

Subotín Džerel
Kuleročovská
2. třída
Vstupní termíny II

1. **Extense a intense.** Podle Gottloba Fregy se význam jazykových výrazů skládá ze dvou vzájemně spjatých složek, z reference a smyslu. V této knize nazýváme referenci extensí, smysl intensí.¹ Pro tento úzus existují určité precedenty. Například jedna učebnice logiky pro lingvisty konstatuje, že rozlišení extense / intense „se nyní používá zhruba stejně jako Fregovo „*Sinn*“ a „*Bedeutung*“ (Allwood, Andersson a Dahl 1977, s. 126, pozn. 1). Lyons praví, že *intense* a *extense* jsou termíny „používané pro týž nebo aspoň podobný kontrast“ jako *smysl* a *referenční* (1977, sv. 1, s. 174). Francouzská lingvistka Fuchsová připomíná explicitně Fregu, když umísťuje „extensionální totožnost“ na úrovni reference a „intensionální totožnost“ na úrovni smyslu (Fuchs 1982, s. 16). V literární sémantice však tento terminologický pár způsobí jen zmatek, jestliže nebudeme dbát dvou varování. Za prvé *intense* je velmi podobná v psané i v mluvené podobě *intenci*, což je termín označující zcela jiný pojem (Linsky 1983, xxi-xxiii; viz II.2 výše). Za druhé v logické sémantice termín *intense* nebo *intensionální kontext* označuje složené syntaktické struktury jako „Jan se domnívá, že Pavel je zrádce“, kde neplatí běžná pravidla logického kalkulu (Guenther 1978, s. 46–47 podává jejich částečný výčet). To, co logikové nazývají intensionální sémantika, je obvykle logika takových kontextů (Pelc 1977; Kutschera 1979; van Benthem 1988).

Vcelku se sémantické shodují v tom, co je extense; většina definicí, podobně jako ta, která následuje, vyjadřuje jen jinými slovy tradiční pojem: „Extense výrazu je předmět nebo množina předmětů, k nimž výraz referuje, poukazuje nebo které naznačuje“ (Kirkham 1992, s. 4). Jinými slovy, extense je ta významová složka jazykového znaku, která orientuje znak směrem ke světu.² I když se

extensí jazykový znak obrací ke světu, předměty světa ji nemohou popsat nebo zobrazit. Extensionální význam musí být vyjádřen v metajazyku, v nějakém normalizovaném zobrazujícím systému. Zápas moderní sémantiky s pojmem extenze je zápas o konstrukci jazyků, které by označovaly extenze a pouze extenze. Ideální extensionální jazyk by byl charakterizován přesnou korespondencí mezi entitami světa a jejich označeními. Je zřejmé, že přirozený jazyk tuto vlastnost nevykazuje. Ideálu extensionálního jazyka se přibližují některé umělé (nebo poloumělé) znakové systémy: taxonomické systémy – jako jsou označení vitamínů písmeny abecedy, botanická a zoologická terminologie, chemické formule, jakož i logické, matematické a programovací formalismy. Tato zobrazení jsou však vhodná jen pro speciální účely.³ Pro zobrazení extensionálního významu v běžném jazyce a v literatuře potřebujeme univerzální extensionální metajazyk. Každý čtenář a vykladač literatury je obeznán s neformálními extensionálními zobrazeními, která poskytuje parafráze: vyjádření tématu, nástup příběhu, shrnutí příběhu, interpretace. Známe také občasné pokusy o vypracování přesnějšího, i když nutně dílčího extensionálního jazyka pro narativ (motivy Tomaševského, Propopovy funkce, Greimasovi aktanti). Pokračoval jsem tímto směrem, když jsem navrhl extensionální zobrazení motivů na dvou úrovních (viz VTI.2.1-2.2). Zároveň jsem však zdůraznil, že první část této knihy se nevěnuje základním narativním jednotkám, nýbrž narativním makrostrukturám. Je to extensionální sémantika fikčních světů.

Mnohé důležité problémy extensionální sémantiky zůstávají nevyřešeny. Pojem intenze je podstatně složitější, a proto nepřekvapuje, že je pojímán radikálně různými způsoby. Ponechávám stranou výše zmíněné extensionální kontexty a upozorňuji pouze na dvě nedávná pojetí. První je Montagueova „gramatika“, podle níž jsou intenze funkce od extensí k možným světům (Montague 1974; viz též Tichý 1971, s. 278). Barbara Partee však poukázala na to, že tato koncepce není dostatečně jasná, aby mohla být přijata jako teorie extensionálního významu. Montagueovy funkce „zůstávají funkcemi v *extensionálním* smyslu“, protože možné světy jsou konečnou množinou (1989, s. 119). Již dříve byl v Montagueově gramatice postaven další problematický rys: „Tato analýza intenze učinila tento pojem v podstatě nezávislým na jazyku. Jak její oblast

(možné světy), tak její hodnoty (předměty a pravdivostní hodnoty) jsou mimojazykové entity“ (Allwood, Andersson a Dahl 1977, s. 129). Intensionální sémantika „nezávislá na jazyku“ je bez užítiku pro studium literárního významu, významu, který je nutné vyjádřit v určitém jazyku.

Druhá koncepce chápe intenzi určitého výrazu jako „informační obsah tohoto výrazu“ (Kirkham 1992, s. 8). V tomto pojetí intenze odpovídá „lexikografickému významu“ a může být vyjádřena interpretujícími výrazy. Intensionální význam se tak stává „závislým na jazyku“.⁴ Ale ani toto pojetí neuspokojuje zcela potřeby literární sémantiky, hlavně proto, že výrazy s jedním a týmž informačním obsahem se chápou jako „intensionálně ekvivalentní“, a proto navzájem záměnné: starý mládenec = starší neženatý muž, srdce = orgán pumpující krev, Walter Scott = autor *Waverley*.

Literární texty využívají ke svému prospěchu významové rozdíly mezi výrazy se stejným informačním obsahem. Dokazují tak prázdnotu pojmu intensionální ekvivalence (absolutní synonymity). Dokazují, že intenze je nutně vázána k textuře, k formě (strukturaci) výrazu; intenzi tvoří ty složky významu, které jazykový znak nabývá skrze texturu (VTI.2.3).⁵ Formálně řečeno intenze jsou funkce od extensí k texturám. Intensionální fikční sémantika váže rámec možných světů k textové teorii.

Rozhodující úloha intensionálního významu v literatuře se vysvětluje estetickými faktory. Extensionální význam je esteticky neutrální; teprve na úrovni intenze je dosaženo esteticky účinného významu. Literatura (poezie) míří ve své sémantice směrem, který je protichůdný směřování vědy. Je to systém komunikace, který aktivizuje a maximálně využívá zdroje intensionality v jazyku.⁶ Literární vědci pěstují studium intensionálního významu již po dlouhou dobu, aniž si toho byli vědomi. Básnické figury a postupy, význam rýmů a zvukové organizace, anagramy a jiné skryté významy, „poezie gramatiky“, „sémantické gesto“, narativní způsoby, polopřímá řeč atd. – to všechno jsou intensionální jevy (viz Doležel 1990, zejména kap. 4, 5, 7). Avšak studium těchto jevů naráží znovu a znovu na zdánlivě nepřekonatelnou heuristickou překážku: jak zobrazit intensionální význam? Protože intensionální význam je plně určen svou texturou, je ovlivněn jakoukoliv změnou textury; nedá se parafrázovat, proklouzává sítí interpretujících výrazů, ztrácí

se v převyprávění. Parafraze nebo interpretace ničí intensionální význam tím, že ničí původní texturu. Jsme nakloněni přijmout Brooksovo „kacířství parafraze“ (Brooks 1947), načež nám zbývá jen velmi chmurný výhled: intensionální význam textu nemůže být sdělen jinak než opakováním tohoto textu.⁷

Další výklad má prokázat, že závislost intensionálního významu na textuře nás neodsuzuje ani ke „kacířství parafraze“ (tj. k redukci intenzí na extenze), ani k heuristické slepé uličce. Je třeba hledat cestu k *nepřímému* studiu intenzí skrze pozorovatelnou, rozboru přístupnou strukturaci textury. Výmluvným vodítkem jsou „popisná“ slova a slovní spojení, která vyjevují svůj intensionální význam skrze složky, z nichž se skládají: *pékař, obírací pokoj, Šumana, jitrěnka, večernice* atd. Intenze složitějších jazykových forem, zejména vět, jsou určeny akumulací, tj. tím, že vyvodíme intenze jednotek vyššího řádu z intenzí složek nižšího řádu (viz Dummett 1973, s. 152-153). Důležitost akumulace pro intensionální sémantiku nelze dosti zdůraznit. Stejně silně je však třeba zdůraznit, že významová akumulace není, jak již rozpoznali Husserl a Mukařovský, pouhé sčítání (viz Steiner a Steiner 1979, s. 60-65), nýbrž že vytváří „emergentní“ význam tím, že totalizuje lineární složky (Doležel 1990, s. 156, 158). Tvorba intensionálního významu textu je globální, makrostrukturální proces, analogicky globalizující organizaci jeho fikčního světa.

2. Intensionální funkce. Fikční světy, jak byly představeny v první části této knihy, jsou extensionální entity. Jejich složky, podoby a struktury nejsou vázány na doslovné znění fikčního textu, nýbrž mohou být vyjádřeny parafází, překladem původní textury do extensionálního zobrazení. Je však zřejmé, že autor konstruuje a čtenář rekonstruuje fikční světy skrze původní znění (texturu) fikčního textu, to jest jako jev intensionální. Formálně je intensionální struktura světa vyjádřena pojmem intensionální funkce. Její definice vyplývá z obecné definice intenze: je to funkce od textury fikčního textu k fikčnímu světu.

Metoda nepřímé analýzy, navržená ve VII.1, identifikuje intensionální funkce tím, že objevuje globální „morfologii“ textury, její formativní principy, její stylové pravidelnosti.⁸ Nyní můžeme definovat intensionální funkci konkrétněji: je to globální pravidelnost textury, která určuje strukturaci fikčního světa. Pravidelnosti

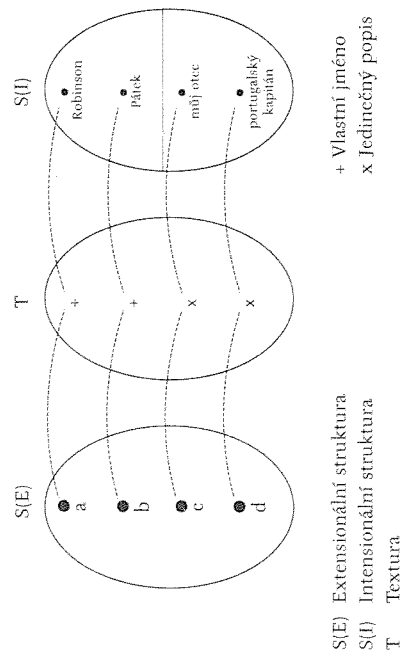
textury vytvářejí intensionální strukturaci fikčních světů, která nejen doplňuje jejich strukturaci extensionální, ale je pro jejich sémantiku neméně důležitá. Vysvětlím tento faktor tvarování fikčních světů na jeho nejjednodušším případě, na dvouhodnotové intensionální funkci.

Jestliže spisovatel chce pojmenovat určitou fikční osobu, jazyk mu nabízí výběr mezi dvěma základními způsoby singulárního označení – vlastní jméno („Odysseus“), nebo jedinečný (individuální) popis („král Ithaky“, „hrdina Odyssey“). Vlastní jméno označuje osobu rigidně (Pr.2.1; Ep.4), a tedy nezávisle na formě jména; jedinečný popis označuje nerigidně, a proto v závislosti na své slovní formě. Můžeme říci, že ve standardním užití mají vlastní jména nulovou intenzi, zatímco jedinečné popisy mají intenzi vyjádřenou svou proměnlivou slovní formou. Intenze označení „král Ithaky“ je jiná než intenze „hrdina Odyssey“. Jestliže spisovatel přiražuje svým fikčním osobám dva zmíněné druhy singulární reference soustavným způsobem, jeví jeho textura pravidelnost v rozložení těchto způsobů pojmenování. Takový případ nalézáme v Defoeově *Robinsonu Crusoe*: vlastní jména jsou dána třem osobám jeho světa – „Robinson“, „Xury“ a „Pátek“ – zatímco všichni ostatní obyvatelé jsou pojmenováni pouze jedinečnými popisy – „můj otec“, „portugalský kapitán“, „vdova po anglickém kapitánovi“, „Pátkův otec“ apod.

Tato pravidelnost operuje jako intensionální funkce tímto způsobem: Jako extensionální entity mohou být osoby fikčního světa individualizovány a rozlišeny od sebe nějakými identifikujícími extensionálními výrazy, řekněme písmeny malé abecedy. Jestliže je každá fikční osoba důsledně pojmenovávána jedním ze dvou druhů singulárního pojmenování, rozštěpí tato pravidelnost textury stavu konatelů na dvě podmnožiny: jedna sestává z osob, které jsou pojmenovány rigidně (vlastním jménem), druhá se skládá z osob pojmenovaných nerigidně (jedinečným popisem). Funkce singulárního pojmenování tak promítá na množinu extensionální množinu intensionálně strukturovanou. Intensionální funkce „přenášá“ globální pravidelnost pojmenování z fikčního textu do fikčního světa, kterému tak určuje specifickou intensionální strukturaci. Ve Schématu 2 zobrazují intensionální funkci singulárního pojmenování a její strukturu účinek na fikční svět *Robinsona Crusoe*. V intensionálně struk-

turovaném světě vytváří trojice konatelů – hrdina a jeho dva otroci – svou vlastní oblast, odlišnou od oblastí zahrnující ostatní jednatelů osoby.

Schéma 2



Toto rozštěpení světa na dvě oblasti nám připomíná rozdělení mytologického světa na oblast přirozenou a nadpřirozenou (V.6.1). Mezi oběma případy je však zásadní rozdíl: dvojdomý charakter mytologického světa je dán změnou v rozložení aletických modalit, a proto je to struktura extenzionální, která se při parafrázi nemění. Avšak struktura zobrazená ve schématu 2 je intenzionální. Dva logicky spjaté důvody nám umožňují tvrdit, že skrze intenzionální funkci jsme dosáhli oblasti smyslu:

a) Tato struktura je plně určena texturou fikčního textu. Kdyby pojmenování fikčních osob bylo řízeno jinou pravidelností, intenzionální struktura světa by byla jiná. Kdyby pravidelnost tohoto druhu neexistovala, kdyby v textu neoperovala intenzionální funkce singulárního pojmenování, fikční svět by tuto strukturu postrádal. Závislost struktury světa na formě textury je podstatou našeho pojmu intenzionality.

b) Různé intenzionální funkce předávají jednomu a témuž fikčnímu světu různé intenzionální struktury. Tato teze obráží podstatný rys Fregeova smyslu: jeden referent může být sdružen s různými smysly, které „osvětlují“ různé jeho stránky (Frege [1892]

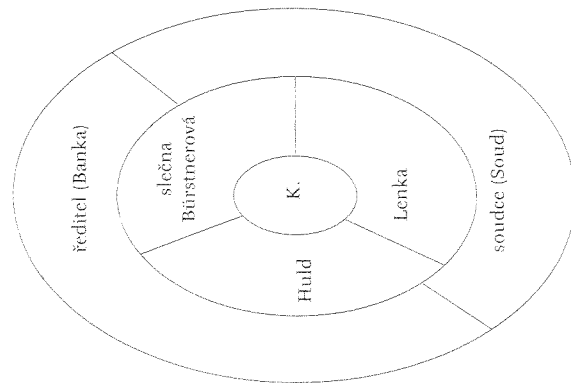
1969, 42). Intenzionální funkce nám tak poskytuje to, co jsme od ní očekávali: dává nám nepřímý, ale operační přístup do říše smyslu v jeho nejsložitějším a nejvýraznějším projevu, ve strukturaci fikčních světů.

Dvouhodnotová funkce je nejjednodušší forma přiřazení singulárních pojmenování. Jazyky však všeobecně nabízejí více než dva intenzionálně rozdílné způsoby singulárního pojmenování: daná jména, příjmení, přezdívky, umělá jména, stálé nebo proměnlivé se jedinečné popisy atd. Složitou pravidelnost tohoto druhu můžeme pozorovat v *Procesu* Franze Kafky: jeho fikční postavy jsou důsledně jmenovány pouze příjmením („Block“ „slečna Búrstnerová“), daným jménem („Lenka“), umělou zkratkou („K.“) nebo stálými jedinečnými popisy („ředitel“, „soudce“). Pravidelnost singulárního pojmenování v *Procesu* je tedy mnohohodnotová intenzionální funkce; ta pořádá množinu obyvatel fikčního světa do koncentrických kruhů, jejichž středem je hlavní hrdina, jediná osoba jmenovaná zkratkou (podobnosti této intenzionální struktury jsou dány v Doležel 1983). Schéma 3 je názorným zobrazením této intenzionální struktury.

Extense a intense mohou a musí být rozlišeny v sémantické teorii, avšak zároveň je třeba zdůraznit, že v produkci literárního významu se doplňují. Extense jsou dostupné jediné skrze intense a naopak intense jsou zakotveny v extensích. Můžeme vyslovit dohad, že autor koncipuje fikční svět nejprve jako extenzionální strukturu tím, že vymýšlí příběh, individualizuje jednotlivé postavy v jejich vlastnostech a vztazích a umísťuje je do přírodního i lidského prostředí; poté píše text jedinečné textury a tak dává světu fikčního světa prostřednictvím textury, je předložena nejprve intenzionální struktura; teprve zpracováním informace nebo formalizovanou parafrází překládají texturu do extenzionálního zobrazení a tak rekonstruují extenzionální strukturu světa a jeho částí – příběh, portréty postav, krajinné a lidské prostředí. Fikční makrosémantika sleduje čtenářskou rekonstrukci a uplatňuje tak postupně tři analytické postupy: zaznamenává pravidelnosti textury; z těchto pravidelností vyvozuje intenzionální strukturu fikčního světa; nakonec rekonstruuje extenzionální strukturu světa pomocí určitého extenzionálního metajazyka (zejména parafráze). Struktura fikčního světa není množina oddělených

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

Schéma 3



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

KAPITOLA VI (TP)

Ověření

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

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

sémantiku na zobrazujících aktech, minuli bychom podstatu tvorby světů (Pr.3). Fikční texty mohou vykonávat funkci ověření právě proto, že jsou vyňaty z pravdivostního hodnocení. Jsou to performativní řečové akty. Podle J. L. Austina, „objevitele“ performativního řečového aktu, tento akt nese s sebou speciální ilokační sílu: jestliže okolnosti jeho vyslovení vyhovují podmínkám úspěšnosti, performativní řečový akt „je vykonáním určité akce anebo je aspoň součástí jejího vykonání“ (2000, s. 22). V jiném příspěvku to Austin vyjádřil tak, že tento akt „má svůj vlastní úkol, je užíván pro vykonání nějaké akce“ (1971, s. 13; viz též Austin 1970, s. 235; Searle 1979, s. 16–17; Urnson 1979).⁹ 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.¹⁰ Jestliže literární performativ vyhovuje podmínkám úspěšnosti, mění možnou entitu ve fikční fakt. Jinými slovy, fikční fakt je možná entita ověřená platným literárním řečovým aktem.¹¹

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

Zbývá nám určit podmínky úspěšnosti performativu, který konstruuje fikční svět. Připomeňme Austinovo konstatování, že jedna (i když nikoliv jediná) nutná podmínka úspěšnosti performativu je autorita mluvčího. Austinův příklad: loď může být platně pokřtěna pouze osobou, která „je určena k tomuto aktu“ (2000, s. 25). Kdo jsou mluvčí, kteří jsou „určení“ k pronesení ověřujícího literárního performativu? Na tuto otázku není všeobecně platná odpověď. Promluvovala 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 dvojitý zdroj narativní textury – vypravěč a fikční osoby. Zdůrazníme, že skutečným původcem celého narativního textu je jeho autor; avšak textura, tj. formální,

sémantické a ilokační vlastnosti narativního textu, je určena opozicí mezi promluvou vypravěče a promluvami postav.¹³ 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.¹⁴

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

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

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

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

Vtom spatřili třicet nebo čtyřicet větrných mlýnů, které jsou na té rovině, a Don Quijote, uviděv je, řekl svému zbrojnoši: „Štěstí řídí naši věc lépe, než jsme si dovedli přát. Neboť hled, přáteli Sancho Panza, tamto se ukazuje třicet nebo ještě o trochu více ohromných obrů, s nimiž míním zápasit...“ „Jací obří?“ 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 obří, ale větrné mlýny, a to, co se podobá ramenům, jsou křídla, která točí mlýnským kamenem, když věje vítr“ (s. 72).

Tato pasáž nám vnučuje otázku: Co existuje ve fikčním světě *Dona Quijota* – větrné mlýny, nebo obří? 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 obří, dokud je text nezkonstruuje.¹⁵ Rozhodnutí je založeno na povaze konstruující textury: větrné mlýny jsou zavedeny v promluvě vypravěče, obří v promluvě fikční osoby. Povahy dyadické ověřovací funkce je určena tímto obecným pravidlem: entity zavedené v *Ef*-formově promluvě anonymního vypravěče jsou *eo ipso* ověřeny jako fikční fakty, zatímco ty, které jsou zavedeny v promluvách fikčních postav, takto ověřeny nejsou. Od této chvíle budeme pro označení tohoto prvotního zdroje fikčních faktů používat termínu *autoritativní vyprávění*.¹⁶

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 promluvové 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 lhat, nemůže se mýlit. Výmluvnými doklady toho jsou autorské omyly, většinou náhodné a triviální; mnohdy se týkají datování fikčních událostí. Tak například v Trollopově románu *Phineas Redux* (1874) čteme: „Na počátku srpna se [Finn] odebral do

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

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 význam. 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-Bonatem, že výroky fikčních postav lze přiřadit pravdivostní hodnotu. Avšak sémantika možných světů nám umožňuje stanovit jejich pravdivostní podmínky přesněji. Nejde o shodu s výroky vypravěče, nýbrž o soulad s fikčními fakty. Není ani třeba dodávat, že fikční osoby mohou vyjadřovat pravdu nebo nepravdu jen o faktech *světo* fikčního světa.

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

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

Uzavírám tedy konstatováním, že v binárním modelu ověřování mají řečové akty fikčních osob potenciální ověřovací sílu, ale její původ je jiný než v autoritativním narativu. Vypravěčova autorita, jak víme, je dána žánrovými konvencemi a je analogická Austi nově performativní autoritě; autorita fikčních osob spočívá na konsensu a koherenci a je analogická pragmatickým podmínkám přirozené promluvy.¹⁸ 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 předchůdci jako svědkové skuteční, jestliže jsou jejich „zprávy“ koherentní a jestliže jsou přijaty ostatními obyvateli jejich světa.

Dva rozdílné zdroje fikčních faktů v dyadickém ověření nechávejí intensionální stopu: rozšiřují faktovou oblast fikčního světa na dvě podoblasti, první absolutně ověřenou – autoritativním vyprávěním, druhou kolektivně ověřenou – souhlasícími výpověďmi fikčních osob.¹⁹ 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 Emny Bovaryové).

Soukromé oblasti jsou hlavní, ale nikoliv jedinou složkou virtuálního a fikčních světech. Dvě nedávné studie poukázaly na narativní strategie, které virtuální oblast obohacují. První strategii identifikoval Prince a nazval ji *popřemí vyprávěného*; definoval ji jako „všechny ty události, které se *nestály*, 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 popřeno: „Toto lůžko mohlo být pokryto růžemi, ale nebylo“ (1992, s. 30, 33). Druhrou narativní strategií tohoto druhu, hypotetickou fokalizací, popsal David Herman. Tato strategie přisuzuje konstrukci virtuálních entit, možností nebo profiktivních alternativ hypotetickému, fikčně neexistujícímu pozorovateli (svědkovi): „Mweta byl menší a čilejší než Bray, a jak se vzdalovali, jejich postup, viděn ze vzdáleného domu, vypadal jako jakýsi tanec“ (1994a, s. 242).

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

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

Ověřovací sílu subjektivních vypravěčských způsobů nemůže vysvětlit dvouhodnotová funkce. Musíme zavést zobecněnou, stupňovitou ověřovací funkci, která může formálně vyjádřit konstruuující sílu všech narativních způsobů, jež jsou k dispozici. Tato funkce přiřazuje fikčním entitám různé stupně ověření, rozložené ve škále od „absolutně ověřený“ k „neověřený“. V důsledku toho produkuje entity světa s různou mírou nebo způsobem fikční existence.²¹ 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 s autoritativním vyprávěním. Subjektivizovaná *Er*-forma konstruuje fikční

fakty, které však jsou relativizovány k určité osobě (nebo skupině osob); fakty jsou „obalené“ 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 vložena 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.²²

Fikční svět *Paní Bovaryové*, stvořený proměnlivou flaubertovskou texturou,²³ 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 pociťujeme v narativní textuře přítomnost subjektivního (Emina) postoje: „Karlova konverzace byla plochá jako chodník, kde se procházely ve všedním obleku všední ideje, nevzbuzující ani city ani smích ani snění... Neuměl plavat ani šermovat ani střílet z pistole, a jednou jí ani nemohl vysvětlit jezdecký výraz, s nímž se setkala v jednom románu“ (s. 40). Toto je Emin Karel, jeho vlastnosti a nedostatky zachyceny jejím kritickým okem. Zároveň však se tento portrét nemůže brát jako čistě subjektivní, neověřený konstrukt; dostává se mu jistého stupně ověření tím, že je uveden v rámci vyprávění ve třetí osobě. Karlova povaha je složkou relativně faktové oblasti fikčního světa. Nejsme překvapeni, když shledáme potvrzení této povahy v jeho konání.

Povahu existence relativních fikčních faktů posoudíme nejlépe v protikladu k virtuálním entitám vytvořeným fikční osobou. Poslechněme si, co říká o svém životě Rudolf: „Ano! Tolik mi toho nebylo přáno! Stále sám! Kdybych byl měl v životě nějaký cíl, kdybych se byl setkal s nějakou náklonností, kdybych byl našel někoho – ach, jak bych byl uplatnil všechnu energii, již jsem schopen! Všechno bych byl překonal, zničil všechny překážky, všechno zlomil!“ (s. 120). Toto je Rudolf *par lui-même*, ve svém sentimentálním žvanění, jehož jediným cílem je svést Emu; je to čirá lež. Jak to víme? Protože autoritativní vyprávění zkonstruovalo fikční fakty týkající se Rudolfa: „Panu Rudolfa 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 vydržoval“ (s. 113).

3.2. Osobní *Ich*-forma. Vyprávění v první osobě ve všech svých variantách²⁴ je totožné s přímou řečí fikčních postav ve formálních, sémantických a indexových rysech. Kdybychom je posuzovali v rámci dvouhodnotové funkce, museli bychom dospět k závěru, že vyprávění v první osobě postrádá konvenční ověřovací autoritu a v důsledku toho nemá sílu konstruovat fikční fakty. Snadno však postřehneme, že *Ich*-vyprávěč zaujímá v sestavě fikčních postav výsadní pozici. Je jediný, kdo je nadán schopností dvojitě 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*-vyprávěč dokázat svou způsobilost. Můžeme říci, i když poněkud metaforicky, že autoritativní vyprávěč obdržel svou ověřovací autoritu zdarma, kdežto *Ich*-vyprávěč si ji musí zasloužit. Přes všechno vypravěčovo úsilí fikční svět *Ich*-formy nikdy neztrácí intensionální stopu svého subjektivního původu. Existovat v tomto světě znamená existovat jako víceméně ověřená virtuální entita. Tento vypravěčský způsob nutně vyzývá čtenáře k aktivnější úloze v rekonstrukci fikčního světa.

Hlavní složkou způsobilosti *Ich*-vyprávěče je jeho výsadní znalost. Aby si přisvojil a udržel tuto výsadu, vyprávěč se uchyluje ke dvěma hlavním postupům: omezuje rozsah své znalosti a uvádí její zdroje. Hranice kognitivního dosahu *Ich*-vyprávěče mohou být stanoveny negativně tím, že explicitně odmítá zavést fikční entity, které jsou mu neznámé. Tento postup využívá protagonist-vyprávěč *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. Vyprávěč by ovšem o ní mohl pomlčet, tak jako mlčí o mnoha jiných. Avšak tím, že vysloveně příznává 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 Gótingen, 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 myslí 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 Ellénořa onemocní, poté co jí baron T. předal Adolfovův soukromý dopis, vyprávějí Ellénořiní služebníci. Všechny tyto prostředky – čtení vnějších příznaků, zprávy svědků – slouží též funkci: dodat vypravěčskému aktu spolehlivosti a tak zaručit ověřovací autoritu *Ich*-vypravěče v omezeném oboru jeho znalosti.

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

Mnohé tradiční *Ich*-formy, počítaje v to rovněž *Adolfa*, posilují vypravěčovu autoritu tím, že si přisvojují určitý druh komunikativní (neliterární) promluvy: dopis, zápisník, deník, paměti, rukopis (často uveřejněný posmrtně „vydavatelem“, který ho šťastnou náhodou nalezl). 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 osvoženo od sémantických a pragmatických omezení subjektivní promluvy.²⁵ 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 „okamžitě, nemá časový rozměr“ (Genette 1972, s. 234). Konvencionalizovaná *Ich*-forma se vynořuje téměř nepostřehnutelně v oddílu „Swannova láska“ ze svazku *Svět Swannových*. Přítomnost *Ich*-formového vypravěče se prozrazuje občasnými obraty a výroky, jako jsou „můj dědeček“ [mon grand-père], „jaký jsem měl v Combray v době svého dětství“ [comme j'eus à Combray dans mon enfance] (viz Genette 1972, 250). Avšak zavedení fikčních faktů není nikterak omezeno vypravěčovým obzorem vědění. *Ich*-vypravěč si přisvojuje „vševědoucí“ postavení autoritativního vyprávění a konstruuje do detailů Swannovy akce, motivace a pocity. Proustova „Swannova láska“ je autoritativní narativ v masce *Ich*-formy, a tak nově definuje ověřovací principy vypravěčských způsobů.²⁶ Nepřirozená *Ich*-forma není omezena subjektivitou svého zdroje; znamená vítězství konvence nad nápodobou.

Román Nigela Williamse *Star Turm* (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 jisté správné, avšak nepodává úplný popis vypravěčova úkonu. Musíme rozpoznat, že vypravěč vyslovuje dva druhy lží. Za prvé jako fikční osoba vyslovuje v přirozené promluvě lži po celý svůj život, a zejména jako propagandista pro ministerstvo informací během druhé světové války. Avšak promluva fikční osoby je pouze kontrastní pozadí nespolehlivé promluvy praxe vypravěče, psaní jeho autobiografie. Na samém počátku svého vyprávění Williamsův vypravěč doznává: „Jsem si vědom toho, že má představitost 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 románů *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 konečnou 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, Churchill, Goebbelse, Oswalda Mosleyho a jiné) nápadně odlišné od známých historických faktů. Tyto volné, vynalézavé transformace vytvářejí absurdní, karnevalovou a politicky agresivní fikční historii stejné povahy, jako je ta, kterou nalézáme v Haškových *Osudech dobrého vojáka Švejka* (V.3.2) nebo, abychom sáhli ke skutečně souběžnému příkladu, ta, s níž se setkáváme v *Gravity's Rainbow* (1973) Thomase Pynchona. Karnevalizace historie se však dá psát a číst pouze na pozadí historických faktů. Williamsov vypravěč zná koncepcí rozdíl mezi lží a pravdou a ví, jaká cena se musí platit za jejich směřování: „Věci se dějí. Zda se udály nebo ne, můžeme ověřit a zjistit. Vzdám-li se této naděje, vzdáváme se naděje na jakoukoliv spravedlnost a slušnost“ (s. 307).

Williamsova vypravěčská strategie vtrhá 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 vypravěčem díky jejich funkci. Martinez-

-Bonati, když mluví o „zvrácených“ vypravěčích, poznamenává: „Jejich nespolehlivost jako osob... neohrožuje jejich strukturální spolehlivost jako základních vypravěčů“ (1981, s. 115). Rimmonová-Kenanová také upozornila na to, že „mnohé texty nám ztěžují rozhodnutí, zda je vypravěč spolehlivý či nespolehlivý, a je-li spolehlivý – do jaké míry“. Odkazuje na vzorový příklad narativu Henryho Jamese *Utazení 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.²⁷ 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 proněhl 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 ztráčet z dohledu sebe sama, držel jsem se s tím mrtvým za ruku (s. 85).

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

Kruh vypravěčských způsobů je tak uzavřen. Začíná nepřírozenou autoritativní *Er*-formou, pokračuje přes napodobování žánrů přirozené promluvy a končí nepřírozenou autoritativní *Ich*-formou. Dva základní a nejoblíbenější vypravěčské způsoby jsou čisté 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. **Rozvrat 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. Anulace ověření. Každý vypravěčský způsob, o kterém jsme pojednávali v předcházejících oddílech, má určitý stupeň ověřovací síly, v některých případech poskytnutý pouze konvencí, v jiných spolehním konvence s vypravěčovou „důvěryhodností“. 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. Protože fikční existence je dána ověřovací silou textury, je na této síle plně závislá. 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 fikce anulovaly. Toto zrušení ověřovací funkce je jedna z nejpozoruhodnějších událostí ve vývoji literárního narativu. Potvrzují, že v jazykové hře zvané literatura porušení norem a konvencí není ničivý, 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 prázdny“ (Austin 1971, s. 14). Nazvěme toto druhé zneužití sebezrušením. Sebezrušení právě tak jako porušení podmínek úspěšnosti zbavuje performativ jeho síly.

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

a) Ve skazovém vyprávění je ověřovací síla podvrácena ironií. *Skaz* je ludický vypravěčský akt, neangažovaná, nezávazná hra na tvoření světa.²⁸ 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 „vševědouceho“ postoje k „omezenému vědění“. Ta poslední vlastnost je zvláště osudná pro ověřovací sílu skazu. V Plášti existuje „vševědoucí“ autoritativní zdroj, který štedře konstruuje stavy a události hrdinova duševního života. Když Akakij Akakijevič vystupuje po schodišti, které vede k dlíně jeho krejčího, „přemítal, kolik si asi Petrovič řekne a v duchu se pevně rozhodl, že mu nedá víc než dva ruble“ (s. 135). Akakijovy vnitřní monology jsou konstruovány do podrobnosti a v lakonickém, útržkovitém stylu, který je pro něho typický: „Tak vida: Takhle to dopadlo, to mě namouvěru ani ve snu nenapadlo, že se to obrátí tak. Načž následovala 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 vzlét člověku do duše [zalezť v dušu človeka] 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 zřejmá v závěru povídky Nos. Když vypravěč posuzuje fikční svět, který sám stvořil, prohláší, 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, jejímž výsledkem je fikční svět, jehož existence je, doslova, otázkou.

b) V sebedehalujícím vyprávění – běžně známém pod názvem *metafikce* – je ověřovací akt anulován tím, že jeho povaha je prozrazována. Tvorba fikce je otevřeně předvedena jako konstrukční procedura.

Sebeodhalující 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 vyprávět 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; Krynski 1988; Pier 1992; Paterson 1994, s. 26–39).

Protože performativní akty *skazju* 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 ověřování. Naše myšlení a náš jazyk jsou dominovány binárními opozicemi. Literární narativy, které promítají světy bez ověřování, prozrazují nedostatky tohoto binarismu; užívají a zneužívají sílu tvořící svět k tomu, aby uvedly v pochybnost univerzálnost a platnost našich metajazykových dichotomií.²⁹ Vyprávění zbavené ověřovací síly 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 ověřování 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 vykoná představivost tento pozoruhodný čin 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 nevyšlehnou. Tvoří nemožný svět. Protože protichůdné verze nemožnou spoluexistovat, neexistuje žádná z nich. 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 20. století zpopularizoval techniku alternativních příběhů Jorge Borges v Zahradě, v které se cestičky rozvětvují (1941). Tento narativ je popis imaginárního „klasického“ čínského románu, který konstruuje všechny možné větve vývoje příběhu.³⁰ Borgesův text je model nekonečného generování fikčních světů. Tato arrogantně 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) Hongkong 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.³¹ Poslední druh protikladu je zvláště důležitý pro porozumění strukturae 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 nemožnou koexistovat.

Robbe-Grilletův narativ ukazuje názorně strukturu nemožného fikčního světa. Je to navrstvení protikladných, nesmířitelných 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 druhý 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 vcepál je dohromady do složeného navrstvení“ (Rescher a Brandom 1980, s. 6). Citovaní filozofové užívají tyto analogie jako argument proti termínu *nemožné světy*: „Měli bychom přestat mluvit o nekonsistentních světech jako o světech racionálního posuzování... 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 „kulatý čtverec“ může být vysloven (napsán) a rozvažován. Eco vyjádřil tuto schopnost jazyka konstatováním, že nemožné světy lze „zmínit“: „Nemůžeme si představit světy zaplněné kulatými čtverci, 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 projektuje 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 vypravě-

ského aktu, který znevažuje pragmatické podmínky konstrukce fikčních světů. Narativní akt je váhavý, nedokončený, drobní se v řadu marných pokusů. Výsledná textura románu je sled náčrtů, se škrty, novými začátky, opravami, vypustkami a dodatky.³² *Dům dostaveníček* je sebedohalující vyprávění nejradikálnějšího typu: psaní fikce je předvedeno otevřeně jako sled pokusů a omylů. Ukazuje tak úzký vztah mezi logicko-sémantickými a pragmatickými prohrěšky proti konvenčním tvorby fikce: sebedohalující 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.³³ 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 metafici, 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, „funktionalizaci teorii 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).³⁴ Za druhé Calvinův text je řada nespojitých narativních zlomků. Jednotlivé zlomky, v gestu rozvětvení typickým 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 obraží makrostrukturu celého románu, vzorec větvičích se cest: počátky několika neslučitelných alternativ, spuštění několika různých příběhů vedoucích nikam. Každý z těchto nesourodných 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; proka-

zuje 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 rozdíl, 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 téměř promluvovém žánru, Calvin sestupuje z úrovně čtenáře-typu k možným jednotlivým čtenářům, k těm, kteří čtou v autobuse, v autě, u stolu v úradě, doma. Tito čtenáři jsou stále ještě dáni jako skuteční čtenáři existující vně fikčního světa.³⁵

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.³⁶ Jakmile se čtenář připojí ke konatelské sestavě fikčních osob, jeho příběh se připojí k deseti zlomkovitým příběhům, které čte skutečný čtenář.

Fikcionalizace autora je pro Calvinovu dekonstrukci metafikční techniky neméně důležitá (viz Segre 1979); docílil 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 mezisvětová 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 mezisvětová 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*.³⁷

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 popřehá 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, exkluzivní 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 vázán 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 tu pravou knihu ke čtení.

Nasyčení

Nutným důsledkem toho, že fikční světy jsou lidské výtvoř, je jejich neúplnost (Pr.2.4). Aby někdo vytvořil úplný fikční svět, musel by napsat nekonečný text. Konečné texty, jediné texty, které lidské bytosti jsou schopny produkovat, nezbytně tvoří neúplné světy. Neúplnost je obecná, extensionální vlastnost struktury fikčních světů.³⁸ Musíme však dodat, že textura fikčního textu zachází s neúplností velmi různě a pěstuje ji v různém stupni a tak určuje nasyčení světa. Docházíme k důležitému rozlišení, které až dotud fikční sémantika nepostřehla, rozlišení mezi extensionální vlastností neúplnosti světa a intensionální vlastností jeho nasyčení.

I. Mezery a fakta. Textura fikčního textu je výsledkem voleb, které autor činí, když píše svůj text. Když autor vytvoří explicitní texturu, konstruuje fikční fakt (za předpokladu, že jsou uspokojeny podmínky ověření). Jestliže autor nenapíše nic – připad nulové textury –, vzniká ve fikčním světě mezer. Zopakujeme, že mezery jsou nutnou a obecnou vlastností fikčních světů. Avšak jednotlivé fikční texty obměňují počet, rozsah a funkci mezer tím, že obměňují rozsah a rozložení nulové textury. Tato proměnlivost byla v literární sémantice zaznamenána. Tak například v jednom svém příspěvku (Doležel 1980) jsem naznačil, jak radikálně neúplná fyziognomie romantického hrdiny slouží stylistickému záměru romantického narativu. Fyzický detail obklopený prázdňem se dostává do ohniska pozornosti, a tak vybízí k symbolické interpretaci. Pavel vypořizoval, že „autoři a kultury mají volbu minimalizovat nebo maximalizovat“ „nevyhnutelnou neúplnost“ fikčních světů. Soudí, že kultury a období „ustáleného světového názoru“ směřují k minimalizaci

neúplnosti, zatímco období „přechodu a konfliktu“ mají tendenci k její maximalizaci (1986, s. 108–109). Ryanová využívá stupně neúplnosti jako kritéria pro trojčlennou typologii fikčních světů. Ukazuje, jak jsou jednotlivé typy generovány postupným vyprazdňováním „ideálního“ modelu světa úplného. Fikce realistická usiluje o co nejvyšší stupeň úplnosti, aniž je kdy schopna tohoto ideálu dosáhnout (1984, s. 131–134). Dällenbach došel nezávisle k podobnému závěru: realitě podobná úplnost realistických narativů je pouze iluzí, „jejímž účelem je zamaskovat [jejich] mezery“ (1984, s. 201).

Proměnlivé nasycení fikčních světů znamená výzvu pro čtenáře, výzvu, která je tím naléhavější, čím se stupeň nasycení snižuje. Víme, že čtením a zpracováním fikčního textu čtenář rekonstruuje fikční svět zkonstruovaný autorem. Avšak jak se čtenář vypořádává s mezerami? Wolfgang Iser dal odpověď na tuto otázku v řadě dobře známých prací (1971, 1974, 1978). Je třeba předem připomenout, že Iserův model čtení je interaktivní; akt čtení je kontrolován literárním textem: „Skladba významu textu není soukromý proces. Aktivizuje sice subjektivní dispozice čtenáře, ale není to snění s otevřenými očima, nýbrž splnění podmínek, které jsou již strukturovány v textu“ (1978, s. 49–50).

Je překvapující, že nulová textura nepatří mezi „strukturované“ textové podmínky, které čtenář musí „splnit“. Namísto aby mezery pokládal za nezměnitelné průměty textury, která konstruuje svět, Iser (který zároveň kritizuje i následuje Ingardena) v nich vidí stimuly či pobídky pro čtenářovu představivost: „Bez prvků neurčnosti, tj. bez mezer v textu, bychom nemohli užívat naši představivost“ (1974, s. 283; viz též 1978, s. 194). Ve znovuutváření světa čtenářova obrazotvornost „zaplnuje mezery, které text sám zanechal“. Je přirozené, že „každý jednotlivý čtenář zaplňuje mezery svým vlastním způsobem. V průběhu čtení se rozhoduje, jak má mezery zaplnit“ (1974, s. 280; viz též 1971). Co se týká mezer, Iserův čtenář se nepodřizuje kontrole textu, nýbrž činí svá vlastní rozhodnutí. Zaplňování mezer je subjektivním aktem a vede ke „konkretizacím“, které nelze navzájem porovnávat nebo hodnotit; jsou „prostě rozdílné“ (1974, s. 281). Uniknuv skrze mezery z nadsubjektivní kontroly textu, Iserův čtenář rekonstruuje fikční svět na základě své vlastní životní zkušenosti, tzn. na základě své znalosti úplných předmětů a úplných světů.³⁹ Zaplňování mezer, které kostnický učenec

charakterizoval jako cvičení obraznosti, je *de facto* aktem „Gleichschaltung“: různorodost fikčních světů je redukována na uniformní strukturu světa úplného, carnapovského. Mimesis, odvržená moderními a postmoderními tvůrci světů, se mstí tím, že řídí čtenářovu rekonstrukci.⁴⁰

2. Implicitnost. Protiklad mezer a faktů je pouze hrubým obrazem struktury fikčního světa, způsobené přítomností a nepřítomností textury. Konstruuující textura i konstruovaný fikční svět jsou rozruženy jemněji. Začneme zkoumáním tohoto složitého jevu tím, že se podíváme na několik příkladů elementární složky světa – dějstě fikčních příběhů. Textura Kafkovy povídky Umělec v hladovění (1924) vyjadřuje explicitně, že impresario vzal umělce do mnoha evropských měst a zemí, ale neudává žádné konkrétní místo, zejména na ne místo jeho posledního výkonu. Místo protagonistovy smrti je tak nezaplňitelnou mezerou ve fikčním světě.⁴¹ Kafkovo vynechání dějiště je nápadné v porovnání s Joyceovými *Dubliniány* (1914). Zeměpisné umístění Joyceova fikčního světa je určeno výslovně a jednoznačně, počínaje titulem knihy a konče jmény různých míst irské metropole. Je faktem, že místem Joyceova fikčního světa je Dublin. Třetí a nejzajímavější případ je konstrukční technika, kterou nalézáme v Hemingwayově povídce Čistý, dobře osvětlený podnik (1930). Nenajdeme tu jediný poukaz na zemi, v níž se příběh odehrává, dokud nedospějeme k následující větě: „Starý muž... zaplatil za nápoje a nechal půl pesety spropitného“ (s. 381). Tato věta ovšem konstruuje děj, nikoliv místo děje. Ale identifikuje zemi implicitně, frází „půl pesety spropitného“ ji prozrazuje jako jakousi sémantickou „prémii“. Opravňuje nás tvrdit, že zemi fikčního světa této povídky je Španělsko.⁴²

Dnes je známo, že implicitnost je obecným rysem textů.⁴³ Ve všem řečeném nebo napsaném – v běžné konverzaci, v žurnalistické próze, v řečnictví, v právních dokumentech, v náboženských textech atd. – jsou implikovány nevyřčené významy. Význam všech textů je souhrn zjevných a skrytých sémantických složek. Ačkoli Gerald Prince píše specificky o narativním textu, týkají se jeho vývoody textů obecně: „Část sdělené informace je tvrzena explicitně, tj. předložena takovým způsobem, že o ní můžeme zcela přirozeně pochybovat nebo ji popít... Ale část informace může být sdělena též implicitně; není tvrzena, nýbrž více nebo méně silně navozena kontextovými,

rétorickými, konotativními a jinými prostředky“ (1982, s. 36). Nepřekvapuje, že implicitní význam se stal jedním z ústředních problémů obecné teorie textů a jejich zpracování (viz např. Ducrot 1972; Eco 1979; Kerbrat-Orecchioni 1982, 1986; van Dijk a Kintsch 1983; van den Heuvel 1985, s. 65–85; Graesser a Clark 1985; Magliano a Graesser 1991). I když je implicitnost přítomná ve všech jazykových sděleních, různé textové typy ji snášejí různě. Zdá se, že je běžná v řečnictví, v některých žánrech žurnalistických a v náboženských textech. Naopak pro texty vědecké je škodlivá, protože je na překážku jejich poznávacímu úkolu. V literatuře však se implicitnost pěstuje, je faktorem její estetické účinnosti: „V literární promluvě má nejpřímé vyjádření významu ústřední místo“ (Riffaterre 1983, s. 112). Obliba implicitnosti v literatuře vysvětluje, proč literární interpretace je prvotně, nebo možná výlučně odkrývání implicitního významu.⁴⁴

V literární kritice jsou všeobecně praktikovány dvě interpretační metody. První je intuitivní a subjektivistická: kritik navrhuje význam, který pocítuje nebo věří, že je v textu „skrýt“. Text je přinucen znamenat to, co interpret chce, aby znamenal. Druhá interpretační metoda je ideologická: implicitní význam je získán z ideologického systému, který si kritik přisvojil. Tato procedura je redukcionistická, protože všechny texty jsou sémanticky interpretovány s použitím jednoho a téhož zdroje. Význam jednotlivého textu je odvozen z univerzální ideologie.

Je zřejmé, že tyto populární interpretační metody implicitního významu spíše vnučují, než odkrývají. Literární sémantika založená na teorii textu se od nich odlišuje svým důrazem na dva principy: a) známky implicitního významu jsou obsaženy v explicitní textu; b) implicitní význam lze odkrýt vymežitelnými procedurami. Tyto principy vyjadřují Ducrotův pojem „jednostranné závislosti“ mezi explicitním a implicitním významem: pro pochopení implicitního významu je nutné porozumět významu explicitnímu, zatímco význam explicitní může být srozumitelný i bez nahlédnutí významu implicitního (1972, s. 11; viz též Kerbrat-Orecchioni 1986, s. 6).⁴⁵

Jak je implicitní význam vyznačen nebo zakotven v explicitní textuře? Podle Ducrota je jeho nejvýraznější známkou nějaká lakuna, tj. nějaká pocítovaná nepřítomnost: „Implicitní věta se ohlašuje, a ohlašuje se pouze lakunou v řetězci explicitních vět“ (1972, s. 8).

Syntaktická elipsa je nejvýraznější známkou tohoto druhu, protože „každý text... jaksi očekává a předvídá, že adresát doplní každou neúplnou větu“ (Eco 1979, s. 214). Kerbrat-Orecchioniová nepopírá úlohu lakun, ale vyzdvihuje opačný případ vyznačování: v textuře jsou *přítomny* nějaké signály či indicie, zvláště náznamy, narážky a aluze, povětšinou závislé na kotextu nebo kontextu (1986, s. 43–47).⁴⁶ Zatím neznáme všechny činitele implicitního významu, ale je rozumné předpokládat, že jsou jak negativní (lakuny), tak i pozitivní (narážky).

Jestliže přijmeme tvrzení, že explicitní textura naznačuje implicitní význam, je důležité odpovědět na otázku, jak tento význam odkrýváme. Již od doby antiky bylo odkrýtí implicitního významu těsně spjata s logikou inference. V úzkém smyslu se inference definuje jako vyplývání, to jest jako „akt nebo sled aktů uvažování, které osoba provádí, když z propozice nebo z množiny propozic P usuzuje na propozici nebo množinu propozic Q“ (Bradley a Swartz 1979, s. 194). Moderní logika (Strawson 1952, s. 175) připojila k vyplývání druhou proceduru inference, zvanou presupozice. Presupozice se stala předmětem živé výměny názorů mezi logiky, filozofy a (textovými) lingvisty (viz např. van Fraassen 1968, 1971; Bellert 1970; Lyons 1977, s. 592–606; Gazdar 1979, s. 89–128). Zdá se však, že to je jeden z těch pojmů, které se zateměují tím více, čím více literatury se jim věnuje. Keenan poměrně brzy rozpoznal, že rozsah termínu presupozice se příliš rozšířil a pokrývá teď jak logické („strawsonovské“), tak pragmatické pojetí. Logická presupozice je definována na základě pravdivostních podmínek: „Věta S logicky presupozuje větu S' pouze tehdy, jestliže S logicky implikuje S' a negace S, ~S, rovněž logicky implikuje S'.“ Jeden z Keenanových příkladů: „Fred se vrátil do Bostonu / Fred se nevrátil do Bostonu“ presupozuje, že „Fred byl v Bostonu“ (1971, s. 45, 47). Pragmatický pojem presupozice naproti tomu poukazuje na „určité kulturně definované podmínky nebo kontexty“, které musí být uspokojeny, aby chom „dané vyslovené větě porozuměli (v jejím doslovném, zamýšleném významu)“. Jinými slovy, „vyslovení určité věty pragmaticky presupozuje, že její kontext je přiměřený“. V některých jazycích například gramatická forma slovesa presupozuje pohlaví mluvčího (1971, s. 49–50). Tyto dva pojmy presupozice jsou zřejmě různé, ba inkompatibilní, leč sémantikové i nadále používají tento pojem tak

široce, aby obsáhl všechny podmínky, které musí být splněny, aby věť (výroku) bylo porozuměno.⁴⁷ Lycan, v radikální reakci na tuto inflaci, požaduje odstranění pojmu presupozice ze sémantiky (1984, s. 78-108).

Úlohu presupozic v získání implicitního mínění ovšem nemůžeme popířít jen proto, že kolem tohoto pojmu panují různé zmatky. Abychom předvedli jejich úlohu, vrátíme se k našemu příkladu z Hemingwaye. Závěr, že příběh povídky Čisté, dobře osvětlené místo se odehrává ve Španělsku, nám ve skutečnosti umožňuje nevyjádřená presupozice „Peseta je měna Španělska“. Pro nás je zvláště zajímavé, že presupozice je jeden z nemnoha pojmů moderní logiky, který byl přivítán do studia literatury – Princem (1973), Chatmanem (1978) a Cullerem (1981). Prince přeformuloval definici presupozice tím, že vyjádřil její pravdivostní podmínky neformálně: je to „sémantický prvek společný danému tvrzení, jeho negaci a jemu odpovídající „ano – ne“ otázce“ (1982, s. 41; Cullerova definice je v 1981, s. 111).⁴⁸

Implicitnost založená na presupozici je vpravdě významný zdroj konstrukce a rekonstrukce fikčních světů. Prince obrátil naši pozornost na existenční presupozice, „které naznačují, co je“ (1982, s. 43). Fikční entita je v mnoha případech uvedena do světa existenční presupozicí, která se proto často objevuje „v zahajovacích větách románu“ (Culler 1981, s. 114-115). Připomeňme si první větu Dostojevského *Idiota*: „Koncem listopadu k deváté hodině ranní se plnou parou blížil k Petrohradu vlak od Varšavy“ (s. 9). Jedna z existenčních presupozic – „jsou vlaky“ – včleňuje tento dopravní prostředek do Dostojevského fikčního světa, konstruuje ho jako část jeho „výbavní“; fikční obyvatelé tohoto světa mají pro své cestování k dispozici vlak.

Pro sémantiku fikčního narativu jsou zvláště významné vývoďy, které se týkají dějových aspektů a složek. Víme již (II.1), že kterýkoliv z faktorů děje může být v jeho popisu buď explicitně vyjádřen, nebo vynechán (viz Davidson, 1980, s. 54; van Dijk 1977, s. 108-111). Jestliže například v konstruující textuře akce není vyjádřen konatel (řekněme použitím trpné vazby), jeho existenci vyvodíme. Dvě věty z první kapitoly románu Franze Kafky *Proces* poskytují názorný příklad: „Jste přece zatčen... Řízení je už zahájeno“ (19, 11). Protože čtenář ví, že vazba je uvalena na něčí rozkaz, vyvozuje, že za zatčeným Josefa K. stojí nějaká anonymní postava nebo instituce.

Nejčastější vyvozování v oblasti akce se týká duševních rysů a celkového charakteru fikčních konatelů. Explicitní informace o vnějších fikčních faktech, jakými je např. prostředí, v němž osoba žije, nebo její vztahy s jinými osobami apod., může být vytěžena pro usuzování o jejich duševních vlastnostech. Ale hlavním zdrojem inference jsou akty konatele – verbální, duševní i fyzické (Margolin 1989, s. 208; 1987, s. 113). Z toho, co fikční osoba koná, vyvozujeme, kdo je. Při vyvozování duševních rysů fikční osoby z jejího jednání si však musíme počínat velmi opatrně. Musíme být připraveni opravit se, zvláště když se ukáže, že akty, které byly zdrojem našich vývodů o osobách, byly předstírané, neupřímné nebo klamné (Margolin 1986, s. 215-216). Musíme také brát v úvahu osoby, které mohou jednat nedůsledně nebo dokonce iracionálně, jako např. Nastasja Filippovna nebo Rogožin v Dostojevského románu *Idiot* (III.1.3). Rekonstrukce celkové struktury osobnosti vyvozováním je zvláště základná a nemůžeme od ní očekávat víc než zkusmé výsledky. Jde tu o jeden z nejvýmluvnějších důkazů otevřenosti literární interpretace. Čtenáři se nikdy neshodnou a kritici budou vždy polemizovat o tom, zda Constantův Adolf byl nezodpovědný, nemorální, protože zavinil Ellénořinu smrt (viz Charles 1977, s. 241-242).

Logické příklady presupozice ukazují, že tato procedura sama o sobě poskytuje pouze triviální implicitní významy, reformulace explicitní textury. „Když se odstěhovali z Tostes, paní Bovaryová byla těhotná“ implikuje „Když se odstěhovali z Tostes, paní Bovaryová očekávala dítě“. Týž výrok presuponuje „Paní Bovaryová již nežije v Tostes“. Logická inference je nutná, ale ne dostatečná pro získání implicitního významu. Abychom objevili více než triviální nebo samozřejmé implicitní významy, musíme aktivovat kognitivní operace. Vraťme se k našemu původnímu příkladu. Abychom mohli formulovat presupozici „Peseta je měna Španělska“, musíme vyhledat v naší zásobě poznatků, v naší encyklopedii heslo „peseta“. Totéž platí o vysouzení konatele v případě zatčení Josefa K.; tato inference spočívá na naší znalosti struktury konání.

Je tedy zřejmé, že ve většině případů vyvozování s pomocí presupozice vyžaduje znalosti o světě; logická procedura má kognitivní základ.⁴⁹ Zavedení kognitivních faktorů do inference tuto proceduru nutně relativizuje, což způsobuje, že implicitní význam je podurčený. Původ této podurčenosti můžeme demonstrovat na příkladu

enthymemy,⁵⁰ nejstaršího známého prostředku implicitnosti. Vyjde me opět z příkladu, tentokrát vypůjčeného od Kerbrat-Orechhiové: „Zvonek zazvonil dvakrát, to jistě bude listonoš.“ Implicitní premisou je: „Listonoš obyčejně zvoní dvakrát“ (1986, s. 166). Je jasné, že tato enthymema nemůže být zkonstruována pouze logickými prostředky; musíme znát listonošův obvyklý signál, abychom tuto nevyjádřenou premisu mohli postulovat. Nezná-li interpret tento listonošův zvyk, není schopen provést inferenci. Nebo jestliže v nějaké jiné kultuře je to mlekař, kdo obvykle zvoní dvakrát, bude enthymema odlišná: „Zvonek zazvonil dvakrát – to jistě bude mlekař.“ Encyklopedie jako znalost sdílená určitým společenstvím se mění od kultury ke kultuře, od jedné společenské skupiny ke druhé, od jedné historické epochy k jiné. Právě z tohoto důvodu odkrývání implicitního významu nutně relativizuje.

3. Fikční encyklopedie. Toto všechno konstatoval již Eco. Zde však navrhuji rozšířit podstatně prostor encyklopedické znalosti. Encyklopedie aktuálního světa je pouze jedna mezi velkým množstvím encyklopedií možných světů. Fikční encyklopedie je znalost možného světa zkonstruovaného fikčním textem. Fikční encyklopedie jsou mnohé a rozmanité, ale každá z nich se více či méně odchyľuje od encyklopedie světa aktuálního. Moderní a postmoderní próza nabízí výmluvné příklady těchto odchylek. Místopis románu Gabriela Garcíi Márqueze *Láska za časů cholery* (1985) dokládá sice mimimální, ale přes to velmi významnou odchylku. Fikční text uvádí mnohá jména skutečných lokalit: Ricohacha, Rionegro, řeka Magdalena, Karibské moře, Andy atd. S pomocí encyklopedie aktuálního světa čtenář vyvodí, že se příběh odehrává v Kolumbii. Ale hlavní místo děje, město La Manga, nelze nalézt na žádné mapě Kolumbie (právě tak jako nelze nalézt Macondo z Márquezových předchozích románů).⁵¹ Garcíi Márquez nepopisuje aktuální Kolumbii, ale konstruuje Kolumbii možnou. Části encyklopedie jeho postav je mentální mapa této možné země.⁵² Od samého počátku příběhu je tato mentální mapa aktivována v jejích deiktických odkazech, v jejich presupozicích a v jejich vyvozování. Když v první kapitole dr. Juvenal vyšetřuje tělo Jeremiáše před čtením evangelia“ (s. 14). Dr. Urbino dochází k tomuto vývodu pouze na základě internalizované fikční encyklopedie, v níž je zaznamenána vzdálenost mezi domem jeho mrtvého přítele a katedrálou.

Nyní se jasně vynořuje významný rozdíl v kognitivním vybavení skutečného čtenáře a fikčních postav. Mentální mapa Kolumbie uložena v paměti čtenářů Garcíi Márqueze obsahuje Cartagena, Aracatu (Garcíova rodiště), Bogotu, Medellín a Cali (poslední dvě kvůli jejich neblahé proslulosti) a možná i další skutečně existující místa. Fikční obyvatelé Márquezova světa neznají žádné z těchto míst. Středem jejich mentální mapy je La Manga, místo, které se naopak neobjevuje na mapě čtenářů. Fikční encyklopedie je jedinou zásobárnou znalostí fikčních postav, k encyklopedii světa aktuálního přístup nemají. Čtenáři mají širší kognitivní obzor: uloženu v paměti encyklopedii aktuálního světa, ale zároveň mohou nabyt i encyklopedii fikční, a to četbou Márquezova textu. Čtenář vpravdě musí vělenit do své encyklopedické zásoby příslušnou fikční encyklopedii, aby byl schopen se orientovat ve fikčním světě, aby mohl správně vyvozovat a odkrývat implicitní významy.

V případě Garcíi Márqueze mluvíme o minimální odchylece, protože se encyklopedie fikčního a aktuálního světa podstatně překrývají. Naproti tomu fantastická fikce nám poskytuje mnohé příklady fikčních encyklopedií, které jsou se svým aktuálním protějškem v rozporu, jak každý návštěvník nepřirozených nebo nadpřirozených světů rychle nahlédne. Při přechodu z přirozeného do nepřirozeného světa musí být návštěvníkova encyklopedie modifikována. Návštěvník si musí osvojit encyklopedii cizokrajného světa. Vypravěč-protagonista povídky Bruno Schulze *Sanatorium Na věčnosti* (1937) ze sbírky stejného titulu prochází touto zkušeností. Vypravěč, který je ve skutečném světě mrtev, ale v nadřádném světě Sanatoria je živ. Návštěvník záhy přichází na to, že se musí přeučit vše, co v jeho encyklopedii souvisí s časem. Svět Sanatoria se vyznačuje zcela odlišnou organizační čas. Dr. Gotard, hlavní zdroj návštěvníkových informací, objasňuje: „[Zde] jsme posunuli čas nazpět. Jsme tady v čase opoždění o jistý interval, jehož velikost není možno určit.“ V té chvíli vypravěč vyvozuje o svém otci: „V tom případě... můj otec umírá anebo je blízek smrti.“ Tento vývod je však nesprávný, protože se zakládá na neúplném vědění; vypravěč ještě nezná nejdůležitější rys časového posunu: „Zde reaktivujeme minulé čas se všemi jeho možnostmi, a tedy i s možnostmi uzdravit se“ (s. 169–170).

Jak si vypravěč-protagonista postupně osvojuje encyklopedii světa Sanatoria, jeho vyvozování vede k správným závěrům. Nyní je schopen vysvětlit si i nejbizarnější události, jako například to, že se jeho otec objevuje současně na dvou různých místech. Encyklopedie aktuálního světa vede k logickému dilematu, avšak užijeme-li encyklopedii světa Sanatoria, žádný protiklad nenastává: „Jak to dát dohromady? Sedí otec v restauraci, zachvácen nezdravou hltaostí, anebo leží těžce nemocen ve svém pokoji? Nebo existují dva otcové? Vůbec ne. Všim je vinen prudký rozpad času, nekontrolovaného neustálou bdělostí“ (s. 181).

Navštěvník dosahuje vrcholu pochopení, když je schopen časovou organizaci fikčního světa komentovat a hodnotit: „Čas posunutý zpět – to znělo dobře, ale k čemu to ve skutečnosti vede? Dostává zde někdo čas v plné jeho hodnotě, pravý čas, čas ustřížený z čerstvého stůčku látky, vonící novotou a barvivem? Právě naopak. Je to oprotiřbovaný čas, obnošený jinými lidmi, ošumělý čas plný děr jako řešeto“ (s. 131).

Schulzův příběh konstruuje dva paralelní světy, jeden přirozený a druhý nepřirozený, se dvěma fikčními encyklopediemi; jedna odpovídá aktuálnímu světu, druhá se od něho odchyľuje. Od encyklopedie aktuálního světa se nejradikálněji odchyľuje encyklopedie nemožných světů (Pr.2.2, VI.4.2, Ep.4). V poslední části svého románu 98.6 konstruuje Ronald Sukenick něco, co se jeví jako protifaktický, ale ne nemožný Izrael: „V Izraeli jsou místa, kde džungle sestupuje až k moři... Navzdory džunglím a pouštím uvnitř země, Izrael má v průběhu celého roku dokonalé počasí... Automobily byly již před drahnou dobou vypovězeny z měst a městeček, a doprava závisí na různých tažných zvířatech, velbloudech, soumarech, volích“ (s. 168, 171). Obyvatelé Izraele zaznamenávají tyto fakty ve své encyklopedii a provádějí své vývoody na jejich základech. Když chce *Ich-vypravěč* navštívit svého přítele Jicaka Fawziho, připojí se ke karavaně, která přechází do Jordánska, a užívá si jízdu na velbloudu (s. 168).

Při prvním čtení se zdá, že podmínky v této zemi (které zahrnují náruživou sexuální činnost) jsou následnictvím a náhradou nezdařené utopie kalifornské komuny (o níž se vypráví v druhé části románu). Ale potom jsme seznámeni s logickými principy, podle nichž je Sukenickův Izrael konstruován: „Zde v Izraeli je mimořá-

né zcela obvyklé. Jsme schopni žít ve státě, v němž se určité věci, které se staly, nestaly. A zároveň se také staly... Do státu Izrael vstupíte skrze psychosyntézu. V procesu psychosyntézy, stejně tak jako v podvědomí a v zákonech fyziky, neexistuje negace“ (s. 179). Teď chápeme, že spolumožnost džunglí a pouští v Izraeli je pouze zeměpisný profíkt, ale že v poslední části Sukenickova románu je usku-tečtén mnohem zásadnější záměr: radikální *logický* rozkol, nahraze-ní standardní (klasické) logiky logikou nstandardní. Sukenick se inspi-ruje populárním pojetím kvantové mechaniky a experimentuje s fikčním světem, který je sestaven podle schrödingerovské encyklo-pedie, v níž „neexistuje negace“. Mysl, v níž je uložena schrödin-gerovská encyklopedie, začne chápat logické principy nemožných světů.

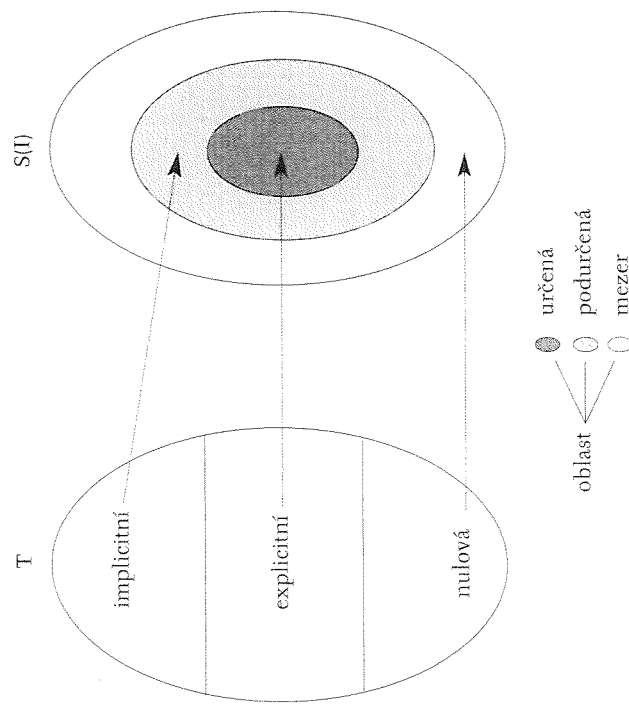
Dospíváme k závěru, že odkrývání implicitního významu ve fikčních textech řídí nesmírně rozmanité fikční encyklopedie. Aby čtenář mohl rekonstruovat a interpretovat fikční svět, musí přeorien-tovat svůj kognitivní postoj ve shodě s encyklopedií tohoto světa. Jinými slovy, znalost fikční encyklopedie je nezbytně nutná k tomu, aby čtenář pochopil fikční svět. Encyklopedie aktuálního světa může být do určité míry užitečná, ale nikdy není dostatečná. V případě mnoha fikčních světů nás svádí na nesprávnou cestu, neposkytuje pochopení, ale zkrácené čtení. Čtenáři musí být neustále připraveni modifikovat, doplňovat nebo dokonce úplně vyřadit encyklopedii aktuálního světa. Stejně jako Schulzův hrdina také čtenář musí odsunout do pozadí znalost svého vlastního domova a stát se kog-nitivním občanem fikčního světa, který navštěvuje v aktu čtení. Pokud čtenář čte, jeho znalosti se rozširují vstřebáváním dalších a dalších fikčních encyklopedií. Čtenářská encyklopedie je jedna z těch dynamických kognitivních struktur, které „musí mít schop-nost se měnit v důsledku nových zkušeností“ (Schank 1986, s. 7).

Závěrečná poznámka o fikční encyklopedii: explicitní známky implicitnosti, jako jsou lakuny, náznamy, náznaky aj., jsou *lokálními* spouštěcími mechanismy; fikční encyklopedie je *globálním* nástrojem pro odkrývání implicitního významu. Všchna naše interpretační rozhodnutí i celková rekonstrukce fikčního světa jsou vedeny tímto kognitivním makrozdrojem.

4. Funkce nasycení. V průběhu této kapitoly jsme pozorovali závislost faktů a mezer fikčního světa na explicitní, implicitní a nulové

textuře konstruujícího textu. Nyní vyjádříme tuto závislost v termínech specifické intensionální funkce, funkce nasycení. Začneme tím, že nazveme rozložení explicitní, implicitní a nulové textury hustotou textu. V mnoha textech, zejména v textech literárních, hus-tota vykazuje určité pravidelnosti.⁵³ Postřehneme-li pravidelnost v hustotě, můžeme říci, že textura nese tříhodnotovou intensionální funkci. Tato funkce promítá hustotu textu na fikční svět a strukturu-je jeho nasycení. Explicitní textura konstruuje oblast určenou, impli-citní textura oblast podurčenou a nulová textura oblast mezer. Zob-razením intensionální funkce nasycení je Schéma 4.

Schéma 4



Pevné jádro fikčního světa představuje oblast určených faktů. Díky způsobu, jakým jsou konstruovány, tj. díky explicitní textuře, všechny fikční fakty tohoto druhu mají též explicitní status. Toto jádro světa je doplněno oblastí faktů podurčených. Jejich sémantický status nemůže být jednotný, protože jsou konstruovány impli-

citní texturou a musí být odkrity relativizovanou procedurou vyvo-zování. Některé implicitně konstruované fikční fakty jsou zcela určené, jako např. Hemingwayovo Španělsko, jiné se však podobají návrhům nebo hypotézám, jako je např. charakter fikčních osob Con-stantova *Adolfa*. Zdůrazněme však, že dokonce i fikční fakt „toto je Španělsko“ (v Hemingwayově povídce) zůstává ne zcela určený díky léčkám v odkrývání implicitního významu. Jestliže čtenář neví, že peseta je měnou Španělska, nemůže zmíněný fikční fakt včlenit do rekonstruovaného fikčního světa. Je-li čtenář puntičkář, může zasa-dit děj příběhu do Mexika nebo někde do Jižní Ameriky. Při zevrub-ném průzkumu slovníků a encyklopedií totiž pedant objeví, že v hovorové mexické španělštině se užívá slovo „peseta“ pro označe-ní „pěťadvacet centavů“. Najde také výraz „peseta columnaria“, který se užívá v některých jihoamerických zemích pro minci s královským erbem umístěným mezi sloupy.

V každém případě vyvozování vede k méně určeným faktům, než jakými jsou ty, které jsou konstruovány explicitními výroky. Kerbrat-Orechioniová mluví o „škále“ implicitnosti a poznamenává, že její známky „mohou být zakódovány více nebo méně výrazně. Některé z nich podněcují soustavně určitou interpretaci, zatímco jiné, nesmělejší, se spokojují s tím, že jsou pouze vágní, vrtkavé a nejjisté náznaky hodnot, které struktura vyjadřuje pouhou náhodou“ (1986, s. 48). Prostěji vyjádřeno: implicitní význam je náznakový, nikoliv jednoznačný. Vzhledem k této vlastnosti implicitní textury jsou podurčené fikční fakty tvárné a autor fikčního světa je může užít pro nejrůznější účely – k vytvoření pozadí určených faktů, ke stylizaci nějaké oblasti v „impresionistickém“ způsobu, k vytvoření zóny dvojnáčnosti atd.

Protiklad mezi popředím a pozadím použil Martínez-Bonati, aby demonstroval základní rozdíl mezi strukturováním světa aktuál-ního a světů fikčních. S použitím modelu Nicolaie Hartmanna, který hierarchizuje aktuální svět – tento svět je složen z materiální, orga-nické, duševní a spirituální roviny –, Martínez-Bonati poukázal na to, že ve fikčních světech může být kterákoliv z těchto rovin odsunuta do pozadí, což vede ke specifické hierarchii světa. Kupříkladu Wolf-gang Goethe ve svém románu *Spritzbüchsen* potlačuje materiální a organické roviny a explicitně konstruuje pouze rovinu duševní a spirituální. Výmluvným případem této manipulace je nepřítom-

nost materiálního prostředí, ale jejím hlavním výsledkem je struktura Goethovy fikční postavy: „Nejvyšší možná určitost není dána smyslově vnímatelné, fyzické stránce postav, ale jejich mravním rysem“ (1976, s. 179). Struktura fikčního světa má svou vlastní stratifikaci – určené popředí a vágní pozadí. Tato stratifikace je proměnná, jak naznačuje fakt, že v Goethově románu je v popředí duševní a duchovní [das Seelisch-Geistige], zatímco behavioristická metoda klade do popředí smyslové [das Sinnliche] (1976, s. 182).

Funkce nasycení je plně slučitelná se stratifikací fikčního světa, kterou předpokládá Martínez-Bonati. Obě utvrzují strukturální specifikitu fikčních světů vzhledem k světu aktuálnímu. Intensionální funkce nasycení dokládá, že zákony suverenity fikčních světů jsou vepsány do fikčního textu. Avšak tyto zákony nechrání a nevynucuje žádná vnější autorita. Proto je mnozí čtenáři i vykladači ignorují. Ani sémantika mezer a implicitního významu, ani pravidla inference neovlivní čtenáře, který chce číst „podezíravě“, který v každém výrazu vidí klíč k tajemnému, skrytému významu (Eco 1992, s. 48–49). Ačkoliv porušení suverenity fikčních světů není trestné, její respektování přináší zvláštní odměnu. Vyhne-li se čtenář předpoklátemu čtení, jeho rekonstrukce fikčního světa se stává tvořivým činem.

KAPITOLA VIII (A)

Moderní mýtus

Pojmy ověření a nasycení, vysvětlené v kapitolách VI a VII, jsou teoretické nástroje, které jsou nezbytné pro pochopení základních rysů fikčních světů, jejich vzniku a jejich strukturace. Jsou zvláště nezbytné pro analýzu a výklad experimentů moderní a postmoderní fikce 20. století, jako jsou vyprávění anulující ověření, konvencionalizovaná *Ich*-forma, metafikce, nemožné fikční světy apod. V této poslední kapitole knihy zaměřím teoretické pojmy fikční sémantiky možných světů na zvláště fascinující výtvar fikce 20. století – na moderní mýtus.

1. Klasický a moderní mýtus. Od samých počátků lidské kultury se lidé snažili pochopit svět, ve kterém žili a lopotili se. Do služeb tohoto úsilí byl povolán jak rozum, tak představivost. Nejstarobylější, mytologická představitivost podala vysvětlení lidského světa tím, že ho obklopila rozlehlými cizokrajnými prostory, sídlišti nelidských nebo nadlidských sil a jedinců. Aletická struktura mytologického světa je dvojdomá⁵⁴ a jeho přirozená a nadpřirozená oblast jsou odděleny ostrou hranicí (V.6.1). Vztahy moci a přístupnosti jsou asymetrické: přirozená oblast je pod nadvládou nadpřirozených bytostí, které mají přístup do svého léna, i když často v materiálním těle nebo speciálním přestrojení. Lidští obyvatelé přirozené oblasti jsou vůči svým nadpřirozeným pánům bezmocní a není jim povolen vstup do rajskeho obydlí. Lidský osud je řízen ne-lidskými silami nebo bytostmi, které ani jedinci, ani lidstvo jako celek nemohou kontrolovat nebo obměkčit. Zákaz fyzického vstupu má ochromující důsledky pro lidskou znalost nadpřirozeného. Protože tuto znalost nelze získat přímým pozorováním, lidé musí spoléhat na samozvané informátory a na jejich subjektivní, neověřitelné zprávy.