

Signály fikčnosti

Naratologický pohled

Dorrit Cohnová

V probíhající debatě o fikčnosti byla naratologie dosud do značné míry opomíjena. V drtivé většině případů se hranice mezi fikčními a nefikčními oblastmi vyprávění stanovovaly a rušily, obnovovaly a znovu smazávaly na různém základě – logickém, ontologickém, fenomenologickém, pragmatickém, dekonstruktivistickém, sémantickém či na základě teorie řečových aktů –, aniž by byl na pomoc přizván obor, který nejloubežji pronikl do podstaty samotného narativu.

Uvedený nezájem má jisté poetologické opodstatnění – sami naratologové otázku stanovení hranic mezi fikcí a nefikcí kupodivu ignorovali. Toto opomenutí lze jen stěží odsuzovat u děl, která otevřeně (svým názvem, podtitulem či v úvodní poznámce) omezují oblast, již hodlají zkoumat, na fikční narativy.¹ Většina naratologických studií, včetně tak klasických prací oboru, jakými jsou Barthesův „Úvod do strukturální analýzy vyprávění“ a Genettův *Narativní diskurz*, však svůj záběr výslovně nezužuje, a některé z nich dokonce zcela jednoznačně prohlašují, že chtějí obsáhnout také nefikci.² Nemáme-li náznaky, že je tomu jinak, vzbuzuje taková širokodechá poetika přesvědčení, že celé spektrum konvencí, „figur“, strukturálních typů a diskurzivních způsobů, které rozlišuje, platí ve stejné míře v rámci fikce i mimo ni, ačkoli své textové příklady čerpá výlučně z románového kánonu.³ Vzhledem k této tendenci homogenizovat celou narativní oblast nám zákonitě musí připadat nepravděpodobné, že by naratologie mohla nějak podstatně přispět do debaty o rozdílnosti povahy fikčního narativu.

Tato kapitola, v níž se budu snažit uvést dojem – zejména pokud jde o subdisciplínu označovanou jako „diskurzivní naratologie“⁴ – vyvrátit, proto zahrnuje ostrou kritiku nejvýznamnějších naratologických systémů: kritiku, která zkoumá, zda existující kategorie jsou, nebo nejsou typické pro fikci, upozorňuje na to, jakým způsobem je třeba upravit či pozměnit existující nástroje před tím, než je bude možné použít na nefikční narativ, a obrací pozornost na diskurzivně vyznačené zlomy mezi těmito dvěma narativními oblastmi. Třebaže se budu snažit stanovit kritéria fikčnosti na poli vymezeném hranicemi samotné naratologie, nepovažuji tyto hranice za pevné a neprostupné. Rozvinutí takových kritérií je podle mě dokonale slučitelné s teoriemi, které odvozují fikčnost z „literární komunikace jakožto systému norem“,⁵ tedy za předpokladu, že jejich mluvčí a priori nepopírají (což naneštěstí mají mnozí z nich ve zvyku), že distinktivní rysy fikčnosti lze objevit i v samotných textech.

Ze tří kritérií, která zkoumám níže, pouze druhé přímo spadá do oblasti diskurzivní naratologie: týká se narativní situace (hlasu a způsobu). První kritérium zahrnuje klíčový pracovní předpoklad, který stojí v základu naratologického výzkumu: rozlišení analytických úrovní (příběhu a diskurzu). Třetí kritérium, třebaže se soustředí na pojem vypravěče – což

je zjevně naratologický případ –, uvádí tento pojem do souvislosti s jeho vnětovým zdrojem a účinkem.

Ve všech třech zkoumaných případech se pokouším profilovat fikční narativ na pozadí narativu historického (pouze s příležitostnými exkurzy k jiným typům nefikčního narativu). Pro tuto perspektivu jsem se rozhodla proto, že odpovídá poli, na němž se vedly nejzřetlivější spory o hranice fikčnosti a na němž byly tyto hranice také takřka smazány. V průběhu výkladu – ač nepředstírám, že jsem v dané oblasti odborníkem – čas od času přesunu kontrastní pozadí do centra pozornosti a pokusím se navrhnout jakési základy historiografické naratologie.

Úrovně analýzy

Žádný jiný pojmový nástroj neměl tak zásadní význam pro formalisticko-strukturalistický přístup k narativu jako rozlišení dvou úrovní (či aspektů) analýzy, které anglofonní literární vědci běžně nazývají *příběh* a *diskurz*, přičemž první termín označuje události, k nimž text referuje, a druhý způsob, jímž jsou tyto události vylíčeny. Zpochybnit platnost tohoto rozlišení znamená zpochybnit platnost samotného výše uvedeného přístupu.⁶ Už od svého prvního výskytu v podobě dichotomie *fabule* – *syžet* sloužilo toto rozdělení jako zahajovací a zmocňovací krok všech hlavních naratologických studií, samozřejmě včetně Barthesova „Úvodu“ k publikaci, jež toto ohromné hnutí ve Francii zahájila. Nehledě na určité rozdíly v terminologii a ve vnitřním dělení⁷ navíc uvedená dichotomie ovlivňovala uspořádání všech studií, které se věnují oběma rovinám.

Zatímco ve fikční naratologii si tedy získalo klíčový význam, v analýze historického (nebo obecně nefikčního) narativu zůstalo oddělení příběhu a diskurzu v lepším případě okrajové. Je příznačné, že Paul Ricoeur, jehož *Čas a vyprávění* bývá označován za „nejvýznamnější syntézu literární a historické teorie, která v našem století vznikla“,⁸ se v té části svého díla, kde se věnuje narativní historii (svazek 1), o dvouúrovňovém modelu vůbec nezmiňuje, kdežto v části věnované narativní fikci (svazek 2) jej náležitě rozebírá v rámci dlouhé kapitoly nazvané „Hry s časem“.⁹ Tento model zde uvádí vysvětlením, že rozdělení narativu na vyprávění a výpověď (*énonciation* a *énoncé*) představuje „výsadu“, kterou má fikční narativ oproti narativu historickému. Toto tvrzení je podle mého názoru poněkud přehnané. Ačkoli musíme připustit, že v historiografii se k sobě tyto dvě roviny váží ustálenějšími, a tedy i méně zajímavými a poutavými způsoby než ve fikci, tento rozdíl je relativní, nikoli absolutní. Jak hodlám dokázat níže, rysy, které navzájem oddělují tyto dvě oblasti, nelze jasně identifikovat, nevěnujeme-li plnou pozornost oběma rovinám v obou oblastech a jejich srovnání.

Podle mého názoru nespočívá hlavní důvod, proč teoretici historie opomíjejí dvouúrovňový model v tom, že by se v jejich oboru nedal upotřebit nebo že by byl pro tento obor bez významu, ale spíše v tom, že je nedostatečný a neúplný. Skutečností zůstává, že textově zaměřená poetika fikce ze zásady vylučuje sféru, jež leží v samém ohnisku zájmu historiografa: více či méně spolehlivě doložená svědectví o minulých událostech, z nichž historik vytváří příběh. Právě tento druhý vztah mezi rovinou příběhu a tím, co bychom mohli nazvat referenční rovinou (či datovou základnou), fascinuje historiografy od té doby, co jej zproblematizovala moderní poetika.

Skutečnost, že je možné nahlížet uvedený vztah z naratologické perspektivy, z hlediska dvouúrovňové analýzy, názorně potvrzuje článek Roberta Berkhofera.¹⁰ Tento historik se v něm pokouší systematizovat to, co v názvu označuje jako „Výzv[u] poetiky (běžné) historické praxi“. Činí tak s pomocí řady vrstevnatých schémat o rostoucí složitosti, která zachycují historikovu dvousměrnou dráhu mezi rovinou zprvu nazývanou „Minulost → Svědectví“ a další rovinou, zpočátku označovanou „Historie ← Syntéza“. Berkhofer navíc potvrzuje můj dojem, že vztah mezi těmito dvěma úrovněmi spíše doplňuje než nahrazuje zaměření fikčního naratologa na vztah příběh/diskurz. I když Berkhofer v poznámce pod čarou uznává význam rozlišení příběhu a diskurzu pro historickou produkci, vysvětluje, že by „pouze komplikovalo mou argumentaci a výrazně by neovlivnilo její hlavní body“.¹¹

V této chvíli začíná být zřejmé, že historický narativ – máme-li ho vůbec nahlížet z hlediska stratifikačního modelu – vyžaduje, aby byla k modelu příběh/diskurz, který fikční naratologii dominuje, připojena ještě jedna rovina.¹² Zda takovýto tříúrovňový model – reference/příběh/diskurz – pomůže osvětlit historiografii jako takovou, to budou muset po-

soudit odborníci. Předkládám jej zde pouze z toho důvodu, že má podle mě heuristickou hodnotu pro srovnávací pohled na historický a fikční narativ. Tříúrovňový model totiž zdůrazňuje základní asymetrii mezi sémiotickými zájmy, které se musí uplatnit při zkoumání těchto dvou narativní oblastí, asymetrii, již běžné naratologické zaměření na vztah příběhu a diskurzu až příliš ochotně přehlídí.

Když předpokládám referenční úroveň analýzy u historického narativu a upírám ji fikčnímu narativu, nechci tím přespříliš zjednodušovat svízelný problém reference v žádné z obou narativních oblastí. Avšak myšlenka, že historie je svázána s ověřitelnou dokumentací a že tato vazba je ve fikci přerušena, přečkala i tu nejradikálnější demontáž rozdílu mezi historií a fikcí. Jak ukázali Mink, Ricoeur a Berkhofer, v historiografii koncept reference může a vlastně dokonce musí i nadále určovat charakter práce historiků, kteří si uvědomili problematičnost narativní konstrukce.¹³ Ve fikční poetice, ačkoli sem byl pojem reference nedávno znovu zaveden, pak upřesnění výrazy typu *fiktivní*, *neostenzivní* či *pseudo-* zcela jasně ukazuje na jeho nefaktuální konotace, dokonce i v případě, že se vztahuje na ty složky fikčního světa, které byly převzaty přímo z reality.¹⁴

Dobrym výchozím bodem při objasňování rozdílných relačních zájmů historické a fikční narativní poetiky je pojmově-analytická rovina, kterou mají historiografie a naratologie zcela evidentně společnou: rovina příběhu. Před nástupem „metahistorie“ to byla právě tato rovina, kam teoretikové v souladu s Aristotelovým kritériem jednoty děje (*plot*) nejčastěji umísťovali hraniční čáru mezi těmito dvěma narativními oblastmi. Avšak od doby, kdy teoretikové jako W. B. Gallie a Hayden White odhalili a zdůraznili, že děj funguje jako hybná síla historického vyprávění, si stále více uvědomujeme, do jaké míry se historie a fikce v tomto ohledu překrývají a že některá historická díla (včetně řady autobiografií) vlastně nemá o nic méně důmyslný děj (*plotted*) než jejich románové protějšky. Z toho důvodu nám nemohou narativní teorie, jež se omezují na rovinu příběhu – a to platí jak pro narativní gramatiky ve stylu těch, které vypracovali Bremond, Prince a Pavel, tak pro dějové typologie navržené (ze zcela odlišných důvodů) Northropem Fryem a Tzvetanem Todorovem –, nijak pomoci při stanovování předělu mezi fikcí a nefikcí.

Můžeme však předpokládat, že odstranění předělu na této jediné rovině znamená homogenitu narativní oblasti? Zjevně pouze v případě, pokud se spokojíme se vzájemným překrýváním historie a fikce na rovině příběhu. Tento omezený pohled může snadno vést k „charakteristice“ historiografie jako určité formy beletristické tvorby“ a inspirovat Haydena Whitea k tomu, aby napsal: „Čtenáři historických děl a románů si sotva mohou neuvědomit jejich vzájemnou podobnost. Existuje mnoho historických děl, která by bylo možné považovat za román, a existuje mnoho románů, které bychom mohli považovat za historická díla, pokud bychom zůstali v čistě formální (nebo spíše formalistické) rovině. Jako prosté formální artefakty nelze od sebe historická díla a romány odlišit.“¹⁵ White zde jednoznačně potlačuje referenční rovinu historického narativu a její vyloučení naznačuje výrazy „pokud bychom zůstali v čistě formální rovině“ a „jako prosté verbální artefakty“. Těmito výrazy však White míní výhradně strukturaci na úrovni příběhu: na analytické úrovni, na níž zjišťuje, že historická díla a romány mohou nabývat obdobných archetypálních forem. Nikdy nepřehlídí k rovině diskurzu, kde (jak záhy ukážu) se do hry dostává naratologie a definuje výrazně odlišené formální rysy, které v naší každodenní čtenářské praxi zabraňují tomu, abychom považovali historická díla za romány a naopak. Než se však na tuto rovinu podíváme, je na místě učinit několik poznámek o rozdílech, na něž mohou upozornit samotné odlišné stratifikované modely.

Moderní teoretikové, kteří se zajímali o tvorbu historických narativů ze stop minulých událostí (referenční rovina), vymysleli pro tento proces řadu pojmů: „konfigurační akt“ (Mink), „zdějování“ (*emplotment*) (White), *mise en intrigue* (Ricoeur). Všechny tyto termíny v podstatě označují činnost, která přetváří dřívější materiál, propůjčuje mu smysl, přeměňuje jej v „inteligibilní celek, jenž určuje posloupnost událostí v jakémkoli příběhu“.¹⁶ Titíž teoretici také zdůrazňují rozhodující úlohu, kterou v historickém textu hraje výběr: co zahrnuje a co vypouští, přičemž jeho nejvýznamnějším časovým důsledkem je to, kde začíná a kde končí. Dokonce i tento stručný popis vztahu mezi rovinou příběhu a rovinou reference v historickém narativu jasně ukazuje, že jeho termíny neplatí pro strukturu, a dokonce ani pro tvorbu fikčního narativu. O románu se dá říci, že má děj (*plotted*), ale nikoli že je zdějovaný (*emplotted*); jeho jednotlivé po sobě jdoucí okamžiky nerefekují k nějaké ontologicky nezávislé a časově předcházející datové základně (a tedy z ní ani

nemohou být vybírány) složené z neuspořádaných, významuprostých událostí, které román přetváří v řád a význam. Z tohoto hlediska se proces, jenž transformuje archivní zdroje do podoby narativní historie, kvalitativně liší od procesu, který transformuje romanopiscovy zdroje – ať už jsou autobiografické, anekdotické nebo dokonce historické – do podoby jeho fikčního výtvaru, a těžko je lze srovnávat. První z těchto procesů je výrazně omezen a regulován, vyžaduje zdůvodnění ze strany autora a podléhá čtenářské kontrole, přičemž závazná shoda s událostmi, o nichž se vypravuje, je explicitně ukázána v samotném textu. Vztah romanopisce k jeho pramenům je volný, nehovoří se o něm, a pokud ano, pak se předpokládá, že je pouze předstíraný; jeho skutečný původ může zůstat (a často také zůstává) tajemstvím – někdy i pro samotného spisovatele.

Referenční úroveň vnáší do tříúrovňového modelu historického narativu diachronní rozměr, který v dvouúrovňovém modelu fikčního narativu chybí. Příběh a diskurz jsou považovány za synchronní strukturální aspekty fikčních textů bez toho, že by se předpokládala prioritá příběhu před diskurzem. Když model příběh/diskurz aplikujeme na nefikční narativy, aniž postulujeme další narativní rovinu, může tento přenos snadno vyústit v zavádějící dojem rovnosti mezi těmito dvěma oblastmi.¹⁷ Mimo sféru fikce totiž podpírá synchronní souhru příběhu a diskurzu – jakkoli vratce – logická a chronologická prioritá doložených nebo pozorovaných událostí.

Různorodý mocný dopad referenčních omezení na diskurzivní rovinu historických narativů – sahající od toho nejviditelnějšího a nejvíce přímého po nejskrytější a nejméně přímý – lze plně posoudit jen tehdy, díváme-li se na historii ve světle srovnání s fikcí. Okamžitě samozřejmě zaznamenáme přítomnost celého „perigrafického“ aparátu (v poznámkách pod čarou a za textem, v úvodu a na konci), který tvoří textové pásmo prostředkující mezi vlastním narativním textem a jeho vnětětovou dokumentární základnou.¹⁸ Tato základna však proniká i do vlastního textu, jenž – jak to vyjádřil Michel de Certeau – „slučuje plurál citovaných dokumentů do singuláru *citujícího* poznávání“.¹⁹ 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 nehomogennější historický narativ.

Ve fikčním narativu zpravidla nenajdeme nic, co by odpovídalo této svědecké vrstvě. Toto pravidlo – tak jako všechna pravidla – se dá pochopitelně porušit: autoři historických románů občas cítí potřebu připojit referenční aparát, obvykle ve formě doslovu, kde vysvětlují, do jaké míry se přidržovali (nebo častěji, proč se rozhodli nedržet) archivních pramenů. Tento model, který můžeme najít v dílech jinak (i formálně) natolik odlišných, jako jsou Yourcenarové *Hadriánovy paměti*, Brochova *Smrt Vergilova* a *Lincoln* Gorea Vidala, se podle všeho ocitá na vzestupu a zaslouží si seriózní zkoumání. Jak obecně platí pro žánrové hraniční případy, tato díla ani tak neruší hranici, již přetínají, jako spíše poskytují příležitost ke studiu historických a teoretických důvodů své existence. A řekla bych, že takovému výzkumu by mohlo být ku prospěchu svrchu uvedené rozlišení mezi dvouúrovňovým a tříúrovňovým modelem pro fikční narativy na jedné straně a historické narativy na straně druhé.

Až dosud jsem mluvila pouze o rysech, které historický narativ *přidává* k diskurzivním možnostem fikce, nikoli o tom, jakým způsobem mohou být tyto možnosti měněny či limitovány referenčními omezeními. Vliv referenčnosti na vztah mezi příběhem a diskurzem přímo nepostihuje časové struktury. Zde naratologický systém (jak ho standardizoval Genette) podle všeho platí vně i uvnitř fikční oblasti. V žádném narativním žánru se pořádek diskurzu důsledně nedrží chronologické posloupnosti abstrahovaného příběhu a diskurzivní tempo neplyne s izochronní pravidelností. Barthes, který si všímá proměnlivých vztahů mezi těmito dvěma časovými rovinami v dílech klasických historiků, zjišťuje, že ve svém diskurzivním jazyce nejen provádějí všechny formy zrychlení, inverzí a kliček, nýbrž se o nich také sebereflexivně zmiňují.²⁰ Ale třebaže by bylo možné jeho inspirativní poznámky dále rozvést, doplnit, usoustavnit a rozšířit na jiné narativní žánry (novinová reportáž, autobiografie), pochybuji, že by takový průzkum přinesl nějaké časové „figury“, které už Genette neobjevil ve fikčních textech.

To ovšem neznamená, že si historici „hrají“ s časem v tomtéž smyslu jako romanopisci: jejich odchylky od chronologie a izochronie jsou obvykle funkční, určované spíše povahou jejich pramenů, tématu a interpretačních argumentů než estetickými zájmy a formálním experimentováním. Žádná historická práce o Dublinu na počátku dvacátého

století neroztahuje čas diskurzu oproti času příběhu stejným způsobem jako *Odysseus*; žádná rodinná monografie jej nedeformuje tak jako *Hluk a vřava*; žádná práce o letech předcházejících první světové válce nemá naprogramováno zrychlování diskurzivního času po způsobu sedmi let Hanse Castorpa v *Kouzelném vrchu*. Avšak taková rafinovaná narušení časové struktury bývají zpravidla podmíněna narativní situací, jejímž prostřednictvím je příběh sdělován čtenáři, tedy kombinovanými modálními a vokálními strukturami, jež zprostředkovávají fikční svět a postavy, které v něm žijí. Právě na tomto místě se od sebe diskurz historie a diskurz fikce kvalitativně odlišují, právě na tomto místě vazba historického diskurzu na referenční rovinu a odluka fikce od této roviny rozhodují o jasně odlišných diskurzivních parametrech, které naratologie prozatím nedokázala zmapovat.²¹

Narativní situace

Mezi mnoha teoretiky rozličných názorů, kteří opakovaně uvádějí tezi, že fikční a ne-fikční narativ se navzájem podobají jako vejce vejci, si pro svůj účel vyberu jednoho, který se svou hlavní myšlenku snaží dokázat na příkladu. Ve svém slavném eseji „Logický status fikčního diskurzu“ John Searle píše: „[N]eexistuje žádná vlastnost nějakého textu, ať už syntaktická či sémantická, která by jej identifikovala jako fikční dílo.“ A dále: „Promluvový akt obsažený ve fikci je k nerozeznání od promluvoových aktů ve vážném diskurzu, proto neexistuje žádná textová vlastnost, která by úsek diskurzu identifikovala jako fikci.“²² Tyto výroky se objevují v pasáži, která z hlediska teorie řečových aktů analyzuje následující „úsek diskurzu“:

Deset báječných dní bez koní! To si pomyslel podporučík Andrew Chase-White, nedávno převelený k chvalně známému regimentu jezdeckta krále Jiřího, když se jednoho slunečného dubnového odpoledne roku devatenáctistého šestnáctého spokojeně vrtal v zahrádce na okraji Dublinu.

Searle, který nám říká, že tuto pasáž (začátek románu Iris Murdochové *Rudý a zelený*) vybral „náhodně“, si zřejmě vůbec neuvědomuje, jak účinně vyvrací jeho argumentaci. Zmíníme-li se zde pouze o tom, co nejvíce bije do očí: jaký „vážně míněný“ diskurz kdy citoval myšlenky někoho jiného než samotného mluvčího? I kdyby někdo odstranil přebal tohoto románu, na němž je uvedena jeho žánrová příslušnost, od první věty by nám bylo jasné, že tahle scéna vypráví o *fikčním* podporučíkovi – o postavě, kterou vypravěč zná způsobem, jakým skutečný mluvčí žádného skutečného člověka znát nemůže.²³

Historici tímto způsobem historické postavy každopádně neznají. Citujme slova, jimiž zkušená historička pojmenovává a ilustruje standardní způsob, jakým historik zachycuje vnitřní život svých lidských subjektů, i když současně oznamuje svůj záměr se jej zříct:

Snažila jsem se [...] vyhnout [...] onomu „jistě“ (must have), které je tak charakteristické pro určitý typ historického psaní: „Ve chvíli, kdy se Napoleon díval, jak pobřeží Francie mizí v dál, jistě se v myšlenkách vracel daleko zpět...“ Veškeré povětrnostní podmínky, myšlenky či pocity a duševní rozpoložení veřejné či soukromé, objevující se na následujících stránkách, se opírají o písemné doklady.²⁴

Tak praví Barbara Tuchmanová v „Poznámce autorky“ ke knize *Srpnové výstřely*: historii začátku první světové války, kde je každá věta typu „Krafft byl ‚konsternován‘“, „Büllow byl vzteky bez sebe“, „v generálu von Kuhlovi [...] vzbudila děsivou pochybnost zpráva...“²⁵ opatřena ověřující referenční poznámkou. A skutečně jen tehdy, když *jsou* k dispozici takové prameny jako paměti, deníky či korespondence, které odhalují soukromí postav, se svědomitý historik může odvážit formulovat výroky týkající se psychologických pohnutek a reakcí v oznamovacím způsobu minulého času. 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 prostě jakýchkoli zmínek o individuální psychologii.

Právě citované příklady – z nichž první ukazuje opomenutí ze strany teoretika a druhý pronikavost praktika – každý jinak zdůrazňují rozdíl, na nějž se přes jeho zdánlivou samozřejmost v naratologickém zmatku jaksi zapomělo: a sice fakt, že vědomí imaginárních

osob můžeme znát způsobem, jímž vědomí skutečných lidí znát nelze. Jak se ukáže, tento rozdíl ani jeho dalekosáhlé důsledky pro modální strukturu historických narativů ve srovnání s narativy fikčními, nebyly nikdy jasně formulovány či analyzovány z naratologického hlediska, navzdory existenci čím dál rafinovanějších typologií narativních situací, které jsou pro fikční oblast navrhovány.

Platí to dokonce i pro jediný průnik do historické oblasti, který si na počátku klade správnou otázku, a sice pro Barthesův už dříve zmíněný esej „Diskurz historie“: „[J]e tato [tj. historická] narace nějakým svým specifickým rysem, nějakou nezpochybnitelnou pertinencí skutečně odlišná od narace imaginární, jak ji můžeme nalézt v eposu, románu, dramatu?“²⁶ Jak lze uhádnout z rétorické formy této otázky, Barthes směřuje k záporné odpovědi. Dospívá k ní zčásti tak, že klade rovnítko mezi historikův běžný postoj „objektivního subjektu“ a postoj realistického romanopisce: oba vyvolávají zdání, jako by se příběh „psal sám“, jako by (řečeno s Benvenistem) „nikdo nemluvil“.²⁷ Barthes se zde nezmiňuje o skutečnosti, že tento postoj je charakteristický a ustálený pouze pro vypravěče historického textu, nikoli pro vypravěče fikčního. Nebyl to nikdo jiný než sám Barthes, kdo už dříve ukázal – v pasáži, z níž se stal *locus classicus* diskurzivní naratologie²⁸ –, že fikce dokáže přecházet mezi „neosobním“ způsobem a jiným, „osobním“ způsobem, kdy přijímá hledisko postavy. Opomenutí *tohoto klíčového* distinktivního modálního rysu fikčního diskurzu v jeho odpovědi na otázku týkající se „nějakého specifického rysu“, podle něhož můžeme odlišit fikci od historie, přivádí Barthesův „Diskurz historie“ do stejné slepé uličky, jež od té doby moderním teoretikům brání v rozhledu.²⁹

Pokud přesto (na rozdíl od Barthesa) zkombinujeme letmé postřehy dvou výše zmíněných úryvků, můžeme si všimnout, že se modální cesty historie a fikce rozcházejí. A vzpomene-li si, že se z Barthesova „osobního způsobu“ stal Genettův „fokalizovaný“ způsob (neboli „interní fokalizace“), pak začne vycházet najevo korelace mezi tradiční kategorií diskurzivní naratologie a základním rozdílem mezi fikcí a historií.³⁰ Tato kategorie však pojmenovává pouze to, jaká historie *nemůže být* a co *nemůže dělat*: nemůže líčit historické události očima historické osobnosti vyskytující se na místě děje, nýbrž pouze očima historika-vypravěče (jenž se vždy jen ohlíží nazpět). Z tohoto hlediska můžeme říci, že modální systém historického (nebo jiného nefikčního) vyprávění je ve srovnání s modalizacemi, které jsou vlastní fikci, „defektní“.

Když však máme pozitivně charakterizovat narativní způsob historiografie, zdá se, že ani jeden ze zbývajících genettovských typů fokalizace – nulová fokalizace či nefokalizace a externí fokalizace – není adekvátní. Kategorie nulové fokalizace je nechvalně známá svou vágností a Genette ji zřejmě nejjasněji definuje, když připouští (pokud mu tedy správně rozumím), že nejde o nic víc než o pohyblivou retranslační stanici mezi narativními segmenty, jež jsou různě fokalizovány odlišnými postavami (formule, kterou pro to nabízí, zní: „nulová fokalizace = proměnlivá a někdy nulová fokalizace“), a že tím pádem žádné fikční dílo nemůže zůstat nefokalizované po celou dobu.³¹ To zjevně brání použití tohoto termínu u historických děl, kde způsob zůstává trvale nefokalizovaný od začátku až do konce. Externí fokalizace má v tomto směru větší naději na úspěch: tento typ, který Genette ztotožňuje s tím, co někteří teoretici označují jako „neutrální“ a jiní jako „oko kamery“,³² a priori vylučuje zachycení vnitřních životů postav. Avšak nevhodnost tohoto fikčního typu pro popis historického vyprávění jasně ukazují texty, které jsou nejčastěji uváděny jako jeho příklady: díla, která sestávají z jediné scény (Hemingwayovi „Zabijáci“) nebo řady scén nepřerušovaných shrnutími (*Moderato cantabile* Marguerite Durasové) a která obsahují pouze dialog spojený behaviorálními popisy gest jednotlivých postav. V nejlepší případě by se dalo mluvit o úzkém pásmu, kde se tento mezní fikční způsob překrývá s narativní situací, a která spadá do oněch vzácných okamžiků, kdy nám historik o nějaké scéně vypravuje velmi podrobně (s náležitými odkazy na svého pozorovatele-pramen).³³

Zdá se tedy, že Genettovu typologii fokalizací by bylo třeba podstatně upravit, než by se dala aplikovat na historické vyprávění: tj. musela by být rozšířena tak, aby zahrнула typ spojující nefokalizaci s externí fokalizací způsobem, jehož popis jsem nenašla v žádné dosavadní práci z oblasti diskurzivní naratologie – což jenom dokazuje, jak chabá je naděje, že bude objeven (a náležitě popsán) v jakékoli studii založené pouze na textovém repertoáru fikčních děl. Abych se vyhnula nedokazatelné negaci, nebudu tvrdit, že nikdy nebylo (nebo nemohlo být) napsáno žádné fikční dílo, které by od začátku do konce zachovávalo

historický způsob vyprávění. Například fikční historii společnosti z nějakého jiného či budoucího světa nebo vlastně i „apokryfní historii“ našeho světa by skutečně mohl vyprávět vypravěč, který by vystupoval jako historik.³⁴ Kdyby však nějaký autor přidělil tuto roli vypravěči historicky realistického románu, výsledkem by byla žánrová anomálie; protože pokud by tento román neohlásil svůj fikční status para- nebo peritextově, nic by nestálo v cestě tomu, aby bylo takové dílo považováno za historický text.³⁵

K něčemu takovému samozřejmě *nedochází* v případě žánru, který běžně označujeme jako „historický román“, a už teprve ne u těch historických románů, mezi jejichž postavami figurují „skutečné“ historické osoby. Zatímco *tematika* takových „dokumentárních historických románů“³⁶ se maximálně přibližuje narativní historii, *forma* se stává nezaměnitelně a typicky fikční. Obyčejně se to děje jedním ze dvou způsobů: buď je historická postava sama fokalizujícím subjektem, ústředním vědomím, jehož prostřednictvím zažíváme události (což je případ fikcionalizovaných životopisů, například Büchnerova *Lenze* nebo Burgessova románu o Shakespeareovi *Všechno, jen slunce ne*);³⁷ anebo je tato historická postava fokalizovaným objektem sledovaným jinou postavou, která sama může být buď historická, nebo vymyšlená (což je případ románů ve Scottově tradici, které měl v oblibě György Lukács). V žádném z těchto případů se historické romány neprezentují jako historická díla (nebo jako by šlo o historická díla), jak se v debatách o tomto žánru často tvrdí. Není rovněž přesné tvrdit o tomto vztahu, že čtenář přiznává autorovi historických románů „větší volnost v dohaděch než historikovi“.³⁸ Historická fikce a historie se od sebe liší co do druhu, nikoli pouze co do stupně, jelikož je charakterizují jejich typické diskurzivní způsoby.³⁹

Kromě toho, že musíme uznat jeho zvláštnost (z hlediska fikční naratologie), máme před sebou větší úkol popsat modální systém historického diskurzu (nemluvě o nefikčním diskurzu obecně).⁴⁰ Ačkoli kategorie, které byly rozlišeny v různých diskurzivních naratologiích, by pro tento úkol byly jistě užitečné, pochybuji, že by nám stačily. K parametrům, s nimiž se historiografická naratologie bude muset vypořádat, patří, za prvé, skutečnost, že se historie častěji zabývá kolektivními „mentalitami“ než individuální psychikou a toto zaměření vytváří zcela specifické diskurzivní konvence vyžadující podrobné zkoumání; a za druhé, což je příbuzný problém, drtivá převaha shrnutí nad scénou v historickém vyprávění, kde je externí fokalizace udržována přes podstatně rozsáhlejší (a méně podrobně mapované) časové úseky v životě jednotlivců či národů, než jaký představuje napětím přetékající hodina v Henryho jídelně, o níž vypráví „Zabijáci“. Ale i tehdy, když se historické vyprávění zabývá jednotlivými postavami a okamžiky – Napoleon hledí na mizející pobřeží Francie, královna Alžběta přikazuje popravit Marii Stuartovnu, mladý Dostojevskij stojí před popravčí četou na Semjonovského náměstí –, využívá při tom jazyka neznalosti, spekulace, domněnek a indukce (založené na referenční dokumentaci), který fikční scény v románech (včetně historických románů) vyprávěných ve třetí osobě neznají.

A právě na tomto místě musí do našeho srovnávacího rozboru narativních situací ve fikci a historii vstoupit kategorie osoby (neboli hlasu). Ve všem, co bylo až dosud řečeno, jsem považovala za samozřejmé, že historika-vypravěče lze postavit do protikladu k vypravěči fikce ve třetí osobě či – abych použila Genettův přesnější termín – k heterodiegetickému vypravěči. Právě z tohoto hlediska se dá o modálním systému historie říci, že je ve srovnání s fikcí „nedokonalý“. V tomto stěžejním okamžiku by bylo záhodno, abychom si připomněli, že omezení, která platí pro historika, nejsou u fikčních vypravěčů (nebo pro fikční vypravěče) zcela neznámá. Na stránkách některých románů se to jen hemží nářky nad nedostatkem informací, zejména pokud jde o nedešifrovatelnou psychiku protagonistů: vypravěč Grassova románu *Kočka a myš* říká o svém tajemném příteli Mahlkem: „A jeho duši mi nikdy nikdo nepředstavil. Nikdy jsem neslyšel, co si myslel.“⁴¹ Hlasy vyslovující takové stížnosti však nepatří vypravěčům, kteří jsou cizí (*hetero-*) světu příběhů, jež vypravují, nýbrž vypravěčům, kteří tyto světy obývají, vypravěčům, jimž Genette říká *homodiegetičtí*. Oni sami jsou zobrazeni jako lidské bytosti s lidskými omezeními, včetně neschopnosti vnímat, co se děje v mysli druhých, vnímat, co vnímají druzí. V tomto směru je lze přirovnat k historikům, kteří také mohou vyprávět příběhy svých protagonistů – pokud tedy nejsou svými vlastními (autobiografickými) protagonisty – pouze pomocí externí fokalizace, a to ze stejných důvodů.

Tato analogie s homodiegetickými vypravěči bude působit přijatelněji, když si uvědomíme prostou skutečnost, že historici koneckonců žijí v témže světě jako jejich narativní subjekty – což je skutečnost, na niž máme ve zvyku zapomínat v případech, že jejich příběhy vyprávějí o vzdálených dobách a místech, ale na něž nemůžeme zapomenout, když se jejich příběhy časově blíží těm, které čteme ráno v novinách. Zvláště poučným dílem je v tomto ohledu *Eichmann v Jeruzalémě* Hannah Arendtové, v němž se prolíná reportáž o současných událostech procesu, jemuž byla autorka rok před vydáním knihy (1963) fyzicky přítomna, s dějinami holokaustu (1938–1945). Už první věta „*Bejt hamišpať* – Dům spravedlnosti, volá mohutným hlasem soudní zřízenec a vyzývá nás, abychom povstali...“⁴² signalizuje homodiegezi gramatickými formami první osoby. A třebaže Arendtová nebyla sama přítomna na místě dřívějších historických události, její vztah k nim je homodiegetický, pokud – po Genettově vzoru – budeme *diegesis* chápat jako „univerzum, v němž se odehrává příběh“.⁴³

Když se teď od tohoto hlediska vrátíme ke komparaci modálního chování historického vypravěče a vypravěče románu ve třetí osobě (heterodiegetického), jejich rozdílnost se vyjeví v novém světle. Zakládá se jednoduše na skutečnosti, že první z nich (historik) je skutečný člověk, který obývá skutečný svět, a je oddělen od všech ostatních bytostí tohoto světa, živých či mrtvých, tím, co Proust nazval „části pro mysl neproniknutelné“.⁴⁴ Jinými slovy, historikova modální omezení jsou důsledkem (i příčinou) toho, že zachovává věrnost (řečeno s teorií řečových aktů) „přirozenému“ či „vážnému“ diskurzu. Tato omezení platí stejnou měrou pro homodiegetického fikčního vypravěče – který je už ze své podstaty postavou, jejíž fikční „realnost“ má za následek, že je nucena napodobovat diskurz skutečného světa (což zase určuje jeho fikční „realnost“), a jejíž status ve světě, který obývá, se podobá statusu historika v našem skutečném světě. Tatáž omezení však pozbývají platnost u heterodiegetického vypravěče, jehož hlas (bereme-li termín *diegesis* v jeho přesném významu) pochází a priori z jiného světa, je svou podstatou nepřirozený či umělý či – jak bychom mohli říci – „artifikční“.

Vypravěči a autoři

V následujícím výkladu ponechám stranou dekonstruktivistickou kritiku (Barthesovu, Foucaultovu, Derridovu aj.) konceptu autora, i když musím alespoň letmo poznamenat, že tato kritika, vztahující se na zosobněný zdroj *všech* psaných textů – narativních i nenarativních, fikčních i nefikčních –, má sklon smazávat právě tu hranici, kterou se pokouším rekonstruovat. Neboť jestliže zpochybňujeme jednotný zdroj a autoritu textového diskurzu vůbec, bez ohledu na žánr, nevyhnutelně nás to nutí ignorovat, ne-li rovnou popírat, *přidanou* dvojnásobnost, jež se pojí zejména se zdrojem fikčních textů.⁴⁵ Budu tedy předpokládat, že pro čtenáře nefikčního narativu má tento narativ stabilní, jednoznačný zdroj a že jeho vypravěč je totožný se skutečnou osobou: s autorem, jehož jméno je uvedeno na titulní straně.

Myšlenka rozštěpení této hlasové jednoty ve fikci je ve skutečnosti poměrně nedávného data. Do hlavního proudu narativní poetiky pronikla tehdy (přinejmenším v Německu), když Wolfgang Kayser v odpovědi na titulní otázku svého eseje „*Wer erzählt den Roman?*“ [Kdo vypráví román?] (1958) prohlásil: „nikoli autor [...] vypravěč je stvořená postava [*eine gedichtete Person*], v níž se autor proměnil.“⁴⁶ Třebaže Kayserova metafora proměny později ustoupila méně fantastickým a také méně pohybovým obrazům, obecná představa funkčního rozdílu mezi dvěma narativními instancemi se dočkala širokého přijetí. Odráží se především na podobě celé řady grafických modelů, které vypravěče vzdalují jejich autorům prostorově, kladou je na různé úrovně, oddělují je v soustředných rámcích, seřazují je do oddělených bodů ve schématech narativního přenosu – a nejčastěji mezi nimi ještě drží stráž „implikovaný autor“ (naprosto zbytečně, jak podle mého názoru přesvědčivě prokázal Genette).⁴⁷ Ale i když se dnes rozdíl autor/vypravěč jeví jako všeobecně rozšířený poetologický axiom, často můžeme pozorovat, že se na něj teoretici odvolávají zcela náhodně, jako by ho ustanovili nově a ad hoc za účelem objasnění určitých teoretických a kritických problémů, včetně tak různorodých záležitostí jako je narativní motivace, nespolehlivé vyprávění, slovesný čas ve fikci, různorečí nebo charakteristické rysy určitého období či konkrétního romanopisce nebo románu.

Přinejmenším dva teoretikové však uplatnili jednoznačné rozlišení mezi autorem a vypravěčem u otázky, která mě zajímá v této stati. Prvním z nich je Paul Hernandi, který navrhl, že by toto rozlišení mohlo sloužit jako základní kritérium pro oddělení fikčního a historického narativu: „Podle mého názoru lze fungující teoretické rozlišení mezi historickými a fikčními narativy založit na rozdílných vztazích, které nás tyto narativy nutí předpokládat mezi autorem implikovaným v daném textu a osobou vypravěče, která z něj povstává. [...] Fikční narativy vyžadují, kdežto historické narativy znemožňují rozlišení mezi vypravěčem a implikovaným autorem.“⁴⁸ Ačkoli je však tato myšlenka jasně a výstižně vyjádřena – spojení „nutí nás předpokládat“ užitečně zdůrazňuje vzájemnou závislost textově a čtenářsky orientovaných přístupů k zmíněnému problému – autor ji předkládá pouze mimochodem, v článku, který se zabývá hlavně historiografií jako takovou. Mnohem podrobnější rozpracování této separatistické teze můžeme najít (bez toho, že by se zde odkazovalo na Hernandiho práci) v Genettově knize *Fikce a díkce*,⁴⁹ kde došlo k jejímu naratologickému zpřesnění a teoretickému upevnění.⁵⁰ V závěrečné části kapitoly rozvinu myšlenku typicky fikčního oddělení autorů a vypravěčů způsobem, který může pomoci ustálit jednotný model fikčnosti.

Přede vším je třeba zdůraznit, že existuje propastný rozdíl mezi dvěma hlasovými oblastmi fikce podle explicitnosti odlišení autora a vypravěče. V homodiegetické fikci se totiž jednotná hlasová existence historického autora-vypravěče zcela zřetelně a doslova rozdvouje, což je nejlépe patrné na srovnání fikčních autobiografií s autobiografiemi historickými. David Copperfield, Humbert Humbert a Felix Krull jsou vypravěči svých vlastních životů; ale jsou také postavami románů, které napsali Dickens, Nabokov a Thomas Mann. Jmenné rozlišení vypravěčů a autorů fikčních autobiografií představuje, jak podrobně ukázal Phillipe Lejeune, rozhodující signál, podle něž čtenáři poznají jejich románový status: status, o kterém rozhoduje přítomnost imaginárního mluvčího ztělesňovaného postavou uvnitř fikčního světa.⁵¹ Toto vtělené já se rodí z diskurzu napodobujícího jazyk skutečného mluvčího, který vypravuje o svých minulých zážitcích. Je proto snadné představit si strukturu fikční autobiografie, jakou je *Zpověď hochštaplera Felixe Krulla*, jako imaginární diskurz, který autor přímo cituje a který implicitně uvozuje formule typu: „Toto je příběh, jež vyprávěl Felix Krull.“ V tomto smyslu lze všechny homodiegetické romány znázornit jako zapuštěné do okolního diskurzivního rámce, třebaže je ve skutečnosti neobklopuje nic než mlčení – mlčení, jež umožňuje, jak to vyjádřil Wayne Booth, „tajné spojení autora a čtenáře za vypravěčovými zády“.⁵²

Dvojitý hlasový zdroj fikce – a z toho vyplývající pojetí fikce jako zapuštěného diskurzu – se silně problematizuje, jakmile se přesuneme od homodiegeze k heterodiegezi. Zde většina teoretiků, kteří z *principu* trvají na tom, že fikční vypravěče nelze nikdy ztotožňovat s jejich autory, obvykle vzdálenost, která je odděluje, ruší.⁵³ V kritické *praxi* se každopádně oddělenost autorů a vypravěčů dokazuje téměř výlučně tam, kde ji lze nejsnáze vidět pouhým okem, tj. tam, kde vypravěč-postava vystupuje jako pojmenovaná fyzická bytost (centrální či periferní) ve fikčním světě.

Avšak rozlučka vypravěče a autora může sotva tvořit platný prubířský kámen fikčnosti, nebude-li teoreticky potvrzena také pro heterodiegetickou fikci (a neukážeme-li, že se jedná o víc než o pouhou možnost), neboť pouze v tomto bodě se rozlukový model (jak ho budu nazývat) střetává s konkurenčními představami o tom, „kdo vypráví román“, a nejzřetelněji s běžným předpokladem – který romanopisci osmnáctého a devatenáctého století (natož jejich čtenáři) podle všeho nikdy nezpochybnili –, že román prostě a jednoduše vypravuje jeho autor. Tento předpoklad, byť zaobalený do lingvistických a filozofických upřesnění, je stále velmi živý v pracích představitelů teorie řečových aktů. Jasný precedens představuje už dříve citovaný Searlův esej, kde se tvrdí, že „v standardním narativu ve třetí osobě [...] autor předstírá realizaci ilokučních aktů [...] *Murdochová* [...] vypráví příběh. Aby to mohla učinit, předstírá řadu tvrzení o jistých lidech v Dublinu v roce 1916.“⁵⁴

Jaký deficit vykazuje tato představa románového textu jako předstíraného diskurzu jeho autora, působivě ukázal Félix Martínez-Bonati.⁵⁵ Tentýž teoretik vybudoval rovněž precizní filozofické základy pro rozlukový model.⁵⁶ O jeho hlavních rysech si lze učinit představu z následujících výroků: „Mezi autorem a jazykem [fikčního] díla neexistuje takový bezprostřední vztah, jaký je mezi mluvčím a tím, co tento mluvčí říká.“ „Autor, reálná bytost, není a nemůže být součástí imaginární situace. Autor a dílo jsou odděleni propastí,

kteřá odděluje reálné od imaginárního. Z tohoto důvodu není autor narativních děl vypravěčem těchto děl.⁵⁷ Naštěstí pro ty z nás, které zajímá teorie především kvůli světlu, jež dokáže vrhnout na specifické rysy fikčního jazyka, věnuje Martínez-Bonati hlavní část své knihy zkoumání diskurzivních důsledků svých systematických závěrů. V tomto směru je přínos jeho knihy srovnatelný s přínosem stejně fenomenologicky založené *Logiky básnictví* Käte Hamburgerové, s níž se však Martínez-Bonati svými teoretickými návrhy v řadě klíčových bodů rozchází. Nejvýznamnější z nich je skutečnost, že Hamburgerová argumentuje proti rozlukovému modelu se stejnou rozhodností, s jakou Martínez-Bonati argumentuje v jeho prospěch, a navrhuje místo něj pro fikci ve třetí osobě model *bez vypravěče*, což mi připadá jako mnohem podnětější alternativa, než je model autorského předstírání nabízený teorií řečových aktů.⁵⁸

Nedomnívám se, že lze tento model odmítnout pouze na základě jeho fantastických asociací – po vzoru Genetta, který prohlašuje, že kdyby se někdy setkal s příběhem, který vypráví „nikdo“, vzal by nohy na ramena.⁵⁹ Tento přístup zapomíná na to, že přidělení příběhu 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). Právě proto, že tento „někdo“ disponuje optickými a kognitivními schopnostmi nedosažitelnými pro skutečného člověka, cítíme potřebu 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. Je-li tomu tak, uděláme nejlépe, když zdroj tohoto jazyka pojmově uchopíme způsobem, který maximálně funkční a pružnou formou vysvětlí naši čtenářskou zkušenost. Na tomto pragmatickém základě soudím, že máme dobrý důvod k tomu, abychom se vzpírali vyhoštění vypravěče z poetiky fikce a abychom naopak souhlasili s Brianem McHalem, když říká: „Teze, že narativní věty mají své mluvčí, vysvětluje více jevů s větší adekvátností a s menším násilím na čtenářské intuici.“⁶⁰ Dva z těchto jevů (navzájem úzce spjatých) si v kontextu této kapitoly zaslouží zvláštní pozornost: prvním je přítomnost normativního jazyka jako potenciálně nedílné složky heterodiegetické fikce; a druhým možnost chápat tento jazyk jako „nespolehlivý“. Zejména druhý zmíněný jev může, jak uvidíme, zvýraznit hranici mezi fikcí a historií.

Lze, myslím, připustit, že koncepce, která heterodiegetické fikci upírá vypravěče, dokáže naprosto výstižně objasnit čtenářův dojem z těch textových momentů, kde je narativní diskurz (ať už vnitřně fokalizovaný či ne) čistě „zpravodajský“ a nepřerušuje ho jakýkoli druh komentáře: z těch momentů – jež se někdy protáhnou na celý román –, kdy má čtenář dojem, že se příběh „vypráví sám“. Výstižnost modelu bez vypravěče končí až v případě, že jsou takové momenty přerušeny, k čemuž v některých románech ve třetí osobě často dochází.

Ilustrujme si tuto skutečnost úryvkem ze *Smrti v Benátkách* (v němž zamilovaný Aschenbach reaguje na zprávy v novinách, které potvrzují jeho podezření, že ve městě vypukla epidemie):

„*Má se mlčet!*“ pomyslí si Aschenbach rozechvěně a hodil noviny zpátky na stůl. Ale zároveň se mu srdce naplnilo zadostiučiněním z dobrodružství, do kterého se dostává vnější svět. Neboť vášni, stejně jako zločinu, nevyhovuje zajištěný pořádek a blaho všedního dne a každé uvolnění občanského uspořádání, každé zmatení a navštívení světa bude jí vítáno, protože se smí oddávat neurčité naději, že z toho bude mít prospěch. Tak *pocíval Aschenbach temné uspokojení z úředně zastíraných událostí ve špinavých uličkách benátských*...⁶¹

Navzdory členité struktuře je hlasová kontinuita tohoto úryvku silně patrná: zobecňující výpověď v přítomném čase je explicitně spojena s narativním jazykem v čase minulém, který tato výpověď přerušuje spojkou „Neboť“, již je uvozena, a spojkou „Tak“, jež bezprostředně následuje. Zosobníme-li zdroj tohoto závažného přerušení do podoby „vypravěče“, k čemuž nás podle mého názoru text vybízí, pak by bylo nelogické, kdybychom čistě narativní věty nepřisoudili témuž zosobněnému zdroji. Je pravda, že jeho hlasová přítomnost kolísá: slábne, když pouze vypráví, stává se rušivou, když komentuje – v kterémžto okamžiku nabývá podoby dosti úzkoprsého a neústupného moralisty, jenž zamilované při-

rovnává ke zločincům. Přesto mi postulování vypravěče – postupně skrytého i odkrytého – připadá jako nejuvýstižnější způsob, jak objasnit narativní situaci Mannovy novely jako celku a rovněž díla podobně vystavěná. Na základě zobecnění a analogie lze pak fikční díla ve třetí osobě, která se skládají z čistě narativních vět a která se důsledně vyhýbají sebenepatrnějšímu náznaku normativního komentáře – například *Zámek* či *Portrét umělce v jinošských letech* –, popsat jako díla, jež mají skryté vypravěče od začátku až do konce.⁶²

Ale předpoklad přítomnosti vypravěče, kromě toho, že je prakticky výhodný pro pojmové uchopení hlasového zdroje heterodiegetického vyprávění, rovněž umožňuje teoretický krok, který se mi pro interpretaci děl, jako je *Smrt v Benátkách*, jeví jako nanejvýš důležitý: umožňuje nám pochybovat o tom, že se vypravěčovy explicitně vyjádřené normy shodují s implicitními normami autora. Teorii, která nabízí metodologii, s jejíž pomocí lze vypravěče chápat jako nespolehlivého, vypracoval Martínez-Bonati. Ten rozlišuje dvě různé vrstvy fikčního jazyka: mimetické výpovědi, jež vytvářejí obraz fiktivního světa – jeho událostí, postav a předmětů – a nemimetické výpovědi, jež nevytvářejí nic více a nic méně než obraz vypravěčovy mysli. Zatímco mimetická tvrzení jsou objektivní, „jakoby průhledná“, a čtenář je bez okolků přijímá jako fikční pravdu, nemimetická tvrzení jsou subjektivní, neprůhledná, a čtenář je přijímá s omezenou důvěrou, jakou přiznáváme názorům konkrétního mluvčího. Na základě tohoto předpokladu pak musí autor, který chce sestrojít nespolehlivý narativ, udělat jediné – „vytvořit vnímatelný rozdíl mezi představou o událostech, kterou čtenář nabude výhradně z mimetických úseků základního vypravěčova diskurzu, a pohledem na tytéž události, který je přítomen v nemimetických částech téhož diskurzu“.⁶³

Tato analýza otevírá cestu pro odhalení nespolehlivého vyprávění v heterodiegetických (stejně jako v homodiegetických) fikčních textech, tj. v dílech, v nichž vypravěč sice není postava fyzicky přítomná ve fikčním světě, přesto ale získává nápadnou duševní přítomnost díky tomu, že pronáší nemimetické, „neprůhledné“ věty. Jak je patrné z výše citovaného úryvku, Mannův vypravěč ve *Smrti v Benátkách* je vzhledem ke svému rušivému moralistickému a odsuzujícímu diskurzu nejlepším kandidátem na obvinění z nespolehlivosti. A vskutku, pokud prozkoumáme novelu jako celek s vědomím této eventuality, zjistíme, že mimetický jazyk, který vypravuje příběh Aschenbachovy lásky a smrti v Benátkách, vyvolává reakce, které se neshodují (a nakonec se dokonce střetávají) s vypravěčovým hodnotícím komentářem.⁶⁴ Musíme asi uznat, že kritik, který je postaven před tento typ nesouladu, má vždy právo připsat jej na vrub spíše autorovi než vypravěči. Troufám si však tvrdit, že estetickou a ideologickou integritu daného díla je možné zachovat pouze v případě, že se rozhodneme oddělit jeho vypravěče od jeho autora. To je pravděpodobně důvod, proč je odhalování nespolehlivých vypravěčů v heterodiegetických románech poslední dobou na vzestupu, čímž se naplňuje Boothova předpověď, že „všudypřítomná honba za ironií“ nakonec postihne „dokonce i ty nejevidentnější vševědoucí a spolehlivé vypravěče“.⁶⁵

Na tomto místě se nehodí polemizovat s Boothovým odsudkem uvedeného literárněkritického trendu, natož zvažovat (s čímž jsem právě začala) interpretační důsledky alternativ naznačených výše. Pro argumentaci předloženou v závěrečné části této kapitoly bude podstatnější zdůraznit, že odtržení normativně se projevujících vypravěčů od jejich autorů představuje volbu, kterou lze plně potvrdit jak na teoretickém, tak na diskurzivně-naratologickém základě, a v homodiegetických stejně jako v heterodiegetických fikčních textech. Dále je třeba prohlásit, že tato volba tvoří jeden z faktorů, které činí z četby fikčních narativů zážitek kvalitativně odlišný od toho, jež skýtá četba narativů s jediným hlasem : a že vkládá na její provedení mimořádně zneklidňující interpretační svobodu.

Mé argumenty dokládající význam naratologie pro debatu o fikčnosti jsou tedy podmíněné. Závisí na tom, zda si tento obor uvědomí svůj, podle mého názoru, základní nedostatek: absenci povědomí o tom, v kterých oblastech platí jeho závěry výhradně pro fikční sféru a musejí být proto upraveny, aby je bylo možno aplikovat i na sousední narativní prostory. Rozlišila jsem (aniž bych se snažila o úplnost) tři takové oblasti: synchronní dvouúrovňový model (příběh/diskurz), jenž si nemůže nárokovat stejnou obecnou platnost u textů referujících k událostem, k nimž došlo před jejich začleněním do narativu; závislost určitých význačných narativních způsobů (zejména způsobů zobrazení vědomí) na přirozené svobodě fikce od referenčních omezení; a rozdělení narativní instance na autora a

vypravěče – což je smysluplné pojetí hlasového zdroje (a důležitá možnost pro interpretaci) fikčních narativů. Jak jsem se snažila naznačit, tyto tři ukazatele poukazují nejen na odlišnou povahu fikce, nýbrž také k sobě navzájem. Jejich vzájemná korespondence bude zřejmá, i když ji nevyslovím v jediném souvětí složeném z příčinně spojených vedlejších vět, jejichž pořadí by bylo možné libovolně měnit. Kdybych snad formulovala takovouto závěrečnou větu, vzbuzovala by zdání troufalé (a strohé) definitivnosti, která je zcela v rozporu s výzkumným duchem této kapitoly a poetiky, na níž se zakládá.

Přeložil Milan Orálek.

Překlad byl pořízen podle sedmé kapitoly („*The Signposts of Fictionality*“, s. 109–131) knihy Dorrit Cohnové *The Distinction of Fiction* (Baltimore – London, John Hopkins University Press), která vyjde příští rok v edici *Možné světy v nakladatelství Academia*.

Aluze děkuje nakladatelství Academia za souhlas k otištění tohoto textu.

Poznámky:

1 Např. Seymour Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University Press 1978 [česky: *Příběh a diskurz. Narativní struktura v literatuře a filmu*, přel. Milan Orálek, Brno, Host 2008 – pozn. překl.]; Shlomith Rimmon-Kenanová, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London, Methuen 1983. [Poetika vyprávění, přel. Vanda Pickettová, Brno, Host 2003 – pozn. překl.]

2 Např. Gerald Prince, *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*, Amsterdam – Berlin – New York, Mouton 1982; Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, přel. Christine von Boheemen, Toronto, Toronto University Press 1985. Je třeba poznamenat, že Genette sám přiznal v tomto ohledu svou „vinu“ v knize *Fiction and Diction*, přel. Catherine Porter, Ithaca, Cornell University Press 1993, s. 55–56 [česky in: *týž, Fikce a vyprávění*, Eva Brechtová, Brno – Praha, ÚČL AV ČR, s. 36–37. – pozn. překl.]

3 Vzhledem k tomuto omezení textového repertoáru bychom mohli začít pochybovat o tom, zda termín *naratologie*, který pro tuto disciplínu vymyslel Todorov, není vlastně zavádějící. Nechystám se takto opožděně navrhnout nějaký přesnější neologismus (fikciologie? fikcionologie?), ale specifikace termínu „fikční naratologie“ by možná pomohla čelit současné tendenci považovat každý narativ za fikci (viz první kapitola).

4 Tento název navrhl Thomas Pavel v knize *The Poetics of Plot. The Case of English Renaissance Drama*, Minneapolis, University of Minnesota Press 1985, s. 14–15.

5 Siegfried J. Schmidt, „Toward a Pragmatic Interpretation of ‚Fictionality‘“ in: Teun van Dijk (ed.), *Pragmatics of Language and Literature*, Amsterdam – Oxford, North-Holland Publishing 1976, s. 171.

6 Antinaratologickou polemiku založenou na kritice „dvoourovňového modelu“ viz Barbara Herrnstein Smith, „Narrative Versions, Narrative Theories“, *Critical Inquiry* 7, 1980, s. 213–236.

7 Shody v dělení u různých naratologů lze shrnout následovně:

ruští formalisté:	fabule vs. syžet
Genette (francouzsky):	<i>histoire</i> vs. <i>récit</i> + <i>narration</i>
(česky):	příběh vs. narativ + vyprávění
Chatman:	příběh vs. diskurz
Prince:	vyprávěný vs. vyprávějíci
Rimmon-Kenanová:	příběh vs. text + vyprávění
Balová:	fabule vs. příběh + text

8 Hayden White, *The Content of the Form*, Baltimore, John Hopkins University Press 1987, s. 170.

9 Paul Ricoeur, *Time and Narrative II*, přel. Kathleen McLaughlin a David Pellauer, Chicago, University of Chicago Press 1985, s. 61–69. [Česky: *Čas a vyprávění II*, přel. Miroslav Petříček jr., Praha, Oikoymenh 2002, s. 96–155. – Pozn. překl.]

10 Robert Berkhofer, „Challenge of Poetics to (Normal) Historical Practice“, *Poetics Today* 9, 1988, s. 435–452.

11 Tamtéž, s. 443.

12 Je příznačné, že jako první přišel s podobným modelem literární teoretik, nikoli teoretik historie. Stalo se tak v krátkém vystoupení na sympoziu o historickém narativu; viz Karlheinz Stierle, „Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte“, in: Reinhart Koselleck – Wolf-Dietrich Stempel

(eds.), *Geschichte, Ereignis, Erzählung*, München, Fink 1973, s. 530–534. Pokud je mi známo, autor tento návrh dále nerozvíjel a nepřevzali ho ani jiní teoretici. [Zde se autorka mylí hned dvakrát. Stierle se k uvedené problematice vrátil textem „Die Struktur narrativer Texte: Am Beispiel von J. H. Hebels Kalendergeschichte ‚Unverhofftes Wiedersehen‘“ in: H. Brackert – E. Lämmert (eds.), *Funk-Kolleg Literatur 1*, Frankfurt am Main 1977, s. 210–233]. V článku „Die narrativen Ebenen ‚Geschehen‘, ‚Geschichte‘, ‚Erzählung‘ und ‚Präsentation der Erzählung‘“ (in *Wiener Slawistischer Almanach 9*, 1982, s. 83–110) na něj později navázal německý naratolog Wolf Schmid. Ten svou koncepci dále rozvinul v práci *Elemente der Narratologie* (2004) (česky relevantní část jako *Narativní transformace*, Brno – Praha, ÚČL AV ČR 2004). – *Pozn. překl.*]

13 Viz Louis Mink, „Narrative Form as Cognitive Instrument“, in: Robert H. Canary – Henri Kozicki (eds.), *The Writing of History*, Madison, University of Wisconsin Press 1978, zejm. s. 148–149; Paul Ricoeur, *Time and Narrative III*, přel. Kathleen McLaughlin a David Pellauer, Chicago, Chicago University Press 1988, s. 142–156 [česky: *Čas a vyprávění III*, přel. Miroslav Petříček jr., Praha, Oikoymenth 2008, s. 198–214 – *pozn. překl.*]; Robert Berkhofer, „The Challenge of Poetics to (Normal) Historical Practice“, s. 450.

14 Domnívám se, že v tomto ohledu panuje shoda mezi nejdiferencovanějšími přístupy k problému fikční reference; viz zejména Benjamin Harshaw „Fictionality and Fields of Reference“, *Poetics Today 5*, 1984, s. 227–251; Thomas Pavel, *Fictional Worlds*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press 1986; Linda Hutcheon, „Metafictional Implications for Novelistic Reference“, in: Anna Whiteside a Michael Issacharoff (eds.), *On Referring in Literature*, Bloomington, Indiana University Press 1987; více o fikční referenci v první kapitole.

15 Hayden White, *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, John Hopkins University Press 1978, s. 121–122. [S drobnými úpravami citováno podle: týž, „Literární postupy při reprezentaci faktů“, in: Jonathan Bolton (ed.), *Nový historismus*, přel. Marek Sečka a Olga Trávníčková, Brno, Host 2007, s. 26n. – *Pozn. překl.*]

16 Paul Ricoeur, „Narrative Time“, *Critical Inquiry 7*, 1980, s. 169–190.

17 To se podle mého názoru děje, když Jonathan Culler nachází ve *všech* narativních textech základní „dvojí logiku“, tj. paradoxní strukturaci, která určuje naše chápání každého příběhu jako současně příčiny i následku diskurzu, který jej vyjadřuje („Fabula and Sjužet in the Analysis of Narrative“, *Poetics Today 1*, 1980, s. 27–37 [česky: „Příběh a diskurz v analýze narativu“, in: týž: *Studie k teorii fikce*, přel. Jiří Hrabal aj., Brno – Praha, ÚČL AV ČR 2005, s. 29–53 – *pozn. překl.*]). Jakkoli poučná může být tato vzájemnost pro interpretaci fikčního narativu, její použití u historického narativu nám podle mě zabraňuje vidět rozdíl mezi těmito dvěma oblastmi.

18 Termín *périsgraphie* používá Philippe Carrard v článku „Récit historique et fonction testimoniale“, *Poétique 65*, 1986, s. 47–61.

19 Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard 1975, s. III.

20 Roland Barthes, „Historical Discourse“, Michael Lane (ed.), *Introduction to Structuralism*, New York, Basic Books, s. 146–148. [Česky: „Diskurz historie“, přel. Josef Fulka, *Česká literatura 54*, 2007, s. 817–818. – *Pozn. překl.*]

21 V tomto ohledu není Ricoeurova kniha *Čas a vyprávění* navzdory pečlivé a dlouhotrvající pozornosti, kterou její autor věnuje v průběhu zkoumání vztahu historie/fikce naratologickým závěrům, zcela uspokojivá. Tento deficit připisují Ricoeurově intenzivnímu soustředění na fenomenologii času a relativnímu nezájmu o vokální a modální struktury. Třebaže ve druhém svazku poukazuje na vševedoucí prezentaci vědomí fikčních postav jako na „magii“ [*Čas a vyprávění II*, s. 140 a 141 – *pozn. překl.*], jež nezřetelněji odděluje fikci od historie, tento rozlišující ukazatel následně odvolává, když ve třetím svazku rozdíl mezi těmito dvěma narativními oblastmi stírá.

22 *New Literary History 6*, 1975, s. 325 a 326. [Česky: „Logický status fikčního diskurzu“, přel. Josef Línek, *Aluze 10*, 2007, č. 1, 64 a 65. – *Pozn. překl.*]

23 Samozřejmě ne všechny začátky románů jsou typicky fikční ve stylu románu *Rudý a zelený*. Většina románů vzniklých před rokem 1900 volí nejprve formu historického narativu a až potom fokalizuje na jednu nebo více postav či jejich prostřednictvím. V této souvislosti viz můj argument proti Barbaře Herrnstein Smithové ve druhé kapitole.

24 Barbara Tuchmann, *Guns of August*, New York, Bantam Books 1976. [Česky: *Srpnové výstřely*, přel. Slavomír Baběrad, Praha, Mladá Fronta 2000, s. 10. – *Pozn. překl.*]

25 Tamtéž, s. 245, 428 a 432. – *Pozn. překl.*

26 Roland Barthes, „Historical Discourse“, s. 145. [Česky: „Diskurz historie“, s. 815. – *Pozn. překl.*]

27 Tamtéž, s. 148–149. [Česky: s. 819. – *Pozn. překl.*]

28 Slavná analýza *Goldfingera* v „Úvodu do strukturální analýzy vyprávění“ [česky: Petr Kyloušek (ed.), *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu*, přel. Petr Kyloušek aj., Brno, Host 2002, s. 9–43. – *pozn. překl.*] poprvé vyšla v roce 1966, rok před původním vydáním „Diskurzu historie“.

29 Můžeme se pouze dohadovat, proč Barthesovi na tomto místě selhal zrak. Řekla bych, že důvodem bylo to, že problematický vztah příběhu a reference – jímž se jeho esej (navzdory svému názvu) převážně zabývá –, odvedl jeho pozornost od vztahu příběhu a diskurzu.

- 30 Ve zbytku této stati mi Genettova všeobecně známá typologie fokalizací slouží jako vzor. Moje kritika platí stejnou měrou i pro modální kategorie jiných naratologů (Stanzel, Balová, Rimmon-Kenanová, Chatman, atd.).
- 31 Genette, *Narrative Discourse Revisited*, přel. Jane E. Levin, Ithaca, Cornell University Press 1988, s. 74. [Česky: *Nový narativní diskurz*, přel. Martin Punčochář (diplomová práce), Olomouc, Univerzita Palackého 2006, s. 33. – *Pozn. překl.*]
- 32 Tamtéž, s. 120–121. [Česky: tamtéž, s. 54. – *Pozn. překl.*]
- 33 K Genettovu vlastnímu retrospektivnímu zjištění, že jeho modální kategorie jsou charakteristické pro fikci viz *Fiction and Diction*, s. 65–67 [česky: *týž, Fikce a vyprávění*, s. 47–50. – *pozn. překl.*]. Stojí za povšimnutí, že tato práce je téměř o dvacet let mladší než původní návrh modálního systému.
- 34 Viz Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, New York, Methuen 1987, kapitola 3, 4 a 6, kde autor pojednává o celé řadě postmoderních románů tohoto typu, z nichž žádný se však podle všeho nepřízpůsobuje kvazihistoriografickému výkladu.
- 35 To bezmála postihlo Hildesheimerův román *Marbot* (1981) [česky v překladu Anity Pelánové, Praha – Litomyšl, Paseka 2002 – *pozn. překl.*] viz pátá kapitola.
- 36 Tento termín navrhl Joseph W. Turner ve studii „The Kinds of Historical Fiction: An Essay in Definition and Methodology“, *Genre* 12, 1979, s. 333–355, s. 337.
- 37 Viz druhá a pátá kapitola.
- 38 Viz Joseph W. Turner, „The Kinds of Historical Fiction“, s. 349.
- 39 Blíže se rozdílu mezi historickou fikcí a historií věnuji v deváté kapitole.
- 40 Několik kroků tímto směrem učinili badatelé, kteří zkoumají konkrétní historická témata a školy (viz zejména Ann Rigney, *The Rhetoric of Historical Representation: Three Narrative Histories of the French Revolution*, Cambridge, Cambridge University Press 1990 a Philippe Carrard, *Poetics of the New History. French Historical Discourse from Braudel to Chartier*, Baltimore, John Hopkins University Press 1992).
- 41 Günter Grass, *Kočka a myš*, přel. Zbyněk Sekal, Praha, Odeon 1968, s. 29. – *Pozn. překl.*
- 42 Hannah Arendtová, *Eichmann v Jeruzalémě. Zpráva o banalitě zla*, přel. Martin Palouš, Praha, Mladá Fronta 1995, s. 9. – *Pozn. překl.*
- 43 Gérard Genette, *Narrative Discourse*, s. 17. – *Pozn. překl.*
- 44 Marcel Proust, *Hledání ztraceného času I*, přel. Prokop Voskovec, Praha, Odeon 1979, s. 89 – *Pozn. překl.*
- 45 V této souvislosti je zajímavé si povšimnout, že Roland Barthes ve svém vlivném článku „Smrt autora“ (1966) předkládá tezi, že „hlas [textu] ztrácí svůj původ“, spolu s citátem z fikčního díla (Balzakovy novely), který je navíc v polopřímé řeči. Jeho rozsudek smrti však výslovně zahrnuje i autory nefikčních děl (in: *týž, Image – Music – Text*, přel. Stephen Heath, New York, Hill&Wang 1974, s. 144–145 [česky: přel. Tomáš Jirsa, *Aluze* 10, 2006, č. 3, s. 75–76 – *pozn. překl.*]). Pouhé dva roky předtím, v „Úvodu do strukturální analýzy vyprávění“, přitom Barthes podle všeho omezil absenci autora na fikci, přičemž pouze vysvětlil, že „autor (živý) nemůže být ani v nejmenším ztotožňován s [...] vypravěčem“, jelikož „vypravěč a postavy jsou svou podstatou ‚bytosti papírové“ (in: *týž, Image – Music – Text*, s. 111 [česky: in: Petr Kyloušek (ed.), *Znak, struktura, vyprávění*, s. 33. – *pozn. překl.*]).
- 46 Wolfgang Kayser, „Wer erzählt den Roman?“, in: *týž, Die Vortragsreise*, Bern, Francke 1958, s. 91.
- 47 Gérard Genette, *Narrative Discourse Revisited*, s. 137–154. [Česky: *Nový narativní diskurz*, s. 61–69. – *Pozn. překl.*]
- 48 Paul Hernandi, „Clio's Cousins. Historiography as Translation, Fiction, and Criticism“, *New Literary History* 7, 1976, s. 252.
- 49 *Fiction and Diction*, s. 72–79. [Česky: *Fikce a vyprávění*, s. 52–61. – *Pozn. překl.*]
- 50 Kapitola této knihy nazvaná „Fictional Narrative, Factual Narrative“ [česky: „Fikční vyprávění, faktuální vyprávění“, in: *týž, Fikce a vyprávění – pozn. překl.*] vyšla poprvé ve stejném čísle časopisu *Poetics Today*, kde se objevila také starší verze této mé kapitoly. Genettova stať a můj vlastní článek byly tudíž koncipovány souběžně a nezávisle na sobě, a to, že se v některých bodech navzájem překrývají, naznačuje, do jaké míry jsou si naše přístupy k narativním problémům podobné. Jak si však čtenáři těchto dvou textů zajisté povšimnou, Genette má tendenci definovat hranici mezi fikčním a nefikčním narativem poněkud méně striktně než já, jak (mimo jiné) naznačuje jeho kritika (v poznámce 43, s. 83–84 [česky: poznámka 72, s. 67n. – *pozn. překl.*]) dřívější verze druhé kapitoly této knihy.
- 51 Philippe Lejeune, *On Autobiography*, přel. Katherine Leary, Minneapolis, University of Minnesota Press 1989, s. 3–30.
- 52 *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, Chicago University Press 1961, s. 300.
- 53 Například Meir Sternberg je přesvědčen, že v románech ve třetí osobě je vzdálenost mezi autory a vypravěči zredukována na ‚nulový znak‘ nerealizované možnosti; viz „Mimesis and Motivation: Two Faces of Fictional Coherence“, in: Joseph P. Strelka, (ed.), *Literary Criticism and Philosophy*, University Park, Pennsylvania State University Press 1983, s. 145–148.

- 54 „Logical Status of Fictional Discourse“, s. 327–328. [Česky: „Logický status fikčního diskurzu“, s. 65–66. Výraz „vyprávění“ nahrazujeme slovem „narativ“. – *Pozn. překl.*]
- 55 „The Act of Writing Fiction“, *New Literary History* 11, 1980, s. 425–434.
- 56 *Fictive Discourse and the Structure of Literature*, přel. Philip W. Silver, Ithaca, Cornell University Press 1981. Pro pečlivě vyvážené představení a kritické zhodnocení této knihy jako celku viz Marie-Laure Ryan, „Fiction as a Logical, Ontological, and Illocutionary Issue“, *Style* 18, 1984, s. 121–139.
- 57 Félix Martínez-Bonati, *Fictive Discourse and the Structures of Literature*, s. 81 a 85.
- 58 Viz Käte Hamburger, *The Logic of Literature*, Bloomington, Indiana University Press, s. 134–175. Martínez-Bonati bohužel tuto výzvu nepřijímá. Srovnávací studium těchto dvou významných teorií fikčnosti se mi jeví jako nutný a potenciálně velmi poučný úkol.
- 59 Gérard Genette, *Narrative Discourse Revisited*, s. 101. [Česky: *Nový narativní diskurz*, s. 46. – *Pozn. překl.*]
- 60 Brian McHale, „Unspeakable Sentences, Unnatural Acts“, *Poetics Today* 4, 1983, s. 22.
- 61 Thomas Mann, „Smrt v Benátkách“, přel. Pavel a Dagmar Eisnerovi, in: týž, *Novely*, Praha, SNKLU 1965, s. 190n.
- 62 Protiklad mezi odkrytými a skrytými vypravěči rozpracoval Chatman v knize *Story and Discourse*, s. 196nn. [česky: *Příběh a diskurz*, s. 206nn. – *pozn. překl.*]
- 63 Martínez-Bonati, *Fictive Discourse and the Structures of Literature*, s. 44–46. Tuto čistě *normativní* nespolehlivost fikčního vypravěče – jež odpovídá pojmu nespolehlivosti, jak jej původně navrhl Wayne Booth v knize *The Rhetoric of Fiction*, s. 158nn [česky: týž, „Typy vyprávění“, přel. Martina Knápková, *Aluze* 10, 2007, č. 2, s. 47nn – *pozn. překl.*] – je třeba odlišit od *faktické* nespolehlivosti (či nedostatku „okolnostní důvěryhodnosti“), o níž Martínez-Bonati pojednává dále v téže knize (s. 103–111). Na rozdíl od normativní nespolehlivosti lze faktickou nespolehlivost (kterou se zde nezabývám) běžně připsat výlučně vypravěčům v první osobě a pouze za zcela zvláštních okolností. Pro systematický průzkum specifických narativních situací, které snižují vypravěčovu „ověřovací autoritu“ viz Lubomír Doležel, „Truth and Authenticity in Narrative“, *Poetics Today* 1, 1980, s. 7–25.
- 64 Pro podrobnější interpretaci Mannovy novely z tohoto hlediska viz osmou kapitolu. *Smrt v Benátkách* je dílo, které se pro ilustraci možné nespolehlivosti vypravěče v heterodiegetickém fikčním textu zjevně hodí víc než vlastní příklad Martíneze-Bonatiho, *Doktor Faustus*, jehož vypravěčem je velice tělesný Serenus Zeitblom (viz *Fictive Discourse and the Structures of Literature*, s. 112).
- 65 Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, s. 369.