Kapitola IV. Postmoderní historická fikce

1. Svět historické fikce. Nesmírně populární žánr fikčních reprezentací minulosti zahrnuje historické romány, povídky a dramata, epické básně, balady a jiné formy. Možné světy tohoto žánru jsou fikční a a mají společné se všemi fikčními světy jsjich logické, sémantické, strukturní a pragmatické rysy. Jsou to světy dyadické struktury (viz Doležel 1998), jejichž dvě oblasti se liší svým vztahem k aktuálnímu světu minulosti. Jedna oblast sestává z fikčních entit, konatelů, událostí, ekonomických, politických a kulturních podmínek, materiálního "milieu" atd., které nemají protějšky v aktuální minulosti; druhá oblast, která vlastně definuje tento žánr, se skládá z fikčních entit, které mají protějšky v historických konatelích, událostech, společenských podmínkách, materiálním prostředí atd. Z praktických důvodů budu nazývat první druh entit entity fiktivní, druhý druh entity historicky fikční. Dvojí povaha entit světů historické fikce je nejlépe patrná na konstelaci konatelů: tato množina se dělí na dvě podmnožiny. Jedna z nich sestává z fikčních osob, nesoucích jména historických konatelů, kteří existovali a působili v aktuálním minulém světě, jako např. Napoleon nebo Kutuzov v Tolstého Vojně a míru; druhou podmnožinu tvoří fikční konatelé, které se tímto rysem nevyznačují, jako např. Stendhalův Sorel nebo Dickensův Darnby. Jména historicky fikčních osob nejsou pouhá individuující označení. Jako rigidní označovatelé vsunují do fikčního světa fikční protějšek, který je mezisvětově identický s aktuální osobou minulosti; to je, přesně řečeno, původ všech fikčních Napoleonů – Tolstého, Stendhalova atd. Mezisvětové přemístění činí z aktuální osoby osobu fikční, podle obecného principu sémantiky možných světů, že všechny entity, které vstupují do fikčního světa, se musí proměnit v entity fikčně možné (II.x). V důsledku této modální transformace jsou všechny fikční světy, počítaje v to i světy historické fikce, onticky homogenní: Napoleon a Kutuzov je ve světě Vojny a míru stejně fikční jako kníže Andrej nebo Bezuchov. Kdyby fiktivní a historicky fikční postavy patřily k onticky různým světům, nemohly by spolu koexistovat, jednat a komunikovat (II.x).

Důsledkem ontické homogenity je svět dvojího původu, ale zcela "bezešvý". Je to svět stejně suverénní a koherentní jako svět psychologického románu. Avšak pojmové nástroje sémantiky fikčních světů – mezisvětová totožnost, vztah

protějšku, rigidní označení atd. – nás zřejmě nutí k tomu, abychom srovnávali fikční světy historického narativu s aktuálním světem minulosti, k němuž se vztahují nebo jímž jsou inspirovány. Znamená to, že tato sémantická korelace vyžaduje, aby se literární badatel změnil v historika? Tato otázka má nesmírný význam pro teorii historické fikce (ba pro teorii fikce vůbec), formulované v pojmosloví sémantiky možných světů. Proto se nad ní musíme zamyslet.

Předpokládali jsme (II.x), že primární úkol historiografie je získávat a shromažďovat znalosti o aktuální minulosti prostřednictvím historických světů jako modelů této minulosti. Předpokládali jsme dále, že primárním úkolem tvorby fikce je konstruovat fikční světy, které jsou alternativami modelových reprezentací aktuální minulosti; historické vědění tu není účelem, nýbrž pouze prostředkem konstrukce světa. Je zaváděno do té míry a v takové podobě, jakou tvůrce fikce potřebuje pro svůj konečný úkol, pro konstrukci fikční reprezentace minulosti. Pro recepci světů fikční historie, ať je to recepce čtením nebo analýzou, je rovněž třeba rozlišit různé stupně osvojení historického vědění.[1] V prvním, základním stupni si potřebujeme osvojit pouze běžně známé vědění o minulosti, základní historickou encyklopedii. Toto vědění nám umožňuje rozlišit fiktivní a historicky fikční entity a určit, do jaké míry entity druhého typu svými základními vlastnostmi odpovídají svým protějškům v aktuálním světě minulosti. Odhalujeme tak dvojí původ fikčních entit a rozhodujeme se, zda recipovaný svět historické fikce v podstatě odpovídá aktuální minulosti, jak ji známe, nebo zda je v něm minulost mytologizována, proměněna v legendu nebo ve svět protifaktový (viz V). Tento stupeň historického vědění je nutný pro sémantická studia historické fikce, jako je naše zkoumání. Druhý stupeň osvojení vědění o minulosti je představován studií Viktora Šklovského o Tolstého Vojně a míru (Šklovskij 1928): zdroje použité tvůrcem fikce jsou porovnány s jeho fikčním světem. Toto vědění je nutné pro literární historii, je to součást studie geneze světa historické fikce.[2] Existuje třetí stupeň osvojení historického vědění: fikční svět je konfrontován se současným historickým poznáním dané epochy, epizody atd. Recipient se ptá, do jaké míry svět Dickensova románu A Tale of Two Cities odpovídá současnému vědění o francouzské revoluci anebo jak přesně zachycuje Flaubertova Sallambô dějiny Karthaga, jak je dnes známe. Takové otázky se může ptát jak literární badatel, tak

historik. Jde jim ve skutečnosti o posouzení spolehlivosti historické fikce jako pramene znalosti o minulosti. Toto posuzování porušuje práva literární představivosti v representaci minulosti, přechází existenci "nemimetických" historických fikcí a je proto neslučitelné s naší koncepcí fikční reprezentace minulosti. 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. Jsme všichni zcela jisti, že žádný fikční konatel nepůsobil v minulosti ani neměl žádný vliv na tvárnění historických událostí.[3]

2. Postmoderní historická fikce. Předpokládáme, že tvůrci historické fikce znají příslušné historické fakty, avšak na rozdíl od jejich partnerů – historiků nejsou jimi vázáni. Pouze mimetičtí kritikové se cíti povinni srovnávat historické fikce se záznamy minulosti a chválit tvůrce fikcí pro jejich "pravdivost" nebo hanit je pro jejich "zkreslování" minulosti. Mimetická teorie nedostačuje ani k vysvětlení tzv. realistické historické fikce. Je pak zcela bezmocná, když stojí před moderními inovacemi a postmoderními experimenty. Pouze sémantika fikce založená na myšlence možných světů může akceptovat a interpretovat tyto nové, originální útvary ve vývoji historické fikce.

V oblasti historické fikce je dějinný fakt konstrukt. Proto je tak snadné pro tvůrce historické fikce spojovat historické a imaginativní osoby, události atd., tvořit fiktivní dokumenty minulosti, zasadit vymyšlený osobní příběh do historického společenského kontextu. Tato pružnost rozkvétá v absolutní svobodu v období postmoderny. Její historické fikce – od Fuentesovy Terra Nostra přes Grassův Flounder k Pynchonově Gravity's Rainbow – se staly nejreprezentativnějším žánrem postmoderní poetiky. Snadno zjišťujeme, že tito autoři pěstují radikálně ne-esenciální sémantiku (viz I.x), která jim dovoluje měnit i ty nejpodstatnější, individualizující vlastnosti historických osob, událostí, prostředí. Podle McHalea, "tradiční historické romány" se vyhýbají "protikladům mezi jejich podáním historických figur a známými fakty jejich kariér, a ve svých promítnutých světech přizpůsobují normy pozadí přijatým normám reálného světa". Naopak, postmoderní historické romány, jako je např. Fuentesovo mistrovské dílo Terra Nostra, "systematicky porušují tato pravidla žánru. Běžně známé fakty jsou bezohledně protiřečeny – Kolumbus objevuje Ameriku

o celé století později, španělský Filip II. se ožení s anglickou Alžbětou apod. – a promítnutý svět je řízen fantastickými normami". V "transhistorické party" " se postavy z různých dějinných období scházejí v témže čase a na témže místě" (1987, 17). Postmoderní historické fikce inscenují "zcela nehistorické konfrontace mezi dvěma nebo více osobami reálného světa": Kafka a Wittegenstein, mladý Jack Kennedy a Malcolm X, Richard Nixon a Ethel Rosenberg atd." (1987, 85).[4] Čteme-li tento druh historické fikce jako čtenáři nebo interpreti, potřebujeme historickou encyklopedii nikoliv k tomu, abychom si ověřili přesnost historických faktů, nýbrž jejich deviaci.

Protože historická fikce konstruuje historické fakty en masse, nedalo by se jí využít k podpoře postmoderní výzvy? McHale si to myslí: "Postmodernisté fikcionalizují dějiny, a tím, že to dělají, implikují, že historie sama může být formou fikce" (1987, 96).[5] Nejpropracovanější argument ve prospěch této teze předložila Linda Hutcheonová (1988). Připojuje se k mínění, že postmoderní historická fikce je zásadně odlišná od svého "klasického" předchůdce. Aby zdůraznila tento rozdíl, označuje postmoderní mutaci "historiografická metafikce". Vysvětluje tento termín v několika místech své studie, já volím poněkud delší citaci, protože si myslím, že nejlépe charakterizuje tento "žánr": "Neexistuje propastný nekonečný regres nepřítomnosti nebo totálního nedostatku základu ve fikci Salmana Rushdieho nebo Iana Watsona, nebo ve filmech Peter Greenawaya. Minulost skutečně existovala. Otázka je: jak můžeme tuto minulost znát dnes – a co o ní můžeme znát? Otevřená metafikcionalita románů jako Shame nebo Star Turn přiznává jejich vlastní konstrukční, pořádající a výběrové procesy, ale ty jsou vždy ukázány jako historicky podmíněné akty. Zpochybňuje a zároveň využívá založení historického vědění v reálné minulosti. Proto jsem je nazvala historiografické metafikce. Může často předvést problematickou povahu vztahu psaní historie k narativizaci, a tudíž k fikcionalizaci, a tak klade tytéž otázky o kognitivní povaze historického vědění, s nimiž se také potýkají současní filosofové historie. Jaká je ontologická povaha historických dokumentů? Jsou to "zástupci" minulosti? Co se míní – v ideologických termínech – naším "přirozeným" rozuměním historického vysvětlení? Historiografická metafikce odmítá přirozené nebo common sense metody rozlišování mezi historickým

faktem a fikcí. Odmítá názor, že pouze historie má nárok na pravdu, tím, že zpochybňuje podklad tohoto nároku, a tím, že tvrdí, že jak historie tak fikce jsou diskursy, lidské konstrukty, významové systémy, a že obojí odvozují své hlavní nároky z této identity" (1988, 92-93).

Argument Hutcheonové je založen na třech předpokladech: (a) Minulost opravdu existovala. (b) Základní otázky současné filozofie historie jsou epistemologické: týkají se spolehlivosti, ba samé možnosti poznání minulosti. (c) Historiografická metafikce klade tytéž epistemologické otázky jako současná filozofie historie. Konstatuje, že jak historie tak fikce jsou diskursy (texty) a že psaním se minulost zároveň nutně konstruuje. Narativizace dále podrývá pravdivostní nárok historie, protože se rovná fikcionalizaci. Historiografická metafikce tak formuluje specifickou metahistorii, a tato metahistorie souhlasí se základními tezemi postmoderní výzvy.

Na rozdíl od některých postmoderních radikálů Hutcheonová nepopírá aktuální existenci minulosti, neredukuje ji na text. To jí umožňuje rozlišovat mezi minulostí a jejími reprezentacemi. Sémantika možných světů není ve sporu s jejím tvrzením, že jak historické, tak fikční reprezentace minulosti jsou semiotické konstrukty ("významové systémy"). Rozchází se s ní však, když opakuje tautologii narativizace = fikcionalizace (viz I.x). Jestliže historiografická metafikce podporuje tuto tautologii, pak se musíme ptát, jak dílo fikce vyjadřuje abstraktní argument epistemologie historiografie. Kde má původ autorita tvůrce fikce rozhodovat o zásadách psaní historie? Jak můžeme ospravedlnit antropomorfické fráze jako: fikce "odmítá", "zpochybňuje", "uznává" určitý filozofický názor? Domnívám se, že tu vykukuje ideologická kritika: najdi ve fikci potvrzení svého předem formulovaného Weltanschauung.

Je jisté, že fikční texty vůbec a postmoderní fikční texty obzvláště obsahují komentáře o stavech a podmínkách aktuálního světa a vyjadřují názory na problémy aktuálního světa. Jsou to mimonarativní odbočky, které přerušují tok fikčního narativu (viz Doležel 1998, 26-27). Tyto komentáře se obvykle vykládají tak, že jejich zdrojem je sám autor, anebo že jsou aspoň blízké jeho mínění. Avšak při interpretaci těchto komentářů musíme mít na paměti tři caveats. Za prvé, postmoderní literatura má

všeobecnou tendenci k parodii, ironii a dekonstrukci, takže všechny mimonarativní výroky je třeba brát s jistou skepsí: zatímco něco tvrdí, mohou mínit pravý opak. Za druhé, tyto komentáře jsou vloženy do rámce fikčního textu a jsou adresovány čtenářům fikce. Tento rámec je chrání před testy platnosti, kterým jsou podrobeny teoretické výroky ve své "jazykové hře". Když interpretujeme výroky tvůrce fikce o metahistorii, o filozofii historie, vytrhujeme je z jejich původního kontextu a přenášíme je do jiného, kognitivního společenského diskursu. Konečně, za třetí, se musíme ptát, proč postmoderní fabulátoři, kteří složili tak komplexní syžety, jako je např. syžet Gravity's Rainbow, dávají svou bezmeznou fantazii do služeb poměrně jednoduchého filozofického argumentu. Jsou všechny postmoderní historické fikce, tak různé a tak narativně složité, pouze paraboly jedné a téže filozofie historie?

Ještě jeden bod týkající se ideologické interpretace postmoderní historické fikce. Postmoderna je, jak víme, velmi otevřená předchozím stylům, příběhům a způsobům vyprávění.[6] Toto navrstvení různých dědictví minulosti přispívá k složitosti postmoderního uměleckého díla: "Díváme se na postmoderní budovu a vidíme v ní celé dějiny architektury jako možné citace mezi jejími oblinami a arkýři (curves and arches)…Ptáme se po postmoderním názoru na historii a nalezneme všechny odpovědi z dějin historiografie plynout jako možné odpovědi. Z tohoto repozitáře možností můžeme sestavit to, co lze nazývat postmoderní vzorkovnicí" (Thiher 1990, 10). Bohatá "vzorkovnice" metahistorií to je, myslím, případnější obraz postmoderní historické fikce než obraz bojovníka sloužícího jedné ideologii.

Má kritika operace, která redukuje pozoruhodnou různorodost postmoderních fikčních narativů na jednu tezi filozofie historie, neznamená snižování významu díla McHalea a Hutcheonové. Naopak, jejich knihy jsou nejlepší studie postmoderní fikce; oba plně oceňují význam postmoderny pro literaturu a umění a považují její fikční prózu obecně a historickou prózu zvlášť za mimořádný jev v historii narativu. Zároveň nás jejich knihy povzbuzují, abychom postoupili za abstraktní argument a objevili strukturní a estetickou proměnlivost této fikce. Budu je v tomto příkladu následovat. Podobně jako v kap. III, navrhuji podívat se na dvě reprezentativní díla postmoderní historické fikce a zjistit, co nám důkladné čtení může říci o této fascinující

transformaci tradičního žánru. Opět, jako v kap. III, nevolím díla radikální experimentace, nýbrž díla představující umírněnou postmodernu.

3. **E. L. Doctorow, Ragtime.** Pozorujeme strukturní podobnost mezi fikčním světem Doctorowa Ragtime a historickým světem Schamových Občanů. Schama ovšem připouští do svého světa pouze dokumentované osoby a události, zatímco Doctorow si svobodně vytváří fiktivní entity. Co však mají oba světy společného, je spojení osobních, privátních příběhů se společenskými událostmi způsobenými skupinami a kolektivy. U Schamy jsme pozorovali, jak v průběhu vývoje jeho příběhu (příběhu francouzské revoluce) skupiny a davy hrají postupně důležitější a důležitější roli (i když na konci příběhu jsou podrobeni nové pasivitě). U Doctorowa je zvrat z příběhu převážně soukromého konání v konání sociální náhlý a radikální. První část románu je příběh jednotlivců, členů tří rodin – Otcovy, Tatehovy a Sářiny. Tento svět není bez napětí, konfliktů a trápení, ale je to především svět lásky a pečování. Tento svět končí náhlým aktem násilí, když skupina hasičů napadne Coalhouse Walkera a zničí jeho auto. Nyní se skupinové konání, motivované kolektivními vášněmi a iracionálními pudy stane hlavním faktorem narativní dynamiky. Příběh intimních vztahů se mění v příběh rasové konfrontace. V tomto směru je zvlášť charakteristický osud Matčina Mladšího Bratra; ponížen ve své oddané lásce, přetrhává všechny rodinné svazky a stává se horlivým účastníkem násilného společenského konfliktu.

Členové tří rodin, protagonisté soukromé části příběhu, jsou pečlivě vybráni jako představitelé hlavních společenských vrstev Ameriky na počátku 20. století: podnikavá střední vrstva, unížená, ale nakonec úspěšná vrstva nových imigrantů a probouzející se černošská Amerika. V tomto sociálním a kulturním prostředí kvetou "podnikatelské" vlastnosti – Otcova vášeň pro objevné cestování, Tateho usilování o úspěch, Walkerova kariéra v ragtime jazzu. Tyto fiktivní postavy jsou neméně děti své doby než historicky fikční postavy.

Svět románu je přeplněn historickými osobnostmi, které představovaly tuto dobu rychlého amerického pokroku. Prominentní úlohu hrají J. P. Morgan, Houdini, Emma Goldmanová, Harry K Thaw, Stanford White, Evelyn Nesbitová; v menších rolích najdeme Teddy Roosevelta, Theodora Dreisera, Jakoba Riise, Roberta E. Peary, Henryho Forda, Thomase A. Edisona, Scotta Joplina, Bookera T. Washingtona a

mnohé jiné. Fikční svět tak představuje Ameriku finančníků, průmyslových podnikatelů, politiků, výzkumných cestovatelů, vynálezců, revolucionářů, architektů, spisovatelů, žurnalistů, pionýrů jazzu, populární kultury a filmu. Ragtime je o národní společnosti a kultuře v procesu vznikání a energetického růstu.

Fúze osobních a veřejných rysů, která charakterizuje fiktivní postavy, je rovněž příznačná pro postavy historicky fikční. Několik z nich hraje úlohu v důležitých epizodách příběhu: v tragickém erotickém trojúhelníku Whitea, Thawa a Evelyn Nesbitové, v Hudiniho oddanosti jeho matce, v aféře Evelyny a Mladšího Bratra. Některé osobní epizody jsou pouhé anekdoty – Roosevelovo africké safari nebo milostné aféry Emmy Goldmanové – nabídnuté nezkrotným fabulátorem. Několik historicky fikčních osob nemá žádnou privátní historii – Morgan, Ford, Edison; tato mezera naznačuje, že jejich vášnivé zaujetí společenským děním činí jejich osobní život bezvýznamný.

Druhý rozměr fikčního světa Ragtime, oblast společenských skupin a sociální akce, je velké tableaux New Yorku na počátku 20. století, obraz města, které je ostře rozděleno na etnické a společenské oblasti podobné ghetům. Riisova kolorovaná mapa Manhattanu je dokonalým zobrazením této mozaiky: “Riis made color maps of Manhattan’s ethnic population. Dull grey for Jews – their favorite color, he said. Blue for the thrifty Germans, Black for the African, Green for the Irishman. And yellow for the cat-clean Chinaman…Add dashes of color for Finns, Arabs, Greeks, and so on, and you have a crazy quilt, Riis cried, a crazy quilt of humanity!” (15-16). Vlna za vlnou se imigranti valí do ulic New Yorku: “Most of the immigrants came from Italy and Eastern Europe…They went into the streets and were somehow absorbed in the tenements. They were despised by New Yorkers. They were filthy and illiterate. They stank of fish and garlic. They had running sores. They had no honor and worked for next to nothing. They stole. They drank. They raped their own daughters. They killed each other casually. Among those who despised them the most were the second-generation Irish, whose fathers had been guilty of the same crimes. Irish kids pulled the beards of old Jews and knocked them down. They upended the pushcarts of Italian peddlers” (13). V tomto vyprávění slyšíme tón těch, kdo imigranty nenáviděli, ale nejhorší podmínky ve slumech jsou konstruovány lakonickým neosobním

vyprávěním: “By the end of the month [of June] a serious heat wave had begun to kill infants all over the slums. The tenements glowed like furnaces and the tenants had no water to drink. The sink at the bottom of the stairs was dry. Fathers raced through the streets looking for ice … Pillows were placed on the sidewalks. Families slept on stoops and in doorways. Horses collapsed and died in the streets” (17).

V sociální oblasti fikčního světa Ragtime má význačné místo populární kultura; v nedaleké minulosti bude Amerika vyvážet tento artikl do celého světa. Metonymickým přenosem získává celé toto období jméno rané formy amerického černošského jazzu. Pozoruhodný tragický hrdina románu, Coalhouse Walker Jr., výtečný ragtime pianista, je emblem svého času. Objevují se též jiné formy populární kultury a zábavy: kouzelnická představení, baseballové hry. Avšak bude to rychle rostoucí popularita “pohybujících se obrázků”, která určí kulturní atmosféru 20. století. Doctorowův narativ zachycuje klíčovou událost tohoto triumfálního růstu, zrození filmové hvězdy. Fotografie a skeče Evelyn Nesbitové svědčící na procesu proti jejímu manželovi vytvořily “první sex bohyni v Americké historii”. “Tak Evelyn poskytla inspiraci pro pojem systému filmových hvězd a model pro všechny sex bohyně od Thedy Barové až k Marilyn Monroeové” (70, 71).

Násilné konflikty byly a jsou důležitým rysem (fixture) amerického společenského života, a proto Doctorowův fikční svět není žádná idyla. Stávka v přádelnách města Lawrence, Massachussets vede k mnoha násilným incidentům a vyvrcholuje v brutální akci policie proti dětem a ženám stávkujících (kap. 16). Policejní razie proti shromážděním anarchistů jsou rutinní (kap. 8). Nejnásilnější společenský konflikt příběhu, okupace a obležení Morganovy knihovny, je akt války, nebo, jak bychom řekli dnes, akt terorismu, odehrávající se v nejelegantnější čtvrti New Yorku. Je to zároveň episoda dlouhotrvajícího rasového zápasu v Americe a tragické zakončení osobní historie Coalhouse Walkera.[7]

V hesle, věnovaném Doctorowovi (v McCaffery, ed. 1986) Davis S. Gross nazývá tohoto autora “naším nejdůležitejším historickým romanopiscem od Druhé světové války”. Jeho “hlavní význam v kontextu postmoderní fikce je jeho vynález určité formy historického románu, … jeho excentrická bricolage – sešívání (patching together), svařování (tinkering) – úryvků, obrazů naší reálné i vymyšlené minulosti”

(1986, 339). Myslím si, že tu Gross dává částečnou odpověď nejen na otázku významu Doctorowa v americké literatuře, ale také, což je důležitější, co ho činí postmoderním. Je to jeden z těch bezuzdně imaginativních a absolutně svobodných fabulátorů americké postmoderny, spolu s Kurtem Vonegutem, mladším a Johnem Barthem. Hlavní rysy jeho fikčního světa nejsou zcela nové, ale Doctorow je užívá k tomu, aby vytvořil maximálně hustý a široký svět. Zabydluje ho množstvím privátních i veřejných osob, jak fiktivních, tak historicky fikčních, postavami, jejichž vztahy a osudy se vyvýjejí náhodným způsobem a jsou sešity náhodně v nelineárním syžetu, který se blíží absurdu.[8] Jsme ve světě náhod (coincidences), prudkých protikladů a nepředvídaných obratů. Amerika 20. století se vynořuje z tohoto chaotického a aleatorického světa.

4. Fikční hledání fikční minulosti: A. S. Byatt, Possession: A Romance. Podtitul tohoto románu je víc než žánrové označení; je to náznak jeho tématiky a spolu s motem citovaným z Nathaniela Hawthorna spojuje fikci Byattové s bohatou a dlouhou, specificky anglickou literární tradicí. Hawthornův epigraf, přestože trvá na "zákonech" umění, podtrhuje svobodu romance ve srovnání s románem. Hawthornova historická romance The House of Green Gables se pokusila "spojit přešlý čas s naší vlastní přítomností, která se od nás odchází". Toto je také výzva Byattové.

Proud romance je v Possession velmi silný – nelegální láska dvou básníků, nemanželské dítě, smutný osud hrdinky, špinavé konflikty a intrigy konkurujících si "hledačů", dokonce i vykopání hrobu (doslovně v tradici Dickensovy romance). Ale tím Byattová ještě nesplatila své dluhy tradici. Protikladné, realistické dědictví se hlásí ke slovu v mnoha popisech, zejména v detailních popisech materiální stránky fikčního světa. Ocitujme za mnohé konstrukci vnějšího vzhledu Maud Baileyové (jak ji vidí Roland): "She was dressed with unusual coherence for an academic, Roland thought, rejecting several other ways of of describing her green and white length, a long pine-green tunic over a pine-green skirt, a white silk shirt inside the tunic and long softly white stockings inside long shining green shoes…He could not see her hair, which was wound tightly into a turban of peacock-feathered painted silk, low on her brow. Her brows and lashes were blond; he observed so much. She had a clean, milky skin, unpainted lips, clearcut features, largely composed. She did not smile" (38-39).

Protichůdné styly romance a realistického románu jsou integrovány do postmoderního textu nikoliv pro vytvoření protikladu, nýbrž pro podporu různorodosti. V předešlé sekci jsem citoval Thiher v tom smyslu, že v postmoderní budově lze objevit celou historii architektury. V Possession můžeme objevit celou historii anglické literatury 19. a 20. století. Přes důležitou roli literární tradice si naší největší pozornosti ovšem zaslouží ty rysy, které činí toto dílo vpravdě postmoderní.

První z nich je specifické rozdvojení struktury fikčního světa. Příběh probíhá na dvou rovinách, na rovině postmoderní současnosti a na rovině Viktoriánské minulosti. Na těchto rovinách a mezi nimi se rozvíjí trojí narativ: příběh živých – historiků, příběh mrtvých – básníků a příběh objevení a rekonstrukce mrtvé minulosti živými badateli. Příběh živých a příběh mrtvých běží paralelně, tvoříce kontrast mezi podmínkami a individuálními osudy doby postmoderny a doby Viktoriánské. Přes různé materiální, ideologické a kulturní podmínky je možné navázat kontakt, je možné porozumění, empatie, dokonce i identifikace. Mezi "historiky" nejsou jen chladní a vypočítaví profesionálové, ale především oddaní obdivovatelé mrtvých básníků. To platí zejména o obou hlavních "hledačích", Rolandu Michellovi a Maud Baileyové. Není divu, že jejich osobní vztah začne imitovat, pomalu a obtížně vztah subjektů jejich bádání, Viktoriánských básníků Randlopha Henryho Ashe a Chrstabely LaMotteové. Explicitně a v mistrovském postmoderním idiomu text potvrzuje tento paralelismus: : "Someway in the locked-away letters, Ash has referred to the plot or fate which seemed to hold or drive the dead lovers. Roland thought, partly with precise postmodernist pleasure, and partly with a real element of superstitious dread, that he and Maud were being driven by a plot or fate that seemed, at least possibly, to be not their plot or fate but of those others. And it is probable that there is an element of superstitious dread in any self-referring, self-reflexive, inturned postmodernist mirror-game, or plot-coil that recognises that it has got out of hand, that connections proliferate apparently at random, that is to say with equal verisimilitude, apparently in response to some ferocious ordering principle, not controlled by conscious intention, which would of course, being a good postmodernist intention, *require* the aleatory, or the multivalent, or the 'free', but structuring, but controlling, but driving, to some – to what?- end. Coherence and closure are deep human desires that are presently

unfashionable. But they are always both frightening and enchantingly desirable" (421-422).Cituji tuto delší pasáž, abych ukázal, jak hluboce Byattová pochopila postmoderní motivaci lidkého konání a osudu.

Epistemický "quest" literární minulosti je veden v nebývalých rozměrech. Literární historik už není izolovaný samotář, uzavřený po dlouhé dny v literárních archivech. Jeho bádání je společenská činnost, kterou provádějí týmy a instituce, spolupracující, soutěžící, souhlasící, debatující. A s podporou podstatných výzkumných grántů. Rekonstrukce života a díla významného Victorianského básníka R. A. Ashe je podnikána dvěma týmy, jedním britským – londýnská "Ashova továrna" vedená profesorem Blackadderem, druhým americkým – výzkumnou skupinou profesora Croppera ustavenou na jedné universitě v Novém Mexiku. Britská skupina zahrnuje protagonistu románu Dr. Rolanda Michella a Dr. Beatrice Nestovou, která připravuje k vydání deník Ashovy ženy Elen. Profesor Cropper oplývá fondy, zatímco britský tým má k dispozici velmi skromné prostředky. Paralelně, a zpočátku nezávisle několik britských a amerických literárních kritiků se zabývají studiem zanedbané Viktoriánské básnířky Christabel LaMottové. Je mezi nimi druhá hlavní postava románu Maud Baileyová. Ashovští badatelé pracují s tradičními historickými a textuálními metodami, kdežto specialistky LaMottové jsou feministky. Různorodost nesmiřitelných přístupů k literární minulosti a arogantně ideologická pozice některých badatelů vedou k podstatně rozdílným rekonstrukcím minulosti. Ash je klasik anglické poezie pro své obdivovatele. Avšak pro feministku Baileyovou nemá jeho dílo žádnou přítažlivost: "All that cosmic masculinity. That nasty anti-feminist poem about the medium, what was it, *Mommy Possest?* All that ponderous obfuscation" (42). Fergus Wolff, dekonstruktivista, nemá zase nic než sarkastické komentáře o výstřelcích feministických interpretací (34). Fikční kritikové jsou doplněny několika protějšky aktuálních kritiků (Virginia Woolf, Swinburne a Veronika Honiton – check) , čímž vzniká kakofonie nejsmiřitelných pojetí literární minulosti. V tomto ohledu Byattové konstrukt epistemického "questu" literární minulosti nejen reflektuje dnešní fragmentovaný stav literárního bádání, ale poskytuje obecný fikční model současné historiografie.

Minulost se vynořuje z prachu a zapomnění ve zlomcích, jako skládačka (jigsaw puzzle). Masivní archivní a ediční práce podniknutá konkurujícími si týmy, nenechala žádný kámen netknutý. Shrnuje záznamy o Ashově soukromém životě, profesor Cropper konstatuje: "There is no record of any early peccadillo on Randolph's part, let alone any later one" (110). Avšak náhle a zcela náhodně Roland Michell nachází náčrt Ashova dopisu, stopy záhadného, až posud neznámého přátelství, možná dokonce i romantického vztahu. Když je objevena celá korespondence mezi Ashem a LaMottovou, pravá povaha jejich vztahu se stane jasnou.[9]

Fikční úsilí po rekonstrukci minulosti je typicky postmoderní příběh. I když je analogický metafikci, která konstruuje příběh tvorby fikce, není to metafikce, ale fikční metahistorie. Romance Byattové je pravá, čistá ukázka (manifestation) historiografické metafikce, žánru, který identifikovala Linda Hutcheonová.

Fikční historikové Byattové neobjevují díla a životy skutečných básníků Viktoriánské éry, nýbrž díla a životy básníků fiktivních. Tato fikční rekonstrukce fikční minulosti je postmoderní literatura v jejím primárním vtělení, jako fikční hra, zajímavá, vzrušující, ironická. Toto je postmoderní historický narativ sám o sobě, nikoliv stranická postmoderna vytvořená ideology. Objevování minulosti nepřináší žádná "nová hodnocení", žádná nová její posuzování, protože tato minulost sama, životy a díla Viktoriánských básníků-protagonistů, jsou daný fikční konstrukt. Není neobvyklé psát fikce o životech slavných básníků či umělců. Podnik Byattové je však mimořádný tím, že ona sama skládá celé literární dílo svých fikčních tvůrců. Tato triumfální tvořivost, toto mistrovství stylů "jiných" je druhý prominentní rys Possession.

Psát fiktivní fikční literaturu a poezii je nejpozoruhodnější "jazyková hra". Vytváří se tak konkrétní "autentické" texty, které Byattová spojuje s texty jiných žánrů v mnohotvárnou koláž.[10] Byattova pozoruhodná verbální tvořivost jí umožňuje pěstovat množství básnických stylů, kterými diferencuje a individualizuje nejen psaní obou básníků- protagonistů, ale také jejich básně různých žánrů a z různých období. Byattová je spisovatelka s mnoha hlasy, s hlasem Byattové, Ashovým, LaMottové a mnohých jiných. V posledních kapitolách knihy vlastní text Byattové téměř mizí a její

polyfonické fiktivní texty triumfují. Čte se to jako antologie několika autorů a žánrů: básně Ashovy a LaMottové; LaMottové prozaické fantastické pohádky; zápisník Elen Ashové a "journal intime" de Kercozové; korespondence mezi Ashem a LaMottovou, dopisy od Ferguse a Leonory a dopis na rozloučenou napsaný před sebevraždou Blanche Cloverové; výtažky z Cropperovy monografie o Ashovi; Blackadderova poznámka o jedné Ashově básni; další menší kompozice. Kniha Byattové je patrně nejbohatší textová koláž v postmoderní historické fikci.

------ …… -------

Různorodost a kombinační aleatoričnost, to jsou rysy postmoderní fikce objevené naším čtením jak v Doctorowově Ragtime, tak v Byattové Possession. Oba rysy pozorujeme jak na úrovni textu, tak na úrovni fikčního světa. Postmoderní historická fikce reprezentuje minulost jako náhodnou, téměř chaotickou činnost mrtvých. Pozoruhodná podobnost mezi světy postmoderních tvůrců fikce a postmoderních historiků by neměla uniknout naší pozornosti. Avšak tato podobnost neznamená sémantickou a pragmatickou identitu. V praxi postmoderní rekonstrukce minulosti hranice mezi fikční a historickou reprezentací, mezi fikčními a historickými světy je velmi dobře zachována.

[1] Vypracovat obecnou teorie recepce v rámci sémantiky fikčních světů, jejímž obecným rámcem by byl široce pojatý pojem literární komunikace, je urgentní úkol. Vždyť mnozí recipienti stále ještě podléhají myšlence, vnucené dlouhodobou vládou mimetické teorie, že každý fikční svět musí být konfrontován se světem aktuálním. Proto je důležité rozlišit pro různé druhy recepce různé stupně osvojení znalosti aktuálního světa.
[2] Toto osvojení je značně ulehčeno, jestliže existují paratexty tvůrce fikce, které jeho zdroje identifikují.
[3] "Historické romány a filmy, které mísí fakt a výmysl, jsou často zábavné a dobře se prodávají. Avšak nelze je respektovat jako spolehlivou informaci o minulosti" (McCullagh 1998, 308).
[4] První dvojice se objevuje v "Aeroplanes at Brescia" Guy Davenporta, druhá v Pynchonově Gravity's Rainbow, třetí v Public Burning Roberta Coovera.
[5] Je zajímavé, že v této argumentaci McHaleova kontrola nad jeho konceptualizací selhává. Je zajisté něco zcela jiného "vyslovovat pochybnosti o spolehlivosti oficiální historie", a tvrdit, že "historie sama může být formou fikce" (1987, 96).
[6] O tzv. postmoderních přepisech klasických fikčních děl viz Doležel 1998, Epilog.
[7] McHale, který zařazuje Ragtime mezi své "pozdně modernistické historické fikce", přiznává, že porušuje "klasická omezení", zejména v "okupaci Morganovy knihovny fikčním Coalhousem Walkerem" (1987, 88).
[8] Dva komentáře, které podporují tuto pozici: Doctorow odmítl "všeobjímající lineární syžet ve prospěch chytře souvisejících (collated) příběhů jeho tří generických rodin a jeho historických figur, s nimiž jsou často v konatelských vztazích. Román je konstruován jako film ze série scén, situací a spředených příběhů, syžet je objemný (protean) a neustále se přesunující (shifting), ačkoliv vcelku se pohybuje vpřed časově. Veřejné události též neposkytují jasnou příčinnou kontinuitu. Ačkoliv příběh začíná v roce 1902 a končí s vypuknutím První světové války, román nečiní dojem kroniky, nýbrž kontextu – jakási koláž lidí a událostí umístěných přibližně v období ragtime". " Román je technicky vyprávěn ve třetí osobě, a jeho perspektiva je zřejmě vševědoucnost. Avšak současně je vypravěč nějakým způsobem známý (familiar), zdá se, že jakýsi pocit intimity odporuje oficiálnímu oddálení" (Harter and Thompson 1990, 55, 64). Vcelku Ragtime vykazuje tendenci k multimodálnímu narativu, které nám připomíná Prousta.

[9] Příběh historiků vykazuje typické rysy epistemického "questu'. Postupy, které posunují quest dopředu: shoda okolností (Michell a Baileyová se čirou náhodou setkávaní s Lady Baileyovou), šťastný objev (když naleznou Ash – LaMottovou korespondenci pod jejími panenkami) se střídají s postupy retardace (jako když Sir George odmítá vydat korespondenci a vyžaduje nejdřív "konzultace").
[10] Jak jsme již pozorovali, technika koláže je jeden z podstatnych znaků postmoderní literatury a umění. Její původ je v modernismu, postmoderní koláž je však radikalizována jak ve své šíři, tak v oslabení funkčních a strukturních vztahů mezi jednotlivými fragmenty.