



FILOZOFICKÁ FAKULTA
UNIVERZITY KARLOVY
V PRAZE

Ústav české literatury a literární vědy

Diplomová práce

Martin Zima

Teorie fikčních světů. Analýza a interpretace vývoje teorie fikčních světů v
posledních desetiletích.

Fictional Worlds Theories. An Analysis and Interpretation of the Recent Development
of the Theories of Fictional Worlds.

Praha 2013

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Petr Bílek, CSc.

Poděkování

Chtěl bych poděkovat vedoucímu své práce, Prof. PhDr. Petru Bílkovi, CSc, za podnětné připomínky a neustálou motivaci a nadhled, který mi vždy, když jsem ustrnul na zdánlivém mrtvém bodě, pomohl nesnáz překonat. Velké díky patří také Doc. PhDr. Janu Wiendlovi, Ph.D., za cenné rady v rámci Diplomního semináře a Doc. PhDr. Haně Šmahelové, Csc., za vhled do problematiky lyrického subjektu.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

Martin Zima

Abstrakt

Práce zkoumá možnosti uplatnění teorie fikčních světů jako možné platformy pro odlišný literárněteoretický pohled na zkoumání literárních textů. Namísto řešerše se však zabývá některými problémy, které jsou s teorií nutně spjaty a které byly doposud okrajově řešeny, pokud vůbec byly diskutovány. Přispívá do diskuse týkající se předností a negativ mimetického přístupu a teorie fikčních světů, zkoumá možnou uplatnitelnost této teorie na poli literární historie, pokouší se určit korelaci mezi textovými typy Seymoura Chatmana a pojmoslovím fikčněsvětové teorie a v neposlední řadě se také zabývá možnostmi této teorie ve fikčních světech lyriky.

Abstract

The thesis analyzes the possibilities of application of the fictional worlds theory as a possible basis for a different literary-theoretical approach to the study of literary texts. Not being a mere literature research, the thesis inquires into issues which are necessarily connected with the fictional worlds theory and which have been so far rarely dealt with, if discussed at all. It contributes to the discussion on advantages and drawbacks of the mimetic approach and of the fiction theory, it analyzes the possible applicability of the fictional worlds theory in literary history, it attempts to determine the correlation between the Seymour Chatman's textual types and the fiction theory nomenclature, and last but not least the thesis deals with the possibilities of this theory in the fictional worlds of lyrical poetry.

Obsah

1 Úvod úvodu.....	7
2 Úvodní slovo o možných a fikčních světech.....	10
2.1 Pojem možných světů. Autonomita možných světů. Pravdivost a neúplnost. Ověření.	10
2.2 Model pravdivostních hodnot a způsoby dotazování se na fikční svět.....	16
2.3 Neúplnost jako zásadní distinktivní rys mezi možnými a fikčními světy.....	19
3 Mimesis X fikční světy.....	23
3.1 Co vzešlo z diskuse?.....	23
3.2 Opomíjený aspekt problematiky mimesis a teorie fikčních světů.....	30
3.2.1 Píseň ohně a ledu.....	31
4 Fikční světy a literární historie.....	39
4.1 Obecná východiska.....	39
4.2 Analýza literárněhistorických děl.....	39
4.3 Nástroje TFF v literární historii.....	45
4.4 Současné literárněhistorické tendence.....	47
5 Vidění fikčního světa skrze textové typy.....	53
6 Lyrika a fikční světy.....	61
6.1 Hledání lyrického subjektu.....	62
7 Závěr.....	65
8 Použitá literatura.....	67

1 Úvod úvodu

„Čím to je, že některé sci-fi seriály působí realističtěji než životopisné dokumenty? Mám tím na mysli – shodneme se přece na tom, že životopis má k realitě mnohem blíž než fantasy nebo sci-fi příběh. Čím to tedy je, že se s touto premisou nemohu smířit?“

Podobné otázku jsem slýchával a slýchávám neustále od svých kolegů a přátel. Protože jsme se častokrát všichni shodli, že zastáváme podobné názory, hledali jsme na výše řečené uspokojivá řešení. Rozebírali jsme řadu literárních a filmových narativů, a čím více jsme se problematikou zabývali, tím radikálněji jsme ji analyzovali – došli jsme k závěru, že za naším vnímáním reality a fikce stojí kromě naší vlastní zkušenosti častokrát špatně pojmenovatelné dílčí struktury a nástroje textu, z nichž je poskládán. Shodli jsme se na tom, že nejčastějším problémem, se kterým jsme se jakožto čtenáři potýkali, co se týče ne-věrohodnosti příběhu, byla motivace postav. Čtenář fikčních narativů podle nás nemá potíže s tím, aby přijal fikční entity daného světa a asimiloval je do své fikční encyklopedie; v daleko větší míře mu činí nesnáze přijmout fakt, že kdosi na určitou situaci reagoval tak, jak reagoval, dopustil se toho, čeho se dopustil, řekl, co řekl. Zdálo se nám, že důležitější roli hrají vnitřní stavy nežli vnější uzpůsobení a zaplnění prostoru.

V *Heterocosmikách* Lubomíra Doležela jsou důsledně rozebrány obě zmiňované složky. Zaplněnost fikčního světa (omezena jeho možnými řády) na jedné straně, motivace postav, akce, konání na straně druhé. Zatímco uspořádání fikčního světa, pojmenování věcí a stavů věcí, jejich mezisvětové identity a neúplnost světa a entit vůbec již byla důsledně popsána v řadě teoretických prací¹, stránka „osobností postav“ fikčního světa byla doposud značně opomíjena. Doležel se do této, psychologicko-filosofické roviny pokouší vnést pořádek, aby i tuto sféru popsal jako zvládnutelnější hloubkovou strukturu (viz Doležel 2003: 77). Navenek se tak zdá, jako by byly fikční světy analyzovány a prezentovány ve vší své celistvosti a úplnosti. Jak se však potom může stát, že se veškeré případné diskuse o problému mimesis a fikčních světů točí pouze okolo vnějších podmínek fikčního světa? Vnitřní

1 K základní literatuře viz např. Doležel (2003), Fořt (2005), Pavel (2012a), Ronenová (2006).

aspekty, tedy rozpoložení postav, akce a reakce v nejrigidnějším (Humovském) slova smyslu, jsou opomíjeny – snad proto, že jsou automaticky považovány za samozřejmé projevy, snad proto, že je příliš komplikované je do diskuse zapojit. A snad pro obojí. Právě tento problém tematizujeme v jedné z kapitol a pokoušíme se z dosavadních poznatků učinit takové závěry, které by diskusi o ne/autonomitě teorie fikčních světů posunuly dál.

Nastíněná problematika mimesis (a jejího potýkání se s fikčními světy) se stala klíčovou pro tuto práci, která si klade za cíl prozkoumat možnosti teorie fikčních světů a zjistit, poskytuje-li nástroje, které – za předpokladu, že by TFF nefungovala komplexně – by bylo možné použít, aniž by se nutně k TFF musely vztahovat.

Je-li teorie fikčních světů široce diskutovanou teorií, není odtud daleko k tomu, aby jí bylo užíváno v širším literárněteoretickém a – především – literárněhistorickém spektru. Možnostmi, které TFF nabízí pro literární historii, se zabýváme v kapitole následující. Zdá se nám, že závěry, které z kapitoly vyvozujeme, plně korespondují s tendencí současného literárněhistorického diskurzu, totiž s „horizontálním“ přístupem k deskripci a interpretaci určitého časového výseku.

V další kapitole sporováváme fikčněsvětové jednotky s Chatmanovým dělením a vymezením narativu. Pokoušíme se najít možné spojnice a určit, zda je distribuce fikčních faktů a entit nějakým způsobem svázána s Chatmanovými textovými typy. A v neposlední řadě zjišťujeme, jakým způsobem bychom se měli stavět k fikčním světům na poli lyriky.

Tato práce si klade za cíl podrobit teorii fikčních světů řadě „zatěžkávacích zkoušek“, které stojí především na diskusích literárních teoretiků a na hypotetických otázkách *Co by se stalo, kdyby...* Co by se stalo, kdyby se teorie fikčních světů měla uplatnit v literární historii? V lyrice? Lze ji uvést v soulad s Chatmanovým přístupem k narativu? Domníváme se, že prací zabývajících se podstatou, historií a jakousi implicitní obhajobou TFF vznikla již celá řada, a nebylo proto třeba vytvářet další, recyklační práci. Ke studiu vzniku a fungování TFF vřele doporučujeme především Ronenové *Možné světy v teorii literatury* (2006). Rovněž Fořtův *Úvod do sémantiky fikčních světů* (2005) poskytuje množství zajímavých podnětů a informací, zvláště co se vnímání logiky možných světů týče. Doleželova *Heterocosmica* (2003) pak považujeme za naprostý základ, chceme-li o TFF vůbec diskutovat. Diplomová

práce Evy Šťastné *Konstruování fikčnosti – Možné světy a jejich autor* (2008) důkladně porovnává a analyzuje koncepty možných a fikčních světů u čelních představitelů této teorie. Oproti tomu Martina Kolářová ve své práci *Prostor jako součást románového fikčního světa* (2011) aplikuje nástroje teorie fikčních světů na jednotlivé literární texty. Už jenom z nezměrného množství materiálů týkajících se možných a fikčních světů *obecně* by se tato práce chtěla odlišit zkoumáním mezi teorie fikčních světů.

Sousloví „teorie fikčních světů“ se v této práci vyskytuje hojně. Aby nedošlo k přehlčení, přistupuje autor k tomu, že v závislosti na vlastním uvážení a jazykovém citu nahraduje sousloví zkratkou TFF.

2 Úvodní slovo o možných a fikčních světech

2.1 Pojem možných světů. Autonomita možných světů. Pravdivost a neúplnost. Ověření.

Pojem možných světů vůbec poprvé užil Leibniz pro zodpovězení palčivé otázky, kterou si kladli již staří Sumerové a Egypťané: Jestliže je Bůh, odkud je zlo? Jestliže není, odkud je dobro? Leibniz postupně došel k názoru, že lze rozlišit celkem tři druhy zla: „Zlo lze chápat metafyzicky, fyzicky a morálně. Metafyzické zlo záleží v pouhé nedokonalosti, fyzické zlo v utrpení a morální zlo v hříchu. Fyzické zlo a morální zlo sice není nutné, stačí však, že je na základě věčných pravd možné.“ (Leibniz 2004: 25). Fyzické zlo je tak možným plodem zla metafyzického. Nemusí k němu nutně docházet, ale již jen touto samotnou otevřenou možností se rozevírá prostor pro jeho řešení. Lidské bytosti – vzhledem k tomu, že byli *stvořeny* – jsou nedokonalé, což se může projevit hřešením. Hřích je důsledek lidské nedokonalosti.

Tím však Leibniz otázku nepovažuje za zodpovězenou. Práce s pojmy *možný*, *možnost* naopak více otázek vzbuzuje než zodpovídá. Znamená tedy Leibnizova definice zla, že by (teoreticky) mohl existovat lepší svět, v němž veškeré (lidské) nedokonalosti budou zahlazeny? Leibniz tvrdí, že Bůh v naší existenci spatřuje nejlepší možnou podobu lidství a že by tedy lepší společnost existovat nemohla.

Pojmu možných světů dále použil Saul Kripke „při výstavbě svého logického modelu a od té doby se tento pojem stal nástrojem moderní logické sémantiky“ (Fořt 2005: 14). Intensionální pojetí možných světů umožnila logikům, aby se vyhnuli případným nesrovnalostem, které mohly pramenit z čistě extensionálního založení logiky (Fořt 2005: 14). Počaly se řešit problémy s možnými světy spojené: Jaké jsou pravdivostní hodnoty a podmínky možných světů? Jak se lze postavit k mezisvětové identitě? V čem se liší (pokud se liší) možný svět od světa aktuálního? A v neposlední řadě: jaký je vztah mezi světem možným a fikčním?

Explicitně vyjádřená i implicitně cítěná přítomnost mezi více světy, z nichž jeden je vybrán jako ten správný, otevírá cestu od centrismu (jeden svět) k paralelismu (více možných světů) v modální logice a filosofii 70. let. Hned v počátcích se však otevírají

zásadní problémy související vůbec s ustavením možných světů: Co nového mohou možné světy přinést v otázce fikce, fikčnosti a jaké důvody nás tedy vedou k tomu možných světů užít? Ruth Ronenová jasně definuje základní pilíře, které tuto teorii opodstatňují v aplikování na světy fikce:

- 1) možné světy potvrzují oprávněnost zájmu o problémy reference, co se týká literatury a aktuálního světa,
- 2) možné světy poskytují filosofický rámec pro vysvětlení fikce,
- 3) fikce je kulturní konstrukt, který skrz jazyk představuje neaktuální stavy věci podobně jako kondicionály, popisy světů touhy a víry apod.,
- 4) jde o způsob, jak se vyhnout hermetickým výkladům literárního textu a vnitrosystémovým tendencím.

Ačkoliv se takto ustavilo, které z problémů mohou možné světy v rámci literární teorie pomoci objasnit, nejpálčivější otázka zodpovězena nebyla: Lze možné světy vůbec považovat za relevantní co do jejich existence? Rozporuplnost názorů v odpovědích na tuto otázku nastiňuje, že možné světy nejsou všemi teoretiky a filozofy přijímány stejně. Později si ukážeme, že samotná diskuse o ne/existenci možných světů je jednou z několika zastávek na cestě po obhájení teorie fikčních světů na poli literární teorie.

Je nezbytně nutné, abychom, pokud chceme s rámcem možných světů nadále pracovat, přijali tezi, že možné světy existují. Nejsilnější tvrzení o existenci možných světů pak může vykrystalizovat v myšlenku, že jakýkoliv myšlený možný svět lze postavit na roveň světu aktuálnímu. Společně se světem aktuálním, reálným, tvoří součást nekonečné řady sestávající z dalších možných světů, ať už variací na svět aktuální, nebo světů vytvořených na základě vlastních pravidel a řádů. Lewis dokonce tvrdí, že aktuálnost není nic "daného", nýbrž že se jedná o index, přiřazovaný jednotlivým světům podle hlediska mluvčího. Jinými slovy, obyvatel každého možného světa bude právě svůj svět považovat za aktuální, tak jako tak činíme my u světa našeho, reálného. Tento přístup je v rozporu s umírněnějšími zastánci existence možných světů, kteří tvrdí, že jakékoliv myslitelné možné světy vycházejí ze světa aktuálního, ať už „jako *mentální konstrukty*, jak soudí Rescher, jako *neaktualizované stavy* (*non-ontaining states*) podle Platiny nebo jako *množina výroků* o věcech v našem světě ve shodě s názorem Adamsovým.“ (Ronenová 2006: 32, kurzíva RR).

Rozdíl oproti výše popsanému radikálnímu přístupu tkví v odejmutí autonomnosti a svébytnosti možným světům. Ty totiž neexistují samy o sobě, jejich existence je podmíněna ne-možnostmi světa aktuálního. Nemůže tedy existovat takový možný svět, který by nevycházel ze souhrnu epistémé aktuálního světa. Takový svět by byl nemyslitelný, a tudíž by ve své podstatě neexistoval. Povšimněme si, že tento přístup zároveň odjímá bytostnou i hypotetickou existenci případným entitám, které by daný možný svět obývaly a podle nichž by *jejich* svět myslitelný být mohl, ne-li přímo musel. Jiná situace ovšem nastává, byl-li by myšlen svět vytvořený v rámci měřítek světa aktuálního. Takovému světu Platóna přiznává jeho bytí, byť nedisponuje aktuální platností. Jedna z forem umírněného realismu, zastávaná Kripkem, pak „uznává explanační sílu možných světů, ale zdůrazňuje rozdíl mezi možnými světy a aktuálním stavem věcí“ (Ronenová 2006: 32). V tomto případě je tedy kladen důraz na hypotetičnost možných světů, jejich abstraktnost. Bytí možných světů se tak ocitá v rovině zpochybňování, protože jediný svět disponující statutem existence, je pouze a jenom svět aktuální. Světy derivované z aktuálního epistémé jsou z bytí vyloučeny svým modálním předpokladem. Aktuální platnost je samozřejmě odmítnuta.

Antirealistický názor odmítá existenci možných světů, činí ji irelevantní. Základní premisa pro toto tvrzení vychází ze zpochybnění samotného aktuálního světa: nemáme v rukou žádné nástroje, jejichž pomocí bychom aktuální, reálný svět definovali. Vzhledem k tomu, že aktuální svět stojí na vrazkých základech, jak jej můžeme použít ke komparaci se světy možnými? „Je-li aktuálnost eventualitou, mýtem, který nevykazuje žádný podstatný rozdíl od neaktuálních stavů světa, musí podle antirealistů i možné světy být relativní pojem, který pro rozlišení aktuálního a neaktuálního nepřináší pranic“ (Ronenová 2006: 33).

Není těžké si nyní uvědomit, jak variabilní je přístup k otázce možných světů, jejich oprávněnosti a relevanci jejich existence. Pohybujeme se na škále od přiznání stejných zákonitostí možným světům, jaké jsou spjaty se světem aktuálním, až po vynesení otázek zpochybňujících aktuálnost jako takovou. Ještě výraznější rozpor nastává, vstoupí-li do hry svět fikční. Zdá se, že pro většinu čtenářů svět knihy, kterou právě drží v ruce, existuje. Intuitivní domněnka běžného čtenáře se setkává s filosofickými přístupy, které kvůli problémům spjatými s ontologickými otázkami (jejichž řešení by z filosofického úhlu pohledu zacházelo do krajností a absurdit)

vylučují fikční světy z kategorie existence (Ronenová 2006: 34). Ať jsou však rozpory mezi možným a aktuálním jakékoliv, zaostříme-li pouze na světy možné, shodují se zastánci všech tří přístupů na jednom: „Neaktuální možnosti vytvářejí dokonale koherentní systémy, které se dají popsat a kvalifikovat, které mohou být předmětem imaginace a intence a k nimž je možno referovat“ (Ronenová 2006: 35).

Řada filosofů má však s referencí k možným světům problém: „Mohou světy, které zavádějí neexistující a někdy nemožné entity, jako by zároveň existovaly, být pokládány za možné světy, aniž by tím byly zasaženy základní principy logiky možnosti?“ (Ronenová 2006: 43) Tuto otázku se snaží obejít segregacionismus, který charakterizuje obsah fikčních textů jako „čirý výtvar fantazie bez pravdivostní hodnoty“ (Pavel 2012a: 30) či jako předstírané řečové akty (Ronenová 2006: 49). S tím se pojí i další tvrzení: nelze přeci přičítat tvrzení neexistujícím entitám.² Přistoupíme-li na tuto hru, ztrácí veškeré zkoumání pravdivostní hodnoty fikce smysl: „Pan Pickwick v reálném světě neexistuje, celý román je tudíž nepravdivý a falešný.“ (Pavel 2012a: 30). Abychom předešli takovému zkratkovitým řešení (která ve své podstatě neřeší nic), můžeme se obrátit k tzv. příběhovému fikčnímu operátoru. Ten určuje pravdivost či nepravdivost na základě toho, k čemu tento výrok vztáhneme. Výrok „V Londýně ne/prší.“ může být ne/platný, pokud v aktuálním světě ne/prší, přičemž to samé pravidlo platí pro možný (fikční) svět. V otázce pravdivosti tedy hraje významnou roli relativita, úhel pohledu. Nelze tedy přijmout tvrzení konzervativních segregacionistů, která povrchně definují pravdivost pouze vzhledem ke světu aktuálnímu, přičemž vyloučení z „aktuální pravdivosti“ odsouvá výroky o možných a fikčních světech do roviny nepravdivosti jako takové. Pravdivost se ve fikci posouvá do zcela jiného světla, ba dokonce se zdá, že „aktualistická pravdivost“ postrádá ve fikčních světech smysl a logiku: „Fikční existence nezávisí na ‚pravdivosti‘ fikčních vět – tyto věty postrádají pravdivostní hodnotu. Akt konstrukce světa nemůže být ztotožněn nebo srovnán se zobrazujícími řečovými akty, jako jsou vyjadřovat pravdu nebo nepravdu, lhát, napodobovat nebo předstírat.“ (Doležel 1998: 149)

Určení ne-existence se děje skrze kladení otázek – odpověď na ně může danou

² Neexistující entita je definována tak, že v jejím rámci nelze rekonstruovat okamžik, kdy dostala své pojmenování (Ronenová: 41-43)

entitu zakotvit v její vlastní ontologii, čímž se potvrdí její aktuální existenční status, nebo naopak může entitu z okruhu aktuální existence vyloučit. Otázku, kterou si klade Ronenová (Ronenová 2006: 42), totiž jestli lze na možné entity uplatňovat tytéž otázky, jaké bychom si kladli u aktuálních jednotlivin, jsme řešili výše; otázky jsme podmínili úhlem pohledu. U jednotlivin v reálném, aktuálním světě se totiž automaticky předpokládá jejich ontologický status, jenž je potvrzen tím, že odpovědi na otázky *různého* typu jsou *dohledatelné*. Neznamená to však, že v aktuálním světě „známe odpověď na všechno“. V rámci našeho epistémé, dosavadních vědomostí a zkušeností jsme však s to zodpovědět celou škálu otázek, od banálních až po obtížně řešitelné.³ Ve srovnání s možnými světy se pak do popředí našeho zájmu dostávají specifické druhy otázek, z nichž převážnou většinu z nich je možné klasifikovat jako banální, často předpokládané, „dále neřešené“ a v jistém smyslu také jako esenciální. Velice dobře se tento problém promítá právě ve fikčním textu, kde je entita prostřednictvím svého pojmenování a explicitního či implicitního výčtu vlastností promítnuta skrze jazyk na papír. Jazykové omezení předpokládá výběr vlastností, které při definování entity uijeme – toto logické omezení zamezuje tomu, aby byla známá či očekávaná fakta opakována.⁴ Nebýt této restrikce, dosáhly by soubory textů svou velikostí a rozměry (formálními i obsahovými) podoby *Magny Opery*, jak o ní píše Pavel ve Fikčních světech (Pavel 2012a: 57). Jinak řečeno, ve fikčním textu je nutno pracovat s principem minimální odchylky tak, jak jej definovala Marie-Laure Ryanová (Ryanová 2005). Předpokládáme, že Raskolnikov, Julien Sorel i Mírek Dušín mají deset prstů na ruku i deset prstů na nohu, aniž by o tom v daných příbězích fikčních světů padla jakákoliv explicitní zmínka. Jsou-li nějaké informace popisující stavy, jednotliviny a jejich vlastnosti v textu zmíněny a zdůrazněny, může se jednat buď o zcela náhodnou a nezáměrnou distribuci, nebo o autorský záměr, z čehož zpravidla vyplývá, že nás takové „návodné stopy“ mají postupně připravit na podstatnější momenty v příběhu (Pavel 2009: 35).

Jak vidíme, s otázkami *pravdivosti* se nám proplétá *neúplnost* fikčních entit – jde o dvě na sobě zdánlivě nezávislé oblasti zkoumání, ale jak jsme si nyní ukázali – a

3 Mám tím na mysli, že pokud je před nás postavena jistá osoba, jsme schopni zjistit, kdy a kde se narodila, jak se jmenuje, detaily z jejího života, společenské zakotvení, dokážeme ji svým zrakem v úplnosti popsat, a to jak vnějškově, tak charakterově apod.

4 Do hry samozřejmě vstupuje celá řada faktorů, z nichž nejpodstatnější je autorský záměr a estetická funkce vůbec. Srov. Jan MUKAŘOVSKÝ: Záměrnost a nezáměrnost v umění, in: *Studie I*, Brno: Host, 2004

četné příklady ještě přijdou –, přesto nelze oddělit jedno od druhého. Pravdivost výroků o fikčních světech podléhá specifickým kritériím výběru a relativity určenými autorovými stylistickými prvky a narativními postupy. Doležel vymezuje několik způsobů ověření, jež se mohou na fikčních světech uplatnit. Dyadické ověření pracuje s bipolárním systémem vypravěč – postava, což dokládá na textu Dona Quijota. Vypravěčem zmíněná fakta se zde dostávají do rozporu se způsobem vidění hlavní postavy. Otázka „Co existuje ve fikčním světě Dona Quijota – větrné mlýny, nebo obří?“ je pak rozhodnutelná na základě toho, k jakému způsobu uvažování o literárních textech se přikloníme. Martínez-Bonati říká: „Víme, že v poli existují větrné mlýny, protože nám to řekl vypravěč.“ Jenže, jak dále poznamenává Doležel, „tento teoretik formuluje svou sémantiku v rámci mimetické doktríny, a proto přiřazuje vypravěčovým výpovědím pravdivostní hodnotu.“ (Doležel 1998: 243). Doležel se však nespokojuje s pasováním autoritativního vypravěče do role mluvčího, jehož výroky jsou nutně pravdivé: jistou ověřovací autoritu přisuzuje i samotným fikčním osobám, pokud budou splněny jisté funkce (Doležel 1998: 153-154), totiž:

- 1) Mluvčí musí být věrohodný (spolehlivý)
- 2) osoby fikčního světa musí mít o dané entitě všeobecně souhlasné mínění
- 3) virtuální entita nesmí být zbavena ověření autoritativním vyprávěním

Zdá se, že tyto podmínky můžeme zahrnout do námi výše zmíněných, ale blíže neurčených „specifických kritérií výběru a relativity“. Můžeme se doptávat na informace z textu implicitně či explicitně plynoucích, ale abychom tyto informace mohli pokládat za fikční fakt, musí splnit všechny tři výše stanovené podmínky. Domníváme se, že konkrétně určené podmínky u Doležela můžeme ztotožnit s obecně definovaným fikčním operátorem u Ronenové. Takto Doleželem vymezený fikční operátor nám může pomoci určit hranice mezi jednotlivými fikčními světy v textu (viz svět viděný Donem Quijotem a svět kolem něj).

Ve vyprávění v osobní ich-formě či subjektivizované er-formě je však dvoustupňové ověření nedostačující. Doležel tak zavádí stupňovité ověření, založené na skutečnosti, že „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“ (Doležel 1998: 155). Autorita postav je dána konsensem a koherencí; jinými slovy, promluvy fikčních postav jsou stejně

skutečné jako promluvy osob reálných, „jestliže jsou jejich ‚zprávy‘ koherentní a jestliže jsou přijaty ostatními obyvateli jejich světa“ (Doležel 1998: 156). Jako příklad Doležel uvádí svět paní Bovaryové: v plánu, rozvrhnutém autoritativním vypravěčem (čili v plánu jednou provždy stanoveném – fikční fakty zmíněné autoritativním vypravěčem jsou tudíž neměnné), se mísí „osobní světy“ jednotlivých postav, do hry vstupují subjektivizované informace, fakty, které jsou podány s menší či větší mírou osobní perspektivy. Jistý stupeň ověření je dán skutečností, že vyprávění je podané ve třetí osobě.⁵ Podobně je tomu u vyprávění v ich-formě, které Doležel ztotožňuje „s přímou řečí fikčních postav ve formálních, sémantických a indexových rysech“ (Doležel 1998: 157). Rozdíl oproti autoritativnímu vypravěči tkví v tom, že subjektivizovaný vypravěč dochází ke své ověřovací autoritě jiným způsobem: na rozdíl od vypravěče autoritativního nestojí „nad příběhem“, jeho větší či menší přítomnosti „uvnitř“ je vystavováno zvýšené recepti čtenáře a jím sdělené informace jsou častěji podrobovány jejich zkoumáním a rozborům. Jinými slovy, zatímco u autoritativního vypravěče řadu informací přijmeme za příběhu vlastní, u vypravěče v ich-formě pečlivěji rozvažujeme, kterou informaci lze vzhledem k povaze textu a příběhu považovat za věrohodnou.

2.2 Model pravdivostních hodnot a způsoby dotazování se na fikční svět

Již jsme se neúplností fikčních entit a fikčního světa jako takového v krátkosti zabývali výše. Zatímco u ověřovací funkce šlo především o „kvalitu“ otázky, neúplnost fikčního světa a zejména pak jeho nasycení určuje jejich kvantitativní ráz. Tedy zatímco u ověřování jsme zjišťovali, *jestli odpověď na tu či onu námi zjišťovanou věc je pravdivá* (a jestli ano, tak do jaké míry), v tomto případě nás zajímá, *je-li vůbec na místě naši otázku položit*. Jako čtenáři tušíme, že častokrát nemá smysl doptávat se na informace, které z textu přímo nevyplývají ani nejsou

5 U stupňovitého ověření se nabízí srovnání s Bachtinovou polyfonií. Podléhají fikční promluvy jednotlivých postav v Dostojevského Zločinu a trestu Doleželově stupňovitému ověření? Do jaké míry se myšlenka polyfoničnosti a stupňovitého ověření kryjí?

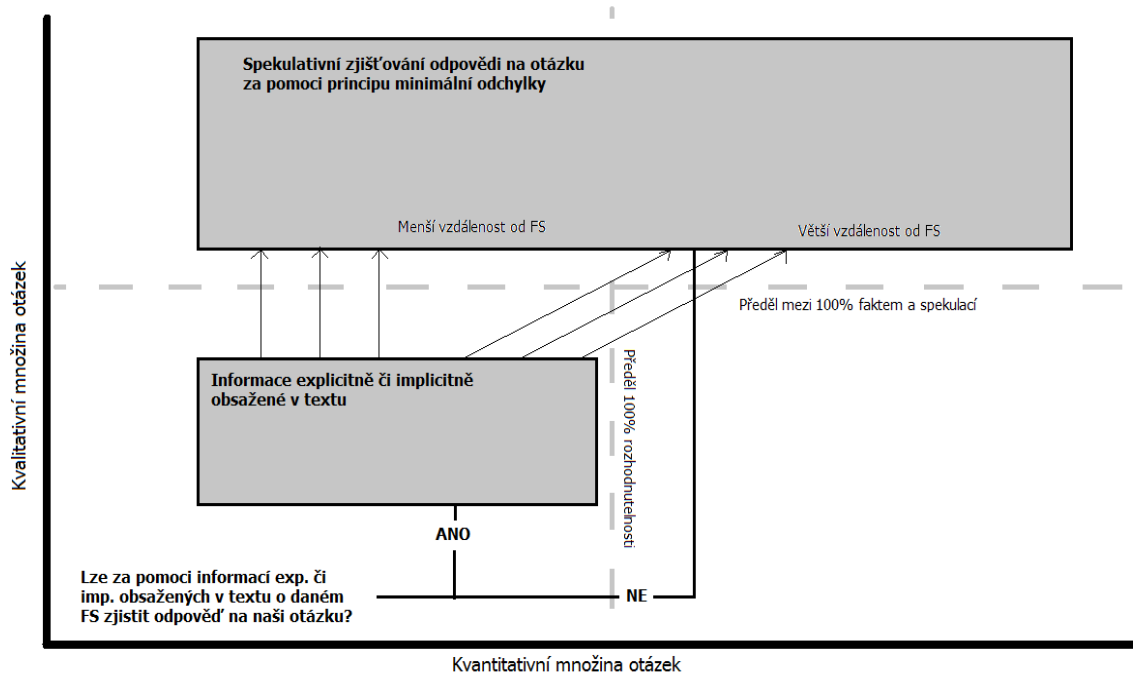
implicitně obsažené. Každý text se totiž potýká s neúplností; rozvržení a velikosti „mezer“ jsou však u každého textu různé. Nekonečná variabilita a nepostihnutelnost konkrétního schématu „mezerovitosti“ (či – vzato z druhého konce – nasycení) nám prozatím nedává jinou možnost, než zařadit tento tvořivý prvek do obecné kategorie literárnosti. Zároveň můžeme souhlasit s Iserem, který právě mezery v textu a místa nedourčenosti chápe jako prostory, v nichž můžeme užít vlastní představivosti (Doležel 1998: 172).⁶

Abychom mohli vznést dotaz, musíme právě na základě nedourčenosti a nasycenosti dojít k závěru, je-li takový dotaz vůbec relevantní. Jestliže jsme dokoukali šestidílnou sérii Hvězdných válek a následně se zeptáme, zda se na Tatooinu pěstují slunečnice, musíme nejprve zjistit, jestli ve snímcích bylo něco takového explicitně zobrazeno, popř. jestli na tuto informaci bylo implicitně poukázáno. Pokud se toto neprokáže, stává se otázka nerozhodnutelnou a posouvá se do roviny spekulací. Tím se však otázka rovněž posouvá mimo rámec kvantitativního výčtu množství otázek, jež jsou vůči danému fikčnímu stoprocentně rozhodnutelné, a zabydluje se pouze ve skupině druhé, totiž ve skupině otázek založených na kvalitativním rozlišení. Zároveň s tím se nutně mění její syntaktická podoba na „*je možné, aby se na Tatooinu pěstovaly slunečnice?*“ Nyní je na místě Ryanové princip minimální odchylky, kdy na základě nabytých znalostí o světě Hvězdných válek budeme tyto informace nejrůznějšími způsoby kauzálně propojovat, kdy dokonce můžeme tvořit fakta nová, což nám *částečně* umožňuje *částečná* znalost přírodního, sociálního či ekonomického řádu světa Hvězdných válek provázaného s aletickými, deondickými, axiologickými a epistemickými omezeními.

Jediné, co nám zbývá určit, je „vzdálenost“ zjišťované skutečnosti od samotného fikčního světa. Zdá se, že čím více fikčních faktů si musíme sami pro zodpovězení dotazu vytvořit, tím je otázka méně svázána se samotným fikčním světem. Odpověď na otázku, jestli je možné, aby ve fikčním světě Rychlých šípů přistál uprostřed

⁶ V tomto bodě se musíme ohradit vůči tezi Bohumila Fořta, který píše: „...tato funkce [intenzionální funkce nasycení] poukazuje na skutečnost, že fikční světy jsou ze své podstaty neúplné entity, jejichž nedílnou součástí jsou nezaplňitelné mezery – v protikladu k nejrůznějším recepčně založeným literárněteoretickým koncepcím, které zpravidla trvají na tom, že čtenáři nějakými způsoby doplňují místa nedourčenosti ve svých konkretizacích literárních děl, teorie fikčních světů pokládá mezery za nedílnou součást fikčních světů“ (Fořt 2012: 206-207). Bohumil Fořt se zde vypořádává po svém s recepčními teoriemi, my však budeme předpokládat, že oba argumenty postavené ve Fořtově myšlence do protikladu, jsou jen dvěma stranami téže mince.

Stínadel létající talíř, by vyžadovala tak nejistě vykonstruovanou myšlenkovou operaci, že by její délka a nesrozumitelnost sama o sobě podryvala nároky, jež by si případně činila na svou pravdivost.



Jak můžeme z tabulky vypožorovat, z menšího rámečku vedou šipky na dvě strany. Text nám totiž přímo či nepřímo zpřístupňuje informace, na jejichž základě můžeme snadno vytvářet otázky. Týká-li se otázka faktu, který je přímo zmíněn v textu, pak se nám dostane odpovědi, v níž nebude místo pro nějakou pochybnost (zůstáváme v malém rámečku). V momentě, kdy musíme použít intuici a řadu inferenčních úkonů, se posouváme do většího rámečku. Čím více jsou naše otázky (a tím i poskytnuté odpovědi) spekulativní, tím více se přesouváme do spektra orientovaného na pravou část obdélníku. Větší vzdáleností od FS pak myslíme to, že některé odpovědi nemusím korespondovat se zavedeným řádem fikčního světa⁷. S možností zodpověditelnosti otázky, případně vyvozování a konstruování faktů založených na *našich* znalostech fikčního světa, souvisí pojem encyklopedie, resp. fikční encyklopedie. S termínem v této věci přišel Umberto Eco (Eco 2010). Naše aktuální

⁷ Do této fáze nejčastěji spadají hádky fanoušků nejrůznějších knih, filmů a seriálů týkajících se dalšího vývoje příběhu (máme-li před sebou narativ na pokračování). Jestliže byl jednou ustaven fikční svět s jistými pravidly, neznamená to, že ty by se nemohly změnit nebo že by nemohly být doplněny. Řada různorodých názorů na budoucí vývoj příběhu a podobu fikčního světa je důkazem toho, že pro nalezení odpovědi, kterou *ředpokládáme*, jsme schopni se od fikčního světa vzdálit.

encyklopedie podléhá značné subjektivizaci v osobě každého z nás. Každý čtenář na základě svých vlastních čtenářských (a jiných) zkušeností a kompetencí svou encyklopedii obohacuje a rozvíjí rozličným způsobem. Eco často poukazuje na jistý problém spjatý s hermeneutikou: (fikční) encyklopedie čtenáře žijícího před sto třiceti lety bude nutně odlišná od člověka žijícího nyní. Svě domněnky objasňuje na příkladu nejasného porozumění pojmu coupé, který býval často zaměňován s broughamem, což byl jiný, byť podobný typ dopravního prostředku taženého koňmi (Eco: 160-2). Z Ecova výkladu plyne, že jestliže ani tehdejší čtenář nedovedl jasně rozlišit dva druhy kočáru, jaké problémy s těmito pojmy může tím spíše mít současný čtenář? Doležel k tomuto dodává, že „znalost fikční encyklopedie je nezbytně nutná k tomu, aby čtenář pochopil fikční svět“ (Doležel 1998: 181). Pro výše uvedené schéma je důležité, že celý proces zjišťování ne/pravdivosti a ne/možnosti položení dané otázky je podmíněn osobními encyklopediemi každého z nás.⁸

2.3 Neúplnost jako zásadní distinktivní rys mezi možnými a fikčními světy

Již bylo řečeno, že zásadním kritériem, které množinu fikčních světů vyčleňuje ze světů možných, je kritérium jejich neúplnosti⁹ (RONENOVÁ 2005 [1994]: 128). Nebyla-li by neúplnost chápána jako distinktivní rys fikčních entit, eliminovali bychom tak specifickosti existence a s ní spjaté logické sémantiky. Autorka neúplnost definuje jako vlastnost, která zajišťuje, že předměty fikčního světa nebudou nikdy zcela určeny po všech svých stránkách. To tedy znamená, že místa nedourčenosti nelze z fikčních předmětů nikdy důsledně eliminovat. Jasně definovaná, chápána a viditelná logicko-sémantická hlediska stojí jaksí v kontrastu s pohledem recipienta: Ronenová

8 Za výmluvný považujeme příklad z osobní zkušenosti. Jeden známý si na základě textu písně vytvořil v hlavě fikční svět, ve kterém se odehrává popisovaný příběh. Text pojednával o dvou mužích na pistolovém souboji. Přítel opomenul skutečnost zmíněnou v jednom verši, totiž že v momentě, kdy jeden z mužů minul svého protivníka, jeho kulka „se zaryla do písku“. Na základě této a řady dalších indicií se lze domnívat, že se jedná o pistolový souboj na Divokém západě, nikoli o vyřizování účtů mezi dvěma západoevropskými gentlemány. Jeho vize dvou mužů s parukami na hlavách a mušketami v ruce nemusí být mylná, avšak zdá se, že verze se dvěma kovboji je na základě poskytnutých informací přijatelnější.

9 Kritéria fikčních světů vyděluje podrobněji Doležel, viz (uvést danou pasáž, kde se zmiňuje o třech závažných vlastnostech FS)

říká, že při četbě literárního díla si mezery, tj. místa nedourčenosti, sotva kdy uvědomujeme¹⁰ (srov. Ryanová 1997: 576; Ryanová 2005). Chápání neúplnosti není zcela jednoznačné ani mezi teoretiky, kteří se fikčními světy zabývají. Ronenová rozpoznala celkem čtyři rozdílné tendence v nahlížení na problém neúplnosti: (1) V nahlížení na neúplnost se může odrážet aktualistický přístup, v jehož rámci je existence podstatnou vlastností předmětů. Platinga říká, že pokud něčemu jednou přisoudíme vlastnost existence, pak tato entita nutně existuje ve své úplnosti. Parsons pak toto ostré rozlišení rozvolňuje tvrzením, že existence či neexistence není určující vlastnost pro individualizaci předmětů: „Existence a neexistence (jsou) alternativní charakteristiky určité entity a nerozhodují o individualizovanosti a odlišnosti příslušných předmětů.“ (Ronenová 2005 [1994]: 138) (2) „Neúplnost lze objasnit hypotetickou představou *různých modů nebo stupňů existence*“ (Ronenová 2005 [1994]: 139, kurzíva RR). Přístup, který zastává Pavel, vychází z myšlenky, že ve fikčním světě jsou informace, jež jsou nám o daném předmětu poskytnuty, vždy neúplné. Příčina rozvrstvení existence pak tkví v mnohosti prostředků, jimiž lze ověřovat pravdivost výpovědí. Obdobný přístup, reprezentovaný Wolterstorffem, řeší tuto problematiku zavedením teorie druhů. Fikční entity nereferují k někomu/něčemu konkrétnímu, ale svou nutnou neúplností reprezentují pouze jistý druh. Podle Wolterstorffa se tedy „v literárním fikčním světě nereferuje k fikčním jednotlivinám, nýbrž k preexistujícím typům.“ (Müller 2012: 430) Čičikov z Gogolových Mrtvých duší není zcela individualizovanou jednotlivinou, nýbrž pouze typem, druhem „Čičikov“. (3) Neúplnost fikčních entit není absolutní. Jinými slovy – ve světě fikčních entit je nám sice poskytnut jen určitý výběr vlastností, avšak v případě, že je vlastnost vybrána z maximální množiny vlastností, čítající nekonečné jejich množství, jsme se nedopustili radikálního výběru a „neúplnost (se) nejeví jako radikální logická odchylka toho typu, jaký obvykle popisují filosofové.“ (Ronenová 2005 [1994]: 142).

10 Problém, který ve své studii řeší Aneta Wysztygiel, se dle našeho mínění má cílem. Teorie fikčních světů je na roveň mimesis postavena z hlediska nahlížení na tvorbu fikce z jakési vyšší perspektivy. Pod mikroskopem teorie fikčních světů je badateli poskytnuto vícero přesnějších nástrojů k rozebrání entit, jejich způsobů tvoření, vzniku a reference. Domníváme se, že princip minimální odchylky stojí na pomezí teorie fikčních světů a mimesis, přičemž ani jedna z teorií si nemůže nárokovat právo na jeho vlastnictví: čtenář sice v místech nedourčenosti předpokládá, že k žádné radikální změně nedošlo a že lze tedy nezminěnou skutečnost vztáhnout k aktuálnímu světu (což hraje pro mimesis), nicméně nemá prázdný problém s tím, kdyby autor jeho přesvědčení kdykoliv v průběhu narace vyvrátil zcela rozličným tvrzením (což odpovídá teorii fikčních světů).

Je nasnadě, že tento přístup odporuje přístupu zastávanému Parsonsem a Wolterstorffem: Parsons ve fikčních entitách vidí jejich radikální neúplnost, přičemž nepřipouští skutečnost (podobně jako Wolterstorff, který namísto individualit chápe postavy jako druhy), že autor, jenž postavy a fikční svět kolem nich tvoří, k celému problému přistupuje jinak – postavy vidí v jejich úplnosti a nám, čtenářům, zpřístupňuje jen určité oblasti, množiny vlastností. „Podle tohoto principu se fikční entity entity jeví v základě jako velice podobné entitám reálným, s tou výjimkou, že v případě fikčních entit o nich náhodou víme méně.“ (Ronenová 2006: 142). (4) Dosavadní výklady neúplnosti se opíraly o logicko-sémantický základ, poslední pak reprezentuje estetiku. Mnozí badatelé v neúplnosti vidí estetický záměr autora: to, co je zamlčeno, je ve své důležitosti postaveno na roveň explicitně zřejmým či implikovaným faktům. Ronenová cituje Doležela (viz výše) a dále zmiňuje Pavelovu „teorii“ maximalizace a minimalizace neúplnosti založenou primárně na literárněhistorické rovině. Fikční svět je tvořen ve vztahu narativu, jenž se vine jeho časoprostorovým uspořádáním – proto, jak tvrdí Goffman, je pro nás znalost řady vlastností fikčních entit irelevantní, jelikož se přímo i nepřímo nevztahují k vývoji událostí (Ronenová 2006: 144).

Definice neúplnosti není zdaleka jediným problémem, který společně s tímto pojmem vyvstává. K zamyšlení vede také to, zda může být neúplnost (coby jednou definovaný¹¹, a tudíž homogenní pojem) vztažena celoplošně jak na všechny entity fikčních světů obecně, tak i na předměty uvnitř konkrétního fikčního universa. Liší se od sebe svou úplností a nedourčeností entita zkonstruovaná z vlastností přijatelných jen v daném fikčním světě a entita přejetá ze světa aktuálního? Za předpokladu, že přijmeme fakt, že se dané entity liší, můžeme rovněž přistoupit na Parsonovo členění na domácí předměty (*native*) a předměty přistěhované (*imigrant*). Zatímco domácí předměty sestávají z vlastností určených daným fikčním světem, vlastnosti předmětů přistěhovaných mohou být korelovány s vlastnostmi mimo fikční svět (Parsons 1980: 57). Parsons distinkci předmětů založil na tzv. mimojaderných vlastnostech, „které charakterizují domácí předměty jako neúplné a neexistující, zatímco přistěhované jsou úplné a existující“ (Ronenová 2006: 146).

11 Přes rozrůzněnost vnímání neúplnosti předpokládáme, že jsme si vybrali jeden ze způsobů jeho nahlížení, a tím se řídíme.

Jestliže vydělujeme fikční a nefikční předměty, je zřetelné, že oběmu nepřisuzujeme stejný status. Segregacionistický přístup lze spatřit i v Castañedově uvažování: „Fikční hrdina není prostě (...) reálný hrdina zbavený specifických a individualizujících vlastností nebo rysů. Fikční předměty zůstávají plně nereálnými, patří do oddělené sféry vlastní jen jim. Rozdíl mezi oblastí fikce a oblastí reálného je propastný“ (Ronenová 2006: 147¹²). Čistě fikčním (domácím) entitám je zpravidla přisuzována menší kvalitativní váha než entitám přistěhovalým – ty jsou ve své úplnosti hodnoceny jako maximální, pravdivé. Není od věci se nyní na celou problematiku podívat prizmatem konfliktu mimesis, vztahující fikci k nápodobě aktuálního světa, a teorie fikčních světů, jež se pokouší dokázat, že fikční světy jsou na světě aktuálním nezávislé.

12 Citováno dle CASTAÑEDA, Hector-Neri: „Fictional and Reality: Their Fundamental Connections“, *Poetics* 8, 1979, s. 31-62.

3 Mimesis X fikční světy

3.1 Co vzešlo z diskuse?

Zdá se, že od dob, kdy se ustavila teorie fikčních světů, nebyla vznesena závažnější námitka proti její koherenci. Jako by byla všemi když ne přijímána či respektována, tak alespoň bez připomínek přehlížena. V posledních letech – míním tím roky 2009 a výše – však teorie fikčních světů musela a stále musí čelit řadě zpochybňujících námitek: pravděpodobně nezávisle na sobě se objevily články Anety Wysztygielové a Tomáše Koblížka, dotýkající se několika závažnějších bodů, o které se TSF opírá. Jak se dále ukáže, oba články mají styčný bod v podobě problematizování vztahu mezi fikčními světy a mimesis. Pokusíme se ukázat, že námitky a připomínky Wysztygielové a Koblížka by měly své oprávnění, avšak pouze za předpokladu, že by vyrůstaly ze stejných literárněvědných a filosofických rámců.

Ještě před tím si dovolíme krátkou odbočku: Ryanová a Maítrová (Ryanová: 2012) prezentovaly dva různé modely textové typologie; Maítrová rozlišovala čtyři typy textu, a sice

- 1) text referující k historickým událostem,
- 2) text postihující možné stavy vycházející z aktuálního světa,
- 3) texty, jež oscilují mezi možnými a nemožnými světy,
- 4) texty, které nemohou být spojeny s možným stavem aktuálního světa.

Ryanová pro změnu vytvořila typologii zakládající se na rozdílných interpretacích přístupnosti. Ve fikcializované historii přístupnost spájí fikční svět s aktuálním prostřednictvím běžně známých dějin, geografie a vybavením individuí. V realismu (včetně historické fikce) jsou přírodní zákony respektovány, nicméně do fikčního světa jsou přidány další postavy. Ve fantasy a pohádkách jsou porušovány přírodní zákony, přičemž však zákony logiky nadále fungují. Nakonec v některých básních a postmoderních dílech je logika sama převrácena, zařazujíc tak svět textu mezi světy nemožné.

Výše popsané uspořádání textů vychází z jednoduchého předpokladu: texty

můžeme řadit dle toho, do jaké míry odpovídají či neodpovídají aktuálnímu světu a jeho historii. Lze tedy určit světy se „silnější vazbou“ a se „slabší vazbou“ na aktuální svět. Jsme oprávněni tvrdit, že texty lze rozdělit podle toho, do jaké míry naplňují podstatu mimesis a do jaké míry se od ní odlišují? Tohoto problému se dotýká i Aneta Wysztygielová.

„Základním krokem mimetické interpretace je přisoudit fikční entitě skutečný prototyp. (...) Je zřejmé, že mimetická funkce nabízí jistou sémantiku fikčnosti. Tím, že spojuje fikční jednotlivinu s odpovídajícím skutečným protějškem – postavy legendy s historickou osobou, portrét se skutečným člověkem, fikční příběh se skutečnou událostí, fikční prostředí se skutečným místem –, přiřazuje fikčním termínům referenty. ‚Univerzem diskursu‘ fikčních textů je skutečný svět“ (Doležel 1998: 21-22).

Tato rozsáhlejší citace stojí dle mého v centru všech zmínek o mimesis v Heterocosmích. Doležel se k mimesis obrací na vícero místech, ale uvedená citace tvoří samotné „nejtvrdší“ jádro. Jak se ukázalo, jedná se o poměrně těkavý materiál, který se (a nutno opět podotknout, že z jistého úhlu oprávněně) při styku se zastáncem teorie mimesis může snadno vznítit. Doležel velmi zběžně nastiňuje problematiku mimesis, aby se s ní o několik stránek později vypořádal a přisoudil referenci fikčních entit nikoliv ke skutečnosti, ale ke světům, jichž jsou součástí, čili k sobě samým.

Doležel v mimetické funkci vidí možnou „hrozbu“, která může mít neblahé důsledky pro interpretování fikčních jednotlivin. Ve chvíli, kdy před námi vyvstane jakákoli fikční entita, která nemá svůj reálný protiklad, uchyluje se mimesis k zobecnění a mnohdy až bagatelizování problému. Jinými slovy: zatímco u Tolstého Napoleona nemáme problém najít konkrétní prototyp v reálném světě (tj. Napoleon jakožto skutečná historická postava), jinak se to má s Raskolnikovem. Ten svůj přímý předobraz v reálném světě nemá, a proto často říkáme, že Raskolnikov reprezentuje jisté univerzality (Doležel 1997: 602); vyjímáme konkrétní vlastnosti entit a vztahujeme je k vyšším, univerzálním platnostem. Doležel se nespokojuje ani s tzv. pseudomimetickou funkcí, kterou označuje ty výroky, jež neimplikují skutečnost, že „fikčním jednotlivinám (...) nejsou přiřazovány žádné reálné entity“. (Doležel 1997: 604). I pseudomimetická funkce totiž brání možnosti zeptat se, jakým způsobem jsou

fikční světy tvořeny.

Aby nedocházelo k takovému „ztrátám“, říká Doležel, že pouze nahlížením textu skrze teorii fikčních světů docílíme jeho plného uchopení. Nejenom Doleželovo pojetí fikčních světů, ale i náhledy dalších badatelů budou rozebrány níže. Pozastavme se tu však ještě u výtek Anety Wysztygielové směřované právě k Doleželově ostré distinkci mezi mimesis a teorií fikčních světů (Wysztygiel 2011). Ta se kriticky staví k Doleželově striktnímu odmítnutí mimetického čtení a tvrdí, že mimesis nelze eliminovat z praxe interpretace textu. Podle ní je mimesis „nutnou podmínkou pro konstukci smyslu jazykového útvaru“ (Wysztygiel 2011: 10). Jakousi nemohoucnost vystrnadit mimesis z procesu interpretace estetického díla pak ilustruje vztah mimesis k pojmu *cross-world identity*, který v očích badatelky nedefinuje nic jiného než odkaz ke skutečnosti. *Cross-world identity* tedy pojmenovává tu samou skutečnost, bez významových změn transferovanou z mimetického diskursu do sféry fikčních světů (Wysztygiel 2011: 8). Nejen na tuto skutečnost však Doležel reaguje v závěru svých *Heterocosmik*, když zmiňuje fikční encyklopedii (Doležel 1998: 178). Čtenář si v průběhu čtení vytváří svou vlastní fikční encyklopedii, jíž používá k dekódování a interpretování intensionální roviny textu. Mějme na paměti, že pro každé dílo si čtenář musí vystavět novou encyklopedii. Tato paralelnost encyklopedií nám umožňuje tvrdit, že čtenářova encyklopedie není jediná a všezahrnující, *s jádrem tvořeným jeho aktuálními kognitivními znalostmi*, nýbrž že se jedná o zcela samostatné encyklopedie. Je nasnadě, že fikční encyklopedie je z větší či menší části tvořena aktualizovanými pojmy reálného světa¹³, přesto nemůžeme říct, že by aktuální znalost tvořila gró kognitivních kompetencí čtenáře v jednotlivých encyklopediích. Poznatky aktuálního světa nejsou v interpretaci fikčního světa o nic méně či více důležité než poznatky z tohoto světa vyvozené.

Tomáš Koblížek tematizuje poněkud jiný problém. Irelevantnost teorie fikčních světů spatřuje v tom, že „zastánci tohoto způsobu uvažování o literatuře zanedbávají klíčový rys básnické řeči a chápou ji po způsobu běžného sdělovacího jazyka: poezie v této perspektivě nedokáže nic jiného, než prostředkovat vztah k jednotlivým předmětům, postavám či událostem“ (Koblížek 2010: 45). Teorii fikčních světů

¹³ Čtenář má obvykle tendenci „prázdné“ či nedořečené pasáže interpretovat právě za použití aktualizovaného vědění, pokud v textu není naznačeno jinak. Použití aktuální encyklopedie koresponduje s principem minimální odchylky Marie-Laure Ryanové.

posléze podrobuje kritice prizmatem filosofie a tvrdí, že teorie není dostačující právě proto, že se nesnaží dílo interpretovat, nýbrž popsat. Takový přístup Koblížek hodnotí jako bezprizorní. Koblížek vidí smysl právě v interpretaci literárního díla vzhledem k realitě, k naší zkušenosti: „Otázka fikce je bezprostředně a bytostně spojena s otázkou po fenoménu literatury. Pokud fenoménem chápeme způsob, jak se s věcí setkáváme, jak se nás věc dotýká, je potom fikci nutno chápat jako způsob, jakým nás *oslovují* předmětné významy v básnické řeči (Koblížek 2010: 58, kurzíva MZ).

Základní rozpor tedy tkví v tom, že teorie fikčních světů není podle Koblížka schopna pojmut interpretaci díla v celé šíři a hloubce, jelikož je schopna pouze předmětných vztahů. Takové omezení vnímá jako nepřijatelné; TFF si nemůže činit nároky na komplexní rozbor a interpretaci díla – jinak by se mohlo zdát, že poezie (v širokém slova smyslu) dokáže pouze „zachycovat myšlenky, které lze pregnantně či pregnantněji vyjádřit jazykem filosofie“ (Koblížek 2010: 45). Zdá se nám, že největší výtky pak směřuje k tomu, že v oné „interpretaci“ fikčního světa, kterou TFF nabízí, nejde o nic jiného než daný svět popsat. Zatímco interpretaci myšlenek literárního textu a vztažení významu entit díla k aktuálnímu světu¹⁴ lze považovat za „dynamický sémantický proces“, v případě jednoduchého popsání světa jinými slovy, navíc ve vši snaze o objektivitu a co nejmenší subjektivní angažování, nemůžeme mluvit o interpretaci v původním významu tohoto slova: jde spíše o nenáročnou přeformulování pravidel daného světa do jazyka a názvosloví společného pro všechny možné fikční světy. Právě v tom Koblížek spatřuje slabinu TFF: v jejím slabém interpretačním charakteru, v tom, že prostřednictvím TFF „se pouze konstatuje, jaké osoby se v díle vyskytují a k jakým událostem v rámci příběhu dochází. (Koblížek 2010: 54)“ Do protikladu s TFF staví Koblížek „filosofické čtení“, disponující pro změnu silnou interpretační schopností, které však podobně jako TFF není schopné vnímat dílo s ohledem na to, co jej činí uměleckým dílem.

Koblížkovy výtky jsou postaveny na jakési nedotknutelnosti pojmů poetika, poetičnost či literárnost (půjdeme-li ještě dál, můžeme připojit i ozvláštňení). Nesnadná (nemožná) definice těchto pojmů otevírá široký prostor pro mezioborovou intervenci, kdy se pokaždé může poetika vykládat v různém odstínění a pokaždé (v

¹⁴ Viz např. Doleželova práce s jednotlivinami a obecninami v Heterocosmích a pasáži o mimesis (Doležel 1998: 21-25; také Doležel 1997).

rámci toho či onoho diskursu) půjde o pojetí, které bude splňovat požadavky na relevantnost definice. Teorie fikčních světů se pokouší tyto pojmy vykládat pomocí extenzionálních a intenzionálních struktur. Od toho se také odráží první kritika směřující ke Koblížkově stati, a sice v podání Bohumila Fořta (Fořt 2010: 67). Fořt tvrdí, že Koblížek ve studii ignoruje intenzionální strukturu textu, se kterými TFF pracuje a která tvoří neodmyslitelnou součást struktury extenzionální, jíž Koblížek napadá pro její plochost, předmětnost. Sami teoretikové fikčních světů jsou si přitom vědomi propojenosti a neoddělitelnosti obou struktur. Více než polovina kritiky je věnována vysvětlení, co to jsou extenzionální a intenzionální struktury, my se však domníváme, že Koblížkovy připomínky měly jiný účel: chtěl poukázat na přílišné zjednodušení poetiky na problém extenze a intenze, na to, že si teorie fikčních světů činí nároky na zodpovězení otázek spjatých s problémem: Co činí literaturu literaturou. Obává se toho, že problematičnost poetiky by se tímto mohla uzavřít jako vyřešená věc, přičemž by již nezůstal sebemenší prostor pro rozšiřování a pozměňování definice a vnímání poetické funkce. Právě tohle mohl mít Koblížek na mysli, když psal, že by bylo „třeba vytvořit takový pojem hloubky, který by v sobě podržoval fenomén složitého a obtížného“ (Koblížek 2009: 58, cit. d. Fořt 2010: 69), což si Fořt vyložil jako útok proti teorii fikčních světů.

Domníváme se, že výtky Tomáše Koblížka a reakce Bohumila Fořta se příliš nekryjí ve svých argumentech: Koblížek se obává přílišné redukce poetické funkce, Fořt je schopen poskytnout odpovědi pouze zvnitřku rámce TFF.

Jiného problému Koblížkova příspěvku si povšiml Aleš Haman (Haman 2010: 62). Koblížek podle něj přechází k filosofickému pojetí celku světa „prezentovanému na zasvěceném, leč z hlediska Doleželovy koncepce irrelevantním výkladu názorů Husserlových, Patočkových a Heideggerových“ (Haman 2010: 61). Tvrdí, že odmítnutím Doleželova přístupu, tj. odmítnutím „členění fikčních světů na ‚atomizované jednotky‘, na ‚sady prvků‘“, a nepřijetí prezentovaného „členění stavů a událostí“ se tak problematika, „která je v jádře uměleckou“, přenáší na filosofickou rovinu (Haman 2010: 61-2). Toho si povšiml i Fořt, který Koblížkovi rovněž vytýkal převedení problematiky do zcela jiného rámce. Haman však dále píše, že proto, aby mohl diskusi o fikčních světech stočit filosofickým směrem, dopustil se jistého sofistického triku: „Podle jeho [Koblížkova] mínění ‚pokud přistoupíme na tvrzení,

že literárnímu dílu (...) přísluší vztah reference k možnému světu (jenž je vyložen jako určitá kombinace jednotek či stavů věcí, hlásíme se tím k předpokladu, že to, co tvoří svět naší zkušenosti (tedy to, co je podle teoretiků fikčních světů skutečné), je konečná množina stavů, jež se určitým způsobem skládají a kombinují. Přistoupit na teorii fikčních světů tedy znamená připustit, že skutečnost je utvářena množinou určitým způsobem kombinovatelných jednotek.“

Dovolili jsme si odcitovat téměř celý odstavec z toho důvodu, že uvedený Koblížkův předpoklad je dalším příkladem nesouladu mimetického přístupu a teorie fikčních světů. Zatímco Wyszygielová ve svých tezích tvrdí, že stavební základy fikčních světů tkví ve světě aktuálním (a nikdo z teoretiků fikčních světů toto nepopírá), Koblížek k problému přistupuje z druhé strany a (mylně) spatřuje, že Doležel rozkládá i aktuální svět na ty samé elementární jednotky, jako světy fikční, a to proto, aby oba učinil pro svou teorii přístupné a kompatibilní. Dovolíme se v tomto místě ohradit jak proti statí Wyszygielové, tak i Koblížkově: TFF se neustále potýká s neschopností uvedení fikčních (potažmo možných) světů do nějaké souvztažnosti se světem aktuálním. Pavel rozlišuje mezi segregacionistickým přístupem, jehož zastánci chápou povahu fikce jako odchylku od aktuálního stavu věcí, od standardní logiky a od normálních sémantických pravidel,¹⁵ a přístupem integracionistickým, který se naopak snaží zastříit veškeré rozdíly mezi světy a jehož základním východiskem je, že mezi jednotlivými světy se dá bez problémů přecházet (Pavel 2012a: 29-37). Ronenová zmiňuje několik přístupů k možným světům: Modální logik Lewis chápe možné světy a aktuální stav věcí „jako stejně realizované možnosti“ (Ronenová 2006: 62). Goodman tvrdí, že všechny možné světy leží uvnitř hranic světa aktuálního¹⁶ (Goodman 1983: 57). Mnozí filosofové vnímají logiku fikce jakožto nelogiku: „Logika fikčních světů je mnohem anarchističtější než logika světů relevantních: logika světa spjatého s fikčním dílem může být jakákoli logika, kterou si autor vybere“ (Ronenová 2006: 43)¹⁷. Ronenová sama dále zmiňuje, že je zřejmé, že „možné světy jsou vskutku neaktualizované, ale aktualizovatelné“ (Ronenová 2006:

15 Máme na mysli segregacionisty nového ražení: „Zatímco segregacionisté ze staré školy odmítají fikční diskurz na ontologickém základě a domnívají se, že když pan Pickwick neexistuje, je celý román nepravdivý a falešný, segregacionisté nového ražení se hlásí k teorii řečových aktů, hlásají separaci založenou na rozdílech mezi žánry diskurzu (...)“ (Pavel 2012a: 30).

16 „All possible worlds lie within the actual one.“

17 Citován ROUTLEY, Richard: „The Semantic Structures of Fictional Discourse“, *Poetics* 8, 1979, s. 3-30

64).

Vidíme tu celou řadu přístupů možných světů ke světu aktuálnímu. Problém opravdovosti a možnosti možných světů, jejich odkazování ke světu aktuálnímu není vyřešen ani mezi teoretiky možných světů samotnými. Jestliže nejsou vyřešeny tyto základní otázky spjaté s možnými světy, z nichž teorie fikčních světů primárně vychází, je zřejmé, že celá teorie je protkána řadou nezacelených mezer a nedostatků, takže případná otázka *Jakým způsobem by TFF mohla asimilovat mimetickou doktrínu*¹⁸ je zcela irelevantní. Jeden přístup nemůže ve své úplnosti nahradit druhý. Vynaložené úsilí teoretiků a řada zmíněných nedořešených pokusů a otevřených teoretických přístupů k věci nás stále více utvrzují v tom, že teorie fikčních světů se s mimetickým přístupem *doplňuje*. Je neoddiskutovatelné, že ve své podstatě každý text vychází z jisté struktury znaků, struktury, jež byla vynalezena v našem světě, a tudíž – na té základní, jazykové rovině – veškeré (fikční) texty přísluší světu aktuálnímu. I když opomineme tuto banální pravdu, dostaneme se k dalšímu, řekněme sémantické problému: jakoukoliv skutečnost uvedenou ve fikčním světě je nutné pochopit (rozuměj interpretovat) za pomoci námi osvojených pravidel a zákonitostí, naučených a zkušeností potvrzených pravd. V tomto smyslu nemůžeme mimesis odmítnout a jakýkoliv pokus o přiznání stejné váhy fikčním světům, jakou disponuje svět aktuální, se nutně setká s nezdarem. Teorie fikčních světů nám proti tomu poskytuje nástroje pro rozbor fikčního díla ze „statického, plochého hlediska“. Onou plochostí zde opět narážím na Koblížkovy obavy, že literatura v pojetí TFF ztratí hloubku, co se týká její poetiky. Domníváme se, že TFF by si neměla činit nároky na zodpovězení otázky *Co je to poetika, ale Jakým způsobem se s poetikou zachází uvnitř (obsah) i vně (forma) fikčního světa*¹⁹.

18 Doležel se o to pokusil – a řekněme, že poněkud neobratně a zkratkovitě – v úvodu svých *Heterocosmik* (Doležel 1998: 21-24), kde odsunul mimesis na vedlejší kolej tvrzením, že „mimesis vysvětluje jen ty fikční entity, které můžeme uvést ve vztah se skutečnými prototypy“ (Doležel 1998: 24).

19 Máme zde na mysli popis fikčních jednotlivin na jedné straně a způsob, jakým vstupují do fikčního světa, tj. jakými prostředky poetiky jsou v textu představeny (s inferencí, principem minimální odchylky), na straně druhé.

3.2 Opomíjený aspekt problematiky mimesis a teorie fikčních světů

Zdá se, že v centru problému mimesis a fikčních světů stojí samotný jazyk – jazykový systém znaků vytvořený proto, abychom byli v doslovném i přeneseném slova smyslu schopni pojmenovávat předměty, jevy a skutečnosti. Díky písmu jsme schopni takovou komunikaci zapsat a trvaleji uchovat, přičemž se však s vyjmutím z plynutí času jinak nevytrácí význam a dosah zapsaných slov. Literatura v úzkém slova smyslu pokročila ještě dále, když za pomoci těch samých slov příběhy nikoliv zapisuje, nýbrž vytváří. S otázkou, jakou vazbu na aktuální svět mají reference jednotlivých slov (a sice od těch nejběžnějších [židle, auto] až po specifická označení a pojmenování), pak stojí a padá celá problematika. Problém širěji pojednala např. Ronenová v úvodních kapitolách (Ronenová 2006: 9-26). Povšimněme si však ještě jisté záležitosti, s výše zmíněným neoddělitelně spjaté:

To, že se hledají slabší a silnější vazby mezi aktuálním světem a světem fikčním, to, že se na základě určení síly této vazby ustavují nejrůznější škály a tabulky třídící texty do skupin podle toho, do jaké míry je fikční svět přístupný ze světa aktuálního (viz Ryanová a Maítrová), je nasnadě, zabýváme-li se problematikou mimesis. Zdá se nám však, že se celé porovnávání děje pouze na „horizontální ose“, rozuměj v prostoru, v uspořádání světa, předmětech a jejich vlastnostech. Hledají se protějšky fikčních předmětů v aktuálním světě: „Základním krokem mimetické interpretace je přisoudit fikční *entitě* skutečný prototyp,“ píše Doležel v úvodní kapitole Heterocosmik (Doležel 1998: 21; kurzíva MZ). Ono hledání se však uskutečňuje pouze na poli narativních makrostruktur („horizontální ose“); zcela stranou zůstává narativní vývoj ve světě obývaným danými entitami. Postavy fikčního světa procházejí jistou progresí a i na tuto progresi lze nahlížet jako na „fikční fakt“, na nějž může být vztažena otázka *Do jaké míry je vývoj postavy/událostí přístupný ze světa aktuálního?*

Seymour Chatman pracuje s pojmy *příběh* a *diskurs*, které detailně rozebírá ve své stejnojmenné práci (Chatman 2008). Svou koncepci staví na dualistickém principu výstavby narativu – *co* a *jak*. „Ono *co* v narativu nazývám příběh, ono *jak* nazývám diskurs.“ (Chatman 2008: 9). Diskurs podle něj představuje výraz narativu a do jeho

množiny spadá struktura narativního přenosu a jeho manifestace, čili forma předvedení. Příběh je tvořen lidmi, věcmi atd. tak, „jak jsou předzpracovány autorovými kulturními kódy.“²⁰ (Chatman 2008: 25), což lze považovat za substanci výrazu, druhou podmnožinou jsou dále události a existenty. Zdá se nám, že teorie fikčních světů pracuje téměř výhradně s *existenty* příběhu, tedy s postavami a zejména prostředím, opomíjeny však zůstávají události, tedy jednání a dění. Doležel v *Heterocosmích* rozebírá motivace postav, zabývá se pojmem akce, stanovuje čtyři základní řády (aletický, deondický, axiologický a epistemologický), které určují a spoluurčují chod fikčního světa, ale události jakožto další podskupina narativu jako by se vymykaly jakékoliv diskusi na poli problematiky fikčních světů a mimesis. Pokusíme se i tento aspekt vtáhnout do problematiky a učinit přijatelné závěry. Našimi vstupními otázkami tedy jsou: Jak se dění a jednání postav (a vůbec řečeno s Davidem Humem příčina a následek) ve fikčních světech ztotožňuje s aktuálním světem? Lze tyto *procesy* postavit na stejnou rovinu jako *entity*, mluvíme-li o problému mimizeze?

Rozebereme nyní ságu *Píseň ohně a ledu* z pera G. R. R. Martina, na níž se dá dle našeho názoru dobře ukázat „rozpor“, kterým sága disponuje a který pravděpodobně (spolu s dalšími faktory) stojí za úspěchem celé série. Komplexnější rozbor je nutný zejména proto, aby bylo zřejmé, jak jsme se dostali k tomu, že jednání postav by se nemělo vynechávat ze srovnávání fikčních světů a mimesis. Z rozboru učiníme teoretické závěry, které, jak věříme, budou uplatnitelné i na jiné rozborů prózy.

3.2.1 Píseň ohně a ledu

„Sága je známa především pro své komplexně prokreslené postavy, náhlé a často velmi brutální zvraty a politické intriky. Patří do žánru fantasy, kde obvykle hlavní roli na sebe poutá magie, nadpřirozené bytosti a jevy. Avšak zde je naopak magie a nadpřirozena užito velmi zřídka, a Martin tak vytváří jakési záhadné síly na pozadí celého příběhu, nikoliv něco, co by v daném světě bylo na denním pořádku. V prvním díle hrají nadpřirozené prvky marginální roli, později ale nabývají na důležitosti.“²¹

20 Srov. dění u Schmidta (Schmid: 2004), encyklopedie u Eca (Eco 2010)

21 cs.wikipedia.org/wiki/Píseň_ledu_a_ohně, vyhledáno dne 13. 6. 2013

Tolik k obecné definici na wikipedii, definici, již ve své podstatě v různých drobných obměnách parafrázuje téměř každý čtenář ságy. S tím se pojí i další výrok, čtenáři častokrát zmiňovaný (namířeno zvláště k těm, kteří se k žánru fantasy staví skepticky): I přesto, že je sága řazena do žánru fantasy, se jedná o velmi realistické dílo.

Martin ustavuje fikční svět, který do značné míry obráží středověké prostředí západní a severní Evropy, blízkého i dálného východu. To je patrné zejména v momentech, kdy Martin popisuje oděvy, do nichž jsou postavy oblečeny, věci denních potřeb, jichž užívají, jídlo a pití, které konzumují:

„Vyjel z městských hradeb, oděný ve zbroji z měděných šupin a černého jantaru a usazený na bílém oři, jehož pruhovaná růžovobílá čabraka barevně ladila s hedvábným pláštěm vlajícím rekovi z ramen. Kopí, které třímal, bylo čtrnáct stop dlouhé, spirálovitě růžové a bílé...“

Bouře mečů, s. 326

„Přinesli kůzle pečené s citrony a medem. K němu dostala vinné listy plněné směsí z rozinek, cibulek, hub...“

Hostina pro vrány, s. 683

Martin svět zaplňuje bezpočtem individuí, přičemž zde neexistuje jediná hlavní postava, která by stála v centru narativu. Kapitoly jsou vždy vyprávěny z pohledu jedné z postav. Jen v prvním díle registrujeme mimo *Prologu* a *Závěru* celkem 8 postav, z jejichž pohledu je nám vždy určitá kapitola představena. Svět ságy je světem nesmírně rozsáhlým – Martin tak volbou té či oné postavy „ukotví“ perspektivu, za jejíž hranice je dovoleno vstoupit jen vypravěči samotnému.

Vypravěči v tomto narativu přísluší omezená role toho, kdo dovysvětluje, připomíná a rozvádí informaci. Tam, kde si čtenář nevystačí se svou encyklopedií a není schopen kvůli mezerám v logice narativní struktury složitějších inferencí, zasahuje vypravěč a vše nutné nám osvětluje. Tím jeho pravomoc končí. Role

vypravěče je minimalizována, kromě uvození a nástinu prostředí, v němž se ocitáme v úvodu dané kapitoly, kromě občasné intervence a doplnění historických „reálií“ fikčního světa a zaplnění zmiňovaných mezer se nijak nepodílí na postupu narativu. Vše ostatní se děje právě prostřednictvím vybraných postav. Chceme tím říci, že kromě standardních úloh, které postavy v narativu obvykle plní²², mají postavy *Písně ledu a ohně* za úkol zprostředkovat čtenáři samotný fikční svět, protože, jak se zdá, jeho ontologie a explifikace jeho přírodních a společenských zákonů, řádů a pravidel je v *Písni* na prvním místě.

Svět lze rozdělit na tři části. Dá se říct, že má-li sága nějaké narativní leitmotivy, jsou jimi události na severu země, kde hrozí invaze Nemrtvých, dále události ve středu sedmi království, kde dochází k opravdovým hrám o trůny, a situace na jihu, kde se k moci za pomoci draků dostává ze starého světa vypovězená princezna. Doleželova typologie modálních systémů nachází ve světě *Písně* své plné uplatnění. Aletické operátory se do značné míry shodují s aktuálním světem, ovšem některé události, zejména ty, které popisují dění na severu či jihu, vyžadují doplnění či lehkou modifikaci způsobu nahlížení na možné či nemožné. Deondický operátor se nejvíce projevuje v pasážích pojednávajících o politických a válečných soubojích uvnitř sedmi království. Ovšem omezení axiologického řádu (hodnocení) a řádu epistemologického (ne/známost, věření) jsou v *Písni* nejzřetelnější:

Postavy mají svou vlastní minulost, jsou si vědomy svých kořenů a disponují jen takovými znalostmi a vědomostmi, které měly možnost za svou životní pouť nasbírat. Nasbírané znalosti jsou živnou půdou pro motivované činy, na něž přesně doléhají očekávání postav (čti: v očích čtenářů jsou činy postav věrohodné a snadno odůvodnitelné). Postavy jednají v souladu se svou dosavadní zkušeností, je pro ně zatěžko přizpůsobit se novým pravidlům a přírodním zákonitostem. Ve světě, z nějž se magie pomalu vytratila a do nějž se postupně navrácí, je na víře a nevíře postavena celá řada zápletek, které predestinují následný vývoj událostí. (Ilustrující v tomto může být absolutní nevíra rodu Lannisterů v hrozivou situaci na severu země; veškerým dopisům s žádostmi o více mužů na obranu proti Nemrtvým nepřipisují žádnou váhu. Podobně skeptičtí jsou i vůči dračí princezně, jejíž moc mezitím

²² Posouvání narativu svými činy; psychologické proměny hlavních a vedlejších postav; nositelé a zprostředkovatelé klíčových předmětů, vlastností a informací nutných pro další vývoj příběhu...

neustále stoupá.)

Víra a nevíra jde ruku v ruce s hodnotami, které postavy svým činům a přesvědčením (a činům a přesvědčením ostatních) přisuzují. Dialogičnost postav a rozrůzněnost jejich názorů nepodléhá žádné korekci ze strany vypravěče. Tím je zapříčiněno, že klasický dualistický model rozdělení postav dle jejich hodnot a zásad na „hodné a zlé“, „dobré a špatné“ zde postrádá smysl.

Už jsme určili vypravěči podružnou úlohu a řekli jsme, že prostřednictvím postav nahlížíme téměř celý fikční svět. Ke striktnímu rozdělení zde přispívá i Martinova minimální práce s polopřímou řečí. Za předpokladu, že polopřímá řeč leží na spojnici mezi „objektivní“ řečí vypravěče a „subjektivní“ řečí postav tak, jak tvrdí Doležel (Doležel 1993), jejím neužíváním se jen prohlubuje distinkce mezi vypravěčovou doplňkovou úlohou a postavami, nositeli většiny sdělení.²³ Myšlenky postav tedy neprostupují pásmem objektivního vypravěče, jsou prezentovány jako samostatné větné jednotky a v případě, že se neprezentují nepřímou řečí členěnou do samostatného odstavce, jsou od vět příslušejících vypravěči odlišeny kurzívou:

Kdyby lord Stannis věděl o této plavbě, nemohl by si vybrat lepší okamžik k tomu, aby na nás poslal svoje loďstvo. Tyrion se ohlédl za sebe, tam, kde se Černovodý proud vléval do Černovodého zálivu.

Střet králů, s. 555

Neexistence „přechodového“ pásma a minimalizace vypravěče dává postavám obrovský prostor. Tím, že nepodléhají hodnotícím kritériím vypravěče, je komunikace mezi postavami a čtenářem přímější. Je na čtenáři, aby rozhodl, jak bude vnímat a hodnotit činy jednotlivých konatelů.

Dostáváme se k jádru věci a obloukem můžeme připomenout Chatmanovo rozdělení na existenty a události v rámci příběhu (obsahu) narativu. Existenty jsou míněny postavy, entity a prostředí, tedy statická náplň fikčního světa, naopak události

²³ Jsme si přitom vědomi výtek Wolfa Schmidta (Schmid 2012), který atributy „objektivní“ a „subjektivní“ u vypravěče a postav považuje za uměle vytvořené ideální modely (Schmid 2012: 75). Zdá se nám však, že *Píseň ledu a ohně* je oním hraničním případem, kde o takovéto ostré hranici můžeme hovořit.

jsou za určitých podmínek (motivace, omezení pomocí narativních modalit) důsledkem rozpočítání existencí. Akcentace motivů, akcí a narativních modalit ve fikčním světě G. R. R. Martina dává tušit, že primární roli v obsahu narativu hrají právě události. Důsledně představená motivace postav, jejich přání, povinností a tužeb uvnitř striktními zákony vymezeného světa nedovolí, aby jakýkoliv skutek, kterého se postava dopustí, působil samoučelně. Kdyby osob(nost)ní nastavení postav a zákony a omezení fikčního světa *Písně* byly reliéfem země, pak by události způsobené a prezentované tou či onou osobou byly tekoucí vodou, důsledně kopírující terén.

Dominance událostí nad existenty je potvrzena tím, že *Píseň* bourá veškeré zaběhnuté konvence: ať už v nás vypravěč a běh událostí vyvolal dojem, že jedna či druhá postava může být „hlavní“, nikdy si tím nemůžeme být jisti, tím spíš, když ona figurka může být vlivem událostí odstraněna z herního plánu:

V prvním díle veškeré události směřují k popravě pobočníka krále Neda Starka. Z jeho dosavadních činů můžeme vyvozovat, že se jedná o čestného a spravedlivého muže. Je nasnadě, že snahy jeho příznivců o záchranu a jeho věznilů budou gradovat až do finále, v němž se rozhodne o Starkově životě. Vzhledem k zavedeným žánrovým pravidlům je na místě předpokládat, že Stark přežije, opak je však pravdou: Stark je bez milosti popraven před zraky tisícovek přihlížejících. Ve třetím díle postupně vstoupí mezi obyvateli fikčního světa ve všeobecnou známost událost s označením Krvavá svatba: souhrou nešťastných rozhodnutí některých postav a silných motivací jiných dojde ke krveprolití, v němž zahyne několik ústředních figur; je tím přerušena a ukončena celá řada *možných* stavů věcí, s nimiž jsme byli doposud seznamováni (narození královského potomka, ovládnutí severu apod.). Tyto hypotetické dějové linie zůstanou neodkryté a čtenář musí přepsat své inferenční výstupy, které si na základě získaných informací vytvořil.

Události narativu znemožňují čtenáři vybrat si konkrétní postavu, která by prostupovala celým dějem od začátku do konce. Nevyzpytatelnost následujícího hraje v *Písních* klíčovou úlohu: autor se nebojí odstranit z plánu konkrétní osoby, nenechává je naživu, když ví, že by takový postup nemusel korespondovat s pravidly daného světa a úkony ostatních zúčastněných. Vše podléhá přísné logice zákonitostí, nic není imanentní.

Právě v tomto přísném dodržování nutnosti a nevyhnutelnosti stavu věci pramenících z daných zákonů spatřujeme realističnost *Písně*. Jako by příběh nepodléhal základním poučkám o výstavbě románu. Působí spíše jako popis souhry okolností a událostí, aniž by výsledek měl nějaký konkrétní cíl. Smrtí některých aktérů na Krvavé svatbě jako by přišly vniveč mnohé informace, které čtenář o postavách a fikčním světě v rámci kapitol, vyprávěných z pohledu zemřelých, nastřádal. Čtenář neví, jaké informace pro něj budou v budoucnu důležité, které si má uchovat v dlouhodobé paměti a které smí za chvíli zapomenout (vypravěč v tomto ohledu není nijak nápomocný), a nutně musí zaujmout nejisté postavení, počítat s vícero možnostmi. Je při čtení obezřetnější.

Podobné stanovisko zaujímáme i v jednání v aktuálním světě. Dopředu nikdy nevíme, nepřekříží-li naše plány jiná událost, do jaké míry se bude naše motivace ztotožňovat s přáními a povinnostmi ostatních. Každý z nás různým věcem přiřazuje rozdílné hodnoty, disponuje jinými znalostmi a důvěřuje odlišným záležitostem, a podle toho také plánuje své jednání. Nevíme, jaký konkrétní cíl svým rozhodnutím naplníme (ve vší jeho prokreslenosti a *dourčenosti*), protože do hry vstupuje nepřehledné množství proměnných.

Zdá se nám, že právě takovéto nejistoty chtěl Martin u čtenářů dosáhnout. Je-li fikční svět *Písní ohně a ledu* v něčem realistický, pak v uvažování a jednání postav, která nepodléhají románovým pravidlům. K událostem se schyluje, události se dějí. Příčina se ne vždy musí shodovat s následkem do takové míry, aby přinesla čtenáři očekávané uspokojení. Mnohdy naopak závěry a dosažení cílů vyznívají do ztracena. Motivace postav v průběhu slábnou, zesilují se, mění směr. Standardní makrostrukturace románu²⁴ (expozice, zápleтка, kolize, vyvrcholení, rozuzlení) v *Písních* postrádá smyslu.

Příběh ve fikčním světě *Písně* jako by nebyl determinován románovými pravidly. Ty fungují skrytě a (zdánlivě) ve vší celistvosti přesouvají zodpovědnost za podobu narativu z vnějších, výrazových nástrojů (diskurs u Chatmana) na vnitřní, obsahově aktivní (postavy, přírodní a jiné zákonitosti fikčního světa). Na základě rozboru ságy nyní předpokládáme, že existuje osa, škála, na níž lze postavit události a jednání literárních děl, a že se můžeme ptát, do jaké míry jsou tyto procesy poplatné

24 Knihy samy o sobě tvoří uzavřený celek.

zaběhnutým žánrovým konvencím a do jaké míry se snaží *napodobit* dění v aktuálním světě. Aby nedošlo k mýlce, nemíříme k již tradičnímu pojetí mimesis, kdy za absolutní nápodobu je považován realistický román a dané dílo se více či méně odchyluje od ideálního konceptu. Realistický román totiž také podléhá pravidlům uzpůsobení narativu už jenom tím, že ve většině případů sledujeme osudy jedné hlavní postavy v určitém bodě a v určitém bodě také hlavní postavu opouštíme. Jeden okraj naší škály se absolutně kryje s během času a konstelací dění a událostí v aktuálním světě, druhý naopak zosobňuje potlačení přirozeného běhu událostí ve fikčním světě ve prospěch formální soudržnosti románu. Na naší škále by byl i realistický román posazen blíže tomu konci, na němž výraz přebíjí přirozenost (pravděpodobnost²⁵) děje. Absolutnímu mimetickému přístupu by se pak mohl blížit román, který nikde nezačíná, ani nikde nekončí, nic a nikoho nesleduje... Je jen jakýmsi výňatkem ze skutečnosti, bez vzájemné příčinné souvislosti²⁶. Takového extrému nedosahuje ani Martinův román, nicméně se pokouší oprostít od konvencí přinejmenším tím, že neurčuje hlavní postavu, ale postavy, a ani v jejich případech si nemůžeme být jisti, zda budou hrát klíčovou roli v momentech, kdy se to od nich bude očekávat. Zdánlivě nahodilý výběr postav, skrze které nahlížíme dění ve fikčním světě, zdánlivě nahodilé role, které jim jsou přisouzené, posouvají ságu blíže mimetickému konci škály v našem slova smyslu.

Naráží-li se v diskusi o mimesis a teorii fikčních světů (ať už u Wysztigielové nebo Koblížka) na problém přístupu k fikčním entitám a jejich odkazování, neměli bychom zapomínat také na jednání postav. Je samozřejmě velmi obtížné (...a je to vůbec žádoucí?) určit, do jaké míry jednání osob ve fikčních světech kopíruje aktuální stav věcí (jednání).²⁷ Je možné, že se jedná o irelevantní až nežádoucí otázku – podle nás

25 Viz např. Bachtinovy chronotopy, čili určení časoprostoru, v němž *nejčastěji* nebo *typicky* dochází k určitém událostem (Bachtin 1980).

26 Viz neustálý, nekončící textový přepis aktuálního dění z iluzivní reality na obrazovky počítačů ve filmu *Matrix* (1999).

27 Ještě douška k *Písni ohně a ledu*: Není tajemstvím, že se Martin inspiroval skutečnými dějinnými událostmi, a sice Anglií za Války růží (a událostem jí předcházející). I člověk málo znalý historie v mnohých postavách a rodech snadno rozpozná reálné předobrazy. Rod Yorků se stal inspirací pro rod Starků, rod Lancasterů pro rod Lannisterů; Krvavá svatba ve třetím pokračování, kde znenadání zahyne několik klíčových postav (či se alespoň do té doby zdáli být klíčovými), má svůj předobraz v tzv. „Black Dinner“, iniciované skotským králem. Nabízí se nerozřešitelná otázka, do jaké míry se tyto historické skutečnosti podepsaly na Martinově rozhodnutí, že s postavami a příběhem naloží právě takovým a takovým způsobem. Jinými slovy: do jaké míry reálné historické události nabouraly standardizovanou

se však jedná o nedílnou součást bádání ve světle teorie fikčních světů, a nejsme-li s to odpovědět na tuto otázku, stává se boj mimesis s teorií fikčních světů bezdůvodnou malicherností.

románovou konvencí? Více k předobrazům v sáze viz http://www.huffingtonpost.com/2013/06/05/game-of-thrones-red-wedding-black-dinner-real-events_n_3393099.html (vyhledáno dne 14. 7. 2013); <http://scifi.stackexchange.com/questions/4029/is-there-a-connection-between-game-of-thrones-and-the-war-of-the-roses> (vyhledáno dne 14. 7. 2013).

4 Fikční světy a literární historie

4.1 Obecná východiska

Pokusíme se v této kapitole postihnout, jakým způsobem by se do literárního dějepisu mohla promítnout teorie fikčních světů. Začneme „shora“, čili od samotných literárněhistorických prací, a budeme postupovat k teoretickému podhoubí.

Jak jsou v literárněhistorických pracích prezentovány osobnosti české literatury? Jak jsou pojednány události jejich života, jak se do výkladu promítá dobová zkušenost, diskurzivní směřování?

V druhé části se budeme věnovat možnostem teorie fikčních světů na poli samotného rozboru literárního díla. Leccos jsme již načrtli v kapitole o mimesis, kde jsme rozebrali ságu *Písně ohně a ledu*, zde bychom se namísto rozboru konkrétního díla podívali na to, jaké nástroje TFF můžeme použít k analýze děl a lze-li z dosažených výsledků sestavit nějakou vývojovou řadu.

Třetí část se bude zamýšlet nad současným vývojem literárního dějepisu u nás i ve světě. Dojde na srovnání lineárních tendencí s horizontálními řezy, k čemuž využijeme záznam z podnětného českobudějovického kolokvia konaného v roce 2006.

4.2 Analýza literárněhistorických děl

Literárněhistorické práce jsou povětšinou vystaveny dvěma tlakům, jimž se musí podřídit a které spoluurčují výslednou podobu práce: prvním z nich je čistě ideový a je způsoben snahou pojednat o minulosti v co největším a nejširším možném měřítku. Druhý je pak praktického založení a můžeme vysledovat dva podstatné body vážící se k této nutné praktičnosti: text by měl být přetisknutelný na určité množství papíru; nelze zkrátka vydat dílo o desetitisících stranách v jednom svazku. Text by měl být rovněž přístupný pro čtenáře, ve své délce i hloubce by neměl překračovat určité hranice.

Je banálním faktem, že nejsme schopni vytvořit text, který by ve své úplnosti popisoval kompletní historii našeho světa²⁸ a který by zaznamenal veškeré aktualizované²⁹ stavy věcí, jež tím, že se od stavu aktuálního liší uplynutím sebemenšího časového úseku, lze označit za minulé. Jestliže se tedy podrobujeme praktickému omezení, jakým způsobem třídíme informace, jak vybíráme informace, které se v textu objeví, a které ponecháme stranou?

Do velké míry záleží na tom, jaký typ textu máme v plánu sepsat. Výběr informací se bude značně lišit v případě obsáhlé studie o krátkém časovém úseku a v případě učebnice dějepisu pro základní školy. Zaměříme-li svou poroznost pouze na slovníky, publikace a příručky určené zejména vysokoškolským studentům, situace se poněkud vyjasňuje. Pokusme se nyní určit, jakým způsobem jsou do textového historického světa *h'* promítnuty postavy a události.

Autoři literárněhistorických prací se často dušují, že jedním z jejich hlavních kritérií byla snaha o objektivnost. Výběr událostí a postav v pracích se snaží působit rovnoměrně, což ovšem při povrchním pohledu popírá každá taková práce. Nebudeme brát v potaz hustotu informací na stránku³⁰, pouze se zaměříme na počet stran:

V *České literatuře od počátku k dnešku* (Holý 2008) je první díl, pojednávající o české literatuře od jejich počátků až do preromantismu včetně, rozepsán na 196 stranách. Druhý díl (nazvaný *Od romantismu do symbolismu*) je pojednán na 242 stranách, třetí (*Od počátku století do roku 1945*) na 257 stranách a čtvrtému, poslednímu, je věnováno 220 stran. Jednotlivým kapitolám je vyčleněn vcelku rovnoměrný prostor, nicméně každá kapitola pojednává o časových úsecích nejrůznějších délek. První díl zpracovává dobu čítající přes 500 let, čtvrtý pak zaznamenává posledních 60 let. Chtěli jsme zde poukázat na jeden ze zásadních

28 Viz kapitola *Význačné světy* v knize *Fikční světy* Thomase Pavela. Pavel názvem *Magnus Opus* pojmenovává „množinu knih o universu, napsaných v určitém jazyce *L*.“ Kromě toho obsahuje *Magnus Opus* také *Knihu pravidel*, která zahrnuje úvahy vyššího řádu o univerzu, jeho světech a jazyku *Magnus Opus*.“ Každému (možnému) světu univerza „bude odpovídat značné, dokonce možná nekonečné množství knih. Proto počet *Magna Opera*, vážících se k jednomu univerzu, bude ještě větší. Nazvěme množinu všech *Magna Opera* o daném univerzu Celkovým obrazem tohoto univerza. (...) ...pouze nekonečný, vševědoucí bůh, tak jak jej popisuje středověká teologie, by dokázal, naprosto mysteriózním způsobem, zvládnout [= napsat, pozn. MZ] Celkový obraz světa“ (Pavel 2012a: 95, zvýr. TP). Hypoteticky vzato, kdybychom se pokusili nebrat na vědomí pragmatické problémy spjaté s psaním o minulosti, nutně bychom museli psát nekonečnou knihu zmiňující všechny stavy věcí a popisující ve vší dokonalosti a absolutnosti veškeré jednotliviny univerza.

29 Rozuměj ty stavy, které jednou *byly* aktuální, ale které nyní náležejí minulosti.

30 K hustotě informací vztahen k určitému počtu vět/stran viz Průcha (1998).

rozporů podřívajících tvrzení, že příručky jsou psány s ohledem na objektivitu. Různým časovým úsekům je věnován různý prostor. Samozřejmě lze snadno kontrovat tvrzením, že v určitých dobách se toho „dělo“ méně než v jiných, alespoň co se vlivu na českou literaturu týče. Nebo že spousta informací se již nedozvíme, řada dokumentů a textů je nenávratně ztracena; můžeme tak pouze spekulovat. Ano, to vše je jistě pravda, ale jak určíme, která událost, dílo, osobnost je důležitější než jiná? Podle toho, jakým způsobem se podílela na utváření dobového kulturního pole (řečeno s Pierrem Bourdieuem)? Nezáleží i na aktuálním diskurzu, který se podepisuje na vnímání minulosti? A jaké jsou osobní preference a znalosti autora publikace? Tyhle a ještě další otázky mají v této problematice svou váhu, a už jen proto bychom měli k pojmu objektivita v tomto smyslu přistupovat se značnou skepsí.

Odcítujeme nyní pasáž z Jakubcových *Dějin literatury české* (Jakubec 1934), na níž si ukážeme další problém spjatý s literárněhistorickými pracemi:

Možno-li Štěpánkovi přiznat, že se jeho divadelní úspěchy prýštily hlavně z okolností, že působí při divadle, ovládal divadelní techniku, že znal prostředky, kterými lze posluchačstvo získat nebo i uchvátit, možno o většině ostatních dramatických spisovatelů tvrdit, že svým kusům zavírali cestu na divadelní prkna právě neznalostí divadelní techniky a divadelní působnosti. To platí také o dramatických hrách Jana Sudiprava Rettiga (1774-1842), zkoušeného radního a zároveň justiciára na rozličných místech, zejména v Litomyšli, manžela slavenější spisovatelky Magdaleny Dobromily, jednoho z prvních skladatelů ohlasů české písně lidové.“

Dějiny literatury české II., s. 684

Uvedená citace ilustruje hned několik nedostatků tradičního, lineárního pojetí literární historie. Jakubcovy dějiny jsou jen minimálně členěny na kapitoly, jde spíše o jednolitý text *narativního charakteru*. Objektivita Jakubcova textu je (kromě již výše zmíněného) podřyta ještě dalšími skutečnostmi. Zdá se nám, že mnohé pasáže disponují výrazy a spojeními, jež jsou vhodná spíše do beletristických textů. Z

uvedené ukázky může jít například o pasáž divadelní úspěchy prýštily hlavně z okolností. Metaforika text sice obohacuje, ale u literárněhistorických textů usilujících o přesnost sdělení je jakákoliv mnohoznačnost nežádoucí.

Podmínkou hned v úvodu citace je dáno najevo, že ta se bude k něčemu vztahovat. Jestliže Štěpánkovi můžeme přiznat *to a to*, pak *něco*. Příčinnost a následnost jsou u lineárního dějepisu problémem samy o sobě, v Jakubcově podání je vše umocněno binární opozicí tvrzení: Štěpánkovi je přiznáno, že ovládal divadelní techniku, *ostatním* ne. Z této premisy (spíše axiomu) se dále vychází, stal se jakousi půdou, na níž jsou nadále stavěny nadcházející události a osobnosti. Řada dalších aspektů, které mohly vstoupit do skutečnosti, že mnozí divadelní tvůrci svými díly neprorazili, byla potlačena ve prospěch zmíněné podmínky.

Hned v další větě se dozvídáme, že jedním z těch, kterým pro neznalost divadelní techniky zůstala „cesta na divadelní prkna zavřená“, byl i Jan Sudiprav Rettig. Autor byl uvozen zmíněným axiomem, který tvoří jakousi vykonstruovanou spojnicí mezi Štěpánkem a Rettigem. Neznalý čtenář by bez uvedeného axiomu mohl předpokládat například následující: je možné, že uvedené postavy spojuje přátelství. Je naopak možné, že byli odvěkými nepřáteli jak třeba v osobním, tak profesním životě. Je možné, že jeden druhého uznávali, byť se nikdy neviděli a je také možné, že se vůbec neznali. Je možné nepřeborné množství stavů věcí, které však zůstanou nezmněny – uměle vykonstruovaná binární opozice *znal divadelní techniku / neznal divadelní techniku* je mezi dvojicí jediným pojítkem.

Ve formě propojování entit historického světa *h'* se syntézy značně odlišují od slovníkových hesel. Syntetizující práce právě za pomoci uzlů (podobných tomu, jakého užil Jakubec) určují, která entita bude mít bliž k jiné. Může být, že ve stejnou dobu žilo šest spisovatelů, kteří nosili černé sako, zastřižený knír a zpod klobouku jim byly vidět prošedivělé vlasy. Tato potenciální vnějšková podobnost má však pro literární historii pramalý význam, neboť není zřejmé, jakým způsobem by se právě zevnějšek podepisoval na tvůrčím umění. Ve chvíli, kdy by se jasně prokázalo spojení mezi zevnějškem a kvalitou české literatury, bychom se mohli dočkat parafráze Jakubcových vět, jen umístěných do jiného literárněvědného diskursu: Můžeme-li mužům s šedými vlasy, nosícím saka a pečujícím o své kníry přiřknout schopnost tvořit hodnotnou literaturu, můžeme o většině ostatních umělců tvrdit, že (pro své

holé hlavy, mladistvé vzezření, kostkovanou košili, zkratka *cokoliv*) stojí oprávněně na periférii umělecké tvorby.

Předpokládejme nyní slovník spisovatelů, který je řazen abecedně. Slovníkové heslo pro každou entitu vytváří její vlastní minisvět *h''*. Tento minisvět je zprvu zaplněn entitami z dětství postavy, entitami, které jsou vzájemně propojeny desítkami možných vazeb (dva rodiče/sirotek/vychován[a] u babičky). Minisvět se typicky ve chvílích studia nebo po studiích prolne s minisvětlem jiných osob, které většinou mají svůj vlastní minisvět na jiných stránkách slovníku a v minisvětě původní postavy jsou jen povrchně zmíněny (s odkazem na jejich vlastní medailonek). Osoby se seznamují na škole, vstupují do stejných sdružení, píšou pro stejný časopis... Není nutné, aby postava vystupovala ze svého minisvěta do okruhu jiné postavy, ale existují-li ve slovníku nějaké vazby, pak jsou tohoto charakteru. Jinými slovy, osoby spolu přicházejí do přímého kontaktu. Minisvět jedné postavy je přístupný pro další jen za předpokladu, že alespoň nějakou dobu obě žily ve stejný čas, a že se tudíž mohly setkat.

V případě nepřerušovaných textových struktur, které nedisponují formálním členěním do medailonků, je sklon k narativitě natolik silný, že se zřetelně projevuje i jinými typy vazeb (viz Jakubec). A to jen proto, aby byl vytvořen plynulý přechod od jedné postavy ke druhé. Minisvěty postav jsou vzájemně přístupné na základě celé škály arbitrárních podmínek, o jejichž validitě rozhoduje autor.

Každá postava, o níž je psáno v učebnici, příručce, slovníku či syntéze, je zasazena do svého vlastního minisvěta. Existují stovky publikací pojednávajících o české literatuře, můžeme tudíž předpokládat tisíce a desetitisíce vykonstruovaných minisvětů. Už jen proto, že mnohé knihy navazují ve svém obsahu na předešlé (tj. nedisponují stoprocentně novým obsahem a strukturou), můžeme rovněž předpokládat, že se budou mnohé stavy věcí minisvětů opakovat a parafrázovat. Petr A. Bílek v takovém překrývání stavů věcí a jejich ustavení jako stavů definitivních a neměnných vidí vytváření tzv. obrazu autora (Bílek 2006). Zdá se, že postupným kanonizováním určitých událostí vznikají jisté „prefabrikáty-nádoby“, do nichž je vléván obsah, tj. životopis a bibliografie autora. Ten je nutně deformován do té míry, aby odpovídal předem stanovené nádobě. Bílek zkoumá obraz autora na Boženě Němcové. „Materiál, který v průběhu desetiletí vytvářel vebální obraz Boženy

Němcové, je v tomto ohledu³¹ až překvapivě invariantní“ (Bílek 2006: 14). Dochází k tomu, že celkový počet jader, tj. klíčových, základních funkcí, jež vyžadují svou zmínku, je v případě Boženy Němcové stabilní, není v něm „variován ani způsob jejich řazení, ani poměr sekvencí povinných a volitelných. Jako nepostradatelné se jeví sekvence číslo 1–9 a 11–12, jedinou volitelnou je sekvence číslo 10:

1. narodila se; 2. prožila mláďi; 3. provdala se; 4. měla (-i) čtyři děti; 5. přišla do Prahy / žila (-i) v Praze; 6. snažila se / začala; 7. pak žila (-i) / odstěhovala (-i) se / pobývala (-i); 8. manžel přeložen / překládán; 9. návrat do Prahy / druhý pobyt v Praze; 10. podnikla (čtyři) cesty na Slovensko; 11. pokusila se; 12. zemřela“ (Bílek 2006: 15).

Vidíme, že nejružnější události týkající se života jednotlivce společně prostupují medailonky (minisvěty) v řadě publikací. Jádra jsou jen lehce modifikována či doplňována katalyzátory, což jsou „prvky doplňující povahy“ (Bílek 2006:16). „Život významného autora se dříve či později dostane do roviny mýtů, ať už jím samým vědomě vytvářených, přiživovaných, či prostě mýtotvornými procesy našeho očekávání a hodnocení“ (Bílek 1996: 16). Cohnová k rovině našeho očekávání píše, že ji přiživují životopisci, kteří se „pouštějí do spekulací o tom, co se jejich postavě honí hlavou v okamžiku smrti“ (Cohnová 2006: 36), a cituje pasáž z životopisu královny Viktorie Lyttona Stracheya:

A ona, jak tam ležela nevidoucí a zmlklá, připadala těm, kdo na ni hleděli a pozorovali, jak ji opouštějí myšlenky – jako by znenadání sklouzla do zapomnění. A přece, možná, v tajných zákrutech vědomí...

Co dělá fikci fikcí, s. 36³²

Činátlovy *Dějiny a vyprávění* (Činátl 2011) se obejdou bez zmínky o teorii fikčních světů, přesto jsou jednotlivé kapitoly zpracovány způsobem, který jako by vycházel ze členění v Doleželových Heterocosmích: Práce se zabývá Palackého *Dějiny národu českého* a je rozdělena na dvě části: Text a Kontext. Pro TFF je podstatná část

³¹ Tj. v používání floskulí a naopak v boji proti nim pomocí metaforických a obrazných vyjádření.

³² Podle Strachey, LYTTON: *Královna Viktorie*. Přel. Mariana Stříbrná. Praha: Mladá fronta, 1993 [1928].

první, v níž Činátel rozebírá jednotlivé postavy vystupující v *Dějínách*, zkoumá, jakým způsobem jsou nám představeny a jak je předurčeno, abychom je vnímali. Palacký zde dle Činátla „kombinuje tradiční narativní vysvětlení skrze osobní příběh a historiografický výklad, založený na kvazi-postavách a metanarativní kvazi-zápletce“ (Činátel 2011: 57). V podobném smyslu jsou konstruovány i Jakubcovy *Dějiny české literatury*, kde ovšem do prostoru nevstupují často „akční“ či „dynamické“ postavy naší historie, nýbrž umělci – narativní modus se tedy přizpůsobuje jiným událostem, a do popředí vystupují jiné klíčové mezníky, Bílkova a Barthesova jádra.

4.3 Nástroje TFF v literární historii

V zapojení teorie fikčních světů do literární historie vidí Bohumil Fořt jednu z (dosud opomíjených) cest, jak novým způsobem přistupovat k rozboru děl. Způsob, jakým může být TFF aplikována na rozbor jednotlivých textů, ukázal již Doležel v *Narativních způsobech v české literatuře* (Doležel 1993). Fořt se domnívá, že TFF je „v české literární teorii plně emancipovaný teoretický koncept, jehož předpoklady a možnosti jsou dobře popsány a analyzovány“ (Fořt 2012). Zmiňuje především dva nástroje, které by mohly být nápomocny v aktualizovaném přístupu literárněhistorického bádání. Systém modálních operátorů (již mnohokrát zmiňovaná aletická, deondická, axiologická a epistemologická vrstvení omezení fikčních světů) „není, na rozdíl od narativních gramatik, definován pouze na základě postav či aktérů, nýbrž je aplikován na všechny entity fikčního světa“. TFF umožňuje tedy na rozdíl od narativních gramatik, které si všímají samotného příběhu, postihnout „schopnost tvorby příběhu, který je kodifikován fikčním textem – tento text pak zakládá příslušný fikční svět aktivovaný aktem čtení“ (Fořt 2012: 210, zvýr. MZ). V momentě, kdy si teorie nevšímá pouze narativem determinovaného vývoje, postav a okolností s narativem spojenými, ale kdy postihuje svět v celé jeho šíři, dostává analýza literárního díla zcela nový rozměr: na základě vydedukovatelných pravidel fikčního světa můžeme vytvořit celou řadu dalších dějových linek. Fikční svět můžeme zaplnit entitami splňujícími podmínky existence v daném fikčním světě a

otázka *co by, kdyby...* zdaleka není tak irelevantní, jak se může z perspektivy jiných literárních teorií zdát. Právě díky tomuto nazírání jsme schopni snadněji a z nového úhlu pohledu porovnávat případná pokračování literárního (filmového...) díla. TFF v tomto ohledu poskytují platformu pro kritické zhodnocení z hlediska nosnosti a funkčnosti vybudovaného fikčního světa pro danou příběhovou linku.

Pokud výše zmíněné teze o fikčních světech vztáhneme na všechna literární díla, můžeme vytvořit celou galerii fikčních světů. Co do velikosti budou velmi rozmanité: od malých světů tak, jak je definoval Eco, až po rozlehlé světy zaplněné bezpočtem individuí. Dostatek analyzovaných děl a pohled z větší perspektivy pak může kupříkladu potvrdit nebo vyvrátit Pavelovu domněnku, že v období klidu jsou zpravidla produkovány texty, v nichž je neúplnost fikčních světů minimalizována, zatímco „období přechodu a konfliktu vykazují tendenci k maximalizaci neúplnosti fikčních světů“ (Pavel 2012a: 150). Pavel upozoroval, že díla vytvořená v období klidu mají menší sklon k aktivaci inference u čtenářů, zatímco díla vytvořená v období přechodu vyžadují po čtenáři, aby se do dešifrace díla zapojil ve větší míře. Ať má tvrzení jakoukoliv pravdivostní hodnotu, je zřejmé, že podobný závěr byl Pavelovi umožněn díky tomu, že použil nástrojů a perspektivy teorie fikčních světů.

Fořt si dále vytyčuje za cíl ve stručnosti ukázat, jak se dá TFF aplikovat na definici realistického románu. Vychází přitom ze základního rozdělení textu na dvě roviny, extenzionální a intenzionální. Ono *CO* (ve Fořtově případě zobrazení nitra literární postavy) je představeno nejen objektivním vypravěčem ve třetí osobě, ale také monologickými pasážemi v osobě první (*JAK*) (Fořt 2012: 211-212). Zdá se nám však, že v tomto případě by bylo záhodno postupovat opatrněji – teorie fikčních světů by si neměla přivlastňovat zřejmá fakta jenom proto, že disponuje nástroji, jimiž je dokáže jinak pojmenovat. Fořt si je problému vědom, a proto v závěru stati připojuje doušku, že „pohledu historikovu toto [specifické] vnímání [literární skutečnosti] pochopitelně nemusí vyhovovat a tento má právo jej nevyslyšet“ (Fořt 2012: 214). Tento fakt ilustruje i postoj historika Petra Čorneje, který si není „jist, zda nám pomohou rady a postřehy lidí, kteří nikdy dějiny nepsali“ (Čornej 2007).

4.4 Současné literárněhistorické tendence

První část kolokvia v Českých Budějovicích (Wiendl 2006) ukázala, že lineární dějepis literatury je dnes nedostačující. Několik literárních historiků se víceméně shodlo na tom, že pro bezprostřednější posouzení stavu a vývoje literatury je nutné reflektovat mezioborové přesahy a všimnout si akcí a motivů, které by nám při snaze o lineární uspořádání zůstaly skryté. Jinými slovy, upřednostňování jednostranné kauzality nutně vede k eliminaci řady důležitých vlivů a jevů, které zůstanou akcentováním tohoto přístupu nepostihnuté.

Vladimír Papoušek si vypůjčil Foucaultovu a Kuhnovu terminologii, s jejíž pomocí se pokusil nastínit nové možné směřování literární historie (Papoušek 2006: 13-17). Zde je však nutné se pozastavit a vysvětlit jednotlivé pojmy, protože v použití Vladimíra Papouška se v jistém smyslu mohou lišit od původních definic. Následně se pokusíme výsledky diskuse porovnat s tím, co nabízí teorie fikčních světů.

Když Kuhn operuje s pojmem paradigma, užívá jej s velkou opatrností a příklady volí z oborů jemu blízkých, z exaktních věd. „Volbou tohoto termínu jsem chtěl naznačit, že některé z všeobecně přijímaných příkladů současné vědecké praxe (...) poskytují modely, v nichž mají svůj původ zvláštní soudržné tradice vědeckého výzkumu. Jsou to tradice, které by historik zařadil do kategorií ‚Ptolemaiovská (nebo koperníkovská) astronomie‘, ‚Aristotelská (nebo newtonovská) dynamika‘“ (Kuhn 1997: 23). Paradigma je podle Kuhna "v ustáleném významu tohoto slova nějaký přijatý model nebo schéma", tedy určitý vědecký styl dané epochy nebo vědeckého společenství (Vašíček 2005: 9).

Diskurs v použití Foucaulta „odkazuje k proponovaným systémům tvrzení a textů, jež vytvářejí podmínky, za nichž je možno jistý objekt či jev interpretovat“ (Bílek 2006: 126).

Diskurs a epistémé se ve Foucaultově pojetí k sobě mají následovně: V základu každé kultury (nebo historické epochy) působí specifický pořádek významů, který je přenášen jednotlivými popisy světa. Toto pole rozptylu vědění, tuto jednotnou epistemologickou konfiguraci sdružující historické diskursy nazývá epistémou (Foucault 2007: 35-40).

Papoušek epistémě rozumí obdobně, když ji chápe jako logickou mřížku jazyka

strukturující reálný historický horizont doby. Vše, co si lidé mohou myslet, nad čím jsou schopni uvažovat, muselo nutně projít sítím oné logické mřížky. Kuhnovu pojmu paradigma pak rozumí jako časově ukotvenému modelu, skrze nějž se projevují nejrůznější diskurzy. Jestliže paradigma je inventář způsobů, možných vyjádření či modelů vidění, s nímž se to či ono společenství identifikuje, pak je diskurz jeho konkrétním naplněním. Na rozdíl od Kuhna Papoušek vypouští z definice paradigmatu přívlastky orientující jej k vědecké sféře a aplikuje je na celou společnost (Papoušek 2006: 20). Zdá se, že takový postup bez dalšího vysvětlení oprávněný a nutný, zůstává otázkou. Že je paradigma značně problematickou záležitostí, bylo naznačeno tvrzením, že řada diskurzů se může navzájem překrývat, a dokonce může v jistých bodech splývat, což je skutečnost jdoucí proti relativní stabilitě paradigmatu. Zdá se, že tak bylo od paradigmatu upuštěno – ten byl pak nahrazen rozvolněnějším pojmem diskurz, avšak ve foucaultovském pojetí.

Vladimír Papoušek rovněž zdůraznil, že i kdybychom se pokusili shromáždit veškerou literaturu, vždy bude nutný jistý uspořádací princip. V souvislosti s tím nastínil, že bychom se měli zaměřit na hledání metod, které osvětlí kanonizaci určité literatury v určité době, metod, které charakterizují dobové epistémé jako limit všech možných paradigmat/diskurzů. Diskuse se dále zabírala otázkami, jak a proč se ustavuje kánon, kanonická literatura, a je-li volba kánonu záležitostí jakési společenské shody, či jednotlivce. V souvislosti s kánonem se položila důležitá otázka týkající se interpretací děl, která přežila několik společenských proměn – viz dezinterpretace Karla Čapka v padesátých letech.

Studie a diskuse se pokoušely najít východisko ze situace, kdy linearita již není pro literární historii dostačující. K tomu bych měl několik drobnějších poznámek; rád bych se přitom opřel o teorii možných světů, či spíše teorii fikčních světů: fikční světy se svou vlastností neúplnosti lépe vystihují základní problém mezi informacemi a jazykem, literární historii nevyjímaje.

Návrh zachytit v dějinách zlomové okamžiky, které ne vždy a ne nutně musejí být viděny na první pohled (a dle Foucaulta zejména takové okamžiky determinují další vývoj), se zdá být během na dlouhou trať. Problém totiž nastává, budeme-li chtít osvětlit i vznik takovýchto situací. Dostáváme se tak do spleti kauzalit a motivů, ze kterých za předpokladu, že nechceme stanovovat podmínky, které určí, která událost

je „více důležitá“ než jiná – není úniku. Jako příklad zde může sloužit Pavelův návrh Světa a knihy o světech. Možnými světy Pavel rozumí jakékoliv „abstraktní soubory stavů věcí, odlišné od tvrzení, která tyto stavy popisují, a tudíž odlišné od úplného seznamu vět knihy o světě“ (Pavel 2012a: 55). Do knihy o světě tak můžeme zařadit všechny věty, které popisují logiku daného světa, slovy Doležela modální, aletická, deondická a axiologická omezení (Doležel 2003: 121-139). Popis pravidel světa, jeho jednotlivin, stavů a událostí činí z knihy nikdy nekončící řadu informací. Nekonečnost je dána právě snahou postihnout možný svět v jeho úplnosti a úsilím převést tuto úplnost do textové podoby. Jak zmiňuje Pavel, „fenomény popsané různými obory na sebe navazují pouze přibližně a každá rovina zkoumání se těší jisté nezávislosti: struktura světa se tak zdá vykazovat takovou neredukovatelnou plastičnost, že neexistuje privilegované stanoviště, z něhož by bylo lze uspořádat poznání s konečnou platností.“ (Pavel 2012a: 57). Přemíra informací a nemožnost určení jejich vzájemné důležitosti nám brání v možném uspořádání. Domníváme se, že Pavelův přístup lze snadno vztáhnout na literární historii samu: odmítání linearity zvýrazňuje propast mezi teleologickým přístupem a přístupem deskriptivním, tak jak je chápe Pavel (2012b). Zatímco teleologický přístup jakožto přístup sledující vývoj literatury s vědomím jeho blízkého završení je nutně lineární, deskriptivnímu přístupu můžeme rozumět jako všepostihujícímu principu, který by popsal sebemenší detail, sebedrobnější změnu, informaci, každou jednotlivinu dějin reálného světa. Zde tkví jádro problému, na které se narazilo nejen v českobudějovickém kolokviu, ale i v textech Pavla a dalších: do písemné podoby nelze převést veškeré znalosti světa. Nejen že je pomyšlení na knihu o miliónech stran nemyslitelná z hlediska obsahu, který jednotlivci či celé skupiny nestihnou přečíst za několik lidských životů, roli hraje i čistě pragmatická stránka: kolik stránek si může ten či onen titul dovolit? Bude možné sehnat vydavatele, který by nám vydal několikasvazkovou encyklopedii? Vidíme, že i na „pozemské“, reálně myslitelné úrovni se potýkáme s problémy ohledně kvantity, problémy podobného typu u knihy o světě snad netřeba zmiňovat.

Vidíme tedy, že postihnout svět v celé jeho šíři na poli literatury je zhora nemožné. Je nutné zvolit jisté selektivní postupy, pomocí nichž vytříbíme a zredukujeme informace na takové množství, které lze obsáhnout v (několikasvazkových) publikacích. Naskýtá se první a nejhojněji užívaná možnost, a sice roztřídit informace

podle vědního oboru, ke kterému se vztahují. Do jaké míry lze však minulost „rozčlenit“ do sekcí, aby byla zachována informační soudržnost, objektivnost a aby byly zachyceny veškeré informace, důležité pro osvětlení fungování, vývoje, příčin a důsledků dané události? Podobnou otázku si položil i Vladimír Papoušek a navrhl jisté východisko: určujícím by v literární historii mělo být soustředění se na dějinné zlomy, na nesoulady a jejich osvětlení, na reakce, které mohou mít původ v námi dosud nespátřené akci. V tomto „plošném pokrytí“, nikoliv lineární návaznosti, vidí Papoušek vymanění se ze závislosti na řetězení událostí a nutném výběru jejich důležitosti, zapřičiňující často nechtěně kanonizaci toho či onoho díla nebo akcentaci jistého období. K tomu však Dalibor Tureček podotýká: „Zdá se, že klíčová může být představa soustředění na zlomy, na diskontinuitu, na přelivy, kde se proměny i povaha jevů nejvíce objevují; zároveň jsou tak akcentovány nelineární procesy. Říkáme ale: paradigma, které se vyprázdní, uzel vyčerpá a je opuštěn atd. - nevracíme se tedy svým způsobem zase k představě jistého lineárního pohybu, kde jsou uzly jakoby mechanicky opouštěny, střídány dalšími uzly, kde se proměny literatury mocensky pohybují někam dopředu?“ (Tureček 2006: 40 [zvýr. MZ]).

Na tuto otázku se Turečkovi nedostane jednoznačné odpovědi. Domnívám se, že je tomu tak zejména proto, že nelze učinit takové rozhodnutí, které by v sobě obsahovalo bezproblémové řešení nastalé situace. Nelze se proto divit, že českobudějovická diskuze ustrnula na definování rozdílu mezi kauzalitou a linearitou a že se řešila otázka nahlížení na dobový diskurz a jeho proměny v čase.

Zdá se nám, že na otázku současných literárních dějin (potažmo na návrh zachycení uzlů a určení, jaký vliv mělo právě setkání těchto umělců, střetnutí těchto událostí na budoucí vývoj literatury), se nelze podívat jinak než prizmatem lehce nihilistickým: není možné, že i současné pokusy o co nejobjektivnější a nepříznakové literární dějiny v budoucnu vykrystalizují jen v další etapu vědeckého bádání? Neoperujeme i my v jistém dobovém epistémé, časově proměnném? Nemůže se stát, že při vší snaze o zachycení co největšího množství klíčových bodů opomineme něco, co zkrátka ani není v moci naší mysli si uvědomit? Otázka genderu má svou historii, ale teprve v posledních čtyřiceti letech se etablovala jako svébytná (literární) disciplína. Před sto padesáti lety obecná otázka genderovosti nebyla ve společnosti vyřčena, natož zkoumána – epistémé nedovolovalo bez empirické návaznosti přeskočit tuto

kognitivní hranici. Jaká disciplína se však objeví za dalších čtyřicet, padesát let? Z jakého úhlu bude naše současnost za několik let nahlížena?

Sebevětší snaha o co nejdetailnější deskripci literatury se tedy jeví nemožnou nejen proto, že jde o obsahově nezvládnutelný požadavek, ale v souvislosti s tím i proto, že i přes soustředění se na odlišný způsob konstituování literární historie jsme přesto nuceni stanovit jistou hierarchii informací, jež chceme zpracovávat. A tento efekt, ať chceme nebo ne, je příznakový. Skutečnost příznakovosti, tj. přiřazení k jistému diskurzu, byť širšímu a rozvolněnějšímu, se pak stává pádným důvodem k pochybování o objektivnosti nové cesty, jíž by se mohla literární historie ubírat.

Na druhou stranu, ačkoli nelze postihnout historii literatury ve vší celistvosti, tj. se zmínkou o všech událostech, motivikách, zvratech či uzlech tak, jak o nich mluvili Papoušek s Turečkem, ani se nelze nevyhnout subjektivizujícím a příznakovým tendencím danými (nejen) oněmi pragmatickými požadavky, lze přinejmenším vytvořit dílo, na které budou moci nadcházející generace navázat. V zajetí epistémé nelze deklarovat nic jiného, než že právě v konfliktu (tj. reagování na předchozí) tkví možný způsob vývoje literární historie. Tuto teorii rozebral důkladněji Theodor Adorno (Adorno 2009) v souvislosti s popisem masové kultury; i když se však jeho teorie týkala společenských proměn, domnívám se, že ji lze bez drobnějších obměn přijmout i v literární historii. (Vědomě se tak však dopouštím podobného manévru jako Papoušek při začleňování paradigmatu do svého českobudějovického příspěvku.) Jelikož nelze sepsat stabilní a neměnnou historii literatury, historii, která by nebyla napadnutelná, je jediným východiskem zůstat v pohybu; v pohybu, jehož hnací silou je právě konflikt. Každá kultura ponechává větší či menší prostor pro konflikt; jakožto dlouhodobou paměť kolektivu lze kulturu vymezit třemi způsoby, jimiž se naplňuje: sběrem informací, „novým uspořádáním struktury míst, v důsledku čehož se mění samotný pojem ‚faktu, jež je třeba si zapamatovat‘,“ a zapomínáním (Lotman, Uspenskij: 2003). A právě faktor zapomínání umožňuje do zaběhlého kulturního systému vnést zaprášené prvky (a tím u Adorna započít konflikt), které mohou kulturu (či v našem případě literární historii) posunout dál, popř. jiným směrem. Stejně jako sebedůkladnější precizace zlatého řezu nám nikdy nepomůže dojít až k vysněnému harmonickému středu, tak se však ani historie literatury nikdy nepřiblíží dokonalosti ve smyslu všepopisující, všezmiňující, přesto utříděné a přehledné disciplíny. Jak

přízemní problémy týkající se materiální stránky věci, tak metafyzická předurčení determinují její možnosti a zabraňují tak literární historii vytvořit soubor informací nezávislý na epistémě a diskurzích.

5 Vidění fikčního světa skrze textové typy

Lubomír Doležel ve svých *Heterocosmích* zevrubně analyzuje fikční svět a představuje jednotlivé jeho nástroje. Od úvodního prologu, v němž maluje tlustou čáru mezi teorií fikčního světa a teorií mimesis se dostává k pojmosloví jednotlivých kategorií fikčního světa, jež se podílejí na jeho určení. Autor postupně zaplňuje svět stavů přírodními silami a obydluje jej osobou (či osobami), aby dále mohl rozvíjet vzájemnou síť konstrukcí a vztahů mezi těmito entitami (DOLEŽEL 1998 45-49). Vzhledem k tomu, že konstrukce a prezentace fikčního světa je v narativu více či méně závislá na sledu akcí a událostí, jež pro změnu konstruuji fikční příběh, nemohl Doležel tyto pojmy důkladně nerozebrat. Události v narativu mohou být dvojího typu – záměrné a nezáměrné. Záměrnost, intencionalitu, si však nelze vykládat jako čistě vědomé jednání, do této kategorie spadá i akce rutinního charakteru³³. Neintencionální události se vyznačují asymetričností: jelikož přírodní síla postrádá intenci, může k neintencionální přírodní události dojít kdykoliv a kdekoliv a postižená osoba je nucena se nastalou situací nějak vyrovnat. Princip náhody v sobě ukrývá rovněž akcident, čili nezamýšlená událost. Ve světě s jednou osobou je jejím nejčastějším ztvárněním chybování v akci. Koncový stav se liší od stavu zamýšleného. Ve fikčním světě zabydleným více osobami pak může dojít k neočekávanému akcidentu mezi dvěma a více konateli. Strukturace a vydělení jednotlivých typů akcidentů a jejich „výsledků“ je tím složitější, čím více konatelů do události vstupuje.

Pro určité intencionální jednání musí existovat jistá motivace. Doležel se ve snaze klasifikovat jednotlivé složky motivace dostává ke stanovení tří základních složek: kognitivní motivace, pudy a emoce. Byť je kognitivní motivace téměř výhradně zodpovědná za racionální jednání a pudovost či emocionální stránka člověka je spojována s impulsivním vystupováním, probíhají všechny tyto motivační systémy „společně, ve shlucích. Slučují se do motivačních trsů, složitých a propletených.“ (DOLEŽEL 1998: 79).

³³ Přísně vzato můžeme díky tomu pod pojem osoby zahrnout i zvířata, jejichž jednání (a z nich plynoucí události) jsou určeny právě jejich intencemi, hnaním se po ukojení základních potřeb.

Doležel v *Heterocosmích* analyzuje veškeré prvky, které se podílejí na výstavbě fikčního světa. Postupuje přitom od nejmenších jednotek k obecným pravidlům a zákonům: tak je v první části knihy definován motiv jako elementární jednotka „tematického materiálu, kterou nelze dále rozkládat“, aby se autor posléze dostal k omezením a obecným řádům, které fikční světy konfiguruje. Doleželem zvolená analýza fikčního světa čerpá především z příbuzných vědních oborů a vypůjčuje si pojmy z okruhu sociologického a psychologického nebo z logiky. Jakými *textovými* prostředky je však fikční svět v textu prezentován? Jinými slovy, lze nějak určit, které části textu se na tvorbě fikčního světa podílejí více než jiné? Abychom na tuto otázku mohli uspokojivě odpovědět, musíme nejdříve stanovit, co si pod slovy „části textu“ představujeme. Zde se obracíme k Seymouru Chatmanovi a jeho chápání literárního textu jako syntézy tří složek: narativu, argumentu a deskripce (CHATMAN 2000 [1990]). Chatman říká, že jedinečnost narativu spočívá v jeho chronologičnosti. Má na starosti pohyb jak v externí (např. doba trvání filmu), tak v interní (trvání sekvence událostí, které konstruují zápletku) rovině. Vedle toho vyčleňuje argument jako textový typ, který se opírá o logiku, ale s tím rozdílem vůči narativu, že „na rozdíl od narativní chrono-logiky není argumentativní logika časová.“ (CHATMAN 2000 [1990]: 17). Deskripcí pak rozumí takový textový typ, který popisuje vlastnosti a stavy věcí a který stojí mimo časové rozhraní. Vzhledem k tomu, že deskripce si sama o sobě nevyžaduje pozornost, chápou její přítomnost v literárním textu mnozí kritici rušivě. Nicméně i přesto stojí deskripce velmi těsně při narativu. Snad nejzřetelnějším příkladem může být množství narativů uvozených popisnou pasáží³⁴, viz následující příklad:

Mechanický Ohař spal, ale nespál, žil, ale nežil ve své tiše bzučící jemně se otrásající slabě osvětlené boudě v tmavém koutě požárníkové stanice. Tlumené světlo jedné hodiny s půlnoci, měsíční záře z čisté oblohy zarámované velikým oknem dotkla se tu a tam mosazi, mědi a oceli na netvoru, který se sotva znatelně zachvěl. Světlo občas zajiskřilo v kouscích rubínového skla a na citlivých kapilárách

34 Aby nedošlo k omylu: Chatman sice vyčleňuje jednotlivé textové typy, zároveň však říká, že se všechny tři navzájem doplňují a překrývají. „Vypravěči románů se nutně uchylují k *deskripci* či *argumentu*, popisovatelé k *narativu* a *argumentu* a argumentátoři k *narativu* či *deskripci*.“ (Chatman 2000, zv. SCh)

nylonových kartáčků v nozdrách zvířete, které se lehce, lehounce třáslo a stálo jako pavouk na osmi nohách s gumovými šlapkami.

Montag sklouzl po mosazné tyči dolů. Vyšel ven podívat se na město. Obloha se teď úplně vyčistila, zapálil si cigaretu a vrátil se, aby se podíval na Ohaře. Ohař se podobal obrovské včele, která přilétla odkudsi z polí, kde je med prosáklý jedovatou krutostí, šílenstvím a nočním děsem. Přecpal se tím příliš vydatným nektarem a teď spal, aby se z toho neřádu dostal.

421°Fahrenheitu, s. 233

Odstavec na začátku nového oddílu románu *451° Fahrenheitu* Raye Bradburyho je zosobněním deskripce. (První věta sice odpovídá narativu, nicméně zvolené sloveso neukotvuje vykreslenou scénu v čase natolik pevně, aby mohla být prohlášena za čistě narativní.) V následujícím odstavci se dovídáme o podobě hlídacích „psů“ a rovněž o tom, že venku – vzhledem k pozdní hodině – panuje tma. Druhý odstavec pak narativ a deskripci staví do rovnovážné pozice: Montag nejdříve učiní řadu akcí, aby následně očima spočinul na Ohařovi. Následuje opět deskriptivní text.

Argument zastává v literárním textu rovněž důležitou úlohu, ačkoliv dle Chatmanových slov není s narativem spjat zdaleka tak pevně jako deskripce (Chatman 2000: 23). Argument vyjadřuje postoje, přesvědčení a názory. Jedním z nejnázornějších příkladů může být bajka – prostřednictvím příběhu prezentuje vyšší ideu, implicitně v textu obsaženou, myšlenku, kterou musíme vyexcerpovat. Bajka jako celek představuje jeden argument; názor, postoj, poučení je v bajce vyjádřeno celým jejím textem. Stejně tak však argument „může podporovat prvky v příběhu narativu spíše než jeho diskurz“ (Chatman 2000: 20).

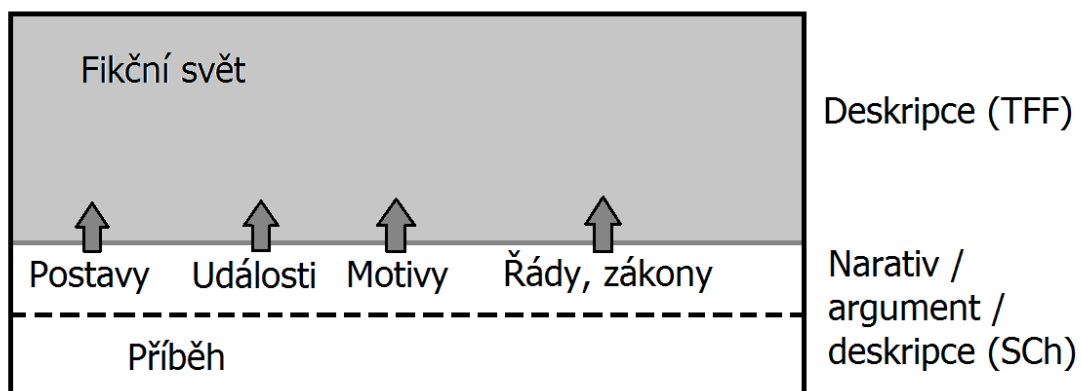
Na základě výše popsaného Chatmanova rozdělení se pokusíme zjistit, do jaké míry je určení fikčního světa literárního textu promítnuto v deskripci, jaké informace o fikčním světě se dovídáme z argumentů a z deskripce.

Nejdříve si připravíme půdu tím, že určíme teoretická východiska. Seymour Chatman zostra – a nutno podotknout, že v otázce kvalitativního posuzování

deskripce a narativu poměrně oprávněně – kritizoval Lukácsovu analýzu dostihových scén z *Nany Emila Zoly* a Tolstého *Anny Kareniny*. Chatman cituje Lukáce: „[U Zoly] je dostih popisován z místa pozorovatele; u Tolstého je vyprávěn z místa účastníka“ (Chatman 2000: 33). Lukács tvrdí, že „objektivní“ přístup k vylíčení scény do textu vnáší prvky nahodilosti (nahodilá je vůbec dostihová scéna sama o sobě), kdežto subjektivní vidění uvádí ve scéně (a scénu samu) pouze takový výčet skutečností, který je nevyhnutelně nutný pro další vývoj v příběhu. Nyní se ještě nebudeme pouštět do polemiky ohledně deskripce ve službách narativu a narativu ve službách deskripce, protože nás zajímá něco jiného: Lukács se zde dotkl problému nahodilosti a nevyhnutelnosti událostí v příběhu. Jak přistupovat k informacím, jichž se nám z narativního textu explicitně dostává, jestliže se nevztahují k dalšímu vývoji příběhu, ani z nich nelze vyvodit argument narativu? Jde o velmi složitou otázku, tím složitější, že odpověď na ni v sobě nutně zahrnuje i hodnotící prvek: musíme rozhodnout, nakolik je dílo esteticky působivé a umělecké, aby ten či onen (zdánlivě) nahodilý prvek obhájil v textu své místo.

Pokusíme se tuto otázku obejít. Thomas Pavel se ve své studii *Román: Morálka a svoboda* věnuje otázce předjímání a říká, že předjímáním je rozuměna „distribuce drobných, ovšem návodných stop od samého počátku děje tak, aby čtenáře připravily na klíčové momenty příběhu. Pomocí tohoto prostředku autoři posilují morální a estetickou soudržnost fikčního světa“ (Pavel 2009: 54). Citovaný text se sice týká fikčních příběhů a nikoliv světů, ale vypůjčme si další z jeho myšlenek: „Tváří v tvář nevyhnutelné neúplnosti fikčních světů ji autoři a kultury mohou minimalizovat nebo maximalizovat.“ (Pavel 2012a: 149). Interpretace neúplnosti, vykládána některými literárními teoretiky právě jako „objekt estetické úvahy“ (Ronenová 2006 [1994]: 143), s sebou nese nevyslovené příznaky *záměrnosti*. Záměrnost je základním stavebním kamenem pojmu předjímání, záměrnost přichází na řadu, rozhoduje-li se autor, jak „bohatě“ daný svět, scénu, událost popíše, čili zda se vydá cestou maximalizace, nebo minimalizace. My zde záměrnost vztáhneme na budování fikčního světa jako takového. Jinými slovy budeme předpokládat, že *entity, jednotliviny fikčního světa jsou nám odhalovány s jistým (menším či větším) záměrem, nemají tudíž nahodilý charakter*. Pokud by jej měly, museli bychom na problém distribuce poznatků o fikčním světě prostřednictvím narativu, deskripce a

argumentu rezignovat a uznat arbitrárnost jejich výskytu v textu.



Ve své podstatě není teorie fikčních světů ničím jiným, než souborem nástrojů umožňujícím jiný náhled na svět vytvořený narativním textem. TFF umožňuje probádat fikční svět tak, aniž by bylo nutné uchylovat se k průvodním a konvenčním prostředníkům explikace: hlavní úlohu nehrají hlavní postavy ani klíčové události. Podstatné je celkové uspořádání univerza a způsob, jakým je uspořádán. TFF dovoluje *popsat* fikční svět v celé jeho šíři bez závislosti na prvcích příběhu, skrze něž je svět projektován. Zdůrazňujeme výraz *popsat*, jelikož účel TFF tkví především v deskripci ontologie daného světa. Usouvztažíme-li nyní Chatmanovy textové typy a to, co si z rozboru textu bere teorie fikčních světů, dostaneme se k irelevantnímu srovnání pramenícímu ze zdánlivě banální skutečnosti: Chatman popisuje prostředky narace (narativu), kdežto teorie fikčních světů obsah narace (narativu). V dolní části schématu je znázorněno pole příběhu, který prostřednictvím postav, událostí, motivů, akcí, logiky a řádu fikčního světa onen fikční svět projektuje. Projekce se děje skrze Chatmanovy textové typy. Při uchopování fikčního světa však TFF bere v potaz jen samotné vyprodukované (a principem minimální odchylky a řadou dalších nástrojů domyšlené) entity, a to bez vztahu a souvislosti s fabulí. Jednotlivé entity pak TFF pojednává formou deskripce v nejobecnějším slova smyslu, odlišném od Chatmanova úzkého pojetí. Zdá se, že mezi „dohodnutými termíny“ a deskripcí fikčněsvětové teorie neexistuje žádné spojení. Jestliže však jsou jednotliviny fikčního světa *nějak* představeny, můžeme se alespoň pokusit určit, které entity (rozuměj jaké druhy / typy) a vlastnosti fikčního světa jsou nejčastěji zprostředkovány tím či oním textovým typem.

Deskripce jakožto textový typ byl představen ukázkou z románu *451° Fahrenheita*. Jádrem sdělení je představení Ohaře³⁵. Děje se tak prostřednictvím substantiv popisujících vnější podobu Ohaře, jako *mosaz, měď, ocel*, a adjektiv jako *rubínový, nylonový*. Hlavní postava se jde podívat na *město*, zapaluje si *cigaretu*. Všechny tyto minimální deskripce tvoří deskripci většího formátu, „vnějšně“ rámovanou odstavcem. Informace, které se dovídáme prostřednictvím deskripce, jsou jednotlivinami i v aktuálním světě. Není-li řečeno jinak, principem minimální odchylky si domyslíme imaginární podobu města, tvarovanou dalšími autorovými zásahy, představíme si cigaretu, jak ji známe z dnešní doby. Deskripce nám (zejména explicitně) zpřístupňuje entity fikčního světa, ať už známé ve světě aktuálním, či pohybující se čistě v univerzu daného textu. Je samozřejmé, že přes explicitu popisu mohou prosakovat další, hlubší významy sdělení. Zde se opět dostáváme k záměrnosti a předjímání: bude mít skutečnost, že je v textu zmíněna a popsána jistá věc, vliv na pozdější vývoj událostí? Promítne se zmínka o čemsi na prvních stranách do závěru příběhu?

Podobné otázky můžeme vztáhnout i na argument ve službách narativu. Ten se projevuje buď myšlenkami a názory vypravěče, nebo samotných postav: jádro sdělení je v argumentu zpravidla *opsáno*, není přímo sděleno. Pomocí argumentu jsou nám často popsány charakterové vlastnosti postavy. Napíšeme-li *Josef je chamtivý*, užili jsme minimální deskripce. Napíšeme-li dialogovou scénu, v níž Josef nedočkavě přemlouvá Janu, aby mu dala peníze, které ona stejně nebude potřebovat, je tím ke čtenáři vyslána informace, že Josef je s největší pravděpodobností chamtivý. Jaká cesta distribuce jednotlivin a vlastností bude zvolena, záleží na záměru a nezáměru autora.

Mohli bychom tedy tvrdit, že základními stavebními kameny informací o fikčním světě jsou konkrétní výrazy, pojmenování. Ta sama o sobě nesou význam věci, kterou zastupují. Z výše citované ukázky již o fikčním světě víme, že se v něm pohybuje kromě (pravděpodobně) hlavní postavy i jakýsi Ohař, který disponuje určitými vlastnosti. U argumentu může dojít k tomu, že ten samý výraz nabude rozličné důležitosti; za pomoci minimální deskripce, označení, se vytváří spletitá síť podmínek a pravděpodobných stavů věcí ve fikčním světě:

35 „Pojmenování je vždy minimálním druhem deskripce“ (Chatman 2000: 23).

Je možné, že se i v těchto názorech projevovala určitá životní nejistota; avšak nejistota nebývá občas nic jiného než to, že nám obvyklá zjištění nepostačují, a ostatně lze zajisté připomenout, že i tak zkušená osoba, jakou je lidstvo, jedná zřejmě podle zcela obdobných zásad.

Muž bez vlastností, s. 185

Přepis do deskripce ve fikčněsvětovém slova smyslu: ve světě produkovaném textem *Muž bez vlastností* existuje lidstvo, které občas pociťuje nejistotu. Ta nejistota má však své důvody a může znamenat i něco jiného, než co si pod pojmem nejistota standardně představujeme.

Dva faktory považujeme za podstatné: (1) je důležité si uvědomit, kdo argument sděluje. Jinak jej bude čtenář vnímat, bude-li vyřčen vypravěčem, jinak, když jej pronese některá z postav.³⁶ (2) argument je často vyjadřován modálními slovesy. Tím, že čtenář může a nemusí přistoupit na tvrzení v něm obsažená, vyvstává stále se stupňující množství pochybností a otázek, které se kumulují v hlavě čtenáře a které jsou na základě dále předložených informací ukotvovány v pravdě, nebo elimiovány jako nepravdivé. K tomuto procesu dochází tím rychleji a automatictěji, čím je čtenář sečtější a náruživější. Domníváme se, že argument má větší tendenci podléhat ověření než deskripci představené entity. Zatímco u argumentu se setkáváme s celou škálou výpovědí, které z jistého úhlu pohledu mají své opodstatnění a svou pravdivostní hodnotu (např. motivace jednotlivých postav, kdy jedna za dosažením jistého cíle vidí zcela něco jiného než postava druhá; pravda v očích malého dítěte bude jiná než pravda deklarovaná zkušeností dospělého; střety a rozdíly hybridních světů, kdy jsou konfrontovány pravdy a zákony jednoho světa s jiným apod.), u deskripce je funkce ověření notně oslabena. Omezuje se jen na subjektivní stavy a popisy v promluvách postav. A ani ty zdaleka nepodléhají tak silnému podezření z

³⁶ O ne-věrohodnosti vyprávění píše podrobně Doležel (Doležel 1998), zejm. pak podkapitoly *Stupňovité ověření* a *Rozvrat ověření* (155-164). Velmi důležitým aspektem zde je sebezrušení ověření. „Řeknu-li ‚slibuji‘, aniž bych měl v úmyslu vykonat slíbenou akci, nebo možná ani nevěřím, že jsem schopen ji vykonat, pak je můj slib prázdný“ (Doležel 2003: 162, podle Austin 1971: 14). „Sebezrušení právě tak jako jako porušení podmínek úspěšnosti zbavuje performativ jeho síly“ (Doležel 2003: 162).

klamu, jako argument v podání vypravěče nebo postavy; snad jen pouze za předpokladu, že se dříve či později dozvíme, že se postava při deskripci nacházela ve stavu blouznění, snů, halucinací, při němž se mu hlavou honily *pro ten konkrétní fikční svět* nemožné a neexistující entity, vlastnosti a jejich interakce.

6 Lyrika a fikční světy

Téměř všechny studie, které se teorii fikčních světů věnují, jsou bez dalších vysvětlení automaticky vztáhnuty na svět prózy. Dokonce do užšího kruhu nepojímají ani epiku v Aristotelově pojetí; poezie, byť samozřejmě může vyprávět příběh a ne „pouze“ zprostředkovávat pocity (implikovaného) autora, zůstala v teorii fikčních světů na okraji zájmu. O oživení a začlenění nejen epické poezie, ale rovněž lyriky do univerza fikčních světů se zasloužil především Miroslav Červenka studií *Fikční světy lyriky* (Červenka 2003).

Červenka si je vědom časoprostorových obtíží, jež jsou s lyrikou nutně spjaty a o něž se právě teorie fikčních světů opírá, chce-li zkoumat entity uvnitř tohoto světa. Lyrika zpravidla potlačuje časovost (Červenka 2003: 24, srov. Mukařovský 2001: 71-73), rovněž určit šíři a obsažnost prostoru lze často jen velmi těžko. O co se však můžeme opřít, je samotný lyrický subjekt díla, kterému Červenka přisuzuje zčásti jiné vlastnosti než subjektu narativního textu. Předně si lyrický subjekt představuje „jako cele obsažený ve fikčním světě, konstituovaném dílem, a zároveň tento fikční svět v sobě ztělesňující“ (Červenka 2003: 50). V závěru práce se dostaneme k tomu, co konkrétně si lze pod lyrickým subjektem představit v Halasově *Do usínání*. Lyrický subjekt není na rozdíl od subjektu narativního textu vytlačen mimo fikční svět, aby o tomto světě podával zprávu, je jeho nutnou součástí, která je utvořena oním fikčním světem a zároveň toto univerzum vytváří.

Pokusíme se najít lyrický subjekt v básni *Před usnutím II*, jež je součástí oddílu básní určených především dětem. Domníváme se, že závěry, ke kterým zde dojdeme, jsou v následující snázce objevitelné a přístupnější, než u básní svou strukturou složitějších a racionem méně uchopitelných, přesto však mají obecnou platnost.

6.1 Hledání lyrického subjektu

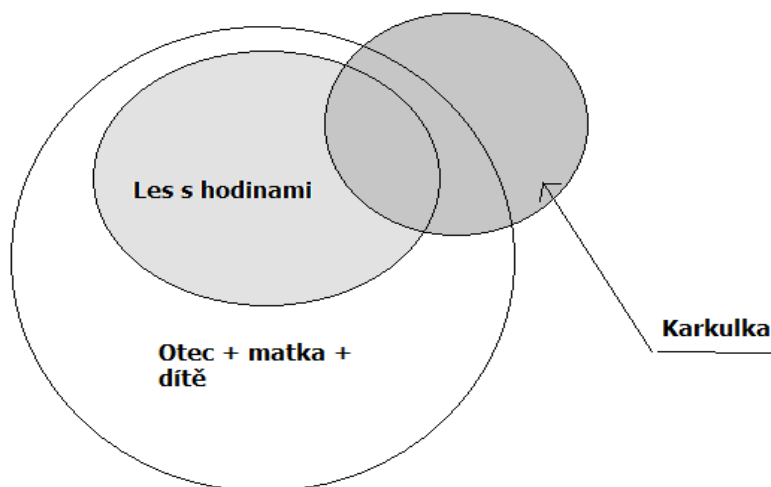
Před usnutím II

Kam jen ty hodiny v lese pověsili
To je tam myslím Karkulka dala
Nevěříš Když jsme tam s mámou byli
mockrát v nich kukačka zakukala

Čím se ten ušák čím se polekal
Jen na bobek si chudák sotva sed
pár bobků udělal a tak se hnál
že pod ocáskem mu zbyl papírek

Ladění

Rozeberme nyní první strofu. Víme, že v lese na stromě visí hodiny a že je tam pověsila jakási Karkulka. Prostor je tedy ohraničen lesem, za nímž již nic není. Opravdu? Do hry vstupuje ona Karkulka, která se svým svébytným světem může z lidové slovesnosti importovat řadu prvků a entit do světa básně, a tím svět značně přetvořit a doplnit; nelze opominout, že právě v přijímání „cizorodých“ prvků a v otevření se dalším (pohádkovým) světům tkví část poetiky těchto básní obecně. Ale ani svět Karkulky nelze přijmout jako svět, za nímž už nic není. Musíme do hry rovněž započítat mluvčí, kteří nás o světě zpravují, a musíme do hry započítat situaci, za níž nás o něm informují. Čili – druhá osoba (předpoklad: otec) odpovídá svému dítěti na otázku ohledně hodin, my se při tom dozvídáme, že z fikčního světa není vynechána ani žena druhého promlouvajícího, a můžeme tak předpokládat implicitně vyjádřený vztah muž + žena + dítě. Teprve v rámci tohoto paradigmatu, který je formou dialogu promítnut do většiny z básní, se postupně vystavuje druhý svět, les s kukačkami, do nějž vstupuje Karkulka, bezprostředně spjata s vlastním okruhem entit a evokující vlastní události a stavy.



Záleží jen na nás, do jaké míry necháme jednotlivé úrovně narativní výstavby básně uzavřené, neprostopupné či dokonce nepovšimnuté, a do jaké míry je učiníme snadno prosakujícími tak, aby jimi mohla volně proudit naše fantazie. Je zmíněný les domovem vlka, který sežral Karkulčinu babičku? Je vůbec Karkulka vsutku onou Karkulkou zmiňovanou v řadě verzí téže pohádky? Lze rodinu, která situaci de facto „vypráví“, vůbec nazvat rodinou? A s jakým časovým odstupem jsme o hodinách v lese informováni, pokud vůbec s nějakým?³⁷

Domníváme se, že právě toto zvrstvení (tj. dialogy tvořící základní kostru, událost či situace, k níž se váží další, často pohádkové aspekty³⁸) tvoří jednu z částí poetiky *Do usínání*. Druhým neodmyslitelným faktorem je formální stránka básně, která rovněž jistým způsobem utváří, nebo spíš proměňuje fikční svět a jeho vnímání: „Verš (...) má svůj vlastní repertoár tvarů a s nimi spjatou vlastní sémantiku. Jednou ustanoven (...) může ovšem vzhledem k různým typům hovoru, jeho různým konvenčně ustaveným žánrům atd. zaujmout stanovisko přiblížení a oddálení, rýsovat se na konkrétním jazykovém pozadí, stylizovat a deformovat určité jazykové příznaky

37 Zde stojí za povšimnutí, že si neklademe jiné otázky, než bychom si kladli u prózy, na níž je TFF běžně aplikována. „Faktických poznatků, jakož i pověstí o empirickém autorovi, pokud jsou součástí čtenářovy encyklopedie, je využito pro konstrukci lyrického subjektu asi tak, jako při vnímání epické fikce užíváme např. znalostí reálného města, jež je označeno za dějiště fikčních událostí“ (Červenka 2003: 53).

38 Karkulka v *Před usnutím II*, Meluzína a Sněhurka v *Pisničce*, Růženka v *Proč*

stylů...“ (Červenka 2003: 62)

Co však je v Halasových básních lyrickým subjektem? Zdá se, že odpověď na otázku tkví v synkrezi dvou výše zmíněných tendencí a přidání další, lyričtější esence: měli bychom mít na vědomí, že v básni zmíněné subjekty nemusí být samy o sobě účelem sdělení, jakým je činí narace. „V lyrice jsou entity vnějšího světa exponovány jako předměty zkušenosti subjektu, svědčící především o něm“ (Červenka 2003: 25). Z toho plyne, že předměty mohou představovat jakousi „vyšší pravdu“; mnohdy jsme ponoukáni jít za horizont explicitně znázorněných i implicitně nastíněných skutečností. Právě v onom exponování zkušeností subjektu, formě jejich podání a v konkrétních prvcích se podle nás skrývá lyrický subjekt, snoubící tyto tři roviny do jedné. To znamená, že dětem zpřístupněná básnická forma (volba verše, rytmu, rýmu) ve spojitosti s entitami fikčního světa (antropomorfizované neživé předměty, mluvící zvířata, pohádkové bytosti) a jejich nezvyklými vazbami a „skrytá“ lyričnost tvoří dohromady lyrický subjekt. Sečteme-li všechny zmíněné ingredience, vyjde nám ve výsledku substance, která nemá přímo jasné pojmenování, ale kterou lze opsat řadou jejích specifických vlastností, kterými zde jsou hravost a radost z hraní, pohádkovost, vzpomínání a návrat do dětství. A to vše je uzpůsobeno tak, aby látka byla přístupná jak dětem, tak dospělým. Lyrický subjekt se v básních oddílu *Do usínání* oddává vzpomínkám na dětství, a obrací je na ruby tak, aby čtenář mohl zachytit každý detail, často přítomný v promluvách a dialozích.

7 Závěr

Teorie fikčních světů je nosnou platformou pro nový pohled na analýzu a případnou interpretaci literárních děl. Rozbor textu zde nepodléhá (téměř) konvenčnímu pojetí, v němž klíčovou roli hrají *hlavní* postavy textu a *děj*; naopak, TFF bere v potaz veškeré (možné) entity daného fikčního světa, jeho stavy a procesy v něm probíhající, a text samotný je pouze nositelem určitého počtu rigidních informací o univerzu, do nějž vstupujeme.

V kapitole o mimesis jsme však došli k závěru, že TFF není teorií, která by byla schopná nahradit stávající přístupy studia literatury. Jako použitelné však vystupují do popředí některé její nástroje, zejména pak Doleželovo nasycení a ověření, popřípadě Ryanové princip minimální odchylky. Zdá se nám, že důkladná analýza literárních textů by se těmito nástroji neměla vyhýbat; samy o sobě však rozhodně nedokáží poskytnout uspokojivý rozbor.

Nástroje zmíněné v předchozích kapitolách jsme následně použili na literární historii. Ukázali jsme, že ji lze úspěšně vztáhnout jak na literaturu primární, tak i sekundární. Zde je celá problematika o to zajímavější – TFF nám umožňuje popsat stereotypizaci životních událostí spisovatelů (a umělců obecně³⁹) a stanovit body, jimž bychom se měli při vytváření nového literárněhistorického přístupu vyhnout (viz podkapitola Současné literárněhistorické tendence).

Zkřížení TFF s textovými typy Seymoura Chatmana poskytují zajímavou konfrontaci dvou zdánlivě nesouměřitelných přístupů; zatímco TFF zkoumá fikční světy, aniž by se zajímala, jakou cestou jsou prezentovány, textové typy jsou zaměřeny právě na ono JAK. Pokusili jsme se ukázat, že existují jistá ustálená pravidla pro distribuci fikčních entit a stavů prostřednictvím toho či onoho textového typu. Úspěšnost snoubení těchto dvou přístupů by se nejlépe zobrazilo na analýze konkrétního literárního díla – pomocí schématu, který, jak se nám zdá, by v tomto případě fungoval lépe než slovní popis, by se dalo určit, které jednotliviny autor distribuuje pomocí argumentu a které pomocí deskripce.⁴⁰

39 Vzpomeňme na medailonky Giorgia Vasari, který neváhal jednotlivé konkrétní zlomové životní události přiřadit vícero umělcům (viz Vasari 1976).

40 Zde navíc do hry vstupuje předjímání Thomase Pavela: to, co se nám zprvu jeví jako čistá deskripce, se

Kapitola fikčních světů lyriky ukázala, že TFF není bez sebemenších problémů vztažitelná na veškerou literární produkci; zásadní problém nastává již v nemožnosti přesného rozlišení vypravěče/lyrického subjektu, čímž se distribuci entit fikčního světa nedostává takové věrohodnosti jako v dílech, v nichž jsou „nositelé distribuce“ zřejmí. Pro analýzu lyrických děl je TFF nevhodným nástrojem; přes vší Červenkovu snahu o uvedení TFF na pole lyriky se zdá, že její síla tkví především v rozboru narativů a jejich univerz.

může ke konci příběhu přetavit v součást argumentu a naopak.

8 Použitá literatura

Primární literatura

BRADBURY, Ray

1978 *451° Fahrenheita*, Praha: Odeon.

HALAS, František

1981 „Ladění“, in František X. Halas (ed.): *Časy*, Praha: Československý spisovatel.

MARTIN, George R. R.

2011 *Bouře mečů*, Praha: TALPRESS.

2011 *Střet králů*, Praha, TALPRESS.

2012 *Hostina pro vrány*, Praha: TALPRESS.

MUSIL, Robert

2008 *Muž bez vlastností*, Praha: Argo.

Sekundární literatura

ADORNO, Theodor W.

2009 *Schéma masové kultury*, Praha: OIKOYMENH.

BACHTIN, Michail

1980 *Román jako dialog*, Praha: Odeon.

BÍLEK, Petr A.

1996, „Koupím Kafkovy trenýrky. Zn. „Literární historik“, *Tvar*, 7, č. 14, s. 16.

2005 „Rekognoskace archivu literárněhistorických východisek“, in Jan Wiendl (ed.): *Hledání literárních dějin v diskusi*, Praha – Litomyšl: Paseka, s. 125-141.

2006 „Obraz Boženy Němcové. Pár poznámek k jeho emblematické redukci“, in: Plovecký, Karel (ed.): *Božena Němcová a*

její Babička. Sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky, sv. 3. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2006, s. 11-23.

ČERVENKA, Miroslav

2003 *Fikční světy lyriky*, Praha: Paseka.

ČINÁTL, Kamil

2011 *Dějiny a vyprávění*, Praha: Argo, 2011.

ČORNEJ, Petr

2007 „Věčný problém? Jak psát dějiny“, in: O psaní dějin (eds. Bláhová, Kateřina / Sládek, Ondřej), Praha: Academia, s. 15-40.

DOLEŽEL, Lubomír

1993 „Typy narativních promluv“, in: *Narativní způsoby v české literatuře*, Praha: Karolinum, s. 9-42.

1997 „Mimesis a možné světy“, in: *Česká literatura 45/6*.

2003 *Heterocosmica. Fikce a možné světy*, Praha: Karolinum.

Eco, Umberto

1997 *Šest procházek literárními lesy*, Olomouc: Votobia.

2010 *Lector in Fabula. Role čtenáře aneb interpretační kooperace v narativních textech*, Praha: Academia.

FOŘT, Bohumil

2005 *Úvod do sémantiky fikčních světů*, Brno: Host.

2010 „O nepřístupnosti fikčních světů ze světů odjinud“, in: *Svět literatury 20/41*, s. 67-70.

2012 „Teorie fikčních světů a literární historie. Několik metodologických postřehů“, in Bohumil Fořt (ed.): *Heterologica. Poetika, lingvistika a fikční světy*, Praha: UČL AV ČR.

FOUCAULT, Michel

2007 *Slova a věci*, Brno: Computer Press.

HOLÝ, Jiří – LEHÁR, Jan – JANÁČKOVÁ, Jaroslava – STICH, Alexandr

2008 *Česká literatura od počátku k dnešku*, Praha: Nakladatelství Lidové noviny.

- HAMAN, Aleš
 2010 „O jedné kritické reflexi teorie fikčních světů“, in: *Svět literatury* 20/41, s. 61-66.
- CHATMAN, Seymour
 2000 *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*, Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci.
 2008 *Příběh a diskurs*, Brno: Host.
- JAKUBEC, Jan
 1934 *Dějiny literatury české II. Od osvícenství po Družinu máje*, Praha: Jan Laichter.
- KOBLÍŽEK, Tomáš
 2010 „Fenomén fikce“, in: *Svět literatury* 20/41, s. 45-60.
- KOLÁŘOVÁ, Martina
 2011 *Prostor jako součást románového fikčního světa* (diplomová práce na Filosofické fakultě university Karlovy v Praze), Praha.
- KUHN, Thomas S.
 1997 *Struktura vědeckých revolucí*, Praha: OIKOYMENH.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm
 2004 *Theodicea*, Praha: OIKOYMENH.
- LOTMAN, Jurij M. – USPENSKIJ, Boris A.
 2003 „O sémiotickém mechanismu kultury“, in Tomáš Glanc (ed.): *Exotika. Výbor prací Tartuské školy*, Brno: Host, s. 36-58.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan
 2001 „Lyrika“, in *Studie II*, Praha 2001.
- MÜLLER, Richard – ŠIDÁK, Pavel
 2012 *Slovník novější literární teorie. Glosář pojmů*, Praha, Academia.
- PAPOUŠEK, Vladimír
 2005 „Epistémé, diskurz, paradigma a literární dějiny“, in Jan Wiendl (ed.): *Hledání literárních dějin v diskusi*, Praha – Litomyšl: Paseka, s. 13-24.
- PARSONS, Terence
 1980 *Nonexistent Objects*, New Haven: Yale Up.

- PAVEL, Thomas G.
- 2009 *Román: Morálka a svoboda*, Praha: UČL AV ČR.
- 2012a *Fikční světy*, Praha: Academia.
- 2012b „Literární historie současnosti“, in Bohumil Fořt (ed.): *Heterologica. Poetika, lingvistika a fikční světy*, Praha: ÚČL AV ČR, s. 41-51.
- PRŮCHA, Jan
- 1998 *Učebnice. Teorie a analýzy edukačního média*, Brno: Paido.
- RONENOVÁ, Ruth
- 2006 *Možné světy v teorii literatury*, Brno: Host.
- RYANOVÁ, Marie-Laure
- 1997 „Možné světy v soudobé teorii literatury“, in: *Česká literatura* 45/6
- 2005 „Fikce, nefaktuály a princip minimální odchylky“, in: *Aluze* 1, s. 102-118.
- 2012 „Possible worlds“, in: *Living Handbook of Narratology*, 2012. Dostupné online: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/possible-worlds>, vyhledáno dne 15. 6. 2013.
-
- SCHMID, Wolf
- 2004 *Narativní transformace. Dění, příběh, vyprávění, prezentace vyprávění*. Praha UČL AV ČR.
- 2012 „Doleželův binární model polopřímé řeči“, in Bohumil Fořt (ed.): *Heterologica. Poetika, lingvistika a fikční světy*, Praha 2012, s. 69-84.
- ŠŤASTNÁ, Eva
- 2008 *Konstruování fikčnosti – Možné světy a jejich autor* (diplomová práce na Filosofické fakultě University Karlovy v Praze), Praha.
- VASARI, Giorgio
- 1976 *Životy nejvýznamějších malířů, sochařů a architektů I-II*, Praha: Odeon.
- VAŠÍČEK, Jiří
- 2005 „Thomas S. Kuhn, struktura vědeckých revolucí, paradigma a

relativita vědeckého poznání“, in: *AntropoWEBZIN 2/2005*,
Plzeň: AntropoWeb, s. 9-15.

WIENDL, Jan (ed.)

2006 *Hledání literárních dějin v diskusi*, Praha – Litomyšl: Paseka.

WYSZTYGIEL, Aneta

2011 „O tom, jak mimésis s teorií fikčních světů bojuje (a nevzdává se)“, in Milena Vojtková (red.): *Podoby a funkce příběhu: pokus o interdisciplinární debatu*, Praha: UČL AV ČR.