

## Aleš Haman

# Fikce autenticity a autentizace fikce

**P**řídavné jméno autentický znamená podle slovníku cizích slov „původní, pravý, hodnověrný“. Hovoříme-li o beletristické fikci, můžeme si klást otázku v dvojím směru. Na jedné straně lze zkoumat, jakými prostředky autor vyvolává ve čtenáři představu, že imaginární svět jeho díla je ekvivalentní světu, v němž žije, ježž zakouší. Na druhé straně je možno obrátit pozornost také k tomu, do jaké míry je spisovatelova fikce, respektive tvorba, jež představuje nějaký fiktivní svět, autentická. V každém z obou směrů vystupuje do popředí jiný významový odstín slova „autentický“; v prvním případě se tážeme po prosředcích posilujících účinek hodnověrnosti či věrohodnosti, to znamená zdánlivé ověřitelnosti obrazu vytvořeného umělcem. Je to v podstatě otázka sugestivnosti vytvářené řečovými prostředky v představě vnímatele. V druhém případě nejde o věrohodnost, nýbrž o pravost obrazu vytvořeného umělcem. Jde tedy o atribuci autorství, která ovšem může mít opět různý smysl: buď jde o přiřčení původu díla, které není signováno, nebo jde o zdůraznění faktu, že jde o umě(leck)ý výtvar, tedy o fikci, nikoliv o fakticitu.

Obě stránky významu slova („autentický“) nabízejí umělcům možnost pohrávat si jak s hodnověrností, tak s umělou vytvořeností fikce. Beletrie, která sugeruje čtenáři představu, že příběh, který vypráví, se skutečně udál (nebo se podle aristotelovské zásady udát mohl), má povahu mimetickou. Používá se při výstavbě fiktivního světa prvků, které odpovídají tělesné zakotvenosti člověka v světě.

Literární fikce, představený svět literárního díla, je produktem vyprávěcích postupů. Současná teorie vyprávění si klade otázku, jak se liší vyprávění fiktivních příběhů od historiografie. Souvisí to nepochybně s přítomnou skepsí vůči věrohodnosti

dějepisectví vyvolanou krizí ideologických systémů, na jejichž základě byly historické konstrukce budovány.

Francouzský historik **Gérard Genette** se ve své knize **Fiction et diction** (du Seul, Paris 1991) zabýval problémem rozlišení výpovědí (řečových aktů) fiktivních a non-fiktivních. Vycházejí z názorů teoretika řečových aktů Searla dospěl k závěru, že „výpovědi záměrně fiktivní jakožto tvrzení nemíněná vážně nebo doslovně skrývají ve způsobu nepřímé řeči nebo řeči obrazné zjevnou otázku či deklaraci fiktivnosti“. Odvolává se přitom na názory německé autorky **Kate Hamburgerové**, která odlišila vyprávění ve 3. osobě, jímž neosobní vyprávěcí funkce (obecný, „vševědoucí“ vypravěč) tvoří fiktivní svět, v němž existují samostatné subjekty postav, od projevu lyrického, který je výpovědí historickou čili skutečnou, jejíž mluvčí však je neurčitý. Vyprávění v 1. osobě Hamburgerová chápe jako vyprávění využívající postupů autobiografie a vylučuje ho z oblasti fikce.

Toto vše souvisí s otázkou fiktivní autenticity neboli způsobu, jak dosáhnout dojmu hodnověrnosti vyprávění. Řešení Hamburgerové vylučující vyprávění v 1. osobě z oblasti čisté fikce naznačuje, že je to prostředek, jímž spisovatel může navodit představu bezprostředního vztahu vypravěče k příběhu, a tedy sugerovat jeho hodnověrnost, jeho kvazihistoričnost. Můžeme v tomto případě hovořit o personifikaci vyprávěcí funkce či o personální vyprávěcí situaci, jak ji charakterizuje Stanzel.

Jako prostředku sugescie hodnověrnosti užíval vyprávění v první osobě i **Jan Neruda**. Jeho rejstřík vyprávěcích postupů v **Povídkách malostranských**, jimiž navozoval fikci autentičnosti, byl však bohatší. Podívejme se, jak si počínal.

Analýzou vypravěče v **Povídkách malostranských** se zabýval **Artur Závodský**. Rozlišil vyprávěcí postup objektivní, „scénický“ (Týden v tichém domě, Večerní šplechty) a vyprávění personální, kde vypravěč byl prezentován v podobě pamětníka, respektive svědka vyprávěných událostí, až po vyprávění stylizované autobiograficky. Právě to jsou postupy, jaké mu umožňují navodit představu hodnověrnosti, fikci autentičnosti. Nejde však jen o vyprávěcí postupy; autor využívá i prvků městského lokálního koloritu rázovité pražské čtvrti, tedy reálného světa existujícího nezávisle na fiktivním obrazu, stejně jako určení časových (datum pohřbu kupce Velše, datum plánovaného „rozbití Rakouska“), což vše sugeruje dojem kronikářské fakticity. Představu historické reálnosti posilují i postavy, které jsou vzaty z reálného života (Nerudův gymnaziální profesor Mühlwenzel v povídce Hastrman). K posílení fiktivní hodnověrnosti přispívají též odkazy vypravěče „pamětníka“ na mínění místních autorit (jejich význam je ovšem zároveň zpochybněn humorným



odstupem) nebo (rovněž ironicky zlehčené) poukazy na „obecné mínění“ obyvatel Malé Strany.

K nejvýraznějším momentům posilujícím fikci autentičnosti patří autobiografická stylizace povídek; dvě z nich jsou pojaty jako osobní vzpomínka (*Svatováclavská mše, Jak to přišlo...*) z dětství, jedna jako zážitek z dospělosti (*U tří lilíí*). Povídka *Jak to přišlo...* byla v časopiseckém znění stylizována jako „cizí“ vzpomínka někdejšího spolužáka Adama Nevhardta, tedy jako vyprávění zprostředkované. V této podobě, jako autobiografické vyprávění postavy odlišné od autora, se blížila závěrečné próze Povídek malostranských, *Figurkám*.

Pro tuto závěrečnou prózu stejně jako pro úvodní *Týden v tichém domě* a „středově“ *Večerní šplechty* je však příznačný ještě jiný rys. Mohli bychom ho charakterizovat jako protějšek fiktivní autenticity, totiž jako autentizaci fikce. Jde o vstup autora samého jako existující literární osobnosti do světa fikce. V *Týdnu* je tento autentizující vstup zamaskován v postavě mladého syna hokynářky Bavorové. Jeho totožnost s autorem prozrazuje však pasáž z rozhovoru s doktorem Loukotou, v níž je parafrázován Nerudův literární program: „... *Stanovisko evropské literatury vůbec bude mým stanoviskem. Budu psát moderně, totiž pravdivě, brát osoby ze života, život v nahotě jeho líčit, přímo řeknu, co myslím a co cítím.*“ (s. 71) V tomto projevu se takřka doslovně opakují názory z programového článku *Škodlivé směry* (ostatně i Bavorova noveletka z úřednického prostředí odpovídá stylově *Arabeskám*).

Při této příležitosti lze také připomenout slova Bavorova oponenta, starého mládeence Loukoty: „*Sesypou se na vás, zaprvé za vaši samostatnost, která se v malých rodinách a v malých národech netrpí, zadruhé za to, že líče pravdu kopnul jste do malého světa a do malých lidí.*“ Těmito slovy Neruda naznačuje souvislost své poměrně rozsáhlé novely (97 stran) a anoncovaným románem *Malí lidé*; možná že *Týden v tichém domě* byl součástí tohoto projektu, jenž takto vešel do světa fikce.

Ve *Večerních šplechtech* vstoupil autor do svého představeného světa jako postava pojmenovaná příjmením Hovora, jehož Neruda užil jako pseudonym u své prvotiny *Oběšenec*. V třetím případě se v závěru *Figurek* objevuje autor pod vlastním jménem, když na něho ústřední postava povídky a její vypravěč žertovně žehrá jakožto na tvůrce celého povídkového souboru.

Zdánlivě jde o pouhou vtípnou pointu, tak oblíbenou v Nerudově próze a poezii. Protože je to však zároveň vyvrcholení autorových „vstupů“ do vlastního fiktivního světa, musíme se ptát, zda neplní ještě jinou funkci. V úvodu bylo řečeno, že autentizace fikce znamená, že do popředí vystupuje významový odstín původnosti oproti

hodnověrnosti. Autentizace fikce poukazuje na její individuální lidský původ, k autorovi jako existující historické osobě.

To však naznačuje, že nejde o mechanickou kopii fakticity, o „fotografii“ skutečnosti – jakkoli se autor snažil dodat své fikci na hodnověrnosti, nýbrž že jde naopak o umělý výtvar vyprodukovaný s estetickým záměrem, tedy že jde o umělecké dílo.

To sice vtahuje do svého obrazného plánu prvky světa reálného, historického ve snaze působit hodnověrně, avšak tyto reálné, empirické prvky se stávají součástí specifického světa, světa představivosti. Ten jejich fakticitu absorbuje a přeměňuje je v tvarové motivy, jejichž funkce ve výstavbě obrazného plánu z nich činí součásti umělecky znakové výstavby díla, které nesou esteticky kvalitativní významy. Konkrétní místní i časové údaje dotvářejí rámeček příběhu či události jako všedního světa blízkého lidské zkušenosti – tím se stávají nositeli estetického významu „světskosti“ spojeného s kategorií estetické „nizkosti“. Ta však je u Nerudy pomocí dalších postupů (napětí tragičnosti a komičnosti, uvědomělosti a naivity) představena jako svět bohatý skrytou životní dynamikou. Malostranská fakticita se v uměleckém ztvárnění Nerudově stala úsměvným, byť i hořkost nepostrádajícím obrazem malého, maloměstského prostředí (tak typického pro český život) a zároveň postihujícím i rysy obecných lidských vztahů jím podmiňovaných.

I když Genette ve svých úvahách o fikci a dikci dospěl k názoru, že „*je třeba připustit, že neexistuje ani čistá fikce ani historie tak přísná, že by se zdržela jakékoli zápletky a jakéhokoli románového postupu*“, nicméně z výkladu o fiktivní autentičnosti a autentizaci fikce vyplývá, že umělecká fikce se liší od faktické výpovědi právě tím, že výpovědi v ní pozbývají měřítka hodnověrnosti, a to i v případě, že se v ní objevují prvky vzaté z reality.

Hamburgerová měla pravdu, když z hlediska logiky řeči kladla literární fikci do roviny „bezčasí“, respektive mimo reálný čas i prostor (tj. do sféry imaginace). Imaginární fikce se sice opírá s prvky smyslové zkušenosti, ale zároveň vytváří svébytný svět na této zkušenosti nezávislý; může se ovšem zdánlivě realitě (zkušenosti) přibližovat, stejně jako se od ní může vzdalovat. Představený svět (podle Ingardena „*svět představených předmětností*“) je integrální součástí uměleckého díla – znaku, které nevypovídá o skutečnosti v její předmětné jsočnosti, nýbrž o životě a jeho hodnotách vcelku, jak je syntetizuje právě hodnota estetická. Fikce sama může být autentická jen potud, pokud odkazuje k svému původci. Tím ovšem zároveň prozrazuje svou uměl(eck)ost. Uměleckou fikci nelze na rozdíl od historiografie hodnotit měřítkem hodnověrnosti. Ta se v umění stává součástí esteticky kvalitativní výstavby umě-



leckého znaku; uplatňuje se jako opozice vůči „neuvěřitelné“ fantasknosti, která se vymyká principům tělesné smyslové zkušenosti. Obě polohy jsou v uměleckém díle přítomny, explicitně či implicitně (u Nerudy například v podobě převrácenosti malostranského světa, v němž fámy, předsudky a iluze platily za „skutečnost“, byly hodnověrnější než skutečný stav věcí). Na dynamickém napětí těchto poloh a jeho vyvažování je také založen estetický účinek uměleckého díla.

## Libor Pavera

### Korespondence v rouše románu

#### (Fikce – autenticita a interpretace)

**T**eorie literatury se obvykle utíká a cívá do zvoněného povodí jevitel. V centru stojí internet a Leonardo DiCaprio na poloze Hlasůle viděn, jakožto text. Čteme pro něho snad málo povzbudivé věty ve Hlasovém čase obvykleho Tyat. Vypájející za slova Petra A. Billa několik zaslýchá, že bych se neměl mluvit s hlasem bláznů, ale především proto, abych se všiml, že každý z nich je v rámci svého kontextu vnímán jinak. Jakkoli kontexty, zejména způsob, jakým běží o mázky, které si znovu a znovu připomíná a klíče.

Čtení vyžaduje pro lepší zřízení patří nejenom k věcem zřejmým a dočasným, ale i k těm, které literární věda a její vědci v mnohém zhoršují po destrukci její, ale dočasně bez možnosti se o něm dělat, že jde o problematiku pro literární vědu vyžadující fundamenální. Souvisí s tím podstatou nejen s dočasnými literatury, ale i s těmi, které se literatury, která se nikdy bývala zvoněována a úroveň založenou na literární modelování světa a člověka, ale toto téma má úzkou vazbu rovněž na vyžadování předmětu zájmu literární vědy. Koncept o jeho důležitosti podává výmluvně vyžadování, že bývala přetvořována každá na počátku témat každé příručky literární vědy, včetně poznání zvláštností nedávno vydaným příkladem světově známé teorie literatury Reného Wellek a Austina Warren.

Libor P. A. / *Teorie literatury v USA: „Ne jen, ne jen, ne jen“* / Tyat, 5, 1998, 1: 11  
11. vydání, s. 24