

## ÚVOD/ POETIKA HISTORIE

Tato kniha je *historií* dějinného vědomí v Evropě devatenáctého století, ale má také přispět k aktuální diskusi týkající se *problému historického poznání*. Představuje tak jednak popis vývoje historického myšlení během určitého období, jednak obecnou teorii struktury myšlení, které nazýváme „historickým“.

Co znamená *myslet historicky* a kterými výlučnými vlastnostmi se vyznačuje specificky *historická metoda zkoumání*? Těmto otázkám se v průběhu celého devatenáctého století věnovali historikové, filozofové a sociální teoretikové, většinou však s tím předpokladem, že na ně lze odpovědět jednoznačně. Na „historii“ se pohlíželo jako na specifický způsob existence, na „dějinné vědomí“ jako na zvláštní způsob myšlení a „historické poznání“ bylo chápáno v celém spektru humanitních i přírodních věd jako autonomní oblast.

Dvacáté století však přistupovalo k těmto otázkám v poněkud méně sebevědomém duchu, tváří v tvář předtuše, že definitivní odpovědi na ně možná nebude možné nalézt. Myslitelé kontinentální Evropy — od Paula Valéryho a Martina Heideggera po Jeana-Paula Sartra, Clauda Lévi-Strausse a Michela Foucaulta — vznesli vážné pochybnosti na adresu hodnoty specificky „dějinného“ vědomí, zdůrazňovali fikční charakter historických rekonstrukcí a zpochybnili nárok historie na místo mezi vědami.<sup>1)</sup> Ve stejné

1) Viz White 1966, kde se zabývám východisky tohoto odporu vůči dějinnému vědomí. Současné příklady viz Lévi-Strauss 1996, s. 308–318, a Lévi-Strauss 2006,

době přišli angloameričtí filozofové s množstvím příspěvků věnovaných epistemologickému statusu a kulturní funkci historického myšlení, které, pokud je nahlížíme jako celek, nás opravňují k vážným výhradám vůči historii ať už jako vážné, přísné vědě, nebo opravdovému umění.<sup>2)</sup> Výsledkem těchto dvou směrů bádání byl dojem, že dějinné vědomí, na které byl západní člověk od počátku devatenáctého století tak pyšný, není možná ničím jiným než teoretickým základem ideologického postoje, který západní civilizace zaujímá nejen ke kulturám a civilizacím, jež jí předcházely, ale také k těm, které s ní sdílejí stejný čas a prostor.<sup>3)</sup> Stručně řečeno, na dějinné vědomí můžeme pohlížet jako na specificky západní předsudek, jímž je možné se zpětnou působností stvrdit mlčky předpokládanou nadvládu moderní industriální společnosti.

Moje vlastní analýza hloubkové struktury historické imaginace v Evropě devatenáctého století by měla přinést nový pohled na současnou debatu o povaze a fungování historického poznání. Mé zkoumání postupuje na dvou úrovních. Zprv se snažím analyzovat díla uznávaných mistrů historiografie devatenáctého století a zadrugé díla nejvýznamnějších filozofů dějin ze stejného období. Obecným záměrem je určit společné rysy rozdílných pojetí historického procesu, které se skutečně objevují v dílech klasických vypravěčů historie. Dalším cílem je popsat různorodé teorie, jimiž filozofové dějin té doby opravňovali historické myšlení. Abych dosáhl svých cílů, budu považovat historické dílo za to, čím je nejzjevněji — tj. za jazykovou strukturu ve formě diskursu narativní prózy, která se vydává za model či symbol minulých struktur a procesů, a to proto, aby *vysvětlila to, čím byly*, tím, že je *reprezentuje*.<sup>4)</sup> Má metoda je tedy, ve

s. 25. Je možné se obrátit také na díla Michela Foucaulta: *Slova a věci* (Foucault 2007, s. 202–205) a *Archeologii vědění* (Foucault 2002, s. 265nn.).

2) Podstatu této debaty obratně shrnul Louis O. Mink (1968). Většina stanovisek, která hlavní účastníci debaty zaujímali, představuje Dray, ed. (1966).

3) Viz Foucault 2007, s. 280–285.

4) Zde se samozřejmě ocitáme v blízkosti úvah nad nejožehavějším problémem moderní (západní) literární vědy, nad otázkou zobrazení „skutečnosti“ v literatuře. Pro úvahy nad touto otázkou viz Wellek 1963 (s. 221–255). Obecně řečeno následuje můj přístup k tomuto problému v kontextu historiografie příkladu Ericha Auerbacha (Auerbach 1998). Celou otázkou „fikčního“ zobrazení „skutečnosti“ se

zkratce, formalistická. Nebudu se pokoušet určit, je-li dané historikovo dílo lepším nebo správnějším podáním určité skupiny událostí či výseku historického procesu ve srovnání s tím, jak je podává jiný historik, spíše se budu pokoušet určit strukturní součásti těchto výkladů.

důkladně zabýval Ernst Gombrich (Gombrich 1985), se zvláštním zřetelem k výtvarnému umění. Gombrich sám nalézá původ realismu v západním výtvarném umění ve snahách řeckých umělců převést do obrazové sféry narativní techniky epiky, tragédie a dějepisectví. Čtvrtá kapitola Gombrichovy knihy se zabývá rozdíly mezi přílišnou pojmovou determinovaností myticky orientovaného blízkovýchodního umění a narativním, protimytickým uměním Řeků. Je přínosné srovnat ji se známou úvodní kapitolou Auerbachovy *Mimesis*, stavící proti sobě styly vyprávění, které nalézáme v Pentateuchu a u Homéra. Není třeba připomínat, že se od sebe Gombrichova a Auerbachova analýza životní dráhy „realismu“ v západním umění podstatně odlišují. Auerbachova studie je veskrze hegelianská a apokalypticky laděná, zatímco Gombrich se pohybuje v rámci neopozitivistické (a protihegelianské) tradice, kterou nejvýznamněji reprezentuje Karl Popper. Obě díla se však obracejí ke společnému problému — k povaze reprezentace „skutečnosti“, což je pro moderní historiografii problém klíčový. Ani jeden z nich se však nezabývá analýzou zásadního pojmu reprezentace *historické*, i když oba přijímají cosi, co bychom mohli nazvat „historickým smyslem“, za ústřední stránku „realismu“ v umění. V jistém smyslu jsem jejich formulace převrátil. Oni se ptají: Jaké jsou „historické“ součásti „realistického“ umění? Já se ptám: Jaké jsou „umělecké“ prvky v „realistické“ historiografii? Při hledání odpovědi na tuto poslední otázku jsem se hodně opíral o dva literární teoretiky, jejichž díla představují skutečné filozofické systémy, o Northropa Frye (Frye 2003) a Kennetha Burkeho (Burke 1969). Těžil jsem také z četby francouzských strukturalistických kritiků: Luciena Goldmanna, Rolanda Barthesa, Michelá Foucaulta a Jacquesa Derridy. Rád bych však zdůraznil, že jmenované obecně pokládám za zajatce tropologických strategií interpretace, stejně jako tomu bylo u jejich protějšků v devatenáctém století. Například Foucault jako by si neuvědomoval, že kategorie, jichž užívá při analyzování historie humanitních věd, jsou pouhé formalizace tropů. Poukázal jsem na to ve svém eseji (viz White 1973).

Podle mého názoru přešlapuje celá diskuse o povaze „realismu“ v literatuře na místě z důvodu neschopnosti kriticky zhodnotit, z čeho se skládá opravdově „historické“ pojetí „skutečnosti“. Běžným postupem je postavit „historické“ proti „mytickému“, jako by první pojem byl ryze *empirický* a druhý pojem pouze *pojmový*, a následně umístit sféru fikce mezi oba tyto póly. Literatura se pak chápe jako více nebo méně *realistická* v závislosti na poměru empirických a pojmových složek, které obsahuje. Tak postupuje třeba Northrop Frye, stejně jako Auerbach a Gombrich, i když bychom měli poznamenat, že Frye se alespoň celému problému postavil v provokativním eseji „New Directions from Old“ z knihy *Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology* (New York: Harcourt, Brace & World, 1963), která se zabývá vztahy mezi historií, mýtem a filozofií dějin. Z filozofů, kteří se věnovali „fikční“ složce historického vyprávění, pro mě byli nejpřínosnější Walter B. Gallie (Gallie 1968), Arthur C. Danto (Danto 1965) a Louis O. Mink (Mink 1966).

Dle mého názoru opravňuje takový postup k tomu, abych se soustředil na historiky a filozofy, kteří dosáhli jednoznačně postavení klasiků a doposud slouží jako uznávané modely možného chápání historie, tedy na historiky Micheleta, Rankeho, Tocquevilla a Burckhardta a filozofy dějin Hegela, Marxe, Nietzscheho a Croceho. Při úvahách nad těmito mysliteli se dotknu otázky, který z těchto přístupů k historickému bádání je ten nejspřávnější. Jejich postavení coby možných modelů historické reprezentace nebo konceptualizace nezávisí na povaze „faktů“, jichž využívali na podporu svých zobecnění, nebo teorií, které uplatňovali při jejich vysvětlování. Opírá se spíše o důslednost, soudržnost a objasňující schopnost jejich jednotlivých představ o historickém poli. Proto také není možné tyto představy „vyvrátit“ ani „vyloučit“ jejich zobecnění, ať už prostřednictvím odkazu na nová fakta, která objevil pozdější výzkum, nebo vytvořením nové teorie interpretující skupiny událostí, které zahrnují i objekty jejich reprezentací a analýz. Jejich postavení jako modelů historického vyprávění a konceptualizace se nakonec odvíjí od předkonceptuální a specificky poetické povahy jejich pohledů na historii a její procesy. Toto vše беру jako ospravedlnění formalistického přístupu k historickému myšlení v devatenáctém století.

V takovém případě je však okamžitě zjevné, že díla napsaná těmito mysliteli představují odlišné a zdánlivě navzájem se vylučující pojetí, ať už stejných úseků historického procesu nebo úkolů, které si historické myšlení klade. Uvažujeme-li o dílech, která napsali, pouze jako o jazykových strukturách, ukazují se, že mají zásadně odlišné formální vlastnosti a pojmový aparát pro vysvětlení stejné skupiny faktů používají podstatně odlišnými způsoby. Při nejběžnějším pohledu může být například dílo jednoho historika povahy diachronní či procesuální (zdůrazňuje fakt změny a transformace v historickém procesu), zatímco jiné může být formálně synchronní či statické (zdůrazňuje fakt strukturní kontinuity). Zatímco jeden historik může chápat jako svůj úkol znovuoživotovat — lyrickými nebo poetickými prostředky — „ducha“ minulých věků, jiný může svůj úkol spatřovat ve snaze proniknout za události za účelem rozkrytí

„zákonů“ nebo „principů“, jichž je „duch“ určité doby pouhou manifestací nebo jevovou formou. Nebo, abychom poukázali ještě na jinou zásadní odlišnost, nahlížíjí někteří historikové svou práci primárně jako příspěvek k osvětlení aktuálních společenských problémů a rozporů, zatímco jiní podobné prezentistické zájmy spíše potlačují a pokoušejí se určit míru, v níž se určité minulé období odlišuje od jejich vlastní doby, pohybují se tedy převážně v jakémsi „antikvářském“ naladění.

Vcelku pak, pohlížíme-li na historie, které vytvořili nejvýznamnější historikové devatenáctého století, jako na formální jazykové struktury, zjišťujeme, že tyto historie vykazují radikálně odlišné pojetí toho, z čeho by se „historické dílo“ mělo skládat. Abychom tedy rozpoznali společné vlastnosti různých druhů historického myšlení, které devatenácté století přineslo, je nutné si nejprve vyjasnit, z čeho by se ideálně typická struktura „historického díla“ skládat *mohla*. Jakmile takovou ideálně typickou strukturu vypracujeme, budeme mít k dispozici měřítko, podle něžž bude možné stanovit, které stránky jakéhokoli historického díla nebo filozofie dějin musíme vzít v úvahu při snaze o identifikaci jeho *jedinečných* strukturních prvků. Sledováním proměn způsobů, jimiž historici a filozofové dějin tyto prvky líčili a jež používali v konkrétních vyprávěních k dosažení „vysvětlovacího účinku“, bychom poté měli být schopni schematizovat zásadní změny hloubkové struktury historické imaginace v době, jíž se zabýváme. To nám naopak dovolí popsat rozdílné představitele historického myšlení této doby na základě jejich společného postavení coby účastníků zřetelně vymezeného univerza diskursu, v němž byly přijatelné rozličné „styly“ myšlení o dějinách.

#### TEORIE HISTORICKÉHO DÍLA

Začnu rozlišením následujících úrovní konceptualizace v historickém díle: 1) kronika; 2) příběh; 3) konstrukce zápletky; 4) způsob argumentu; 5) ideologická implikace. „Kroniku“ a „příběh“ chápu tak, že odkazují

k „primitivním prvkům“ *historického líčení*, obě však představují proces výběru a seřazení faktů *nezpracovaných historických záznamů* za účelem zpřístupnění těchto záznamů srozumitelnějším způsobem *publiku* určitého druhu. Takto pojímané historické dílo představuje pokus o zprostředkování mezi tím, co nazývám *historickým polem*, *nezpracovaným historickým záznamem*, *jinými historickými líčeními*, a *určitým publikem*.

Prvky historického pole jsou nejprve uspořádány do kroniky seřazením událostí, o nichž se bude pojednávat podle časového pořadí, v němž se odehrály. Poté se kronika proměňuje v příběh dalším uspořádáním událostí jako součástí „podívané“ nebo procesu dění, o němž se předpokládá, že disponuje rozpoznatelným počátkem, prostředkem a koncem. *Této přeměny kroniky v příběh* se dosahuje vylíčením některých událostí v kronice jako vstupních motivů, jiných událostí jako motivů koncových a dalších jako motivů přechodných. Událost, jednoduše podaná tak, že se stala na určitém místě v určitém čase, je přeměněna ve vstupní motiv třeba takovým vylíčením: „Král se do Westminsteru dostavil 3. června 1321. Odehrálo se tam osudové setkání mezi králem a mužem, který se měl nakonec pokusit zbavit jej trůnu, i když v té době se oba muži zdáli být předurčeni k tomu stát se nejlepšími přáteli.“ Přechodný motiv na druhou stranu čtenáři signalizuje, aby své domněnky o významu událostí držel na uzdě, dokud se mu nedostane nějakého motivu koncového: „V průběhu cesty do Westminsteru sdělili rádcí králi, že jej tam čekají jeho nepřátelé a že vyhlídky na dohodu, která by byla výhodná pro korunu, jsou chabé.“ Koncový motiv označuje zjevný konec nebo rozuzlení jistého procesu či napjaté situace: „4. dubna 1333 byla vybojována bitva u Balybournu. Královské síly zvítězily, rebelové se obrátili na útek. Následná smlouva z Howth Castle, uzavřená 7. června 1333, přinesla království mír, i když to měl být mír neklidný, který o sedm let později strávily plameny náboženských sporů.“ Pokud se daná skupina událostí motivicky zakóduje, dostává se čtenáři příběhu; kronika událostí se proměňuje v *završený* diachronický proces, jímž se pak může člověk zabývat,

jako by měl co do činění se *synchronní strukturou* vzájemných souvislostí.<sup>5)</sup>

Historické *příběhy* sledují posloupnost událostí vedoucí od zahájení k (prozatímnímu) zakončení společenských a kulturních procesů způsobem, který se od *kronik* nevyžaduje. Přesně řečeno mají kroniky otevřený konec. V zásadě nemají žádná *zahájení*; „začínají“ jednoduše tehdy, kdy kronikář začne události zaznamenávat. Nemají ani žádné vyvrcholení nebo rozuzlení; mohou pokračovat donekonečna. Příběhy však disponují zřetelnou formou (i tehdy, je-li pouze obrazem chaotického stavu), která vyděluje události v příběhu obsažené od událostí jiných, jež se mohou objevit v zevrubné kronice představovaného období.

Tvrdí se, že cílem historika je vysvětlit minulost tím, že „nalezne“, „rozpozná“ nebo „odhalí“ „příběhy“, které leží pohřbeny v kronikách; a že rozdíl mezi „historií“ a „fikcí“ spočívá v tom, že historik své příběhy „nalézá“, zatímco autor fikce ty své „vymýšlí“. Takové pojetí historikovy práce však zakrývá, do jaké míry hraje „vymýšlení“ svou roli v historických postupech. Stejná událost může v mnoha rozdílných historických příbězích posloužit jako prvek odlišného druhu, a to v závislosti na roli, která je jí přisouzena při motivickém

5) Rozlišení mezi kronikou, příběhem a zápletkou, které se pokouším v této části rozpracovat, mohou mít větší hodnotu při analýze historických děl než při studiu literární fikce. Na rozdíl od literární fikce (např. románu), tvoří historická díla události existující mimo vědomí pisatele. Události, o nichž se dovídáme z románu, mohou být vymyšleny způsobem, jakým nemohou (neměly by) být vymyšleny události v historii. Proto je obtížné rozlišovat v literární fikci mezi kronikou událostí a příběhem. V jistém smyslu nelze „příběh“ vyprávěný třeba v Mannově románu *Buddenbrookovi* odlišit od „kroniky“ událostí líčených v díle, ačkoli jsme schopni rozlišovat mezi „kronikou-příběhem“ a „zápletkou“ (která je zápletkou ironické tragédie). Na rozdíl od romanopisce čelí historik skutečnému chaosu *již utvořených* událostí, z nichž musí vybrat součásti příběhu, který se chystá vyprávět. Vytváří svůj příběh tím, že některé události do příběhu začlení a jiné z něj vyloučí, jedny zdůrazní a další odsune na vedlejší kolej. Tento proces vylučování, zdůrazňování a odsunování se provádí za účelem vytvoření *příběhu konkrétního druhu*. To znamená, že historik „konstruuje zápletku či vytváří syžet“ příběhu. O rozlišení mezi příběhem (*story*) [fabulí] a zápletkou (*plot*) [syžetem] viz eseje představitelů ruského formalismu Viktora B. Šklovského, Borise M. Ejchenbauma a Borise Tomaševského ve sborníku *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, ed. a přel. Lee T. Lemon a Marion J. Reis (Lincoln: University of Nebraska Press, 1965) a Frycovu *Anatomii kritiky* (Frye 2003, s. 71–72 a 101–105).

vylíčení skupiny událostí, k níž náleží. Smrt krále může být ve třech různých příbězích začátkem, zakončením nebo prostě přechodnou událostí. V kronice tato událost „existuje“ prostě jako součást řady událostí; „nefunguje“ jako prvek příběhu. Historik přisuzuje událostem z kroniky rozdílnou závažnost tím, že jim jako prvkům příběhu přiřazuje odlišné funkce, a to tak, aby odkryl formální soudržnost celé skupiny událostí chápané jako srozumitelný proces, s rozpoznatelným začátkem, prostředkem a koncem.

Uspořádání vybraných událostí kroniky do podoby příběhu vzbuzuje otázky, které musí historik předvídat a v průběhu vytváření svého vyprávění na ně odpovědět. Jsou to otázky tohoto druhu: „Co se stalo potom?“ „Jak se to stalo?“ „Proč se to stalo takto a ne jinak?“ „Jak to všechno nakonec dopadlo?“ Takové otázky určují vypravěčskou strategii, kterou musí historik při vytváření svého příběhu použít. Tyto otázky, týkající se takových propojení událostí, která z nich dělají prvky *rozvíjejícího se* příběhu, bychom však měli odlišovat od otázek jiného druhu: „Co z toho všeho plyne?“ „Jaký to má vše smysl?“ Tyto otázky se týkají struktury *celé skupiny událostí* chápané jako *uzavřený* příběh a vyžadují názorné posouzení vztahu mezi daným příběhem a příběhy jinými, které je možné v kronice „nalézt“, „rozpoznat“ nebo „odhalit“. Je možné na ně odpovědět několika způsoby. Nazývám tyto způsoby 1) vysvětlení prostřednictvím konstrukce zápletky, 2) vysvětlení prostřednictvím argumentu a 3) vysvětlení prostřednictvím ideologické implikace.

#### VYSVĚTLENÍ PROSTŘEDNICTVÍM KONSTRUKCE ZÁPLETKY

Pokud dostává příběh svůj „význam“ tím, že je určen *druh* vyprávěného *příběhu*, hovořím o vysvětlení prostřednictvím konstrukce zápletky. Přisoudí-li historik příběhu v průběhu jeho vyprávění strukturu tragédie, jistým způsobem jej „vysvětlil“; když jej strukturuje jako komedii, „vysvětlil“ jej způsobem jiným. Konstrukce zápletky je postup, jímž se řada událostí zformovaných jako příběh postupně odhaluje jako příběh konkrétní.

V návaznosti na směr, který ve své *Anatomii kritiky* (Anatomy of Criticism) naznačil Northrop Frye, rozeznávám především čtyři rozdílné způsoby konstrukce zápletky, a to mody romance, tragédie, komedie a satiry. Mohou existovat i jiné, jako třeba epika, a určité historické líčení bude s největší pravděpodobností obsahovat příběhy utvářené v jednom modu jako možná hlediska nebo stadia celé skupiny příběhů, jejíž zápletka je zkonstruována v jiném modu. Historik je však nucen zkonstruovat zápletku celé skupiny příběhů, které tvoří jeho vyprávění, v jediné srozumitelné či *archetypální* formě příběhu. Michelet například utvářel všechny své příběhy v romantickém modu, Ranke v modu komickém, Tocqueville používal tragický modus a Burckhardt satiru. Epická zápletka se pak jeví jako implicitní forma kroniky. Důležité je, že všechny historie, i ty nejvíce „synchronní“ nebo „strukturální“, obsahují nějakým způsobem zkonstruovanou zápletku. Satirický modus nám nabízí formální principy, na jejichž základě můžeme rozpoznat jako svého druhu „příběh“ i údajně „nenarativní“ historiografii Burckhardtovu. Jak totiž ukázal Frye, příběhy utvářené v modu ironie, jehož fikční podobou je satira, nabývají svých účinků právě zklamáváním běžných očekávání týkajících se rozuzlení, nabízeného příběhu utvářenými v modech jiných (v romanci, komedii nebo tragédii).<sup>6)</sup>

6) Jsem si vědom toho, že používáním Fryeovy terminologie a klasifikace struktur zápletky se vystavuji kritice ze strany těch literárních teoretiků, kteří buď nesouhlasí s jeho taxonomickými snahami, nebo chtějí namísto toho uplatnit taxonomie vlastní. Nesnažím se naznačit, že Fryeovy kategorie jsou pro klasifikaci žánrů, modů, *mythoi* apod. v literatuře jediné možné; při analýze historických děl se mi však osvědčily jako zvláště užitečné. Zásadní kritikou Fryeovy literární teorie patrně je, že zatímco jeho metoda analýzy dobře funguje u druhořadých literárních žánrů, jako jsou pohádka nebo detektivní příběh, je příliš stnulá a abstraktní, než aby správně postihla natolik mnohohrstenatá a bohatě strukturovaná díla, jako jsou *Král Lear*, *Hledání ztraceného času* nebo dokonce *Ztracený ráj*. To může být pravda, pravděpodobně to také pravda je. Ale Fryeova analýza základních forem literatury mýtů a bájí slouží velmi dobře při vysvětlování jednoduchých forem konstrukce zápletky, s nimiž se setkáváme v takových „omezených“ uměleckých formách, jako je historiografie. Historické „příběhy“ patří do kategorií vypracovaných Fryem právě proto, že historik se spíše brání vytváření složitých odboček, které jsou všedním chlebem romanopisce a dramatika. Právě proto, že historik nevypráví příběh (nebo tvrdí, že tak nečiní) „jen kvůli příběhu samotnému“, má sklon konstruovat zápletky svých příběhů podle těch nekonvenčnějších forem — jako

Romance je v zásadě dramatem sebeidentifikace symbolizované hrdinovou transcendencí světa zkušenosti, jeho vítězstvím nad ním a konečným osvobozením z tohoto světa — dramatem spojovaným s legendou o grálu nebo příběhem o Kristově zmrtvýchvstání v křesťanské mytologii. Je to dramatický příběh triumfu dobra nad zlem, ctnosti nad neřestí, světla nad temnotou a konečně lidské transcendence světa, v němž byl uvězněn v důsledku Pádu. Archetypálním tématem satiry je přesný opak tohoto romantického dramatu vykoupení; je to ve skutečnosti drama rozvratu, drama ovládané představou, že člověk je nakonec spíše vězněm světa než jeho vládcem, a poznáním, že lidské vědomí a vůle vposledku nikdy nedostačují tomu, aby s konečnou platností překonaly temnou sílu smrti, tohoto neúnavného nepřítelů člověka.

Komedie a tragédie však naznačují možnost alespoň částečného osvobození ze situace navozené Pádem a dočasného osvobození z rozpolceného stavu, v němž se lidé v takovém světě ocitají. Avšak v mytických archetypech, jejichž sublimovanými podobami zápletky komedie a tragédie jsou, se tato dočasná vítězství formulují odlišně. Komedie nabízí naději na dočasný triumf člověka nad světem díky vyhlídce na příležitostně *usmíření* společenských a přírodních sil. Taková usmíření symbolizují sváteční příležitosti, kterých

pohádka nebo detektivní příběh na straně jedné, jako romanci, komedii, tragédii nebo satiru na straně druhé.

Připomeňme si jen, že běžně vzdělaný historik devatenáctého století vyrůstal v kontaktu s jádrem klasické a křesťanské literatury. *Mythoi* této literatury představovaly zásobárnu příběhových forem, z níž mohl pro účely svých vyprávění čerpat. Bylo by však chybou předpokládat, že i natolik důvtipný historik jako třeba Tocqueville by byl schopen dát těmto příběhovým formám celkové vyznění, jaké by pro ně vytvořil nějaký významný básník, např. Racine nebo Shakespeare. Když historikové jako Burckhardt, Marx, Michelet a Ranke mluvili o „tragédii“ nebo „komedii“, měli většinou velice prostou představu o tom, co tyto termíny označují. Jinak tomu bylo u Hegela, Nietzscheho a (v menší míře) u Croceho. Jako estetické pojímali tyto tři filozofové žánr mnohem komplexněji, a výsledkem také byly mnohem složitější historie. Historikové obecně, ať už jsou jakkoli kritičtí ke svým zdrojům, mají sklon k tomu být vypravěči naivními. Pro Fryeovu charakterizaci základních struktur zápletky viz Frye 2003 (s. 188–278). O Fryeovi viz Geoffrey Hartmann: „Ghostlier Demarcations: The Sweet Science of Northrop Frye“, in Hartmann 1971, s. 24–41.

autoři komedie tradičně využívají, aby ukončili dramatické úvahy o změně a proměně. V tragédii žádné svátky nenalezeme, s výjimkou falešných nebo iluzorních; tragédie spíše poukazuje na ještě hroživější stavy oddělení člověka od člověka, než byly ty, které podnítily tragický agón v počátcích dramatu. Přesto se však ztroskotání hlavní postavy spolu s rozpadem jejího světa, nastávajícím na konci tragédie, nechápe tak, že by zcela zastránilo ty, kteří agonickou zkoušku přežili. Diváci zápasu si něco uvědomili. A toto uvědomění spočívá v epifanii zákona řídícího lidskou existenci, kterou s sebou přinesl vzdor hlavní postavy vůči světu.

Usmíření, která se objevují na konci komedie, jsou usmířeními mezi lidmi navzájem, mezi lidmi, světem a společností. Stav společnosti je vylíčen jako čistší, normálnější a zdravější v důsledku konfliktu mezi zdánlivě trvale protichůdnými součástmi světa; tyto součásti se nakonec ukáží jako navzájem harmonizovatelné, sjednotitelné, zajedno mezi sebou i ve spojení se součástmi jinými. Usmíření, která se objevují na konci tragédie, jsou mnohem pochmurnější; lépe odpovídají tomu, jak se lidé odevzdávají podmínkám, v nichž musí ve světě žít. Tyto podmínky jsou vyhlašovány za neproměnné a věčné, z čehož vyplývá, že je člověk nemůže změnit, ale musí pracovat v jejich područí. Stanovují hranice toho, oč je možné usilovat a k čemu je možné při hledání bezpečnosti a přičetnosti ve světě legitimně směřovat.

Romance a satira se jeví jako *navzájem vylučné* způsoby konstrukce zápletky skutečnosti. Samotný pojem romantické satiry představuje *contradictio in adiecto*. Mohu si zcela oprávněně představit satirickou romanci, ale takovým označením budu mít na mysli formu reprezentace, která má z ironického hlediska odhalit pošetilost romantického pojetí světa. Na druhou stranu však *mohu* hovořit o komické satíře a satirické komedii, nebo o satirické tragédii a tragické satíře. Ale zde se sluší poznamenat, že vztah mezi žánrem (tragédií nebo komedií) a modelem, v němž je utvářen (satira), se odlišuje od vztahu, který získáme mezi žánrem romance a mody (komickým nebo tragickým), jimiž je možné ji ztvárnit. Komedie a tragédie představují určitá *omezení*

romantického nahlížení světa vnímaného jako proces, a to proto, aby byly doceněny síly, jež se *vzpírají* pokusu o lidské vykoupení, které romance naivně nabízejí lidem jako možné. Komedie a tragédie berou konflikt vážně, i když komedie vede k vizi konečného *usmíření* protichůdných sil, zatímco tragédie k *odhalení* povahy sil člověku odporujících. Pro romantického spisovatele je pak možné přizpůsobit pravdy o lidské existenci, jak se odhalují v komedii a tragédii, struktuře dramatu vykoupení, které zobrazuje ve své vizi konečného vítězství člověka nad světem zkušenosti.

Satira ale představuje odlišný druh vymezení nadějí, možností a pravd lidské existence, jak je postupně odhaluje romance, komedie a tragédie. Pohlíží na ně ironicky, s pochopením zásadní nemožnosti vědomí žít ve světě šťastně a plně mu rozumět. Satira předem předpokládá *zásadní neadekvátnost* vizí světa, dramaticky představovaných stejnou měrou v žánrech romance, komedie i tragédie. Objev satirického modu reprezentace jako fáze ve vývoji uměleckého stylu či literární tradice předznamenává přesvědčení, že svět zestárl. Podobně jako sama filozofie, maluje satira „šedou barvou na šedé pozadí“ při vědomí *své vlastní* neadekvátnosti coby obrazu reality. Přípravuje proto vědomí na odvržení všech propracovaných konceptualizací světa a předvídá návrat k mytickým představám o běhu světa.

Tyto čtyři archetypální příběhové formy nám poskytují prostředek k popisu rozdílných druhů vysvětlovacího účinku, o něž může na úrovni konstrukce zápletky vyprávění historik usilovat. Dovoluje nám také rozlišovat mezi *diachronními* či procesními vyprávěními, jaká psali Michelet a Ranke, a mezi *synchronními* či statickými vyprávěními Tocquevilla a Burckhardta. U diachronních vyprávění je vědomí strukturní transformace nejvyšším principem, který reprezentaci řídí. U synchronních vyprávění pak převládá strukturní kontinuita (zvláště u Tocquevilla) nebo (po)zastavení (u Burckhardta). Rozlišení mezi synchronní a diachronní reprezentací dějinné skutečnosti bychom ovšem neměli chápat tak, že poukazuje na navzájem se vylučující způsoby konstrukce zápletky historického pole. Toto rozlišení ukazuje pouze na odlišný důraz při pojednávání vztahů

mezi kontinuitou a změnou v dané reprezentaci historického procesu jako celku.

Tragédie a satira jako mody konstrukce zápletky odpovídají potřebám těch historiků, kteří spatřují za změní událostí v kronice nebo uvnitř této změní trvalou strukturu vzájemných vztahů či věčný návrat stejného v jiném. Romance a komedie zdůrazňují, že procesy, na první pohled buď ve své podstatě neměnné, nebo proměnlivé pouze ve svých jevových podobách, dávají vzniknout novým silám či podmínkám. Každá z těchto archetypálních struktur zápletky s sebou však nese důsledky pro kognitivní postupy, jimiž se historik snaží „vysvětlit“, co „se skutečně stalo“ během historického procesu, přičemž nabízí obraz jeho pravé podoby.

#### VYSVĚTLENÍ PROSTŘEDNICTVÍM FORMÁLNÍHO ARGUMENTU

Kromě úrovně konceptualizace, na níž historik konstruuje zápletku svého vyprávění o tom, „co se stalo“, existuje i další úroveň, na níž se může pokoušet vysvětlit, „jaký to má všechno smysl“ nebo „co z toho vyplývá“. Na této úrovni rozeznávám postup, který jsem nazval vysvětlením pomocí formálního, explicitního nebo diskursivního argumentu. Takový argument podává vysvětlení toho, co se v příběhu děje, a to tak, že se dovolává kombinačních zásad jako domnělých zákonů historického vysvětlení. Na této úrovni konceptualizace vysvětluje historik události příběhu (nebo podobu událostí, kterou jim vnutil prostřednictvím konstrukce zápletky v konkrétním modu) vytvořením nomologicko deduktivního argumentu. Argument můžeme analyzovat jako sylogismus, jehož hlavní premisa se skládá z jakéhosi domněle univerzálního pravidla vzájemných kauzálních vztahů. Vedlejší premisa se skládá z omezujících podmínek, za nichž se pravidlo aplikuje. V závěru sylogismu se události, které se skutečně odehrály, dedukují z premis logickým vyplýváním. Nejslavnějším z takových domnělých pravidel je zřejmě Marxovo pravidlo o vztahu mezi základnou a nadstavbou. Toto pravidlo stanoví, že kdykoli se odehraje změna v základně (tvořené výrobními prostředky

a druhy vztahů mezi nimi), transformují se také součásti nadstavby (společenské a kulturní instituce), ale obráceně tento vztah neplatí (např. změny ve vědomí *nezpůsobují* změny základny). Další příklady podobných domnělých pravidel (jako třeba „špatné peníze vytlačují z oběhu peníze dobré“, nebo dokonce i natolik banální poznámky typu „co stoupá, musí spadnout“) historik většinou, v průběhu svých pokusů vysvětlit jev, jako byla třeba velká hospodářská krize nebo pád Římské říše, přinejmenším mlčky uplatňuje. Konvenční charakter těchto zobecnění, stejně jako jejich přínaležitost ke zdravému rozumu, nijak neovlivňuje jejich status coby předpokládaných hlavních premis nomologicky deduktivních argumentů, jež nám přináší vysvětlení událostí příběhu. Povaha zobecnění ukazuje pouze na obecně protovědecký charakter historického vysvětlení nebo na nesourodost společenských věd, z nichž je možné si tato příslušně upravená a pečlivěji formulovaná zobecnění vypůjčovat.

Důležité je, že pokud historik nabízí vysvětlení uspořádání událostí svého vyprávění třeba právě nějakým nomologicky deduktivním argumentem, je taková vysvětlení nutné odlišit od vysvětlujícího účinku, kterého dosahuje *konstrukcí zápletky* svého příběhu jako *příběhu určitého druhu*. Důvodem není to, že bychom nemohli nakládat s konstrukcí zápletky jako s jistým druhem vysvětlení nomologicky deduktivními nástroji. Ve skutečnosti můžeme konstrukci tragické zápletky chápat jako aplikaci pravidel, která v jistých typech situací řídí lidskou povahu a společnost. Pokud se stanoví, že takové situace existovaly v konkrétním čase na konkrétním místě, můžeme je chápat tak, že byly vysvětleny s pomocí zmiňovaných principů, a to stejným způsobem, jako když se přírodní události vysvětlují stanovením univerzálních kauzálních zákonů, o nichž se předpokládá, že jejich vzájemné vazby řídí.

Rád bych dodal, že pokud historik přináší „zápletku“, jejímž prostřednictvím se dostává událostem vyprávěného příběhu určitého druhu formální soudržnosti, provádí stejný druh činnosti jako přírodní vědec, když identifikuje součásti nomologicky deduktivního argumentu, na jejichž základě tvoří svá vysvětlení. Rozlišuji však mezi konstrukcí