

Fikce a imitace

Abstrakt. Tato studie začíná diskusí o jednotlivých pojetí mimesis v současných dílech Lubomíra Doležela, Dorrit Cohnové a Jean-Marie Schaeffera. Pokračuje tvrzením, že literární fikce zpravidla reprezentuje lidské bytosti v jejich vztazích k normám a hodnotám. Vzhledem k tomu, že normy a hodnoty nemohou být uniformně redukovány na množinu pozorovatelných faktů, nemohou být kopírovány přímo, mohou být odkázány pouze nepřímo skrze příklady lidského jednání. Tyto příklady však ne nutně reprezentují přesně tu normu nebo hodnotu, kterou mají představovat. Proto nemohou být reprezentace norem a hodnot redukovány na imitaci a pouhé pozorování přírody nemůže postačovat k tomu, abychom mohli vytvořit fikci a porozumět jí. Básník i čtenář musí vědět, jak se vzdálit od světa, který „je“, od říše empirie, aby mohli zkoumat jeho závislost na světě, který „by měl být“, říše norem, a od světa „ceny“, říše hodnot.

Současný výzkum v oblasti naratologie a estetiky fikce dokazuje znovu vzrůstající zájem o podobnost mezi imaginárními rysy literárních světů a objekty a vlastnostmi, které náleží světu aktuálnímu. Otázka mimesis je zpět a v jejím rámci jsou zpravidla obhajovány tři přístupy: buďto úplné odmítnutí mimetického charakteru fikce, nebo uznání parciální role, kterou hraje imitace ve fikci, či důrazné potvrzení, že lidská imaginace, a tedy i fikce, jsou eseniciálně mimetické. Ve své studii budu proto zkoumat několik současných příkladů těchto pozic a pokusím se obhájit myšlenku, že jakkoli je správné vidět mimesis jako pojem klíčový pro porozumění tomu, co fikce je, je nicméně chybné vidět mimesis jako pojem klíčový pro rozumění tomu, co fikce dělá. Ještě větší chyba je považovat hledání imitace jako náš hlavní úkol při čtení fikce. My používáme literaturu jako odrazový můstek pro reflexi lidských podmínek, a proto měření toho, jak je fikce ve své nápodobě úspěšná, je mnohem méně důležité, než v ní v rámci tázání se po mimesis nalézat příležitost klást si otázky, přemýšlet o hypotézách a debatovat o problémech související s tím, jaké bytosti jsme.¹

Lubomír Doležel ve své knize *Heterocosmica: Fikce a možné světy* (1998; česky 2003) odmítá široce rozšířený pohled, podle něhož literární díla imitují život.² Doležel se soustřeďuje na fikční sémantiku, tedy na hledání reference termínů, které se objevují ve fikčních textech, a říká, že sémantické přístupy založené na myšlence imitace nám neumožňují porozumět individuálním postavám vykresleným ve fikci. Vezměme si množinu postav, do níž patří Emma Bovaryová, Charles Bovary a Rodolphe Boulanger z Flaubertova románu *Paní Bovaryová*. Můžeme říci, že tyto postavy jsou výsledky imitace ve dvojitým smyslu: buď jako literární převody aktuálních prototypů, nebo jako literární ztělesnění aktuálních vlastností či predikátů. Literární historici nám říkají, že aktuální protějšek paní Bovaryové se jmenuje paní Delphine Couturierová, provdaná za pana Eugéna Delamara, který je modelem pro Charlese Bovaryho, a svedená panem Louistem Campionem, Rodolphovým prototypem (Thibauded 1951: 272). Ostatní teoretikové odmítají takto úzký model a interpretují *Paní Bovaryovou* v mnohem abstraktnějším stylu. Pokud například nahlížíme tento román „zobrazení celé lidské existence, která nemá východiska“ (Auerbach 1957: 488, citováno podle Doležela 2003: 22), potom textu rozumíme tak, že imituje skutečnou vlastnost „vést život, který nemá východiska.“ Ale Doležel správně poznamenává, že mnohé literární

¹ Tento článek pokračuje v reflexi literatury, norem a hodnot, která byla nastíněna v Pavelovi 1993 a 1998. Konkrétně jsem zavázán Bernsteinovi (1994), Emersonové (1997) a Morsonovi (1994) za to, že mne vedli k tématu svobody v jednání v literatuře. Menachem Brinker, Dorrit Cohnová, Larry McEnerney, Reiner Rochlitz, Jean-Marie Schaeffer, Meir Sternberg a recenzenti *Poetics Today* četli předchozí verzi této studie a poskytli mi neocenitelné poznámky a návrhy na její zlepšení.

² Ačkoli Doležel odkazuje k Aristotelovi, argument, který prezentuje, je namířen proti neformálnímu předpokladu, který sdílí většina literárních vědců, totiž že fikce je vždy založena na životě. Pečlivou diskusi Aristotelova pohledu na mimesis najdeme in Sternberg 1993.

postavy – mými příklady by byly Pamela, Lucien de Rubempré a Sherlock Holmes – nemají aktuální prototypy, nicméně ani autoři ani čtenáři fikce nerozlišují literární postavy na ty, které své aktuální prototypy mají, a ty, které je nemají. Doležel taktéž pozoruje, že mimetická teorie, která předpokládá, že literární díla imitují obecné vlastnosti přináležející aktuálnímu světu, musí uspokojivě vysvětlit status fikčních postav. Jsou tyto postavy *pouhými* inkarnacemi abstraktních vlastností? Jak je ale potom možné, že v mnoha případech jsou lidské bytosti vykreslené a individualizované ve fikci takovým způsobem, který nás přímo uchvacuje svou lidskostí? A proč moderní teoretikové nepřikládají velkou hodnotu těm fikčním dílům, jejichž postavy nejsou přesvědčivé coby individua, ale pouze ztělesňují abstraktní univerzália? Nakonec Doležel poznamenává, že ve skutečnosti mnozí literární vědci diskutují o literárních postavách, jako kdyby existovaly před aktem své reprezentace ve fikčním díle. Ian Watt (1963) například píše, že „Fielding nás vpouští do Blifilovy myslí“ (263) a že „[Fielding] nás nechal dost blízko k Tomově myslí“ (274; obě pasáže citovány podle Doležela 2003: 23). Ale tento způsob uvažování implikuje, že „Autor fikce je kronikář fikčních říší. Existence těchto říší se předpokládá, aniž by byla vysvětlena“ (Doležel 2003: 24). Doležel uzavírá, že mimetický přístup je nutným důsledkem předpokladu, že existuje pouze jeden svět, svět aktuální, a že tedy fikční individua musí nějakým způsobem do tohoto světa patřit. Je ovšem zřejmé, že do něho patřit nemohou. Mimetická sémantika fikce proto nemůže nakládat s fikčními individui.

Přestože se zdá pojem imitace v rámci fikční sémantiky problematický, mohl by posloužit pro účely pragmatiky, konkrétně tam, kde je fikce závislá na hravé imitaci skutečných mluvních aktů, jak v přesvědčivě dokazují John Searle (1975) a Barbara Herrnstein Smithová (1978). Když Smithová píše o Tolstojově *Smrti Ivana Iljiče* říká, že Tolstoj „předstírá, že píše biografii, ačkoli ji konstruuje“ (Smith 1978: 30). Zdá se, že Tolstého román imituje život, protože Tolstoj imituje biografický diskurs. Ale Dorrit Cohnová, která prověřuje tento argument ve své knize *The Distinction of Fiction* nesouhlasí. Podle ní „poslední věcí, kterou Tolstoj dělá, je, že by „předstíral, že píše biografii.“ Kompetentní čtenář fikce [...] tomu rozumí tak, že autor ke komunikaci se svým čtenářem používá fikční narativ o smrti imaginární osoby“ (Cohn 1999: 21). Na podporu této myšlenky můžeme nalézt dva argumenty. První je postřeh, že fikce je *neklamavé* předstírání. Nemyslí tím, že se autor, v tomto případě Tolstoj, snaží „přinutit“ své publikum, aby si myslelo, že jeho příběh je faktuální biografii; spíše se snaží veřejně ukázat, že na fikční díla se vztahují jiná pravidla reference a interpretace než na biografie a historické knihy. Druhý důvod je, podle Cohn(ové) (1999: 23), že řečové akty, které se nacházíme ve fikci, nejsou vždy imitacemi přirozených mluvních aktů, protože, jak říká, existuje minimálně jeden druh mluvních aktů, které nemají přirozené protějšky: vyprávění života „jako bychom měli zkušenost se soukromím vědomí postavy.“ Tolstoj (2003: 152) popisuje poslední chvíle Ivana Iljiče: „Ano, to všechno nebylo to pravé, řekl si v duchu, ale nevadí. Je možné toho dosáhnout. Ale čeho vlastně? A náhle ztichl.“ Cohnová tvrdí, že v každodenním životě někdo nemůže znát poslední intimní myšlenky spřízněné lidské bytosti na smrtelné posteli, natož o nich kohokoli informovat: důsledkem toho je, že popis vnitřních myšlenek v první osobě je jazykový akt, který se objevuje pouze ve fikci. Situace tohoto druhu jsou pokládány za důkazy toho, že fikční diskurs není omezen na hravou imitaci přirozené řeči.

Podobnost mezi argumenty Doležela a Cohnové jsou velice nápadné: oba brojí proti redukování fikce na imitaci, Cohnová na diskursivní rovině, Doležel na rovině fikční sémantiky, a oba uvádějí příklady situací, které nemohou být vysvětleny v termínech imitace: Doležel poukazuje k sémantice fikčních individuí, Cohnová k prezentaci vědomí postav v jeho intimnosti. Proto ani jeden z autorů netvrdí, že fikce je zcela odproštěna od imitace

(tzn. od reference k aktuálnímu světu na rovině sémantiky a od imitace přirozených řečových aktů na úrovni fikčního diskursu); pouze poznamenávají, že z toho důvodu, že mimesis nevyčerpává plně možnosti fikce, a proto nemůže být její definice založena na imitaci, ani na úrovni objektu ani na úrovni diskursu.

Cohnová rozpracovává přesvědčení Käte Hamburgerové (1973), že v protikladu k faktuálnímu diskursu je fikce schopná přenášet subjektivní zkušenost druhých lidských bytostí, „tady a teď jejich životů“, jak říká Cohnová (1999: 24), „do nichž by v reálném životě nemohl vstoupit žádný reálný pozorovatel.“ Pro Cohnovou a Hamburgerovou představují stylistické prostředky přenášející subjektivní zkušenost jiných lidských bytostí „zvenku“, samotnou podstatu fikčního diskursu. Pro ně je fikční diskurs „jediná epistemologická instance, v níž může být já-subjektivita třetí osoby vykreslena pomocí třetí osoby“ (Hamburger 1973: 83; citováno podle Cohn 1999: 24). Když Cohnová argumentuje, že *Smrt Ivana Iljiče* není předstíranou biografií, nýbrž opravdovým fikčním textem, snaží se stejně jako Hamburgerová zároveň vyhnout záměně mezi diskursem s pravdivostními hodnotami (faktové výroky) a fikcí a uděluje fikci specifickou kognitivní funkci. Zdá se, že Cohnová říká, že fikce není pouhou hrou, komediantským, břichomluveckým užitím běžného diskursu; fikce je vysoce vážnou snahou, která má unikátní poslání – vykreslit fungování jiných myslí v jejich jinakosti, to znamená ukázat nám, lidským bytostem, vnitřní život jiných lidí, ovšem bez smazání hranic mezi naším já a *jejich*. Fikce je natolik otevřená, aby mohla reprezentovat subjektivitu třetí osoby, a zároveň je dostatečně chytrá na to, aby tuto subjektivitu vykreslila pomocí třetí osoby. Fikce tak zároveň imituje vnitřní život jiných lidí, jakož i zdůrazňuje jeho nepřístupnost.

Proč bychom ale měli věřit, že přístup do mysli někoho jiného je nutně fikční? A proč by měla fikce, když utváří vnitřní život jiných lidí, mít na tuto schopnost výlučné právo? Odpověď na tyto otázky má co do činění s jiným, archaickým přijutím mimesis, pochopené jako individuální ponoření do fiktivní bytosti nebo světa. Toto rozlišení a termín ponoření přichází z jiné současné knihy zabývající se fikcí, z *Pourquoi la fiction?* Jean-Maria Schaeffera (1999), která je jedním z neúplnějších a nekomplexnějších pokusů o rehabilitaci pojmu imitace v literatuře; jako taková je cenným dědictvím současné promimetické tradice, založené Waltonovou obranou mimesis na estetických základech (1990). Schaeffer, který napsal několik důležitých knih o filozofii umění, je tvrdým kritikem romantické teorie umění (Schaeffer 1991) a horlivým obhájcem kognitivismu v estetice (Schaeffer 1996). Jeho poslední kniha reprezentuje úspěšný pokus ukotvit fikci tak silně, jak jen je to možné, v realitě aktuálního universa. Aby toho Schaeffer dosáhl, po vzoru Aristotelově chápe literární fikci jako poddruh mimetického konání. Každý ale ví, že problém mimesis, či imitace, je problém zapeklitý a problematický, a aby jej mohl Schaeffer prosvětlit, sahá po antropologii imitace, která ho přivádí ke konceptuální analýze samotného pojmu mimesis.³

Schaeffer tvrdí, že z antropologického úhlu pohledu může být imitace považována buď za formu empatického ponoření do alternativní reality, nebo za strategii pro vědomé a instinktivní učení se novým typům chování. Schaeffer ukazuje, že toto rozlišení je staré jako svět, protože už Platónovo slavné odmítnutí mimesis ve třetí knize jeho *Ústavy* je založeno na nedůvěře k tomuto ponoření, zatímco Aristotelés ve své *Poetice* považuje mimesis za užitečnou edukační strategii. Ve třetí knize *Ústavy* diskutuje Sókratés se svým přítelem o ideálním státu a klade si otázku, zda je poesie dostatečně hodnotná na to, aby byla studována

³ Schaefferova kniha navíc prozkoumává fylogenetický a ontogenetický vývoj fikce z imitace a též uvažuje o důsledcích, které má jeho mimetická teorie fikce pro poetiku a sémiotiku různých umění.

budoucími vůdci tohoto státu.⁴ Pozorují, že Homér někdy promlouvá svým vlastním hlasem, a produkuje tak *čisté vyprávění* – v Platónově terminologii „diegésis“ –, a někdy promlouvá hlasy svých fikčních postav, a generuje tak *imitační řeč* – neboli v Platónově terminologii „mimésis“. Když Homér činí to druhé, identifikuje či ztotožňuje se se svými postavami, a mimesis je definovaná jako jeho snaha po tom, „co nejvíce připodobnit svou řeč pokaždé tomu, koho napřed uvedl jako mluvčího“ (Platón 2003: 99). Protože se strážci města musí soustředit pouze na aktivity směřující ke konečnému cíli celé komunity, jejich vzdělání by je mělo vést k tomu, aby se ztotožňovali pouze s odvážnými, sebedisciplinovanými, spravedlivými a velkorysími lidmi a aby odmítali imitační řeči, které vyjadřují trestuhodné a morálně oslabující myšlenky a postoje. Když jsou ovšem tyto myšlenky a postoje vyprávěny ve třetí osobě (jako čisté vyprávění či diegésis), je nebezpečí radikálně sníženo. Virtuózní básník by tak měl odmítat to, co nazýváme přímou řečí, a měl by skládat básně, v nichž bude proporčně vzhledem k čistému vyprávění (diegesis) malé množství imitační řeči. Špatný básník by však použil velké množství přímé řeči (mimésis), a ztělesňoval by tak různé myšlenky a postoje, včetně těch nedůstojných (104). (Zdůrazněme, jak se Platónův pohled na dobré a špatné spisovatele liší od moderních norem efektivního psaní, které, jak pozoruje Wayne Booth (1961: 23-29), předepisují minimalizaci čistého vyprávění a maximalizaci dramatického ztělesnění).

Tím, že Platón vytáhl do boje proti recitaci imitované řeči, dostává jeho argument nový směr. Sókratés připomíná svým společníkům, že ideální město musí podporovat dělbu práce, protože, aby mohli lidé dělat své věci dobře, musí se věnovat jedinému povolání: ševci by měli být ševci a nikoli zároveň lodními veliteli, zemědělci by měli být zemědělci, a nikoli zároveň soudci, atd. Proto básník, tedy „muž umějící svou moudrostí všelijak se proměňovati a všechny věci napodobovati“, není v ideálním městě potřebný (105).

V argumentu obhajovaném ve třetí knize *Ústavy* je tak možné odlišit nedůvěrohodnost přímé řeči (v Schaefferových termínech nedůvěru k ponoření) od nedůvěryhodnosti básnické fikce obecně. Zatímco recitace přímé fikční řeči ohrožuje individuální integritu, protože nutí lidi ke ztotožňování se s nedůstojnými myšlenkami a pocity, čímž je vystavuje nebezpečí kontaminace zhoubnými postoji (Schaeffer nazývá tuto kritiku „epidemiologickým modelem mimésis“), básnická fikce obecně je nebezpečná proto, že její všestrannost v reprezentaci široké různosti věcí je v protikladu k principu společenské dělby práce, a v důsledku toho podřívá profesionální kompetenci, a tedy pravou znalost. Mimésis podřívá osobní ctnosti, fikce ohrožuje naše porozumění světu. Obojí umísťuje lidi „mimo ně samé“; obojí je láká z cesty dobré a pravdivé.

Chápeme-li ctnosti a společenské role jako ztělesnění a jako učební strategie, musíme se ptát, jak jsou internalizovány, když ne procesem imitace? Platón (2003: 102) sám však mluví o možnosti dobré imitace, jejíž pomocí strážci ztělesňují (zpodobňují) statečné, sebedisciplinované, spravedlivé a velkorysé lidi. A Aristotelova (1993: 9) obrana fikce spočívá na tvrzení, že fikce má stejný základ jako učení. Podle Aristotelova úhlu pohledu je imitace založená na pozorování jedním ze základních lidských instinktů, instinktem, který podstatně podporuje básnická fikce. Nadto lidské rozumění a učení se ubírá cestou abstraktních kognitivních modelů, které ukazují obecné rysy nějakého objektu či situace. Básnická fikce se specializuje na tyto typy kognitivních modelů, protože básnická díla

⁴ Viz Nehamasova (1999) poučná diskuse o Platónově nepřátelství vůči fikci. Přestože je hlavním Nehamasovým cílem filozofické odmítnutí umělecké imitace v desáté knize *Ústavy*, je jeho čtení Platónových úvah o výchovném nebezpečí mimesis v knize třetí téže knihy obzvláště inspirativní. Půjčuji si od něho pojem mimesis jako identifikace či ztělesnění (252; viz též pozn. 4 a 5, 269-70).

neříkají to, „co se stalo“, jako díla historická, nýbrž to, „co by se státi mohlo“ (19). Proto kromě toho, že termín *mimésis* odkazuje k „nápodobě imitací“ a „ztělesnění (zpodobení)“, nabývá ještě dalšího, třetího významu: „reprezentace s pomocí nějakého kognitivního modelu.“

Schaeffer chce demonstrovat, že toto dělení je dodnes relevantní. Používá nástroje analytické filosofie ve spojení s výsledky kognitivní psychologie a vlastní koncepční vynalézavostí a propojuje Platónův, a zvláště pak i Aristotelův pohled na imitaci se současnou teorií fikce. Aristotelův kognitivní realismus proniká Schaefferovou snahou spojit fikci s vývojem našeho druhu a s operační schopností individuální psychologie. Aby fikce mohla existovat a vzkvétat, jsou potřeba komplexní mentální schopnosti, které jsou schopné rozlišit mezi pravdou, nepravdou, předstíráním a klamem a společenským systémem, v němž spolupráce převládá nad konflikty. Na individuální úrovni pak závisí dispozice k fikci na plasticitě Já, nabytém charakteru sebeidentity a na částečné nezávislosti mentální aktivity na vnějších impulsech. Jinými slovy, potřebujeme fikci a můžeme si ji dovolit, protože nejsme ani dobře definované bytosti, ani plně nezávislé na aktuálních stimulech. Už od dětství máme reflexe světa, který nás obklopuje, s mentálními toulkami, které nemají bezprostřední empirický základ, a náš mozek je lačný jednat, dokonce i když chybí vnější stimuly. Doplníme proto „homologické modelování“, tj. vytváření kognitivních modelů založených na realitě, která nás obklopuje, s „modelováním fikčním“, které je na aktuálních stimulech méně závislé. Když se tyto soukromé aktivity stanou veřejnými, je zrozena fikce jako kulturní žánr.

Vzhledem k tomu, že takové fikční modely by měly odkazovat k rysům našeho aktuálního světa, očekávali bychom, že je Schaeffer popíše v sémantických termínech. Nicméně, Schaeffer následuje příklad Genettův (1991) a považuje sémantické teorie fikce za zbytečné. Pozoruje, že takové teorie samozřejmě předpokládají, že nemůžeme pořádně rozumět významu nějakého výroku bez toho, aniž bychom dostatečně identifikovali jeho referenci. Ale my přece rozumíme docela dobře fikčním výrokům, které v našem aktuálním fyzickém světě nemají žádnou identifikovatelnou referenci. Nikdo nemůže tvrdit, že takové výroky postrádají význam, jak se o to jednou pokusili Carnapovi žáci, protože my zcela zřetelně takovým výrokům rozumíme, a nepomůže ani tvrzení, že jejich význam je čistě emotivní, jak navrhli Ogden a Richards (1923), protože tento význam ne vždy plní emotivní funkci. Nelson Goodman souhlasí s tím, že aktuální fyzický svět je jediným světem (1968: 21-26), a omezuje denotaci fyzických objektů na aktuální svět, ovšem připouští, že výroky obsahující fikční postavy mají význam do té míry, do níž zahrnují reprezentace, a nikoli vlastní objekty. Mluvit o panu Pickwickovi tak znamená mluvit o „Pickwickově reprezentaci“, nikoli o imaginárním objektu. Ale vzhledem k tomu, že ostatní kulturní entity (bohové ze starých mytologií, například), taktéž postrádají referenci, Schaeffer uzavírá tím, že nám Goodmanův přístup neposkytuje uspokojivou definici fikce. Třetí možnost spočívá v odmítnutí ontologického fyzikalismu a přijmutí mnohosti světů, z nich většina neexistuje. Tato možnost nahlíží fikční světy jako alternativní světy a fikční výroky jako výroky odkazující ke stavům věcí, které se v těchto alternativních světech objevují. Schaeffer říká, že problém fikčních světů (tento argument si půjčuje od Danta) spočívá v tom, že když je považujeme za odlišné od aktuálního světa, je obtížné vysondovat, proč se lidé zajímají o příběhy o tak vzdálených sférách bytí, a když je považujeme za menšinové varianty aktuálního světa, je obtížné rozlišit mezi fikcí a ostatními druhy kontrafaktových tvrzení. Schaeffer shrnuje, že sémantika není pro definování fikce vhodná. Podle něho je možné uspokojivou definici fikce najít v Searlovi (1975), který říká, že z logického úhlu pohledu je fikce „sdíleným přestíráním“ („shared pretense“). Genette (1991: 20) souhlasí, když říká, že fikce je „mimo pravdu a lež“, v tom smyslu, že nechává stranou otázku referenční hodnoty a ontologického statusu reprezentací, které indukuje

(Schaeffer 1999: 210-11). V Schaefferově pohledu je „sdílené předstírání“ úzce spjata s Platónovou myšlenkou mimesis jako identifikace ponoření, a jeho vlastní definice fikce tak smiřuje aristotelovský a platónský pohled na mimesis.

Porquoi la fiction? citlivě uchopuje dvě hlavní pragmatická použití fikce: *docere* (učení), do té míry, do níž závisí na popisu již existující reality – zvláštnost imitace založené na pozorování a zobecnění – a *delectare* (uspokojení), které je generováno úzkou příbuzností fikce a odpočinku – zvláštnost imitace jako hravého ponoření. Nadto Schaefferovo rozlišení mezi „reprezentací s pomocí nějakého kognitivního modelu“ a „fikčním či analogickým modelováním“ podchycuje do velké míry relativní nezávislost fikce na aktuální zkušenosti. Fikce, jak Schaeffer ukazuje, připomíná to, co psychologové nazývají *instancí učení* neboli učením za použití příkladů (214). Tyto příklady neimitují realitu, ale pouze poukazují na analogie s ní, a tím podporují reflexi světa, v němž žijeme, a diskusi o něm. Vzhledem k tomu, že cele souhlasím se Schaefferovou realistickou a kognitivní orientací, věřím, že nemimetické impulsy zahrnuté do „analogického“ modelování si zaslouží více pozornosti.⁵ A zatímco se Schaeffer soustřeďuje na kognitivní modely a popisy faktů, já jsem přesvědčen, že neméně důležité jsou úzké svazky fikce s hodnotami a normami.

Je zřejmé, že se těšíme z fikce, protože nám pomáhá lépe porozumět světu, v němž žijeme. Rádi zkoumáme náš svět v dílech imaginace, ale fikci též oceňujeme pro její schopnost činit nás méně závislými nejenom na aktuálních stimulech, nýbrž i na aktualitě jako takové. Jinými slovy, oceňujeme fikci také pro její moc vytvářet alternativní množiny situací a tím měnit náš pohled na aktuální svět, což je výzvou proti jeho nadřazenosti. Tato moc je společná všem fikcím, ale existují dva typy prozaické fikce, které toto tvrzení zvláště přesvědčivě dokazují: idealistický román, od řeckých romancí po populární román devatenáctého a dvacátého století, a antirealistická narativní próza, zntělesněná Rabelaisem, Sternem, surrealisty a magickými realisty. Abychom uvedli příklad prvního typu, populární román devatenáctého století *Tajnosti pařížské* (1842-43), jehož autorem je Eugène Sue, obsahuje vnímavá pozorování pařížského života své doby, excelentní popisy vězení a institucí pro mentálně choré a názorné detaily finančních těžkostí chudých rodin. Ale osobnosti, jednání a promluvy hlavních postav, Fleur-de-Marie a Rodolpha de Gerolsteina, definují pozorovatelnou realitu stejným způsobem, jakým by levitující tělo, plující nad zemí definovalo gravitaci. Nepravděpodobná dokonalost těchto postav je činí chimerickými, a tím znovu uvádí do života starý problém neexistujících a nemožných bytostí. Jsou chiméry, zlaté hory a hranaté čtverce výsledky chybných kombinací a nekompatibilních vlastností, které imitují reálné vlastnosti? Nebo jsou způsobem, jakým si představujeme alternativní realitu, která je vědomě koncipována jako nemožná? Tato druhá možnost naznačuje, v protikladu k tvrzením obhajovaným poetiky imitace, že reference k aktuálnímu světu ne vždy zcela a uspokojivě vysvětluje fikční stvoření. Fikce definuje realitu.

Když Aristotelés srovnává básnictví s historií, nevyklučuje možnost, že by básnictví a historie obsahovaly *tytéž* postavy a situace. Homér psal o Trojské válce a Hérodotos o Perské válce, ale nic nebrání tomu, aby se epická báseň a historická kniha soustředily na tytéž události, jako je to v Lucanově *Farsalském poli* v Plútarchově životopisu Pompeia a Cézara. Způsob, jakým Lucanus básnický zachází s tímto občanským střetem, jistě věnuje více pozornosti všeobecnosti situací, zatímco Plútarchos, jak Aristotelés správně předpovídá, si zvláště pozorně všímá individuálních detailů. Ale toto rozlišení není dostačující, protože extrahovat kognitivní modely z aktuálních situací není jediným úkolem básnictví. Historie, konkrétně

⁵ Jsem blížek Meltzerově (1987) úvodu, v němž jemně ukazuje, že i když je mimesis nevyhnutelná, nemůže být literatura přesto redukována na imitativní reprezentaci.

Plútarchova moralistická historie též extrahuje kognitivní modely z aktuálních situací. V první knize své básně popisuje Lucan Pompeia takto:

Teď je jen stínem kdys slavného jména.
Tak také dub, jenž v úrodném poli byl do výše vztyčen,
Dávnou lidovou zbroj aby nesl i oběti vůdců
posvátné, netkví teď v zemi už silou svých kořenů mocných,
drží jej vlastní jen váha; jak vzduchem pne haluze holé,
stín vrhá jenom kmenem svým, a nikoli korunou listů (36)

Tato metafora nepochybně obsahuje kognitivní sdělení, ale též budí pocit ceremoniální vážnosti. Básnické sdělení není příležitostným sdělením; pozdvihuje Pompeia nad jeho vlastní smrtelnost a přenáší ho ze zmatku aktuálních událostí do ideální říše příkladných bytostí: proměněn do podoby starého vznešeného dubu navždy vyzařuje magickou důstojnost a sílu. Strategie vysvětlující toto podivné záření jsou dobře známy: někteří říkají, že výrazy použité v básni mají silnou emotivní funkci, jiní je vysvětlují konotacemi zapříčiněnými významovým nesouladem mezi jménem, Pompeius, a figurativním elementem, vznešeným dubem. Jakkoli jsou taková vysvětlení správná, zastiňují jeden z nejučvatnějších aspektů básnického sdělení: jeho sílu proměňovat každodenní realitu (Danto 1981), odhalovat vlastnosti, které nejsou vidět na první pohled. Fikce se vzpírá viditelnému.

Bylo by jednoduché romantizovat schopnost básnictví evokovat chimerické postavy a magické vlastnosti; ve skutečnost není v rámci antiempirického výpadu fikce na těchto entitách nic mystického. Jsou důsledkem dobře známé náchylnosti literatury k tomu reprezentovat lidské bytosti nikoliv pouze jako fyzické objekty, ale též jako stvoření, která dodržují (nebo nedodržují) normy a pěstují (nebo odmítají) hodnoty. Tento aspekt lidské přirozenosti, jehož výzkum se v současnosti objevuje v morální antropologii Charlese Larmora (1993 a v **tisku**) a metafyzice Johna McDowella (1994), znamená pro mimetické teorie literatury vážnou výzvu. Nebudu se pouštět do detailů jejich argumentace a zdržím se toho, abych zkoumal technické aspekty spojené s normami a hodnotami, jako zda tvoří dvě oddělené třídy nebo mohou být redukovány na třídu jedinou: na normy, jak navrhuje Larmore (v **tisku**), či na hodnoty, jak tvrdí Max Scheler (1973(1913-16)). Jediné (avšak klíčové), co říkám, je, že protože normy a hodnoty nepatří do aktuálního světa stejným způsobem, kterým do něho patří faktová realita, nemohou být reprezentovány přímou imitací.

Básník imituje Achillův štít tím, že jej pozorně popíše. Ale jakým způsobem imituje básník Achillův hněv či jeho váhání o tom, zda být či nebýt loyální vůči svým druhům z armády? Jak básník imituje náš vztah k normám a hodnotám? Vzhledem k tomu, že tento vztah není možné jednotně redukovat na množinu pozorovatelných faktů, nemůže být kopírován přímo, ale může být i odkázán pouze nepřímou, skrze příklady lidského jednání. Tyto příklady však ne vždy jasně dokládají normy a hodnoty, které mají ilustrovat, protože ani normy ani hodnoty a ani naše postoje k nim se nevztahují k našemu jednání deterministicky. Jinými slovy, příklady ne *nutně* reprezentují normu, hodnotu nebo postoj, které mají znázorňovat. Je Achillovo jednání na začátku *Íliady* příkladem žárlivosti, zloby, mladické nerozváženosti, nedostatku loyality nebo aristokratické pýchy? Nebo vším dohromady? Je Pompeius v Lacanově básni příkladem ochabující síly nebo nesmyslné pýchy? Je to čistá zpupnost, či úžasný, ale bezcenný úspěch?

Obtížnost identifikovat normy a hodnoty obsažené v příkladu ovlivňuje též aktuální učení imitací. Jaké má tedy možnosti mladý Francouz, který zbožňuje Napoleona a chce jej napodobit? Když chce jet do Egypta a držet před pyramidami vzcné řeči? Když chce

vyhlásit válku Francii? Když chce vyhlásit nový Občanský kodex? Je zřejmé, že napodobovat Napoleona znamená méně napodobovat jeho aktuální jednání, nýbrž spíše jeho jakýsi extrakt, množinu ideálů a praktických maxim, které stojí za pozorování.⁶ Ovšem nic nezaručuje, že mladý Francouz, který obdivuje Napoleona, bude v napodobení svého modelu úspěšný.

A bychom se vrátili zpět k fikci, Julien Sorel, hlavní hrdina Stendhalova *Červeného a černého*, překládá svůj obdiv vůči Napoleonovi do vášnivé touhy po společenské změně. Můžeme říci, že napodobuje Napoleona, ovšem tento francouzský císař nikdy nepodnikl praktické kroky - často ponížené a zbabělé -, které pomáhají Julienu Sorelovi jít vpřed. S Julien se díky jeho obsedantní ambici po získání respektovánímhodného společenského statusu stává něco podivuhodného - dokonce občas vykazuje jakési záchvěvy odvahy, ctnosti, kterou proslavil Napoleon, ale jeho odvaha většinou slouží bezcenným cílům: svedení ženy, odplatě za pokřivenou pýchu. Stendhalův román říká, že není jednoduché vědět, zda nějaké jednání plně či částečně ztělesňuje normy a hodnoty, nebo je nedokáže sledovat, nebo je záměrně přestupuje a vyzívá. Lidské jednání jednoznačně dokládá normu nebo hodnotu pouze ve výjimečných případech: obvykle to, že je nějaká akce konformní vůči nějaké normě, že je nějaká hodnota ztělesněna nějakým skutkem, způsobuje pochybnosti, váhání, dialogickou interpretaci.⁷

V všechna lidská společenství věnují velkou část svých kulturních zdrojů tomu, aby zkoumala a objasňovala tyto otázky. Marta Nussbaumová, když mluví o způsobu, kterým staří Řekové rozuměli svým tragédiím (1990: 15), zdůrazňuje, že „návštěva tragického dramatu neznamenal zábavu nebo na fantazii, během které by si člověk přestal klást znepokojivé otázky. Místo toho taková návštěva znamenala zapojení do komunitního procesu zkoumání, reflexe a cítění vzhledem k důležitým občanským a osobním aspektům bytí.“ Závažnost takové poznámky sahá daleko za antické Řecko a jeho tragická dramata: všechna fikce a básnictví do té míry, do které nám poskytují, abychom použili Aristotelův výraz, nápodobu jednání, důležitým způsobem přispívají k normativnímu výzkumu, kontroverzi a interpretaci. Poskytují komunitě široký repertoár případů s rozvětvenými *kazuistikami*, lidské konformity a odchýlení od norem. Aby bylo jasno, fikce a básnictví nejsou jedinými kulturními aktivitami, které rozvíjejí diskusi o našem vztahu k normám a hodnotám tím, že prezentují typické jednání: totéž často zkoumá mytologie, stejně jako i historie. Literární fikce se však odlišují od historie (ale nikoliv od mýtu) do té míry, do níž zdůrazňují problematickou přirozenost spojení mezi pozorovatelným (imitovatelným) jednáním a neviditelnými normami a hodnotami, které toto jednání formují, zatímco historie, která též zachází s klíčovými normativními otázkami, se primárně zajímá o pravdivé vyprávění aktuálních jednání. Ale jak vždycky věděli hermeneuticky orientovaní historikové, historie, která je považována za reflexi lidského jednání, má mnoho společného s fikční literaturou. Stejně je tomu i s mýtem. Stejně jako mnohé mýty, fikce přežívá díky své exemplární konformitě a nekonformitě vůči

⁶ Tato potíže je jedním z nejkomičtějších účinků Cervantesova *Dona Quixote*. Mladý hidalgo má právo imitovat Amadise z Gauly a další velkolepé fikční postavy; je komickým hrdinou pouze do té míry, do níž kopíruje jejich činy doslovně, místo toho, aby z nich abstrahoval normy, které představují, a aby je vztahoval k realitě, která ho obklopuje.

⁷ Pochybnost, váhání, pomalá interpretace druhých lidí a vlastní morální instinkty jsou hlavními tématy románu Henryho Jamese. Robert Pippin (2000) spojuje problémy jamesovských postav – jejich potíže s chápáním vlastních povinností ve světě, v němž převažuje morální ambiguita – s nezvyklým morálním rozvrhem moderního světa. Jak Pippin ukazuje, v moderním světě, v němž samy normy ztrácejí část své univerzální platnosti, je obzvláště těžké usouvztažnit pozorovatelné chování s normami a hodnotami. Eventuelně se můžeme domnívat, že problém, který popisuje James, aniž by byl striktně omezen čistě na moderní morálku, může být považován za moderní důsledek obecnější, nedeterministické povahy vztahu mezi chováním a normami a hodnotami.

normám, ale na rozdíl od mýtu má fikce mnohem slabší stupeň *exemplární síly*: neexistuje žádný odborný spis nazvaný *Imitatio Fausti*. To je také důvod, proč se mýty tak lehce mohou stát fikcemi, jakmile v dané komunitě ztratí své náboženské opodstatnění, a proč nejhorší urážkou, kterou můžete mrštit po věřícím člověku, je nazvat jeho náboženství „mýtus“.

Vzhledem k tomu, že fikce přemítá o normách a hodnotách a že jejich behaviorální manifestace nejsou zřetelně determinovány, nemůže pouhé naše pozorování okolí postačit pro tvorbu fikce a její interpretaci; jak básník tak i čtenář musí vědět, jak se vzdálit od světa, „který je“, empirické říše, aby mohli prozkoumat jeho závislost na světě, „který by měl být“, říší norem, a světu „ceny“, říší hodnot. Hegel, v úvodu ke své *Estetice* (1975: 9) neustále tuto skutečnost opakuje, když vyvrací názory těch, kteří tvrdí, že umění je rovno klamu: „avšak ve srovnání se zdáním bezprostřední smyslové existence a se zdáním dějepisectví má umělecké zdání tu přednost, že samo sebou kyne a odkazuje za sebe na duchovno, které se má jeho prostřednictvím stát představou; naproti tomu podává bezprostřední zjev sebe sama ne jako klamného, nýbrž naopak jako něco skutečného a pravdivého, zatímco pravda je přece bezprostřední smyslovostí znečišťována a skrývána“ (Hegel 1966: 64).

K tomu, aby se fikce vzdálila od bezprostředně pozorovatelného světa a aby jej zkoumala z určitého odstupu od normativního a hodnotově orientovaného úhlu pohledu, potřebuje mocný antiempirický impuls. To vysvětluje, proč pisatelé fikce po staletí vyvíjeli idealizované postavy, které prosazují ty nejvyšší hodnoty, postavy, které v empirickém světě nemají žádný protějšek: Chariclea v Heliodorově *Příbězích aithiopských*, Amadis, hlavní protagonista *Příběhu chrabrého rytíře Amadise Waleského*, Céladon z knihy *L'Astrée* od Honoré d'Urféa, Julie z Rousseauovy *Nové Heloisy*, Jean Valjean z Hugových *Bídníků*. Tyto postavy nejsou imitacemi života, nýbrž inkarnacemi ideálů. Aby fikce mohla vylíčit nejasný, neurčitý vztah mezi říší morálních aspektů a pozorovatelného světa, vytváří imaginární universa, jejichž rozdílnost od univers pozorovatelných staví do popředí poselství spojené s normami. Váha *Tajností pařížských* spočívá v tom, že Fleur-de-Marie a Rodolphe de Gerolstein jsou nemožné bytosti, které se nepodobají žádnému lidskému stvoření. To je důvod, proč operace, která přenáší aktuální (nebo imaginární) smrtelníky do říše exemplárních bytostí, má často ceremoniální vznešenost - trochu jako kanonizace svatých či exkomunikace křesťanů -, jejíž ohlas se odráží v básnické dikci. Ta je také důvod, proč Lucanův Pompeius, proměněn ve „vznešený dub“, na sebe strhává veškerou pozornost, a proč úcta, způsobená jeho ochabující vznešeností, nás nutí k tomu, abychom vzali na vědomí vzdálenost a rozdílnost úrovně říše fikce a našeho běžného okolí. Je samozřejmé, že idealizace není jedinou možností, protože například komické žánry se soustřeďují na imaginární říše, v nichž se postavy zdají horší než v životě, zatímco různé formy realistické literatury se pokoušejí přinést fikci blíže ke každodenní zkušenosti svých čtenářů. Ale ve všech těchto případech čtenáři, aby mohli přemítat o postavách prezentovaných básnickou a prozaickou funkcí, musí částečně pozapomenout na svůj závazek vůči aktuálnímu světu a věnovat pozornost neempirickým elementům reprezentovaných fikcí.

Z tohoto důvodu by měly být argumenty, které používá Schaeffer proti sémantickým přístupům a na podporu diskursivních přístupů k fikci, brány s rezervou. Schaeffer má právo tvrdit, že teorie založené na formální extensionální sémantice mají vážné nedostatky.⁸ Říká, že přístupy fikčních světů nesou známky filosofické problematiky spojené s existencí a individuací, problematiky, která podle něho má jen málo společného s otázkami spojenými s literární fikcí. Vzhledem k tomu, že světy vyvolané fikcí mají specifické vlastnosti, které musí být popsány,

⁸ Musím však připustit, že jsem plně nepochopil Schaefferovu argumentaci (1999: 203-4) proti Goodmanově zcela racionálnímu rozlišení mezi denotací a reprezentací.

nebudeme se vzdát všech sémantických úvah o fikci. Pojem alternativních světů nám jako kognitivní metafora (či model) pomáhá uchopit různé důležité vlastnosti fikce, konkrétně ty spojené s koherencí, neúplností a (a to je nejdůležitější) vzdáleností od reálného světa. Chtěl bych dodat, že Schaefferův kandidát na definice fikce, jmenovitě Searlovo ztotožňování fikce s množinou předstíraných řečových aktů, též na sobě nese znamení filosofické problematiky - spojené s platností ilokučních řečových aktů -, která je pro literární teorii jen málo důležitá. Searlův přístup také selhává při uchopení specifčnosti fikce, protože do své definice nezahrnuje umělecký cíl.⁹ Ale je možné, že dosáhnout jasné a přesné definice fikce není největší prioritou: ve chvíli, kdy zacházíme s kulturními fenomény, které jsou zřídka redukovatelné na stabilní množinu formálních vlastností, je vysvětlení toho, jak fungují, pravděpodobně důležitější než jejich definování.¹⁰

K takovému vysvětlení může jistě přispět i Schaefferův pojem „sdíleného předstírání“, protože tento pojem vysvětluje očekávání nedůvěry, které doprovází recepci fikce. Ptám se ale, zda je předstírání tím správným termínem.¹¹ Předstírá Lucanus, když nám vypravuje příběh o Pompeiovi a Cézarovi? Vymýšlí jej (abychom použili termín Smithové)? Vůbec ne; říká nám pravdivý příběh, který přikrášluje. Vymyslel Schiller zápletku *Marie Stuartovny*? Básnická licence ho ospravedlňuje k tomu, aby modifikoval některé z historických detailů, jako je například věk obou královen (Alžběty a Marie), které jsou ve hře mnohem mladší než ve skutečnosti, ale tvrdit, že „předstírá“, že říká pravdu, když činí své královny mladšími, nebo že „vymýšlí“ tento detail, nebo že publikum „předstírá“, že věří jejich věku, je velice podivný způsob, jak popsat celou situaci. Dávalo by mnohem větší smysl říci, že Lucanus a Schiller přetvářejí reálné příběhy, pozdvihli je do vyššího stupně, předvedli jejich exemplární sílu, a aby jim umožnili dosáhnout vyššího stupně závažnosti, poněkud modifikovali některé historické detaily. Mezi takovými díly založenými na aktuálních událostech a, řekněme, *Ztracenými iluzemi* Balzacovými, románem, který obratně vkládá imaginární postavy do reálných historických a společenských situací, je rozdíl jenom ve stupni, ne v podstatě. Balzac se, stejně jako Lucan a Schiller, zaměřuje na lákání svých čtenářů na reflexi hodnot a norem, které řídí, mohly by řídit, nebo by měly řídit jejich reálný život.¹² Toto je jeden z příkladů, na němž by se někteří velcí filosofové jako například Platón zamýšleli v tom smyslu, zda je fikce nejvhodnějším způsobem reflexe takových důležitých témat: jak si může člověk být jist, že příklady, které přináší fikce, jednoznačně posilují ty nejhodnotnější normy a postoje? A jak je možné důvěřovat básníkům s takto významnými úkoly, když jsou schopni tak dobře se identifikovat s jakýmkoli druhem morálních postojů, včetně těch nejméně žádoucích?

Zájem o exemplární sílu ve fikci prostupuje diskusemi mezi těmi literárními vědci a čtenáři, kteří mohou být v rámci svých postojů, vycházejících z tohoto zájmu, jen těžko neutrální. Čtenáři a vědci se táží, zda je *Paní Bovaryová* pesimistické, nemorální dílo, a zda morální dokonalost Jeana Valjeana v *Bídnicích* je hodnověrná; kladou si otázky týkající se idejí, které vládnou světům reprezentovaným v těchto dvou románech. François Flahaut ve své fascinující knize (1998) mluví o *Frankensteinovi* Mary Shelleyové jako o zkoumání lidské

⁹ Nejlepší možnou analýzu Searla 1975 najdeme v Ryan 1991: 61-6.

¹⁰ Klasický článek Morrise Weitze (1978 (1956)) razantně argumentuje proti tomu, abychom kulturním objektům přiřazovali trvalé esence.

¹¹ Waltonův (1990) termín „hra-na-jako“ („make-believe“) se zdá mnohem efektivnější než francouzský termín *feintise* (předstírání, klam) a *faire semblant* (předstírat, dělat na oko), které používá Schaeffer. Konzensusní aspekt Waltonova termínu realizuje tím, že specifikuje, že fikce je *feintise partagée* (sdílené předstírání). Avšak *feintise* a *faire semblant* příliš zdůrazňují přístupu a konání toho, kdo předstírá, zatímco pojem hra-na-jako bere v potaz jak vstup toho, kdo předstírá (hra), tak očekávanou reakci publika (na jako).

¹² Za tyto podněty k těmto úvahám vděčím pronikavým poznámkám o exemplárnosti, které jsem našel v úvodu do Lyonse (1989: 3-34).

špatnosti a ukazuje, že literární fikce jsou též hluboce zapojeny do vytváření exemplárních kontra-ideálů. Auerbachovo výše uvedené tvrzení, že *Paní Bovaryová* je „reprezentací celé lidské existence, která nemá východiska“ (1957: 2), je tak typickou a korektní cestou, jak reagovat na normativní obsah fikce. Ale Doležel má pravdu, když říká, že fikce neimituje abstraktní pojmy tohoto druhu. Tvrzení „Emma Bovaryová vede k zalknutí nesmyslný život“, se netýká stavu věcí, který může být pozorován a vylíčen; je to *hodnocení* množiny pozorování, a jako takové neustavuje pravdu, ale spíše iniciuje diskusi. Platónova diskuse o mimesis v *Ústavě* poukazuje tímtež směrem, když vyjadřuje nedůvěru přímé řeči - tj. ztělesnění (zpodobení) lidského jednání -, ale zastává (alespoň ve třetí knize) relativně tolerantní pozici vůči čistému vyprávění, o kterém Platón uvažuje, že podporuje reflexivnější postoj k postavám reprezentovaných ve fikci.

Doležel má též právo zdůrazňovat, že autoři a čtenáři považují fikční postavy za plně vyvinutá individua, a nikoliv pouhé inkarnace abstraktních vlastností. Homér, Lucanus, Schiller, Sue, Hugo, Flaubert, Tolstoj a jejich čtenáři rozumějí Achillovi, Pompeiovi, Marii Stuartovně, Rodolphovi de Gerolstein, Jeanu Valjeanovi, Emmě Bovaryové a Ivanu Iljiči jako specifickému druhu bytostí, které mají všechny důležité vlastnosti lidských bytostí, konkrétně schopnost následovat normy a inkarnovat hodnoty, ale v některých případech postrádají aktuální, nebo dokonce možnou existenci. Zdá se mi, že buď Meinongův pojem bytostí, které mají vlastnosti, ale nikoliv existenci (1960(1904)), nebo goodmanovské reprezentace, které nemají denotace, docela dobře postihují naše intuitivní rozumění případům, v nichž individua přítomná v literární fikci nenáleží aktuálnímu světu.¹³ To, co Searle a Schaeffer nazývají předstíráním, je ve skutečnosti vědomí, sdílené autorem a čtenáři, že příběh, který je nám vyprávěn, přináší ke specifickému typu kulturního artefaktu, který vyvolává diskusi (buď figurativně nebo alegoricky) o těchto normativních dilematech a také o hodnotě konfliktu aktuálních a smyšlených bytostí.

To, zda tyto kulturní artefakty, kromě množiny běžných problémů, které odrážejí, a kromě několika sémantických zvláštností, které sdílejí (jako příležitostné použití mengoniánských entit či goodmanovských reprezentací, které postrádají denotaci), také vyjadřují výlučné *diskursní* vlastnosti, je podle mého diskutabilní – to ovšem uvádí už Searle ve svém článku z roku 1975. Hamburger(ové) tvrzení o tom, že fikce je „jediná epistemologická instance, v níž může být já-subjektivita třetí osoby vykreslena pomocí třetí osoby“, je nepřesvědčivé. Takové zobrazení můžeme nalézt též v jiných druzích diskursů, které popisují lidské subjekty zevnitř: v biografích, kázáních, vládních výnosech. Vyprávění o vnitřních myšlenkách svých individuí jakožto subjektů indikuje méně fikčnost nějakého textu než obecnou aktivitu *empatické imaginace*, která legitimně a hodnověrně zkoumá život jiných myslí v obou kontextech, fikčním i aktuálním.¹⁴ To, že by Cohn(ová) a Hamburger(ová) rády omezily tuto aktivitu pouze na říši fikce, je jemným symptomem platonismu: stejně jako autor *Ústavy* jsou tyto dvě naratoložky vyvedeny z míry možností, že by lidské bytosti mohly personifikovat myšlenky jiných lidí *realisticky*.

Pokud však fikce není čistě mimetická aktivita, jak můžeme rozumět jejím evidentním spojmům s aktuálním světem? Jak jsme viděli, vzdálenost, na kterou fikce přenáší entity, o nichž mluví, nutně neznamena, že tyto entity ztrácejí své referenty v aktuálním světě. I když je Pompeius v Lucanově básni kouzlem poezie proměněn na starý vznešený dub, přesto stále připomíná Pompeia historického. *Fikční* objekty ne nutně postrádají referenci (denotaci v Goodmanově

¹³ Analýzu jednotlivých filozofických pojetí nalezneme v Pavelovi 1986: 10-42.

¹⁴ Patricia Meyerová Spacksová (1986) analyzuje fikci devatenáctého století jako *klevety*, tj. jako manifestaci našeho instinktu učit se jednání našich lidských sousedů a rozumět jejich motivacím.

terminologii) v reálném světě: nejsou nutně *fiktivní*. Nadto, ačkoli jsou tvůrci fikce absolutně svobodní v utváření *jednotlivých objektů a událostí* (imaginární individua a akce), velmi často chápou *vlastnosti a abstraktní pojmy* svého světa za dané, konkrétně abstraktní pojmy, které mají normativní obsah. O Stendhalově románu *Červený a černý* nemůžeme říci, že jeho vlastnosti a pojmy, jako jsou *prostý občan, aristokrat, ambiciózní, zamilovaný, hrdý, neústupný, netečný* a další, jsou uměle vytvořeny stejným způsobem, jakým je vytvořen Julien Sorel, hlavní hrdina téhož románu. Searle (1975) odkazuje k této distinkci, když poznamenává, že Tolstoj v *Anně Kareninové* nabízí čtenáři směsici „předstíraných“, ne vážně míněných výpovědí o Anně, Vronském, Levinovi, Kitty a pravých, vážně míněných výpovědí, jako: „Všechny šťastné rodiny jsou si navzájem podobné, každá nešťastná rodina je nešťastná svým způsobem,“ vyslovených vypravěčem. Fikční anekdota je, v Searlově terminologii, pouhé „předstírání“ („pretense“), zatímco moudrost poskytnutá vypravěčem (Searle píše „autorem“) je vážná. Ve skutečnosti typický čtenář zároveň chápe, že Julien Sorel a Anna Kareninová nejsou aktuální lidé, a zároveň ve chvíli, kdy bedlivě pozoruje Julienuvy ambice a Anninu extravagantní lásku, je soudí a odvozuje z jejich jednání různé maximy spojené s normami a hodnotové soudy, nejčastěji pod vypravěčovým explicitním a autorovým implicitním vedením.¹⁵

K takovým spekulacím se dostáváme díky tomu, že díla fikce, stejně jako mýty a historické knihy, jsou *inferenční projekty*, které lákají čtenáře, aby spojoval konkrétní události vyprávěné o konkrétních objektech s množstvím závěrů, které zahrnují popisy, normy a hodnoty. Benjamin Harshav (Harsaw 1984) ukázal, že nemůžeme rozumět literární fikci bez toho, aniž bychom integrovali interní referenční pole projektované textem do externích referenčních polí, která text obklopují. Validitu jeho „integracionalistické“ pozice dokazuje Brandom (1994) ve své současné práci o teorii jazyka, která ukazuje, že rozumět významu věty nebo souboru vět znamená být schopen na jejich základě vyvozovat význam vět dalších. Výrok, který můžeme najít v historické knize, jako „Články Zoly a Jaurése dokázaly, že je Dreyfus nevinný,“ nás vede, kromě jiných vývodů, k deskriptivním výrokům, jako: „Tisk hrál zásadní roli v Dreyfusově aféře,“ a k výrokům, které obsahují normativní morální a politické pojmy – například „Zola a Jaures byli odvážní mužové“, nebo „Svoboda projevu je pro demokracii zásadní.“ Podobně pasáže na začátku Proustova *Hledání ztraceného času*, v nichž se vypráví o tom, jak malý Marcel nemohl usnout, dokud nedostal polibek na dobrou noc od své matky, vedou čtenáře k tomu, aby si vyvozoval různé hypotézy o lidském morálním jednání a vzorcích připoutanosti, nejistoty a závislosti.

Normativní vývody odstartované fikčním dílem mohou vést k zásadním hypotézám týkajících se samotných základů morálního a politického světa, ke konkrétním „když, potom“ výrokům, k úvahám týkajícím se samotného procesu interpretace a ke kritickým spekulacím týkajících se vztahů mezi normativní perspektivou literárního díla a uměleckými procedurami, které toto dílo vykazuje. Například v *Anně Kareninové* jsou skoro všechny postavy vězni sociálního světa, který je prostoupen konvencí a strojeností (což vede čtenáře k tomu, aby formuloval klíčové hypotézy o morální povaze sociálního světa novely); ty postavy, které se pokusí z tohoto světa uniknout, mohou buďto sejít z cesty díky svému sebestřednému romantismu, jako je tomu u Anny, nebo mohou najít svou vlastní cestu tak, že naivně obětují své životy a štěstí svých partnerů a druhů, jako to dělá Levin nebo Kitty (což vede čtenáře k tomu, aby formuloval dva „když, potom“ výroky, které operují jako normativní příkazy). Román ovšem také reflektuje neurčitá spojení mezi morálními pojmy a jejich vnímatelnými manifestacemi: Jsou city, které chová Anna k Vronskému, láskou? Pravou láskou? Chvályhodnou láskou? Je

¹⁵ Wayne Booth obhazuje tento termín v šesté kapitole své knihy *The Company We Keep* (1988), nazvané „Implied Authors as Friends and Pretenders“.

Kitty upřímně zamilovaná do Vronského? Do Levina? Jaká jsou morální cítění Vronského a Karenina? Nakonec jsou to kritické vývody, které se snaží uchopit vztah mezi morální antropologií projektovanou dílem a uměleckými metodami, které dílo používá - v tomto případě realistickým přístupem s jeho nízkou úrovní idealizace, použitím ozvláštňujících technikami, pozorným vykreslováním sociálních prostředí a téměř vědecké pozornosti, které věnuje lidské nedokonalosti.¹⁶ Přijmeme-li názor, že kritické diskuse o hodnotě literárního díla jsou chtěné i možné, jak navrhuje Rochlitz (1998), pak je zřejmé, že tyto diskuse musí jak brát v potaz intuitivní apel, bohatost, křehkost a odhalovací sílu deskriptivních a normativních vývodů, které dílo vyvolává, tak musí hodnotit efektivitu formálních, naratologických prostředků zvolených autorem k tomu, aby tyto vývody podpořil.

Abychom došli k nějakému závěru, nutno říci, že je nepopíratelné, že fikce udržuje důvěrné kontakty s aktuálním pozorovatelným světem. Většina zmínek a popisů aktuálních objektů (zmínka o Pompeiovi v Lucanově *Farském poli*, zmínka o blázcovi v Sueově *Tajnostech pařížských*) patří do Schaefferovy kategorie imitace jakožto pozorování, zatímco většina znázornění imaginárních objektů a akcí (sídlo slečny Havishamové v Dickensových *Nadějných vyhlídkách*, útěk z vězení v Dumasově *Hraběti Monte Christo*) jsou imitacemi v Schaefferově smyslu analogického modelování existujících vzorců. Ale „analogie“ také zahrnuje vzdálenost a odlišnost. Spletitě smíchána s entitami, které si půjčuje z aktuálního světa, nás fikce upozorňuje na neaktuální, neviditelné a exemplární. Antigonina tíha, Pompeiův pád, energie Amadise de Gauly, bláznovství Dona Quixota, zoufalství a důstojnost Marie Stuartovny, dokonalost Fleur-de-Marie, slepá láska Anny Kareninové, to vše jsou spíše než imitace pouhé matoucí příklady nepředvídatelných pout mezi lidskými bytostmi a normami a hodnotami, které řídí lidskou existenci. Tyto příklady nás vedou k tomu, abychom se zastavovali u tak nepozorovatelných věcí, jako jsou majestátnost ideálů, neprůhlednost světa a funkce svobody. Co se týče těchto témat, i když v nich existují věci, které potřebují být imitovány, je pořád něco, na co se můžeme ptát, co můžeme rozvažovat, vyvozovat, hypotezovat, interpretovat a diskutovat.

Literatura:

Aristoteles: *Poetika*. Přel. František Groh. Gryf, Praha 1993.

Auerbach, Erich: *Mimesis: zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*. Přel. M. Žilina, R. Preisner, V. Kafka. Praha, Mladá fronta 1998.

Bernstein, M. A.: *Foregone Conclusions. Against Apocalyptic History*. University of California Press, Berkley 1994.

Booth, Wayne: *The Rhetoric of Fiction*. University of Chicago Press, Chicago 1961.

- *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*. University of California Press, Berkley 1988.

Brandom, R. B.: *Making It Explicit: Reasoning, Representing, and Discursive Commitment*. Harvard University Press, Cambridge 1994.

Cohn, Dorrit: *The Distinction of Fiction*. John Hopkins University Press, Baltimore 1999.

Danto, Arthur: *The Transfiguration of Common Place*. Harvard University Press, Cambridge 1981.

Doležel, Lubomír: *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. Carolinum, Praha 2003.

Emerson, Caryl: *The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin*. Princeton University Press, Princeton 1997.

Flahaut, François: *La méchanceté*. Descartes & Cie, Paris 1998.

¹⁶ Rothfield (1992) ukazuje spojení mezi vzestupem realismu devatenáctého století a mezi rostoucí prestiží lékařského diskursu. „Klinický“ důraz na detail je tak pouhou metaforou; odkazuje k praxi devatenáctého století, která efektivně změnila způsob psaní romanopisců.

- Genette, Gérard:** *Fiction et diction*. Seuil, Paris 1991.
- Goodman, Nelson:** *Languages of Art*. Bobbs-Merrill, Indianapolis 1968.
- Hamburger, Käte:** *Die Logik der Dichtung*. 1957.
- Hrushovski, Benjamin:** „Fictionality and Fields of Reference.“ In *Poetics Today* 5/1984, s. 227-51.
- Hegel, G. W. F.** *Estetika I*. Přel. Jan Patočka. Odeon, Praha 1966.
- Larmore, Charles:** *Modernité et morale*. Presses Universitaires de France, Paris 1993.
– *Les pratiques du moi*. Presses Universitaires de France, Paris 2004.
- Lucanus:** *Farsalské pole*. Přel. Jana Nechutová. Svoboda, Praha 1976.
- Lyons, J. D.:** *Exemplum: The Rhetoric of the Example in Early Modern France and Italy*. Princeton University Press, Princeton 1989.
- McDowell, John:** *Mind and World*. Harvard University Press, Cambridge 1994.
- Meinong, Alexis:** „On the Theory of Objects.“ In Chisholm, R. M.(ed.): *Realism and the Background of Phenomenology*. Free Prss, New York 1960; s. 76-117. (původně 1904)
- Meltzer, Françoise:** *Salome and the Dance of Writing: Portraits of Mimesis in Literature*. University of Chicago Press, Chicago 1987.
- Morson, G. S.:** *Narrative and Freedom: The Shadows of Time*. Yale University Press, New Haven 1994.
- Nehamas, Alexander:** „Plato on Imitation and Poetry in Republic X.“ In *Virtues of Authenticity: Essays on Plato and Socrates*. Princeton University Press, Princeton 1999; s. 251-78.
- Nussbaum, Martha:** *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*. Oxford University Press, New York 1999.
- Ogden, C. K.; Richards, I. A.:** *The Meaning of Meaning*. Harcourt, New York 1923.
- Pavel, Thomas:** *Fictional Worlds*. Harvard University Press, Cambridge 1986.
- „Thematics and Historical Evidence.“ In Sollors, W. (ed.): *The Return of Thematic Criticism*. Harvard English Studies 18, Harvard University Press, Cambridge 1993; s. 121-45.
- „Freedom, from Romance to the Novel“. In *New Literary History* 29/1998, s. 579-98.
- Pippin, R. B.:** *Henry James and Modern Moral Life*. Cambridge University Press, Cambridge 2000.
- Platón:** *Ústava*. Přel. František Novotný. OIKOYMENH, Praha 2003.
- Rochlitz, Reiner:** *L'art au banc d'essai: Esthétique et critique*. Gallimard, Paris 1998.
- Rothfield, Larry:** *Vital Signs: Medical Realism in Nineteenth-Century Fiction*. Princeton University Press, Princeton 1992.
- Ryan, Marie-Laure:** *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Indiana University Press, Bloomington 1991.
- Schaeffer, Jean-Marie:** *L'art de l'âge moderne: L'esthétique at la philosophie de l'ari du XVIIIe siècle à nos jours*. Gallimard, Paris 1991.
- *Les célibataires de l'art: Pour une esthétique sans mythes*. Gallimard, Paris 1996.
- *Pourquoi la fiction?* Seuil, Paris 1999.
- Scheler, Max:** *Formalism in Ethics and Non-Formal Ethics of Value*. Přel. M. Frinks a R. Funk. Northwestern University Press, Evanston 1973. (původně 1913-16)
- Searle, John:** „The Logical Status of Fictional Discourse.“ In *New Literary History* 6/1975, s. 319-32.
- Smith, B. Herrnstein:** *On the Margins of Discourse: Relations of Literature and Language*. University of Chicago Press, Chicago 1978.
- Spacks, P. Meyer:** *Gossip*. University of Chicago Press, Chicago 1986.