

Marie-Laure Ryanová

## Možné světy v soudobé teorii literatury

Pojem možného světa se v literární teorii uplatňuje od pozdních let sedmdesátých, kdy naratologická tradice francouzského strukturalismu byla oplotněna modelem převzatým z anglosaské školy analytické filozofie. Teorie možných světů, moderní adaptace jedné z Leibnizových kategorií, se původně rozvinula jako nástroj pro řešení problémů ve formální sémantice. Na počátku sedmdesátých let se francouzští strukturalisté jako Tzvetan Todorov a Claude Bremond – bez zjevného nebo přinejmenším zjištěného ovlivnění ze strany filozofie – začali zajímat o řadu témat, která de facto tvoří neformalizovanou paralelu koncepcí a pracovních oblastí teorie možných světů: způsob existence narativních událostí, závaznosti virtuálních elementů v rámci literární sémantiky, možnost fikčních světů vzhledem k zákonitostem světa skutečného. Filozofie zabývající se formální sémantikou zároveň trusití stručně narážky na to, že možné světy připomínají „příběhy“ (Adams 1974) a „knižky“ (Plantinga 1976), předpokládající, že tím pro tento svůj pojem získají oporu. Skupina literárních vědců obezřetnějších se strukturalistickým metodami naopak objevila explanační sílu teorie možných světů pro sémantiku literární. Objevné práce Umberta Eka, Thomase Pavela a Labomira Doležela vyznačují počátek literárněvědného směru, který produktivně působí už déle než pět let (psáno 1992, red.), ale jenž teprve nedávno byl zaznamenan v amerických akademických kruzích.

- 1 Poprvé anglicky v časopisu *Style* 26, No. 4, Winter 1992, str. 528-553.
- 2 Průkopnické práce vznikly v Kanadě (Pavel 1975, Doležal 1976) a později Margolin (1980) a v Itálii (Eco 1978/1984). V Německu a Holandsku se pojem možného světa objevil veice časne v kontextu gramaticky textu (Janus Peñaf 1975, Teun A. van Dijk 1976). Povědomí o tomto směru se brzy dostalo do Evropy (tehavyská naratologická škola, k níž patří Romanova, 1988, 1990, 1993 a McHale 1987) a Španělska (Albaladejo Mayordomo 1986, Alvarez Amoros 1991). Teorie možných světů sova vyvolala větší ohlas v hlavním proudu francouzské literární teorie, i přes svou blízkost některým stránkám díla Todorova a Bremonda. Přesto nejsovnatější souhm filozofických a teoretických prací o otázkách fikčnosti (včetně přínosu inspirovaného teorií možných světů) nabízá málo známá

Pojem možného světa nalezl uplatnění ve čtyřech oblastech teorie literatury:

- 1 Teorie a sémantika fikčnosti
  - 2 Teorie žánrů / typologie fikčních světů
  - 3 Narativní sémantika věcně teorie literární postavy
  - 4 Poetika postmodernismu
- Po stručném výkladu filozofického východiska směru tu shrneme přínos teorie možných světů v každé z těchto oblastí.

### Filozofická východiska

Filozofický pojem možného světa je nástroj formální sémantiky odvozený z intuitivní představy, kterou David Lewis (1973) popisuje jako předfilozofické přesvědčení, že „věci by mohly být jiné, než jsou“. Jádrem teorie možných světů je názor, že realita vytváří „modální systém“. Nejvlivnější popis takového systému pochází od Kripkeho (1963) a je znám jako *M-model* nebo *modelová struktura*. V parafrázi Thomase Pavela:

*Modelová struktura* ve smyslu Saula Kripkeho je logická konstrukce, která se skládá z množiny elementů K, z dobře určeného prvku této množiny G a z relace R mezi elementy množiny. V rámci interpretace ovlivněné Leibnizovým pojmem *možného světa* můžeme množinu K pokládat za množinu možných světů, privilegovaný prvek G za reálný [nebo také *aktuální*, *actual*] svět a vztah R za spojení [nebo *vztah příslušnosti*, *accessibility relation*] mezi různými světy ze systému K a jejich možnými alternativami v K. (1986: 44; dodatky v závorkách M.-L.R.)

Hlavním logickým úkolem tohoto modelu je formulace sémantiky modálních operátorů nutnosti a možnosti. Vypověď ve formě „je možné, že p“ je pravdivá, pokud je verifikována alespoň v jednom ze světů množiny K; naproti tomu vypověď vyjadřující nutnost p musí být verifikována ve všech světech tohoto systému. Jinou aplikací tétož modelu je vytvoření sémantiky pro výroky, které popisují skutečný stav (*non-actual state of affairs*). Jestliže klasické modely založené na korespondenční teorii pravdy nejsou s to připsat pravdivostní hodnotu k výročkám, jež jsou v rozporu s fakty (jako *Kdyby se Napoleon nepokusil ovládnout Rusko, jeho říše by se*

knihla Claudine Jaquetpudové (1988).



„pravdivé“ a „nepravdivé“ a užil této pravdivostní platnosti jako kritéria hodnoty, tam literární sémantika založená na pojmu možných světů pokládá všechny výpovědi začleněné do fikčních díla za zakládající (*constitutive*), a tedy pro daný fikční svět automaticky pravdivé (některé výhrady vůči této nepodmíněnosti budou probírány později). Výpovědi literárních děl, protože patří do alternativních možných světů, nemohou být převedeny na reprezentaci světa skutečného; pro čtenáře naopak zůstává volnost hodnotit možnost platnosti (v rámci skutečného světa) náhradních výpovědí (*ersatz*-propositions) zbavených znaku svého původu. V dílech jako je Mannův *Doktor Faustus* jsme nejen vyběhnutí, abychom věnovali stejnému důvěru (v rámci fikčního světa) muzikologickým pasážím a hrdinovu rozhovoru s ďáblem, ale můžeme také právem ony muzikologické pasáže pokládat za (potenciálně) hodnotivou informaci o skutečném světě. Pružného postoje k textovým výpovědím můžeme dosáhnout pouze v sémantickém rámci, který připouští pluralismus světů reference.

Faktický charakter zjevení dějba ve světě *Doktora Fausta* ilustruje relativnost ontologických modelů: má-li přijmouti textové výpovědi, musí čtenář měnit systém svých východisek přesvědčení (*beliefs*). Literární text spolu s tím, jak tvoří to, co objektivně je alternativně možným světem, ustavuje pro čtenáře „nový skutečný svět“, který na okraji systém vkladá své vlastní zákony, čímž dělámuje svůj vlastní horizont možností. Aby se do tohoto světa pohнул, může být čtenář přinucen k přijetí nové ontologické perspektivy. „Přesně v tomto smyslu“, napsal Pavel, „že říci, že literární světy jsou autonomní.“ Každé srovnání mezi uměním a realitou je nepřesné, ale je „logický sekundární vzhledem k jednorázce ontologické perspektive kladené dělem“ (Pavel 1975: 175). Pavel ve své proponované literární sémantice umísťuje fikční světy do středu modálního systému, kde zůstávají ve vztahu ke světu ostatním, a tím vylučuje extrémní izolacionismus zavedený strukturalistickou doktrínou textové imanence, aniž by upadl do ležky nativního realismu svého reduktivistického světa na pouhé satelity světa skutečného.

Objevu možných světů v teorii literatury sekunduje nové zaujetí filozofoi pro logické problémy spojené s jevem fikčnosti: fenomenologie a ilokuční status fikční komunikace, ontologický status fikčních objektů a pravdivostní podmínky neterminálních (g) čtenářem vyvířených) výpovědí, které k těmto objektům poukazují. Úkol připisat pravdivostní hodnotu k výpovědím o fikčních entitách se sítí se stejným problémem jako hodnocení výroků, které jsou v rozporu s fakty (*contradictals*): aspoň některé z těchto výpovědí se vnímají jako zřetelně pravdivé nebo nepravdivé, a přitom jejich pravdivost nebo nepravdivost nelze ustavit na základě korespondenci

teorie pravdy. Ve skutečném světě není žádný stav věcí, který by ospravedlnil přijatelnost výroku *Emma Bovaryová nebyla s to rozlišit fikci a skutečnost* a odmítnutí výroku *Emma Bovaryová obětovala své touhy štěstí své rodiny*. A přitom s možností hodnotit takové interpretativní a popisné výpovědi stojí a padá literárněvědný diskurz.

Lewis ve studii zásadního významu (1978) navrhl rozšíření své průbojně analyzy výpovědí, jež jsou v rozporu s fakty, na otázku pravdivosti ve fikci. Podle Lewisovy pravdivostní podmínka pro výpověď odporující faktům, která má podobu „jestliže... pak“, stanoví, že taková výpověď je pravdivá, jestliže možný svět, ve kterém jak antecendence (uvedená spojkou *jestliže*), tak důsledek (*pak*) jsou pravdivé, je bližší skutečnému světu, než svět, v němž antecendence je pravdivá a důsledek nepravdivý. Výpověď poukazující k fikčnímu světu je srovnatelná s výpovědí typu „jestliže... pak“, v níž text určuje antecendenci a čtenář dosazuje důsledek jako interpretaci antecendence. Výpověď *Emma Bovaryová nebyla s to rozlišit fikci a skutečnost* říká, že „jestliže všechna fakta prezentovaná ve Flaubertově textu by byla pravdivá, pak by existovala osoba jiněm Emma Bovaryová a ta by nebyla s to rozlišit fikci a skutečnost“. Protože pravdivostní podmínky pro výpovědi odporující faktům vyvolávají pojem možného světa, pravdivostní podmínky pro výpovědi o fikcích musí působit stejně. Zjednodušená parafráze Lewisova návrhu vypadá asi takto: věta tvaru „ve fikci f, p“ je pravdivá, když nějaký svět, kde f je řečeno jako známý fakt a p je pravdivé, se od skutečného světa liší méně, než se liší každý svět, kde je řečeno f jako známý fakt a p je nepravdivé.<sup>3</sup>

Důležitý, ale někdy přehlížený aspekt této analýzy záleží v tom, že v ní není obsaženo vztahování fikčních textů k specifickému možnému světu. Světů, kde „f je řečeno jako známý fakt“, je mnoho. Filozofové říkají, že možný svět je úplný stav věcí, v němž každá myslitelná výpověď je buď pravdivá, nebo nepravdivá. Ale fikční svět je co do specifikace faktů fatálně neúplný. Jak je to v klasickém příkladu, nikdy nebudeme vědět, kolik měla děť *Lady Macbeth*. Fikce vytvořená Shakespearem je situována se světy, v nichž *Lady Macbeth* má jedno, dvě, tři děť a tak dále. Dany text tedy neprojekuje jeden specifický svět z množiny K, ale soubor podmínek, které

3 V druhé verzi své analýzy Lewis nahrazuje termín „skutečný svět (*actual world*)“ slovy „jeden ze světů kolektivně přijímaných s důvěrou v příslušné komunitě“ (1978:45). Tato revize je koncesí Goodmanovu relativismu, ponechává však pojem světa, který slouží jako přední odkaz a tedy jako centrum modálního systému.

specifikují podmožninu prvků K. Protože různé světy s určitým počtem dějů Lady Macbeth jsou stejně pravděpodobné, nacházejí se i ve stejné vzdálenosti od skutečného světa (nebo od množiny světů přijímaných s důvěrou jako skutečné v příslušné komunitě). Mezi výpověďmi v podobě *Lady Macbeth měla jehna, dvě, tři děti* (až po rozumný počet) tudíž nelze rozhodnout. Na druhé straně o výpovědi *Enia Bonaryová obětovala své touhy šesti své rodiny* se dá rozhodnout, protože její pravdivost by vyžadovala konstrukci světa, odlišného od skutečného světa nejen ve faktech prezentovaných v textu, ale i v převládajících morálních normách, ba dokonce ve významu slova *obětovat*. Lewis nepopírá možnost světů, kde Enia se skutečně svými činy, jak byly v textu popsány, obětovala; ale protože konstrukce takových světů vyžaduje nemutné modifikace naší reprezentace skutečného světa, jsou tyto světy vzdálenější než světy, kde je tato výpověď nepravdivá. Protože v tomto ohledu s bližšími světy probhávají, nejsou součástí množiny světů projektované textem.

Tato analýza implikuje princip, který byl rozeznán jako základní pro fenomenologii čtení a je různě označován – jako „princip minimální odchyly“ (Ryan 1980), „princip skutečnosti“ (Walton 1990: 144–150) nebo „princip vzájemné důvěry“ (tamt.: 150–161, kde jsou zaznamenány různé formulace téže myšlenky, které předcházejí teorii množných světů). Tento princip může být formulován následovně: při rekonstrukci fikčního světa vyplň prázdna místa textu na základě předpokladu, že tento fikční svět se podobá světu skutečnému. Neuchyli se k libovolným změnám – jediné, co smí převážít nad touto zkušeností s realitou je autorita textu. Tento princip se může jevit jako samozřejmý, ale přesto jeho přesná formulace a vymezení jeho dosahu působí potíže. Jaká koncepce skutečného světa má být při aplikaci tohoto principu rozhodující? Je to verze, která převládá v kultuře mluvčího, nebo v kultuře vlnatele? Má se sáhnout ke speciálním doplňkům pro výpovědi existenciální? (Uvedenému principu by mělo být zabráněno, aby oslabil svět pohádky leťadly a počítači.) Platí minimální odchylka v případě naturalistické orientace, nebo působí stejně dobře i pro texty fantastické? Je schopna odlišit relevantní a irelevantní interpretací závěry? Přes tyto nevyřešené otázky věšína zastánců teorie množných světů uznává při rekonstrukci množných světů důležitost regulativního principu odkazujícího ke státnu světa reference.

Existuje oblast, kde sémiotické modely inspirované teorií množných světů potřebují další zpracování. Je to úloha textového činitele při stanovení fikční pravdivosti. Ačkoli za nejvyšší autoritu při stanovení fakt fikčního světa musíme pokládat text, není tato autorita odvozena z nějaké monolitní moci, ale rozkládá se – v soulasu s Bachtinovou koncepcí

dialogismu – v pluralitě narativních hlasů. Protože si tyto hlasy mohou navzájem odporovat, nemohou být fikční pravdy automaticky odvozeny z textových výpovědí. Problematičnost vztahů mezi fikčním textem a fikčním světem zdůraznil Doležel ve studii *Extenzionální a intenzionální narativní světy* (1976a; ačkoli nadpis poukazuje k sémanice vyprávění, zabývá se model hlavně sémanikou narativní fikce). Podle Doležela se „extenzionální narativní svět“ skládá z množiny „slučitelných (compossible) narativních činitelů“ (tj. činitelů vytvořených textem samým) (str. spolu s akcemi a vlastnostmi, které jsou těmto činitelům připisovány (str. 196). Intenzionální narativní svět je zhruba souhrn významů textem vyjadřovaných. Tyto dva světy odpovídají Fregeho (1960) pojmům smyslu a reference: objekty extenzionálního narativního světa fungují jako referenční výrazy, jejichž smysly se hromadí v intenzionálním narativním světě.<sup>4</sup>

Čtenář přechází od intenzionálního narativního světa k extenzionálnímu tak, že předpokládá existenci „intenzionální funkce“. Tato funkce spojuje jména a deskriptivní výrazy se specifickými objekty (*Hamlet a princ dánský*, mříř k téže entitě), čímž čtenář umožňuje posilovat existenci postav, mříř k téže entitě), čímž čtenář umožňuje posilovat existenci postav, situací, událostí a z toho plynoucích pravd ve fikčním světě. Obecná podmínka pravdivosti pro fikční světy stanoví, že nějaká věta je pravdivá v daném světě, pokud parafrazuje skutečnou textovou větu. Ale tato podmínka má dva dodatky. Tzv. autentifikační funkce omezuje dosah obecné podmínky tak, že člení textové výpovědi na výroky autentické a neautentické. Jen množina prvních z nich vede k ustavení fikčních pravd. Sémanika fikce tedy závisí na formulaci kritérií autentifikace. Tato kritéria přidělují různým vyprávěcím hlasům různé stupně autoritativnosti: autorita vyprávěče je tím vyšší, čím výše vyprávěč stojí v hierarchii vyprávění. „Větam v 'objektivní' Er-formě se automaticky připisuje hodnota 'autentický'; věty vyslovené v rámci jiných narativních řečových aktů jsou neautentické, pokud nejsou autentizovány v Er-formě, nebo pomocí nějakého jiného specifického postupu“ (Doležel 1976: 206). Druhý dodatek se nazývá funkce implicitnosti/explicitnosti. Její působnost záleží v tom, že rozšiřuje okruh fikčních pravd mimo množinu skutečných textových

4 Jako množina entit myšlených čtenářem jako individualizované objekty si extenzionální narativní svět zaslouží daleko spíš označení svět než narativní svět intenzionální, který se skládá z významů, nikoli z fyzických objektů.

výpovědi, neboť povoluje vytváření fikčních postav a fikčních pravd pomocí takových postupů, jako jsou aluze a presupozice.

Formulování pravdivostních podmínek pro výpovědi o fikcích umožňuje osvětlení fikčnosti i logických kategoriích. Pro většinu literárních teoretiků a pro mnoho filozofů má však být fikce definována v termínech fenomenologických: v čem záleží akti produkce a vnímání fikce, jaká jsou pravidla „fikční hry“? Hlavní fenomenologické přístupy jsou založeny na teorii řečových aktů a z teorie možných světů přebírají jen málo (ačkoli teorie řečových aktů a teorie možných světů jsou obě zakotveny v téže tradici analytické filozofie). Výjimkou z této tendence je teorie rozvinutá filozofem Kendalllem Waltonem; série jeho článků počala v polovině sedmdesátých let, do knihy byly shrnuty 1990. Ačkoli Walton si od teorie možných světů udržuje odstup – tvrdí, že fikční světy, jež jsou neúplně specifikovány a případně i kontradiktorní, nelze přizpůsobit technickému pojmu možného světa –, jeho příspěvek k problému fikčnosti byl pro literární teorii možných světů velice důležitý. Waltonovy návrhy patří do našeho přehledu už proto, že se opírají o pojem „svět díla“, chápáný jako soubor „fikčních pravd“. Walton odmítá analýzu na základě teorie ilokučních aktů (fikce jako předstíraný řečový akt nebo jako řečový akt sui generis) s odůvodněním, že fikcionalizace není přísne verbální jev, ale kategorie lidské aktivity překračující hranice jednotlivého média. Prototypem této aktivity je dětská hra na někoho nebo na něco. Walton pokládá fikci za rekvizitu takové hry (1990: 11n.). Funkcí rekvizity – ať je to panenka, obrázek nebo text románu – je předpřisovat představy obraznosti (*imaginings*) pomocí vytváření fikčních pravd. Základní fikční konvence záleží v mlčenlivé dohodě mezi hráči (mluvícím a vnímatelem), že rekvizitu budou pokládat za něco jiného, než realně je, a že se budou chovat způsobem odpovídajícím tomu, co má rekvizita zastupovat. Tak jako se panenka bere jako dítě, pohlíží se i na obraz jako na loď; a text psaný autorem z reálného světa jako výtvar imaginace se přijímá jako výpověď vypravěče popisující pravdivá fakta ze světa, jehož je vypravěč ontologickým obyvatel. Účast na fikční hře znamená, že se člověk ve hře na... stane příslušníkem fikčního světa a že ho bude zkoumat tak, že si v duchu vykreslí věcné stavy vymezené výroky, jež jsou v textu prezentovány jako pravdivé (*asserted*), nebo jež z textu vyplývají. Vyplývání může přitom být buď logické, nebo pragmatické, což je regulováno jistou verzí toho, co Walton (1990: 144–161) nazývá principem reality.

Představa fikce jako hry na... se obměňuje – v rámci těsněji spjatém s teorií možných světů – v mé knize *Možné světy, umělá inteligence a teorie vyprávění* (Ryan 1991). Jádrem mého návrhu je myšlenka, že sémantická

doména fikčních děl nezahrnuje pouze jednotlivý možný svět, ale objímá celý modální systém, textové univerzum sousředité kolem svého vlastního skutečného světa, který nazýváme textový skutečný svět (stov. Pavělav skutečného světa, který nazýváme textový skutečný svět (stov. Pavělav znovu zavádí kontrast skutečný / neskutečný (*actual/nonactual*) uvnitř sémantické domény fikčního textu, chce tento návrh vysvětlit možnost fikčního diskursu prezentovat asertivní výpovědi, aniž by tím ustavoval fikční fakta, protože text může v tom případě popisovat pouze možné světy svého vlastního systému. Mluví a přijímá se angažují ve fikční hře na... tak, že se v textovém skutečném světě přemisťují do pozic vypravěče a toho, komu se vypráví. Toto přemístění má za následek reorganizaci modálního univerza kolem nového středu. Prostřednictvím koncepce herního přemístování centra (která nabízí v rámci teorie možných světů překlad „pohlázení nedůvěry“ z aristotelské poetiky) směřuje tento návrh indexikální teorii skutečnosti (*actuality*) navrženou Lewisem (viz zde str. 572) s Rescherovým absolutistickým názorem (str. 572). Účastníci fikční hry vědí, že je jenom jeden skutečně skutečný (*actually actual*) svět, ale po dobu trvání hry se shodli na tom, že nějaký jiný svět budou brát jako skutečný. Z hlediska „skutečně skutečného světa“ jsou světy fikcí textové výpovědy osídlené neúplně specifikovanými literárními postavami, ale čtenář poměřený ve fikci zakouší textový skutečný svět jako reálný (*read*) a jeho obyvatelé jako ontologicky úplné lidské bytosti, jež existují nezávisle na textu léčícím jejich akce. Formulace představy fikce jako hry na... v termínech možných světů tak vysvětluje nesoulad mezi znalostí a chováním v rámci fikční zkušenosti, nesoulad, který umožňuje čtenáři emotivní zaujetí světy a postavami, o nichž ví, že jsou čistými výpody obraznosti.

### **Teorie žánrů / typologie fikčních světů**

Vztah přístupnosti, který určuje možnost světů, pojímají filozofové jako vztah logický. Někjaký svět je přístupný ze světa skutečného, pokud respektuje logické zákony nerozpornosti: v možném světě nemůže být nějaká výpověď zároveň pravdivá a nepravdivá. Tuto definici pokládají někteří filozofové (např. Walton) za největší překážku použití koncepce možných světů v teorii literatury. Mnoho fikčních děl opravdu projektuje nemožné možné světy: absurdistické texty, poezie nonsense, nebo ve výtvarném umění kresby Escherovy. Ale i když v sémantické doméně těchto textů nenacházíme žádný „svět“ v logickém smyslu, pojem možnosti by měl

dostat důvěru k tomu, aby množinou všech textů vedl sémantický řez a definoval tak absurditu jako žánr.

Logická interpretace možnosti není jediná myslitelná interpretace. Lze vytvořit jiná rozlišení a definovat jiné žánry, a to tak, že pojem vztahu přístupnosti postupně zužujeme. „Možnost“ ve svém běžném používání nezávisí jen na logických zákonech, ale také na zákonech přírodních a na hmotné kauzalitě. V tomto rámci lze fikční díla klasifikovat podle toho, zda se udatlosti, o nichž podávají sdělení, mohou nebo nemohou myslitelně vyskytnout ve skutečném světě. Přírodní možnost tak poskytuje pro teorii žánrů druhou hranici, která zhruba odděluje realistické a fantastické texty. Tato typologie může být dále zjemněna tak, že se zavede rozlišení do samotného vztahu přístupnosti: nějaký svět můžeme prohlásit za přístupný ze světa skutečného, jestliže předkládá běžnou geografii, je-li osídlen týmiž druhy, je-li na též stupni technického vývoje, jestliže jednotlivá příslušníci skutečného světa jsou také obyvateli tohoto světa, jestliže se do něho můžeme přemístiti bez putování časem apod. Žánry pak budou definovány na základě počtu vztahů přístupnosti, které spojují fikční světy s reprezentací skutečného světa, která převládá v dané kultuře. Čím více vztahů přístupnosti, tím menší je vzdálenost ze skutečného světa do světa fikčního.

Průkopnickou prací v oblasti sémantické typologie je Todorovova teorie fantastického (1970). Ačkoli nepracuje s koncepcí možného světa, je tato práce do terminologie teorie možných světů snadno přeložitelná. Následující citát demonstruje, co je pro Todorova podstatou fantastického:

Ve světě, který je skutečně naším světem (pozn. M.-L.-R.: Řekla bych spíše - o němž se očekává, že je jako náš svět), ve světě bez čertů, syřidů nebo upírů dojde k události, kterou nelze vysvětlit v rámci zákonů téhož známého světa. Osoba, která takovou událost zažívá, se musí rozhodnout pro jedno ze dvou možných řešení: buď je obětí smyslového klamu či vývozu obrázosti, a zákony světa zůstanou beze změny; nebo k té události doopravdy došlo, událost je integritní částí reality, a pak je realita řízena zákony, které neznáme. (1970: 25)

Důsledkem fantastického elementu je dočasně váhání protagonisty vzhledem k zákonům, které vládnou jeho vlastnímu světu. Z hlediska čtenáře se tento problém převádí do váhání vzhledem ke vztahu skutečného světa a světa fikčního. Protagonista přistupuje k fikčnímu světu se stejnými očekáváními, jaká uplatňujeme my vzhledem ke své zkušenosti se světem skutečným. Pokud mimořádná událost může být vysvětlena jako sen nebo halucinace - takže je tak říkajíc vypuzena ze síředu fikčního univerza -, pak tato očekávání získávají převahu. Todorov nazývá tuto situaci

fantastickou-podivnou. Pokud se ukáže, že mimořádné události jsou ve skutečném textovém světě verifikovány, porušuje toto univerzum jako celek přírodní zákony platné ve skutečném světě. Vychází z toho podžánr fantastické-zázračné. Stojí v kontrastu k čisté zázračnosti pohádky, kde postavy prožívají nadpřirozené jako přirozené a kde čtenář bere možnost nemožného jako zaručenou. Model ponechává místo pro „čirou fantastiku“, třebaže váhání mezi oběma typy výkladu může trvat až do konce.

V knize, jež v době svého vydání (1983) představovala nejdůležitější aplikaci teorie možných světů v literární vědě, nabízí Doreen Maitrová rozvednou sémantickou typologii. Rozlišuje přitom čtyři obecné kategorie, každou s číselnými variacemi, jež jsou charakterizovány stoupající vzdáleností ze skutečného světa do světa fikčního. Čtenářovo rozpoznání sémantického typu fikčního světa se řídí tím, co autorka nazývá *žánrovými posmi (genre shifts)*: je to jev těsně příbuzný principu minimální odchylky:

Čtenář se vždy snaží „naturalizovat“ text, rozpoznat jeho význam co možná v pojmech svého chápání skutečného světa; a teprve až zjistí, že to nejde, protože prezentovaný stav věci je stále méně možný, přistoupí na náhradu světa skutečného nějakým světem možným, ale neskutečným. (1983: 79)

Čtyři obecné kategorie prezentované Maitrovou nejsou pouze sémantické typy, charakterizované tím, co je ve fikčním světě možné a co nikoli; jsou to také fenomenologické třídy předpokládající různé způsoby vnímání fikčního světa a jeho relevance pro skutečný svět. Jsou vymezeny následovně:

1. „Díla, která buď obsahují sdělení o skutečných historických událostech, nebo zahrnují zcela specifickou referenci k takovým událostem“ (str. 79). Tato kategorie zahrnuje několik typů děl: klíčové romány, románové životopisy, „pravdivou fikci“ (*Excavationer's Song* Normana Mailera) a díla kombinující popis skutečných událostí s vymyšlenými postavami, která jsou psána pro varování čtenáře před nějakou hrozbou ve skutečném světě (Maitrová uvádí *The Riddle of the Sands* od Erskina Childera). Tato díla nabývají významu na základě rozpoznání korespondence mezi skutečným světem a fikčním světem a uvádějí v pochybnost rozdíly mezi fikcemi a dokumenty.<sup>5</sup>

5. Považujeme si, že historický román jako *Tři mušketýři*, který umísťuje vymyšlené postavy na pozadí částečně ověřených historických událostí, do této kategorie nespadá, protože historické prostředí v něm nefunguje jako ohnisko zájmu. Historické romány pravděpodobně patří k následujícím kategoriím D. Maitrové.

2. Dítla, která se zabývají tekovými imaginárními stavy věcí, které by mohly být skutečné" (str. 79). Dítla této kategorie se vímají jako ultra-realistická. Jejich světy se řídí tímž přírodními kategoriemi jako skutečný svět, chování jejich příslušníků lze vysvětlit tímž psychologickými generalizacemi jako chování skutečných lidí a v inventáři jejich fikčního světa je obsažen inventář skutečného světa (tuhá vidua, místa, objekty). Hlavní rozdíl mezi skutečným světem a fikčním světem záleží v tom, že jsou přidány fikční postavy. Jestliže cílem díla prvního typu bylo odhalit - prostřednictvím fikčního světa - nějaké už aktualizované rysy skutečného světa, účel děl druhé kategorie je uvést omít čtenáře o možnostech skrytých. Poselství dítla lze shrnout výrokem "Tyto události se ve skutečném světě nestaly, ale to je pouze náhoda". Čtenář je vyzývá, aby rozšířil svou představu o skutečném světě tak, aby nadále obsahovala vědomí o přijatelnosti fikčních událostí a aby se přizpůsobil eventualitě, že se stanou skutečnými.

3. Dítla, v nichž panuje osclace mezi světy, jež by mohly být reálné, a světy, jež by nikdy reálné být nemohly" (str. 79). To je v základě Todorovův žánr fantastického. Dítla druhé kategorie vyzývají čtenáře k průzkumu možného ve skutečném, jež je definováno stálými a době známými zákony, naproti tomu dítla třetí kategorie naznačují, že realita může být jiná, než si myslíme; tak zpochybňují samotné zákony, jímž je vymezeno možné. Maitrová tu jako podkategorie uvádí dítla, v nichž svět je nazírán perspektivou šlenného vpravěče, takže ačkoli fikční svět se objektivně řídí k druhému typu, jeho odraz ve vpravěčově myslí by se nikdy nemohl stát skutečným. Působení těchto děl (příkladem je Nabokovovo *Zofialství*) záleží v tom, že „nám pomáhají ujasnit si plynulé a nezachytitelné hranice mezi „normální“ a „přijatelnou“ výstředností, uměleckým vnímáním a obranným šlennstvím" (str. 111).

4. Dítla, která se zabývají rovnou stavy věcí, které by nikdy nemohly být skutečné" (str. 79). Tato kategorie, která odpovídá Todorovově kategorii záračného, zahrnuje pohádky, dětské příběhy s mluvčími zvířaty a dítla science fiction. Významnost vzhledem ke skutečnému světu je tu při nejlepším metafornická („někteří lidé jsou jako liška a jiní jako vrána", str. 79), ale světů této kategorie, daleko pravděpodobněji než světů předchozích typů, si lidé mohou užívat samostatně.

Uvnitř domény přírodně možného se dá dále rozlišovat na základě kritéria pravděpodobnosti. Claudine Jaquenodová (1988) dělí univerzum sémiotických typů do pěti hlavních kategorií s rostoucí vzdáleností od skutečného světa: realistický, podivný, fantastický, záračný a absurdní. Typ podivný předvádí události, které se mohou stát skutečnými za mimořádných okolností, jako je např. zřícení domu Usherů v Poeově povídce. U Maitrové možné, ale nepravděpodobné události určují „únikové (*escapist*) fikce", žánr, který autorka charakterizuje jako pohádky pro dospělé. Dítla této kategorie, reprezentovaná romantickými fikcemi

o čarokrásných lidech, prudkých vášních, napínavých dobrodružstvích a dalekých místech, „svádějí čtenáře k falešné důvěře, co všechno je možné ve skutečném světě" (str. 70). (Já bych spíše řekla „v co všechno se dá rozumně doufat", protože nepravděpodobné zůstává obsaženo v možném.)

Zajímavé odsúnění v oblasti sahající od podivného k přírodně nemožnému přináší taxonomie navržená nedávno Nancy Trillovou v práci *Fikční světy fantastického* (1991). Její kategorie fantastických textů zahrnují tři mody odpovídající Todorovovým kategoriím: autentifikovaný (fantastické záračné), dvojnásobný modus (čistě fantastické) a desautentifikovaný modus (fantastické podivné). Trillová k nim připojuje ještě jeden: paranormální modus. V prvních třech není fikční svět pojat jako jednotná doména, je to rozdělená oblast s rozštěpenou ontologií; třetí přirozeného se osuře odlišuje od nadpřirozeného a nadpřirozenými silami jsou obdařeny výlučně nadpřirozené bytosti. Sféra nadpřirozeného mizí v desautentifikovaném modu, ale text staví své působení na dočasně více v možnosti její existence. V paranormálním modu je fikční svět

jednotný a přirozené je prostoupeno nadpřirozeným: „Nadpřirozené" a „přirozené" se už navzájem nevylučují. Paranormální naopak naznačuje, že nadpřirozené spočívá ukryto v doméně přirozeného a je přírodně možné... Nadpřirozené jevy se reinterpetují a vtaňují do paradigmatu přirozenosti: v přírodě jsou latentní a liden vrozené. Zákony přírodně možné, přirozené domény se neruší, ale doplňují (str. 202).

Trillové kategorie paranormálního se týká onoho proudu světové literatury, který reprezentují dítla jako Márquezův román *Sto roků samoty*, Allendové *Dám duchů* nebo Süsskindův *Parfém* - dítla zabývající se telepaticí, jasnovidností, levitací, mimořádnými fyzikálními vlastnostmi, a zázraky, a přesto projektující „realistický" svět, který sdílí své dějiny, zeměpis a krajiny se světem skutečným. Tato dítla využívají oblasti, kde různé verze skutečného světa koexistují v dané kultuře navzájem nesouhlasí. Všichni se shodneme na existenci slunce, země a měsíce, ale zároveň vyznáváme velice odlišná přesvědčení o možnosti zázraků, UFO a náušiček z jiných světů.<sup>6</sup>

Ostré rozlišení přirozené a nadpřirozené domény ve fantastické literatuře otvárá pro literární teorii možných světů (a šife pro semiotiku

6 Z tohoto hlediska je přiznání, že podle G. G. Márqueze události, jež pro většinu vzdělaných amerických čtenářů *Sto roků samoty* se jeví jako nemožné, se plně shodují se světovým názorem některých čtenářů v Kolumbii.

kultury) další pole bádání: studium plurality světů v rámci jednoho kulturního systému. Tato pluralita může nabýt formy vícevrstevné nebo rozštěpené ontologie, v níž se realita člení do různých sfér, jako je posvátné a profánní. Doležel (1983) upozorňuje na přítomnost tohoto typu struktury v díle F. Kafky. Světy *Procesu a Zámku*, jak se tu ukazuje, jsou rozděleny na oblasti poznatelného (každodenní realita) a nepoznatelného (Soud, Zámek). V práci duchem, byl ne literou přibuzné literární teorii možných světů klasifikuje Felix Martinez-Bonati (1983) fiktivní světy do následujících typů vnitřní konfigurace:

[Fikční světy] jsou buď *homogenní (intra-regionální)* nebo *heterogenní (pluri-regionální)*, tj. obsahují buď jeden, nebo více vedle sebe stojících systémů reálné. Regiony jsou buď *čisté*, nebo *kontaminované* (to jest ironizované, *zrcizené, veržované*). Čisté i kontaminované regiony jsou buď *realistické*, nebo *fantastické*. Regiony jsou kontaminovány buď za pomoci *kontextové hry* (prostřednictvím motivů evokujících jiný systém), nebo *intra-regionálními shodami* systémů nebo jejich poruch (str. 193).

Jinou formou pluralismu je - v rámci jediné kultury - koexistence různých verzí skutečného světa, jež spolu zápasí o nadvládu; některé jsou dominantní a jiné potlačené, některé jsou na vzestupu nebo na odchodu. Thomas Pavel (1989) rozbírá tento jev pod titulem „ontologické krajiny“ (ač konkurenční vztah mezi různými verzemi není právě příznivý pro srovnání s regiony téhož kraje). Např. v krajinně pozdních západních kultur archaických věr, víra v duchy a kouzelnictví a v politické ideologii (Pavel 1989: 252). Krajina představuje strukturu modálního systému, kde určitá ideologie je vyzdvížena jako Pravda a jiné výkladové modely jsou odsunuty na periferii. Literární díla mohou pochopitelně ohrožovat tuto hierarchii tím, že okrajové nebo překonané ontologie vtažují do centra systému. Zdá se, že právě sem patří i Traillově kategorie paranomálního.

### Možné světy a narativní sémantika

Skládá-li se systém reality z plurality světů, platí totéž o jeho narativní reprezentaci. Teorie možných světů nabízí model narativní sémantiky, který překračuje hranici mezi fikcí a ne-fikcí. Základ této narativní sémantiky byl připraven v rámci teorii, které předcházejí teorii možných světů, v díle Bremondově a Todorovově. Oba zdůraznili strategickou závažnost narativních událostí, které se nikdy nestanou skutečnými: hypotetických událostí, s nimiž postavy počítají a jimiž nechají motivovat své jednání. Narativní

sémantika má tedy obsahovat jak faktické události textového skutečného světa, tak možné události, o nichž postavy uvažují. Abychom zesílili analógní s teorií možných světů, vyjádříme to tak, že mentální reprezentace postav se dají pojímat jako alternativní možné světy nějakého modálního systému. Protiklad mezi skutečnými a virtuálními událostmi se vyjadřuje modálními operátory. Bremond (1973: 86) rozlišuje dva typy narativních výpovědí: popisné výpovědi, které přímějši sdělení o faktech textového skutečného světa, a výpovědi modalizované, jež „anticipují hypotézu o budoucí události, o virtuální akci“. Todorov už v *Grammatice Dekameronu* (1969: 46-49) sestavil první katalog modálních kategorií: *závazný* modus pro sociální povinnosti a *bezpodmínečné závazky* postav; *podmíněný* modus pro obsahy dohod mezi postavami (uděláš-li p, já udělám q); *žádání* modus pro přání a cíle; a *předpovědní* modus pro události očekávané. Tento katalog modálit nabízí zárodečnou typologii možných světů jednohlavého textového univerza.

Doležel (1976b: 7) navrhl typologii narativních modálit založenou na různých interpretacích M-modelu logiků. Původní interpretace, označená jako *aletický* systém, zahrnuje pojmy nutnosti, možnosti a nemožnosti. Dalšími systémy jsou *deontický* systém, utvářený kategoriemi závazku, povolení a zákazu; *axiologický* systém, u něhož se předpokládá konstituce na základě pojmu dobrého. Ilustrojněho a špatného; a systém *epistemický*, jenž je reprezentován pojmy znalosti, víry a neznalosti. V každém z těchto typů uvedené tři pojmy odpovídají (v pořadí, jak byly vypočteny) nutnosti, možnosti a nemožnosti. Těchto různých systémů užívá Doležel jako základny pro typologii zápletek. Deontický systém se tematizuje v narativních strukturách popsanych Proppem: zákaz - porušení - trest. Axiologické příběhy se soustředují k hledání požadovaného předmětu. Epistemické modality tvoří námět příběhů s tajemstvím. Příběhy aletické zahrnují sítěnutí světů ovládaných různými přírodními zákony; sem patří všechny druhotné koncepty, které jsme shrnuli v předchozí kapitole.

První náčrt narativní sémantiky systematicky založené na teorii možných světů se objevil ve stručné, ale velmi hutné stati Lucie Vainové (1977). Článek se zabývá hlavním problémem, který stojí před aplikací teorie možných světů na narativní sémantiku: temporalizací modelu. Tato definován jako množina jednohlav (postav a předmětů obvyklých daný svět) spolu s jejich vlastnostmi. V narativním kontextu některé z těchto vlastností budou akce vykonávané postavami, jiné z nich budou události, do nichž jsou postavy včleněny. Možné světy narativních textů jsou tedy série událostí. Ale série událostí zahrnuje řadu různých stavů věcí. Poněvadž

shora uvedená definice identifikuje možné světy se stavy věcí, jsou možné světy narace ve skutečnosti časově uspořádanými řadami možných světů, z nichž každý odpovídá jednomu určitému stavu ve vývoji děje. Souhrn těchto možných světů vytváří faktovou doménu narativního univerza. V každém časovém bodě je však uskutečněn jen jeden stav a svět. Ostatní světy řady jsou z něho přístupné prostřednictvím časového vztahu.

Popis akcí, které zprostředkují mezi stavy, požaduje, abychom posilovali jinou množinu možných světů. Akce je intenzionální jednání, které směřuje k vytvoření nebo zamezení nových stavů. Máme-li rozumět akcím, musíme vzít v úvahu motivace postav. Vainová popisuje mentální konstrukty postav pomocí logiky propozicních postojů, založené na predikátech jako plánování, doufání, strach, důvěra a snění. Tyto predikáty vymezují soukromé světy postav: světy víry, závažků, přání aid. Pro každý propozicní postoj připisovány postavy mohou být možné světy daného systému rozděleny na ty, které jsou slučitelné s příslušným propozicním postojem, a ty, které prezentují protikladnou hodnotu. Systém slučitelností vymezuje vztahy antigonismu nebo spolupráce postav, právě tak jako místa konfliktu v narativním univerzu.

Tento model byl adaptován v Ekově známé práci *Lector in Fabula* (1978/1984). Eco rozlišuje náct Vainové o třetí typ možného světa v sémiotické doméně textu: světy konstruované čtenářem v ústí o racionalizaci události příběhu (Ekova *fabula*). Text, říká Eco, je „*stroj k proklakování možných světů* (světů fabule, postav uvnitř fabule a čtenáře vně fabule)“ (str. 246). Tyto tři typy možných světů – ve věrné parafrázi Ekova textu, nikoli jeho doslovné citaci – jsou definovány takto:

1. Možný svět, jak si ho představuje a jak ho prezentuje autor; tento svět se skládá ze všech stavů fabule.
2. Možné podsvěty, jak si je představují, věří v ně, jak si je přejí aid. postavy příběhu.
3. Možné světy, jak si je při každé disjunkci pravděpodobnosti předkládané fabulí představuje (věří v ně, přejí si je aid.) modelový čtenář; tyto světy musí být v dalších stavech fabule potvrzeny nebo vyvráceny.

Když světy třetího typu jsou fabulí vyvráceny, mizí z narativního univerza, ale zůstávají jako „stínové (*ghosts*) kapitoly“ v širší sémiotické doméně, jež obsahuje nejen fabuli narace jako fakt, ale i všechny virtuální příběhy, které nám text uvádí na mysl. Metanarativní text zaznamenává konstrukci čtenářových možných světů, a tak vytváří dodatkovou rovnu fabule. Metatext „nán sděluje přinejmenším tři příběhy: (a) příběh toho, co se událo s *dramatis personae*; (b) příběh toho, co se přihodilo naivnímu

čtenář; (c) příběh toho, co se událo metatextu samotnému jako textu (příčemž tento třetí příběh je potenciálně shodný s tím, co se přihodilo kritickému čtenář)“ (str. 205). Pro demonstraci posledního bodu popisuje Eco soustrojí tříkového textu *Un drame bien parisien* od A. Allaise. Čtenář tohoto větší mezerovitého příběhu je sváděn ke konstrukci nenaleziatého možného světa na základě bezdůvodných předpokladů založených spíše na intertextuálních konvencionalizovaných úvahách (co se dá čekat v povídkách o milosném trojúhelníku) než na přísně logickém zacházení s textovou informací. Podle Ekova metanarativního čtení text obětuje svou vlastní logiku, aby vystavil pozornosti čtenářovo chybne uvažování.

Eco nadto demonstruje rekurzivní potenciál narativních možných světů a jejich schopnost pojmut do sebe zapuštěné struktury (*embedding capability*). Svěljednotlivých přesvědčení neodráží jen fyzické stavy fabule, ale také přesvědčení ostatních postav. Ve snaze o pochopení motivací postav si může čtenář vyvíjet přesvědčení o přesvědčencích o přesvědčencích (*beliefs*). Konstrukce je tím riskantnější, čím nižší je rovina rekurzivnosti. Do textové pasti uvedené Allaisovy povídky padá čtenář ve chvíli, kdy si nespřímně konstruuje přesvědčení obou hrdinů lžákající se jejich vzájemných očekávání.

Eco se dovolává také modální kategorie nutnosti; čím tak při pokusu o rozlišení vlastnosti, jež jsou relevantní pro fabuli, od obecného pozadí textové informace (tj. při pokusu o izolaci příběhu od diskurzu). Nutné vlastnosti postav jsou takové, které definují postavy jako fikční bytosti a nemohou být v jiném narativním možném světě změněny, aniž by byla deformována fabule a s ní i identita postav samých (neboť identita postav je pro Eka zcela závislá na příběhu, v němž vystupují). V *Un drame bien parisienne* je např. nutné, aby hrdinové byli manželé a ne milenčí, ale je náhodné, že si k cestě do divadla najmou dvousedadlový uzavřený kočár a ne jiný typ vozidla. Protiklad mezi nutnými a náhodnými vlastnostmi určuje vztahy přístupnosti mezi soukromými světy postav i stínovými kapitoly, které si vyvíjí čtenář, na jedné straně, a světem, který je jimi reprezentován – obvykle jednotlivým stavem v rozvoji fabule – na straně druhé. Jestliže se soukromý svět, řekněme svět přesvědčení a projekcí, liší od světa, k němuž poukazuje, specifickými nutnými vlastnostmi, je tomuto světu nepřístupný a musí být zavržen ve prospěch nějaké jiné reprezentace. Tato náhrada zakládá události relevantní pro příběh. Příkladem pro narativně významnou změnu v soukromém světě může být postava, která mění své názory poté, co zjistí, že ji nějaká jiná postava oklamala, ale může to být i prohlášení čtenáře dosud klamaného bezdůvodnými předpoklady o textu *Un drame bien parisienne*. Když se naopak soukromý svět od svého

referenčního světa liší pouze vlastnostmi náhodnými, zůstává ze strany modelu přístupný a může být modifikován bez vyvíření narativní nebo metanarativní události. Ekovým příkladem je tu případ postav, která čeká na svou dárnu v pět hodin, přičemž ona pro bezvýznamné zřízení přijede až v šest, nebo případ čtenáře, který nespávně předvídá vývoj fabule, aniž by si vyvířel mylné předpoklady. Ale pokud nebudou stanovena kritéria nautnosti (a u Eka nic takového není), pohybuje se toto uzavření v kruhu. Řká se nám pouze to, že utváření možných světů není narativně relevantní, pokud tyto možné světy nereprezentují (nebo falešně nereprezentují) narativně relevantní aspekty světa, který je předmětem reference.

Při dalším využití modelu možných světů (Ryan 1985 a 1991) se také já snažím vypořádat se s problemem narativní a nenarativní (nebo popisné) informace. Shodně s Eken a Vainovou pojímám sémantickou doménu narativního textu jako modální univerzum, které se skládá z ústřední planey, oblasti aktualizovaných přirozených událostí, obklopené satelití soukromých světů postav: světy přání, světy závazků, světy přesvědčení, světy záměru (cíle) a plánu), světy klamných přesvědčení (falešných reprezentací užijících pro podvábění) a světy fantazie (snů a fiktivních příběhů vyprávěných uvnitř hlavního příběhu). Tyto světy se liší svou vnitřní strukturou a funkcí uvnitř narativního univerza. Světy přesvědčení jsou reprezentace tohoto univerza a napodobují jeho strukturu. Svět přesvědčení tedy obsahuje nějaký skutečný svět obklopený soukromými světy jiných postav, které mohou reprezentovat - v potenciálně nekonečných rekurencích - úplné narativní univerzum. Svět závazků a svět přání jsou statické modely stavu textového skutečného světa; jejich složkové výroky specifikují, jaký by tento svět měl být. Světy záměru projektují průběh události vedoucí k určitému stavu: plán pojal postavou vzhledem k dosažení cíle. Světy fantazie vyznačují docela jiný systém skutečnosti, úplný a se svým vlastním skutečným světem obklopeným satelití. Pro postavy fungují jako útočiště z jejich rodného systému. Kdyžkoli nějaká výpověď ve světě přesvědčení nebo modelu je v textovém skutečném světě neuskutečněna, opouští tento svět oběžnou dráhu a narativní univerzum upadá do stavu konfliktu. Obecným cílem postav je řešení konfliktu napojením všech svých soukromých světů na textový skutečný svět. Akce, událost nebo vlastnost je narativně relevantní, když ovlivňuje vztahy mezi světy systému, nebo když je s událostí nebo stavem, které tyto vztahy ovlivňují, spjata kauzální vazbou. Děj narativního textu včleňuje pohyb světů do úhrmného sémantického univerza. Nekonečí s řešením všech konfliktů, neboť konflikt je trvalým stavem každého univerza, ale když

všecky zbylé konflikty už nedokážou být produktivní, nejsou ti, kdo je zakoušejí, nadále svolní nebo schopni podnikat další kroky k jejich řešení.

Ve své gramatice zápletky inspirované Chomského lingvistickým modelem se Pavel (1985) pokouší posunout dynamiku děje pomocí množiny generativních pravidel. Sémantické univerzum narativního textu se dělí na jednotlivé „narativní domény“, které obsahují privátní světy a akce různých postav. Základní jednotkou děje je tah (*move*). „Jako v teorii her tah je výběr akce mezi jistým počtem alternativ, a to v jisté situaci a ve shodě s určitými pravidly“ (str. 17). Z hlediska naratologie jsou pravidla formální principy narativní gramatiky; pro aktivní hráče v narativním světě jsou to však prostě maxiny životní hry: snaž se vyloučit konflikty postihující světy své domény. Protože světy různých domén mohou předkládat neslučitelné požadavky, řešení konfliktu v doméně postavy často vede ke konfliktu v nějaké jiné doméně. Toto šíření konfliktu je řízeno dvěma jednoduchými rekurzivními pravidly (str. 18-20):

1. tah problém + (pomocné kroky) + řešení
2. problém, pomocné kroky, řešení tah jiné postavy]

(Kategorie „pomocné kroky“ (*auxiliary*) zastupuje mezikroky v nějakém plánu; „řešení“ je nový stav vytvořený v důsledku tahu. Tento nový stav je často implikovan popisem akce, jejímž prostřednictvím je tah vyplněn. Např. „zabit Agamemnona“ implikuje „mrtvý Agamemnon“.)

Fungování gramatiky a rozšíření konfliktu z jedné domény do druhé ilustruje Pavel příběhem rodu Atreovců. Tah 1 (Agamemnonův) je řešení válčných potíží za trojské války (problém) obětováním Ifigenie (řešení). Tato oběť podle Agamemnonova plánu usmrtí bohy, ale vytvoří problém pro Klitaimnestru. Řešením jejího hoře je pomstít se zavražděním Agamemnona. Tato vražda vyvolá další tah na straně Orestové: problémem je otcova smrt, řešením pomsta zavražděním Klitaimnestry. Gramatika zvládá elegantně a s minimální formalizací kauzální vztahy mezi zápletkami nižšího řádu příběhu jako celku. Zároveň však přináší značné omezení: z reprezentace dílčích zápletek je vyloučena doména virtuality. Při definici komponentu tahu jako aktualizovaných stavů a akcí nelze vyjádřit rozdíl mezi úspěšnými a neúspěšnými tahy; pokud činitel nedosáhl cíle, co máne vyplnit do rubriky „řešení“? Tak jako figuru nelze vnímat bez pozadí, tak doméne skutečného nemůžeme pořádně porozumět bez uvážení pozadí nere realizovaných stavů a událostí, větší němuž je definována.

Pozadí nere realizovaných možností představuje nejen záležitost důležitou z poznávacího hlediska, ale také estetickou hodnotou. Ve svém článku

o zapuštěných (*embedded*) vyprávěních (1986) předkládám tezi, že vnitřní půvab nějaké zápletky je funkcí počtu různých možných světů implikovaných skutečnými událostmi příběhu. Někjaký možný svět se nazývá „zapuštěné vyprávění“, pokud představuje ne pouhý jednotlivý stav, ale sekvenční stavů, zprostředkovanou událostmi. Pokud se obsah této sekvence liší od událostí domény skutečnosti (nebo jakéhokoli jiného světa reference), běží o sekvenční virtuální. Virtuální zapuštěné vyprávění může být ne realizovaný plán, nespolečný slib, předstíraná přesvědčení podvodníka nebo chybná interpretace minulých událostí v narativním skutečném světě. Tento princip předpokládá větší narativní půvab příběhů s klamem, omylem, porušením předpokladů, neúspěchem nebo náhodným úspěchem, pokud je srovnáme s příběhy o úspěšném provedení plánu, důvodnějším přesvědčení, splněných předpovědí a kooperativní akci. Příběhům druhého typu totiž nejen chybí konflikt, ale mají i příliš málo rozmanitosti ve své doméně virtuality.

### Teorie postavy

Podle nejpřijatelnější definice je literární (narativní, fikční) postava referen-tem vlastního jména, zájmena nebo jednoznačného popisu, které textu při- sune jisté vlastnosti podobné lidským, jako je duševní život a schopnost působení (*agency*). Existuje kromě této obecné definice nějaká teorie posta- vy, spjatá s inspirací teorií možných světů? A pokud existuje, hodí se na všechny entity, které uspokojují shora uvedenou podmínku, nebo mezi nimi provádí nějaký výběr?

Uri Margolin (1990) definuje koncepci postavy z hlediska teorie možných světů pomocí opozice vůči pěti jiným koncepcím. Každý z těchto přístupů je charakterizován množinou rozhodujících otázek a repertoárem možných odpovědí:

1. Lingvistický názor: postava je topickou entitou promluvy (*topic entity of discourse*). Postavy se studují a identifikují analýzou zájmen, deiktických slov, jmenových frazí a jejich vztahů koreference.
2. Kompozitní názor: postava je elementem konstrukce (*design*). Zde postavy vyplňují architektonické vzorce (paralelismus, kontrast, stupňování) nebo plní „organizační funkce“ (retardace, přenos informace, příprava scény pro něco).
3. Hlokuční názor: postava je narativní instancí. Tento přístup produkuje standardní otázky narologie: hledisko, autorita, vztah k ostatním mluvčím v hierarchii vyprávění. Neodokáže však vzít v úvahu většího postav: nevyprávějí lidské nebo lidsm podobné referenční narativního diskurzu.

4. Tematický přístup: postava je nositel obecných idejí. Zde se postavy stávají alegorickými, nositeli autorského sdělení.

5. Přístup z hlediska funkce v ději: postavy jsou aktanti a role. Kategorie relevantní v tomto pojetí jsou pojmy definované u Proppa a Greimase: subjekt, objekt, vysílající a přijímající postava, pomocník, odpůrce.

6. Přístup z hlediska možných světů: „Postava jako nekonkrétné individuum, označené referenčním výrazem“, které je „přislušníkem nějakého nekonkrétného stavu věci nebo možného světa“ (Margolin 1989: 4). V tomto rámci se postavy pojímají jako životu podobné osoby, „vybavené vnitřními stavy, znalostmi a přesvědčeními, panětí, postoji a záměry, tj. nějakým vědomím, nitrem a personalitou“ (Margolin 1990: 457). Tato názorová základna vysvětluje emocionální zaujetí čtenáře postavami, jakož i kulturníjev přijímání postav jako „modelů rolí“. Jsou-li postavy plny, celistvými osobami, stává se čtenářovým hlavním zájmem rekonstrukce jejich vnitřního života, světů jejich soukromé domény. Protože fikční postavy jsou textem specifikovány neúplně, předpokládá tato činnost ustavení množiny směrnic pro „doplnění [jejich] neúplnosti“ (Ronnen 1988: 506–513).

Jinou cestou k literárním postavám je tážení po zdroji jejich identity. K této otázce byly vysloveny tři odpovědi. Každá z nich se opírá o některou teorii významu vlastních jmen.

1. Fikční postavy jsou nerozlučně spjatý s určitým textem. Nejsou postavy jako ze života, ale soubory (*aggregates*) sémantických rysů specifikovaných slovy textu. Ve shodě s teorií vytvořenou J. Seanlem (1958) a L. Wittgensteinem (1953) jsou jejich jména zkratky, které zastupují množiny textové specifikovaných vlastností, jež všechny společně fungují jako určené popisy. Protože jejich vlastnosti nejsou zcela specifikovány textem, jsou fikční postavy radikálně neúplně vylovy (spíše než bytosti) a jejich portréty nemají být doplňovány žádnou zvenčí dodanou informací. Takový je v zásadě strukturalistický přístup k postavě. Podle tohoto názoru postavy v různých textech (nebo reálné a fikční postavy) nelze pokládat za různé verze téhož individua, dají se však srovnávat na základě role aktantů uvnitř děje.

2. Fikční postavy jsou spjatý s dějem a zachovávají si identitu v různých verzích téhož příběhu. Všechny Antigony, všechny Popelky literatury jsou protějšíky téže postavě, pokud se respektují jisté základní dějové struktury. Vartany „léže“ postavy jsou propojeny nutnými vlastnostmi, ale rozlišeny nahodilými rysy. Jméno postavy zastupuje nutné vlastnosti. To je pozice zaslávaná Eken (viz výše).

3. Fikční postavy mají svůj vlastní život a můžeme si je představovat nezávisle na textu a ději. To dovoluje užít hybridních vět, které předpokládají srovnání přes hranice světů („*Anna Kareninová myslí jasněji než Emma Bovaryová*“); spekulace o tom, jak by se postavy chovaly v různých okolnostech (spáchala by Emma sebevraždu, kdyby žila v dnešní době?); a migraci postav

Z jednoho textu do druhého: jak říká Pavel (1989: 23), když se Cordele v dramatu Nathana Taina dožila šesti, bralo to publikum tak, že jde o osobu totožnou s herečkou Shakespearovou. Pavel spojuje tento názor na postavu s tzv. kauzální teorií jmen vypracovanou Kripkem (1972): jména jsou „rigidní designátory“, jimiž je individuum obdářeno v originálním aktu kruu a jež odkazují k tomuto individuu nezávisle na jeho vlastnostech (stov. Pavel 1989: 23-32). Jméno Napoleon označuje jedno a jen jedno individuum v různých možných světech (tato teorie pokládá jména za jedinečné identifikátory na způsob čísel sociálního pojištění), a různí Napoleonci budou pokládáni za protějšky téže osoby, i když jeden z nich umřel na Svaté Heleně a druhý v Novém Orleansu. Tak kauzální teorie jmen podporuje běžnou fikční praxi přebírání přibližně stejného světa, právě tak jako méně častý jev migrace mezi světy fikčních.

Úplná teorie postavy nezobecňuje jedno z těchto řešení na všechny referenční vlastnosti jmen ve fikční literatuře: spíše by měla rozpoznat jejich závislost na žánru textu a na jeho stupni (nebo kvalitě) mimetičnosti. Názor č. 3 předpokládá realistický text s ucelenými postavami. (Totéž platí o Margolinově návrhu č. 6.) Názor č. 2 je vhodný pro ploché postavy textů zaměřených na děj a s malou psychologickou charakteristikou, jako jsou dobrodružné romány a pohádky. (Popelku si nedokážeme představit vně její záplecky.) Názor č. 1 se nejlépe hodí tam, kde vlastnosti připisované referenčním vlastním jmen nejsou koherentní ve smyslu osobnosti, nevytvářejí dohromady samostatný vlastní smysl. Tak tomu bývá v poezii, alegorických vyprávěních a postmoderní próze. Pomyšleme-li na rozmanitost ontologických statutů, kterou vykazují fikční postavy, bylo by příliš omezujič, kdybychom spojili literární teorii možných světů výlučně s názorem 3. A ani to není nutné, protože tato teorie neobhájuje přísnou koncepci vztahu mezi fikčními světy a světem skutečným. Protože strukturalistická teorie vyklučuje pojmání postav jako osob podobných živým lidem, může literární teorie možných světů zahrnout všechny tři pozice s tím, že si uvědomuje jejich závislost na vzdálenosti mezi skutečným a fikčním světem. Názor 3 by měl převážit vedení tam, kde fikční svět nejen respektuje přírodní a logické zákony skutečného světa, ale kde také podporuje jeho modely psychologického výkladu. Názor 2 je na místě, když tyto modely přestávají být relevantní (text pro ně nenabízí žádný materiál), ale působnost logických a asi i přírodních zákonů zůstává v platnosti. Názor 1 by měl být rezervován pro nejzdařenější „světy“ v univerzu sémantické možnosti (pokud se dá ještě mluvit o světě): pro sémantickou doménu textů, které nevytvářejí nic ve smyslu stálého skutečného světa, buď pro svou tendenci k sebevyprázdnění, jako v postmoderní metafice, nebo protože

textové výpovědi se vnímají spíše jako obrazy než jako popisy hodnověrné reality, jako je tomu v lyrické poezii.<sup>7</sup>

### Poetika postmodernismu

Jestliže teorie možných světů vytváří analytické nástroje pro narologii a teorii fikčnosti, postmoderní (anti)narativní próza to oplácí tím, že tematizuje zájmy teorie možných světů a z jejich pojmových konstrukcí dělá formální struktury. McHale (1987) přesvědčivě demonstuje vybíravé přibuznosti mezi teorií možných světů a narativními experimenty postmoderní prózy. McHale charakterizuje postmoderní prózu v termínech kategorie dominanty (j. pojem sjednocující složky literárního díla) ruských formalistů. Přechod od moderní k postmoderní próze se tu popisuje jako náhrada epistemologické dominanty dominantou ontologickou. Zatímco modernismus (reprezentovaný např. Proustem, Faulknerem a Woolfovou) byl pronásledován otázkou „co mohu vědět o sobě, o světě?“, otázka postmodernismu je radikálnější: „Co je svět? Jaké druhy světů existují, jak jsou utvářeny a čím se liší? ... Jaký je způsob existence textu a způsob existence světa (světů), který text projektuje?“ (str. 10). Toto ontologické zkoumání nám předkládá rozmanité formy:

1. Věnost pluralistické realitě a meziplanetární putování v jejím rámci. Postmodernismus násobí světy a univerza uvnitř sémantické domény textu tak, že otvírá okna do dílčích světů subjektivit; užívá zapuštěných reprezentací na způsob ruských matrošek; hromadí celé systémy reality opakovaným gestem přemístění centra: postavy jsou absorbovány fikcí a obrazy vystupují z rámtů a samy se stávají realitou. Tento neustálý pohyb od světa k světu a od univerza k univerzu není čistě formální hrou podnikanou pro pouhou radost ze hry (i když hra stojí za to, aby se hrála kvůli sobě samé), má také svůj mimetický rozměr. Jak ukazuje McHale (str. 38), tato hra odráží strasti naší zkušenosti v každodenním životě. Ve svém denním putování duše kolísá mezi světy vnucovanými jí smyslovým vnímáním a světy denního snění a fantazie, mezi světy, jimiž nás zaválají masové komunikační prostředky, a světy, do nichž vstupujeme dobrovolně v aktivitách volného času.

<sup>7</sup> Pojem distance též určuje relevanci Margolinem vypočtených přístupů k postavě: všech šest lze aplikovat na vyhraněné typy fikčních světů; první dva přístupy odpovídá nejvzdálenějším typům, a první dva přístupy, přístup pátý, volně i třetí a čtvrtý, ale nikoli šestý se hodí k typům se střední distancí.

2. Tematizace původu možných světů v mentálních procesech a pátrání po přehavě základem reality. Postavy postmoderní prózy reflektují svou fikčnost a spektrují - jako hrdina v Borgesových *Krůňových zříceninách* -, zda jsou skutečné nebo vysněné někým jiným. Autoři vstupují do světa svých románů a jeví se přitom neméně fiktivní než jejich postavy. Toto přestupování ontologických hierarchií je známkou „destabilizované ontologie“ (str. 197), jež je zbavena centra, protože každá realita může být demystifikována jako konstrukce nějaké duchovní aktivity umístěné v ještě „realnější“ realitě.

3. Změnění diegetických úrovní a hry s hranicemi. Jiným projevem destabilizované ontologie je prostupnost hranic mezi světy. Právě tato prostupnost umožňuje autorům setkání s jejich postavami a postavami, aby si uvědomili svou fikčnost. Elicky zrakového klamu činí hranice neviditelnými: světy se přelévají jeden do druhého a čtenář ztrácí pojem o tom, kde končí realité a počíná virtuální. V jevu zvaném divná smyčka (*strange loop*) opakované posuny na vyšší narativní roviny vedou zpět do původního systému a postavy prezentované jako reálné se ukazují jako výtvory postav, které tyto postavy samy vytvořily (str. 119-120).

4. Migrace postav prostřednictvím mezitextových převzetí. Nabokova Lolita se objevuje v románu Gilberta Sorrentina, Pierre Mesnard (Borges) hraje karty s Buendiasem (García Márquez) v románu Carllose Fuentesse. Tento jev dává vystoupit filozofickému problému vztahů analogie mezi obyvateli různých světů, aťž by na něj obecně odpovídal. V závislosti na pojetí textu může čtenář pokládat přejaté postavy za „identické s prototypem přes hranice mezi světy“, nebo naopak za „pouze homonymní“ (str. 236).

5. Systematický výzkum oblasti možného a odmítnutí výběru mezi svátými se alternativami. Klasickým příkladem je tu vývoj každé myslitelné možnosti na dějových křivkách v románu popsáním v Borgesově *Zahradě, kde se cvičíky rozvíjejí*. Omezenější zkoumání těchto najdeme ve dvou navzájem se vylučujících zakončeních Fowlesovy *Francozovy milienky*. Text prezentuje dva neshleditelné postupy děje jako stejně odpovídající faktům, a tak podvrací doktrínu jednotnosti skutečného světa a osvobozuje své sémantické univerzum od omezení modální struktury.

6. Problematické vztahy mezi skutečným světem a fikčními světy. Tato problematizace může dostat podobu názoru, že postavy jsou individualitami reálného světa, jako by dříve bylo klíčový román. Pokud však tyto postavy nejsou veřejně známými jednotlivci, nemůže si čtenář doplnit svůj portrét dodanou informací a musí je tedy brát stejně jako vnitřně fikční postavy, jimiž ostatně mohou také být (např. G. Sorrentino, *Imaginative Qualities of Actual Things*, podle McHale 1987: 206-207). Nebo může text ponusovat princip odchylky, jak je tomu v povídce D. Barthelma *Paraguay*: „Tato Paraguay není Paraguay, která je zakreslena na mapách. Nenajdete ji na mapách kontinentu Jižní Amerika“ (cit. McHale 1987: 48). Jestliže stojí tolik námah blokovanu přísun informace ze skutečného světa, můžeme to pokládat za demonstraci ad absurdum toho, jak přirozené je pro čtenáře podřídit fikční svět působení principu minimální odchylky. Jinou cestou výzkumu vztahů fikčních světů a světa skutečného je hra

se vztahy přístupnosti. V tradičních literárních družích lze distanci mezi skutečným světem a fikčními světy obvykle posuzovat na globální rovině: naturalistické texty jsou jako celek blízké a pohádky vzdálené. Postmodernismus zpochybňuje možnosti jednotného měření této distance, neboť vytváří heterogenní světy s kontaminovanými oblastmi (srov. taxonomii Martínez-Bonatho, 1983: 18), jež se jeví jako velmi blízké a velmi vzdálené zároveň. Velmi blízké pro četné importy ze skutečného světa, velmi vzdálené proto, že překračují logické a přírodní zákony, v úhnu je pak jejich distance neurčitá právě v důsledku kontaminace oblastí.

### Závěr

Na konci tohoto souhrnu může být čtenář puzen k otázce „a kde je tu literárněkritická praxe?“ Co přinesla teorie možných světů pro pochopení specifických literárních textů? Kritika provozovaná na této základem je v jistém smyslu přesným protikladem dekonstrukce: dekonstrukce je spjata s interpretací jednotlivých textů, ale vymezí ji v teoretických termínech by bylo neshadné. Kdo se o to pokusil (např. J. Culler), byli brzy zavazeni jednotlivostmi: co říká kritik x o textu t. V literární teorii možných světů je dobře profilována teorie (i když nechává místo pro další požadavky a i když technické propracování jejich vztahů k filozofickému zájmu je někdy diskutabilní), ale oblast konkrétních aplikací je dosud v zárodečném stavu. Několik je jich shromážděno ve zvláštním čísle časopisu *Style* redigovaném Doleželem a Traillovou (č. 2/1991). Nepředpokládám budoucí záplavu studií a pojednání na téma Možné světy v... (doplň. století, jazyk, politickou skupinu, literární žánr apod.). Spíš věřím, že k nejlepšímu využití myšlenek vržených na literárněvědný trh teorii možných světů povede, budou-li moci proniknout do zkoumání různých kulturních jevů z různých hledisek, podobně jako pojmy Genetovy narologické školy prostoupily mnoho odvětví literární kritiky a pronikly i do interdisciplinárních výzkumů diskurzu. Teorie možných světů nenabízí ideologii literární kritiky, ale soubor analytických nástrojů použitelných v mnoha disciplínách a ve službě mnoha účelům.

Colorado State University, Fort Collins

Přeložil Miroslav Červenka

8 Pro přehled o interdisciplinárním dosahu koncepcí možných světů viz Allen 1989.