

Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta
Ústav české literatury a literární vědy

Diplomová práce

Konstruování fikčnosti – Možné světy a jejich autor

Rok podání práce: 2008

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

Autorka práce: Eva Šťastná

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně
a že jsem uvedla všechny použité prameny a literaturu.

Předem své práce bych chtěla poděkovat doc. PhDr. Petru Bílkovi, CSc. za veškerou pomoc, zapůjčení literatury a kritické připomínky a vstřícnost, s jakou mou práci vedl.

Dále bych chtěla poděkovat prof. RNDr. Jaroslavu Peregrinovi, CSc. a Janu Palkoskovi, PhD. za cenné konzultace několika dílčích problémů a Bc. Ondřejovi Krásovi za vytrvalou podporu.

Obsah

Úvod	6
Plán práce	9
1 Jeden svět	10
Pojem světa v teorii fikčních světů	12
L. Doležel: pojem světa	13
Svět jako paradigma (metafora)	14
Mnohost světů, neúplnost a vnitřní struktura světa	16
Shrnutí	18
R. Ronenová: Jeden svět a jeho konzistence	19
Operátorové řešení	20
Svět jako interpretační model	25
Shrnutí	26
Pojem světa	27
Shrnutí pojmu světa	28
2. Odvětvení	30
L. Doležel: FS = MS	30
Extense, intense a diskurz o možnosti	30
Úprava původu a Saul Kripke	34
Modalita	37
R. Ronenová: FS ≠ MS	41
Neúplný svět	42
Nemožné a neaktualizovatelné světy	43
Přístupnost	45
Modalita ve fikci	48
Shrnutí	49
3. Jazyk a skutečnost	52
Vztah jazyka a skutečného světa	53
Pragmatické řešení	53
Kontext – smysl – intense	56
Kritérium pravdy	58
Pravda a skutečný svět u Thomase Pavela	58
Pravda a skutečný svět	58
Kritika – vztah Pavela k možným světům	63
Marie-Laure Ryanová	64
Kendal Walton	66
Shrnutí	67
4 Autor	68
Proč se zabývat autorem?	68
Autor všemocný	69
Autor a nutnost	71
Znovu modalita ve fikci	73
Závěr	77
Literatura	79

Úvod

Čtvrtek 4. května: „Na scénu přišla nová postava (určitě jsem si ho nevymyslel, dokonce jsem ho ani nechtěl, i když se mi líbí, ale prostě mi vkrácel do ithilienských lesů)...“¹

Představa fikčních světů je na první pohled nesmírně atraktivní koncept, který vyhovuje intuitivnímu chápání literatury. Naivní čtenář si říká: „Události, jež čtu v knize, jsou pro mne stejně skutečné jako mé zážitky, ne-li skutečnější. Pláču, když zemře fikční postava, prožívám strach, úzkost i radost při sledování událostí, jež se nestaly. Mám živé vzpomínky na příběhy, jež mi byly jen líčeny, literární postavy považuji za své vzory. Svět knih je svět stejně dobrý (živý), jako svět, v němž žiji.“ Proto se literárněteoretický proud, známý jako teorie fikčních světů, setkává se širokým zájmem. Zdá se, že by mohl být schopen velmi dobře objasnit podivné otázky vyvstávající kolem fenoménu literatury: Řada čtenářů vstupuje běžně do fikčních světů nejrůznějších literárních textů a setrvává v nich na úkor toho, co jsme zvyklí nazývat „skutečností“. Nehledě na masivní proud pokleslejších žánrů jako je fantasy, které se přímo deklarují jako příběhy o „jiných světech“, i zkušenost běžného čtenáře vykazuje rysy vstupu do „světa“ knihy, i když třeba v podobě poněkud odlišné od naivního přístupu příběhů z jiných světů. Těžko by kdokoli tvrdil, že oheň na papíře pálí stejně jako ten skutečný, ovšem víme, že bolest na papíře může bolet i nás – smutek nad smrtí postavy zasáhne i čtenáře.

Důvěra ve světy literatury má často podobu epistemologického relativismu. Ne snad co se týče přímé smyslové zkušenosti, ale co se týče světa hned za ní: Spojené státy americké v roce 2008 jsou pro mne, která o nich mám informace jen z denního tisku, stejně skutečné či neskutečné jako Dobruška na prahu osmnáctého století z Jiráskova románu. Existence mumíí v památníku na Vítkově je pro mne stejně důvěryhodná jako existence Viktoriky na Starém bělidle. Fakt, že poslanec Čunek nepřijal úplatek, je pro mne stejně jistý jako fakt, že Julius Fučík hrdinsky zemřel v pankrácké věznici.

Tento relativismus a s ním spojená ochota přiznávat zvýšenou váhu výroků literatury vychází kromě jiného z pragmatického obratu, který zaznamenala filosofie a lingvistika v 70. letech. Ve spojení s právě vzniklým logickým diskurzem o možných světech dala vzniknout představě, že literární (i jiné) texty či umělecká díla obecně konstruují „světy“, aniž bylo

¹ Citát z deníku J.R.R.Tolkienu in Carpenter 1993, s. 167.

vyjasněno, co tyto světy jsou nebo co přesně to znamená „konstruovat“. Diskurz o fikčních světech je od okamžiku svého zrodu podrobován zdrcující kritice co do oprávněnosti svého vzniku, užití pojmů i filosofické založenosti.

Přesto intuici, která dala tomuto proudu vzniknout a která ho živí i navzdory permanentní filosofické oponentuře, by nebylo záhodno podceňovat. Naopak fakt, že diskurz o fikčních světech stále ještě není schopen předložit (filosoficky) uspokojivé vysvětlení toho, proč mají lidé pocit, že navštěvují jiné světy, by měl zkoumání pohnout dál.

Naše práce si klade za cíl pohybovat se po poli vymezeném diskurzem o fikčních světech a znovu promýšlet některé jeho otázky. Pomyslným cílem, k němuž se bude snažit dospět, je otázka úlohy autora. Chtěli bychom se pokusit objasnit relativně častý jev, reprezentovaný úvodním mottem. Nejen čtenář, ale i autor zakouší ve vztahu k textu podivnou neosobnost, kterou popisuje jako pohyb po jiném světě. Zjišťuje, že sám neví, jak má příběh pokračovat, že postavy jednají svévolně, totiž proti jeho rozhodnutí, a celý text se mu vnucuje, místo aby se podřizoval. Toto paradoxní zjištění se odráží v představě múzy. Cílem naší práce bude zjistit, zda je pro tento jev teoretická opora v tzv. teorii fikčních světů a jak jej tato teorie explikuje.

Druhou otázkou, kterou bychom chtěli teorii fikčních světů položit, je otázka vztahu fikčního světa a světa, v němž žije autor. Domníváme se, že zrod textu s životem autorovým výsadně souvisí, a že povaha tohoto vztahu není triviální. Kromě toho, že nejsme schopni – podobně jako Searle – odhlížet od autora, když přistupujeme k uměleckému textu, domníváme se také, že citovaný příklad ukazuje, že – alespoň z autorovy perspektivy – je fikční svět organickou součástí žitého světa. Autor je jakýmsi uzlem, spojnicí mezi oběma oblastmi, reportérem. Zažívá-li ve vztahu ke svému textu nutnost, vysvětlení nejvíce nasnadě je, že fikční svět je nějakým způsobem členem modálního systému jeho světa. Protože uznáváme většinu argumentů proti zjednodušujícímu tvrzení, že fikční svět je možný svět (a níže tak ukážeme), pokusíme se navrhnout řešení více hermeneutické, založené na mluvněaktové teorii. Takové úvahy ovšem budou klást – jak už je asi pravidlem – neustále otázku, zda je pro explikaci fenoménů, jež literatura předkládá, vůbec zapotřebí používat něco jako hypotézu možných resp. fikčních světů. Protože otázku po motivaci této „metafory“ komplexně objasňuje Ruth Ronenová, pokusíme se pouze dodat určitý postřeh ohledně úlohy pojmu „svět“ jako interpretačního schématu.

Práci Ruth Ronenové *Možné světy v teorii literatury* volíme ostatně jako teoretický rámec naší práce. Kromě určité názorové shody nám bude také osnovou v postupu práce. Ronenové pojednání má několik výhod: především shrnuje a tematizuje zjištění, že v pojetí

fikčních světů hraje klíčovou roli pragmatika. Kromě toho přehledně uspořádává debatu ohledně interdisciplinárního posunu pojmu „možný svět“ z logiky do literární vědy a podává účinnou kritiku jeho výsledků, z níž v naší práci vycházíme zvláště ohledně úlohy modalit ve fikci.

Ačkoliv to asi nebude na první pohled patrné, cílem této práce je zkoumat způsob, jakým se teoretici fikčních světů zabývají některými otázkami, nikoli zodpovídat tyto otázky samotné. Proto se na některých místech vyhýbáme uvádění autorů a myšlenek, které by byly zcela jistě relevantní (např. fenomenologické koncepce při kritice pojmu světa). Takový přístup by odvedl naši práci mimo pole literární vědy a především neúnosně zamlžil téma, jímž jsou – přese všechno – fikční světy. Jednotlivé kritiky se tedy snažíme provádět ze samotných pozic daného teoretika a nebo z pozic uvnitř fikčněsvětového diskurzu. „Možné světy“ ovšem jsou interdisciplinární téma a proto budeme v některých případech nuceni věnovat pozornost i textům vyloženě jinooborovým (především Saula Kripkeho). Budeme se však snažit u takových textů strávit minimum času a zabývat se jen těmi částmi, jež jsou relevantní pro literární vědu.

Protože se domníváme, že řada problémů a nepochopení v této teorii je založena na přílišné abstrakci od konkrétní práce textů, budeme – co nejvíce to bude možné – naše úvahy a závěry dokumentovat na jednom narativním textu. Po celou dobu se budeme používat (bude-li to možné) pouze tento jeden text, abychom učinili zjevnými proměny, jež výklad prodělává v závislosti na tom kterém úhlu pohledu. Knihou, již jsme pro tento účel zvolili, je *Temno* Aloise Jiráska. Pro tuto volbu máme několik důvodů. Prvním je nepřítomnost velkého realistického narativu v české literatuře. Romány Aloise Jiráska jsou z tohoto hlediska nejbližší tvorbě Charlese Dickense, která je tak oblíbeným zdrojem příkladů fikčněsvětových teoretiků. Zároveň není naším cílem explikovat literární díla moderní a postmoderní. Pro pouhou dokumentaci určitých pozorování je lépe vybrat text, který nemá ambici porušovat literární konvence. Moderní text sice skvěle funguje jako příklad jednoho určitého rysu, nedá se však bez problémů podrobit různým přístupům. Jsme si vědomi toho, že nadšení fikčněsvětových teoretiků pro realistickou narativní prózu doznalo výtek (Červenka 2003), naším cílem však není zkoumat konkrétní literární díla, ale vnitřní možnosti teorie samé. Pokud to tedy bude nutné, sáhne i k příkladu z jiného textu, než je *Temno*.

Nutným důsledkem tohoto přístupu také je, že ačkoliv Jiráskův román podrobíme řadě výkladů, na konci nepředložíme žádnou ucelenou interpretaci, ta totiž není naším cílem.

Závěrem bychom chtěli zdůraznit, že cílem našeho textu je porozumění a pokus o kritiku některých význačných textů zabývajících se fikčními světy, potřeba ujasnit si nesrozumitelná místa povede k tomu, že tato práce bude tedy do jisté míry cestou po známých krajinách a bude opakovat zjištění, mnohem lépe formulovaná jinde.

Plán práce

Naše práce bude rozdělena do čtyř hlavních částí. Všemi těmito částmi bude do jisté míry procházet téma, které se více či méně vynořuje v jakémkoli fikčněsvětovém textu – totiž oprávněnost použití původní teorie možných světů v teorii literatury a důsledky z toho plynoucí. Tento spor nám bude do určité míry reprezentovat postava Lubomíra Doležela a jeho koncepce fikčních světů, která pracuje s představou, že fikční svět je neaktualizovaná možnost našeho světa.

Protože celá teorie vznikla na základě posunu, jehož oprávněnost není zcela jistá, je třeba na prvním místě prověřit ústřední pojem celé teorie, pojem světa. První část naší práce se tedy bude zabývat pojmem světa a jeho užitím u teoretiků fikčních světů. Bude zkoumat, jaké implicitní důsledky s sebou tento pojem nese a jaké rysy vykazuje u jednotlivých teoretiků.

Poté co ujasníme pojem světa se v druhé části budeme zabývat samotným sporem „možné světy“ vs. „fikční světy“, a to pomocí pojmu odvětvení. Součástí naší teze je totiž zvláštní předpoklad, že fikční svět se nějakým – i když ne tím jednoduchým – způsobem z našeho světa odděluje (odvětvuje). Budeme tedy chtít ukázat, že fikční svět sice není neaktualizovanou možností v jednoduchém smyslu, ale nějak součástí modálních systémů našeho života je.

To bude tématem třetí části, jejíž náplní je analyzovat pojetí skutečného světa u teoretiků fikčních světů a předvést, že pragmatické založení celé teorie automaticky umožňuje vnímat fikční svět jako z epistemologického hlediska stejně kvalitní jako svět „skutečný“.

Díky tomu bude možné se ve čtvrté části obrátit k úloze autora a navrhnout způsob, jak by mohl vstupovat do interakce se svým vlastním výtvořem. Čtvrtá část by tedy měla být završením a shrnutím celé práce. Z toho ovšem vyplývá, že otázky ohledně autora pro nás nebudou ani tak tématem, jako cílem a motivací, jakýmsi majákem, který nás má provést úskalími fikčněsvětové teorie. Doufáme, že nám takovéto zkoumání umožní lépe odhalit povahu konstruování fikčnosti, jak je popisuje teorie fikčních světů.

1 Jeden svět

První a výchozí otázkou fičněsvětového diskurzu byla otázka po původu a „umístění“ fikčních entit.² Když začali analytičtí filosofové, logici a později literární teoretici řešit otázku oprávněnosti a smysluplnosti fikčních výroků, byl celý okruh problémů reprezentován tématy jako „Existuje Paegas?“ nebo „Jaká je pravdivostní hodnota věty ‚Sherlock Holmes žije na Baker Street.‘“ Tyto výroky byla zkoumány kvůli své pravdivostní hodnotě a jejich protagonisté (Paegas, Sherlock Holmes, ostatně i francouzský král a jiní...) se stali emblematickými postavami celého filosofického proudu. Kromě toho však fikční bytosti (*fictional beings*), jak budeme tyto známé, avšak nedosažitelné objekty nazývat,³ hrály důležitou roli při zkoumání fungování vlastních jmen. Pod snahu odůvodnit, jak můžeme o těchto bytostech suverénně mluvit, ačkoliv nejsou ve světě k nalezení, se zařadily mnohé otázky ohledně sémantiky různých typů výroků, mj. modálních, protože jejich jedinečnost jako vlastních jmen z nich dělá vhodné objekty úvah o tzv. rigidních designátorech. Saul Kripke se v cyklu přednášek publikovaných pod názvem *Naming and Necessity* zabývá těmito jedinečnými pojmenováními a jejich identitou a ke své analýze používá již dříve navrženého nástroje své modelové struktury, známé jako „možné světy“.

Posléze však vyšlo najevo, že vycházet od explikace jednotlivé fikční entity neposkytuje dostatečný prostor zvláště pro literárněvědná bádání. Thomas Pavel, jeden z prvních literárních teoretiků vypracovávajících souvislou teorii fikčních světů, začíná svou knihu *Fictional Worlds* tvrzením, že fikční entitu a její fungování nelze vysvětlit z ní samotné, nýbrž pouze jako součást celé sítě vzájemných vztahů: „Fikčnost nemůže být vysvětlena jako individuální rys: zahrnuje celé říše bytostí. Teorie fikčnosti se tedy musí obrátit k fikčním světům.“⁴

² Pavel 1986, kap. Fictional Beings

³ Ve volbě českého ekvivalentu tohoto nepřeložitelného pojmenování se přidržujeme překladu Miroslava Červenky, i jeho rozhodnutí co nejvíce jej nahrazovat slovem „entita“. Pouze zdůrazňujeme, že „being“ zde znamená jakékoliv „stvoření“, tedy spíše „jsoucnost“, a jedná se tedy o označení všech objektů, nikoli pouze těch živých, jak evokuje české slovo „bytost“ (viz poznámka překladatele in Ronen 2006, s. 128). Termín „stvoření“ či podobné však v mnoha kontextech působí komicky a v neposlední řadě jeho morfologie někdy zamlžuje jeho syntaktickou funkci ve větě.

⁴ „Fictionality cannot be understood as an individual feature: it encompasses entire realms of beings. The theory of fiction must thus turn to fictional worlds“ (Pavel 1986, s. 42, zvýr. E. Š.). Pokud citujeme z práce v cizím jazyce, používáme v textu pracovní překlad, pořízený E. Š. V takových případech vždy uvádíme v poznámce pod čarou citát v původním jazyce. Zdůrazňujeme, že všechny překlady jsou pracovní a nekladou si nárok splňovat všechny náležitosti dokončeného překladu odborného textu. Snažíme se zachovávat konkordantnost klíčových pojmů a původnost formulací na úkor stylistických aspektů. Pozn. autorky.

Naše první kapitola se z toho důvodu bude věnovat otázce světa, ovšem poněkud jinak, než jak by to odpovídalo postupu Thomase Pavela. Protože je naším cílem zjistit, zda není fikční svět v nějaké souvislosti se světem autorovým a zda na autora vyvíjí nějaký tlak, bude nás zajímat především, jaké má *jakýkoli* svět vlastnosti a pravidla soudržnosti, abychom si tím připravili půdu pro zkoumání toho, jak se z něj může fikční (či jakýkoli jiný) svět posléze odvětvit. V této kapitole se budeme věnovat dvěma pracím, nejprve *Heterocosmicám* Lubomíra Doležela (Doležel 2003) a pak práci *Možné světy v literární teorii* Ruth Ronenové (Ronen 2006). Předmětem našeho zájmu bude tedy pojem světa v teorii fikčních světů, potažmo se budeme ptát: „Co znamená jeden svět pro teoretika fikčních světů?“

Budeme se snažit vysledovat zákonitosti jeho vnitřní i vnější soudržnosti, budeme se ptát, jaká jsou kritéria a demarkační čáry jednoho světa a jaká je jeho podstata. Bude nás také zajímat, jak svět jakožto pojem u vybraných teoretiků funguje a proč.

Pojem světa v teorii fikčních světů

Když Kripke použil výrazu „možný svět“, učinil tak pro ilustraci určité abstraktní teorie. Sám uvedl, že představa možných světů je jen intuitivním výkladem jeho „modelové struktury“. O to více nás překvapí, s jakou sebejistotou pojem „svět“ používají teoretici fikčních světů. Bylo mnoho řečeno o tom, že Kripkeho užití slova „svět“ bylo „terminologickou nehodou“ (Kripke 1980, s. 18 in Hromek 2005, s. 149), „příliš sugestivním pojmem“ (Hromek 2005, s. 149), „pouhým sloganem“ (Peregrin 2005b, s. 141) apod., a že už v samotné modální sémantice jej lze užít jen obrazně.

Jakkoli neadekvátní byla tato terminologická přejímka, v pracích literárních vědců můžeme pozorovat intuitivní představu, co to svět je, a ta pochopitelně výrazně ovlivňuje celé pojetí fikčních světů. „Svět“, patrně proto, že v něm žijeme, se pokládá za intuitivně jasný, za pojem, jímž se naopak mají vysvětlovat obtížnější myšlenkové struktury. Tímto způsobem užil obratu „možný svět“ i Saul Kripke ve svém přelomovém článku „Semantical considerations on Modal logic“ (Kripke 2005): „Modelovou strukturou rozumíme uspořádanou trojici $\langle G, K, R \rangle$, kde K je nějaká množina, R reflexivní relace na množině K a pro G platí G (je prvkem množiny) K . Intuitivně lze pojem modelové struktury vyložit následovně: K je množina všech „možných světů“, G je reálný (aktuální) svět“ (Kripke 2005, s. 155, podtrhla E. Š.). Kripke označuje možněsvětový výklad za „intuitivní“ a sám obrat „možné světy“ klade do uvozovek, aby odlehčil jeho platnost a naznačil, že jde jen o typ obrazného přirovnání. Podstatné je, že „svět“ je pro Kripkeho něco, co nevyžaduje popis ani definici.

Tento přístup si literární vědci do jisté míry přinesli s sebou z modální sémantiky. Nejen v tom, že zapomínali na metaforičnost pojmu svět, ale také v tom, že nekriticky předpokládali, že pojem světa mají všichni stejný a není třeba jej vymezovat.

L. Doležel: pojem světa

Jak je patrné z Prologu *Heterocosmic*, Lubomír Doležel vznáší požadavek na jednotnou teorii fikčnosti, jež bude syntézou literárněvědného a filosofického přístupu. Nechce však otázku fikčnosti řešit jednoduše ústupem do „pragmatických a formálních“ vysvětlení (Doležel 2003, s. 25), jejichž nejtypičtějším zástupcem by byly asi Waltonovy „hry na jakoby“ (*games of make-believe*), nýbrž touží sémantický přístup zachovat, a to v centru svého systému. Cílem je „jednotná teorie fikčnosti, jejímž jádrem je fikční sémantika“ (Doležel 2003, s. 27).

Jelikož sémantika vyžaduje oblast reference, zkoumá Doležel možnosti, jak fikčnost explikovat sémantikou vztaženou ke sféře naší zkušenosti. Takový přístup nazývá „rámeček jednoho světa“: „Nejznámější teorie fikčnosti jsou založeny na předpokladu, že je pouze jedno legitimní **univerzum diskurzu (oblast reference) – aktuální svět**“ (Doležel 2003, s. 18nn, zvl. E.Š.). Když tyto explikace (G. Frege, B. Russell, P. F. Strawson, E. Auerbach) selžou, vynutí si postup zkoumání ústup do představy, že světů je více než jeden. Tato představa je nazvána „rámeček možných světů“ a tím terminologicky ztotožněna s „modelovou strukturou“ Saula Kripkeho z článku „Semantical considerations on modal logic“. To umožňuje shrnout vše v tvrzení, které již fixuje nové významy výrazů: „**Univerzum diskurzu** není omezeno na **aktuální svět**, nýbrž zahrnuje nespočetné možné, neaktualizované **světy**“ (Doležel 2003, s. 27, zvl. E. Š.).

V poznámce 19 se toto pojetí opírá o Kuhna a Kirkhama a v následujících odstavcích se dokládá široké rozšíření „modelu fikčních světů“ mimo oblast logiky. Možné světy se podle Doležela staly „interdisciplinárním paradigmatem“ a jejich aplikace vedla „k novým formulacím mnoha tradičních problémů filosofie“ (Doležel 2003, s. 28) a to díky dvěma úpravám: (1) úprava původu (z metafyzického na lidský) a (2) úprava rozsahu (z maximálního na dostatečný).

Jak Doležel uvádí v poznámce 24, (která mimochodem vysvětluje titul knihy), v literární vědě, resp. v poetice 18. století existuje Leibnizem inspirovaný pojem **světa** literárního díla, jenž jako *façon de parler* přetrvává do dnešních časů a dokumentuje intuitivní plausibilitu toho, co nyní Kripke použil pro modální logiku: „Literární vědci byli přitahováni k myšlence možných světů od té chvíle, kdy objevili její schopnost podníti novátorskou teorii fikčnosti (...). Makrostrukturní pojem možných světů rozvíjí starou myšlenku imaginárních světů, a tak inspiruje teorii fikčnosti, která nespočívá na izolovaných, *ad hoc* vybraných částech. Tato

sémantika pojednává fikční entity jako složky ‚emergentní‘ struktury vyššího řádu – fikčního světa“ (Doležel 2003, s. 30). Následující text je věnován popisu šesti specifických rysů, jež charakterizují fikční svět oproti možným světům, těm se však v tuto chvíli věnovat nebudeme (vrátíme se k nim v druhé kapitole).

Svět jako paradigma (metafora)

Základním východiskem, o něž se Doležel v argumentaci pro použití Kripkeho možných světů opírá, je fakt, že představa „světa“ literatury či literárního díla je již v myšlení o literatuře v nějaké podobě dávno přítomná. To, co můžeme nyní čerpat od Kripkeho a jeho souputníků je pouze teoretická reformulace starých problémů v nové optice. Myšlenka světa literárního díla je nyní nucena operovat v myšlenkovém rámci filosofického proudu rozpracovávajícího podněty G. Frega, B. Russela, R. Carnapa a L. Wittgensteina.

Ačkoli se o takovémto zapracování literárněvědných představ do logiky následně mluvilo jako o plodném využití atd. (Ronen 2006, s. 26nn), Doležel nezastírá, že prostředí filosofické logiky není literárněvědnému modelu příliš vlastní. Z toho důvodu předestírá dvě „úpravy“ konceptu možných světů a proto dále tak pečlivě zdůrazňuje interdisciplinaritu a všeobecnou používanost tohoto „interdisciplinárního paradigmatu“ možných světů.

Jak jsme již několikrát zdůraznili, „svět“, resp. „možný svět“ je „interdisciplinární paradigma“. Ocitujme v úplnosti pasáž, v níž Doležel objasňuje svou představu fungování možných světů jako mezioborové metaforu:

„Jestliže pohlížíme na možné světy jako na lidské výtvořiny, zbavujeme tento pojem metafyzické zátěže a činíme z něho potenciální nástroj empirického teoretizování. Pro různé poznávací účely mohou být navrženy různé možné světy. Možné světy logické sémantiky jsou *interpretační modely*, které poskytují referenční oblast nutnou pro sémantickou interpretaci protifaktických výroků, modálních formulí, intensionálních kontextů apod. Možné světy filosofie jsou *soudržné kosmologie* odvozené z nějakého axiomu nebo obecného předpokladu. Oblast možných světů náboženství je stejně rozsáhlá, ale tyto světy jsou výtvořiny skupinové víry a jsou obvykle podávány ve formě *kosmologických narativů*. Možné světy přírodovědy jsou *alternativní podoby vesmíru* vytvořené pozměňováním základních fyzikálních konstant (viz Rees 1989). Možné světy historiografie jsou *protifaktické scénáře*, které nám pomáhají porozumět historii aktuálního světa. Podobně možné světy teorie jednání vysvětlují lidské jednání tím, že předkládají různé *možné směry* životní historie konatele (viz von Wright 1936b). Možné světy fikce jsou *artefakty* vytvořené estetickými činnostmi – básnictvím a hudbou, mytologií a vypravěčstvím, malířstvím a sochařstvím, divadlem a baletem, filmem a

televizí apod. Protože jsou tyto světy vytvořeny znakovými systémy – jazykem, barvami, tvary, tóny, herectvím a tak dále – jsme oprávněni nazývat je znakovými předměty“ (Doležel 2003, s. 29).

Možný svět pro Doležela znamená „soudržnou teorii“, nebo spíše, soudržnou **oblast** teorie. „Svět“ je cosi jako kontrafaktuální místo, v němž se odehrává nějaká vědecká hypotéza, komplexní lidská představa a podobně. V historii či teorii jednání je to oblast, v níž je umístěna celá pracovní hypotéza (např. společnost za Ludvíka XVI. nebo reakce jedince na ohrožení), a tato oblast získává svou soudržnost od hypotézy, jejímž je „sídlem“.

„Svět“ je označení pro schopnost naší řeči mít předmět i v případech, kdy předmět neexistuje, přičemž slovo „svět“ bylo zvoleno, protože tím, co referuje, je ucelená teorie, tedy řečový útvar na úrovni textu nebo intertextu. Domníváme se, že to je důvod užití pojmu svět a také jeho první vlastnost: **svět znamená „rozsáhlý teoretický celek“ v kontrafaktuální pozici.** Proto jsou jeho ekvivalenty v různých vědách útvary jako „model“, „kosmologie“, „scénář“, „podoba vesmíru“. „Kosmologický narativ“ musíme pochopit jako specifický útvar podávající zprávu o utváření světa, tedy útvar svým rozsahem povýtce analogický „teorii“.

Za nešťastné považujeme Doleželovo označení možných světů fikce za *artefakt*. Artefaktem může být snad jazykový či jiný útvar, který fikční svět nese, ale nikoli svět sám, resp. pokud bychom takové označení přijali, musely by být za artefakt prohlášeny všechny možné světy všech věd.

Nezapomínejme na rozlišení mezi jazykem a jeho referentem (tím, k čemu se referuje). Naše výše uvedená definice světa vyloženě volá po tom být upravena na tvrzení, že svět je **referent** rozsáhlého teoretického celku. Svět je **to, k čemu** odkazuje fikční (nebo jiný kontrafaktuální) text. Umožňuje však skutečně Doleželovova kniha toto čtení? Samy světy jednotlivých věd jsou řečové útvary – scénáře, modely, narativy... „Svět“ je v nich použit jako metafora („paradigma“) pro jeden celek držící pohromadě, totiž jako nástroj, jak představu nebo teoretický popis zhmotnit. Máme-li k dispozici teze o původu vesmíru, máme si je pro snazší porozumění *představit jako* svět. Teze o např. rezoncích jedince na agresi si máme *představit jako* svět, v němž jedinec reaguje. Soubor poznatků o Francii XVII. století si máme *představit jako* svět společnosti Ludvíka XIV...

Uváděním jednotlivých příkladů chceme ukázat, že ani způsob, jakým užil pojmu „svět“ Saul Kripke ve svém článku není jiný. Modelovou strukturu (G, K, R), která není žádným světem, nýbrž uspořádanou trojicí (a to je něco jiného!!) si máme *představit jako* svět a jeho možnosti. Doležel tedy netěží z výsledků Kripkeho práce, nýbrž užívá téhož přirovnání jako on. Fundace literárněvědného diskurzu o fikčních světech v logickosémantickém

diskurzu o možných světech je tedy pouze zdánlivá (alespoň v tomto případě...), lépe by bylo říci, že se obory k sobě mají jako sourozenci – oba využívají téhož nástroje. Jejich vztah je stejný jako vztah historie a teorie jednání ve výše uvedeném citátu.

Problémy, které zdánlivá fundace jednoho v druhém vyvolává, budou předmětem druhé kapitoly. Nyní je však třeba se zeptat: Proč tedy všechny obory metaforu světa používají? Odpověď je třeba hledat v obnovené vůli k sémantice, která je responzí na formalismus předchozího období. Hovořit o „světě“ umožňuje – jak ví i Doležel – vrátit sémantiku do hry, nejen jakožto referent, ale především jakožto smysl.

Doleželův „ústup do teorie možných světů“ je vlastně pokusem o nouzové řešení. Svět je jeden maximálně koherentní celek, a když nalezneme jevy, které se do něj už nevejdou, – nezbyvá než přibrat další takový koherentní celek. Namísto toho, aby přehodnotil rámec, rozhodne se Doležel vytvořit nepohodlným faktům jakýsi „koncentrační tábor“. Ovšem tento přístup je jen dědictvím svého analyticko-filosofického založení. Literární věda se podle Doležela k paradigmatu možných světů uchyluje proto, že jeden svět (naš svět) nedokázal pojmut fikční jednotliviny, vykázané z něj Russelem („Russelův a Leibnizův zákon“) (Doležel 2003, s. 24). Analytická filosofie si na počátku kladla za cíl očistit jazyk od toho, co do něj nepatří, tj. od výroků, které neodpovídají ničemu ve světě, tedy i fikční výroky. Možné světy jsou za této situace způsob, jímž tatáž tradice dává šanci opět mluvit o fikčních výrocích jako o referujících a využívá k tomu právě pojem světa. **Svět je tedy metaforické označení pro oblast, do níž referují fikční a jiné kontrafaktuální výroky.**

Mnohost světů, neúplnost a vnitřní struktura světa

Je-li svět metaforické označení, je na místě ptát se pro důvodu, který nás dovedl k tomu obě oblasti – zdrojovou i cílovou – nazývat světem, tedy hledat, co mají společného, jejich *comparatum*. V předešlé části jsme se zabývali tím, že svět odpovídá ucelenému řečovému útvaru nadtextové povahy. Sám Doležel mluví o světech jako o „narativních makrostrukturách“ (Doležel 2003, s. 45). Jak jsme již zmínili v úvodu, i v Doleželově textu je obtížné najít explicitní definici pojmu „svět“. Určité vodítko nám poskytuje zmiňovaný postup od jednoho k mnoha světům. Ten dává tušit, že kromě „našeho“, žitého světa, existují ještě jiné světy, do nichž se lze posunout.

Na této myšlence je nejdříve třeba zdůraznit zdánlivou marginalitu. Svět není v našem životě jediný. Není to žádný *Lebenswelt*, neopustitelný horizont. „Naš svět“ je jen příslušníkem třídy světů, lepších či horších, mezi nimiž můžeme po libosti volit. Tato

představa mnohosti světů se v nějaké podobě vyskytuje u každého teoretika fikčních světů, je ostatně velmi blízko výchozí Leibnizově představě.

Jaké jsou však vnitřní zákonitosti světa? V kapitole *Vstupní termíny I* Doležel poněkud enigmaticky říká, že pojem „narativní svět“ je základním pojmem fikční sémantiky oproti akci, zápletky (*mythos*). „Základním pojmem naratologie není ‚příběh‘, nýbrž ‚narativní svět‘ definovaný v rámci typologie možných světů.“ (Doležel 2003, s. 45). Toto tvrzení není dále rozvedeno ani zdůvodněno.

„Narativní svět“ je struktura S(O, PS, St), kde S je svět, O je osoba nebo více osob, PS je přírodní síla (neosobní zdroj dynamismu) a St stav, tj. konstelace nehybných předmětů a jejich vztahů. Nejdůležitější roli v tomto systému hraje osoba: „Světy s osobou (v obou variantách) jsou prostorem lidské nebo kvazilidské existence, univerzum diskurzu humanitních a společenských věd, a což je nejdůležitější pro tuto studii, světem narativu“ (Doležel 2003, s. 46). Teprve světy s osobou mají nějaký význam pro literární vědu. Světy bez osoby se týkají jen přírody. „S(PS, St) je model skutečné přírody, univerzum diskurzu přírodních věd, jakož i svět poezie, umění a hudby s přírodní tematikou (jako jsou např. skladby typu *Roční doby*)“ (Doležel 2003, s. 45). Svět je „narativní makrostruktura“ (zatímco „narativní mikrostrukturou“ je motiv), která se může dále diferencovat a klasifikovat v závislosti na vztazích tří základních složek (jednající osob, stavů světa a neosobních sil). Příběh pak vzniká ve chvíli, kdy je struktuře udělen dynamismus jednající osobou.

Následuje podrobný a strukturovaný výklad vztahů a situací, jež lze s tímto skromným arzenálem vytvořit: analýza sil, jež ve světě působí, modalit, vztahů mezi osobami, vztahů mezi jednotlivými typy individuí. Během této klasifikace je čtenář postupně odváděn od výchozí představy možného světa a donucen souhlasně pokyvovat nad precizní klasifikací přírodních a společenských dějů. Mezitím ale zapomněl na zobrazující a již se věnuje jen zobrazovanému: to, co totiž Lubomír Doležel v Kapitolách I až V popisuje, nejsou fikční světy, ale zkrátka světy naší zkušenosti. Klasifikuje, co můžeme vědět, hodnotit a chtít, ke komu můžeme cítit jaké city a podobně, ale to nikterak nesouvisí s literárním zobrazením. Tento velice zajímavý omyl nám říká důležitou věc o Doleželovu pojetí světa, která plyne kromě toho i z ústřední teze: pro Doležela je fikční svět zcela stejný jako svět nefikční.

Od tohoto poznatku by nás neměla odvrátit Doleželova představa světa jako funkce jazyka ani tvrzení o specifických omezeních platných pro každý svět zvlášť. Naše tvrzení o stejnosti světů znamená, že Doležel neprovádí v „extensionální části“ klasifikaci obsahu světů, nýbrž klasifikaci objektů, a že tyto objekty (včetně modálních operátorů, sil atd.) jsou

překvapivě známé – jejich klasifikace není ničím specifickým pro fikci. Doleželovo zkomání fikčních světů je tedy silně zaměřeno na objekt. Toto pozorování rozvedeme ve druhé kapitole.

Shrnutí

Pokusili jsme se ukázat, jak Lubomír Doležel s pojmem světa pracuje především v úvodních, definatorických pasážích své knihy. O „světě“ lze na základě *Heterocosmic* formulovat tyto poznatky:

Svět je to, co odpovídá ucelené řečové struktuře textového nebo nadtextového rozsahu. Svět je korelátem složitých řečových útvarů a je jejich referentem, ať už je jeho ontologická povaha jakákoli.

Co se týče **vnějších vztahů**, svět **není jeden nýbrž je součástí množiny světů**, jež jsou vůči sobě v kvalitativním vztahu, ovšem jsou si principiálně podobné.

Co se týče **vnitřních vztahů**, veškeré složky světa lze formalizovat na tři typy entit a jejich vztahy.

Co se **týče funkce**, svět je „**interdisciplinární paradigma**“, slouží jako metafora při uchopování toho, co označují řečové útvary.

R. Ronenová: Jeden svět a jeho konzistence

Na začátku kapitoly zabývající se přínosem oboustranné interakce teorie možných světů a teorie fikčnosti Ruth Ronenová říká: „Literární věda předpokládá, že většina literárních děl, zvláště narativních, konstruuje fikční světy. Předpokládá to všeobecně a už po staletí, nicméně pojem fikčnosti byl donedávna skoro úplně opomíjen“ (Ronen 2006, s. 27).

Na této formulaci je opět nápadné, že v obratu „fikční světy“ spočívá důraz zcela na slově „fikční“. Podle výkladu, jež následuje, se současná literární věda (mimetická a strukturalistická) nemohla zabývat myšlenkou fikčních světů, protože neměla rozpracovaný pojem *fikčnosti*. Určitý koncept *světa* se naproti tomu bere jako samozřejmě jasný. To pochopitelně vychází ze zaměření celé práce, jejímž cílem je uchopit a obhájit fikčnost, a teorie fikčních světů je uvedena na scénu právě proto, že nalézá fikčnosti svébytné místo. Ronenová se už ale neptá na to, jaká je povaha toho místa, jež bylo fikci vydobyto, tedy *čím je ten svět, jenž je tak výlučně fikční*.

S první zmínkou se setkáváme v rámci úvodního výkladu o vztahu možných světů a fikčních světů.

„Ať je jeho ontologický status jakýkoli, každý svět obsahuje množinu *entit* (objektů, osob), jež jsou specifickými způsoby organizovány a propojeny (prostřednictvím situací, událostí a časoprostoru). Svět jako systém entit a vztahů je autonomní oblastí v tom smyslu, že se dá odlišit od jiných oblastí s jinými množinami entit a vztahů. Někjaký fikční svět je podobně složen z množin entit (postav, předmětů, míst) a ze sítí vztahů, jež můžeme popsat jako principy uspořádání: časoprostorové vztahy, sekvence událostí a akcí. Světy jsou tedy navzájem rozeznatelné, ať už jsou to světy fikční, možné nebo aktuální“ (Ronen 2006, s. 17). Následují velice silná tvrzení ohledně modality ve fikci, která nás budou zajímat později.

Z celého odstavce lze vyčíst dva základní rysy (jakéhokoli) světa:

- (a) **uspořádanost** (organizace) množina entit je v síti vztahů, čímž vzniká časoprostorová struktura (jež zahrnuje události, akce, situace).
- (b) **rozpoznatelnost** (autonomie) – svět je rozpoznatelný jako autonomní, patrně díky pevnosti své vnitřní organizace.

Místem, jež nám je schopno osvětlit zákonitosti fungování alespoň fikčního světa, je kapitola Fikčnost a narativita. Zde se pojem fikčnosti, získaný v předchozím zkoumání, uvádí

do vztahu s narativitou: „Chci dokázat, že autonomie a soběstačnost předpokládaná u narativních světů se dá sladit s jistými základními aspekty pragmatické definice fikčnosti“ (Ronen 2006, s. 23–24). A jaká je tato souvislost? **Fikčnost** je organizátorem vnějších vztahů, tj. vztahů fikčního světa k ostatním světům (rozuměj vztahů literárního díla k prostředí, v němž se vyskytuje/vztahů znaku k jeho uživateli), **narativita** bude organizátorem vztahů vnitřních (rozuměj vztahů mezi částmi znaku, potažmo označovaného).

„Fikčnost ustavuje vztahy mezi světy, narativita podřizuje fikční systém vnitrosvětovým principům organizace. ... Narativita světů se jeví jako nezbytné doplnění jejich fikčnosti, které by objasnilo specifický způsob existence narativních světů“ (Ronen 2006, s. 24).

Svébytnost fikčnosti pak podle Ronenové spočívá v její „oddělitelnost“ a autonomii. Fikce je „kontextová pozice textu“ (Ronen 2006, s. 24) zakládající a umožňující její autonomizaci. Proto fikčnost je demarkační čarou fikčního světa (jakkoli toto spojení zní tautologicky).

Vidíme, že prezentované dvojice pojmů si svým způsobem odpovídají. Principem mezisvětových vztahů (*inter-world relations*, Ronen 2006, s. 22) je rozpoznatelnost (autonomie), jež se v případě fikčního světa artikuluje jako fikčnost. Ta bude tedy zahrnovat všechny otázky hranic zkoumaného světa, jeho přechodů do světů jiných, případného odvětvoování a pod.

Principem vnitrosvětových vztahů (*intra-world organization*, Ronen 2006, s. 22) je uspořádanost (organizace), jež se ve fikci artikuluje jako narativita. K ní budou náležet všechny otázky po vnitřních zákonitostech světa, pravidla přípustnosti určitých faktů, otázka pravdy, možnosti a nemožnosti a pod.

Druhou cestou, jíž se lze pojmu světa přiblížit, je pojetí sémiotické, vycházející přímějí z modální sémantiky. V kapitole *Třetí fáze: Možné světy v širším kontextu...* Ronenová říká: „Možné světy patří k současným filozofickým proudům, jež chtějí ukázat, že jazykové a logické mechanismy operují nezávisle na stavech věcí, k nimž se vztahují.“ Připomíná, že Putnam a Kripke, „otvírají cestu sémiotickému přístupu k pojmu *světa* obecně a *možných světů* zvlášť“ (obojí Ronen 2006, s. 45). Jejich řešení nám „umožňuje definovat světy jako sémiotické modely: světy, jejichž stavba je závislá na jazyku a nedotčená nepřítomností stavů věcí ‚venku‘.“

Operátorové řešení

Operátorové řešení je třetím přístupem, jemuž se musíme věnovat, ačkoli Ruth Ronenová ho ve své knize prezentuje jen jako provizorní, navíc filozofické (nikoli

literárněvědné) řešení problémů, jež nastoluje fikce. Sama však uznává, že je to řešení „široce rozšířené“.

Operátorová řešení jsou důsledkem odklonu od korespondenčního pojetí pravdy k pragmatickému. V široce pojaté tradici pragmatismu (S. Kripke, H. Putnam, K. Donellan, R. Rorty, J. Dewey) funguje pravdivost takto: „Pravda není všeplatný standard, je naopak proměnlivá a nejistá; to co určuje pravdivostní hodnotu výpovědi, jsou praktická užití, do nichž výpověď vkládáme. Výpověď je pravdivá, když funguje (*works*), když to, co tvrdí, je potvrzeno situací, kterou vytváří, bez ohledu na otázky reference“ (Ronen 2006, s. 48).

Operátorová řešení fikce jsou ve filosofii charakteristická pro korespondenční teorie pravdy, jež se chtějí s fikcí vyrovnat segregacionisticky. Otázka pravdivosti fikčních výroků se vyřeší předsunutím operátoru „ve fikci f(p)“ před každý výrok daného fikčního textu. V Lewisově řešení je „pravdivost fikční propozice (p) je uzavřena implikací fikčního operátoru (f), která omezuje inference vyvozované z takových tvrzení“ (Ronen 2006, s. 49) Podobně je tomu u Castanedy. „Castaneda (1979) popisuje rozdíl mezi větou v novinách a větou v literárním textu jako odlišnost operátoru, v jehož dosahu věta vystupuje. Všechny věty literárního textu jsou podřízeny operátoru příběhu (*story-operator*), který obsahuje titul textu („V příběhu x...“) nebo dílčí svět (*subworld*), ve kterém výpověď reprezentovaná onou větou platí (Ve světě víry této postavy...)“ (Ronen 2006, s. 49). Diskurz vytváří své *univerzum*, které následně řídí pravdivost svých výroků.

Mimo jiné je z formulací patrné, že to, co náleží pod jeden operátor, je **jeden svět**, fikční svět X. Průvodním rysem „fikčnosti“ je tedy „jednosvětovost“, „přináležitost do jednoho světa“. Výroky fikčního textu X jsou pravdivé proto, že náležejí pod jeden a tentýž operátor, resp. do jednoho a téhož světa.

Toto užití pojmu světa je dobře vidět na způsobu, jakým podle Ronenové užívají operátorového řešení literární vědci. Ronenová říká, že zatímco ve filosofii sloužilo operátorové řešení k stanovení podmínek pravdivosti, v literární vědě otvírá operátor fikci její vlastní prostor. Tento vydobytý prostor je opět charakteristický „izolovaností“, „autonomií“: je-li něco pod jedním operátorem, je to **jeden svět**. „Uvnitř literární teorie,“ říká Ronenová, „slouží takové operátory k vysvětlení částečné izolace fikčního diskurzu od nefikčních kontextů, nikoli k řešení problémů pravdivostní hodnoty fikce; **svět** Emy Bovaryové je **izolován** od **světa** Raskolnikovova a také od **světa** našeho: nemůžeme se s ní tedy setkat jinde než v jejím vlastním světě“ (Ronen 2006, s. 50, zvýr. E. Š.). Podle Pavela vytváří operátor z fikce „*cordon sanitaire*“, bezpečnostní pásmo, v němž nemusí platit logika: „Fikční operátor ... umožňuje, aby se fikční inference odchylovaly od oprávněných inferencí v kontextech

faktičnosti“ (Ronen 2006, s. 50). Stanovuje tedy vlastní zónu, v níž platí odchylná pravidla než v běžném životě.

Takovéto řešení je řešením pragmatickým. „Sledujeme-li tento typ logiky, můžeme se na aktuální svět dívat jako na jakousi verzi reality, která – stejně jako fikční verze – je závislá na konvenci.“ (Ronen 2006, s. 50) Fikčnost a reálnost je způsobena jen připsáním operátoru („ve fikci $f(p)$ “ vs. „je pravdivé, že p ...“) a tedy potažmo postojem příjemce nebo autora textu. Tento postoj je patrný i při výkladu „konvencí konstrukce“ fikčního světa: „2) Každá množina je logicky uzavřena svou vlastní sdílenou vlastností fikčnosti. ... Fikčnost množiny výroků tedy funguje jako typ modálního kvantifikátoru, který operuje na dané množině, determinuje její logickou strukturu, a tudíž i možné inference, jež z ní mohou být vyvozeny“ (Ronen 2006, s. 107–108). Ronenové postoj je v této oblasti silně pod vlivem Kendala Waltona a jeho operátoru „je fikční, že...“.

Vidíme, že i snaha řešit fikčnost z pozic korespondenční teorie pravdy vede k pragmatickým řešením a k rozvolnění pojmu pravdy. Jedním z východisek Ronenové práce je právě toto stanovisko: teorie fikčnosti je možná jen na pragmatickém základě. Fikčnost je „pragmatická pozice jistých textů ve vztahu k danému kulturnímu kontextu“ (Ronen 2006, s. 29).

Pojmu světa následně Ronenová věnuje vlastní kapitolu, ale jen proto, aby na něm jako na příkladu předvedla, jak „nějaký pojem dostatečně širokého významu, takový jako model nebo struktura, slouží jako příhodná metafora v nestejných kontextech a nestejným účelům“ (Ronen 2006, s. 115–127).

Použití pojmu světa v literární teorii se podle Ronenové změnilo, a to pod vlivem pragmatického zlomu v 70. letech. To je dokumentováno na pojetí světa u R. Ingardena a J. Lotmana jedné straně a u S. Kripka na straně druhé. Pro Ingardena i Lotmana je přes rozdílnost jejich přístupů typické, že pojem světa je pro ně principem vnitřní organizace a soudržnosti literárního textu. V případě Ingardenově je svět intencionální objekt konstituovaný vědomím, bytostně nedourčený (Ronen 2006, s. 117–118). Tento objekt, resp. soubor objektů má jedinečný ontologický status, odlišný od toho, co Ronenová nazývá „realitou“: je imaginární, protože nedourčený. Svět u Ingardena je tedy metaforický pojem, jelikož neoznačuje skutečné bytí objektů, nýbrž jen jejich bytí „intencionální“.⁵

⁵ Podobně jako M. Červenka ponechávám Ronenové konfuzi pojmů *intencionální* a *intensionální* bez komentáře. Není účelem této práce kritizovat autorčino porozumění fenomenologickým koncepcím.

Lotmanovo užívání pojmu světa je podle Ronenové taktéž odkázáno na vnitřní organizační strukturu díla. Svět literárního díla je pak převodem nepodchytné mnohosti do uchopitelnosti literárního díla.

U obou teoretiků je podle Ronenové význačný fakt, že „svět umění“ je zcela odříznut od světa „reálného“. Svět literárního díla je epistemologickou kategorií hrající nějakou úlohu v poznání: je to způsob organizace a strukturace naší žité zkušenosti. Díky tomu, že literární dílo **má svůj svět**, je schopno sloužit jako nástroj porozumění. To pro Ronenovou znamená, že pojmu světa se užívá pro označení **interpretativní síly uměleckých výtvorů** a tedy že „svět“ je cosi uvnitř uměleckého díla. „...oba teoretici referují k pojmu svět proto, aby identifikovali hodnotu připojenou k množině objektů, jejíž zásluhou se tato množina stává doménou, integrovaným systémem.... Výběrem Lotmanova a Ingardenova modelu jako zkušebních případů chci předložit tezi, že světa se užívá jako prostředku poukázání ke specifickému stadiu interpretativní integrace literárního textu, takže svět zastupuje vnitřní princip organizace textového materiálu“ (Ronen, 2006, s. 121).

Hovoříme-li o „světě Anny Kareniny“, máme tím na mysli fakt, že to, co nám prezentuje text románu Anna Karenina, má pozoruhodnou schopnost jako celek se vztahovat k našim životům (zdráhám se říct „našemu světu“) a umožňovat rozumění.

Tento způsob pojetí pojmu svět staví Ronenová do protikladu k „novém přístupu“, jež se zrodil s Kripkem. V něm (v Kripkově přístupu) je svět tím, **o čem** jsou kontrafaktuální výroky, je předmětem, sémantikou modálního diskurzu. To však podle Kripkeho není ontologicky závazné – podle Ronenové „možné světy nám umožňují pohlížet na světy jako na sémiotické modely, jako na konstrukty závislé na jazyce, fakultativně mající ontologický význam“ (Ronen 2006, s. 123). Dokladem tohoto má být známý citát „...navrhovány, ne objevovány...“ (Kripke 1980, s. 44), jehož interpretaci se budeme věnovat níže.

Pro Ronenovou má ale Kripkova modální sémantika ještě podstatnější přínos, a tím je, že předsunuje *fikčnost* světa před otázky jeho vnitřní strukturace. Je to proto, že kripkovská modální sémantika udělala dvě věci. Uvedla do debaty o kontrafaktuálních výrocih jakousi ontologickou hypotézu a uvědomila si mnohost okolo světa. (Ronen 2006, s. 124). Věnujme se těmto dvěma přínosům:

1) mnohost kolem světa – zatímco J. Lotman a R. Ingarden popisují „svět“ z jeho vnitřku, modální sémantika má (pochopitelně) perspektivu vnější, je si totiž vědoma dalších možností, tj. světů kolem toho našeho. Takový přístup je vhodnější pro tzv. demarkační problémy: svět totiž není jediný, ale mnohý, a jeho hranice lze snadno podchytnout na základě

určitých kritérií, říká Ronenová. Tento přístup také obsahuje řešení otázek po statutu fikčnosti. „Obecně umožňuje jazyk možných světů literárním teoretikům spatřit fikčnost jako výstup ze vztahů mezi literárním textem a vnější skutečností: mezi světem konstruovaným na základě literárního textu a tím, co víme o aktuálním světě, který nás obklopuje jako čtenáře, mezi autorem a jeho ‚aktuálním‘ okolím a posloupností výroků, které autor produkuje a jejichž statut vzhledem ke ‚skutečnosti‘ (*actuality*) se mění“ (Ronen 2006, s. 126). Místo dvou separátních teorií (jedné estetické, druhé z filosofie jazyka) tak máme konečně k dispozici jedno komplexní uchopení obojího. „Svět“ tak přestává být „typem vnitřní koherence“ a stává se „ontologickou hypotézou“.⁶

2) Ontologická hypotéza – Tvrdit v kripkovském kontextu, že jeho modální sémantika vznáší ontologický nárok, by se mohlo zdát jako přímo protichůdné Kripkovým vlastním prohlášením. Je ale pravda, že oproti Ingardenovi a Lotmanovi jde o posun směrem k otázkám bytí. Tam kde starší teoretici automaticky nezkoumají otázku „*Kde je* předmět umělecké reference?“, tam Kripkeho sémantika přiznává literárním objektům alespoň nárok na otázku po existenci. Sherlock Holmes *nějak je*. Je třeba zjistit jak. „Pojem *svět* má ... označovat ontologicky odlišenou množinu entit; nějaká množina může být oprávněně denotována pojmem *svět* v případě, když složky této množiny jsou sjednoceny společnou modalitou, když členy množiny patří ke společnému ontologickému řádu. Někjaký fikční text tedy konstruuje svět proto, že systém jím projektovaný je ontologicky odlišený...“ (Ronen 2006, s. 126).

Jak vidíme, Ronenová naznačuje, že kripkovská sémantika nám může výrazně pomoci řešit otázky dvou okruhů (jak by řekl Thomas Pavel): demarkační a ontologické (Pavel 1986, s. 12). Přitom je překvapivé, jak se řešení ontologických problémů blíží denunciovanému „operátorovému“ řešení: fikční svět X je nakonec stále množina či systém něčeho, co nese označení „člen systému X“. Ronenové vlastní teorie je na ústupu do pragmatiky: „fikčnost“ i „svět“ jsou rysy, které vznikají zacházením člověka s textem. Po takovém vysvětlení už také není nutno klást úmornou otázku „kde ty světy jsou?“ Je-li jejich původ pragmatický, jejich bytí je podružné. To však vyžaduje přijmout poměrně jednoznačné filosofické stanovisko, zahrnující přinejmenším notnou dávku relativismu.

⁶ „Interpretace světa jako globální ontologické organizace, nikoli jako pouhého typu vnitřní koherence, má pro výzkum literatury pronikavé důsledky“ (Ronen 2006, s. 124).

Svět jako interpretační model

Mnohem sevřenější a leckdy možná šťastnější formulaci pojmu světa můžeme nalézt v článku *Možné světy v literární teorii: hra interdisciplinarity* (Ronen 2006): „Určitěji lze říci, že úvahy právě formulovaného typu odhalují, proč se filosofický pojem ‚světa‘ ukazuje být vhodným pro definici fikcionalitu a proč je s ní tak úzce spjat. Je jasné, že pojem světa v tomto kontextu – jako modelový typ, a nikoli jako konstrukt textu – je hodnotný tím, že skýtá příležitost jak k oddělení fikčního univerza od toho, co je vůči němu vnější, tak k náznaku, že fikční světy jsou modelovány určitými způsoby podle skutečného světa a že specifická povaha tohoto modelování může a musí být definována“ (Ronen 2005, s. 167). Podstatná jsou slova „jako modelový typ, a nikoli jako konstrukt textu“. Ta nás vedou k tomu, abychom opustili jakoukoli představu světa jako produktu jazyka, výsledku naší řečové činnosti. Svět má být „modelovým typem“, tedy způsobem přirovnání, heuristickým nástrojem analýzy „fikčního univerza“. Afinity, po nichž se přesun odehraje, jsou dvě: jednak pojetí „fikčního univerza“ jako „světa“ vyřeší demarkační problémy a umožní podchytit fakt, že ten první je oddělen od svého okolí a vnitřně soudržný, jak jsme pozorovali již výše. Druhá afinita je nová, ale poněkud vágní: patrně pojem světa běžně užíváme pro porozumění „univerzu diskurzu“ v tom smyslu, že světem univerzum diskurzu modelujeme. Ronenová tedy říká, že uvědomit si povahu světa bude prospěšné pro pochopení a definici povahy tohoto modelu.⁷

Následně nám „nabízí“ pojem *možného* světa: „Pojem možného světa v této fázi přirozeně vstupuje do diskuse. Možný svět je model sestávající ze třídy objektů, jež se nějak vztahují k aktuálnímu stavu světa a udržují svůj vztah k němu. Všechny vlastnosti této třídy jsou určeny relativně k definici onoho konkrétního světa. Částečná autonomie alternativních a paralelních světů, které se pojem možných světů pokouší definovat formálně, se jeví jako atraktivní řešení problému fikcionalitu“ (Ronen 2005, s. 167). Zde Ronenová představuje své *comparatum* (to, k čemu se bude přirovnávat): Zcela bez okolků přešla od pojmu „svět“ k pojmu „možný svět“, patrně je považuje za zaměnitelné.

Pojem světa je tedy nástrojem komparace i jeho předmětem: je jednak způsobem, jak je univerzum diskurzu organizováno, jednak modelem, který nám umožní tuto organizaci uchopit. (přesněji řečeno: univerzum je modelováno světem a proto je svět dobrým modelem) Domníváme se, že tato dualita se zobrazuje v tom, co Ronenová později označuje jako

⁷ V tomto místě úvahy se problém mimoděk zdvojnásobil, ale tím vlastně ukázal svou skutečnou povahu: na to, abychom pochopili povahu metaforického (modelového) posunu, musíme pochopit to, co je principem metafory, to, čím se přirovnává, *tertium comparationis*, zde tedy svět.

„hybridní způsob pojmového uchopení“ (Ronen 2006, s. 125). Ten je podle ní patrný u literárních teoretiků a plyne ze splnutí původního rozpracování pojmu světa a nových objevů modální sémantiky. Termín „hybridní způsob“ dobře postihuje povahu přítomnosti modální sémantiky v literární teorii a popisuje to, čemu je zvykem souhrnně říkat „metaforické užití možných světů v literární teorii“, totiž konfuznímu užití termínu v jeho více významech najednou.

Shrnutí

Pokusme se shrnout, co je podle Ruth Ronenové „svět“ a čím se vyznačuje.

Svět je model porozumění, jímž přistupuje čtenář k textu. Je také modelem porozumění, jímž může k textu přestupovat literární teoretik, pokud chce čtenářovo porozumění rozkrýt.

Svět je „množina entit“ (doména) – to je asi nejvýraznější dědictví logiky a také věc, na které se Ronenová shodne s Doleželem. Entity mohou být různého typu a mohou mezi nimi nastávat vztahy různého typu. (Otázka, zda je entit stále stejné množství, nebyla řešena).

Svět je jasně ohraničen od svého okolí (tj. jiných světů) v tom smyslu, že ten, kdo ke světu přistupuje (čtenář, teoretik) je schopen s určitostí říci, kde svět končí a kde začíná nový. Tato jasná ohraničenost má za následek, že entity z jednoho světa nemohou cestovat druhého (pokud se tak děje, byl vytvořen další svět, společný). Tuto vlastnost označuje Ronenová jako „fikčnost“ pokud jde o vztah k aktuálnímu světu, pokud jde o vztah mezi dvěma fikčními světy, žádný speciální termín tento vztah nemá.

Svět je vnitřně organizován a soudržný. Svět je množina entit „sjednocená společnou modalitou“ (Ronen 2006, s. 126), průvodním rysem ohraničenosti je schopnost dodržovat vnitrosvětová pravidla. To je důvodem, proč je svět popisován jako „systém“. Charakteristické je, že i zdánlivé nemožnosti ve světě dobře fungují, a to právě proto, že se nepříčí pravidlům svého světa.

Svět je někým vytvořen – tuto vlastnost jsme však v této kapitole neřešili, je totiž tématem kapitoly 3.

Pojem světa

Než zakončíme naše zkoumání pojmu světa, je na místě uvést terminologickou poznámku:

Pro naše zkoumání je zajímavé povšimnout si způsobu, jakým fikčněsvětoví teoretici užívají slova svět (*world*) a univerzum (*universe*) a slov blízkého významu.

„Fikční diskurz vytváří svůj vlastní **obor rozpravy** (*universe of discourse*), vzhledem k němuž jsou tvrzení buď pravdivá, nebo nepravdivá.....pravdivost reference se určuje zákony diskurzu samého. Diskurz vytváří (*creates*) nějaký objekt, který existuje v nějakém **logickém prostoru**, čímž nám umožňuje, abychom k němu referovali a vyslovovali o něm pravdivá tvrzení. Tento standard pravdy je odvozen od zákonů působících v příslušném **univerzu diskurzu**.“ (Ronen 2006, s. 50–51)

Obor rozpravy, logický prostor, univerzum diskurzu⁸, všechny tyto pojmy jsou vytvořeny pro popis sféry, kterou text vytváří, sféry, kterou pracovně a nečastěji nazýváme „svět“...

U Thomase Pavela je univerzum (*universe*) zjevně hyperonymum slova „svět“ (*world*) (Pavel 1986, s. 51nn), tedy součet aktuálního světa se všemi jeho možnými světy dává dohromady jedno univerzum. V běžném výkladu užívá slov jako synonym (Pavel 1986, s. 59), což je vzhledem k jejich významu pochopitelné.

U Ruth Ronenové jde o dvě věci existující ve dvou separátních sférách: *univerzum diskurzu* je třeba považovat za pracovní pojem označující to, co vzniká „nad“ fikčním textem, a co v úvodních pasážích ještě nemůžeme označovat pojmem „svět“. Rozdíl mezi těmito dvěma pojmy tedy kopíruje ontologický přerýv: zatímco „svět“ je věc s jednoduchým nárokem na existenci, „univerzum diskurzu“ je typicky nereferující termín zavedený pro účely zkoumání, tajemné X, o němž se může prokázat, že není.

Lubomír Doležel užívá obě slova ve velmi podobném významu. Univerzum nalézáme převážně ve spojení „univerzum diskurzu“, pojem svět je dominantní. Kromě toho využívá Doležel pojmu „říše“ (Doležel 2003, s. 37).

Marie-Laure Ryanová předkládá ve svých textech rozvinutou klasifikaci „světů“, souhrnně však pro ni svět označuje to, co je produkováno diskurzem (viz níže), ovšem místo pojmu „možný svět“ užívá označení „alternativní svět“ (Ryan 2005, s. 111).

⁸ Na tomto místě zvolil Miroslav Červenka pro „*universe of discourse*“ překlad „obor rozpravy“. V celém textu však převládá počestlý obrat „univerzum diskurzu“.

Pro Kendala Waltona je svět především to, co může být „oddělené“ (Walton 2005, s. 87), pojmu univerzum neužívá.

Tento terminologický postřeh nás vede k otázce: kolik tedy je „světů“ v jedné knize? A co označuje „univerzum“?

Ujasněme si nejdříve pojmy tak, jak je budeme používat. „Náš svět“/„skutečný“ „aktuální“ svět/realita znamená svět v němž žijeme, ovšem jen to, co je skutečné. Neaktualizované možnosti do něj nepatří. Jeden *možný svět* je představa odvíjející se od „našeho“ světa, ovšem obsahující nějakou změnu. Tato představa slouží explikaci významu určitého výroku. „Náš svět“ je tedy obklopen „možnými světy. Bude na debatě v dalších kapitolách rozhodnout, jaké množství těchto světů je (zda existují jen ty o kterých mluvíme, nebo všechny, atd.). Abychom předešli konfuzi, považujeme za nejméně po Pavelově vzoru označovat náš svět spolu s kordonem jej obklopujících možných světů jako *univerzum*.

Jedno univerzum tedy obsahuje mnoho „možných světů“ a jeden svět význačný, „skutečný“. Takto ustanovené pojmy odpovídají Kripkeho modelové struktuře: univerzum označuje množinu možných světů **K**, možný svět je jeden z členů této množiny a „skutečný“ svět odpovídá **G**.

Shrnutí pojmu světa

V této kapitole jsme se pokusili na dvou případech ukázat, jak funguje pojem (jakéhokoli) světa v teorii fikčních světů. Zjistili jsme překvapující věc: ačkoli má teorie toto slovo v názvu, používá jej do jisté míry nekriticky. Podle inspirace sémantikou možných světů by „svět“ měl znamenat místo, kde „přebývají“ referenty kontrafaktuálních výroků. Ontologické a demarkační otázky vyvolané touto tezí se v teorii literatury řeší poukazem na pragmatiku fikčního textu a jsou shrnuty do popisu **vztahů** textu k dalším textům, lidem atd. To svědčí o tom, že „svět“ je pro oba teoretiky především nástrojem porozumění. Otázky jeho existence doopravdy zodpovězeny nejsou a „svět“ je synonymní s pojmy jako „systém“, „teorie“, „diskurz“ (nějaké vědy...). Ukázali jsme, že sám termín „svět“ ve slovníku fikčněsvětových teoretiků kolísá a bývá zaměňován s termínem „univerzum“ způsobem, který svědčí o neujednocenosti jejich definic. Pojem „svět“ je totiž využíván pro své konotace ucelenosti a vnitřní soudržnosti (a nejspíše také smysluplnosti). Ptát se proto po jejich zákonitostech pro jakýkoli svět je v teorii fikčních světů bezpředmětné, neboť „svět“ je zdrojem těchto pravidel. Soubor referentů fikčního textu vykazuje co do vnitřní a vnější

soudržnosti tytéž vlastnosti *jako* svět. Domníváme se, že je nasnadě předpokládat, že tím světem užitým k přirovnání je „náš“ svět, „skutečnost“.

2. Odvětvení

Zkoumání problému odvětvení je vlastně návratem k jednomu rozsáhlému tématu sémantiky možných světů: jde o otázku vztahu aktuálního světa k možným světům. Tato problematika se v literární teorii reflektuje jako otázka vztahu světa naší žité zkušenosti na jedné straně a fikčních světů literárních děl na straně druhé. Vzhledem k specifické povaze tohoto posunu je třeba pečlivě prověřovat jeho případnou oprávněnost či způsob, jakým se původní teorie přizpůsobila svým novým účelům a předmětu. Ruth Ronenová v rámci právě takového zkoumání prezentuje zjištění, že vztah možných světů k svému aktuálnímu světu je diametrálně odlišný od vztahu, který mají fikční světy k skutečnému – „Fikční svět není možný svět“ je heslo, jímž by se dal její postoj shrnout.

Cílem naší práce je mimo jiné prověřit, zda není možné tvrzení přesně opačné – zda totiž fikční svět není možným světem. Proto se v této kapitole budeme zabývat debatou, jež byla vedena nad interdisciplinárním posunem MS → FS, a pokusíme se sledovat v jeho rámci pojem odvětvení. Proto je nejprve třeba se zabývat tou fikčněsvětovou teorií, která takové tvrzení předkládá, tedy opět *Hetrocosmicami* L. Doležela.

L. Doležel: FS = MS

Extense, intense a diskurz o možnosti

Kniha Lubomíra Doležela je rozdělena na dvě části: extensionální a intensionální. Toto dělení vychází z carnapovských pojmů extense a intense⁹ a z jejich explicitního ztotožnění s pojmovou dvojicí *Sinn – Bedeutung* (Doležel 2003, s. 141). U Carnapa se kromě těchto dvou pojmů můžeme setkat také s jakousi proto-koncepcí možných světů v podobě *možných stavů světa*. Tento původní koncept je však model, sloužící pouze k explikaci určitých vlastností jazyka, určený tedy zejména k teoretickému zapracování modálních výroků do formálního jazyka logiky. Carnapovo rozlišení extense a intense je v modální sémantice, tak jak ji přejala literární věda, snad stejně důležité jako Kripkeho modelová struktura. Ztotožnění intense s fregovským smyslem (*Sinn*) a její „možněsvětová“ (možněstavová) definice učinila totiž možnou myšlenku, že pomocí intense jako extense ve všech možných světech budeme schopni explikovat zatím nepostižitelnou rovinu literárního díla, rovinu smyslu (Partee 1989, s. 97nn). Carnapova intense je poněkud neúspěšným pokusem o

⁹ Ačkoli se jinak držíme progresivního pravopisu, budeme se v případě těchto dvou pojmů přidržovat pravopisu s -s- abychom setrvali co nejlépe původnímu znění těchto klíčových pojmů.

matematizaci (zexaktnění) „smyslu“, ale pojmově a myšlenkově dává (spolu s Wittgensteinem) impuls, který vede k intensionální logice a možným světům (Peregrin 2005a, s. 122; týž 2005b s. 135).

Toto rozlišení leží v základu Doleželova chápání „roviny intense“ jako roviny smyslu díla. Sám Doležel si však je vědom toho, že intense se užívá především pro označení vět s komplikovanější logickou strukturou, které nejsou schopny projít Quinovým testem referenční neprůhlednosti (a jejich pravdivost tedy nezávisí jen na pravdivostních podmínkách jejich složek, ale právě na smyslu – typickým příkladem je věta „Mary si myslí, že její manžel je vrah“, Partee 1989, s. 98). Potažmo je tedy intense to, co vnáší do jazyka nejasnost, to, co logikům (s trochou nadsázky řečeno) nejvíc vadí – fregovský „mysl“, *Sinn*.

Práce s pojmy extense a intense dobře ukazuje, co si Lubomír Doležel myslí o povaze objektů, fikčními texty zobrazovaných. V kapitole *Vstupní termíny II* jsou oba pojmy vymezeny. Extense je „ta významová složka jazykového výrazu, která orientuje znak směrem k světu“ (Doležel 2003, s. 141) a Doležel ji definuje citátem z Kirkhama „Extense výrazu je předmět nebo množina předmětů, k nimž výraz referuje, poukazuje nebo které naznačuje“ (Kirkham 1992, s. 4). Extensi můžeme banálně nazvat „předmětem“ a označuje to, čemu se u Frega říká „reference“ (my však používáme termín „reference“ tak, jak ho užívá Anna Whiteside: „reference je vztah... mezi výrazem a tím, co výraz zastupuje v jedinečných případech své promluvy“ (Lyons 1977 in Whiteside 1987, s. 179–180).¹⁰ Extense u Carnapa je to, co mají dva synonymní výrazy společné a to, čeho ekvivalence je závislá na F-
pravdivých výrociích, tedy na empirii (Peregrin 2005a, s. 121). Jedná se o empirický předmět a my jej budeme – opět v duchu Anny Whiteside – označovat jako „referent“ výroku (Whiteside 1987, s. 183–188).

Obsah pojmu „extense“ je u Doležela dále objasněn poukazem k představě „extensionálních jazyků“. Jedná se o ty znakové systémy, kde je význam každého znaku jedinečný a nesporný, tj. neexistuje v něm ani částečná homonymie (a ani synonymie).¹¹ Extense je to, co se nemění při Quinově testu, co není „referenčně neprůhledné“. Proto je „extensionální jazyk“ jazyk pojmově přesný, ideální, vykazující vztahy jeden k jednomu (Doležel 2003, s. 142).

¹⁰ „reference is relationshipbetween an expression and what that expression stands for on particular occasions of its utterance“ (Lyons 1977 in Whiteside 1987, s. 179–180).

¹¹ „Ideálu extensionálního jazyka se přibližují některé umělé (nebo poloumělé) znakové systémy: taxonomické systémy – jako jsou označení vitamínů písmeny abecedy, botanická a zoologická terminologie, chemické formule, jakož i logické, matematické a programovací mechanismy (Doležel 2003, s. 142).“ Soudíme, že tyto formulace nárokují, že dokonalý „extensionální jazyk“ neobsahuje synonyma.

Intense, na druhou stranu, je pojem „složitější“ a vnímaný „radikálně různými způsoby“ (Doležel 2003, s. 141). Intense je ta rovina významu, která vykazuje synonymii, což je pro Doležela (v strukturalistickém duchu) aspekt, který dělá literaturu literaturou. „Extensionální význam je esteticky neutrální; teprve na úrovni intense je dosaženo esteticky účinného významu“ (Doležel 2003, s. 143). Ani Montaguova definice intense jako „funkce od extensí k možným světům“, ani Kirkhamovo pojetí jako „lexikálního významu“ není dostatečné, protože podle Doležela neumožňuje podchytit ne-ekvivalentní povahu roviny smyslu (tj. fakt, že v jazyce neexistuje absolutní synonymum) a tedy neumožňují popsat to, čím je specifická právě literatura. Ztotožňuje tedy intenci s texturou: „...intenci tvoří ty složky významu, které jazykový znak nabývá skrze texturu... Formálně řečeno intense jsou funkce od extensí k texturám.“ (Doležel 2003, s. 143). Díky předchozímu rovnítku mezi intencí a smyslem z toho vyplývá, že textura = smysl.

V souladu s tímto dělením je v první části provedena analýza fikčních světů **jakožto** extensionálních entit („Fikční světy, jež byly představeny v první části, jsou extensionální entity,“ Doležel 2003, s. 144). Jsou odhaleny jejich složky (stavy St, přírodní síla PS a osoba O) a z jejich interakce odvozeny základní narativní struktury (světy s jednou osobou, akce a událost, interakce osob, modality interakcí osob). Výsledkem je velmi přehledná typologie narativních struktur, v jejímž rámci Doležel předkládá literární interpretace řady literárních děl (Robinson Crusoe, Idiot, Proces...).

Druhá část je zasvěcena pokusu uchopit intenci systematicky. Protože se intense rovná textuře a ta je neparafrázovatelná, odhaluje v ní Doležel pravidelnosti v podobě „intensionální funkce“, která jakožto „strukturace textury“ je její „morfologií“ (Doležel 2003, s. 144). Intensionální funkce je tedy jakousi metastrukturou, strukturou ve významu („smyslu“), vytvořeném strukturou.

Celý tento postup vyvolává přes svou mimořádnou plodnost a systematickosti určité námitky.

První otázkou je: co jsou výše zmíněné „extensionální entity“? Pro Doležela je „svět“ produktem jazyka: „Autor tvoří fikční text tím, že skládá psaný nebo ústní text; před autorovým textotvorným aktem nebyl tento svět k dispozici“ (Doležel 2003, s. 37). Fikční svět (ať už je to cokoli) je tedy co do své existence závislý na fikčním textu, je to zobrazovaný předmět, jenž vzniká až ve chvíli, kdy se o něm začalo mluvit či psát.

Intensionální sémantiku shledává Doležel inspirativní právě proto, že je schopna původ předmětu fikčních textů teoreticky ošetřit tím, že dodává fikčním výrokům referent.

Doleželovými slovy, díky intensionální sémantice „...je logicky i filosoficky legitimní mluvit o možných jednotlivinách – osobách, vlastnostech, událostech, stavech věcí apod.“ (Doležel 2003, s. 27, podle Bradley a Swartz 1979). „Tím, že zavádí možné světy jako univerzum fikčního diskurzu, poskytuje naše sémantika legitimnost pojmu fikční reference“ (Doležel 2003, s. 30). Z tohoto hlediska by bylo možno chápat fikčněsvětovou teorii jako součást anti-strukturalistického trendu návratu reference do života znaku.

Protože však – jak sám říká – intensionální sémantika legitimizuje jen diskurz o **možných** jednotlivinách, musí Doležel své referenty fikčních diskurzů („fikční světy“) prohlásit za možné světy. Protože se mu však přičí tvrzení o skutečné existenci těchto referentů (vydání *Temna* přece nezpůsobilo zrození ani jednoho člena rodiny Machovcových), hledá umírněnější řešení, běžně nazývané „umírněný realismus“ (Ronen 2006, s. 31). Fikční svět není skutečný, ale možný. Fikční diskurz je diskurz o věcech, které se nestaly, ale mohly stát: „Fikční světy jsou soubory nerealizovaných možných stavů věcí“ (Doležel 2003, s. 30). Případné otázky existence těchto referentů jsou přesunuty do kompetence filosofů (původní teorie možných světů přece musí teoreticky ošetřovat otázku ontologického statutu referentu!) a tam hravě zlikvidovány (teorie možných světů je odnoží logiky a ta je čistě formální, otázkami po bytí se tedy nezabývá). Proto je nabídnuto vlastní řešení: Fikční světy jsou artefakty. „Fikční světy literatury ... jsou zvláštní druh možných světů; jsou to estetické artefakty vytvořené, uchovávané a kolující v médiu fikčních textů“ (Doležel 2003, s. 30).

Mluví-li Doležel o artefaktu, má jistě na mysli texturu, tj. řečový útvar ve světě. Tu můžeme ale jen stěží označit za „extensionální entitu“, *extensi*. Pravděpodobnější je považovat ji – v samotných Doleželových intencích – za *intensi*, resp. *Sinn*.¹² Původcem této záměny je užití pojmu „svět“. Mohli bychom jeho formulaci pochopit, pokud by řekl, že nikoli *fikční světy*, ale *texty* referující k fikčním světům jsou artefakty. Takové čtení ale jeho formulace neumožňuje (fikční světy jsou médium fikční světy uchovávací). To ovšem musí znamenat, že fikční svět je výtvar jazyka, něco závislého na existenci fikčních textů. Citovaná formulace není nijak temná. Chce říci skutečně to, co říká, a je tedy protikladná předchozímu tvrzení.

¹² Nechceme se pouštět do debaty o tom, zda ztotožnění dvojice *Sinn – Bedeutung* s Carnapovým *extense – intense* je oprávněné. Taková diskuse náleží jinému pojednání jiného oboru. Momenty jako tento však některé problémy daného ztotožnění zvýrazňují.

Doležel zakládá oprávněnost ztotožnění zhruba na obecném úzu všeobecném zvyku, opřené o všeobecné publikace (Doležel 2003, s. 141). V následném výkladu má potřebu ztotožnění *Sinn* a intensionální funkce obhájit (Doležel 2003, s. 146nn).

Když Doležel rozlišuje extensionální jazyky, uvádí, že extense není totéž co předměty světa. Extense, resp. „extensionální význam“ musí být parafrázována nějakým znakovým systémem, jazykem. Termín „extensionální význam“ považujeme za další symptom konfuze extense a intense, neboť jasně odkazuje k něčemu, co by Carnap nazval intensí. Žádný výraz (ani název vitamínu) v jazyce není parafrázovatelný zcela a představa extensionálního jazyka je spíše myšlenkovým příkladem a nejzazším bodem abstrakce než realitou.

Představa, že za slovy čeká předmět, na nějž lze slova zúžit, má ovšem jasný původ: pochází z představy „našeho světa“. Konfuze extense a intense má svůj původ v představě, že za slovy stojí referenty uspořádané do uceleného systému. Díky výše popsaným vlastnostem tohoto „světa“ není obtížné si jej představit jako svět fikčního textu. Interdisciplinární paradigmatickosti ospravedlňuje přesun do literatury, mnohost světů a izolovanost jednoho světa zase vysvětluje, proč je svět jednoho literárního díla odjinud nedosažitelný.

Úprava původu a Saul Kripke

Doležel tedy využívá pojmu možného světa, ale v metaforickém smyslu tak, jak jsme ho popsali v minulé kapitole. Jak víme, svět je korelátém řečového textového nebo nadtextového útvaru. Kromě společných rysů, které umožňují metaforický posun, má fikční svět také svá specifika, představovaná jednak dvěma „úpravami“, jednak šesti „diferenčními rysy“, jimiž se fikční svět liší od možného. Budeme se nejprve věnovat tomu, co jsme výše nazvali úpravou původu. Na této operaci se totiž nejlépe vyjevuje posun, který teorie na cestě od Kripkeho k Doleželovi udělala. Provedeme kritiku tohoto posunu a následně se budeme věnovat dalším rozdílům mezi možným a fikčním světem a budeme zkoumat jejich oprávněnost.

Užití možných světů v teorii fikce je údajně umožněno tím, že byl pojem možných světů „upraven“ co do svého původu, totiž že místo původu božského u Leibnize mu byl připsán původ lidský. Ocitujme pasáž vcelku: „První úprava se týká původu možných světů. Leibnizovo pojetí bylo metafyzické: možné světy mají transcendentní existenci, sídlí ve vševědoucí božské mysli (Stalnaker 1976, s. 65). Mimořádný intelekt nebo imaginace je mohou objevit. Dnešní způsob myšlení o možných světech není metafyzický. Možné světy nečekají na své objevení v nějakém vzdáleném nebo transcendentním depozitáři, nýbrž jsou vytvářeny tvůrčími činnostmi lidské mysli a lidských rukou. Tento původ možných světů jadrně vyjádřil Kripke – ‚Možné světy jsou navrhovány, nikoli objevovány mocnými dalekohledy‘ (1980, s. 44)“ (Doležel 2003, s. 28).

Styl celé pasáže má až eschatologický charakter: fantastické krajiny, jež byly upírány lidským zásluhám a tmářsky připisovány (neexistujícímu) „bohu“, byly díky vývoji vědy (sic!) navraceny svému pravému původci, člověku, jenž se může nyní bez obav těšit z plodů své práce. Nebudeme se zabývat tím, jaký proces prodělal pojem možného světa na cestě od Leibnize ke Kripkemu, ale do přednášek *Naming and Necessity* se podívat můžeme.

Uvedený Kripkův výrok je patrně jedním z nejcitovanějších míst celého *Naming and Necessity* a v úplnosti zní takto: „Možné světy‘ jsou *určovány (stipulated)*, nikoli *objevovány (discovered)* mocnými dalekohledy. Není žádný důvod, proč bychom při mluvení o tom, co by se Nixonovi stalo v nějaké protifaktové situaci, nemohli určit, že mluvíme o tom, co by se stalo *jemu*“ (Kripke 1980, s. 44).¹³

Doleželova parafráze výroku se nezdá být ve shodě s konvenční interpretací Kripkových myšlenek. Stipulovat neznamená v „vytvářet“, nýbrž spíše „stanovovat bez nároku na ontologickou platnost“.

Abychom se o tom přesvědčili, je třeba se podívat do širšího kontextu. Celé tvrzení je součástí rozsáhlého výkladu o fungování vlastních jmen coby rigidních designátorů. O něco výše Kripke říká: „Možný svět je *zaveden (dán) deskriptivními podmínkami, jež s ním spojujeme*“ (Kripke 1980, s. 44).¹⁴ Udáváme-li „možný svět“, např. svět ve kterém se tato přednáška dnes nekonala, jeho popis zahrnuje jen popis této části, která se liší. V případě Nixona jde o možný svět w_1 , v němž Nixon nevyhrál volby. Z hlediska postupu přednášky jde o otázku esenciálních vlastností, resp. meziglobální identity individua, v tomto případě Nixona: Jak poznám, že ten muž, který nevyhrál volby, je Nixon? (pokud by totiž reference striktního designátoru „Nixon“ byla určena esenciální vlastností „vyhrál volby v roce 1969“, neměli bychom v možném světě w_1 , kde Nixon volby nevyhrál, jak poznat, které individuum je Nixon...) A Kripke tento problém řeší následovně: v možném světě w_1 poznám Nixona tak, že to je právě Nixon, kdo nevyhrál volby (**neboť tak je svět zaveden/stipulován/**). A na doložení této představy říká právě: „Možné světy‘ jsou *určovány (stipulated)*, nikoli *objevovány (discovered)* mocnými dalekohledy. Není žádný důvod, proč bychom **při mluvení o tom, co by se Nixonovi stalo v nějaké protifaktové situaci**, nemohli **určit**, že mluvíme o tom, co by se stalo *jemu*“ (Kripke 1980, s. 44, zvýr. E. Š.).

¹³ „*Possible worlds' are stipulated, not discovered by powerful telescopes. There is no reason why we cannot stipulate that, in talking about what would have happened to Nixon in a certain counterfactual situation, we are talking about what would have happened to him*“ (Kripke 1980, s. 44).

¹⁴ „*A possible world is given by the descriptive conditions we associate with it*“ (Kripke 1980, s. 44).

Tato úvaha je rozvedením proponované teze, že ve všech uváděných příkladech fungují vlastní jména jako rigidní designátory, t. j. jako „strnulá označení“,¹⁵ tedy názvy, které označují tutéž entitu bez souvislosti s jejím obsahem.

Vidíme, že význam citátu je poněkud jiný než tvrdí Doležel. Výtěžkem celého odstavce je, že meziglobální identita Nixona se zakládá v nás, a proto, mluvíme-li o někom v modu možnosti, samozřejmě víme, že je to tentýž člověk, protože tak jsme svou úvahu vedli. Tento fakt nelze zredukovat na tvrzení, že světy vytváříme. Mezi modelací určité věci a jejím vytvořením je zásadní rozdíl – první jen prosvětluje, druhé dává vznik novému. Stipulace nemá nárok na ontologickou platnost, protože možné světy nejsou oblasti, kde se vyskytují reference vět – jsou to modely, interpretativní nástroje, jimiž můžeme uchopit vlastnosti přirozeného jazyka, konkrétně vlastnosti modálních či kontrafaktuálních výroků. Tak Petr Hromek (v návaznosti na Pavla Tichého) ve svém článku věnuje celou stránku vysvětlení, jaký je rozdíl mezi *modelem a konceptuální analýzou*: „Modální logiku bychom neměli považovat za nástroj k teoretickému, resp. *konceptuálnímu* zkoumání modalit, ale spíše za nástroj k jejich *modelování*“ (Hromek 2005, s. 144). Model je „jedna z možných alespoň částečně fungujících představ, ...nikoli samotné odhalení podstaty...“ (Hromek 2005, s. 153). Tyto důvody také zrcadlí stanovisko Saula Kripkeho: „Nepovažuji ‚možné světy‘ za něco, co by nám v jakémkoli relevantním filosofickém smyslu – ať už z epistemologického nebo metafyzického hlediska – mohlo poskytnout *reduktivní* analýzu, tj. odhalení konečné podstaty modálních operátorů, modálních výroků atd., ani za něco, co by [tyto operátory, výroky apod.] mohlo jakkoli vysvětlit“ (Kripke 1980, s. 19 in Hromek 2005, s. 149).¹⁶

¹⁵ „One of the intuitive theses I will maintain in these talks is that names are rigid designators“ (Kripke 1980, s. 48). Překlad sousloví „*rigid designator*“ a „*non-rigid designator*“ je dalším oříškem české analytickofilosofické literatury. Hromek překládá jako „pevné znaky“ a „volné znaky“ (Hromek 2005, s. 142), Doležel ve vlastním překladu Kripkeho volí parafrázi „*rigidní označení*“ a „*nerigidní nebo náhodné označení*“ (Doležel 2003, s. 32). Ačkoli se přidržujeme Peregrinova převodu „*rigidní designátor*“ (Peregrin 2005, s. 221), domníváme se, že překlad motivovaný spíše jazykovědnou terminologií by posloužil lépe. Za nejšťastnější bychom považovali překlad „ustrnulá pojmenování“, který nese lexikologické konotace a upozorňuje na to, že Kripkeho objev je jazykovědě běžně známý (jazykověda nepocit'uje tak zásadní obtíže s tím, že se pojmenování posunuje od slova popisného ke slovu značkovému a ztrácí svou souvislost, jinými slovy lexikalizuje se, kromě toho lexikologie snadněji uchopuje fakt, že k označení věci může být užito její neesenciální vlastnosti – viz truhlař, stolař atd.). Pojem „pojmenování“ je však již neúnosně obsazen (až „přeobsazen“) a proto by nám připadalo šťastnější používat obratu „strnulá označení“, který je v zásadě doslovným překladem výchozího termínu, a také dobře zachovává Kripkeho intenci. Český pojem také dokáže lépe než internacionální spolupracovat s Kripkeho představou „prvotního křtu“. Tento poněkud záhadný akt je nyní vcelku přirozený: něco, co je „ustrnulé“ muselo být původně „živé“, a křest je okamžik, kdy byl název přisouzen věci jakožto název a bylo mu jaksí „zakázáno“ se dále volně pohybovat.

¹⁶ „I do not think of ‚possible worlds‘ as providing a reductive analysis in any philosophically significant sense, that is, as uncovering the ultimate nature, from either an epistemological or metaphysical point of view, of modal operators, propositions etc., or as ‚explicating‘ them“ (Kripke 1980, s. 19, překlad P. Hromek)

Vlastností modelu je též to, že platí zcela abstraktně: pokud zavedeme systém světů, kde nebude možné, aby člověk měl pět prstů, budeme se setkávat i s adekvátními možnými světy, tuto skutečnost znázorňujícími. Opět zdůrazněme, že přes zdánlivou podobnost nejde o žádné tvoření – ani zavedení světa lidí, kteří pět prstů mít nemohou, nepovede k žádným změnám v podstatě člověka. Z tohoto hlediska je sice poněkud extravagantní, ale věci věrnější postup Lewisův, který deklaruje, že možné světy skutečně existují, my se však do nich nemůžeme dostat (Lewis 1973 in Ronen 2006, s. 31).

Doležel situaci řeší prohlášením světů za nerealizované možnosti. Protože „vně formální logiky si model [možných světů] nemůže zachovat svou ontologickou nevinnost“ (Doležel 2003, s. 28), musejí pro fikci nabýt „zcela určitý ontologický status, status nerealizovaných možností“ (Doležel 2003, s. 30).

Neslučitelnost obou systémů je také názorně vidět, když si uvědomíme, kolik je možných světů Kripkových a kolik Doleželových. Doleželova představa, že ke každému literárnímu dílu patří jeden svět, znamená sice obrovské, ale fakticky spočitatelné množství světů v našem univerzu. Kripkových světů je ale nesmírně mnoho, řekli bychom nekonečně mnoho. Ke každému výroku každé knihy jich totiž náleží tolik, kolik jich výrok vyžaduje. Kripkovy možné světy nejsou ucelené systémy, ale údaje pohybující se kolem výroku.

Tento zdánlivě formální rozdíl je symptomem hlubšího předělu. Možné světy logiky jsou nástroje, jak explikovat význam jednoho výrazu: pokud chceme uchopit skutečný význam (*intensi*, *Sinn*) výrazu, musíme přihlédnout nejen k tomu co označuje, ale také ke všemu, co by mohl označovat za různých jiných, možných stavů světa... (Peregrin 2005a, s. 120). Naproti tomu světy fikční literatury jsou hypotetické referenty celých textů, rozsáhlých systémů. Jsou jednou variantou, jedním možným stavem světa, který nastane, ale jsou dynamické – to je něco, co je logickému možnému světu cizí.

Modalita

Již jsme objasnili, co Doležela vede k tomu, považovat fikční svět za možný svět, a ukázali jsme, že původ tohoto ztotožnění je metaforický a spočívá na pojmu světa. Nyní bychom však chtěli důsledněji oponovat samu ústřední Doleželovu tezi, reprezentovanou heslem „fikční svět je soubor nerealizovaných možností“. Ukážeme, že takové chápání se přičí pojmu modality.

Ačkoli Doležel explicitně uvádí, že odmítá „ztotožňování fikčních světů literatury s možnými světy logiky a filosofie“, je otázkou, jak jinak chápat výrok, který těsně následuje a je uveden jako první specifikum fikčních světů, specifikum v němž „se pojem fikčního světa

chová jako možný svět“: „**Fikční světy jsou soubory nerealizovaných možných stavů věcí**“ (vše Doležel 2003, s. 30). To by mělo znamenat, že popis a příběh Helenky Machovcové vypráví o někom, kdo nebyl, ale mohl být. Celý diskurz literatury se tedy odvíjí jako minulá ireálná podmínka, která ovšem není vyjádřena (patrně z důvodu jazykové ekonomie...). Tento předpoklad pak klade určité nároky na status entit obývajících fikci. Musejí to být možné entity, proto entity do fikce vstupující se jimi musejí stát nehledě na svůj předchozí původ. „Materiál pocházející z aktuálního světa musí na hranici světů projít podstatnou proměnou. Protože fikční světy jsou svrchované, musí být entity aktuálního světa proměněny v entity možné, se všemi ontologickými, logickými a sémantickými důsledky, které tato transformace s sebou nese“ (Doležel 2003, s. 34–35). Typickým příkladem takového procesu je proměna fikčních postav, nejlépe patrná u postav s protějškem v reálném světě: o historickém Napoleonovi jsou nezvratně známa některá fakta, pro fikčního Napoleona však tato fakta neplatí (může zemřít v New Orleansu – tato vlastnost promění Napoleona v možnou entitu). Skutečná entita nemůže ve světě fikce pobývat jinak než jakožto možná. I pokud se v románu R dozvídáme o Napoleonovi, který zemřel na Sv. Heleně, nejedná se tedy o Napoleona, příslušníka „našeho světa“, nýbrž o Napoleona, příslušníka možného světa MS_R , který je popsán v románu R a proto je fikčním světem FS_R .

Tato představa vyvolává sérii námitek:

1) Fikční svět, možný svět. Jak se může něco, co je skutečné, stát možným? Logik by odpověděl, že to co je skutečné, je nutně také možné.¹⁷ Jde ale o to, ke kterému univerzu (množině možných světů, modelové struktuře) toto tvrzení vztáhneme. V univerzu našeho světa je Napoleon skutečný a je možné, aby byl v New Orleans. V univerzu románu R je však skutečné, že zemřel v New Orleans a možné, že zemřel na sv. Heleně. R-románová Napoleonova smrt není alternativou k jeho smrti v naší historii. Pokud bychom se zeptali postav v R románu, jistě by nám neřekly, že je to možné. Řekly by, že je to skutečné.

Tento myšlenkový příklad se odvíjí od tří druhů možnosti. Z běžně rozlišovaných tří druhů možnosti (možnost jako schopnost, jako „nikoli nutnost“ a Kripkova možnost, Tugendhat-Wolf 1997, s. 199nn). Doležel neužívá v její čisté podobě ani jednu. O čistou „nikoli nutnost“ nejde, protože z hlediska intensionální sémantiky je stejně možné (tj. nikoli nutné), aby Napoleon zemřel na sv. Heleně, jako že zemřel v New Orleans. Nutné je, že zemřel a nemožné je, že létal... Neexistuje možný svět, kde Napoleon nezemřel, ani možný

¹⁷ Jde o axiom jednoho z modálních systémů (brouwerovského): „ $A \rightarrow \Box \Diamond A$ (jestliže je tvrzení A pravdivé, pak je nutně pravda, že může být pravdivé)“ (Kripke 2005, s. 155).

svět, kde nelétal. Z hlediska narativu se však věci mají jinak. Jedna z těchto smrtí – ta na sv. Heleně – je nutná, protože se stala. Druhá je jen možná, protože o ní mluvíme, ale nestala se. Čtenář hru o Napoleonově smrti v New Orleans nechte jako teoretickou úvahu o možných událostech. Čte jí jako apokryf – jiné svědectví o událostech s oficiálním zněním...

O Kripkovskou možnost jde pouze v případě, že zkoumané univerzum nijak „neinfikujeme“ úvahami odjinud. Pokud konfrontujeme nutnost románu o Napoleonovi, modelovanou kripkovsky pomocí možných světů s naší představou světa, dostaneme zkrátka pro každé tvrzení odlišné hodnoty (tvrzení „Napoleon v New Orleans“ bude jednou „skutečné“, podruhé „nemožné“).

Možnost jako schopnost se v našem případě překvapivě vlévá do Kripkovy nmožnosti: odpovídá Kripkovu modelu v případě, že relací přístupnosti je čas: potom je pravda, že svět, do něhož je aktuální svět schopen se vyvinout, je také možný svět přístupný z G.

2) Ve fikčních narativech se odehrávají nemožné věci. Jak mohou být neaktualizovanými možnostmi, když jsou nemožné? Tuto námitku vyvolává i druhý diferenční rys „**Množina fikčních světů je neomezená a nanejvýš různorodá.**“ (Doležel 2003, s. 32) Protože jsou fikční světy totéž co možné, je jejich potenciál samozřejmě větší než potenciál „skutečnosti“. Korona možných světů, kterou si představoval Leibniz, je však pole příliš malé pro události z fikčních narativů, ty si totiž často protirečí. Doležel stojí před velice obtížným úkolem: musí objasnit, jak může „soubor nerealizovaných možností“ obsahovat něco nemožného.

Doležel je řeší především zavedením aleatických omezení (Doležel 2003, s. 122). V každém fikčním světě platí určitá pravidla, tedy i modální zákonitosti, a v jejich rámci jsou na svět kladena i aleatická omezení, tj. pro každý svět zvlášť je stanoveno, co je v něm možné, nemožné a skutečné.

Taková představa však koliduje se založením fikčních světů jako nerealizovaných možností: jeden svět má být vyjádřením jedné možnosti, modeluje jednu modální větu. Např. jeden možný svět je založen výrokem „Je možné, že zítra půjdu do práce.“ Tento svět je ve svých charakteristikách zcela identický se světem dneška, „aktuálním světem“, a to z dobrých důvodů. Možný svět, v němž zítra jdu do práce, slouží k popisu toho, co je a není možné ve světě dneška. Ovšem Doleželův možný svět je svět, v němž např. je možné, aby lidé létali na létajících kobercích. To ale ve světě dneška možné není. Tento jednoduchý text ukazuje, že možný svět a fikční svět spolu nejsou v žádném vztahu.

3) Statický a dynamický model. Možněsvětový model je za všech okolností model statický. Možné světy představují možnosti pro svět W_0 , který je ve skutečnosti naším světem v okamžiku t_0 (uvádím ten model, kdy přístupnost světů se rovná posloupnosti v čase, tento model používá ve svém článku Kripke). Naproti tomu fikční svět (například fikční svět románu *Temno* FS_{Tm}) je dynamická struktura v níž probíhá čas.¹⁸ Jeden fikční svět FS_{Tm} n- tak jak o něm mluví literární teoretici – zahrnuje řadu časových bodů, dejme tomu t_0 – korunovace Karla VI, t_1 – Koniášovo kázání v Dobrušce, t_3 – setkání Helenky a Jiřího v Praze, t_4 – Helenčin odchod z Prahy do Žitavy. Už samá existence zápletky (plot) svědčí o dynamické povaze fikčního světa. Samozřejmě uzlové body zápletky jsou výroky, které kolem sebe kupí své možné světy. Uvedme příklady: MS_1 – Machovec neodejde z domu, MS_2 – do Dobrušky nepřijede jezuitská misie, MS_3 – Tomáš Machovec nedostane od pana Lhotského na rozloučenou valdhornu, MS_4 – Helenka a Tomáš se v Praze zúčastní většího počtu bratrských bohoslužeb, MS_5 – Jiřík a Helenka se nikdy nesetkají, MS_6 – Helenka a Jiřík se setkají, ovšem nevzplane mezi nimi žádný cit, MS_7 – Helenka nakonec neodejde za otcem do Žitavy.

Referent textu *Temna* by tedy bylo lépe nazývat *univerzem* a ne *světem*. Nese totiž v sobě řadu světů: jeden skutečný a ostatní možné, obklopující ten skutečný. Fikční svět se chová stejně jako „náš“ svět: obsahuje skutečnost a její možnosti. Možný svět své vlastní možnosti nemá. V možném světě, v němž zítra přijdu do práce, není obsaženo nic jiného než tento fakt. Otázka, zda potom půjdu na oběd, je irelevantní. Fikční svět má *vlastní modální systém*, možný svět je *složka* modálního systému. Právě o tento zásadní rozdíl opírá svou kritiku Ruth Ronenová.

¹⁸ Jednou z ústředních tezí knihy Ruth Ronenové je tvrzení, že ve fikčním textu jsou časové pojmy nahrazeny modálními (Ronen 2006, s. 254nn). Ve fikčním světě tedy neexistuje čas v pravém slova smyslu. Nepovažujeme tuto myšlenku za protichůdnou našemu postřehu. Jde nám o to zdůraznit, že svět narativu má dynamickou strukturu a není již podstatné, zda je tento dynamismus vytvořen časovými nebo modálními příznaky. Kromě toho je toto jeden z bodů, v němž s Ruth Ronenovou nesouhlasíme.

R. Ronenová: FS ≠ MS

Ruth Ronenová ve své knize snáší přesvědčivé argumenty, proč fikční svět není možný svět. Snaží se ukázat, že teorie literatury, jaksí fascinována objevy modální sémantiky, považovala fikční entity za obyvatele možných světů (částečně také proto, že tento omyl udělali sami logikové a fikční entity zhusta používali jako příklady ve svých pracích¹⁹ – a rozhodla se proto teorii využít pro podporu a obranu fikčních textů tím, že se jim připíše sémantika vydobytá logikou. Ronenová však snáší řadu důkazů o tom, že fikční svět do možněsvětového systému nepatří. Tato kritika podává systematictěji to, co jsme se výše pokusili vlastními slovy nastínit, ovšem nezaměřuje se výslovně a pouze na Lubomíra Doležela. Plyne z ní, že literární věda pracuje zjevně se zcela jinými pojmy, které patrně vytvořila „inspirována“ termíny z modální logiky. Přitom logické a ontologické důsledky jsou radikální.

1) První rozdíl v práci s pojmem možnosti souvisí s tím, co jsme označili jako „množství“ světů. Možné světy logiky jsou vždy částí jednoho světa (rozumějme univerza). „...možnost je spjata s logikou a s pravděpodobností jediného světa. To znamená, že i když filosofové mohou pochybovat o platnosti hovoru o možných světech nebo připisovat možným světům různý stupeň reálnosti, všichni sdílejí přesvědčení, že postavení alternativních stavů věcí jako možných světů je definováno ve vztahu k jedinému referenčnímu světu: ke stavu věcí, jenž je právě uskutečňován (*aktualized, being actualized*)“ (Ronen 2006, s. 63). To odpovídá pojmu stipulace, jak jsme se jej pokusili objasnit. Možný svět je model, který „náleží“ modálnímu výroku – jeho existence je zcela vlastní univerzu, v němž svět vznikl. Trochu umírněnějšími slovy: možné světy logiky nejsou žádné světy, ale jen jakési předpisy, v nichž je zaznamenáno, co se liší.

Oproti tomu literárněvědné chápání možnosti popisuje Ronenová jako „alternativní konvence konstruování světa“. Literární světy „aktualizují svět, který je analogický se světem, ve kterém žijeme, dá se od něho odvodit nebo je jeho protikladem“ (Ronen 2006, s. 63). Rozdíl v „množství“ je proto markantní: „svět, v němž žijeme“, totiž obsahuje celou řadu světů.

¹⁹ Jak poznamenává Thomas Pavel, Kripke si v článku *Semantical considerations...* bere za příklad možné entity Sherlocka Holmese, tedy entitu fikční. (Pavel 1986, s. 45).

Neúplný svět

2) Další námitka zní: literární fikční světy nejsou „úplné způsoby, jak by svět mohl být“ jak žádá Kripke.²⁰ To je jen vedlejší aspekt velice závažné námitky. Kripkův svět byl stipulován, to znamená, že v těch jeho částech, o nichž nemluvíme, byl stejný jako náš svět zkrátka proto, že je jeho možností. Fikční svět ale takový není, respektive není takový nutně.

Způsob, jímž doplňujeme fikční svět z „našeho světa“ nazývá Marie-Laure Ryanová *principem minimální odchylky*: „Tento princip stanoví, že rekonstruujeme svět fikce a kontrafaktuálů jako nejbližší možný vůči realitě, kterou známe. To znamená, že si do světa výpovědi budeme projektovat všechno, co víme o skutečném světě, a že v něm provedeme pouze takové úpravy, které nedokážeme obejít“ (Ryan 2005, s. 107).

Pokusme se průběh této rekonstrukce ukázat na příkladu z našeho modelového románu. Ve fikčním světě románu *Temno* nevíme, jak vypadala či kdy přesně zemřela matka dětí Machovcových, a nemůžeme to zjistit. V románu to uvedeno není. Pokud se vydám pátrat do „skutečného světa“, zjistím, že protože není žádná matrika, v níž by se o ní nalézaly údaje, paní Machovcová zkrátka neexistovala. Údaje o ní tedy nemohu doplnit do fikčního světa z toho, co vím o tomto světě, ergo fikční svět není něco, co vymezujeme kontrastivně proti světu skutečnému. Řešení Marie-Laury Ryanové tedy nemůže fungovat a to proto, že v pojmu „světa, který známe“ splývá svět jako naše znalost a svět jako objekt.

Podívejme se, jak by vypadal možný svět románu *Temno*: popsali bychom ho tak, že bychom určili všechny podmínky, jimiž se odlišuje od dané „skutečnosti“ té doby. Vymezení takového světa by bylo asi takovéto: mějme svět W_1 kde protestantské skupinky na českém venkově nebyly zcela potlačeny protireformací ($P(x)$) a mějme jejich členy, individua m_1 (Machovec), m_2 (jeho žena), m_3 (Helenka), m_4 (Tomáš). Potom platí $P(m_1)$, $P(m_2)$, $P(m_3)$, $P(m_4)$. O těchto individuích následně v čase t_2 platí $Z(m_1)$, $Z(m_3)$, $Z(m_4)$ a $M(m_2)$, kde $Z(x)$ znamená „být živý“ a $M(x)$ „být mrtvý“. Ačkoliv se tato čtyři individua nominálně shodují s individui z fikčního světa, nejsou jimi, což se nejlépe projevuje právě na mrtvé mamince (m_2). V „možněsvětové definici“ o ní víme pouze dvě věci (a nic víc!): 1) je to možná entita světa, kde protestantské skupinky nebyly rozprášeny, platí o ní $P(m_2)$, 2) od ostatních individuí se liší tím, že platí $M(m_2)$ – banálně řečeno „je mrtvá“. Od ostatních individuí našeho

²⁰ „Possible worlds' are total 'ways the world might have been', or states or histories of the entire world.“ Kripke ovšem vzápětí říká, že popis celého takového možného světa není v naší moci a není ani žádoucí. Proto v případech, kdy je to třeba, uvádíme v popisu možného světa jen ty fakty, které se liší a pro jejichž uvádění je tedy opodstatněné. „...in practice, we cannot describe a complete counterfactual course of events and have no need to do so. A practical description of the extent to which the 'counterfactual situation' differs in the relevant way from the actual facts is sufficient;...“ (vše Kripke 1980, s. 18)

malého možného světa se liší pouze tím, že je mrtvá a ostatní živí, a ničím jiným. Tento svět totiž obsahuje pouze tyto čtyři entity, pouze tyto dvě vlastnosti a pouze vztahy z nich vyplývající. Tak byl totiž zaveden (stipulován).

Naproti tomu ve fikčním světě románu *Temno* víme o paní Machovcové zhruba toto: 1) Helenka na ni vzpomíná, 2) Helenka přemýšlí, co by si o ní maminka pomyslela 3) vždycky ji a Tomáše vedla k bratrské víře, 4) byla to laskavá žena, atd.

Paní Machovcová z možného světa je úplně jiné individuum než paní Machovcová z fikčního světa. V prvním případě jde o prvek množiny opatřený dvěma predikáty, v druhém případě o nepoměrně složitější komplex vzájemně provázaných informací, z nichž některé jsou sděleny implicitně (paní Machovcová nebyla katolička, porodila dvě děti, byla to maželka myslivce) a není snadné je vypočítat všechny.

Je samozřejmě na místě upozornit, že implicitní informace čtenář z nějakého zdroje doplňuje. To je pravda, např. to, že se paní Machovcová vdala za hajného Machovce je fakt, který musí čtenář nutně doplnit sám na základě nejen svých obecných znalostí, ale také relativně hluboké znalosti diskurzu o poměrech dané doby (s tím autor počítá: sdílí se čtenářem alespoň rámcové pojetí dějinných epoch a jen díky tomu je čtenář schopen konstruovat fikční svět). *Temno* v tuto chvíli slouží jako dobrý příklad. Čtenářova rekonstrukční schopnost vychází ze soudobého diskurzu o dané epoše – z učebnic dějepisu, dalších historických románů, filmů atd. Například vzrušené rozhovory pana Lhotského a slečny Polexiny o možném svatořečení Jana Nepomuckého rekonstruuje čtenář (domnívám se že podle záměru autorova) jako „pánbíčkářství“, tedy zbožnost bez vnitřního náboje. Barokní katolicismus je v knize podán jako slepý fanatismus zastírající lidem oči. Jiráskův text nepřipouští, že by políbení svatého obrázku bylo výrazem upřímné, hluboké a promyšlené zbožnosti. Ačkoli tato informace v textu není, český čtenář s určitým pohledem na české dějiny k ní dojde. Toto doplnění však nemá nic společného s tím, co se dělo v sedmnáctém století na českém venkově. Tedy všeobecné mínění, kulturní a společenské zázemí společné čtenáři a autorovi – něco takového zajišťuje schopnost rekonstrukce fikčního světa, nikoli kontakt se světem!

Nemožné a neaktualizovatelné světy

3) Třetí námitka je takováto: „Fikční světy jsou nejen *neaktualizované*,... ale také *neaktualizovatelné*“ (Ronen 2006, s. 64). Jedná se o totéž tvrzení jako v případě první námitky, pouze prezentované z jiné perspektivy. Neměli bychom se snažit uchýlit k tvrzení, že Machovcovy děti se za žádných okolností nemohly narodit, to bychom totiž přešli na

stranu Doleželovu. Nelze totiž popřít, že Machovcovy děti, i paní Machovcová jsou v zásadě entity v našem světě možné (nemají šest nohou, nepijí síru...). Jak tedy prokázat, že nemají s „naším světem“ společný modální řád?

Na tomto místě bychom se chtěli odklonit od Ruth Ronenové a uvést argument z jiné oblasti: Jakkoli banální se to zdá, literární text není psán ve futuro. Je zhusta v minulém čase nebo v přítomnosti. Vyprávěcí minulý čas se snaží navodit dojem vyprávění o něčem, co se už stalo. To ale není vyprávění o možnostech! Nejbanálnější námitka proti tvrzení, že fikční svět je neaktualizovanou možností světa je, že vyprávění o fikčním světě není na formálně-gramatické rovině prezentováno jako možnost: neužívá jako základního výchozího prostředku podmíňovacího způsobu, neobsahuje výrazy možnosti či nutnosti.

Začátek Temna nevypadá takto: „Z dobrých historických pramenů víme, že existoval šlechtic Antonín Josef Mladota ze Solopisk a je z týchž dokumentů prokázáno, že se kvůli korunovaci panovníka v roce 1723, jejíž skutečnost je rovněž prokázána archivy, silně zadlužil. Na základě našich znalostí dobového vkusu a ceny látek lze soudit, že peníze utratil pravděpodobně za čabraku malinové barvy s mladotovským znakem bohatě vyšíváním, francouzskou paruku a zlatem přemovaný klobouk. ...tento šlechtic mohl mít ve svých službách jiného zchudlého šlechtice, který se mohl jmenovat třeba Lhotský (bylo to vcelku obvyklé jméno). Je možné, že tento šlechtic by přijel do Prahy až jako doprovod vozu s produkty z venkovského panství a nezúčastnil by se tedy slavného vjezdu císaře do města, pouze by viděl korunovaci, o níž víme jistě, že proběhla dva dny nato.“

Toto je úplně jiný text než text Jiráskova románu.²¹ I představě, že původní text tyto modální operátory obsahuje, pouze je explicitně neuvádí, je nutno se bránit,²² a to mimo jiné proto, že je nelze opřít o sebemenší textový důkaz – vyprávění zkrátka žádnou modální platnost jednotlivých vět nedeklaruje, naopak, prezentuje je všechny jako stejně skutečné. Modalita, kterou jsme výrokům připsali, byla zvolena zkusmo a odhadem podle naší domněnky coby čtenáře a nemusí se vůbec shodovat s pravdou (nemáme k dispozici informace o tom, které Jiráskovy údaje jsou a které nejsou pravdivé, ale o to tu ve skutečnosti nejde). Jak vidíme, zdánlivá různá modální platnost je zcela v rukou rekonstruujiho čtenáře. Naopak uvěříme-li přítomnosti či historickému perfektu vyprávění, uvidíme, že odpověď leží

²¹ Skutečný text zní takto: „Antonín Josef Mladota ze Solopisk, pán na Skalce, měl na slavný vjezd Karla VI. v červnu roku 1723 trvalou památku: znamenitý dluh, kterýž udělal v Praze pro ten slavný vjezd a pro korunovaci Karla VI. po tom vjezdu. Krom toho dluhu zůstal mu na památku drahý postroj na jízdeckého koně, kantár, prsoslíny se střípci a řemení vysekávané, stříbrem hojně kované, i nové sedlo a pod ně čabraka malinové barvy s Mladotovským znakem, bohatě vyšíváním...“ (Jirásek 1940, s. 9).

²² „Fikční výroky v indikativu samozřejmě nelze interpretovat jako elipsy jejich konjunktivních variant, a to nejen proto, že nejsou podstatně kratší, ale především proto, že konjunktivní varianty nejsou správné“ (Walton 2005, s. 95).

přímo před námi. Text mluví o svých referentech jako o *existujícím světě*. Podává zprávu v indikativu o tom, co se stalo. Ze stylistického hlediska jej nelze odlišit od vyprávění o „našem světě“. To svědčí o tom, že náš svět a svět literárního díla se ve svých epistemologických momentech shodují.

4) Čtvrtá námitka je námitka o nemožných světech. Tímto problémem jsme se již zabývali v kritice L. Doležela a proto jen stručně zopakujeme závěry. Fikční světy často vykazují rysy světů nemožných – vyskytuje se v nich nějaký logický rozpor, případně něco, co se přičí známým přírodním zákonům a běžné zkušenosti. Námitku o nemožných světech považujeme za velmi pádnou, protože vyjevuje hlavní problém interdisciplinárního posunu a ukazuje jak se abstraktní model mění v úvahu o skutečné existenci referentů. Kripkův možný svět je jen nástroj, který explikuje naše porozumění určitému výroku. Jak jsme řekli, teorie možných světů nevytváří, ale modeluje: odívá do „světů“ naše porozumění výroku. (Možněsvětový model je tedy bez přehánění metodou, jak se věda v porozumění vztahuje k naivnímu předporozumění.) „V pojmu možných světů je víc než jen demonstrace, že věci se mohly udát mnoha různými způsoby, ale neudály se: možné světy jsou určeny k rozlišování neaktuálních, ale možných stavů věcí od stavů nemožných. Jednotlivý možný svět nemůže mít v sobě rozpory a nemůže porušovat zákon vyloučení třetího“ (Ronen 2006, s. 67). Shledáváme-li tedy něco nemožným, možněsvětový model to z principu není schopen modelovat. Nemůže existovat nic takového jako nemožný možný svět.

Ronenová tento rozdíl popisuje jako rozdíl mezi abstraktním chápáním modelu na straně logiků a konkrétním (zaměřeným na existenci) na straně literárních vědců. „V žádné interpretaci možných světů [míněno filosoficko-logické] ..., neslouží nutnost a možnost k rozlišení mezi **způsoby existence**, nýbrž výlučně k rozlišení mezi **pravděpodobnostmi výskytu**“ (Ronen 2006, s. 66, zvýr. E. Š.).

Přístupnost

Práce s pojmem přístupnosti je podle Ronenové další oblastí, v níž se ukazuje rozdíl mezi přístupem literárních teoretiků a logiků. Ve zkratce lze rozdíl v pojetí reprezentovat touto větou: „...v logice pojem referenčního světa je vztahový..., zatímco v literární teorii referenční svět se automaticky identifikuje se světem aktuálním“ (Ronenová 2006, s. 75).

Ona vztahovost logických možných světů odkazuje ke Kripkeho vymezení relace **R**, která se konkretizuje jako přístupnost, přičemž relace **R** mezi členy množiny („možnými světy“) může být jakákoli. U Kripkeho modelová struktura vyžaduje vyhlásit jeden člen

(„svět“) za význačný (**G**), ale nikde samozřejmě neříká, který to je. Když ovšem převádíme abstraktní modelovou strukturu do konkrétní představy možných světů, tendujeme k tomu (a je to z „pracovních důvodů“ nejvýhodnější) představovat si pod **G** aktuální svět. Právě touto intuitivní představou se literární vědci nechají často svést a problém přístupnosti považují za otázku o vztahu „skutečnost“ a fikce. Nejlépe tento sklon můžeme pozorovat na formulacích jimiž shrnuje Thomas Pavel Kripkeho text: „[modelová struktura má podobu uspořádané trojice (**G**, **K**, **R**)] Ve snaze najít intuitivnější reprezentaci modelových struktur užívají logikové Leibnizova pojmu *možný svět*. **K** lze vidět jako množinu možných světů, **G** jako privilegovaný člen této množiny, konkrétně „reálný“ svět, a **R** jako vztah, který spojuje aktuální svět **G** s ostatními světy, které patří do **K** a které jsou možnými alternativami ke **G**“ (Pavel 1975, s. 165).²³

Důsledkem podobné tendence je i umístění této problematiky v *Heterocosmicách* Lubomíra Doležela. Takřka na prahu (druhá strana) úvahy o hypotéze více světů považuje Doležel za patřičné zdůraznit dělení možněsvětových teorií na *aktualistické* a *posibilistické*, a toto rozdělení je pro něj logickým vyústěním toho, že „vně formální logiky si model nemůže zachovat svou ontologickou nevinnost.“ A na dosvědčení této teze o něco dál zdůrazňuje: „Aktualistická pozice je vepsána do Kripkeho původní modelové struktury, kde množina **G** (aktuální svět), je vyčleněna z množiny množin **K** (všechny možné světy)“ (Doležel 2003, s. 28).

Takovéto formulace jsou důsledkem příliš konkrétního pochopení obrazné formulace použité Kripkem. Dotyčná pasáž, citovaná výše, si klade za cíl učinit modelovou strukturu pochopitelnou, ale jak jsme se snažili ukázat, její úloha je víceméně ilustrativní. Literární teoretici berou Kripka „za slovo“. Tam, kde Kripke chce pouze ukázat pomocí analogie určitý vztah, tam literární teoretici setrvávají u toho, čím se přirovnává.

Pojetí tohoto problému je však do jisté míry otázka perspektivy. Když myšlenku možného světa uchopíme tak, jak ji Kripke čistě instrumentálně používá v *Naming and Necessity*, zjistíme, že **G** skutečně musí být aktuální svět. Jen z našeho světa totiž vidíme do ostatních, je pro nás sídlem úhlu pohledu, a z něj – a pouze z něj – stipulujeme vlastnosti individuí v možných světech. Doležel má tedy pravdu v tom, že possibilismus v Kripkeho formulaci vlastně není obsažen. Celá modelová struktura stojí a padá na přítomnosti **G** a má-li být explikace pomocí možných světů úspěšná, musíme toto **G** ztotožnit s naším světem,

²³ „In search of a more intuitive representation of model structures, logicians use Leibniz’s notion of possible world. **K** may be viewed as a set of possible worlds, **G** as a privileged member of this set, namely the real world, and **R** as a relation which links the actual world **G** with other worlds belonging to **K** and which are possible alternatives to **G**“ (Pavel 1975, s. 165).

protože zkušenost jiného nemáme. Je to právě jedinečnost našeho pobytu v našem světě, co jej činí způsobilým být metaforou pro **G** v modelové struktuře.

Doležel tedy oprávněně říká, že aktualismus je v modelové struktuře zákonitě obsažen. Problém je v tom, že dělení na posibilismus a aktualismus je neoprávněné. Posibilismus jako rozvedení modelové struktury bude vždy použit jen v metaforickém smyslu, totiž tak, že zkušenost svého vztahu od našeho světa k možným světům se pokusíme extrapolovat do jiného „světa“, který ale nikdy nebude mít ten typ výsadnosti jako náš svět. Posibilismus tedy nikdy nemůže moci mít explanační sílu aktualistického přístupu a je odsouzen k tomu, zůstat navždy jen myšlenkovým experimentem, sice fascinujícím, ale znevažujícím své východisko (tj. Kripkeho).

Modalita ve fikci

Za pomoci Ruth Ronenové a na základě vlastních příkladů jsme se pokusili prokázat, že fikční svět nemůže být možný svět. Je tedy na místě se zeptat, jaká je modální povaha fikčních výroků – pokud to nejsou možné výroky, jaký je jejich status? Zdá se, jako bychom se ocitli na počátku celé debaty, v okamžiku, kdy bylo třeba objasnit, zda mají fikční výroky vůbec nějakou platnost.

Odpověď Ruth Ronenové zní takto: Fikční svět má vlastní modální systém. Disponuje vlastní sadou nutných výroků, která není v žádné závislosti na „našem“ (skutečném) světě. „Fikční svět není modální extensí aktuálního světa, ale světem se svou vlastní modální strukturou“ (Ronenová 2006, s. 105). Fikční svět náleží zcela odlišné ontické oblasti než náš svět. „Každý fikční svět, protože je konstruován jako svět paralelní, obsahuje jisté jádro faktů, kolem něhož krouží množiny situací s klesající fikční aktuálností. Tato fikční modální struktura vyjevuje paralelní povahu fikčních ontologií a naznačuje, že fikční fakty nevypovídají o tom, *co by se mohlo nebo nemohlo objevit v aktuálnosti* (tj. ve skutečnosti), *ale o tom, co se opravdu objevilo nebo se mohlo objevit ve fikci*“ (Ronen 2006, s. 17).

Omyl pochází z odlišného chápání nutnosti a možnosti. Jak jsme řekli, tyto kategorie jsou pro filosofickou logiku abstraktními kategoriemi vyjadřující možnost výskytu entity v možných světech, ovšem v literární vědě se stávají zcela konkrétními otázkami po existenci těchto entit. Proto v každé z věd nabývají oba pojmy radikálně jiného významu. V pokripkovské logice je nutnost „výskyt ve všech možných světech dostupných z aktuálního světa“, možnost „výskyt v alespoň jednom světě dostupném z aktuálního světa“ (Hromek 2005, s. 146). Ovšem v literární teorii, ve fikčním světě, je nutné to, co se stalo „doopravdy“ a možné to, co může být a nemusí. „Výroky o reálném světě spadají pod realitu nutnosti. Výroky v rámci fikce jsou naopak řízeny modalitou možnosti; vyžadují zkrátka ‚potlačení víry stejně jako nevíry‘“ (McHale 1987, s. 33 in Ronen 2006, s. 67) To umožňuje považovat fikční světy za soubory nerealizovaných možností, jak to činil Doležel, ovšem za zcela odlišného pojmu nutnosti a možnosti, specifického pro literární vědu.

Tím lze patrně objasnit fakt, že fikční svět bez problémů snáší sporná tvrzení či tvrzení v logickém smyslu nesprávná. Ve fikci je možné a nutné to, co je pro daný fikční svět jako takové stanoveno. Modální platnost jednotlivých výroků ve fikčním textu se jednoduše rovná jejich gramatické modalitě. V našem citátu ze začátku *Temna* mají všechny věty platnost „aktuální, tedy možné“.

Modalita funguje zcela stejně jako v „našem“ světě, její pravidla jsou ale striktně dána podmínkami příběhu. V textech poněkud mimořádnějších bude patrné to, co u „realistického“ *Temna* splývá – totiž že i nutnost je dána vnitřními podmínkami textu a nespojuje se s nutností našeho světa. V novele *V melounovém cukru* R. Brautighana je přesně dáno, jakou barvu má který den, a melouny získávají barvu toho dne, kdy dozrají. Proto postava tohoto fikčního světa může říci „je tma a bezzvuko, nutně tedy je čtvrtek...“

Když nyní odhlédneme od onoho sofistického logického pojetí modality, můžeme si povšimnout, že modalita v „našem“ světě je strukturně velmi podobná modalitě fikčních světů: věci, které se staly, jsou nutné, jiné možné, některé nemožné, například ty, které se mohly stát v minulosti. Tato principiální podobnost má svůj původ ve faktu, že fikční svět je věc konstruovaná čtenářem. Výše jsme se detailně zabývali metaforou světa a uvedli jsme, že pro Ruth Ronenovou je „svět“ metaforou, interpretačním schématem, s nímž čtenář přistupuje k textu. Nyní je na čase tuto myšlenku použít. Čtenář konstruuje fikční svět podle svého pojmu světa (nikoli podle světa samého) a vytváří v něm tedy stejný (analogický) modální systém, na který je zvyklý ze „skutečností“.

Modální systém fikčního světa není tedy jednou větví běžného modálního systému, ale je analogickým systémem fungujícím mimo „oblast platnosti“ modálních operátorů našeho světa. Tato vlastnost je úzce spjata s už zmiňovaným rozsahem světů a k němu se připojující dynamickou povahou světů fikce. Možný svět postihující určitou možnost je *per definitione* statický – je to záznam možností pro ten který výrok. Proti tomu fikční svět je tento jediný záznam, rozšířený na svět, tak jak ho známe, to znamená obohacený o dynamismus a komplexitu světa našeho. Toto rozšíření „výroku“ na „svět“ nemůže udělat nikdo jiný než člověk uvažující o dané možnosti. Proto se naše další kapitola bude zabývat tímto člověkem a jeho vztahem ke „skutečností“.

Shrnutí

Je tedy možný svět fikční svět? V této kapitole jsme se pokusili ukázat, že určitě ne v tom smyslu, v jakém o možném světě mluví Saul Kripke. Fakty světa fikce neodpovídají Kripkeho definici možnosti jako něčeho, co je pravdivé alespoň v jednom možném světě, přístupném z aktuálního světa. Fikce však může, ale nemusí, obsahovat tvrzení, která odpovídají základní definici možného jako „nikoli nutně nepravdivého“. Fikce je také do jisté míry výrazem pojetí možnosti jako schopnosti, ovšem stejně jako u základního významu možnosti, i zde nalézáme světy, do nichž se náš svět není schopen vyvinout, a nijak to nebrání

jejich fungování. Je to proto, že fikční svět není možným světem odvětvujícím se z našeho světa. Z výše uvedených důvodů fikční svět nemůže být jednou možností „našeho světa“; není tedy začleněn do modálního systému „našeho světa“. Vztah „našeho“ univerza (tj. „skutečnosti“ a jejích možností) a fikčního univerza (tj. příběhu jedné knihy a jeho možností) je spíše paralelní. Jak říká Ruth Ronenová, patří každý k jiné ontické oblasti (Ronen 2006, s. 105).

Paralelnost obou univerz má však své opodstatněné důvody. V návaznosti na zjištění z první kapitoly jsme se pokusili ukázat, že to, co má „naš svět“ a fikční svět společné, je právě pojem „světa“ jakožto soudržné, zevnitř i zvnějšku ohraničené struktury s vlastní modalitou, jež je korelátem rozsáhlého řečového útvaru. Tuto myšlenku budeme dále rozvíjet v následující kapitole, kde ukážeme, že svět – jakýkoli – je kromě modalit vybaven vlastním řádem pravdy.

Není však patřičné ukončit tuto kapitolu závěrem, že svět fikční a možný jsou stejné povahy. Ruth Ronenová svou kritiku interdisciplinárního posunu možného světa uzavírá konstatováním stěžejního rozdílu. „Pro literární teorii a ostatní teorie umění, které chtějí využít možných světů pro vyrovnání se s fikčním univerzem, nejsou možné světy množinami teoretických entit vhodných k popisu směsi logických a jazykových jevů, ale jedním aspektem samotného studovaného předmětu. Fikční světy se pokládají za možné světy, a možné světy tak zahrnují ontologii konkrétních uměleckých světů. To vysvětluje, proč logické kategorie jako možnost, světy, přístupnost a identita jsou v literárním kontextu pojímány doslova. Možné světy se z teoretických termínů stávají deskriptivními pojmy v rámci popisné poetiky. Tak pozorujeme, jak v teorii literatury – tam, kde logika vyvolává dojem, že možné světy jsou prázdné nebo slabě obsazené, ne-li rovnou abstraktní kategorie – se možné světy stávají obsažnými světy, jež nesou konkrétní ontologický obsah a denotují ontologickou naplněnost (*density*), ztělesněnou v představě ‚světa‘“ (Ronen 2006, s. 90).

Jak jsme viděli už u Doležela, literární věda ztrácí vědomí abstraktnosti převzatých pojmů a nepovažuje je za model, nýbrž za regulérní hypotézu o existenci referentu, přičemž otázky po povaze této existence nezodpovídá dostatečně. Z toho následně plyne objektová zaměřenost fikčněsvětových úvah, projevující se tendencí klasifikovat denotáty fikčních světů a zapomínat přitom na úlohu výrazu (přes proklamovanou snahu se „smyslem“ zabývat, jak jsme to viděli u Doležela). Tato konfuse je výsledkem nedocení povahy „extense“ a také aplikací nekritického pojmu světa v metaforickém významu.

Závěrem naší kapitoly je tedy zjištění, že užití pojmu možného světa v uchopení denotátu fikčního textu je sporné natolik, že je třeba zvážit jeho principiální oprávněnost. Proto se v následující kapitole otočíme také k jiným přístupům explikujícím fikčnost.

3. Jazyk a skutečnost

Poněkud anachronicky se v této kapitole budeme zabývat něčím, co bylo v předchozím textu mnohokrát naším východiskem: pragmatickou povahou vztahu fikce a čtenáře, resp. autora. Máme k tomu však své důvody. Výše jsme ukázali, že modalita ve fikci je samostatný systém. V této kapitole se chceme věnovat tomu, co je toho příčinou.

Pokusili jsme se ukázat, že fikční svět se nemůže oddělit od našeho světa v tom smyslu, jak se odděluje možný svět – fikční svět není nerealizovatelnou variantou našeho svět. Naším cílem a tezí však je, že světy literatury v nějakém smyslu představují nerealizované možnosti našich životů. Tuto tezi nelze prokázat jinak, než zhodnocením úlohy jazyka v našem vztahování se ke světu „skutečnému“. Vyjdeme od těch filosofů, kteří zastávají názor, že náš přístup k světu, který nazýváme „skutečností“, je čistě jazykový a posuneme se k teoretikům fikčních světů, abychom ukázali, že fikční světy jsou vlastně jen obměnou tohoto vztahování se ke světu – mluvíme-li o fikčním světě, děláme to samé, jako když mluvíme o světě včerejška nebo světě odlehlého kontinentu. Z hlediska pragmatiky jazyka mezi takovými diskurzy není rozdíl, a právě tato vlastnost způsobuje, že je tak snadné fikčnímu diskurzu „uvěřit“ a považovat ho za skutečný nebo alespoň možně skutečný. V další kapitole se tuto myšlenku, která je snad snadno aplikovatelná na aktivitu čtenáře, pokusíme aplikovat na to, co s příběhem dělá jeho autor. Tam se nám naskytne příležitost navrhnout způsob, jak by autor mohl tlak, který na něj vyvíjí text, pociťovat jako nutnost.

Vztah jazyka a skutečného světa

V analytické filosofické tradici došlo v rámci zkoumání jazyka k vyřazení fikčních výroků, a to proto, že jejich referenty neexistují. V průběhu druhé poloviny dvacátého století se tedy odvíjí diskuse, jejímž cílem je ospravedlnit fikci a vysvětlit, jak funguje jazyk ve fikčních výrocích a textech. Celé odsouzení fikce a následná potřeba ji ospravedlnit má svůj původ v přesvědčení, že běžný diskurz (*ordinary*) referuje, zatímco fikční ne, protože nemá referent. Jelikož fikční výrok nerealizuje vztah mezi jazykem a světem (objektem a slovem), selhává ve své funkci a je tedy třeba ho považovat za nesprávně utvořený či chybný. Tento postoj byl v průběhu času z mnoha stran zpochybňován, mj. z pozic teoretiků majících na zřeteli přirozený jazyk (J. Searle, J. L. Austin) či právě literárních vědců. Oba tyto pohledy jsou totiž konfrontovány se zjištěním, že fikční výroky v komunikaci velmi dobře fungují – když nic jiného, množství jejich výskytu je tak vysoké, že se zdá nemožné předpokládat, že by byly prostě chybné – bylo by pak nutno předpokládat, že naše komunikace z velké části selhává. Ovšem pozorovateli se spíše zdá, že fikční výroky a texty **nějakou** komunikační funkci úspěšně plní. Je tedy třeba formulovat takovou teorii komunikace a znaku, v níž bude fikční způsob značení zahrnut. Taková teorie se nabízí v pracích Johna Searla.

Pragmatické řešení

Jak zdůraznila mnohokrát i R. Ronenová, kromě teorie možných světů prokázala fikci obrovskou službu teorie mluvních aktů (*Speech act theory*) a to především díky svému pragmatickému založení. Článek Johna Searla *The Logical Status of Fictional Discourse* (Searle 1975) předkládá či naznačuje většinu problémů, se kterými se následně budou potýkat teoretici fikčních světů.

Searle své objasnění práce fikčního díla shrnuje pod čtyři tvrzení:

1) „Autor fikčního díla předstírá (*pretends*) realizaci série ilokučních aktů, obvykle asertivního typu“ (Searle 2007, s. 64), (tj. např. tvrzení) – tato činnost není lež, lež je totiž vědomé porušení pravidel. Nejde ani o předstírání se záměrem klamat: Searle rozlišuje dva druhy předstírání, jeden „klamající“, druhý dělající, JAKO BY to tak bylo (*AS IF one were doing*).

2) Kritérium, které nám umožní identifikovat, že se jedná o fikci, nalezneme v ilokučních záměrech (*intentions*) autora. Je závažné uvalit celou tíhu fikce na intenci autora. Searle zdůrazňuje: „Neexistuje žádná vlastnost nějakého textu, ať už sémantická nebo syntaktická, která by jej identifikovala jako fikční dílo“ (Searle 2007, s. 64).

3) „Předstírané ilokuce, z nichž se skládá fikční dílo, jsou umožněny existencí souboru konvencí, které ruší normální působnost pravidel usouvztažňujících ilokuční akty a svět“ (Searle 2007, s. 65) – na této formulaci je třeba si všimnout dvou věcí: první odkazuje k podstatě ilokučního aktu – úkolem čtyř komunikačních maxim (a tedy i ilokučního aktu) je podle Searla „uvádět jazyk do vztahu se světem“ (Searle 1975, s. 326).²⁴ Konvence umožňující fikci tento proces pozastavují. Druhým aspektem je konvenční povaha fikce – jedná se o konvence „mimojazykové, nesémantické“ a „horizontální“ oproti pravidlům „vertikálním“, tj. komunikačním maximám. Fikce je forma mimotextové dohody mezi autorem a čtenářem.

4) Provádění tohoto předstírání se děje tak, že se skutečně vykonávají promluвовé akty (*utterance acts*) s cílem vyvolat horizontální konvenci (viz 3), která suspenduje normální ilokuční závazky těchto promluv.²⁵ Jako děti v zaparkovaném autě dělají, *jako že* řídí tak, že *skutečně* točí volantem a šlapou na pedály, tak autor při psaní fikce dělá, *jako že* tvrdí tím, že skutečně vytváří a pronáší (píše) tvrzení. Tento postřeh nás zavádí hluboko do podstaty fikce, ale je velmi snadno vyvratitelný, a to v souvislosti s Searlovou představou, že fikce je dána *pouze* intencí autora. Searle popisuje aktivitu (točení volantem, šlapání na pedály), která je – řekli bychom – homonymní s aktivitou, již má představovat (řízení vozu). Jako pozorovatel nemáme k dispozici žádné operátory ani indikátory, které by nás upozornily na to, že se jedná o fikci. Přesto aniž bychom se dotyčného dítěte („autora“) zeptali, jaký je jeho záměr, poznáme, že *pouze dělá, jako že* řídí. Podle Searla takovéto zjištění není možné, protože kritériem fikčnosti je intence autora. Pokud jsme nebyli uvědomeni o autorových záměrech, neměli bychom mít šanci poznat, že se jedná o fikci.

Příklad u poslední teze dobře ukazuje problémy, které čistě mluvněaktové vysvětlení podstaty fikce vyvolává. Důsledné trvání na tom, že fikce není žádný textový rys a snaha vysvětlit podstatu fikčnosti pouze z pragmatiky jako dohodu mezi autorem a čtenářem je velice podnětná, neexplikuje však dostatečně některé složky problému.

Searle odmítá návrh, že by fikčnost byla vlastním typem ilokučního aktu, což by bylo řešení velmi blízké „operátorovému řešení“, jak jsme ho popsali v první kapitole. Pro Searla však takové řešení není přípustné: Jelikož je ilokuční akt „funkcí významu věty“, změní-li se

²⁴ „Domnívám se, že je užitečné pokládat tato pravidla za principy, které ustanovují vztahy slov (nebo vět) se světem“ (Searle 2007, s. 64).

²⁵ „Předstírané realizace ilokučních aktů, v nichž spočívá psaní fikčního díla, jsou vlastně realizacemi promluвовých aktů se záměrem aktivovat horizontální konvence, které ruší normální ilokuční závazky promluv“ (Searle 2007, s. 65).

typ ilokučního aktu, změni se i význam věty (např. tatáž propozice ve formě věty oznamovací má jiný význam než ve formě věty tázací...). Pokud by tedy fikce byla samostatným typem ilokučního aktu, všechny věty (a slova) fikčního textu by měly jiný význam. Čtenář, který by chtěl fikci rozumět, by se musel naučit zcela nový slovník (Searle 1975, s. 324).

Searlův vlastní příklad bohužel toto tvrzení vyvrací. Tázací větě „*Can John run a mile?*“ rozumíme, a ačkoliv má jistě jiný význam než tatáž věta oznamovací, nemuseli jsme se naučit zcela nový slovník. Je škoda, že Searle opouští myšlenku fikčnosti jako samostatného aktu tak snadno, protože i v následující argumentaci se ukazují náznaky této možnosti. Je nápadné, že druhý typ předstírání je už ve chvíli své definice vymezen pomocí hry (typickým příkladem „neklamavého předstírání“ je předstírání, že jsme Nixon, při hře na šarády) (Searle 1975, s. 325). Tento speciální typ předstírání je výsadní pro fikční jednání, je tedy definován tím, k čeho definici má sloužit. Jeho vymezení jako vlastní řečové aktivity by na podstatě věci samé nic nezměnilo (typ aktu mění význam věty, aniž by se změnilo něco v jejích složkách), pouze by fikce nebyla tak systematicky zařazena vedle lži.

Searlův článek je v pozdější literatuře hodnocen často jako nedostatečný kvůli tomu, že tvoření fikčních výroků považuje za typ předstírání (*pretending*) a tento způsob explikace se shledává pro fikci zcela nedostatečným (Doležel 2003, s. 26). Ačkoliv se jedná o předstírání odlišné od lhaní, („*nondeceptive pseudoperformance*“, Searle 1975, s. 325), pro literární teoretiky je nesnesitelná myšlenka, že by se ve fikčním diskurzu jednalo v posledku o nepravou komunikaci, a snaží se dokázat, že fikční diskurz je plnohodnotný.

Searlův článek však přináší hlubší podněty – nevysloveně předpokládá to, co později rozvede Kendal Walton, totiž že fikce je typ tiché dohody mezi autorem a čtenářem. V Searlově článku je věc podána tak, že se zdá, že jediným kritériem je záměr autora. V další kapitole se budeme zabývat tím, zda je tento vztah skutečně jednostranný a jaký podíl v uchopení fikce by mohly hrát textové faktory.

Dodejme, že Searlova představa o předstíraných ilokučních aktech je na *Temno* velmi dobře aplikovatelná. Věty a sdělení historické prózy jsou přímo ukázkovým příkladem tohoto postupu. Vezměme úvodní text jedenácté kapitoly, zpravující čtenáře o zvycích několika obyvatel barokní Prahy.

„Fileček a Sameček, psali se Filetschek a Sametschegk, scházeli se skoro denně v pivovaře u Březinů na Koňském trhu v Praze. Sedali večer v klenuté jizbě hostinské u stolu v koutě vpravo ode dveří, každý na svém určitém místě; Sameček na lavici u zdi, Fileček na židli vždycky proti němu“ (Jirásek 1940, s. 112).

Z hlediska historiografického je tento text až drzost. Nejen, že předstírá, že nás informuje, všemi gramatickými prostředky, ale vypomáhá si ještě uváděním podrobných reálií (přesná lokace hostince, pravopis jmen). Z faktického hlediska jde o lež, nepravdu. Autor textu však nemá záměr nás klamat, nýbrž vytváří fikci tím, že provozuje tvrzení. Naše vědomí, že se daný popis nachází v beletristické knize, suspenduje náš běžný soubor konvencí (Případy, kdy konvence zcela nesuspendujeme, se budeme zabývat níže).

V Searlově článku se mimo jiné objevují formulace o vytváření. Autor „**vytváří**“ fikční postavu tím, že k ní **zdánlivě** referuje. Když už je ale postava vytvořená, lze k ní referovat **skutečně**. „Předstíraná reference vytváří fikční postavu a sdílení tohoto předstírání nám umožňuje mluvit o fikční postavě způsobem, jakým jsme hovořili o Sherlocku Holmesovi výše. ... Jakmile autor postavu **vytvoří**, my, kteří stojíme vně fikčního příběhu, k ní můžeme **skutečně** referovat“ (Searle 2007, s. 67, zvýr. E. Š.). Tímto způsobem řeší Searle otázku pravdivostní hodnoty fikčních výroků. Zjevně soudí, že autor je při psaní schopen postavy vytvořit (*to create*). Narážíme zde na jeden z momentů zrodu celého fikčněsvětového diskurzu. Právě tyto formulace podněcují debatu o fikčních světech, na otázky vyvolané těmito obraty se lidé jako Thomas Pavel snaží odpovědět ve svých textech: Při mluvení o nich vytváříme, světy tedy jsou. Ale jak?

Vidíme, že pro Searla má jazyk sílu zasahující do bytí. Mluvení o něčem může být zdrojem pravdivosti: věc, o které se mluví, se stává tak skutečnou, že k ní lze referovat. Zdá se, že v tomto místě úvahy se vztah predikátů „být referentem“ a „existovat“ obrací. Už neplatí, že pokud něco existuje, lze k tomu referovat, ale fakt, že se k něčemu referuje (byť klamavě) je přednější než existence, snad je dokonce jejím zdrojem. Vztah jazyka a světa se obrátil.

Kontext – smysl – intence

Opět jsme tedy u věčné otázky: Kde jsou světy fikce? Kde přebývají fikční entity? Jaká je jejich povaha? Searlův článek je jedním z míst zrodu této otázky. Odpověď, která je v daných souvislostech nejvíce nasnadě, zní *kontext*.

Jak plyne už ze základního vymezení jazykového znaku Saussurem (Whiteside 1987, s. 177, Saussure 1996, s. 95–98, „Jazykový znak nesjednocuje věc a jméno, ale pojem a akustický obraz“), označované není ve světě, nýbrž je součástí znaku, tedy jazyka. Referent ve smyslu *denotatum*, tedy to, co existuje, objekt, extense, nehraje nijak významnou roli v konstituci významu. Daleko důležitější je kontext, to je to místo, kam nás slova „posílají“: k dalším slovům, promluvám, textům.

Pojem kontextu se stal pro určitý směr výkladu literatury vysloveně emblémem. Je to pochopitelné, široce pochopený kontext ve smyslu intertextu (Whiteside 1987, s. 192), pochopený navíc jako východisko a zdroj systematické síly jazyka, může být použit jako vhodná náhradní oblast reference, když je nutno čelit evidentnímu zjištění, že literatura vlastní běžný referent nemá. Po zhroucení primární reference, kdy selže možnost nalézt jednoduchý význam slova či věty je třeba konstituovat význam literární, obrazný. Dojem, že literatura nereferuje (nemá referent) je tedy pouze domnělý. Literární text referuje vždy, ovšem někdy k abstraktním myšlenkám, např. k faktu svého tvoření atd. Tento nový význam, neboli sekundární reference je však pochopitelný a uchopitelný jen skrze kontext – protože mu neodpovídá nic ve světě, jeho význam se vytváří interakcí s jinými diskurzy, texty. Není již podstatné, jak široce bude pojata tato oblast intertextu, podstatné však je, že to je oblast vzniklá a přetrvávající v intersubjektivním založení jazyka, tedy oblast zcela závislá na řeči jako výsadně lidské aktivitě.

Tento kontext je alespoň ve strukturalistické představě spojován s fregovským smyslem a s Carnapovou intencí, jak jsme to ukázali výše. Nyní vidíme opět zřetelněji původ Doleželovy představy. Kontext je smysl a ten je intence. V jakékoli strukturalistické představě je vznik smyslu (významu) popsán jako interakce formálních složek bez ohledu na referent, tedy vztahy mezi jednotlivými útvary jazyka, potažmo kontext. Důraz na kontext však není výsadou fikčního textu. I reference ke „skutečnému, našemu“ světu je především určena svým smyslem a ten je určen intertextem. Extrémně pragmatické teorie významu říkají, že slovo je tehdy smysluplné, když funguje v kontextu (Putnam 2003).

Takto kontextové pojetí větného významu má však radikální důsledky na pojem pravdy: pravda je kontextově podmíněná, platí tedy jen pro systém, v němž se pohybuje. Není nijak obtížné tento kontext ztotožnit se světem a říci, že pravda platí jen ve svém světě. V následující části ukážeme, že takto postupují teoretici fikčních světů.

Kritérium pravdy

Jak už jsme zmínili, rozkvět teorie fikčních světů byl umožněn uvolněním pojmu pravdy (Ronen 2006, s. 28–29). Nyní se budeme tomuto tvrzení věnovat konkrétněji. Ukážeme, že i když teoretici fikčních světů mluví o světě, zastávají většinou silně relativistické pojetí pravdy a to následně uplatňují na způsob, jakým funguje fikční svět. Tento extrémní pragmatismus odpovídá Searlovu impulsu a potvrzuje představu, že fikce je něco, co se odehrává na ose čtenář – text – jiné texty – autor. Tím bude bohužel přidán další argument, podle něhož představa fikčních světů není pro pochopení podstaty fikce příliš vhodná.

Pravda a skutečný svět u Thomase Pavela

Zkoumání textů Thomase Pavela je – mimo jiné – užitečné už z toho důvodu, že jde o autora stojícího (spolu s Ecem) zcela na počátku literárněteoretického myšlení o fikčních (možných) světech a řadu velkých problémů u něj nacházíme v jejich rané fázi, z níž můžeme často lépe odhadnout motivaci vzniku. Jedním z takových témat je relativní pojem pravdy a představa, že uchopování žitého světa je nějak radikálně odvislé od diskurzu. Právě k popisu různých myšlenkových přístupů k životu Pavel používá pojem „možného světa“.

Pravda a skutečný svět

V textech Thomase Pavela najdeme silné přesvědčení o kontextuální podmíněnosti pravdy a to ve smyslu pojmu intergace a integrovatelnosti výroku do množiny propozic (Pavel 1975, kap. 3). Způsob jeho výkladu však silně dosvědčuje problémy, které takové pojetí vyvolává. Věnujme se nejdříve ranému článku „Possible Worlds in Literary Semantics“ (Pavel 1975). Značnou část výkladu představeného v tomto článku tvoří následně obsah kapitoly „Salient Worlds“ v knize *Possible Worlds*.

Ještě více než v knize Pavel v tomto článku pracuje s nástrojem množiny výroků P , do níž má čtenář být ochoten či neochoten integrovat výrok, o nějž kráčí. Operace integrace do kontextu se rovná prohlášení výroku za pravdivý. „Jestliže se čtenář rozhodne, že P je v H pravdivé (a tedy možné v G), řekneme o p , že bylo integrováno do P_H .“²⁶ Na uváděných ilustrativních případech můžeme dále pozorovat, že možnost či nemožnost určitého výroku je podle Pavela odvislá od schopnosti výroku fungovat v dané síti. Čtenář novin posuzuje pravdivost (a tedy možnost) zprávy podle svých znalostí a akceptuje nové individuum

²⁶ „If the reader decides that p is true in H (hence possible in G), p is said to have been integrated into P_H .“ (Pavel 1975, s. 167).

(míněno „entitu“, např. nově vzniklý stát) v závislosti na tom, jak dobře navazuje vztahy s okolními individuy daného „světa“. Ochota čtenáře integrovat novou informaci do množiny pravdivých výroků o světě závisí na tom, zda výrok pochází z „důvěryhodného zdroje“ (*reliable source*, Pavel 1975, s. 170). Zda je něco považováno za důvěryhodný zdroj závisí na sociokulturních, časových a individuálních činitelích.²⁷ Literatura (dokonce typicky) mezi důvěryhodné zdroje nepatří. Klasifikaci „míry důvěryhodnosti“ literárních zdrojů může být podkladem pro typologii literárních žánrů. Literatura tedy obsahuje určité procento „pravdivých“ výroků, rozumějme výroků, jež by nějak intelektuálně vybavený čtenář daného společenství v dané době považoval za možné či pravdivé. Pravdivost výroku je jeho integrace a integrace závisí na vnějších faktorech: „Kritériem pro integraci nové informace není její korespondence s faktem, ale její kompatibilita s předešlými informacemi.“²⁸

V knize *Possible Worlds* je tento předpoklad kontextuální podmíněnosti pravdivostní hodnoty výroku ještě podpořen využitím filosofie Hilary Putnama. Argument je zde sice použit pro to, aby se ukázalo, že výrok nelze chápat nezávisle na jeho kontextu, zároveň však vyjevuje Pavelovo stanovisko k pravdě. Pavel ukazuje, že Searlovy čtyři maximy komunikace stojí na naivním předpokladu, že mluvčí *má pravdu k dispozici*. Ovšem náš (a tedy i jazyka) vztah ke světu je podřízen vztahům intersubjektivním: „Naše upřímnost vykazuje méně oddanosti tvrzení než loajality vůči našim přátelům, zdrojům a společnosti, která toto tvrzení hlásá. Hilary Putnam ukázal, že daná komunita kolektivně ovládá svůj jazyk a jeho vztah k realitě.“²⁹ Řečeno trochu obrazně, cesta reference od slova (jednotlivě užitého) k věci vede přes společnost. „...když chce jedinec vytvářet tvrzení, jsou jeho závazky vůči pravdě jednotlivého sdělení menší než je jeho *epistemologická adherence* k jazykové praxi daného společenství.“³⁰

Tento způsob fungování je opět dobře vidět na *Temnu* a jeho funkci v české společnosti. *Temno* je historický román, jehož dominantním postupem je realismus – text tedy deklaruje sám sebe jako pravdivou a autentickou zprávu a našem světě v určitém historickém období.

²⁷ „Obviously the set S_R of reliable sources varies greatly according to the historical period, the social setting and even individual preferences... There was a time and a social group where two sources like Psalms and a scientific treatise belonged to the same class of the partition induced by R_R or S_R “ (Pavel 1975, s. 170).

²⁸ „Our criterion for the integration of new information is not correspondence to fact, but only compatibility with previous information“ (Pavel 1975, s. 170).

²⁹ „Our sincerity shows less commitment to an assertion than loyalty to our friends, to our sources, to the social group that professes it. Hilary Putnam has pointed out that a given community collectively masters its language and the relation between it and reality (1965, 1973)“ (Pavel 1986, s. 22).

³⁰ „...in order to make assertions, one has less need of commitment to the truth of particular statements than epistemological adherence to the linguistic practice of given community“ (Pavel 1986, s. 22).

Jirásek jakožto autor pečlivě volí jen taková tvrzení, která se budou zdát čtenáři uvěřitelná, pravděpodobná, možná. Pokud je nucen uvést informaci, jejíž možnost není zcela nasnadě (například že myslivec pozoroval Koniáše chmurně, ale „Helenka a Tomáš vzrušeně“, s. 214), obklopí ji doprovodnými výroky, které mají přijetí informace usnadnit, v tomto případě větou vysvětlující jejich myšlenky „Bylť to první jezovitský missionář, kterého viděli, jeden z těch, o kterých slychali jako o největších, úhlavních nepřátelích, kterých se musili bát. A tu ten vypadal děsivě“ (Jirásek 1940, s. 214).

Ovšem ve většině případů Jirásek spoléhá na obecné povědomí. Nejlépe je fungování „epistemologické adherence“ patrné právě na pojmu jezuity. Ačkoli Jiráskovy prózy se do velké míry podílely na obrazu jezuity v českém jazykovém obrazu světa, tato představa zde byla přítomna již dříve v jiných textech, např. v Havlíčkových epigramech.³¹ Jirásek ve svém textu s touto představou počítá a využívá ji pro navození atmosféry. Již první setkání s jezuitskými *patres* je plno obav, které jsou vytvořeny interakcí čtenářova ustáleného významu slova „jezuita“ a Jiráskem provedené aktualizace pomocí pouhého fyzického popisu. Tak se líčení, které by samo od sebe nemuselo zavdat příčiny k zcela negativnímu hodnocení, stane příčinou temného pojetí jezuity už v první kapitole románu.

„Byl velké postavy, hladce oholen, krevnaté tváře, smolných, lesklých očí, nad nimiž se černalo husté obočí jakoby uhlem širokými oblouky malované. Jeho společník, také vysoký, ale hubenější, bez ruměnce na líci, měla široká, přísná ústa a silnou bradu“ (Jirásek 1940, s. 20).

Kromě toho má Temno v české kultuře konstitutivní vliv. Naše představa baroka je (alespoň u laiků), prostě ta, kterou vytvořil Jirásek. Přes svou spornost se stává platformou, na níž jsou korigovány detaily nebo rozsáhlejší úseky: Zlému Koniášovi po přečtení studie o barokní lyrice ubereme šilný lesk v očích a divoké škrtání v bratrských spisech nahradíme pečlivou prací na *Cithaře Sanctorum*.

Na tomto příkladu se nejlépe ukazuje, že obraz historie je fikční svět – vzniká rekonstrukcí z autorských textů (případně filmů apod.). Po celou dobu našeho výkladu se snažíme uvádět pojmy „skutečný svět“ či „naš svět“ v uvozovkách, abychom tento příznak zdůraznili. Sebevědomé srovnávání fikčního světa s „realitou“ je pochopitelně zcela bezpředmětné. Toto vědomí prochází i celým Pavelovým textem a je nejpřehledněji vyjádřeno v rámci diskuze problému neúplného světa. Pavel zdůrazňuje, že i náš způsob

³¹ Za všechny uvedme alespoň ten nejznámější: „Českých knížek hubitelé lití, plesnivina, moli jezoviti“ Havlíček 1950, s. 34).

vztahování se k našemu světu je analogický přístup k fikci v tom smyslu, že je obojí plně protimluvů, nemožností a dvou paralelních výkladů (stručně: logicky nepřipustných jevů): „Kontradiktorní světy nejsou tak vzdálené, jak by se dalo očekávat. Nejen že fyzika stále kolísá mezi teorií relativity a kvantovou mechanikou a podstatu světla tvoří zároveň částice a vlny, ale i naše každodenní světy obsahují tak nemožné entity jako duše, touhy, sny a symboly. Konzistentní světy jsou výsledkem silné idealizace a náš závazek koherence je slabší, než se zdá. Ostatně lidé v notoricky nevhodných universech žili dlouho předtím, než se staly více či méně kohezními“ (Pavel 1986, s. 49–50).³² Jako typický příklad používá například pojem státu, jehož vymezení vzniklo ve dvacátém století.

Vzhledem k těmto stanoviskům je nasnadě, že literární realismus nemůže být tím, za co se prohlašuje. „Viděno z tohoto úhlu není realismus jen soubor stylistických a narativních konvencí, ale fundamentální přístup ke vztahu mezi aktuálním světem a pravdou literárních textů. V realistické perspektivě je kritérium pravdivosti nebo nepravdivosti literárního textu založeno na pojmu možnosti (a to ne jen v logickém smyslu) s ohledem na aktuální svět“ (Pavel 1986, s. 46).³³ Realismus je tedy strategie snažící se zintegrovat své výroky do modálního systému „našeho světa“. Realismus je iluzí pravděpodobnosti.

Proces porozumění zprávě o světě a porozumění fikčnímu textu se neliší v tom smyslu, že se k obojímu stavíme jako k něčemu možnému, případně i pravdivému v našem aktuálním světě (Pavel 1986, s. 47–48). Proces uznání věty jako možné či pravdivé se děje konfrontací s našimi dosavadními zkušenostmi. Pravda je tedy podle Pavla v posledku pragmatický postoj, vztah čtenáře k textu. Čtenář novin, který narazí na titulek o přistání na Marsu, je nucen provést sérii úvah konfrontujících jeho dosavadní vědění o vesmírném výzkumu, které vyústí v rozhodnutí zprávu přijmout nebo nepřijmout jako pravdivou. Podle Pavla čtenář realistického románu provádí tentýž úkon, ovšem s poněkud jiným výsledkem. Posuzuje věty z hlediska jejich schopnosti odpovídat tomu, co ví o světě, a dokud to fikční výroky jsou schopny splňovat, bere je jako pravdivé. Samozřejmě v okamžiku, kdy román překročí míru slušné pravděpodobnosti (např. při uvedení fikční hrdinky), čtenář začne pochybovat, že drží

³² „Contradictory worlds are not so remote as one might expect. Not only is physics still divided between the theory of relativity and quantum mechanics, not only is light simultaneously made up of particles and waves, but also our everyday worlds host such impossible entities as individual psyches, desires, dreams, and symbols. Consistent worlds originate in a strong idealization, and our commitment to coherence is less warranted than it appears. After all, humans lived in notoriously incongruous universes long before these became more or less cohesive“ (Pavel 1986, s. 49–50).

³³ „Seen from this angle, realism is not merely a set of stylistic or narrative conventions, but a fundamental attitude toward the relationship between the actual world and the truth of literary texts. In a realist perspective, the criterion of the truth or falsity of a literary text and of its detail is based upon the notion of possibility (and not only logical possibility) with respect to the actual world“ (Pavel 1986, s. 46).

v ruce pravdivou zprávu. Toto pochybování však nic nemění na povaze logického procesu (procesu porozumění), který čtenář při četbě provádí.³⁴ Tímto procesem je integrace propozice do kontextu ostatních propozic.

Všechny tyto úvahy uvolňují pojem pravdy a činí s ní slučitelným to, co se zdálo nemožné: fikční referenci. Ne ovšem proto, že by fikční výroky či texty obdržely existující svět, do nějž referují, ale tak, že je zpochybněna existence referentu „skutečných“ výroků a textů. Hypotéza fikčních světů tedy ani u Pavla nefunguje samostatně. Je jen jaksi rubem obecných úvah o pravdivosti a referenci fikčních výroků. Pojem světa je užíván v podobném významu, jak jsme popsali v první kapitole.

Pavel užívá pojem „hry na jakoby“ (*game of make-believe*) Kendala L. Waltona. „Hry na jakoby“ vytvářejí „komplexní struktury“, tedy systémy více světů, kde v každém platí vlastní řád pravdivosti, vlastní modalita atd., nad jednou situací. Světy – členy jedné komplexní struktury – odpovídají (z „objektivního hlediska“) jednomu souboru individuí, který je však v každém světě chápán jako něco jiného (např. to, co je v jednom světě hroudami hlíny, je v druhém světě chutnými koláčky). Text nebo jiné médium je v tu chvíli rekvizitou (*prop*), která má být brána nikoli jako původní předmět, ale jako daná entita fikčního světa (Pavel 1986, s. 55–56).

Tyto komplexní či duální struktury jsou podle Pavla více než příbuzné se světy náboženství. V náboženském myšlení se totiž vyskytují světy ontologicky mnohem silnější než světy fikce. To, co Pavel nazývá význačnými světy (*salient worlds*), totiž duální struktury kde nový svět (řekli bychom ten „fikční“) obsahuje entity a stavy věcí, které v prvním chybí. Tyto světy jsou „fundamentálním ontologickým modelem náboženského myšlení“.³⁵ Jak popisuje M. Eliade, „vyšší svět“ duální struktury činí svět smysluplným, dodává mu realitu – neofyt kmene Kwakiutl je více přítomen ve středu světa než v obřadní chýši (Pavel 1986, s. 58). Světy fikce jsou vlastně jakási ochuzená varianta světů náboženství – nezískávají už

³⁴ „But such hesitation does not affect the logical procedure, since the reader does not have only to signal the propositions accepted into *Pg* and therefore assumed to be true in the actual world *G*, but also to indicate the propositions integrated into *Pc*, that is, the propositions possible in *G*“ (Pavel 1986, s. 48).

³⁵ „I shall call salient structures those dual structures in which the primary universe does not enter into an isomorphism with the secondary universe, because the latter includes entities and states of affairs that lack a correspondent in the former. ... They have long been used by the religious mind as a fundamental ontological model“ (Pavel 1986, s. 57).

platnost existence, „nepřekypují silou“, nejsou neměnné, ale ještě jsou schopny nás zasáhnout (alespoň na emocionální úrovni), jakožto možné varianty (Pavel 1986, s. 60).³⁶

Toto náboženské užívání pojmu světa je pro Pavela paradigmatické. „Svět“ je tedy zdrojem a formantem „žité zkušenosti“. Vzhledem k tomu, co jsme řekli výše, si troufáme ztotožnit tento svět s textem/intertextem (mýtus, posátný text, román). Je to tedy „text“, co je zdrojem „reality“. Nyní je jasné, proč a kudy může čtenář (adresát komunikace) do „fikčního světa“ vstoupit. To jediné, co nás – filosoficky – drží v našem světě, totiž smyslová zkušenost, je pro Pavela zcela v moci kontextu. Povaha vši jeho zkušenosti je založená na diskurzu, uvěřit fikčnímu textu tedy není nic mimořádného ve srovnání s tím, jaké akty víry a přisvědčování provádí denně kdokoli žijící v mytické nebo jinak zformované „realitě“.

Kritika – vztah Pavela k možným světům

Pavelův diskurz o možných světech vykazuje bohužel řadu problémů, jakýchsi „dětských nemocí“ teoretika fikčních světů. Zcela bezmyslenkovité užívání pojmu svět je jen jedním z nich. Je otázkou, jak vysokou míru relativismu chce Pavel vlastně zastávat. Jeho představa „světů fikčních textů“ do jisté míry s jazykovým relativismem stojí a padá. I Pavel si je vědom toho, že možné světy logiky neodpovídají tomu, co se děje ve fikci, a je připraven opřít své pojetí fikčního světa o nějakou pragmatickou teorii. „Skutečný svět“ je pro Thomase Pavela – alespoň se to tak zdá – jen jedna z „her“, jedno z mnoha interpretačních schémat, vložených na to, co zažíváme. Je otázka, jak moc by s takovým tvrzením souhlasil Walton, pro něhož „hra na jakoby“ zůstává po celou dobu přece jen něčím, co je „hrou“ oproti „světu“. Ovšem Pavelovo extrémně relativistické stanovisko odpovídá velmi časté každodenní intuici. O prezidentu Bushovi, o němž čteme v novinách, nevíme o nic lépe, že je skutečný, než o Terminátorovi. Král Karel IV, ačkoliv je jeho existence z historikova pohledu jistá, je pro nás stejně pravděpodobná entita jako Helenka Machovcová či rytíř Mladota ze Skalky. Kritéria, která rozhodují o tom co je fikce a co ne, jsou čistě kontextová, daná bezpočtem faktorů sociokulturní a textové povahy. Pavelova představa je tedy (jako ostatně celá hypotéza možných světů) intuitivně plausibilní, ovšem je otázkou, jak náročné by mělo být případné komplexní filosofické zdůvodnění proponovaného relativismu.

³⁶ „This type of predication [religious] should be extended to fictional constructions; it can be argued that, in fiction, being is only analogically similar to the same notion in plain ontologies. But while sacred worlds overflow with energy, fictional activities represent a weaker form of dual structure. The loss of energy prevents fictional games from leaping into actuality...“ (Pavel 1986, s. 61).

Marie-Laure Ryanová

I když z jiné strany, i Marie-Laure Ryanová je zastánkyní zcela pragmatického pojetí fikčního diskurzu. Podobně jako u ostatních je jejím východiskem polemika s tvrzením, že fikční svět je možný svět: „Kdyby bylo pronášení fikčního diskurzu stejným komunikačním aktem jako vytváření nefaktuálních výpovědí, bylo by nemožné vysvětlit rozdíl mezi nefaktuální výpovědí vyslovenou v rámci přirozeného (*natural*) rozhovoru a nefaktuální výpovědí, která se objeví v románu“ (Ryan 2005, s. 106). Fikce je výsledkem určité mentální aktivity jedince, aktivity, kterou Ryanová nazývá zosobňování (*impersonating*), neboli „předstírání jedince, že je někým jiným“ (*pretending to be somebody else*). Jedinec – vypravěč při ní na sebe vezme zcela nové rysy fikční postavy a jedná podle nich, „osvojuje“ si tedy „naprosto cizí identitu“ (to se děje na rozdíl od nefaktuálů, kde jde jen o částečné ztotožnění, jako ve větě „Kdybych byl Nixonem, ty nahrávky bych spálil“) Mezi skutečným vypravěčem (autorem) a jeho fikčním protějškem lze pozorovat rozdíly. Fikční vypravěč má jiné vlastnosti než autor (fyzickými charakteristikami počínaje, např. jako je barva vlasů nebo místo, kde se nalézá, a konče osobními charakteristikami a životními osudy). Z toho, společně s faktem, že fikční vypravěč mluví o svých vlastnostech jako o skutečných (v indikativu prézenta), je nutno usuzovat, že „fikční vypravěči, ať už anonymní nebo personální, *jsou sami příslušníky* světa, který popisují.“ (Ryan 2005, s. 108)

Z toho důvodu je nutno fikci popsat jako určitou textovou strategii. „Je-li fikce výsledkem aktu zosobnění, adjektivum fikční se bude týkat specifických způsobů vyprávění/psaní, a nikoli způsobu existence, která je vlastní určitým entitám“ (Ryan 2005, s. 109). Tato věta má však především za cíl smést ze stolu tezi o existenci referentu fikčních výroků v silném smyslu. Důraz na textovost bychom zde ještě neměli brát tak silně, Ryanová totiž rozhodně není nějakou zastánkyní textových kritérií fikčnosti.

Ryanové kritika Searlova článku (Searle 1975, viz výše) nám potom objasňuje povahu jejího vlastního pragmatismu: zatímco Searle tvrdí, že skutečný mluvčí předstírá, že *pronáší skutečné výpovědi*, podle Ryanové skutečný mluvčí předstírá, že *je někdo jiný* (fikční mluvčí) (Ryan 2005, s. 110). Toto řešení se v podstatě rovná Pavelovým úvahám o nutnosti komplexního přístupu k otázkám konstituce fikce a umožňuje to Ryanové snadno řešit otázky vážící k singularistickému pojetí fikce (problémy původců a referentu výroků ve smíšených textech atd.).

Ronenová si také všímá jevu, který jsme popsali výše v rámci výkladu Thomase Pavela, ovšem interpretuje ho jako důsledek působení principu minimální odchylky jakoby „opačným

směrem“: „Román popisující Napoleonův útek do New Orleans nikoho nezmylí, protože fakt jeho smrti na svaté Heleně patří k všeobecnému přehledu, ale kdyby dílo popisovalo císařovu slabost pro určitého spisovatele, jehož ve skutečnosti nikdy nečetl, lidé by si takovou výpověď zabudovali do své představy o skutečném Napoleonovi“ (Ryan 2007, s. 117–118, pozn. 14). Tento drobný postřeh jen doplňuje to, co již bylo řečeno o vlivu jakéhokoli textu na obraz světa. Představa (historické) skutečnosti je dána jen úmluvami na rozličných úrovních lidské společnosti (kulturní, sociální atd. konvence), jedná se o jeden z (fikčních) světů a pravidla jeho rekonstrukce jsou stejná jako u fikce.

Ryanová si je hluboce vědoma toho, jak vágní pojem je „skutečný svět“, a také tuto skutečnost zdůrazňuje: „Nálepka skutečný svět (*actual world*) má relativní referenci: pro každého jedince vyznačí ten svět, do něhož jedinec náleží. Na základě těchto postřehů můžeme definovat pojem fikční svět jako soubor faktů popsanych výpověďmi které mají kladnou pravdivostní hodnotu **ve světě zosobněného mluvčího**.“ (Ryan 2005, s. 111, zvýr. E. Š.) Vidíme, že pojem skutečnosti a pravdy byl u Ryanové relativizován již od počátku a autorka z této představy implicitně vychází. O tom svědčí i předchozí definice fikčního světa jeho původem ve fikčním textu – je to „svět, o němž se mluví ve fikčním diskurzu.“ (Ryan 2005, s. 117, pozn. 11).

Ani neúplnost objektů fikce oproti objektům skutečným není relevantní pro rozdílnost fikce a skutečnosti. Jako si Thomas Pavel povšiml, že i naše skutečné světy jsou zcela běžně kontradiktorní, tak Ryanová upozorňuje na to, že jsou neúplné. Nevíme sice, kolik vlasů má na hlavě Sherlock Holmes, ale to nevíme ani o Richardu Nixonovi a nebrání nám to s ním operovat jako se skutečnou entitou. Často uváděný příklad o dvojí barvě očí Emmy Bovaryové má stejný osud: často nevíme, jakou barvu mají oči našich přátel, nebo si ji pamatujeme nesprávně, to však naše blízké nečiní o nic méně skutečnými ani pro nás, ani pro okolní svět, včetně lidí, které o tom (nesprávně) informujeme.³⁷

Ze všech těchto důvodů můžeme Ryanovou považovat za typického reprezentanta fikčnėsvětové teorie těžící z rozvolnění pojmu pravdy a skutečnosti.

³⁷ V tomto případě je podstatné zůstat na rovině běžné komunikace. V opačném případě lze diskutovat o tom, zda například člověk, jenž má v cestovním pase uvedenu nesprávnou barvu očí, je pro Celní a pasovou kontrolu existující nebo neexistující entita. Domníváme se, že by bylo možné tvrdit, že takový člověk je nemožný a tedy neexistuje, protože nemůže jednat jako možná entita, tj. přejít bez problémů hranice, a to je ve „světě“ celní a pasové kontroly akce definující skutečnou entitu. Tento příklad, který by jistě bylo lze rozvádět dále, svědčí o tom, že existuje určitý modus komunikace do nějž spadá i logika (vědecký?), v němž běžné komunikační maximy neplatí. Zkoumání tohoto předělu by bylo jistě zajímavé, ovšem není v našich silách.

Kendal Walton

Dle našeho názoru nejzajímavější pragmatické řešení fikce a tedy i uvolnění pojmu pravdy nacházíme u Kendala Waltona, konkrétně v článku „Jak vzdálené jsou fikční světy od světa skutečného?“.

Pojímání tvrzení o fikci jako fungujících pod operátorem „Je fikční“ nemají za následek úplné oddělení fikce a skutečnosti, jak by se dalo čekat, nýbrž naopak: integrují fikci do pravdivostního systému našeho světa. Waltonův popis bychom tedy v různých žargonech mohli označit jako integracionistický (Pavel) a jednosvětový (Doležel). Waltonova analýza je cenná a hluboká v tom, že se nesnaží postulovat pro fikci separátní zóny, jejichž ontologický status je následně obtížně řešitelný, ale doceňuje běžnou zkušenost člověka s fikčními texty: banálně znějící úvahy v části II vytvářejí kvalitní podklad pro analýzu. Čtenářovo (divákovo) nejednání nemá původ ve vědomí, že jde o „jiný svět“, ale v tom, že věci na jevišti se dějí v nějakém odlišném modu. To se odráží na pravdivostní hodnotě. „Výrok ‚Je fikční, že Crusoe přežil‘ je třeba chápat jako analogický k následujícím výrokům: ‚Má se za to, že Jones přežil‘, ‚Tvrdí se, že Jones přežil‘, ‚Je žádoucí, aby Jones přežil‘, ‚popírá se, že Jones přežil‘. Tyto výroky netvrdí, že je propozice o tom, že Jones přežil, pravdivá. Mají za úkol přisoudit propozici další vlastnosti, tvrdí, že v souvislosti s danou propozicí se má za to, že platí, popřípadě někdo tvrdí, že platí, přeje si, aby platila, nebo popírá, že by byla pravdivá“ (Walton 2005, s. 91). Fikčnost je vlastnost výroku, odlišná od pravdivostní hodnoty.

Autor i čtenář existují jak „skutečně“, tak „fikčně“ a pouze na druhé úrovni (ve smyslu hry na jakoby) jsou pravdivé fikční výroky. Walton zdůrazňuje, že „zachraňování mezi světy, správně pouze takzvané, zůstává vyloučené“ (Walton 2005, s. 93).

Integrace fikčního světa do skutečného však probíhá pouze na úrovni pravdivostních hodnot. Pointou Waltonova článku je právě zjištění, že – přes zdánlivou přístupnost – fikční svět je samostatným systémem **v ontologickém rámci našeho světa**. „Každý skutečný člověk je takový, že může být fikční, že hrdinku zachrání.“ (Walton 2005, s. 93) Doceníme-li způsob, jakým fikce pracuje se svými výrazovými prostředky a „uvěříme-li“ jí, že indikativ ve vyprávění je míněn vážně, stane se náhle jasným důkazem toho, kde fikce přebývá: v našem světě. Walton tedy je i není zastáncem operátorového řešení. Fikční operátor má svůj vlastní svět, ovšem tento vlastní svět je zahrnut v tom našem.

Pro nás je důležité, že přijetí operátoru je *per definitione* pragmatický akt. Fikce je něco, co vzniká v našem světě naší činností a v tomto světě to také zůstává: „Jako čtenáři a diváci zobrazujících děl opravdu ‚sdílíme světy‘ s Tomem Sawyerem, Willy Lomanem a dalšími

postavami. Ale tyto sdílené světy jsou světy fikční, není to svět skutečný“ (Walton 2005, s. 97).

Dovolme si malou poznámku k povaze fikčního světa. Vzhledem k tomu, že přebývá v našem světě, je nasnadě předpokládat, že se jedná o artefakt. Doleželovo řešení, jež jsme zmínili na začátku, zde tedy dostává velmi dobrý smysl, ovšem na pozměněné teoretické základně. Waltonovy fikční světy nenárokují existenci svých referentů kdesi „za obzorem“, neboť nepracují s hypotézou fikčního světa jako možného světa. Tak jsme se dlouhým obloukem dostali zpět k výchozím tezím, a můžeme je nyní nahlížet přesněji. Fikce vytváří cosi, co má velmi obdobnou strukturu jako náš svět. Nejde ovšem o entitu (či jejich systém) existující „někde jinde“, nýbrž o součást našeho světa.

Shrnutí

Jak vidíme, nejen teoretici fikčních světů, ale i jiní filosofové pokoušející se vysvětlit fikci, se uchylují k vysvětlení založeném na nějaké formě pragmatického vztahu. Zdrojem fikčnosti zjevně není text sám, ale ten, kdo ho vytvořil a kdo ho čte. Zároveň pozorujeme, že pojem možných světů je schopen se zcela vytrádit. Místem, kdy „přebývá“ fikční referent, je kontext. Ukázalo se, že situace, v níž si nejsme jisti referentem našich výroků, je více než běžná, a proto není nutné kvůli tomu postulovat existenci fikčních entit a z ní plynoucí důsledky... Pojmem, který snad má cenu držet, je pojem „světa“, a to pro jeho explanační, heuristickou a modelační sílu.

Z pochopitelných důvodů vycházejí pragmatická uchopení fikce převážně z perspektivy čtenáře. V následující kapitole se ale chceme zaměřit na to, jaký má vztah k fikci autor.

4 Autor

Proč se zabývat autorem?

Jedním z cílů naší práce je poodhalit vztah autora k textu na pozadí teorie fikčních světů. Dříve než začneme, je třeba říci alespoň slovo o tom, proč považujeme autora za relevantní součást uměleckého díla. Je samozřejmě více než obtížné vydávat se na nejistou půdu zkoumání úlohy autora a vzdorovat tak převážnému trendu známému jako „smrt autora“. Je pravda, že v díle jako znaku autor obsažen není, tj. není přítomen ve smyslu díla (Kubíček 2007, s. 34). Zůstává však stále prospěšnou hypotézou pro vysvětlení vzniku díla. Nebudeme oponovat Foucaultovi a Ingardenovi, vůči těm se totiž tradice, již zkoumáme, ani příliš nevynezuje. Teorie fikčních světů neřeší dílo jako znak oprostěný od svého původu a vlivu, nýbrž naopak, jako znak vevázaný do svých vztahů: pragmatických, sémantických (sémiotických), syntaktických. Kromě jasné orientace na pragmatiku, o níž jsme toho snad už řekli dost, je to způsobeno také rozdílností celkových východisek obou směrů. Zatímco tzv. kontinentální či strukturalistické směry mají za cíl explikaci fenoménu *literatury*, snaží se anglo-americká tradice objasnit primárně fenomén *jazyka*. Tento rozdíl, jež by nebylo dobré prvoplánově ztotožňovat s rozdílem mezi saussurovským *langue* a *parole*, se nyní stává důležitým. Tam kde např. M. Foucault může alespoň teoreticky zapomenout na jednotlivého původce a neosobní *discourse* vnímat jako plod mnoha iniciativ, tam filosof jazyka, zkoumající jedinou výpověď a její platnost, nemůže jaksi zapomenout jejího původce, obrazně řečeno na hrdlo, jež výpověď proslovalo. Pokud od něj abstrahuje a vnímá výpověď jako propozici, dělá to s plným vědomím této abstrakce, tedy s vědomím, že autor stále zůstává v pozadí. Teorie fikčních (ostatně i možných) světů souvisí s obratem k pragmatice v sedmdesátých letech a je tedy výrazem vědomí, že práci jazyka a řeči nelze objasnit bez zřetele k jeho vlastnostem jako socio-kulturního, intersubjektivního fenoménu. Naše zkoumání autora považujeme ze aspekt tohoto obratu, tedy za nástroj, jak lépe osvětlit některé rysy fungování jazyka.

V první části kapitoly se budeme věnovat v teorii fikčních světů rozšířené představě, totiž že autor je vůči světu, jež vytváří, v pozici všemocného boha. V druhé části ukážeme, že tato všemohoucnost není zdaleka pravidlem, a budeme zkoumat, jaký teoretický podklad by mohl objasnit nutnost, již autor při tvoření textu často pociťuje.

Autor všemocný

U většiny zkoumaných teoreticků nalézáme poukazy na nadřazenou pozici autora. Jakožto tvůrce údajného fikčního světa je autor jeho absolutním pánem. Ve fikčním světě platí vlastní zákony modalit odlišné od „našeho světa“. Jejich „znění“ je dáno popisem světa, jehož je autor neomezeným vládcem.

Nejlepší dosvědčení tohoto postoje najdeme v „neformální“ a spíše populární části II článku Kendala Waltona. V rámci hledání cesty, jak „zachránit hrdinku“, jež má být v divadelní hře zavražděna, jsou nabízeny nejrůznější cesty. Postupné úvahy o povaze divadelní hry vedou k jednoznačnému závěru: jediný způsob, jak „zachránit hrdinku“, je skrze autora jakožto tvůrce inkriminované divadelní hry. „[Aby Henry mohl hrdinku zachránit] musí zasáhnout do textu, ne do představení. Svůj účel by mohlo splnit několik rozhodujících úprav v rukopisu dramatu. Pokud ne, nezbyvá než polapit autora při psaní příslušné hry a přinutit ho, třeba pistolí, bude-li to nutné, aby hrdinku ušetřil“ (Walton 2005, s. 89).

Sám Walton v poznámce pod čarou upozorňuje na možná úskalí této představy. Především upozorňuje na to, že fikční svět nemusí být závislý na svém textu a i případná úprava rukopisu nemusí zvrátit běh událostí v patřičném narativu. Tato námitka je závažná a my se okruhem otázek jí blízkým budeme zabývat v druhé části této kapitoly.

Povaha fikčního světa závisí na autorovi nebo alespoň na autorově pólu uměleckého díla: „Vzhledem k tomu, že romány, dramata, obrazy atd. existující ve skutečném světě určují, co se stane ve světech fikčních, můžeme na fikční světy působit do té míry, do jaké můžeme působit právě na povahu románů, her a obrazů. Namalovaného zlosyna můžeme zlikvidovat ne snad dýkou, ale štětcem – tak, že namalujeme dýku pronikající do mužova těla a jeho tváří dodáme výraz, z něhož bude patrné, že umírá. Nevládneme-li štětcem, můžeme malíře uplatit nebo jej přimět násilím, aby nám kvůli zlosyna z obrazu zabil. Malíři, spisovatelé a umělci jsou vzhledem k fikčnímu světu skutečnými bohy“ (Walton 2005, s. 89).

Nicméně výsadní role autora zůstala svým způsobem zachována: je to právě on, kdo iniciuje hru, kdo jako první předstírá tvrzení a tím předkládá svému komunikačnímu partnerovi nabídku, aby hru přijal. Je tedy zárukou a zdrojem fikčního světa. Bez autora by nebylo hry. Součástí hry je samozřejmě následné zdvojení účastníků do jejich fikčních protějšků, to ale neubírá na síle zjištění, že pokud by „skutečný autor“ hru nezačal, nebyla by.

Dalším typickým představou všemohoucnosti je Doležel: „Můžeme vyslovit dohad, že autor koncipuje fikční svět nejprve jako intensionální strukturu tím, že vymýšlí příběh, individualizuje jednající postavy v jejich vlastnostech a vztazích a umísťuje je do přírodního a lidského prostředí; poté píše text intensionální textury a tak dává svému světu intensionální tvar“ (Doležel 2003, s. 147).

Je třeba zmínit také Searla a jeho již zmiňovaný důraz na autora jako jediného garanta fikčnosti daného promluvového aktu (viz s. 50).

Ať je povaha fikce jakákoli, autor je ten, kdo vypráví. Jeho úloha je specifická v několika ohledech:

1) Autor je **zdrojem** fikčnosti textu. Otázka, která nás po celou dobu trápila, totiž jak a zda čtenář pozná, že má co dělat s fikčním textem, v případě autora odpadá: autor **ví**, že text je fikční. A není třeba zkoumat, zda na základě textových, mimotextových či jiných kritérií. Ví to, protože fikčnost textu sám zajišťuje.

2) Kromě toho je autor **všemocný**. Ve vztahu k textu je bohem, jak tak rád zdůrazňují teoretici fikčních světů. Již jsme podtrhli, že způsob, jakým fikční postavy povstávají z textu, bývá označován jako tvoření. Původcem tohoto tvoření je autor. Je na autorově vůli, co se ve fikčním světě stane, jakou barvu vlasů bude mít hrdinka, zkrátka vše. I tam, kde si autor vypomáhá popisem existujících věcí, závisí v posledku přítomnost těchto věcí ve fikci jen na jeho rozhodnutí.

3) Autor je také **spojnicí** mezi světem zde a světem fikce. Doležel řekl: „Fikční svět je přístupný skrze sémiotické kanály“. Toto tvrzení je snad obhajitelné co do poznání, ovšem co do jednání je fikční svět přístupný skrze autora, jak ukazuje Walton: dualita autora skutečného a autora fikčního má tu výhodu, že je propojena „vědomím“ – autor je fakticky tentýž. Díky tomu právě v autorovi je nejpřímější a nejjistější spojnice mezi fikcí a skutečností, je místem, kam musíme obrátit svůj pohled, chceme-li se ptát po podstatě fikce.

Autor a nutnost

Po šedesáti stranách věnovaných z větší části otázkám možnosti a nutnosti se zdá asi poněkud komické hovořit o *nutnosti, již pociťuje autor*. V předchozí části jsme viděli, že autor je bovažován za boha svého světa. Existují ovšem okamžiky, které tuto tezi vyvracejí. Zabývejme se jimi a pokusme se je vysvětlit z hlediska fikčních světů.

Tvrdíme-li, že existuje nutnost, pokusme se nejdříve odhalit její typy. Pro klasifikaci různých narativních prvků z hlediska nutnosti zvolíme tento postup. Použijeme již výše uvedený výčet některých možných světů. Na jeho základě uvedeme sérii tvrzení postihující obsah románu *Temno a možné světy*, plynoucí z negace těchto tvrzení. Budeme se zamýšlet nad tím, jaké důsledky pro zápletku by mělo přijetí jednotlivých možných světů. Na základě těchto úvah se pokusíme předložit systematickou klasifikaci složek zápletky.

T₁: Machovec prchá těsně před odhalením, MS₁ – Machovec neodejde z domu, je potrestán jakožto kacíř, děti jsou tím pádem souzeny s ním.

T₂: Do Dobrušky přijede jezuitská misie, MS₂ – není podniknuto žádné pátrání po kacířských knihách.

T₃: Tomáš Machovec dostane od pana Lhotského na rozloučenou valdhornu, MS₃: Tomáš není v Praze zaměstnán na vinicích.

T₄: Helenka a Tomáš se zúčastní pouze jedné protestantské bohoslužby, MS₄: Helenčina víra je mnohem pevnější.

T₅: Helenka je v Praze poslána do služby k jinému měšťanovi, MS₅: Jiřík a Helenka se nikdy nesetkají.

T₆: Helenka a Jiřík prožívají určité milostné vzplanutí, MS₆: Helenka a Jiřík se setkají, ovšem nevzplane mezi nimi žádný cit.

T₇: Helenka nakonec odejde s otcem do Žitavy, MS₇: Helenka nakonec neodejde, Jiřík ovšem vstoupí do kláštera.

T₈: Manželé Machovcovi měli katolickou svatbu, MS₈: odmítli se nechat oddat katolickým knězem a jejich protestantství vyšlo najevo o deset let dříve.

T₉: Mistr Jan Hus byl upálen v Kostnici, MS₉: (mimo jiné) nevznikla Jednota Bratrská.

T₁₀: Helenka při prvním setkání s Jiříkem na sobě neměla červené punčochy (Jirásek 1940, s. 307), MS₁₀: Měla na sobě hnědé punčochy (předpokládá se, že barva punčoch není nijak příznaková).

T₁₁: Svatý Jan Nepomucký nebyl svatořečen, MS₁₁: V Praze se neodehrála slavnost svatořečení.

Jaké by byly důsledky těchto možných světů? MS₇ by mělo za následek jiné morální vyznění celého díla, MS₆ a MS₅ by zase ochudily text o jednu zásadní linii vyprávění (milostný příběh), což by obsah *Temna* zredukovalo na problematiku přežívání protestantů v katolických Čechách, navíc velmi fádni – Helenka by zkrátka uprchla s bratrem hned na první pokus. MS₄ by nejspíš vedlo k jiné profilaci Helenčiny postavy, dá se předpokládat, že kdyby bylo bohoslužeb více, její rozhodování by nebylo tak kolísavé, vyznění zápletky by tedy bylo více nakloněno buď k Jiříkově nešťastné lásce, nebo k oslavě Helenčiny silné vůle. MS₃ by znamenalo určité narušení fabule, řada událostí by se totiž nemohla odehrát, protože Tomáš by patrně nebyl zaměstnán na vinici, ovšem jistě by šlo příběh zachovat – Tomáš by například mohl být na vinice přidělen shodou okolností jako obyčejný dělník... MS₂ by znamenalo těžkou ránu příběhu, ovšem snad by bylo možno jej udržet týž: Machovec a jeho děti by třeba mohli být odhaleni zavilým správcem – takové řešení by však ubralo *Temnu* opět jednu složku, totiž negativní obraz jezuitského řádu. Zcela radikální důsledky by měl MS₁, který – pokud by se stal – by vedl k zcela jinému příběhu než je *Temno*, nutno však uznat, že tento nový příběh by mohl sdělovat tytéž myšlenky...

MS₈ a MS₉ oba vedou k neexistenci (nemožnosti) románu *Temno*, každý však z jiného důvodu. MS₉ ničí samotnou myšlenkovou základnu románu, MS₈ pouze likviduje hlavní postavu hajného Machovce a jako biologickou implikaci i jeho děti.³⁸ Naproti tomu T₁₀ a T₁₁ se zdají být pro příběh nepodstatné. Zejména T₁₀ nemá na odvíjení příběhu žádný vliv. T₁₁ jej má pouze zdánlivě, všechny klíčové události jsou ve chvíli slavnosti již minulostí. T₁₁ ovšem pravděpodobně má význam symbolický, v celkovém vyznění díla proto na rozdíl od T₁₀ nesmí chybět.

Tato tvrzení a možné světy navrhuje rozřadit takto:

- 1) Důležité prvky zápletky (*plot*) – tvrzení, bez nichž by příběh nefungoval (klíčové postavy a události) – T₇, T₅, T₆, T₁, T₂.
- 2) Nahraditelné prvky zápletky – věci, které mohou být i jinak, aniž by zápletky zkolabovala, ovšem hrají v zápletky určitou roli jakožto nahraditelné („akcidentální“) – T₃, T₄.

³⁸ Bylo by možno namítnout, že příběh by se mohl stát „někomu jinému“, ne rodině hajného Machovce. Jde ovšem o ránu pod pás ve smyslu porušení identity jedinice. Začneme-li určitý osud svévolně přisuzovat jinému člověku, porušujeme základní pravidla konstrukce světa odvozeného od našeho světa.

3) Doplňkové informace – nejsou součástí zápletky v přísném smyslu, utvářejí však fikční svět jakožto kompletní útvar – T11, T10.

4) Události mimo texturu – tj. věci implikované čímkoli v knize, a to buď:

4a) na základě zápletky – T9

4b) na základě sociokulturních interpretací – T8.

Komentář: především upozorňujeme, že nejvyšší nutnost vykazují oblasti 1) a 4a). Kromě této anomálie je však míra nutnosti sestupná.

Znovu modalita ve fikci

Naše klasifikace se snaží zviditelnit, že údaje obsažené v zápletce mají platnost nutnosti.

V předchozích kapitolách jsme mnohokrát tvrdili, že fikce má vlastní modalitu. Nyní je třeba zabývat se tím, jaké povahy je tato modalita. Pro to nám nejlépe poslouží Ruth Ronenová a kapitola z její knihy, věnovaná ději (*plot*).³⁹

„...události fikčního děje jsou konstruovány jako systém možností, z nichž některé jsou aktualizovány a jiné nejsou, a to podle tematických a sémantických pravidel, která dominují danému fikčnímu světu. ... Fikční události nejsou poslušny pouze logiky akce a příčinnosti, odpovídají také nějakému typu ‚tematické‘ logiky, která se dostává do interakce s logikou akce. Narativita fikčních světů je tedy výstupem struktury akce, která vyjevuje tento specifický typ logiky jedinečný pro fikční organizaci událostí“ (Ronen 2006, s. 172, zvýr. E. Š.). Posloupnost a přítomnost jednotlivých událostí v zápletce není tedy určena narativní gramatikou, tj. čistě formálními pravidly v strukturalistickém smyslu, ale podléhá vlastní logice, „logice konce“, jak ji popisuje Culler (viz níže).

U řady teoretiků (Barthes, Greimas, Eco) se objevuje představa, že zápletky je výsledkem výběru mezi možnostmi jako alternativními dějovými sekvencemi. Optimálním nástrojem popisu takového systému jsou samozřejmě možné světy: „Možné světy nám umožňují popsat univerzum nikoli jako oddělenou, určitou určenou množinu faktů, ale jako soustavu (*constellation*) možných a nemožných situací. V témž směru se navrhuje popisovat narativní texty (nebo narativní světy) jako útvary složené z konstelace stavů věcí, jež se odlišují co do modality. Mnohost světů nám umožňuje popsat vnitřní sémantickou strukturu fikčního narativu v termínech modálního systému. Myšlenka, že narativní text tvoří konstelaci možných světů, že každá narativní situace má svůj modální index a že výběrová aktualizace

³⁹ Především z důvodů osobního zvyku budeme pro překlad anglického termínu „*plot*“ používat české slovo „zápletky“. Překlad „děj“ považujeme za stejně vhodný, ovšem nezachovává tak dobře význam splétání a má příliš silné konotace k dramatu. Pozn. aut.

narativních možností vytváří akční strukturu, otevřela pro narativní teorii nový směr“ (Ronen 2006, s. 198).

Fikční svět má svou vlastní modalitu, explikovatelnou systémem možných světů, jež spolu s „aktuálním světem“ fikce tvoří univerzum fikčního diskurzu. Naše klasifikace různé míry nutnosti se opírá o blízkost zápletky. Již jsme naznačili a nyní chceme plně ukázat, že ve fikci platí modalita orientovaná podle zápletky: to, co je součástí zápletky, je nutné, to, co s ní souvisí, ale může být jinak, je možné, nutné je také to, co je logickou implikací výroků zápletky. Ve fikci má zápletka platnost skutečnosti. Univerzum diskurzu obsahuje možné světy a faktura uměleckého díla v tomto univerzu aktualizuje některé světy jako skutečné. Tím vyznačuje červenou nit narativu. Modalita ve fikci tedy funguje zcela odlišně od Kripkovských představ. Ve fikci je nutné to, co nastane („skutečnost“), možné to, co nastat mohlo, ale nenastalo, a nemožné to, o čem se nikdy nemluvilo. V tomto smyslu se univerzum fikce chová zcela stejně jako univerzum „našeho“ života, ne-logické univerzum žitého světa.

Vraťme se k Waltonově námitce proti přepsání textu divadelní hry. Walton v poznámce říká, že „je sporné, jestli změnou textu ovlivníme, co se v daném fikčním světě děje; půjde spíše o vznik nového díla a spolu s ním nového fikčního světa“ (Walton 2005, s. 98, pozn. 7). Fikční svět je jedna konkrétní „cesta“ popsána ve fikčním textu. Možné světy vyznačují možnosti tohoto světa, jak je vidět na našich příkladech. Na textu nejsou závislé, neboť existují všechny najednou, explikující svou existencí jeho sémantiku: jeden možný svět říká, že Machovec odejde, jiný, že neodejde, další, že odejde v jiném místě příběhu. Z hlediska ontologie daného světa je nedůležité, který možný svět nastane, z hlediska narativu je tomu ovšem naopak: půjde pokaždé o „jiný příběh“. Autor při psaní sleduje tektoniku zápletky a řídí se jejími vnitřními zákonitostmi: odsouvá marginální a zachovává to nutné. Pokud bychom ve Waltonově příkladu zachránili hrdinku tím, že bychom autora donutili dílo přepsat, nezpůsobili bychom, že by „bylo fikční, že byla zachráněna“, zkrátka bychom změnili zápletku. Nastalo by jiné dílo. Proces záchrany by se neodehrál, resp. neodehrál by se tak, jak bychom ho chtěli. Máme zde co dělat s pseudočasovým paradoxem známým z nějrůznějších vědeckofantastických úvah: pokud bychom změnili tok času, nepůjde o tu změnu, již jsme chtěli dosáhnout. Takovou změnu nelze provést v našem světě a stejně tak ji nelze provést ve fikčním univerzu. Možné světy nemohou nastat.

Pokud bychom v Waltonově příkladu lapili autora a přiložili mu pistoli ke spánku, může se nám také stát, že odmítne. Odmítne i pod pohrůžkou smrti odklonit svou postavu od jejího předem vybraného osudu. Řada autorů trpěla mnohými způsoby proto, že se snažili vzdorovat požadavkům příběhu, který psali. Proč to dělali? Víme, že proces psaní není ani tak

svévolné rozhodování, co se stane, ale pozorné naslouchání a opatrné tápání po jakoby předem připravené cestě, z níž stačí jen odměst prach, aby byla zřetelná. Vzpomínky na tvůrčí proces jsou plné zážitku nutnosti: nemohl jsem jinak, ačkoliv ... Autor neurčuje svévolně, kde bude která postava stát a co řekne, ale pozorně naslouchá tektonice příběhu. Zážitek, který jsme v jaksi vyhocené podobě viděli u J.R.R. Tolkiena, je tedy autorovým denním chlebem. I když by autor příběh změnil, původní příběh přetrvá v podobě narativního schématu. Nový, změněný příběh prostě jen „nebude dobrý“.

Důvodem tohoto tvůrčího postoje je umístění autora do výše popsané struktury. Podle waltonovsko-ryanovské představy se autor před vstupem do fikce „zdvojuje“, stává se „fikčním vypravěčem“, který je příslušníkem světa fikce. Jak jsme už ale poukázali, toto zdvojení je pravým místem vstupu do fikce. Autor je skrze sebe sama, svou bytost, přítomen jak v našem, tak ve fikčním světě, se všemi právy a výsadami platnými pro obě: v obou světech může pohybovat předměty, zasahovat do událostí, hovořit s lidmi. Takováto privilegia na rozdíl od něj čtenář ke knize nemá. Je ale autor ve světě fikce omezován jejími modálními předpisy? Ano! Autor sice může změnit jakýkoliv bod knihy, v tu chvíli by ale přestal být autorem svého díla, protože dílo by zmizelo, stalo by se dílem „jiným“. Autor má ke svému neštěstí přehled po zápletkce „seshora“, vidí ji celou najednou, a je si tedy ještě více než postavy fikce vědom nutnosti, jíž zápletkka nárokuje. Jeho pohyb po fikčním světě bychom mohli přirovnat k následování osudu – autor jako jediný, kdo zná proroctví o konci, slepě následuje vytyčené instrukce, páchá zlo i dobro bez morálního zaváhání (vraždí kladné hrdiny, napomáhá zloduchům...) a jeho cesta je motivována jediným cílem: dojít na konec. Autor je tedy v tvůrčím okamžiku pohlcen zápletkou a stává se jen jejím vykonavatelem.

To odpovídá „logice konce“, jak ji popsal Jonathan Culler v návaznosti na Freuda: narativní význam nás nutně přivádí k tomu, abychom některé předchůdné činy, zdánlivě nahodilé, brali jako nutné. Oidipova vina je vynucena narativním diskurzem, ačkoli není nikdy definitivně prokázána, podle logiky konce je nezbytná, nutná: „Jakmile do hry důkladně pronikneme, víme, že Oidipus musí být shledán vinným, protože jinak dílo nebude vůbec fungovat, přičemž logika, na kterou reagujeme, není jednoduše estetickou logikou, která působí na čtenáře literárních děl. Také Oidipus cítí působení této logiky“ (Culler 2005, s. 36). Skutečné má tedy ve fikci takovou povahu, jakou by měla skutečnost i v našem světě, pokud bychom „věřili na osud“: Nejen že je nutná, protože se stala, ale je nutná i proto, že se stane. Vzhledem k tomu, co jsme v předchozích kapitolách řekli o vztahu „našeho“ světa a světa fikce není tato paralela vůbec přehnaná: ve světě i ve fikci platí stejné zákonitosti, obojí je totiž rekonstruováno pomocí stejných konvencí.

Závěrem si dovolme jednu poněkud nadsazenou úvahu o pozici autora: autor je skutečně bohem svého textu, a to v Leibnizově smyslu. Je nad časem fikčního textu, nic mu není skryto, kauzální nutnost je mu známá. Zvláštní je, že leibnizovské téma theodicey se zde odvíjí ve své plnosti a tak se možněsvětový koncept vrací do místa svého zrodu. I Bůh podléhá pravidlům nutnosti – stejně jako autor. Bůh ovšem podléhá pouze věčným formálním pravdám logiky, zatímco autor je ve svém malém světě vmotán do sítě empirických pravd. Ovšem oba – v rámci svého univerza, všech možných světů – ve své nekonečné dobrotě tvoří ten nejlepší možný: skutečnost. Autor postupuje zcela stejně jako Leibnizův bůh: pojímá ve své mysli všechny možné světy daného univerza a tvoří potom ten nejlepší možný. Otázka všemohoucnosti autora se tedy zodpověděla tak obojace, jak ji zodpovídá Leibniz: Bůh je všemohoucí, ovšem ani on nemůže porušit formální (nutné) pravdy.

Závěr

Cílem naší práce bylo zodpovědět otázku „Jak to, že se fikční svět svému autorovi dává v některých případech s nutností?“. Na cestě za zodpovězením této otázky jsme podnikli rozsáhlé zkoumání tzv. teorie fikčních světů, již jsme považovali za vhodnou k řešení této problematiky.

Zkoumali jsme nejprve způsob, jakým fikčněsvětová teorie pracuje s pojmem světa. Zjistili jsme, že jej pojímá nekriticky a z velké části metaforicky. V druhé části jsme se pokoušeli odpovědět na otázku, zda fikční svět představuje možný svět tak, jak ho popsal Saul Kripke. Zjistili jsme, že nikoli, a že fikční svět může být možným světem jen v metaforickém smyslu, což právě umožňuje pojem jazyka. Poznali jsme tak řadu vlastností fikčního věta: zjistili jsme, že je neúplný, může být nemožný a především, že má modalitu. Jinými slovy, fikční svět je samostatný systém sám pro sebe, skutečný „svět“.

Ve třetí kapitole jsme se v rámci zkoumání přístupu ke skutečnosti zabývali pragmatickými teoriemi fungování jazyka, které předkládají více či méně relativistické pojetí pravdy jako kontextuální vázanosti výroku/faktu. Ukázali jsme, že fikčněsvětoví teoretici z těchto teorií zhusta vycházejí a že představa fikčního světa se bez nich téměř neobejde, především proto, že relativistické teorie pravdy umožňují postavit skutečnost a fikční svět na tutéž úroveň jako něco, co se nám dává skrze řeč a čeho pravdivost je závislá také jenom na řečovém popisu. Ve čtvrté kapitole jsme se pokusili tento postřeh aplikovat na roli autora. Ukázali jsme, že úloha boha, kterou fikčněsvětoví teoretici autorovi přiřkládají, není zcela patřičná, a to proto, že autor sám je nucen čelit nárokům, které si klade svět (byť fikční) jako soudržný systém, a že způsob tohoto vnučování se je podobný jako vnučování se, které provádí „naš svět“. Zde je tedy původ postřehu, že fikční světy někde existují a spisovatel je pouze jejich „historikem“.

Naše práce tedy v závěru přináší několik zjištění:

První z nich je poněkud pesimistické. Je to konstatování, že tzv. fikčněsvětová teorie vyvolává více problémů, než řeší, a její pojmový aparát se pro svou nekonzistentnost pohybuje na hranici použitelnosti.

Druhé zjištění je, že ačkoliv na konci na výchozí otázku odpovídáme kladně, je toto „ano“ velmi vzdálené původní představě o „světech románu“, které jsou někde ukryty a vyvolení k nim mají přístup. V rámci našeho zkoumání vyplynulo několik důvodů, které vedou k držení této domněnky.

Třetím zjištěním je, že metafora světa má překvapivý základ. Vychází z principiální podobnosti fikčního světa a „skutečnosti“, jež není založena ani v jednom z těchto bodů. NA úrovni této práce je však takové zjištění pouhým postřehem, jež stojí za rozpracování jinde.

Závěrem bychom ještě chtěli učinit poznámku k našemu hodnocení L. Doležela: Jeho teorie fikčních světů byla v této práci prezentována převážně jako odstrašující případ. Přesto jsme v závěrečných pasážích zjistili, že Doleželova zjištění jsou velmi trefná, ovšem na jiném teoretickém základě. Domníváme se, že tento stav ilustruje názorně stav celého fikčněteoretického diskurzu. Ačkoliv má za východisko několik nesporných pochybení a terminologických přehmatů, podává toto odvětví literární vědy překvapivé výsledky a slouží jako užitečná banka pojmů, zjištění a příkladů. Jeho otázky nebyly ještě vyčerpány, ani zodpovězeny. Proto důvody, které vedou teoretiky k užívání pojmu „fikční svět“ a příbuzné, tedy zůstávají aktuálními otázkami literární vědy.

Literatura

Prameny:

Brautighan, Richard

1996 [1969] *V melounovém cukru*. (Praha, Argo), přeložila O. Špilarová.

Carpenter, Humprey

1992 [1977] *J. R. R. Tolkien – Životopis..* (Praha, Mladá Fronta), přeložila S. Pošustová.

Havlíček Borovský, Karel

1950 *Plamenem veselým*. (Praha, Brázda).

Jirásek, Alois

1940 *Temno*. (Praha, Nakladatelství Šolc a Šimáček).

Sekundární literatura:

Červenka, Miroslav

2003 *Fikční světy lyriky*. (Paseka, Praha – Litomyšl).

Culler, Jonathan

2005 [1980] „Příběh a diskurz v analýze narativu“ in *týž: 2005 Studie k teorii fikce* (Praha, ÚČL AV ČR), s. 29–54.

Fořt, Bohumil

2005 *Úvod do sémantiky fikčních světů*. (Brno, Host).

Doležel, Lubomír

2003 *Heterocosmica – Fikce a možné světy*. (Praha, Karolinum).

Goodman, Nelson

1996 [1978] *Způsoby světatvorby*. (Bratislava, Archa) Přeložil V. Zuska.

Hromek, Petr

2005 „O možných světech, filosofii a logice“ *Aluze* 2005, č. 1, s. 142–154.

Kripke, Saul

2005 [1963] „Sémantické úvahy o modální logice“ *Aluze* 1, 2005, s. 155–165, přeložil P. Hromek.

1980 [1972] *Naming and Necessity*. (Cambridge, Harvard University Press).

Kubíček, Tomáš

2007 *Vypravěč – Kategorie narativní analýzy*. (Brno, Host).

- Partee, Barbara
 1989 „Possible Worlds in Model-Theoretic Semantics: A Linguistic Perspective“ in Allén, Sture, ed. 1989 *Possible Worlds in Humanities, Art and Sciences: Proceedings of Nobel Symposium 65*. (Berlin, de Gruyter), s. 93–122.
- Pavel, Thomas G.
 1986 *Fictional Worlds* (Cambridge and London, Harvard University Press)
 1975 „Possible Worlds‘ in Literary semantics“ *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 34, No. 2 (Winter, 1975), s. 165–176.
- Peregrin, Jaroslav
 2005a *Kapitoly z analytické filosofie*. (Praha, Filosofia)
 2005b „Možné světy v logice“ *Aluze* 2005, č. 1, s. 135–141.
- Putnam, Hilary
 2003 *Mind, Language and Reality. Philosophical Papers Vol. 2*. (Cambridge – London, Cambridge University Press).
- Ronenová, Ruth
 2005 [1990] „Možné světy v literární teorii: hra interdisciplinarity“ *Aluze*, 1, 2005, s. 166–179. Přeložil M. Šášma.
 2006 [1994] *Možné světy v teorii literatury*. (Brno, Host) Přeložil Miroslav Červenka .
- Ryanová, Marie-Laure
 2005 [1980] „Fikce, nefaktuály a princip minimální odchylky“ *Aluze* 1, 2005, s. 105–118. Přeložila J. Cardová.
- Saussure, Ferdinand de
 1996 *Kurs obecné lingvistiky* (Praha, Academia). Přel. F. Čermák.
- Searle, John R.
 1975 „The Logical Status of Fictional Discourse“ *New Literary History*, Vol. 6, No. 2, On Narrative and Narratives (Winter, 1975), s. 319–332.
 2007 [1969] *Rečové akty* (Bratislava, Kalligram). Přel. D. Kamhal.
- Sousedík, Prokop
 2001 *Logika pro studenty humanitních oborů*. (Vyšehrad, Praha 2001).
- Tugendhat, Ernst – Wolf, Ursula
 1997 [1986] *Logicko-sémantická propedeutika*. (Petr Rezek, Praha 1997) Přeložil M. Pokorný.
- Walton, Kendal L.
 2005 [1978] „Jak vzdálené jsou fikční světy od skutečného“ *Aluze* 1, 2005, s. 87–99. Přeložila A. Procházková.
- Whiteside, Anna.
 1987 „Theories of reference“ in 1987 *On referring in Literature*. Ed. A. Whiteside, M. Issacharoff. (Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1987). S. 175–203.

Literatura uváděná v citátech:

In Doležel 2003:

Bradley, Raymond – Swartz, Norman

1979 *Possible Worlds: An Introduction to Logic and Its Philosophy*. (Oxford, Blackwell).

Kirkham, R.L.

1992 *Theories of Truth: A Critical Introduction*. (Cambridge, MIT Press).

Montague, Richard

1974 *Formal Philosophy*. Ed. R. H. Thompson. (New Haven, Yale University Press).

Rees, Martin J.

1989 „Our Universe and Others: The Limits of Space, Time and Physics.“ In Allén, Sture, ed.
1989 *Possible Worlds in Humanities, Art and Sciences: Proceedings of Nobel Symposium 65*. (Berlin, de Gruyter). S. 394– 416.

Stalnaker, Robert C.

1976 „Possible Worlds.“ *Nous* 10, s 65 – 75.

Wright, Georg H. von

1936 „Practical Inference.“ *The Philosophical Review* 72, s. 159–179.

In Whiteside 1987:

Lyons, John

1977 *Semantics*. (Cambridge, Cambridge University Press).

In Ronen 2006:

Mc Hale, Brian

1987 *Postmodernist Fiction*. (New York – London, Methuen).

Lewis, David

1973 *Counterfactuals* (Oxford, Basil Blackwell).

Castaneda, Hector-Neri

1979 „Fiction and Reality: Their Fundamental Connections.“ *Poetics* 8, s. 31–62.