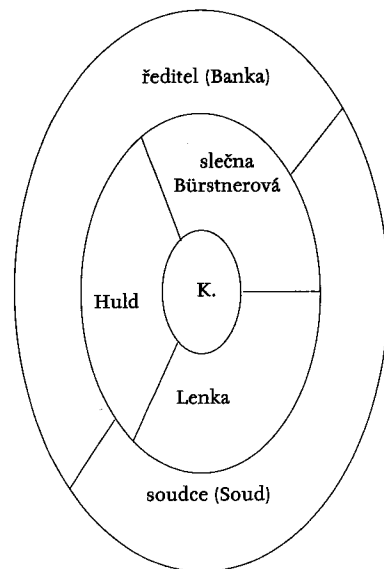


úrovni, nýbrž sled transformací, jimiž se jedna úroveň přetváří v úroveň jinou.

Schéma 3



Intensionální makrosémantika fikce je náročný projekt. Nevíme, kolik a jaké druhy intensionálních funkcí lze odhalit. Počnu práci na tomto projektu tím, že prozkoumám dvě funkce: *funkci ověření* (kap. VI) a *funkci nasycenosti* (kap. VII). Po přečtení těchto kapitol čtenář zajisté pochopí, že tyto dvě funkce jsou pro intensionální strukturaci světa zásadní: první z nich určuje, co ve fikčním světě existuje, druhá - jak hustě je fikční svět obydlen.

## KAPITOLA VI (TP)

### Ověření

Naše sémantika spočívá na jednom základním ontologickém předpokladu: existovat aktuálně znamená existovat nezávisle na znakovém zobrazení; existovat fikčně znamená existovat jako možná entita konstruovaná sémiotickými prostředky. Jinými slovy, fikční světy jsou zvláštní druh možných entit, jsou to možnosti obdařené fikční existencí. Každý sémiotický systém (médiu) má schopnost předat možným entitám fikční existenci a každý z nich má k provedení tohoto úkolu své vlastní postupy nebo mechanismy. V sémiotickém systému zvaném literatura fikční entity vděčí za svou existenci zvláštnímu druhu konstruujících textů, fikčním textům (Pr.3). Takový text propůjčuje fikční existenci procedurou ověření, formálně vyjádřenou intensionální funkcí ověření. Abychom zdůvodnili toto tvrzení, musíme zodpovědět dvě otázky: za prvé na jakých globálních vlastnostech textury spočívá funkce ověření, a za druhé jak tyto texturové vlastnosti určují fikční existenci? Odpovědi na tyto otázky nás povedou do samého středu tvorby literárních fikcí.

1. **Konstrukce světa jako performativní síla.** Odpovědi na uvedené otázky začneme hledat tím, že vyloučíme jednu možnou odpověď: fikční existence nezávisí na „pravdivosti“ fikčních vět - tyto věty postrádají pravdivostní hodnotu (Pr.2.1). Akt konstrukce světa nemůže být ztotožněn nebo srovnán se zobrazujícími řečovými akty, jako jsou vyjadřovat pravdu nebo nepravdu, lhát, napodobovat nebo předstírat. Všechny tyto řečové akty předpokládají nezávislou existenci světa, k němuž pak příslušné výpovědi odkazují, selhávají odkazovat, nebo předstírají, že odkazují. Kdybychom založili fikční

sémantiku na zobrazujících aktech, minuli bychom podstatu tvorby světů (Pr.3). Fikční texty mohou vykonávat funkci ověření právě proto, že jsou vyňaty z pravdivostního hodnocení. Jsou to performativní řečové akty. Podle J. L. Austina, „objevitele“ performativního řečového aktu, tento akt nese s sebou speciální ilokučnickou sílu: jestliže okolnosti jeho vyslovení vyhovují podmínkám úspěšnosti, performativní řečový akt „je vykonáním určité akce anebo je aspoň součástí jejího vykonání“ (2000, s. 22). V jiném příspěvku to Austin vyjádřil tak, že tento akt „má svůj vlastní úkol, je užíván pro vykonání nějaké akce“ (1971, s. 13; viz též Austin 1970, s. 235; Searle 1979, s. 16-17; Urmson 1979).<sup>9</sup> Změny ve světě způsobené performativem jsou méně nebo více podstatné; nejradikálnější z nich je stvoření nebo zničení světa. Ověřovací síla fikčního textu, jeho schopnost tvořit fikční světy, je speciální druh performativní síly.<sup>10</sup> Jestliže literární performativ vyhovuje podmínkám úspěšnosti, mění možnou entitu ve fikční fakt. Jinými slovy, fikční fakt je možná entita ověřená platným literárním řečovým aktem.<sup>11</sup>

Termín *fakt* je velmi výstižný, jestliže ho chápeme tak jako někteří filozofové, tj. jako „kvazijazykovou entitu“. Warnock například píše: „Není jiný způsob, jak určit fakt, než jako to, co tvrdí určitý pravdivý soud, nebo jako to, co určitá osoba tvrdí, když vynáší pravdivý soud“ (1963, s. 13).<sup>12</sup> Jestliže chápeme *fikční fakt* takto, pak má literární teorie a estetika k dispozici velmi potřebný obecný termín pro základní jednotky fikčních světů.

Zbývá nám určit podmínky úspěšnosti performativu, který konstruuje fikční svět. Připomeňme Austinovo konstatování, že jedna (i když nikoliv jediná) nutná podmínka úspěšnosti performativu je autorita mluvčího. Austinův příklad: loď může být platně pokřtěna pouze osobou, která „je určena k tomuto aktu“ (2000, s. 25). Kdo jsou mluvčí, kteří jsou „určeni“ k pronesení ověřujícího literárního performativu? Na tuto otázku není všeobecně platná odpověď. Promluvová různorodost literárních textů znamená, že také jejich ověřovací „autorita“ je různá. To platí zvláště o prostředcích konstrukce narativních světů, tj. o narativních fikčních textech.

Naratologie zná velmi dobře různorodost promluv v narativním textu. Hlavním faktorem této různorodosti je dvojí zdroj narativní textury - vypravěč a fikční osoby. Zdůrazněme, že skutečným původcem celého narativního textu je jeho autor; avšak textura, tj. formální,

sémantické a ilokučnické vlastnosti narativního textu, je určena opozicí mezi promluvou vypravěče a promluvami postav.<sup>13</sup> Tato opozice vytváří v narativním textu napětí, které vede ke vzniku celé škály typů narativních promluv, sahajících od přísně objektivního k čistě subjektivnímu typu. Klasická naratologie prostudovala důkladně tuto různorodost narativní textury a navrhla různé typologie narativních promluv.<sup>14</sup>

Avšak narativní promluvy nejsou jen hry se zájmeny nebo s fokalizací. Ilokučnická různorodost narativního textu má především sémantickou funkci; její hlavní účel je konstruovat fikční existenci jako intensionální jev. Prostřednictvím ověřovací funkce je různorodost narativních promluv spjata s různými způsoby fikční existence. Tvzení, že fikční existence je jev intensionální, má pro fikční sémantiku nesmírné důsledky. Znamená především, že fikční existence není omezena na polaritu charakterizující existenci aktuální - bytí či nebytí. *Existovat fikčně znamená existovat v různých způsobech, v různých rádech a v různých stupních.* Toto tvrzení je jedním z hlavních principů naší fikční sémantiky a dovršuje její rozmluku s mimetickou doktrínou. Nyní budeme schopni vysvětlit nejen způsob existence fikčních entit, který je analogický existenci entit aktuálních, ale také mnohé a různé druhy fikční existence, které se od aktuální existence liší.

Tato kniha nepodnikne vyčerpávající průzkum intensionální funkce ověření a všech způsobů fikční existence. Budeme věnovat pozornost jen základním případům, ale i tak, doufejme, tomuto pozoruhodnému mechanismu tvorby literární fikce dostatečně porozumíme.

**2. Dyadické ověření.** Základní a nejběžnější narativní textura spojuje dva druhy promluvy: promluvu anonymního, neosobního vypravěče a přímou řeč fikčních postav. Výsledná textura se vyznačuje velmi zřejmou globální pravidelností: úseky vyprávění ve třetí osobě (*Er-forma*) se střídají s dialogy a monology postav. Úseky jsou zřetelně odlišeny a ostře ohraničeny formálními, sémantickými a pragmatickými (indexovými) rozlišujícími znaky (podrobnosti viz Doležel 1960, s. 29-51; 1993, s. 11-20).

Poučným příkladem dyadické struktury narativního textu je slavné setkání Dona Quijota s větrnými mlýny (v osmé kapitole Cervantesova románu):

Vtom spatřili třicet nebo čtyřicet větrných mlýnů, které jsou na té rovině, a Don Quijote, uviděv je, řekl svému zbrojnoši: „Štěstí řídí naši věc lépe, než jsme si dovedli přát. Neboť hled, příteli Sancho Panzo, tamto se ukazuje třicet nebo ještě o trochu více ohromných obrů, s nimiž míním zápasit...“ „Jací obři?“ řekl Sancho Panza. „Tamhle je vidíš,“ odvětil jeho pán, „ti s těmi dlouhými rameny, někteří je mají skoro na dvě mlé.“ „Jen se podívejte, milosti,“ odpověděl Sancho, „vždyť to nejsou obři, ale větrné mlýny, a to, co se podobá ramenům, jsou křídla, která točí mlýnským kamenem, když věje vítr“ (s. 72).

Tato pasáž nám vnucuje otázku: Co existuje ve fikčním světě *Dona Quijota* – větrné mlýny, nebo obři? Naše odpověď je stejná jako odpověď normálního čtenáře: větrné mlýny. Toto rozhodnutí není zřejmě založeno na pravdivostním hodnocení narativní výpovědi; ve světě *Dona Quijota* neexistují ani větrné mlýny, ani obři, dokud je text nezkonstruuje.<sup>15</sup> Rozhodnutí je založeno na povaze konstruující textury: větrné mlýny jsou zavedeny v promluvě vypravěče, obři v promluvě fikční osoby. Povaha dyadické ověřovací funkce je určena tímto obecným pravidlem: entity zavedené v *Er*-formové promluvě anonymního vypravěče jsou *eo ipso* ověřeny jako fikční fakty, zatímco ty, které jsou zavedeny v promluvách fikčních postav, takto ověřeny nejsou. Od této chvíle budeme pro označení tohoto prvotního zdroje fikčních faktů používat termínu *autoritativní vyprávění*.<sup>16</sup>

Kde je zdroj ověřovací autority tohoto vyprávění? Má stejný původ jako každá performativní autorita – v konvenci. Ve skutečném světě je tato autorita dána společenskými, zejména institucionálními systémy; ve fikci je vepsána do norem narativního žánru. Povšimněme si, že všechny promluвовé rysy autoritativního vyprávění jsou negativní: postrádá pravdivostní hodnotu, určitelný subjektivní zdroj (je „anonymní“) i časoprostorovou situaci (řečový akt je vně kontextu). Aby ověřovací síla působila automaticky, musí být všechny typické rysy přirozené promluvy anulovány. Tato negativita může čtenáři právem připomínat „Boží slovo“. Vždyť božské, svět tvořící slovo poskytuje vzor pro autoritativní vyprávění a jeho performativní sílu.

Autoritativní vyprávění je paradoxně zajatcem své vlastní ověřovací síly. Nemůže lhát, nemůže se mýlit. Výmluvnými doklady toho jsou autorské omyly, většinou náhodné a triviální; mnohdy se týkají datování fikčních událostí. Tak například v Trollopově románu *Phineas Redux* (1874) čteme: „Na počátku srpna se [Finn] odebral do

Anglie... a poprvé navštívil Tankerville“ (s. 11). Ale o několik stránek níže: „V září byl Finn zpátky v Irsku a na konci měsíce poprvé navštívil Tankerville“ (s. 14). Princeův bystrý postřeh nám pomáhá porozumět nesrovnalostem autoritativního vyprávění. V románu Rogera Martina du Garda *Jean Barois* jsou nesrovnalosti v datování událostí „autorova přehlédnutí“, protože jeho vyprávění je autoritativní (střídané s dramatickými pasážemi). Avšak v *Ich*-formových „sešitech“ *Nevolnosti* Jeana-Paula Sartra tyto nesrovnalosti „podtrhují jeho [hrdinovu] úplnou lhostejnost k minulosti a jeho pocit ztracenosti v beztvare přítomnosti“ (1983, 60–61).<sup>17</sup>

Fikční fakty konstruované autoritativním vyprávěním vytvářejí faktovou oblast fikčního světa, neověřené možnosti zavedené v promluvách postav jsou jeho oblastí virtuální. Virtuální fikční entity znamenají pro teorii ověření dvojí výzvu. Druhá, méně důležitá výzva se dá snáze vysvětlit, a proto s ní začnu. Jak víme z citované pasáže *Dona Quijota*, dvě fikční osoby, které jsou na scéně, tj. Don Quijote a Sancho Panza, vyjadřují protikladná mínění o předmětech v poli. Ptáme se přirozeně, kdo má pravdu a kdo se mýlí. Protože odpovídající fikční fakt byl ustaven, odpověď je nasnadě: Sancho má pravdu, jeho pán se mýlí. Tuto odpověď dává Martínez-Bonati, a zároveň formuluje pravidlo pro pravdivostní hodnocení výroků fikčních osob: „Výroky fikčních postav, které souhlasí s výroky vypravěče, jsou nutně pravdivé, zatímco ty, které se od výroků vypravěče odchyľují, jsou nutně nepravdivé“ (1973, s. 186). Souhlasím s Martínezem-Bonatim, že výroky fikčních postav lze přiřadit pravdivostní hodnotu. Avšak sémantika možných světů nám umožňuje stanovit jejich pravdivostní podmínky přesněji. Nejde o shodu s výroky vypravěče, nýbrž o soulad s fikčními fakty. Není ani třeba dodávat, že fikční osoby mohou vyjadřovat pravdu nebo nepravdu jen o faktech svého fikčního světa.

První, obtížnější problém s virtuálními entitami zavedenými v promluvách fikčních osob je tento: Mohou se stát fikčními fakty, a jestliže ano, jak se toho dosáhne? Jinými slovy, je v dyadické funkci dán fikčním osobám určitý stupeň ověřovací autority? Naše odpověď je v zásadě kladná, ale ihned musíme dodat, že tato autorita závisí na přísných podmínkách, z nichž tři se zdají nezbytné: za prvé mluvčí musí být věrohodný („spolehlivý“); za druhé osoby fikčního světa musí mít o dané entitě všeobecně souhlasné mínění; za třetí virtuál-

ní entita nesmí být zbavena ověření autoritativním vyprávěním. Jsou-li tyto podmínky splněny, virtuální entita se stává fikčním faktem.

Uzavírám tedy konstatováním, že v binárním modelu ověřování mají řečové akty fikčních osob potenciální ověřovací sílu, ale její původ je jiný než v autoritativním narativu. Vypravěčova autorita, jak víme, je dána žánrovými konvencemi a je analogická Austi nově performativní autoritě; autorita fikčních osob spočívá na konsensu a koherenci a je analogická pragmatickým podmínkám přirozené promluvy.<sup>18</sup> Je nesprávné popírat existenci autoritativního vyprávění s odůvodněním, že taková promluva není „přirozená“. Je však stejně nesprávné vést kampaň proti antropomorfizaci fikce tak daleko, že se popírají analogie v pragmatických podmínkách promluv fikčních a skutečných osob. Fikční svědkové jsou stejně přesvědčiví jako svědkové skuteční, jestliže jsou jejich „zprávy“ koherentní a jestliže jsou přijaty ostatními obyvateli jejich světa.

Dva rozdílné zdroje fikčních faktů v dyadickém ověření zanechávají intensionální stopu: rozštěpují faktovou oblast fikčního světa na dvě podoblasti, první absolutně ověřenou – autoritativním vyprávěním, druhou kolektivně ověřenou – souhlasícími výpověďmi fikčních osob.<sup>19</sup> Virtuální oblast, tj. oblast možností, které zůstávají neověřeny, se člení v soukromé oblasti, tvořené názory, vizemi, iluzemi a omyly jednotlivých fikčních osob (Don Quijotovi obři, Paříž Emy Bovaryové).

Soukromé oblasti jsou hlavní, ale nikoliv jedinou složkou virtuálního ve fikčních světech. Dvě nedávné studie poukázaly na narativní strategie, které virtuální oblast obohacují. První strategii identifikoval Prince a nazval ji *popření vyprávěného*; definoval ji jako „všechny ty události, které se *nestaly*, leč mohly se stát, a o nichž je zmínka v narativním textu (negativně nebo hypoteticky)“. Jinými slovy, určitá možná událost nebo stav je uveden (buď ve vyprávění, nebo v řečovém aktu postavy), ale je ihned popřen: „Toto lůžko mohlo být pokryto růžemi, ale nebylo“ (1992, s. 30, 33). Druhou narativní strategii tohoto druhu, hypotetickou fokalizaci, popsal David Herman. Tato strategie přisuzuje konstrukci virtuálních entit, možností nebo protifaktických alternativ hypotetickému, fikčně neexistujícímu pozorovateli (svědkovi): „Mweta byl menší a čilejší než Bray, a jak se vzdalovali, jejich postup, viděn ze vzdáleného domu, vypadal jako jakýsi tanec“ (1994a, s. 242).

Zdánlivě jednoduché intensionální rozlišení faktových a virtuálních oblastí dodává fikčnímu světu pozoruhodnou ontickou hloubku. Jako první upozorovala tento rys Ryanová: „Soukromé světy postav generují vzájemně neslučitelné proudy událostí“, mezi nimiž si aktualizovaný příběh razí svou cestu. Ryanová předpokládá, že ontická hloubka světa „je základní podmínkou zajímavosti vyprávění... Estetická přitažlivost příběhu je funkcí bohatosti a různorodosti oblasti virtuálního“ (1991, s. 156). Zkoumání ontické hloubky světa nás tedy vede od sémantiky k estetice fikčních světů.

**3. Stupňovité ověření.** Autoritativní vyprávění existovalo od počátků tvoření fikcí. Stejně starobylý je subjektivní vypravěčský způsob, v němž konstrukci světa provádí promluva fikční postavy. Tento narativní způsob je znám jako osobní *Ich*-forma. Mnohem později se k *Ich*-formě připojila subjektivizovaná *Er*-forma, narativní způsob vznikající tím, že do textury vyprávění ve třetí osobě pronikají v menší nebo větší míře rysy subjektivity. Moderní literatura pěstuje oba tyto subjektivní způsoby vyprávění s nebývalou intenzitou a rozrůzněním.<sup>20</sup> Teorie ověření se musí zamyslet nad jejich ověřovací autoritou a silou.

Ověřovací sílu subjektivních vypravěčských způsobů nemůže vysvětlit dvouhodnotová funkce. Musíme zavést zobecněnou, stupňovitou ověřovací funkci, která může formálně vyjádřit konstruuující sílu všech narativních způsobů, jež jsou k dispozici. Tato funkce přiřazuje fikčním entitám různé stupně ověření, rozložené ve škále od „absolutně ověřený“ k „neověřený“. V důsledku toho produkuje entity světa s různou mírou nebo způsobem fikční existence.<sup>21</sup> Stupňovitá funkce ověření je vpravdě klíčem k pochopení intensionální povahy fikční existence. Popišme její působení ve dvou subjektivních vypravěčských způsobech, které jsme již předběžně představili.

**3.1. Subjektivizovaná *Er*-forma.** Tento vypravěčský způsob může být zhruba charakterizován jako smíšená textura, v níž se slučují formální rysy vyprávění v třetí osobě se sémantickými a indexickými rysy promluvy fikčních postav (Doležel 1993, s. 33–38); signály subjektivity se hromadí ve vyšším nebo nižším „dávkování“. Konvenční ověřovací síla je oslabena, ale nikoliv anulována; je udržována gramatickými rysy textury, které tento vypravěčský způsob sdílí s autoritativním vyprávěním. Subjektivizovaná *Er*-forma konstruuje fikční

fakty, které však jsou relativizovány k určité osobě (nebo skupině osob); fakty jsou „obaleny“ subjektivními postoji, názory, předpoklady, emocemi atd. Tak se ve fikčním světě vynořují oblasti, které jsou zabarveny subjektivní zaujatostí, ale jsou sémanticky odlišné od soukromých oblastí virtuálních. Narativní texty, do nichž je včleněna subjektivizovaná *Er*-forma, vyhovují trojhodnotové ověřovací funkci, kde se k hodnotám „ověřené“ a „neověřené“ připojuje nová hodnota – „relativně ověřené“. Tento způsob ověření vytváří mezi faktovou a virtuální oblastí přechodnou zónu relativních fikčních faktů.<sup>22</sup>

Fikční svět *Paní Bovaryové*, stvořený proměnlivou flaubertovskou texturou,<sup>23</sup> je tvarován podle tohoto modelu. Jeho jádro je dáno plně ověřenou faktovou oblastí, zkonstruovanou autoritativním vyprávěním: „Když v březnu opustili Tostes, paní Bovaryová byla těhotná“ (s. 62). Čteme-li však portrét Karla Bovaryho, zřetelně pocítujeme v narativní textuře přítomnost subjektivního (Emina) postoje: „Karlova konverzace byla plochá jako chodník, kde se procházely ve všedním obleku všední ideje, nevzbuzující ani city ani smích ani snění... Neuměl plavat ani šermovat ani střílet z pistole, a jednou jí ani nemohl vysvětlit jezdecký výraz, s nímž se setkala v jednom románu“ (s. 40). Toto je Emin Karel, jeho vlastnosti a nedostatky zachyceny jejím kritickým okem. Zároveň však se tento portrét nemůže brát jako čistě subjektivní, neověřený konstrukt; dostává se mu jistého stupně ověření tím, že je uveden v rámci vyprávění ve třetí osobě. Karlova povaha je složkou relativně faktové oblasti fikčního světa. Nejsme překvapeni, když shledáme potvrzení této povahy v jeho konání.

Povahu existence relativních fikčních faktů posoudíme nejlépe v protikladu k virtuálním entitám vytvořeným fikční osobou. Poslechněme si, co říká o svém životě Rudolf: „Ano! Tolik mi toho nebylo přáno! Stále sám! Kdybych byl měl v životě nějaký cíl, kdybych se byl setkal s nějakou náklonností, kdybych byl našel někoho – ach, jak bych byl uplatnil všechnu energii, jíž jsem schopen! Všechno bych byl překonal, zničil všechny překážky, všechno zlomil!“ (s. 120). Toto je Rudolf *par lui-même*, ve svém sentimentálním žvanění, jehož jediným cílem je svěst Emu; je to čirá lež. Jak to víme? Protože autoritativní vyprávění zkonstruovalo fikční fakty týkající se Rudolfa: „Panu Rudolfu Boulangerovi bylo čtyřiatřicet let. Jeho povaha

byla hrubá, jeho intelekt bystrý; měl bohatou zkušenost se ženami a vyznal se v nich. [Ema] se mu zdála hezká... Ale když se z perspektivy podíval na překážky kladené jeho rozkoši s ní, vzpomněl si v protikladu na svou milenkou. Byla to jedna herečka z Rouenu, kterou si vydržoval“ (s. 113).

**3.2. Osobní *Ich*-forma.** Vyprávění v první osobě ve všech svých variantách<sup>24</sup> je totožné s přímou řečí fikčních postav ve formálních, sémantických a indexových rysech. Kdybychom je posuzovali v rámci dvouhodnotové funkce, museli bychom dospět k závěru, že vyprávění v první osobě postrádá konvenční ověřovací autoritu a v důsledku toho nemá sílu konstruovat fikční fakty. Snadno však postřehneme, že *Ich*-vypravěč zaujímá v sestavě fikčních postav výsadní pozici. Je jediný, kdo je nadán schopností dvojí řečové činnosti, tj. jako účastník dialogů s jinými fikčními osobami a jako původce vypravěčského monologu. První druh řečové činnosti je součástí jeho konatelské účasti ve fikčním světě, druhý slouží funkci konstrukce světa.

Aby byl přijat jako zdroj fikčních faktů, musí *Ich*-vypravěč dokázat svou způsobilost. Můžeme říci, i když poněkud metaforicky, že autoritativní vypravěč obdržel svou ověřovací autoritu zdarma, kdežto *Ich*-vypravěč si ji musí zasloužit. Přes všechno vypravěčovo úsilí fikční svět *Ich*-formy nikdy neztrácí intensionální stopu svého subjektivního původu. Existovat v tomto světě znamená existovat jako víceméně ověřená virtuální entita. Tento vypravěčský způsob nutně vyzývá čtenáře k aktivnější úloze v rekonstrukci fikčního světa.

Hlavní složkou způsobilosti *Ich*-vypravěče je jeho výsadní znalost. Aby si přisvojil a udržel tuto výsadu, vypravěč se uchyluje ke dvěma hlavním postupům: omezuje rozsah své znalosti a uvádí její zdroje. Hranice kognitivního dosahu *Ich*-vypravěče mohou být stanoveny negativně tím, že explicitně odmítá zavést fikční entity, které jsou mu neznámy. Tento postup využívá protagonista-vypravěč *Adolfa* Benjamina Constanta: „Nevěděl jsem, jak vznikl tento vztah. Když jsem poprvé uviděl Ellénoru, tento vztah existoval po dlouhou dobu a byl jakoby legalizován“ (s. 23). Tato citace se týká počátku vztahu mezi Ellénorou a hrabětem, události, která leží vně vypravěčovy přímé zkušenosti. Vypravěč by ovšem o ní mohl přemlčet, tak jako mlčí o mnoha jiných. Avšak tím, že vysloveně přiznává svou neznalost, prokazuje svou svědomitost, a tak vymezuje oblast své ověřovací autority.

Většina fikčních faktů *Adolfa*, které konstruuje vypravěč v první osobě, jsou jeho osobní zážitky: „Když jsem opustil Góttingen, odebral jsem se do malého města D\*\*\*\*“ (s. 18). Není-li fikční fakt v oboru vypravěčovy zkušenosti, je jeho zdroj pečlivě udán. Jeden z hlavních problémů, se kterým se musí vyrovnat *Ich*-vypravěč, je nepřístupnost duševních stavů jiných osob. Constant se uchyluje často k známému prostředku - vyčíst skryté stavy jiné mysli z pozorovatelných fyzických symptomů, rysů tváře, výrazu očí, tónu hlasu: „Rozpoznal jsem v Ellénořiných rysech pocit nespokojenosti a smutku“ (s. 34). Když je vypravěč nepřítomen na scéně fikční události, používá zprávy svědků. Události osudné noci, kdy Ellénora onemocní, poté co jí baron T. předal Adolfův soukromý dopis, vyprávějí Ellénořini služebníci. Všechny tyto prostředky - čtení vnějších příznaků, zprávy svědků - slouží téže funkci: dodat vypravěčskému aktu spolehlivosti a tak zaručit ověřovací autoritu *Ich*-vypravěče v omezeném oboru jeho znalosti.

V typu *Ich*-formy představované *Adolfem* vypravěč kontroluje zavedení fikčních entit tak pevně, že virtuální oblasti jiných fikčních osob se nemohou rozvinout. Žádné vnitřní monology, kromě vypravěčových, nejsou možné. Jediný zdroj zavedení virtuálních entit jsou promluvy fikčních osob samých, buď v dialogích s vypravěčem, anebo v dialogích mezi nimi, kterým byl vypravěč přítomen, anebo které odposlouchal. Fikční svět *Adolfa* je egocentrická struktura; jeho jádrem je faktová oblast vypravěčovy zkušenosti, zatímco virtuální oblasti jiných postav jsou minimální.

Mnohé tradiční *Ich*-formy, počítaje v to rovněž *Adolfa*, posilují vypravěčovu autoritu tím, že si přisvojují určitý druh komunikativní (neliterární) promluvy: dopis, zápisník, deník, paměti, rukopis (často uveřejněný posmrtně „vydavatelem“, který ho šťastnou náhodou našel). Budu tento typ nazývat přirozená *Ich*-forma. V moderní literatuře se však též objevuje čistě literární (nepřirozená) *Ich*-forma, což dokazuje, že se tento vypravěčský způsob zkonvencionalizoval. Vyprávění zůstává formálně v první osobě, ale zároveň je osvobozeno od sémantických a pragmatických omezení subjektivní promluvy.<sup>25</sup> V důsledku toho si vyprávění přisvojuje ověřovací autoritu založenou na konvenci. Autor píše nanejvýš nepřirozený text - promluvu v první osobě se sémantickými vlastnostmi a performativní silou autoritativní *Er*-formy.

Genette rozpoznal zárodek takového druhu *Ich*-formy v románu Marcela Prousta *Hledání ztraceného času*. Proustův román je důležitým stadiem tohoto pozoruhodného vývoje. Prvním krokem k překonání modelu přirozené promluvy je opuštění časového a prostorového zakotvení vypravěčského aktu; psaní mnohosvazkového díla je „okamžité, nemá časový rozměr“ (Genette 1972, s. 234). Konvencionalizovaná *Ich*-forma se vynořuje téměř nepostřehnutelně v oddílu „Swannova láska“ ze svazku *Svět Swannových*. Přítomnost *Ich*-formového vypravěče se prozrazuje občasnými obraty a výroky, jako jsou „můj dědeček“ [mon grand-père], „jaký jsem měl v Combray v době svého dětství“ [comme j'eus à Combray dans mon enfance] (viz Genette 1972, 250). Avšak zavedení fikčních faktů není nikterak omezeno vypravěčovým obzorem vědění. *Ich*-vypravěč si přisvojuje „vševědoucí“ postavení autoritativního vyprávění a konstruuje do detailů Swannovy akce, motivace a pocity. Proustova „Swannova láska“ je autoritativní narativ v masce *Ich*-formy, a tak nově definuje ověřovací principy vypravěčských způsobů.<sup>26</sup> Nepřirozená *Ich*-forma není omezena subjektivitou svého zdroje; znamená vítězství konvence nad nápodobou.

Román Nigela Williamse *Star Turn* (1985) odhaluje jasně střetnutí mezi podmínkami přirozené promluvy a konvenční ověřovací silou uvnitř *Ich*-formy. Linda Hutcheonová dává tento román za příklad příběhu, jehož vypravěč je „doznaný lhář“ (1988, s. 118). Toto tvrzení je jistě správné, avšak nepodává úplný popis vypravěčova úkonu. Musíme rozpoznat, že vypravěč vyslovuje dva druhy lži. Za prvé jako fikční osoba vyslovuje v přirozené promluvě lži po celý svůj život, a zejména jako propagandista pro ministerstvo informací během druhé světové války. Avšak promluva fikční osoby je pouze kontrastní pozadí nespolehlivé promluvové praxe vypravěče, psaní jeho autobiografie. Na samém počátku svého vyprávění Williamsův vypravěč doznává: „Jsem si vědom toho, že má představivost doplňuje mou paměť v nezdravé míře. To je důvod, proč se některým nevelkorysým lidem může zdát, že jsem poněkud nespolehlivý, když mluvím o minulosti. A přece se snažím“ (s. 11). Vypravěč dále rozvíjí své úvahy o žánru, účelu a pravdivostních podmínkách autobiografie, a o pravdě, nepravdě a fikci všeobecně. Jeho poznámky jsou doplněny jeho přítelem a prvním čtenářem Allenem, který mu připomíná hned na počátku, že nedovede „rozeznat rozdíl mezi faktem a fikcí“ (s. 60).

Do jaké míry ovlivňuje vypravěčova nespolehlivost jeho ověřovací autoritu? Zdůrazněme především, že čtenář nemůže přijmout vypravěčovu nabídku, aby chápal text buď jako autobiografii, nebo jako román. *Star Turn* je fikční text řízený konvencemi konstrukce fikčních světů, nikoliv pravdivostními podmínkami autobiografického díla. Má smysl se ptát, zdali pisatel autobiografie říká pravdu nebo lže, ale taková otázka je nemístná vzhledem k vypravěčskému aktu tvůrce fikce (Pr.3). Ve fikční tvorbě život neexistuje před příběhem života. Ačkoliv za autorovým textem mohou být různé *realémy*, vypravěč románu *Star Turn* přetváří skutečné události, osoby, slova, místa atd. v entity fikčního světa. Williamsova fikce je pouze předložena jako autobiografie, stejně jako epistolární romány jsou předloženy jako dopisy. Důvěryhodnost vypravěče jako autobiografa (či spíše její nedostatek) není koneckonců relevantní pro ověřovací sílu jeho vyprávění. *Star Turn* je třeba posuzovat podle konvencí fikční tvorby, nikoliv podle měřítek autobiografie.

Je však jisté, že podivná pisatelská praxe vypravěče určuje povahu a tvar fikčního světa tohoto románu. *Star Turn* konstruuje historii (první a druhou světovou válku, generální stávkou roku 1926) a historické osobnosti (Prousta, Virginii Woolfovou, Freuda, Churchilla, Goebbelse, Oswalda Mosleyho a jiné) nápadně odlišné od známých historických faktů. Tyto volné, vynalézavé transformace vytvářejí absurdní, karnevalovou a politicky agresivní fikční historii stejné povahy, jako je ta, kterou nalézáme v Haškových *Osudech dobrého vojáka Švejka* (V.3.2) nebo, abychom sáhli ke skutečně souběžnému příkladu, ta, s níž se setkáváme v *Gravity's Rainbow* (1973) Thomase Pynchona. Karnevalizace historie se však dá psát a číst pouze na pozadí historických faktů. Williamsův vypravěč zná koneckonců rozdíl mezi lží a pravdou a ví, jaká cena se musí platit za jejich směšování: „Věci se dějí. Zda se udály nebo ne, můžeme ověřit a zjistit. Vzdáme-li se této naděje, vzdáváme se naděje na jakoukoliv spravedlnost a slušnost“ (s. 307).

Williamsova vypravěčská strategie vrhá světlo na významnou stránku *Ich*-formového vyprávění. Všichni *Ich*-formoví vypravěči konstruují sami sebe jako fikční osoby. Avšak jejich vlastnosti, postoje, zvyklosti – to jest jejich osobní „doporučení“ – jsou pouze jedním faktorem jejich vypravěčské kompetence. Druhým je ověřovací síla, která je dána *Ich*-formovým vypravěčům díky jejich funkci. Martínez-

-Bonati, když mluví o „zvrácených“ vypravěčích, poznamenává: „Jejich nespolehlivost jako osob... neohrožuje jejich strukturní spolehlivost jako základních vypravěčů“ (1981, s. 115). Rimmonová-Kenanová také upozornila na to, že „mnohé texty nám ztěžují rozhodnutí, zda je vypravěč spolehlivý či nespolehlivý, a je-li spolehlivý – do jaké míry“. Odkazuje na vzorový příklad narativu Henryho Jamese *Utažení šroubu*. Vychovatelku „můžeme vidět jako spolehlivou vypravěčku, která vypráví příběh dvou posedlých dětí, můžeme ji však také považovat za nespolehlivou, neurotickou vypravěčku, která nevědomky podává zprávu o svých vlastních halucinacích“ (1983, s. 103).

Zjišťujeme, že *Ich*-forma dokazuje vítězství konvence nad nápodobou mnoha různými způsoby. Nejradiálnějším důkaz poskytuje „posmrtný text“. Tento termín vztahuji na ty narativy, kde *Ich*-vypravěč vypráví svou vlastní smrt. Próza českého spisovatele Bohumila Hrabala *Ostře sledované vlaky* (zpopularizovaná filmem téhož názvu) je takový text.<sup>27</sup> Cituji z jeho závěru:

A potom se ozvala detonace. A já, který jsem se ještě před chvílí těšil na ten pohled, ležel jsem vedle německého vojáka dál, natáhl jsem ruku a otevřel jsem jeho tuhnoucí dlaň a dal jsem mu do ní ten zelený čtyřlístek, který přináší štěstí... Slyšel jsem, jak tlak vzduchu proběhl krajinou a syčel a hvízdal o holé větve stromů a keřů... ale já jsem se kuckal a chrčela ze mne krev. Do poslední chvíle, než jsem se začal ztrácet z dohledu sebe sama, držel jsem se s tím mrtvým za ruku (s. 85).

Zde jsme dospěli k mezi vyprávění. Posmrtný text je nejen nepřírozený, je to výtvar *fyzikálně nemožného aktu* – posmrtného psaní. A přesto čtenáři přijímají tento text jako médium konstrukce světa. Posmrtný text důrazně potvrzuje fakt, že literární akty nejsou omezeny na „přírozené“ akty mluvení a psaní.

Kruh vypravěčských způsobů je tak uzavřen. Začíná nepřírozenou autoritativní *Er*-formou, pokračuje přes napodobování žánrů přírozené promluvy a končí nepřírozenou autoritativní *Ich*-formou. Dva základní a nejoblíbenější vypravěčské způsoby jsou čistě literární, nepřírozené promluvy; přes své formální rozdíly sdílejí tutéž, tj. konvenční ověřovací autoritu. Konstatoval jsem již, že fikční texty nepodléhají pravdivostním podmínkám zobrazovacích textů (Pr.3). Nyní bylo prokázáno, že též nejsou vázány pragmatickými podmínkami přírozených textů.