

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 semiotickým prostředky. Jinými slovy, fikční světy jsou zvláštní druh možných entit, jsou to možnosti obdařené fikční existencí. Každý semiotický systém (médium) má schopnost předat možným entitám fikční existenci a každý z nich má k provedení tohoto úkolu své vlastní postupy nebo mechanismy. V semiotickém 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 první, 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 vyöaty z pravdivostního hodnocení. Jsou to performativní řeöové akty. Podle J. L. Austina, „objevitele“ performativního řeöového aktu, tento akt nese sebou speciální ilokuční sílu: jestliže okolnosti jeho vyslovení vyhovují podmínkám úspěšnosti, performativní řeöový akt „je vykonáním určité akce anebo je aspoö 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).¹ Změny ve světě způsobené performativy 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.² Jestliže literární performativ vyhovuje podmínkám úspěšnosti, mění možnou entitu ve fikční fakt. Jinými slovy, fikční fakt je možná entita ověřená platným literárním řeöovým aktem.³

Termín *fakt* je velmi výstižný, jestliže ho chápeme tak jako někteří filozofové, tj. jako „quasi-jazykovou 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).⁴ 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. Připomeòme Austinovo konstatování, že jedna (i když nikoliv jediná) nutná podmínka úspěšnosti performativu je autorita mluvčího. Austinův příklad: loň 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. Promluvovalá 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 ilokuční vlastnosti narativního textu, jsou určeny opozicí mezi promluvou vypravěče a promluvami postav.⁵ 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.⁶

Avšak narativní promluvy nejsou jen hry se zájmeny nebo s fokalizací. Ilokuční 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. Tvrzení, 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 řádech. a v různých stupních.* Toto tvrzení je jedním z hlavních principů naší fikční sémantiky a dovršuje její rozlukou 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 vyčerpávají 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-form*) se střídají s dialogy a monology postav. Úseky jsou zřetelně odlišeny a ostře ohraničeny formálními, sémantickými a pragmatickými (indexovými) rozlišujícími znaky (podrobnosti viz v 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 hle, 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 míle.“ „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 předtím, než je text zkonstruuje.⁷ Rozhodnutí je založeno na povaze konstruuující 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 používat termínu *autoritativní vyprávění* pro označení tohoto prvotního zdroje fikčních faktů.⁸

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 promluvé 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* Jean-Paula Sartra tyto nesrovnalosti „podtrhují jeho [hrdinovu] úplnou lhostejnost k minulosti a jeho pocit ztracenosti v beztvaré přítomnosti“ (1983, 60-61).⁹

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 výroků 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 světa musí mít o dané entitě všeobecně souhlasné mínění; za třetí, virtuální 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 Austinově performativní autoritě; autorita fikčních osob spočívá na konsensu a koherenci a je analogická pragmatickým podmínkám přirozené promluvy.¹⁰ 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 intencionální stopu: rozštěpují faktovou oblast fikčního světa na dvě podoblasti, první absolutně ověřenou – autoritativním vyprávěním, druhou kolektivně ověřenou – souhlasícími výpověďmi fikčních osob.¹¹ 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 kontrafaktických 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 dává 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 tvorby fikce. 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 nebyvalou intenzitou a rozrůzněním.¹² 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 konstruující 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.¹³ Stupňovitá funkce ověření je vpravdě klíčem k pochopení intensionální povahy fikční existence. Popíšme 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 a 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.¹⁴

Fikční svět *Paní Bovaryové*, stvořený proměnlivou flaubertovskou texturou,¹⁵ 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 pocítíme 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 Rudolf říká o svém životě: „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, již jsem schopen! Všechno bych byl překonal, zničil všechny překážky, všechno zlomil!“ (s. 120). Toto je Rudolf *par lui-meme*, ve svém sentimentálním žvanění, jehož jediným cílem je svést 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 milenku. Byla to jedna herečka z Rouenu, kterou si vydržovalnutily myslet na jeho milenku. Byla to jedna herečka z Rouenu, kterou si vydržoval“ (s. 113).

3.2. Osobní *Ich*-forma. Vyprávění v první osobě ve všech svých variantách¹⁶ je totožné s přímou řečí fikčních postav ve formálních, sémantických a indexických 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 výsadní pozici v sestavě fikčních postav. 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 více méně 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 pomlčet, 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 Göttingen, 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 dialozích s vypravěčem, anebo v dialozích 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 i *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.¹⁷ 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 grandp`ere], „jaký jsem měl v Combray v době svého dětství“ [comme j`eus `a Combray dans mon enfance] (see 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.¹⁸ 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 první, 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 konec konců 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

Haškově *Osudech dobrého vojáka Švejka* (V.3.2) nebo, abychom sáhli ke skutečně souběžnému příkladu, ta, se kterou 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 konec konců 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 naději, 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 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. Nejradikálnější 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.¹⁹ 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 nepřirozený, je to výtvar *fyzicky 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 „přirozené“ akty mluvení a psaní.

Kruh vypravěčských způsobů je tak uzavřen. Začíná nepřirozenou autoritativní *Er*-formou, pokračuje přes napodobování žánrů přirozené promluvy, a končí nepřirozenou autoritativní *Ich*-formou. Dva základní a nejoblíbenější vypravěčské způsoby jsou čistě literární, nepřirozené 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 přirozených textů.

4. Podvrat ověření. I když jsme dosáhli meze vyprávění (nebo vypravěčského aktu), neznamená to, že jsme dosáhli meze toho, co může být vyprávěno. Co může být vyprávěno přesahuje říši možného a zahrnuje logicky nemožné. Pojem (logicky) nemožných světů se už vynořil tu a tam v této knize (Pr.2.2, V.2.1). Nyní je načase

podívat se na něj blíže, protože konstrukce nemožných světů je součástí obecnější anomálie tvorby fikce, zneužití ověření.

4.1. Anulování ověření. Každý vypravěčský způsob, o kterém jsme pojednávali v předcházejících oddílech, má určitý stupeň ověřovací síly, v některých případech poskytnutý pouze konvencí, v jiných spojením konvence s vypravěčovou „důvěrohodností“. Každý z těchto vypravěčských způsobů má schopnost proklamovat fikční fakty, avšak různé způsoby vytvářejí fikční bytí různé povahy. Připomeňme si, že fikční existence je intensionální jev. Je-li fikční existence dána ověřovací silou textury, pak je plně závislá na této síle. Jestliže je ověřovací síla textury anulována nebo vyprázdněna, pak se možné entity nemohou stát fikčními fakty.

Je dobře známo, že literatura neopomene žádnou příležitost k tomu, aby podvrátila své vlastní základy. Již některá díla minulosti uváděla ověřovací sílu v pochybnost a nakonec ji mnohé moderní a postmoderní anulovaly. Toto zrušení ověřovací funkce je jedna z nejpozoruhodnějších událostí ve vývoji literárního narativu. Potvrzuje, že v „jazykové hře“ zvané literatura porušení norem a konvencí není destruktivní, nýbrž tvořivý proces. Je to objevení nových metod produkce významu.

Zrušení ověřovací síly a jeho následky lze vysvětlit, jestliže se vrátíme k její performativní povaze. Víme, že performativ je platný jedině tehdy, jsou-li splněny jeho podmínky úspěšnosti. Jestliže některá z těchto podmínek není dodržena, je performativní akt neplatný; ve světě nenastane žádná změna. Jestliže vám řeknu: „Jste odsouzen k smrti“, budete se jen smát, protože já nemám autoritu vynést tento (nebo jakýkoliv jiný) rozsudek. Existuje ještě další, méně nápadná neúspěšnost performativu – když je pronesen „neupřímně“. „Řeknu-li ‚slibuji‘, aniž bych měl v úmyslu vykonat slíbenou

akci, nebo možná ani nevěřím, že jsem schopen ji vykonat, pak je můj slib prázdný“ (Austin 1971, s. 14). Nazvěme toto druhé zneužití sebezrušení. Sebezrušení zbavuje performativ jeho síly, právě tak jako to činí porušení podmínek úspěšnosti.

Sebezrušení ověření je podstatou fikčních experimentů, které kultivují tento nezdar. Vybírám dva vypravěčské způsoby, kde je ověřovací akt zneužíván tím, že není vykonán vážně.

a. Ve skazovém vyprávění je ověřovací síla podvrácena ironií. Skaz je ludický vypravěčský akt, neangažovaná, nezávazná hra s tvořením světa.²⁰ Ve známých příkladech ruského skazu, v povídkách „Plášť“ a „Nos“ N. V. Gogola, se narativní textura volně a arbitrárně přesunuje z *Er*-formy k *Ich*-formě, ze vznosného, knižního slohu k hovorovému jazyku, z „vševědoucího“ postoje k „omezenému vědění“. Ta poslední vlastnost je zvláště osudná pro ověřovací sílu skazu. V „Plášti“ existuje „vševědoucí“ autoritativní zdroj, který štědře konstruuje stavy a události hrdinova duševního života. Když Akakij Akakijevič vystupuje po schodišti, které vede k dílně jeho krejčího, „přemítá, kolik si asi Petrovič řekne a v duchu se pevně rozhodne nedat víc než dva ruble“ (s. 135). Akakijovy vnitřní monology jsou konstruovány do podrobností a v lakonickém, útržkovitém stylu, který je pro něho typický: „Tak vida: Takhle to dopadlo, to mě namouvěru ani ve snu nenapadlo, Ze se to obrátí tak. Načež nálsedovala zase dlouhá pomlka , a po ní slova: Tak takhle je to! To bych byl nikdy neřekl, tento...to bych tedy nikdy...takováhle věc!“ (138).

Náhle však se setkáváme s podivným zvratem. Když se Akakij dívá do výkladní skříně s (francouzským) obrázkem svůdné ženy, vypravěč navrhuje tři možné duševní reakce, avšak neověřuje žádnou z nich, protože „není možné vlézt člověku do duše

[zalezť v dušu čeloveka] a zjistit všechno, co si myslí“ (s. 144). Takový výrok je v protikladu s vypravěčovou předchozí praxí a vyvolává zásadní pochybnosti o jeho serióznosti a tedy i o jeho ověřovací autoritě.

Ironická anulace konvenční procedury ověření je zvláště zřetelné v závěru povídky „Nos“. Když vypravěč posuzuje fikční svět, který sám stvořil, prohlašuje, že nerozumí nejen jeho fantastickým prvkům, ale také důvodům, proč by nějaký autor napsal takovou historii: „Ne, to tedy už vůbec nechápu [řešitel’no ne ponimaju]! (s. 72). Závěrečné odstavce „Nosu“ prozrazují tajemství gogolovského skazu: je to zábavná hra čistého vyprávění, která zanechává fikční svět, jehož existence je, doslova, otázkou.

b. V odhaleném vyprávění – běžně známém pod názvem metafikce – je ověřovací akt asnulován tím, že jeho povaha je prozrazena. Tvorba fikce je otevřeně předvedena jako procedura konstrukce. Odhalené vyprávění je výmluvným dokladem mohoucnosti literatury generovat nový smysl tím, že vyjeví své skryté, konvenční základy.

V paradigmatickém případě metafikce literární text souběžně konstruuje jak fikční svět, tak i příběh této konstrukce: „Metafikční romány bývají založeny na principu zásadní a trvalé opozice mezi konstrukcí fikční iluze (jako v tradičním realismu) a odhalením této iluze. Jinými slovy, nejmenší společný jmenovatel metafikce je tvořit fikci a souběžně vypovídat o tvoření této fikce“ (Waugh 1984, s. 6). Postmoderní metafikce („nouveau roman“, Vladimir Nabokov, Witold Gombrowicz, John Barth, John Fowles a mnozí jiní) odhalují nejen akt tvoření světa, ale také všechny další akty a činnosti literární komunikace – četbu, výklad, komentování, kritiku, intertextualitu (viz Hutcheon 1980; Christensen 1981; Brooke-Rose 1981, s. 464-489; McHale 1987, s. 112-130, 197-215; Kryszewski 1988; Pier 1992; Paterson 1994, s. 26-39).

Protože performativní akty skazu a metafikce postrádají ověřovací sílu; fikční světy tvořené těmito způsoby vyprávění nejsou ověřeny. Na první pohled se zdá, že možné entity jsou obdařeny fikční existencí, protože jsou zavedeny standardním narativním textem; avšak fikční existence jim ve skutečnosti nemůže být dána, protože ověřovací síla textu je anulována. Chybí nám uspokojivý metajazyk pro vystižení sémantické povahy narativních světů, které postrádají ověření. Naše myšlení a náš jazyk jsou dominovány binárními opozicemi. Literární narativy, které promítají světy bez ověření, prozrazují nedostatky tohoto binarismu; užívají a zneužívají sílu tvořící svět k tomu, aby uvedly v pochybnost universálnost a platnost našich metajazykových dichotomií.²¹ Vyprávění předem rušící ověření napodobuje narativní texturu, ale nemůže propůjčit fikční existenci, nemůže potvrdit fikční fakt. Podvrací samy základy tvorby fikce a vytváří konstrukty, které se vznášejí mezi fikčním bytím a nebytím.

4.2. Nemožné světy. Zrušení ověřovací síly narativní textury je výsledkem porušení pragmatických podmínek performativního řečového aktu. Avšak zhroucení ověření může též přivodit strategie sémantická, totiž zavedení protikladů do fikčního světa. Vynořuje se tak nemožný svět v přísně logickém smyslu (Pr.2.2; viz též VII.3; Ep.4). Jak se vykoná tento pozoruhodný čin představivosti a jaká cena se za něj platí?

Začnu tím, že krátce představím povídku O. Henryho „Roads of Destiny“. Autoritativní vyprávění v tomto textu konstruuje svět, v němž hrdina třikrát umírá, a to třemi různými způsoby. Je zřejmé, že podle naší teorie ověření jsou všechny tři odporující si verze jeho smrti plně ověřeny. Jsou postaveny vedle sebe, nesmířeny a nevysvětleny. Tvoří nemožný svět. Protože protichůdné verze nemohou spoluexistovat, žádná z nich neexistuje. Sama logická struktura fikčního světa upírá možným entitám existenci.

Literatura má prostředky pro konstrukci nemožných světů, avšak za cenu toho, že se celý její podnik zhroutí: nemožný svět nemůže být nadán fikční existencí. Leibnizovské omezení lze obejít, ale ne zrušit.

Ve dvacátém století zpopularizoval techniku alternativních příběhů Jorge Borges v „Zahradě štepících se stezek“ (1941). Tento narativ je popis imaginárního „klasického“ čínského románu, který konstruuje všechny možné větve vývoje příběhu.²² Borgesův text je model nekonečného generování fikčních světů. Tato arogantně sebevědomá tvorba fikce vede paradoxně do pasti nemožného světa, kde se protikladné příběhy navzájem ruší. V románu Robbe-Grilleta *La maison de rendez-vous* konstruuje autoritativní vyprávění protiklady na několika úrovních: (1) jedna a táž událost je uvedena v několika odporujících si verzích; (2) Hong-Kong je i není místem příběhu; (3) tytéž události jsou uspořádány v obrácených časových sledech (A předchází B, B předchází A); (4) jedna a táž entita světa se objevuje v několika způsobech existence – jako fikční fakt literární, jako divadelní představení, jako socha, jako obraz.²³ Poslední druh protikladu je zvláště důležitý pro porozumění strukturace nemožných fikčních světů. Uvedené entity jsou z různých ontických řádů; jsou svedeny dohromady prostředkem metalepse, vymazáním hranic mezi světy (Genette 1972, s. 245; 1983, s. 58; viz též Brooke-Rose 1981, s. 333-335; McHale 1987, s. 120). Robbe-Grilletův konstrukt je sbírka fragmentů fikčních světů, které nemohou koexistovat.

Robbe-Grilletův narativ ukazuje názorně strukturu nemožného fikčního světa. Je to navrstvení protikladných, nesmiřitelných alternativ; všechny jsou plně ověřeny, ale žádná z nich nemůže fikčně existovat. Podobné pozorování učinili dva filozofové, kteří takto popisují situaci v „nekonsistentních světech“: tyto světy jsou „jako neshodující se

obrazy vytištěné jeden přes druhého nebo jako text, který kolísá mezi dvěma navzájem si odporujícími tvrzeními. (Jako by to byly skutečnosti navrstvené jedna na druhou, jako sloučení nebo překrytí různých druhů akce na televizní obrazovce.)...Můžeme si to též představit tak, jako by někdo vzal několik světů, které samy o sobě a jednotlivě jsou zcela konsistentní, a vecpal je dohromady do složeného navrstvení“ (Rescher a Brandom 1980, s. 6). Naši filozofové užívají tyto analogie jako argument proti termínu *nemožné světy*: „Měli bychom přestat mluvit o nekonsistentních světech jako o světech nemožných...Nekonsistentní předměty a světy...jsou vhodné cíle racionálního posuzování a studia. Má smysl přijmout je, předpokládat je, vyslovovat o nich hypotézy atd. Předpokládáme-li takové světy, nevybízíme nijak k logickému chaosu. Můžeme o nich argumentovat průkazně a koherentně“ (1980, s. 4). To opravdu můžeme, a proto je rozlišování mezi „nemožnými“ a „nekonsistentními“ světy zavádějící. Souhlasím s Lycanem, který pochopil, že sémantika potřebuje pojem nemožného světa, jakmile přijme pojem světa možného (1994, s. 39-41).

Fikční narativ potvrzuje, že nemožné světy mohou být předpokládány a dá se o nich uvažovat, stejně jako „kvadratovaný kruh“ může být vysloven (napsán) a rozvažován. Eco vyjádřil tuto schopnost jazyka konstatováním, že nemožné světy lze „zmínit“: „Nemůžeme si představit světy zaplněné kvadratovanými kruhy, které lze koupit za částku dolarů, jež odpovídá nejvyššímu sudému číslu. Avšak...takové světy mohou být zmíněny“, protože „jazyk může jmenovat neexistující a nepředstavitelné entity“. To, že tyto světy můžeme „zmínit“, nemění jejich logickou strukturu; jsou mimo říši možného. Jestliže se podíváme blíže na status entit v nemožných světech, zjistíme, že se silně podobají entitám neexistujícím. Připomeňme, že neexistující entity, jako

například „současný král Francie“, nemají žádné vlastnosti. Avšak neexistující entity mohou být zmíněny, můžeme o nich tvořit výroky, i když všechny tyto výroky budou nepravdivé (Pr.1.1). Psaní nemožných světů je z hlediska sémantického krok zpátky v tvorbě fikce; anuluje transformaci neexistujících entit ve fikční entity, a tak odvolává celý projekt tvorby světů. Avšak literatura přetváří zmar svého vlastního podnikání v nový čin; tím, že tvaruje nemožné světy, předkládá představivosti výzvu, která je neméně fascinující než kvadratura kruhu.

Musíme se však ještě jednou vrátit k *La maison de rendez-vous*. Jeho nemožná logicko-sémantická struktura je výsledkem vypravěčského aktu, který porušuje pragmatické podmínky konstrukce fikčních světů. Narativní akt je váhavý, nedokončený, drobící se v řadu marných pokusů. Výsledná textura románu je sled náčrtů, se škrty, novými začátky, opravami, výpustkami a dodatky.²⁴ *Dům dostaveníček* je odhalené vyprávění nejradikálnějšího typu: psaní fikce je předvedeno otevřeně jako sled pokusů a omylů. Ukazuje tak úzký vztah mezi logicko-sémantickými a pragmatickými prohřešky proti konvencím tvorby fikce: odhalené vyprávění vytváří nemožný svět. Máme usoudit, že to je obecný důsledek rozkladu fikčního ověření? Máme právo tvrdit, že fikční světy metafikce jsou nezbytně nemožné?

Zajisté, cílem metafikce je vytvořit nemožný svět, uskutečnit nemožnou koexistenci onticky heterogenních osob – skutečných účastníků fikční komunikace a fikčních artefaktů konstruovaných a rekonstruovaných touto komunikací. Jinými slovy, metafikce je zvláštní případ metalepse.²⁵ Avšak jak se daří metafikční projekt v praxi? Pokusím se odpovědět na tuto otázku tím, že proberu jeden z nejradikálnějších případů metafikce, narativ Itala Calvina *Když jedné zimní noci cestující* (1979). Pro to, abychom

tento text nazvali radikální experiment v metafikci, máme dva důvody. První důvod, na který poukázala Nella Cotrupiová, spočívá v tom, že Calvinův román konstruuje vedle standardní dvojí roviny metafikce ještě rovinu třetí, „fiktionalizaci teorií a diskursu metafikce samé. Calvinův text tedy nejen posunuje román na druhý stupeň, na stupeň metafikce, nýbrž i na třetí stupeň, na to, co můžeme nazvat hypermetafikce“ (1991, s. 281).²⁶ Za druhé, Calvinův text je řada nespojitých narativních zlomků. Jednotlivé zlomky, v gestu rozvětvení typickém pro konstrukci nemožných světů, kladou vedle sebe možné alternativy, ale ponechávají je nesmířené, rozporné: „Má ruka možná nedrží cestovní vak, napěchovaný a trochu ošuntělý, ale strká před sebou tuhý čtvercový kufřík z umělé hmoty, opatřený kolečky a vedený skládací pochromovanou kovovou rukojetí“ (s. 18). Mikrostruktura této scény obráží makrostrukturu celého románu, vzorec větvících se cest: počátky několika neslučitelných alternativ, spuštění několika různých příběhů vedoucích nikam. Každý z těchto nesourodých zlomků je ověřený, což znamená, že společně jsou všechny neověřené.

Calvino konstruuje příběh autora a čtenářů, typický pro metafikci. Avšak tento experiment vede k paradoxnímu výsledku; prokazuje zcela jasně, že koexistence skutečného autora a skutečných čtenářů s fikčními postavami je nemožná. Tento průkaz je zejména přesvědčivý v případě čtenáře. Počátek románu je tradiční oslovení obecného skutečného čtenáře, promluva podobající se eseji o tom, jak a co číst, s tím rozdílem, že kniha, kterou tento čtenář právě čte je Calvinovo dílo *Když jedné zimní noci cestující*. Text si zachovává esejistickou povahu, když se oslovení přesunuje ke skutečnému čtenáři-typu, „tomu druhu osoby, která zásadně neočekává od ničeho nic“ (s. 10). V dalším kroku, ale stále ještě v témže promluvovém žánru, Calvino sestupuje z úrovně

čtenáře-typu k možným jednotlivým čtenářům, k těm, kteří čtou v autobuse, v autě, u stolu v úřadě, doma. Tito čtenáři jsou stále ještě dáni jako skuteční čtenáři existující vně fikčního světa.²⁷

Když však proces individualizace dosáhne tohoto stadia, volí se ze souboru možných čtenářů jeden konkrétní čtenář. Tento čtenář pak přechází z aktuálního světa do světa fikčního, stává se plně rozvinutou fikční osobou. Nyní se text mění z žánru esejistického v žánr fikční (zaznamenejme čtenářovy rozhovory a interakce s fikčním knihkupcem a s „Druhým Čtenářem“) a konstruuje „začátek příběhu, jenž...by se mohl odehrát“ (s. 37), který je plně situován ve fikčním světě.²⁸ Jakmile se čtenář připojí ke konatelské sestavě fikčních osob, jeho příběh se připojí k desíti zlomkovitým příběhům, které čte skutečný čtenář.

Fikcionalizace autora je pro Calvinovu dekonstrukci metafikční techniky neméně důležitá (viz Segre 1979); dociluje se však jiným, i když neméně vynalézavým způsobem. Ve světě románu se objevují tři fikční autoři. První z nich je fikční protějšek skutečného Itala Calvina; jejich mezigetová identita je zajištěna rigidním označením, vlastním jménem. Skutečný Italo Calvino má však ještě druhý protějšek ve fikčním světě, fikčního autora Silase Flanneryho. Můžeme tvrdit, že „Silas Flannery“ je alias „Itala Calvina“ (viz Pr.2.1), protože mezigetová identita skutečného a fikčního autora je v tomto případě stanovena identitou rolí. Flannery dostal „nápad na román, který by sestával jen ze samých románových začátků. Hrdinou by mohl být Čtenář, jehož četba je neustále přerušována“ (s. 199). K fikčnímu Calvinovi a Flannerymu se nakonec připojuje fikční „anti-autor“, překladatel a padělatel Marana, jehož machinace a dobrodružství kříží plány psaní a komplikují příběh čtení románu *Když jedné zimní noci cestující*.²⁹

Nemožné smíšení skutečných osob (autora, čtenáře) s fikčními osobami, které se zdá být definujícím rysem metafikce, je v praxi konstrukce světa neudržitelné; autor i čtenář jsou vtaženi do fikčního světa, jsou konstruováni jako fikční protějšky, a ontický protiklad mizí (viz též Segre 1979; McHale 1987, 197-198, 215). Příběhy autorů a čtenářů se stávají složkou struktury „větvičích se cest“. Toto však je, doslova, jen jedna část historie. Druhá část je to, že popřená metalepse zanechává uvnitř fikčního světa předěl. Základní charakteristický rys metafikce, dvojvrstvá struktura fikčního světa, zůstává zachována. Fikční autor je členem sestavy konatelů, ale je pověřen specifickou, exklusivní činností, odlišnou od akcí jiných fikčních osob – psát román *Když jedné zimní noci cestující*. Podobně erotický příběh fikčních čtenářů se navrstvuje na příběh čtení. Calvinův čtenář je pikaro, avšak jeho úloha není vázat dohromady dobrodružné příběhy, nýbrž nespojitá dobrodružství čtení. Dnešní pikaro nemusí opustit své křeslo nebo lůžko, chce-li navštívit mnohá exotická místa a doby a chce-li zažívat mnohá vzrušující dobrodružství. Aby se čtenář přenesl do fikčního světa doslovně, musí tam vyslat svůj protějšek; metaforicky se tam však může přenést snadno – musí jen najít svůdnou knihu ke čtení.

¹ Lingvisté, kteří tvrdí, že všechny řečové akty jsou performativní (aspoň na úrovni hloubkové struktury), zcela ignorují Austinův základní předpoklad, totiž že performativy zasahují do světa. Kritiku „performativní hypotézy“ podává Lycan (1984, s. 133).

² Již Barthes postřehl povahu literatury jako performativu: „Psaní [ve smyslu *écriture*] již nemůže být označeno jako operace zaznamenání, notace, zobrazení, ‚vyličení‘ (jak by řekli klasikové); naopak, označuje přesně to, co lingvisté s odkazem na oxfordskou filosofii, nazývají performativ“ (1977, s. 145). Barthes tuto letmou poznámku nerozvinul. Již dříve, ale stejně letmo, podotkl Iser, že literární text má povahu performativu (1971, s. 6-7).

³ Podle Austinovy rady (1970, s. 245) bychom měli navrhnout „explicitní performativní sloveso“ pro fikční performativy; mým kandidátem je: „staniž se“.

⁴ Austin (1970, s.154-174) a Kirkham (1992, s. 138) protestují proti tomuto užívání termínu *fakt*, ale jejich námitky mohou být uspokojeny, jestliže rozlišíme mezi „faktem“ závislým na zobrazení a „stavem věcí“, který na zobrazení nezávisí.

⁵ Přísné rozlišení mezi autorem a vypravěčem je axiom moderní narativní teorie (viz Kayser 1958, s. 91; Barthes 1966, s. 19). Fikční sémantika založená na pojmu autorského „tvrzení“ (Woods 1974, zejména s. 35, 133), v níž je text přisouzen přímo autorovi, musí být odpovídajícím způsobem pozměněna.

⁶ Již od starověku, tj. od Platóna a latinského gramatika Diomeda, bylo známo, že narativní text není homogenní (viz Curtius 1948, s. 439-440; Doležel 1993, s. 9-10).

Hlavní moderní studie plurality narativního diskursu jsou: Bally 1912; Bachtin 1929; Vinogradov 1930; Vološinov 1930. Literatura posledních desetiletí je tak bohatá, že ji můžeme doložit jen více méně náhodným výběrem prací: Genette 1972; Bal 1977; Stanzel 1984; Chatman 1978; Lanser 1981; Lindvelt 1981; Banfield 1982. Nepřekvapí, že se spoléhám na svůj vlastní systém navržený poprvé v Doležel 1960.

⁷ Martínez-Bonati správně konstatuje: víme, že v poli existují větrné mlýny, protože nám to řekl vypravěč (1973, s. 186). Avšak tento teoretik formuluje svou sémantiku v rámci mimetické doktríny, a proto přiřazuje vypravěčovým výpovědím pravdivostní hodnotu. Předpokládá, že vypravěčovy výpovědi jsou pravdivé, protože odpovídají faktům fikčního světa. Kde však je fikční fakt, který předchází řečovému aktu vypravěče nebo je na něm nezávislý? Tu se jasně ukazuje, že mezi mimetickou sémantikou a sémantikou možných světů je ten zásadní rozdíl, že naše sémantika potřebuje teorii ověření.

⁸ Umístění autoritativního vyprávění ve sledu textu není důležité. Ve scéně větrných mlýnů z *Dona Quijota* ví čtenář předem, co je fikční fakt. Avšak ve scéně získání „Mambrinovy přilby“ (kap. 21) vyslovuje své mínění nejprve hrdina a teprve poté autoritativní vypravěč konstruuje fikční fakt. Zvláště poučné jsou ty případy, kdy autoritativní vypravěč opravuje nebo potvrzuje mínění fikční osoby; to činí často vypravěč Trollopův, jako například v těchto pasážích z románu *The Eustace Diamonds*: „Lady Eustaceová našla všechny rodinné šperky patřící Eustaceově rodině v pancéřové místnosti na zámku Portray... Musíme upozornit čtenáře, že toto není přesná historie... Je to ve skutečnosti historie zcela falešná“ (s. 191). „Pan Camperdown nepochyboval vůbec

o tom, že Lizzie Eustaceová ukradla diamanty, tak jako kapsář ukradne hodinky. A jak čtenář ví, pan Camperdown měl pravdu“ (s. 289).

⁹ Ve své rekonstrukci fikčního světa čtenář autorské omyly buď nepostřehne, nebo je ignoruje a přejde. Avšak aspoň jeden filozof fikčnosti se chytil na udici. Uvažuje o části těla, kde je Dr. Watson postížen válečným zraněním (rameno nebo noha), Parsons (1980, s. 224) nejen nepřipouští, že může jít o autorský omyl, ale navíc předpokládá, že dr. Watson z různých Conan Doylových příběhů je identická osoba. Dodejme, že autorské omyly nemají nic společného s rafinovanými strategiemi textury, které vnášejí do fikčního světa protiklady, jejichž účelem je sestrojení světa nemožného (VI.4.2, Ep.4).

¹⁰ Filozoficky vzdělaný čtenář bude myslet na koherenční teorii pravdy. Avšak přijetí koherence jako jednoho kritéria pravdy nás nezavazuje k přijetí zásad této teorie (viz Kirkham 1992, s. 104-106).

¹¹ Na tento rozdíl poukázal Hamarneh ve své jemné analýze dynamických aspektů ověření. Dodává, že “některé z těchto aspektů (ale ne všechny) bývají specifické pro jednotlivé texty a nedají se generalizovat“ (1991, s. 225).

¹² Jiný zdroj subjektivizace, rétorika vypravěče, vede ke vzniku rétorického způsobu vyprávění. V této knize ho ponechávám stranou. Dostalo se mu důkladného pojednání v Boothovi 1961 (viz též Doležel 1993, s. 44-45, 70-80). Stojí za zmínku, že Booth přisuzuje rétorickému vypravěči schopnost zavádět „fakty“ (viz např. s. 169). Musíme však odporovat tvrzení amerického kritika, že všechna vyprávění jsou nutně rétorická (i když jejich rétorika je často skrytá nebo implicitní). Boothovo tvrzení vyplývá z jeho směřování vypravěče a autora (viz VI.2).

¹³ V obecné teorii ověření se dyadická funkce stává limitním případem stupňovité funkce. Ale toto *teoretické* přeformulování nemění nic na skutečnosti, že dvouhodnotová funkce je základní pro *praxi* fikčního narativu. V plně adekvátním modelu by obecná funkce ověření byla spojitá; bohužel, literární sémantika není dost rozvinutá, aby mohla pracovat se spojitými funkcemi. Proto si představujeme stupňovitou funkci jako řadu diskrétních intervalů mezi dvěma póly.

¹⁴ Tato zóna je rozrůzněna, jestliže idiolekty různých fikčních osob střídavě modulují *Er*-vyprávění, a tak vytvářejí mnohorozměrnou subjektivizaci.

¹⁵ Balová má na mysli tuto narativní techniku, když píše, že Flaubertův text „osciluje mezi dvěma fokalizacemi“ (1977, s. 95-97).

¹⁶ Rozlišení těchto variant lze nalézt v Doležel 1993, s. 48-50. Osobní *Ich*-forma, které se zde věnujeme, vzniká, když jedna osoba fikčního světa, obvykle hlavní postava, vykonává akt vyprávění. Jinými slovy, vypravěč existuje a jedná ve světě, který sám konstruuje. Vyprávění v druhé osobě, popularizované románem *La Modification* (1957) Michela Butora, bylo zaznamenáno v letech šedesátých (Morissette 1963), ale teprve nyní se mu dostává teoretické pozornosti, kterou zasluhuje (viz zvláštní číslo *Style* 1994, č. 3). Pochybuji však, že existence vyprávění v druhé osobě vyžaduje radikální „přepsání“ „naratologických paradigmat“ (Fludernik 1994, s. 284). Není to zajisté ani první ani jediný druh „nepřirozené“ narativní promluvy. Specificita vyprávění v druhé osobě bude podrobena opravdové zkoušce teprve tehdy, až se začne zkoumat jeho ověřovací síla. Na první pohled se zdá, že v tomto ohledu tento vypravěčský způsob funguje podobně jako *Ich*-forma (viz McHale 1987, s. 223; Herman 1994b).

¹⁷ Stejně nepřirozenou promluvou je moderní vnitřní monolog. Jak zaznamenala Molly Bloomová své myšlenky a pocity vyprávěné v poslední kapitole Joyceova *Odyssea*?

¹⁸ Genette popisuje podrobně kolísání Proustovy „fokalizace“ (1972, s. 219-224) a výstižně označuje jeho vypravěčský způsob jako *polymodální*.

¹⁹ Není to zdaleka jediný případ této narativní strategie. Stanzel věnuje celý oddíl své knihy „umírání ve formě první osoby“; obrací naši pozornost na průkopníka této techniky, Arthura Schnitzlera („Slečna Elsa“) (1984, s. 229-232). Tammi poukazuje na několik „posmrtných narativů“ napsaných Vladimírem Nabokovem (zejména román *Transparent Things*) a zdůrazňuje, že porušují „staré pravidlo“, které romanopisec sám formuloval: „‘Já‘ knihy nemůže v knize zemřít“ (1985, s. 147-156). Hutcheonová nás informuje, že vypravěč románu Rudy Wieba *The Scorched-Wood People* (1977) „vypráví příběh Louise Riela z časového bodu po své vlastní smrti, se všemi vhledy retrospekce a s přístupem k informaci, který nemohl mít jako účastník událostí“ (1988, s. 117). Některé postmoderní texty „ztvárňují posmrtný hlas plněji a obklopují ho určitými průvodními podrobnostmi posmrtného života“ (McHale 1987, s. 230).

²⁰ Důkladný výklad skazové techniky lze nalézt v Titunik 1977. Pod vlivem některých náznaků v Ejchenbaumově klasickém pojednání ([1918] 1963) byl skaz často definován příliš úzce, jako mluvní vyprávění s potenciálním adresátem: „Vypravěč nebo raconteur adresuje příběh možnému spolubesedníku, který může, ale nemusí odpovědět“ (Banfield 1982, s. 172). V tomto pojetí je skaz prostě *Ich*-forma v mluvené podobě. Skaz průvodních autorů je složitější a teoreticky zajímavější.

²¹ Tříhodnotová pravdivostní funkce „volné logiky“ by nás mohla formálně vysvobodit z omezení našeho metajazyka. Avšak sémantická interpretace takové funkce představuje vážné těžkosti, které jsou dobře známy jak navrhovatelům, tak kritikům nestandardních logik. Pro budoucí diskuse o tříhodnotových systémech je patrně podstatný van Fraassenův pokus o únik z omezení binarismu (1966; viz též Lambert 1969, s. 106; Haack 1974).

²² Chatman, když mluví o „protipříběhu“, poukazuje na tento narativ a používá Borgesova termínu „bifurkace“ (1978, s. 56-57). Tammi prokázal, že bifurkace je „prastarý postup“ v Nabokovově fikci (1985, s. 150). Ve svém dobře známém románu *Francouzova milenka* (1964; česky 1976) John Fowles předkládá dvě alternativní, vzájemně se vylučující zakončení, jedno šťastné, druhé tragické (viz McHale 1987, s. 106-107, 109-111).

²³ „Tytéž události (i když v obměnách), nebo zlomky událostí...jsou vyvolány na různých úrovních zobrazení – jako ‚reálné‘, nebo zobrazené na scéně či na obálce časopisu, vyprávěny Manneretem nebo velkým mužem s rudou tváří“ (Jefferson 1980, s. 55-56; viz Ricardou 1973, s. 102-103). Míšení různých způsobů existence, počítaje v to i míšení aktuálního a fikčního, je významný rys moderního výtvarného umění; jeho výmluvným projevem je kubistická koláž, která včleňuje do obrazu skutečné předměty (viz Hintikka 1975, s. 246).

²⁴ Tuto techniku zahlédl Sturrock v Robbe-Grilletově prvním románu *Gumy*; tento text dramatizuje „podmínky, v nichž román vzniká, či spíše snaží se vzniknout“

(1969, s. 172). Morissette (1975, s. 260) zrekonstruoval zastřený souvislý příběh románu *La Maison de rendez-vous*; zdůrazněme však, že jeho rekonstrukce není jediná možná.

²⁵ Genettova původní definice *metalepse* (1972, s. 245) byla dost široká, aby zahrнула směs různých řádů existence (jakou jsme pozorovali v Robbe-Grilletově *Domu dostaveníček*). V pozdějším přeformulování Genette zúžil tento pojem pouze na metafikční metalepsi, na případy, kdy „autor (nebo jeho čtenář) je uveden do fikční akce jeho narativu, nebo kdy postava této fikce zasahuje do extradiegetické existence autora či čtenáře“ (1983, s. 58).

²⁶ Jedno z hlavních témat třetí roviny je „diegetická parodie teorií implicitních čtenářů“ (Cotrupi 1991, s. 283). Zde nás zajímá Calvinův román jako případ metafikce, a proto ponecháme stranou třetí rovinu analyzovanou Cotrupiovou.

²⁷ I drobné pomocné činnosti, jako je rozřezávání stránek brožovaného výtisku nožem na papír (s. 42), se stávají složkou příběhu čtení.

²⁸ Maybach mluví o „vyprávěném čtenáři“, o čtenáři, „který přebírá konatelskou roli v textu“ (1990, s. 8).

²⁹ Calvinův odhalující akt zahrnuje do příběhu tvorby fikce také výrobu knihy. Omyly a akcidenty tisku a publikování jsou do značné míry zodpovědny za „přerušování“, jimž jsou čtenáři vystaveni.