná sémantická perspektiva? Kde je ověřitelná ona historická událost? A jsou romány, které jsem uvedl výše, romány zachy- cující okamžik společenské krize padesátých, popřípadě sedmdesátých let, romány histo- rickými? Asi ne, ale proč potom, a to i jako prostor dvojí „časohodnotové“ perspektiviza- ce, vyhovují Bílikově definici? Jsme v pokušení s povděkem sáhnout po Dokoupilově nabídce vzájemného odstupu šedesáti roků.

Ale než to uděláme, prověříme ještě jednu možnost.

Opusťme oblast tématu a vydejme se na rovinu výrazu.

„Už dlouho trvalo ráno a kůň se několikrát ohlédl s němým významným dotazem. Podko- vy dosud jakžtakž držely; zdálo se, že podbřišník povoluje a kůň se stává necitelný k sed- lu i k nohám. Ale nebylo kdy, třebaš ho bodati nechtěl. Z Opavy cesta byla daleká a noc- leh špatný. Březnová mlha sedala jezdcí na prsa a koni lezla do nozder; kůň se pařil; hrbolatá cesta začala bolet a bláto polí se zdálo těžší než tajemství, které měl jezdec na srdci. Opravdu na srdci, pod kolířem. Biskupské topoly zaskučely nepřívětivě na uvíta- nou, aleje už se blížily a mlha nad bahny Moravy se trhala. Ozvaly se zvony zimavým těžkým hlasem. Páni tedy zvonů z věží ještě nesňali a mistři slévači marně čekali na práci. Studený vítr zavál pronikavě. Zdálo se jezdcí, že mu tento vítr zafičel až pod kolíř a zaha- rašil kurýrským listem jako listem odumřelého stromu, svatým na hrob na hřbitově. To proto, že měl hlad, byl nevyspalý a přes únavu jízdy byla mu zima. Ale tato představa ho vzpružila. Usmál se“ (Durych, 1966, s. 5).

s určitým historickým obdobím a přesně jej proto charakterizuje. Vzájemná polarita vychází z potřeby strategického rozvržení hodnot, tak jak ji autor intencionálně realizuje prostřednictvím svého vyprá- vění.

To je úvodní scéna Durychova *Rekviem*. Historické prózy, která je v mnoha ohledech výjimečná. Například i tím, že se pokouší zcela zamlžit konkrétní historickou skutečnost. Durychovi jsou totiž lidské typy, které stvořil, možností prověřit určité způsoby lidské existence. Člověk jej zajímá víc než dějiny. Člověk jako situace, určenost a možnost, volba a vrženost. Člověk jako jednání i jako trpění. Člověk jako bytost i jako předmět. A v této souvislosti je nevýznamné, že v průběhu vyprávění rekonstruujeme kdesi v pozadí klíčové okamžiky Valdštejnova spiknutí. Durych zde totiž dělá to, co může udělat jen fikce.

Ve fikci nejde o rekonstrukci historie a jen velmi naivní čtenář by ji považoval za pramen k poznání dějin, o nichž ve svém příběhu vypráví. Což ovšem nic nemění na skutečnosti, že se fikce může stát vítaným zdrojem pro poznání doby, v níž byla napsána, nebo že dokonce může sehrát důležitou roli při utváření historického vědomí. Ale jen stěží budeme považovat historický román z třicátých let minulého století za pramen pro poznání historie třicetileté války, i když právě v jejích kulisách se příběh jeho hrdinů odehrává. Ovšem tentýž román se může právem stát pramenným svědectvím o obraze třicetileté války ve třicátých letech minulého století. Ve vztahu k historiografickým pracím je však román nadán zvláštní schopností a díky ní dokáže v jistém smyslu mnohem více, než co je pro nás schopné či spíše ochotné udělat poznání historika. Prostřednictvím fikce se můžeme přiblížit k porozumění motivů jednání bytostí, které historii obývají. Fikce totiž dokáže proniknout do prostorů vědomí, kam za ní historie nemůže. Dokáže alternovat bytí. Je zvláštním způsobem bytí, místem experimentu. Román o napoleonských válkách nás nepřiblíží k poznání napoleonských válek, to může až historie a její verifikující prameny, její stopy. Jako fikční svět nám však *Vojna a mír* umožní pochopit určitý rozměr lidského bytí, místo člověka v dějinách. *Moje postavy jsou moje možnosti, které se neuskutečnily*, napsal Milan Kundera. Právě jen laboratoř fikčního světa je může nezastupitelně uvést do existence. Fikce je tak v jistém smyslu více, než historiografie. Dokáže osobitým způsobem vrátit do dějin člověka, oživit jej v dějinách, a to tak, že pro něj stvoří dějiny. Jsou to dějiny možné. Jen připomínající ty skutečné, ale navždy od nich vzdálené, neboť jsou produktem intence a náhoda v nich nemá místo: V důsledku toho má každý jejich element svoji funkci, která vychází z jeho určení jako znaku, jenž tyto intencionální či intencionálně kódované fikční dějiny označuje, tvoří. Výsledkem není obraz skutečného světa, ale prostor experimentu, který si nenárokuje historickou věrohodnost. Svět možná skutečnější, než náš skutečný, protože bytosti, které jej obývají, myslí před našima očima a zmnožují tím naši vlastní perspektivu. Fikce má schopnost dějiny nejenom zpřítomnit, ale *postavit nám je před oči*.

Proto text *Rekviem* tak zvláštně mlží, pokud jde o konkrétní historické kulisy. Přesto se nesporně jedná o text, jenž přísluší k historickému žánru. A poznali jsme to dokonce ještě dříve, než vůbec bylo možné stvořit komplexnější obraz světa, v němž se příběh odehrává. Kde jsou tedy signály žánru?

Především jsou tu jazykové výrazy a spojení typu: kolíř, biskupské topoly, páni zvonů nesňali či kurýrský list. To jsou výrazy, které situují svět příběhu do minulosti. Jejich prostřednictvím víme, že příběh, který se chystá být vyprávěn, má své místo v historii, v čase před naší zkušeností, neboť výrazy, které jsou zde užity, zmizely z běžného inventáře jazyka, z aktuálního frekvenčního slovníku naší kulturní encyklopedie.

Proměna frekvenčního slovníku kulturní encyklopedie však sama o sobě ještě neznamena příslušnost daného díla k historickému žánru. Kdyby tomu tak bylo, stávaly by se automaticky součástí žánru i texty, které pouze používají slovník, jenž přestává být součástí běžné zkušenosti čtenáře, který však s ní byl v okamžiku jejich vzniku totožný. Je tedy třeba ještě najít korektiv první teze.

Podíváme-li se na Durychův text, zjišťujeme, že výrazové prostředky, které užívá, tj. způsob výstavby fikční skutečnosti, projekce prostoru příběhu, charakterizace postavy kurýra a jeho prostřednictvím i krajiny jako subjektivizace tohoto prostoru, jeho zhodnocování ve vztahu k prožívajícímu, dále pak šiftující perspektiva, kdy nejsme s to rozhodnout, zda jde o transkripci polopřímé řeči či o perspektivu vševědoucího vypravěče, jež je však zvláště neslučitelná s nezřetelnými dějovými konturami a další rysy subjektivizujícího vyprávění, reprezentují prostředky, které přísluší k modernímu typu vyprávění. Začátek Durychova textu je vzpourou proti tradičnímu realistickému narativu. A tato vzpoura, stejně jako výrazové prostředky, které vyprávění užívá, je součástí určité časové podoby kulturní encyklopedie, která ale neobsahuje v té samé časové vrstvě výrazy jako *kolíř*, *kurýrský list*, či spojení jako *páni zvonů z věži nesňali* a významová spojení typu *biskupské topoly* či *mistři slévači co marně čekají na práci*, aby ze zvonů ulili kule.

Je to tedy text sám, kdo označuje rozchod frekvenčních slovníků kulturní encyklopedie světa příběhu a světa vyprávění. I napětí, která v sobě nese Durychova archaizace jazyka, a způsob, jak jím označovaný svět přichází do existence, je znakem tohoto rozchodu. Jazyk vyprávění, jeho styl, pak v důsledku toho rozpoznáváme jako archaizovaný a nikoliv jako archaický. Potvrzuje tak žánrovou příslušnost textu.

Přesto, že se Durych pokouší ve svém fikčním světě zrušit jakýkoliv referenční odkaz ke konkrétní historické události, zůstává pro něj sama aktivita žánru mimořádně důležitým nástrojem významové výstavby. Situace, jednání, motivy jednání i lidské charaktery jsou jako linka podobnosti podvinuty i pod našimi osudy. Jimi se spojujeme a i díky nim jsme lidské bytosti a dokážeme lidské bytosti chápat. Jakási osudovost shodného nás dělá součástí dějin člověka. Žánr sám tak plní důležitou významovou funkci.

Jiným typem dosvědčující existenci dvojího frekvenčního slovníku jsou narativy, které může reprezentovat Jiráskovo *Temno*. Ukazuje se v nich potřeba nastolit historické či historizující souvislosti tam, kde by jejich nepochopení znemožnilo rekonstruovat význam textu. Jinými slovy: Rozchod dvou typů frekvenčních slovníků by v tuto chvíli mohl znesnadnit orientaci čtenáře, který je textem projektován jako modelový. Aby k tomu nedošlo, staví text tento typ referenčních významů (jejichž funkcí je intencionální výstavba fikčního světa) s maximálním zohledněním tohoto modelového čtenáře s důrazem právě na ten aspekt výrazu, jehož funkční určení ozřejmuje jeho místo ve fikčním světě a zapojení do něj. Výsledkem je popisné zahuštění textu ve vztahu ke konstrukci fikčně-historického významu události, jejího kontextu. Textura fikčního světa se v těchto místech a v tomto smyslu zahušťuje. Ukazuje se tak nejenom význam daného elementu pro konstrukci fikčního světa, ale i existence dvojího, časově podmíněného frekvenčního slovníku.

Je zcela jisté, že žánrové signály jsou součástí pragmatiky textu, určují, jak čtenář bude na daný text reagovat, jaký rámeček očekávání zaujme. Jako takové je tedy třeba je hledat jako zdroj komunikačního procesu, který dílo podněcuje. Ostatně už Tzvetan To-

dorov byl přesvědčen, že: „Text sám vždy obsahuje určení způsobu, jak má být čten“² (Todorov, 1990, s. 47). Text, který je součástí historického žánru, prostřednictvím svých výrazových prostředků nese signály, které v jeho rámci umožňují rekonstruovat dvojí podobu, časově odlišného *frekvenčního slovníku kulturní encyklopedie*. Na rovině vyprávění a na rovině příběhu.

Protože je žánrové určení jednou z nejvýznamnějších dominant pragmatické situace, do níž text vstupuje, je jeho určení mimořádně závazné a je nutné jej spojit s aktivitou, kterou text vyvíjí ve vztahu ke svému čtenáři. Jak jsme viděli, tyto signály jsou nám dostupné na rovině výrazu, na rovině vyprávění, které řečiště příběhu podřizuje určitému, v tuto chvíli žánrovému významu. Linearitou významové výstavby je dáno, že žánrové určení je potvrzováno v čase, jako v procesu čtení. Patří k pravidlům her moderních i postmoderních textů, že jsou náchylné domluvená pravidla rušit. Text, který se zdá být žánrem historické fikce, se tak může ukázat zprávou z budoucnosti. Na to si budeme muset v případě literatury zvyknout, budeme-li se ptát po hodnotě výrazů, které pro svoje strategické hry užívají. Nakonec, patří to k její proteovské povaze. Ale jak podotýká Derrida: „Text nemůže nepříslušet k žádnému žánru, nemůže být bez (...) žánru. Každý text přísluší do jednoho nebo více žánrů a neexistuje žádný nežánrový text“³ (Derrida, 1981, s. 61).

Vedle těchto přímých textových signálů, označujících žánrový význam, má čtenář k dispozici zcela jistě i další soubory znaků, které určují jeho horizont očekávání. Tyto znaky můžeme shrnout pod strategii, kterou označujeme jako implikovaného autora, kterého rozeznáváme za celkovou významovou intencí textu. Recepční určení žánru patří pod kuratelu této textové strategie. Je to ostatně právě implikovaný autor, kdo je označován dvojím frekvenčním slovníkem. Budeme-li hledat další signály, můžeme se vydat i na textové hranice, na rovinu paratextu, kde vedle jména autora (tj. autora jako instituce ve Foucaultově smyslu), najdeme kupříkladu i název díla, jeho podnázev a další znaky nastavující naše předpoklady k dekodování významové výstavby. To už bychom však odcházeli z textu do jeho hraničních oblastí.

Je více než pravděpodobné, že signálů o žánrovém určení fikčního světa distribuuje autorská strategie více. Hledáme-li jejich společný jazyk, musíme ho, podle mého soudu, hledat na rovině výrazu. Zůstaneme tak věrni nejenom našemu sémiotickému zadání, které by konec konců mohl sprát čert, ale podaří se nám vyřešit otázky hodnotové výstavby fikčního světa bez toho, že bychom je museli ověřovat mimo vlastní literaturu, že bychom je ideologizovali hodnotami, které intencionálně konstruovaným fikčním světům nejsou vlastní. Historické události, které se ve fikčních světech objevují, by neměly mít jinou hodnotu, než tu, kterou jim určí fikční svět, jehož jsou součástí. V opačném případě by hrozilo, že fikční světy ztratí svoje estetické určení, svoji jedinečnou podobu experimentálního prostoru.

Bílikův ambiciózní projekt, jenž inspiroval naše vlastní přemýšlení o žánrových přízncích, které sémantika může přijmout za své, selhal jen částečně. Ve skutečnosti se

² „The text itself always contains an indication of the way it is to be read.“

³ „[A] text cannot belong to no genre, it cannot be without... a genre. Every text participates in one or several genres, there is no genreless text.“

mu podařil kousek neméně husarský. Podal přesnou a velmi dobře promyšlenou a rozvrženou definici žánru společenské prózy. Tak přesnou, že by ji nyní mohla s úlevou použít jakákoliv žánrová encyklopedie. Historický narativ však tento typ významové dominanty užívá v konkurenci s dalšími typy. Jednoduše řečeno, historický žánr si může vybrat ze širokého tematického rejstříku (společenského, dobrodružného, psychologického atd.) narativu, pouze pro tato témata vystaví svět, který čtenář rozpoznává jako historický, o jehož *nehistoricitě* ovšem ví, rád však přistupuje na hru jakoby, na hru spekulací nikoliv o dějinách, ale o bytostech, které vzdáleně připomínají lidské, jsou však pouze jejich hypotetickými, tedy přesněji fikčními možnostmi.

LITERATURA

- BÍLIK, René: *Historický žánr v slovenskej próze*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2008.
- DERRIDA, Jacques: The law of genre. In: MITCHELL, W. J. T. (Ed.): *On Narrative*. Chicago : University of Chicago Press, 1981.
- DURYCH, Jaroslav: *Rekviem*. Praha : Čs. spisovatel, 1966.
- KEARNEY, Richard: *On Ricoeur: The Owl of Minerva*. Aldershot : Ashgate, 2005.
- LE GOFF, Jacques: *Středověká imaginace*. Praha : Argo, 1998.
- RICOEUR, Paul: *Čas a vyprávění III*. Praha : OIKOYMENH, 2007.
- TODOROV, Tzvetan: *Genres in discourse. Reading as construction*. Cambridge : Cambridge University Press, 1990.