

# POLITIKA FIKCE<sup>1</sup>

*Jacques Rancière*

Úvahy, které vám dnes předložím, tvoří součást mé práce o literární fikci; nejprve musím připomenout základní principy, které tato práce sleduje, abych se tak vyhnul jistým nedorozuměním. Literární fikce je nejčastěji ztotožňována s vymyšlením imaginárních bytostí a situací, proti nimž je stavěna hmotná realita. Přinejmenším od Aristotelových dob však víme, že fikce je něco docela jiného než vytváření imaginárních bytostí. Fikce je určitá struktura racionality. Je to způsob prezentace, který činí věci, situace či události vnímatelnými a srozumitelnými. Je to způsob propojování, který buduje jisté formy koexistence, následnosti a kauzálního zřetězení mezi událostmi a dává těmto formám podobu možného, skutečného či nutného. Tento dvojitý úkon je vyžadován vždy, když je třeba vytvořit jistý dojem skutečnosti a vyjádřit formu její srozumitelnosti. Rozpoznáme-li tuto nutnost, jíž je fikce podrobena, nemá to nic společného s žádným „relativismem“. Nejedná se zde o pravdivost nebo nepravdivost nějakých faktů. Jedná se o podobu racionality, podle níž jsou tato fakta propojována. Politici, novináři, sociologové či historici vytvářejí fikční dílo pokaždé, když musí pojmenovat nějaké subjekty, vymezit nějaké situace, propojit nějaké události a vyvodit z nich, co je možné nebo nemožné. Věc se však má tak, že na to ochotně zapomínají, aby se mohli dovolávat výhradně skutečnosti. A dobrý prostředek, jak něco takového učinit, je zaměřit se na literární fikci jako na předmět zkoumání a ukazovat, jak tato fikce opomíjí nebo zakrývá tvrdé skutečnosti ekonomiky, politiky nebo společenského konfliktu. Odhalování skutečnosti skryté za fikcí umožňuje vyhnout se tázání po fikčních formách, které sami využíváme. Proto může být někdy užitečné celou věc obrátit: potom používáme výslovně přiznané formy fikce, abychom zproblematizovali dojem reality vytvořený různými diskursy, jež o sobě tvrdí, že nejsou ničím jiným než vyjádřením nepřikrášlené skutečnosti. Výslovně přiznaná fikce má totiž jednu epistemologickou výsadu: nemusí popírat svůj fikční charakter.

<sup>1</sup> Z francouzského originálu přeložil Josef Fulka.

Naopak zviditelňuje ony způsoby prezentace faktů a propojování událostí, jež se jinak vydávají za prosté vyjádření objektivní reality, jakožto předměty určité konstrukce. Proto je vhodnější k tomu, aby nás poučila o různorodých způsobech, jak vytvářet dojem skutečnosti a vazbu tohoto dojmu skutečnosti k vládnoucímu řádu. Nemůže se spokojit, tak jako jiné diskursy, se stavěním fikce proti skutečnosti. Je nucena zkoumat radikálnější rozdíl, oddělující fikci od absence fikce, rozdíl mezi „něco se děje“ a „nic se neděje“. A nepochybně právě tehdy, když se usazuje na hranici oddělující toto „něco“ od „ničeho“, nabývá literatura své největší síly. A právě zde také možná nabývá svůj nejradikálnější politický význam.

Takové tvrzení se může zdát paradoxní. Přesně k témuž závěru však dospívá nejpozoruhodnější kniha věnovaná dějinám literární fikce v západním světě: mám na mysli Auerbachův spis *Mimesis. Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*, vydaný roku 1946. V poslední kapitole Auerbach vzdává poctu knize, kterou pokládá nejen za výsostně dovršení západní literatury, ale také za příslib „společného života lidí na zemi“.<sup>2</sup> Existuje zajisté nemálo knih, které přetřásají útrapy a naděje proměňujícího se lidstva. Ta, kterou si volí Auerbach, je ovšem velkým eposejím o lidském údělu zdánlivě velmi vzdálena. Jedná se totiž o román *K majáku* od Virginie Woolfové, vyprávějící příběh jednoho večera a jednoho dopoledne, tvořený bezvýznamnými událostmi, které prožívá rodina trávící čas na svém ostrovním letním sídle. A pasáž, kterou se Auerbach rozhodl komentovat, aby své tvrzení odůvodnil, nám líčí tu nejbanálnější událost v domácnosti: paní domu, žena jménem paní Ramsayová, plete pro chlapce strážce majáku punčochy, které přeměřuje na svém vlastním synovi.

Jak může líčení tohoto letního večera v kruhu maloburžoazní rodiny ohlašovat budoucnost lidstva? O dvě kapitoly dříve tentýž Auerbach definoval podstatu moderního románového realismu. Realismus, tvrdí Auerbach, může zobrazovat člověka jen jako zasazeného do stále se vyvíjející politické, hospodářské a společenské globální skutečnosti. Tato globální skutečnost se v prostoru oněch dvou kapitol očividně rozpadla. Spolu s ní se však také podle všeho ztratil způsob zřetězování událostí, jenž představoval samo jádro románové fikce. Přesně nad touto dvojí ztrátou lomil ve třicátých letech rukama i jiný teoretik románu, György Lukács, který pranýřoval vývoj směřující od primátu aktivní narace k nadvládě pasivního popisu. Skutečný realismus byl podle něho ztělesněn v románech Balzacových. Balzac totiž uváděl na scénu „plné postavy“ bojující za dosažení svých cílů. Zápasy, které ony postavy podstupovaly, umožnily Balzacovi ukázat dynamiku společenských konfliktů v době expanze kapitalismu. Úpadek románu se o třicet let později projevil v románech Zolových. Líčení činů zde postupuje místo vyprávění o věcech. Zola popisoval formy společenského dění jako neživé věci, jako po sobě následující a vedle sebe postavená „zátiší“. A odtud se v díle

<sup>2</sup> Erich Auerbach, *Mimesis. Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*, přel. M. Žilina, R. Preisner a V. Kafka (Praha: Mladá fronta, 1998), s. 466.

Jamese Joyce dospělo k meznímu bodu fragmentace zkušenosti, kde se sám vnitřní život postav přeměňoval „na něco statického a zvěčněného“.

Touž cestou od Balzaca k Virginii Woolfové se zdánlivě ubírá i Auerbach: je to cesta, která se odchyluje zároveň od umného uspořádávání fikčních zápletek i od společného života lidí. Auerbach však tomuto vývoji připisuje význam, který celou perspektivu zcela převrací: mikrovypřávením Virginie Woolfové nás neodvádí od zásadních otázek lidského společenství. Právě naopak, otevírá jeho budoucnost. A pokud tak činí, není to *navzdory tomu*, že ničí ono uspořádání dějů, které bylo doposud pokládáno za ústřední princip literární fikce, nýbrž *právě proto*, že je ničí. Cituji Auerbacha:

Co se uskutečňuje zde v románu o majáku, o to se pokoušela všechna díla toho druhu, ne vždy ovšem se stejnou schopností vnitřního zření a se stejným mistrovstvím: položit důraz na kteroukoli událost, vytěžit z ní maximum nikoli ve službě nějaké záměrně široké dějové souvislosti, nýbrž kvůli ní samé.<sup>3</sup>

To je podivuhodné tvrzení: svrchované dovršení západoevropské realistické fikce spočívá ve zničení „záměrně široké dějové souvislosti“, jež se zdá být minimální podmínkou kterékoli fikce jako takové. Tímto dovršením je přednostní postavení udělené *kerékoli události* – Auerbach rovněž používá výrazu *libovolný okamžik*. Jak o tomto dovršení v podobě radikálního zničení uvažovat? A jakým způsobem důraz na libovolný okamžik předpovídá nový společný život na zemi? Auerbach na to odpovídá jen banálními úvahami o obsahu těchto jednotlivých okamžiků, kterýžto obsah se podle jeho slov týká toho, co je „elementární a společné v lidech vůbec“. Předtím však toho řekl dost, abychom si mohli uvědomit, že ona společná věc, jež je ve hře v libovolném okamžiku, se netýká obsahu času, nýbrž jeho formy samé. Existuje-li nějaká politika fikce, nepovstává ze způsobu, jakým fikce zobrazuje strukturu společnosti a jejích konfliktů; nepovstává ze sympatie k utlačovaným, již může vzbudit, ani z energického odporu vůči útlaku, jež může vyvolat. Povstává právě z toho, co jí dává existovat jakožto fikci, tedy ze způsobu, jímž vymezuje a navzájem propojuje události. Jádrem politiky fikce tkví v jejím nakládání s časem.

To je koneckonců známo už od antiky a v exemplární podobě to bylo formulováno v deváté kapitole Aristotelovy *Poetiky*, kde Aristotelés vysvětluje, v jakém ohledu je básnictví *filosofičtější* než dějepisectví. Podle Aristotela je to proto, že básnictví – tímto výrazem míní nikoli hudebnost veršů, ale výstavbu fikčního děje – nám říká, jak se věci *mohou* stát. Říká, jak se přiházejí v návaznosti na určité nutné nebo pravděpodobné zřetězení příčin a následků. Vyznačuje se tedy právě využíváním času jakožto principu racionality. V tomto ohledu stojí proti dějepisectví, které nám vypráví jen o tom, jak se věci přihodily jedna po druhé, ve své empirické souslednosti. Tragický děj nám takto

<sup>3</sup> *Ibid.*

ukazuje zřetězení událostí, díky němuž lidé dospívají od nevědomosti k vědění a od štěstí k neštěstí. Nejsou to, pravda, jacíkoli lidé, nýbrž ti, kteří musí „patřit k lidem žijícím ve velké slávě a štěstí“.<sup>4</sup> Aby člověk upadl ze štěstí do neštěstí, musí totiž náležet ke světu těch, jejichž činy závisejí na rozmarech Štěstěny. Aby na ně mohlo dolehnout tragické neštěstí, jež je zapříčiněno nikoli špatnou povahou, ale pochybením, musí patřit k těm, kteří se mohou dopouštět chyb, protože mohou pojímat velké záměry a vystavovat se tak ranám osudu převraccujícího zamýšlené důsledky. Básnická racionalita nutných či pravděpodobných sledů událostí se týká těch lidí, o nichž říkáme, že jsou činní či *aktivní*, poněvadž žijí v čase účelů: zamýšlených účelů jednání, ale také v čase onoho účelu o sobě, jež představuje privilegovaná forma nečinnosti zvaná volný čas. Tento čas stojí v jasném protikladu k času lidí *pasivních* nebo *mechanických*, ne snad proto, že nic nedělají, ale proto, že veškerá jejich aktivita je uzavřena v kruhu prostředků vázících se na bezprostřední účely přežití, a proto, že nečinnost je pro ně vždy jen nutným odpočinkem mezi dvěma energetickými výdaji.

Uměle vystavěná fikce je racionálnější než popsaná empirická skutečnost. A tato nadřazenost je nadřazeností jedné časovosti nad druhou. Tyto dvě aristoteléské teze zakládají dominantní racionalitu fikce, trvajících po období, které se dosud neskončilo. Zakládají ji na hierarchii, kterou nebylo nutno argumentačně odůvodňovat, protože náležela k evidencím strukturujícím tehdejší svět: na hierarchii životních forem, rozlišujících mezi „aktivními“ a „pasivními“ lidmi na základě samotného způsobu, jímž obývají čas, na základě smyslového rámce jejich činnosti a nečinnosti. Lze si potom položit následující otázku: nedošlo v moderní době k zániku této hierarchie časovostí, o kterou se opírala fikční racionalita? Nebyl to zvláště marxismus, který ji celou převrátil? V marxismu je to právě temný svět produkce a reprodukce materiálního života, jenž se stává hlavním principem kauzální racionality. Jsou to dějiny, takto definované na základě své podstaty – produkce materiálního života –, které staví svou racionalitu proti arbitrárním fikčním konstrukcím a otevírají těm, kdo pochopí jejich zákony, budoucnost v podobě lidstva bez hierarchie. Avšak převrátit nějaký protiklad stále ještě znamená uchovávat jeho prvky i strukturu jejich vztahu. A věda o dějinách hierarchii časovostí vskutku převzala. Jistě, tato věda již není tím marným poznáním, k němuž se tragičtí hrdinové dopracovávali příliš pozdě, v okamžiku svého pádu ze štěstí do neštěstí. Tomu, kdo jí disponuje, naopak skýtá takovou vizi zřetězení příčin a takovou možnost uzpůsobit prostředky účelům, aby mohlo být zajištěno štěstí budoucí. Činí to ale jen tak, že proti sobě znovu staví čas aktivních lidí, čas zřetězení příčin poznávaného vědou a uskutečňovaného jejími držiteli, a čas lidí pasivních, které jejich hmotné zájmy nutí zůstat v jeskyni, kde se věci vyjevují pouze jedna za druhou, v soumeznosti, kterou neuspořádává nic kromě ideologických přeludů.

<sup>4</sup> Aristotelés, *Poetika* 1453a, přel. M. Mráz (Praha: OIKOYMENH, 2008), s. 73.

Jakožto forma vyprávění je marxistická věda o dějinách stále ještě aristotelská. A pokud bere v potaz literární fikci, potom zcela přirozeně kloubí svá zdůvodnění se zdůvodněními vycházejícími ze starodávné fikční hierarchie. Právě takto postupuje Lukács, když dává do protikladu dvě temporality: na jedné straně narativní čas autentického realistického románu, který popisuje činy „plných postav“, jež nám, sledujícíce na vlastní riziko své cíle, odhalují strukturu společenské reality a dějinného vývoje, a na straně druhé čas sukcesivní, zvěčněný čas zátiší popisovaných v naturalistickém románu, nebo čas joyceovské fragmentace zkušenosti. Dost možná, že právě toto spojenectví mezi novou vědeckou racionalitou a starou racionalitou fikční vytušil Auerbach tehdy, když spojuje „vážný moderní realismus“ se zobrazením člověka „v jeho zasazení do konkrétního, stále se vyvíjejícího politického, společenského, hospodářského komplexu skutečnosti“.<sup>5</sup> Tato stále se vyvíjející skutečnost možná pouze neustále reprodukuje oddělení mezi těmi, kdo žijí v čase příčin, a těmi, kdo žijí v čase následků. Příklady, jimiž Auerbach dokládá výboje francouzského realistického románu, jsou ve skutečnosti vesměs protipříklady, místa a momenty, v nichž se tento vývoj, jak se zdá, zastavil: je to zatuchlinou páchnoucí jídelna penzionu paní Vauquerové v Balzacově *Otcí Goriotovi*; nudné obědy v paláci de La Mole ve Stendhalově *Červeném a černém*; anebo nudné večeře ve vlhké jídelně rodinného domu ve Flaubertově *Paní Bovaryové*. Tento zdánlivý rozpor má svou logiku: „vážný realismus“ je podle Auerbacha také, ba dokonce především takový realismus, který narušuje starodávné rozdělení vykazující zobrazování drobného lidu do nízkých žánrů, jako je komedie nebo satira. Je to takový realismus, který z nich naopak činí subjekty schopné těch nejhlubších a nejspletitějších citů. Přesně tohle symbolizují Julián Sorel, tesařův syn, který se rozhodne vzít útokem společenskou hierarchii, a Ema Bovaryová, statkářova dcera bažící po ideálních vášních – oba dva to myslí natolik „vážně“, že jejich touha žít jiný život než ten, jenž je předurčen lidem jejich postavení, je potrestána smrtí. Nuže, žít jiný život, to znamená především obývat jiný čas než čas práce a reprodukce. A vstupní branou do tohoto jiného času je nuda. V životě těchto takzvaných „pasivních“ lidí, jejichž čas se řídí výhradně rytmem střídání práce, která je živí, a odpočinku, jímž obnovují síly, není za normálních okolností pro nudu místo. Nuda a snění jsou nové zkušenosti času, jež boří zeď rozdělující lidské bytosti do dvou kategorií podle toho, jakým způsobem obývají časovost. Nuda, kterou zakouší dělnický synek Julián Sorel nebo statkářská dcerka Ema Bovaryová, je již překročením tohoto rozdělení mezi lidskými bytostmi stvořenými pro jednání a volný čas a bytostmi stvořenými pro práci a odpočinek.

Hierarchické rozdělení temporalit není narušeno ze strany společenského komplexu skutečnosti. Je narušeno naopak díky jeho zrušení, díky tomu, že kdokoli může vstoupit do onoho prázdného času, který se rozpíná do světa neznámých vněmů a vášní.

<sup>5</sup> Auerbach, *Mimesis*, s. 391.

Pro nerozvážené mladíky a dívky je to neznámý svět, v němž si spálí křídla a ztratí život, ale je to také nový svět pro fikci, která v něm odhaluje dosud nevídaný časový rozměr: časové tkanivo, jehož rytmy již nejsou definovány vytčenými cíli, činy směřujícími k jejich uskutečnění a překážkami, jež je oddalují, nýbrž těly přemísťujícími se v rytmu jednotlivých hodin, rukama utírajícíma zamžené okenní tabulky, aby bylo možno hledět na padající déšť, hlavami opírajícími se o dlaně, bezradně svěšenými pažemi, známými nebo neznámými tvářemi, které se rýsují za okny, zvučnými nebo kradnými kroky, odeznívajícím nápěvem, uplývajícími minutami, rozpouštějícími se do bezejmenné emoce. Takový je čas Emy Bovaryové za onoho dne, kdy se odehrává slavná scéna s jídlem, kterou cituje Auerbach. Pro hrdinku, jež neví, na co vlastně čeká, a neví ani, že toto nevědění samo představuje jakousi novou slast, je to bezpochyby čas trýznivý. V každém případě je to však nová časovost pro fikci osvobozenou od různých očekávání, která znala až příliš dobře, a otevírající se naopak nekonečnému množství roztodivných nepatrných vněmů a bezejmenných emocí, z nichž sestávají životy vymaněné z hierarchie temporalit.

Bezpochyby právě touto cestou se fikční demokracie přesouvá z oněch velkých dějin, do nichž ji věda o dějinách přirozeně umísťovala, k univerzu smyslových mikroudálostí. Demokratická revoluce ve fikci nespočívá ve velkém vpádu mas na dějinnou scénu. Podobně jako každá revoluce je však zvratem, díky němuž se ti, kteří nebyli ničím, stávají vším. A stát se vším na rovině fikce znamená stát se samotným pletivem, v jehož nitru – a jehož očky – drží události navzájem pohromadě. K velké revoluci, již Auerbach nepřímo nastiňuje, aniž by ji jasně vymezil, dojde tehdy, když se pletivo, jímž události drží vzájemně pohromadě, stane právě tím pletivem, v němž se určité události přiházejí takovým lidem, kterým by se nemělo nic přiházet, lidem, kteří mají žít v nicotném světě repetitivního času, v jeskyni, kde věci prostě následují jedna po druhé. Libovolný okamžik tedy není jednoduše momentem nějakých podstatných aktivit, jimž, jak říká Auerbach, se věnují všechny lidské bytosti. A příslib pro lidstvo, obsažený v libovolných okamžicích u Virginie Woolfové, netkví v tom, že v jednom a témž okamžiku jsou všude na světě ženy, které pletou punčochy a pečují o svoje děti. Tkví ve vynálezu určité formy času, která již nikoho nevylučuje. Čas tradiční fikce vylučoval hned nadvakrát. Vylučoval na své horizontální ose, kde z každého okamžiku činil prostý přechod k okamžiku následujícímu. A vylučoval i na ose vertikální, kde odděloval ty, kdo žili ve světě jednání, od těch, kdo žili ve světě opakování. „Libovolný okamžik“ je naproti tomu atom času, který do sebe nadvakrát cosi zahrnuje. Na jedné straně je to čas koexistence, v němž jeden moment již neruší druhý, nýbrž navzájem do sebe pronikají a rozšiřují se ve stále větších kruzích. A na druhé straně je to čas bez hierarchie, čas tvořený mnohostí smyslových událostí, sdílených rovnoměrně všemi. To dokládá jiný román od Virginie Woolfové, *Paní Dallowayová*, příběh jediného dne, kdy jedna elegantní dáma, její dcera a její bývalý nápadník při procházkách Londýnem zakoušejí do té doby neznámý časoprostor. Tytéž bezvýznamné smyslové události – hluk spalovacího motoru či aeroplán kreslící bílým kouřem na obloze písmena – se

postupně šíří a zasahují podobným způsobem všechna těla, zvláště pak ta, která starý řád držel stranou nebo činil neviditelnými.

Avšak libovolný okamžik není jen atom času koexistence: je to také okamžik vratký, setrvávající přesně na hranici mezi ničím a vším. Je to okamžik setkání těch, kdo žijí v čase všeobecně sdílených smyslových událostí, a těch, kdo žijí mimo čas, tam, kde se již nic nemůže přihodit. Soustředné kruhy sdíleného libovolného okamžiku, které se v londýnských ulicích splétají okolo elegantní Clarissy Dallowayové, se takto zastavují a lámou u dvou mezních postav. Ze stanice metra se jako z hlubin země vynoří chvějící se postava podobná zrezivělé pumpě, jejíž hlas neprozrazující věk ani pohlaví mumlá jakýsi nesrozumitelný zpěv bez začátku či konce.<sup>6</sup> A pak je zde mladík zklamaný ve svých básnických ambicích a traumatizovaný válkou, jehož halucinace přemění pletivo libovolných smyslových událostí na zjevení nového náboženství, které musí hlásat celému světu. Zrezivělá pumpa se ztratí v městské krajině. Avšak onen mladík, Septimus Smith, se musí vrhnout z okna, aby unikl lékařům, kteří ho chtějí zavřít do psychiatrické léčebny. Vlastním úkolem literatury je potom vyjádřit sílu těchto vratkých okamžiků, kolísajících mezi událostí a ne-událostí, promluvou a němotou, smyslem a ne-smyslem v jeho dvou podobách, totiž v podobě stupidity chybění smyslu a v podobě šílenství přemíry smyslu. Úkolem literatury je budovat s pomocí slov společný svět, jenž do sebe zahrnuje i oddělení samo, jenž propojuje smysluplně uspořádaný čas dne prožívaného Clarissou Dallowayovou a ženami, které potkává, se strnulým časem „zrezivělé pumpy“ zpívající naproti vchodu do metra či s dezorientovaným časem Septimovým. Toto zahrnutí vyloučeného však není ani zrušením rozdílů ve sféře univerzality, která by je přesahovala, ani uznáním jejich mírumilovné koexistence. Je to násilný úkon spočívající v tom, že do určité formy smyslového sdílení je zahrnuto právě to, čím je samo toto sdílení ničeno, že do řeči je zahrnuto něco, co se této řeči vymyká.

Toto zahrnutí často nabylo podobu kolísavé linie vytyčené mezi ničím a téměř ničím, mezi významným a bezvýznamným, všedním a nevšedním. A toto vytyčení bylo často výsadou specifických literárních útvarů, totiž básně v próze či povídky: krátkých vizionářských vyprávění s nevypočitatelnými účinky nebo vyprávění o náhodných setkáních, jimiž probleskuje závrat z neznámých světů; namátkou se vynořující vzpomínky na nějaký večer, na nepatrné události odhalující hlubiny vášní, skryté v nějakých nahodilých životech, atd. Tyto příběhy načrtávají křehkou linii, znovu přivádějící do společného světa a času ty, kteří jsou zapomenuti na dně nějaké trhliny nebo vytlačeni na okraj: Flaubertova skromná služka, v níž klímají vášně mnohem bouřlivější než vášně její paní, Maupassantova vyplétačka, odhalující v okamžiku smrti tajemství své šílené lásky, anebo Čechovův fiakrista, vyprávějící svému koni o neštěstí, jehož příběh nechce žádný z jeho uspěchaných zákazníků poslouchat. Tato práce na linii oddělující „nic“ a „něco“ je exemplárně patrná v povídkách brazilského spisovatele João Guimarães

<sup>6</sup> Virginia Woolfová, *Paní Dallowayová*, přel. K. Hilská (Praha: Odeon, 2004), s. 65.

Rosy, vydaných ve svazku s názvem *První příběhy*. Jedna z nejprostších, povídka zvící čtyř stran, se jmenuje „Sorôco, jeho matka a jeho dcera“. Odehrává se na venkovském nádražíčku. Právě zde, na odstavné koleji, vzbudí jeden vagon pozornost svým zvláštním tvarem a zamřížovanými okny. Kolem vagonu se pozvolna shromáždí zástup, čekající na ty, jimž jsou tyto mříže určeny: na dva blázny, matku a dceru jistého Sorôca, o němž nevíme, kdo to je, stejně jako nevíme, proč obě ženy vlastně zešlely. Vystupují z nicoty a ihned se do ní zase navracejí, vstoupivše do vagonu, jenž je má odvézt do vzdáleného blázince. Zdá se tedy, že vyprávění je jen příběh určitého konce bez počátku, příběh o důsledku neštěstí, které pro takovýto druh lidí existuje odjakživa. Nejde podle všeho o nic jiného než o rozloučení anonymního zástupu s těmito bezejmennými nešťastníci. Stane se však ještě něco. Téměř nic. Bláznivá dívka zvedne ruce a začne zpívat: melodii, která není ani čistě zazpívaná, ani nemá žádná přesná slova; melodii, která se podobá zvuku zrezivělé pumpy, vydávané stvořením bez věku a bez pohlaví v *Paní Dallowayové*. Tento falešný a nesmyslný nápěv, jenž onu dívku, jak se zdá, definitivně uzavírá do jejího šílenství, však v Rosově příběhu vyvolá pravý opak. Začne se stěhovat od úst k ústům jako na nějaké operní scéně. Nejprve na něj naváže Sorôcova matka, hlasem, jenž pomalu zesiluje a doprovází nekonečný zpěv její vnučky. A potom, když se vagon ztratil z dohledu, na něj náhle naváže osamělý hlas Sorôca samotného a nakonec unisono celý sbor, doprovázející Sorôca zpátky do jeho prázdného domu. „A my jsme s ním šli až tam, kam šla tato píseň,“ praví poslední věta povídky. Jenže toto „až tam“ právě nemá žádnou hranici. Nesmyslná píseň, zpěv neštěstí sdíleného napříč linií oddělujících duševně zdravé lidi od bláznů a ty, kteří jsou dosud zde, od těch, kteří tu již nikdy nebudou, se nyní nekonečně šíří ve šterbině libovolného momentu. Rušic rozdíl mezi lidským zpěvem a zvukem vydávaným zvířaty či věcmi, navždy zadržuje ve společném světě ty dvě ženy, které zde již nejsou.

Toto zahrnutí ale není jen výsadou krátkých příběhů, které sama jejich forma drží na hranici ničeho. Může k ní docházet i ve složitějších románových útvech, kde se mísí různé časy a různé hlasy. Myslím na Faulknerův román *Hluk a vřava*. Tento román je znám složitostí své časové struktury, tvořené neuspořádaným přeskokováním mezi třemi dny roku 1928 a jedním dnem roku 1910. Této časové neuspořádanosti odpovídá roztržitéjší příběh mezi čtyři narativní hlasy: jednu objektivní naraci a tři narace subjektivní, z nichž jedna je svěřena postavě prožívající poslední den před naplánovanou sebevraždou a dvě zbývající jejím bratrům, chladnému vypočítavci Jasonovi a idiotu Benjymu. Víme, že právě vyprávění idiota celý román otevírá a udává mu tón. Tato úloha svěřená idiotovi se často chápe jednoduše jako doslovná interpretace slavné věty ze Shakespearova *Macbetha*, z níž je převzat titul celé knihy: „Pustý žvást idiot je život, jen hluk a vřava, a neznamená nic“.<sup>7</sup> Faulkner jako by podle tohoto výkladu vzal prostě

<sup>7</sup> Citováno v překladu Martina Hilského.



onu větu doslova a vložil vyprávění do úst idiotu od narození, neschopnému pochopit nic z toho, co vidí, a jakkoli uspořádávat to, co pociťuje.

Ale tento jednoduchý způsob chápání idiotova monologu se rychle ukazuje jako neudržitelný. Jak je možné, že tento hluchoněmý idiot nám věrně reprodukuje řeči, které se okolo něj vedou a kterým by neměl rozumět, včetně těch, v nichž se hovoří o něm a v nichž se uvádí, že je hluchoněmý? Nejde nikterak o to, že by si román vypůjčoval hlas něměho idiota, aby vyjádřil absurditu života – tomu, který nemluví, naopak propůjčuje jinou formu němoty. Propůjčuje mu hlas neosobního psaní, tedy hlas, jenž rozvrací jakoukoli hierarchii mezi mluvícími bytostmi. Propůjčuje artikulovanou mluvu tomu nesrozumitelnému zpěvu „zrezivělé pumpy“, o němž se u Virginie Woolfové roztříštil šťastný kruh sdíleného smyslového momentu. Nejde o to prostřednictvím idiotovy mluvy vyjádřit, že svět je idiotský. Jde o to prostřednictvím psaní přeměnit zvuky vydávané idiotem na lidskou řeč. Práci, kterou Faulknerův román se svým tříštěním časů a hlasů v tomto směru vykonává, lze shrnout dvěma větami z poslední části, tedy z části tvořené objektivní narací, v níž Benjy samozřejmě nemluví, protože hluchoněmý idiot objektivně vzato mluvit nemůže. Takový jedinec nanejvýš mručí. A právě to nám vypravěč také skutečně říká, když hovoří o nářku, který ze sebe Benjy vydává. „Byl to jenom zvuk. Nic víc“. Ale následující věta mění toto nic na virtuální možnost všeho: „Možná že to v tom okamžiku díky konjunkci planet jen hlasitě promluvil všechen ten čas, ty křivdy a hoře.“<sup>8</sup> V této jednoduché větě se zároveň kondenzují i zpochybňují dva velké protiklady, které sloužily k hierarchizaci lidských bytostí na základě jejich způsobů bytí a mluvení, dva protiklady paralelně formulované v Aristotelově *Poetice* a *Politice*. Prvním je výše uvedený protiklad mezi letopisem, jenž prostě líčí, jak se věci přiházejí, a fikcí, která říká, jak se mohou přihodit. A pak je tu také protiklad neméně slavný, který zakládá politické společenství tím, že odděluje dva způsoby užití hlasového orgánu: zvířecí hlas, vyjadřující toliko zakoušenou slast nebo bolest, a lidský *logos*, umožňující objasňovat, co je spravedlivé a nespravedlivé, a činit to předmětem diskuse. Ve své knize *Neshoda* jsem se snažil ukázat, že tento rozdíl mezi hlasem a diskursem není přirozenou daností, jež by tvořila základ politického společenství, nýbrž klíčovým předmětem politického konfliktu. Politika začíná tehdy, když ti, které zavedené rozdělení smyslového vykazuje na stranu živočichů vydávajících pouhé zvuky, začnou diskutovat o spravedlivém a nespravedlivém, čímž se prosazují jako hovořící bytosti, podílející se na společném světě. Ilustroval jsem tento začátek politiky scénou ústupu římských plebejců na Aventin, tak jak ji převyprávěl francouzský myslitel Pierre-Simon Ballanche v předvečer francouzské revoluce roku 1830. V Ballanchově podání se celý konflikt mezi plebejci a patricijí beze zbytku týká otázky, zda plebejci mluví nebo nemluví. Aby byly jejich požadavky slyšet, musí dát plebejci nejprve na srozuměnou,

<sup>8</sup> William Faulkner, *Hluk a vřava*, přel. Luba a Rudolf Pellarovi (Praha: Odeon-BASET, 1997), s. 211.

že vůbec mluví. Musí to dát na srozuměnou patricijům, kteří něco takového považují za fyzickou nemožnost: to, co vychází z plebejských úst, pro ně není žádná promluva, nýbrž pouze, jak říká jeden z nich, „pomíjivý zvuk, jakési bučení, znak potřeby, a ne projev rozumu“.<sup>9</sup> Původní scéna politiky je ta, na níž se jedinci, které není slyšet a které „nevidíme“ mluvit, chovají, jako kdyby slyšet byli, a tím dokazují, že doopravdy mluví, že to, co vychází z jejich úst, není nářek, nýbrž projevení určité nespravedlnosti. Faulknerův román dozajista není angažované politické dílo. Ale ty dvě věty o idiotově nářku nám přesto předvádějí něco jako původní scénu literatury, jež je symetrická původní scéně politiky, jak byla znázorněna vyprávěním o ústupu plebejů.

Symetrická a nesymetrická zároveň. Neboť idiot se samozřejmě nikdy nebude moci ujmout řeči, aby prokázal, že mluví. „Všechn ten čas, ty křivdy a hoře, hlasitě promlouvající v tom okamžiku díky konjunkci planet,“ musí odhalit až spisovatel a nikdo jiný než on. Literární fikce s pomocí svých slov praktikuje specifickou formu nesváru (*dissensus*). Politika praktikuje nesvár v podobě kolektivního převzetí řeči těmi, kdo chtějí prokázat, že mluví. Literatura naproti tomu dává jedinečnou řeč těm, kdo něco takového prokázat nemohou, těm, kdo v absolutním smyslu nemohou mluvit. Když se u Faulknera ztotožňuje hlas němého s hlasem němého psaní, vykonává tím jeho román specifický druh spravedlnosti. Buduje společný smyslový svět, v němž je idiotův nářek slyšen jakožto diskurs: smyslový svět, jenž do sebe zahrnuje rozpor. Na jedné straně dává idiotovi onen obohacený, do hloubky se rozrůstající čas, proti němuž stojí monotónní čas těch chytřejších. Na druhé straně udržuje nezrušitelnost oddělení mezi idiotem a rozumnými lidmi: proti idiotovu monologu totiž stojí dvě narace, které jeho promluvu neslyší: je tu objektivní narace, která slyší jen jeho kvílení, a je tu monolog třetího bratra, rozumného Jasona, jenž živí rodinu svou prací spočívající především v pochybných krátkodobých tržních spekulacích s penězi, které mu nepatří. Jason je člověk ekonomické racionality a lineárního dějinného pokroku, toho pokroku, který všechny idioty a v širším slova smyslu všechny nepřizpůsobivé, všechny, kdo se nedokážou dostat v soulad s jeho racionálním chodem, vytlačuje na smetiště dějin. Jasonův čas je ve skutečnosti časem napjatým, tíhnoucím k okamžiku, kdy každý bude na místě, které mu náleží: kdy bude konečně pánem ve svém domě a idiot se ocitne na místě, jež na něho zcela přirozeně čeká, totiž v blázinci. Složitost narativní struktury románu, roztříštění jeho časových vrstev a hlasů však slouží k nekonečnému oddalování momentu, kdy Jason bude moci své přání uskutečnit. Slouží k tomu, aby se idiot udržel ve společném čase a světě, a spolu s ním všichni ti, které čas ekonomiky a moci, čas vítězů, abychom převzali slova Waltera Benjamina, bez ustání vytlačuje na okraje, do prostorů mimo jakékoli místo a do temporalit mimo čas.

<sup>9</sup> Jacques Rancière, *Neshoda. Politika a filosofie*, přel. J. Fulka (Praha: Svoboda servis, 2011), s. 31–32.

Setrvávat na této hranici, kde se životy, které užuž mají sklouznout do nicoty, pozvedají k totalitě času a nespravedlnosti, toť možná ta nejhlubší politika literatury. Snad by někdo chtěl vidět, jak literatura pobízí bojovníky k útoku, jak doprovází dějiny na jejich vítězné cestě. Ale tyto příběhy, které jako by se zimomřivě choulily stranou velkého vření vpřed se ubírajících Dějin, možná uskutečňují radikálnější posun. Zpochybňují totiž samu časovost, v jejímž rámci se o tomto útoku a o tomto vítězství uvažuje. Tento posun dobře objasnil Benjamin, když vyhlášoval nutnost oddělit „tradici utlačovaných“ od onoho času vítězů, s nímž ji marxistická věda sdružovala, nutnost spojit dialektiku nikoli již s postupováním času, nýbrž s jeho zastávkami, s jeho výčnělkou, s jeho návraty a detonacemi. Ale již před ním některá literární díla formulovala ve fikční podobě možnost určitého narušení v řádu času, narušení, které odporuje vítězstvím dějin tím, že setrvává na onom okraji času, kde se znejasňuje rozdělení na činné a trpné lidské bytosti. Učinila tak samozřejmě v podobě jisté práce se slovy. To znamená tak, že – jak říkají někteří – pouze vykládala svět, zatímco by bylo zapotřebí jej změnit. Avšak ke zboření zdí oddělující hluk od hlasu je zapotřebí právě práce slov. A protiklad mezi „vykládáním“ a „měněním“ je sám interpretací, je jen jinou prací se slovy, ústící do potvrzení toho, že existuje čas pasivních a čas aktivních lidských bytostí. Vůbec tu tedy nestojí fikce proti skutečnosti, ale fikce proti fikci: dva protichůdné způsoby budování společného času, v jehož nitru se rozkládá krajina možného. Je zde fikce globálního procesu, v níž je každý člověk a každá věc na svém místě, od středu, kde sídlí vítězové, až k periferiím, kde chátrají zpozdilci, a k útulkům, do nichž se zavírají poražení. A je zde fikce okraje mezi ničím a vším, v níž se čas zhušťuje nebo zmnožuje, aby onen řád pevné a globální skutečnosti znovu odkázal k jeho statusu jednoho času mezi jinými, aby vědu o jeho nutnosti znovu odkázal k arbitrárnosti určité interpretace: aby ji ukázal jako partii Jasona, malého vypočítavce.

Ve světě, kde kapitalistický řád převzal marxistickou logiku nutného dějinného procesu, přičemž dějinnou cestu k vítězství světové revoluce pouze přeměnil na dějinnou cestu k celosvětovému vítězství volného trhu, možná tento rozestup mezi fikcemi a časovostmi nabývá nové aktuality. Úděl nepřizpůsobivých jedinců, kteří jsou posíláni do útulku, se v tomto světě stává údělem celých populací, populací stále početnějších, které jsou vytlačovány do ghatt a táborů na okrajích společného světa. Když připomínám tento kontext, nemám v úmyslu dělat z literatury poslední útočiště diskursu, který by se stavěl na stranu obětí, neustále produkovaných a reprodukovanych mocí vítězů. Paradox idiotova psaní neimplikuje soucit s oběťmi. Tento paradox implikuje existenci společného času a společného světa, o němž se hovořilo v Auerbachově textu, ze kterého jsem vyšel. Auerbach o něm mluvil trochu příliš jednoduše. Neboť to, co je společné, je ve skutečnosti vždy jistým vztahem mezi společným a ne-společným. Vládnoucí řád nám říká, že existuje jediný čas, čas globalizovaného světa. Ale tento společný čas právě nepřestajně vylučuje ty, kdo mu nejsou přizpůsobeni, tj. ve skutečnosti ty, kterým sám bez ustání přizpůsobení znemožňuje a které odsouvá na své okraje: ty, o které čas

zhodnocování kapitálu již nestojí, protože jejich pracovní čas je příliš drahý; ty, kdo žijí v končinách příliš nejistých na to, aby mohly zajišťovat regulérnost zhodnocovacího procesu; ty, kdo nejsou s to přizpůsobit se zrychlenému či zpružněnému času, jaký kapitál vyžaduje. Vládnoucí řád nám bez ustání tvrdí, že nemůže existovat společenství mezi těmi, kdo znají požadavky globálního času, a všemi zpozdilci, kteří si je neuvědomují: dělníky upínajícími se k pradávným výsadám sociálních výdobytků, migranty opouštějícími své zaostalé země s vidinou iluzorních krajů oplývajících bohatstvím a svobodou, fanatickými stoupenci tradičních náboženství a společností, upadajícími třídami vyděšenými celosvětovou cirkulací uprchlíků atd. V posledních letech jsme viděli, jak se na náměstí několika velkoměst proti tomuto brutálnímu rozdělení světů bouřily nevidané davy, tvořené muži a ženami, jež za normálních okolností žijí v intervalech odlišných temporalit: temporalit placené práce, nezaměstnanosti, studia, umělecké činnosti a jejich nepravidelností, dobrovolnictví atd. Tyto davy vychýlily čas a prostor předurčený k cirkulaci lidí a zboží a vytvořily čas společný, zároveň odpojený od času ekonomických toků, řízených finančními mocnostmi a programy státní moci. Vykla-dači vládnoucího řádu ovšem těmto lidem řeknou, že když si postaví stany v centrech velkoměst, daleko od mládeže opuštěné v předměstských ghettech a daleko od oněch jiných stanů, v nichž se těsnají uprchlíci z afrických táborů nebo migranti, přešlapující v blátě na severu Francie v naději, že se dostanou do Anglie, budou tím vždy budovat jen pomíjivou parodii jiného světa. Vládnoucí řád nám říká, že je jen jedna volba: řídit se rytmem času vítězů nebo projevovat solidaritu s časem poražených, přidat se k těm prvním nebo přispívat ku pomoci těm druhým.

Stává se ovšem, že někteří se rozhodnou toto oddělení odmítnout a vynalézají za tímto účelem zcela nové formy fikce, rušící hranici, jež má údajně oddělovat umělecké druhy invence od skutečností politiky. Skupina architektů, spisovatelů, sociologů a fotografů nedávno zkoncipovala jedinečný projekt zaměřený na „džungli“ v severofrancouzském Calais, kde se tlačí zástupy uprchlíků z Afriky a Středního východu, toužící dostat se do Anglie. Toto provinční městečko vnímalo onu džungli jako vřed na svém těle. Zmiňovaná skupina architektů navrhla perspektivu převrátit a pomyslně přetvořit uprchlický tábor na plán nového města, světoměsta jednadvacátého století, kde by se zrušilo oddělení prostorů, časovosti a životních forem. Byly vypočítány náklady, které by toto budoucí město vyžadovalo, a skupina uveřejnila jeho plány na svých internetových stránkách. Ba učinila ještě víc: uveřejnila tyto plány v časopise, který byl padělkem oficiálních novin vydávaných městským úřadem. V tomto falešném plátku uveřejnila „dopis starosty, který starosta nenapsal“, a také odpovědi francouzského prezidenta během setkání, které se nekonalo. Takto vynalezla složitý fikční dispozitiv, scénu, na níž se chovala, jako kdyby ji ti, kteří nechtěli naslouchat, ve skutečnosti slyšeli.

Odpovědné úřední osoby se samozřejmě této fikční hry odmítly zúčastnit. Spokojily se s tím, že proti této „fikci“ postavily svou vlastní realitu a poslaly na místo buldozery, které měly tábor srovnat se zemí a celý prostor vyčistit. Dá se říci, že tento závěr ukazuje meze takovýchto pokusů a dokazuje, že se nejedná o skutečnou politiku. Ale tuto argu-

mentaci lze také převrátit a říci, že tyto pokusy ukazují, že takzvaná skutečná politika je sama uskutečňováním určité fikce: fikce rozhodující o tom, co je na tom nebo onom území „legální“ či „nelegální“ a jaké prahy tolerance zde zajišťují bezpečnost a harmonii. Ještě jednou podotkněme, že hovořit o fikci neznamena žádnou formu relativismu. Fikce často nabývají podobu pevných skutečností, jejichž váha je mnohdy smrtelná. Proto je namístě brát je vážně, místo abychom je považovali jen za iluzorní vyjádření nějaké skryté reality. Byly doby, kdy se politické uvědomění ztotožňovalo se zavrhováním fikcí právě ve jménu takové skryté reality. V současnosti jsme bezpochyby v opačné situaci, kdy se fikce stává zbraní umožňující bojovat proti falešné evidenci skutečnosti, jež je kladena jako jediná a nevývratná. Proto je občas užitečné rozejít se s logikou, která nahlíží na přiznaně fikční výtvoř jako na deformovaný výraz politické, ekonomické či společenské skutečnosti. Je užitečné nahlížet na ně naopak jako na formy účinného budování společného smyslu a společného světa a přímo je konfrontovat s formami strukturujícími svět, jež nás vládnoucí moc nutí považovat za jediný skutečný.