

# Maxwellův démon

## Účelnost pojmu „fikční svět“

### z hlediska neopragmatické literární vědy

Vladimír Papoušek

Filozofická fakulta Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích

V literárněvědné komunitě je hojně užívaným pojmem „fikční svět“. Objevuje se běžně v interpretacích literárních děl a literárněhistorických studiích badatelů, učitelů i jejich studentů. Je pomalu součástí každé druhé diplomové práce. Zdá se mi, že je přijímán jako hotový a pohodlný nástroj, který za prvé dovoluje prozkoumávání jasně limitovaných hranic literárního díla v tom smyslu, že umožňuje víceméně jednoznačně určit, co je součástí literárního díla a co leží vně. Badatel v oboru literární vědy tak může snadno získávat dojem, že předmět jeho zkoumání je jasně identifikovatelným objektem, přičemž zároveň tento objekt implikuje vlastní pravdivost či důvěryhodnost ve svém vymezeném areálu. Za druhé pak řeší problém oddělování fikčního od nefikčního, protože určuje, co je a co není obsahem množiny zkoumané fikce. Tato samozřejmost je více než podezřelá. John Searle v studii „Logický status fikčního diskurzu“ (Logical Status of Fictional Discourse, 1975) zřejmě sdílí toto podezření, když uvádí: „Literární teoretikové rádi pronášejí vágní tvrzení o tom, jak ten či onen autor vytváří vlastní fikční svět, třeba svět nějakého románu apod.“<sup>1</sup>

Na jedné straně tedy lze uvidět kvantitu užívání pojmu v oblasti věd o literatuře svědčící o jeho oblíbenosti, na druhé straně pak Searlovo obvinění z vágnosti i podezření, zda není jen pohodlnou a hlouběji nereflektovanou entitou umožňující odstranit z badatelovy práce množství problematických otázek. Rád bych si tedy položil otázku, do jaké míry je pro literárního vědce pojem fikčního světa účelný a opodstatněný, a do jaké míry opravdu užití tohoto pojmu umožní oddělit fikci od „nefikce“, literaturu od „neliteratury“. Nejde mi nijak o to posuzovat pojem fikční svět jako funkční součást nějaké vyslovené teorie s vlastní koherencí a argumentací a možná i estetickou hodnotou. Chtěl bych pouze najít uspokojivou odpověď na otázku účelnosti pojmu fikční svět z hlediska literárního vědce. A také na otázku podmiňující odpověď na onu první, totiž zda je možné uspokojivým způsobem oddělit množinu entit fikčního světa od entit světa přirozeného, protože taková segregace provedená s vysokou mírou přesnosti by opravňovala pojem fikční svět jako účelný pro potřeby literární vědy, neboť by vznikl jasně identifikovatelný předmět zkoumání literárního vědce. Každou jednotlivou knihu by bylo možné považovat za specifický fikční svět,

---

1 Searle 2007, s. 67.



jehož parametry a charakteristiky by mohly být analyzovány a komparovány s parametry jiných fikčních světů, takže by v posledku byly odhalovány fundamentální zákonitosti literatury jako takové.

Nejprve se pokusím o vyjasnění stanoviska k problému dvou binarit: literární — neliterární a fikční — nefikční.<sup>2</sup> Dále budu hledat odpovědi na otázku, zda je z hlediska literární vědy účelné uvažovat o existenciálním statusu entit fikčního světa, jak je navrhuje především Thomas G. Pavel, zejména tam, kde hovoří o tvoření inventářů fikčního světa, a také tam, kde hovoří o pojetí fikčního světa jako jisté „báze“.<sup>3</sup> V úvahách na toto téma se budu opírat o Ingardenův text *Umělecké dílo literární* (Das literarische Kunstwerk, 1931), zvláště o pasáže pojednávající o způsobech existence jednotlivin v literárním díle jako schematických aspektů, pasáže o místech nedourčenosti, a konečně o — z mého pohledu poněkud nejasných — Ingardenových soudech o metafyzických kvalitách díla.<sup>4</sup>

John Searle ve výše zmiňované studii řeší problém rozdílu mezi fikcí a literaturou, přičemž je mu většina literárních děl fikcí, ale třeba Capoteho *Chladnokrevně* lze podle něho vnímat jako non fikci, ale nikoliv jako fikci.<sup>5</sup> Tato Searlova distinkce věc spíše komplikuje. Stejně tak dobře mohou tvrdit, že i *Chladnokrevně* je fikcí, protože sice se tu rámcově odkazuje k nějaké skutečné události, ale román sám je tvořen souborem Capoteho narativů, u nichž není nijaká evidence, zda odpovídají realitě. Ani to nemůže být jinak, protože Capote sám při psaní vycházel pouze z jiných narativů, zápisů či svědectví. Nikoho by asi nenapadlo prohlásit za non fikci román *Anna Kareninová*, přestože Tolstého inspirací byla skutečná příhoda ženy, která spáchala sebevraždu skokem pod vlak.

Jestliže mi lékař měří tlak a vysloví při tom jistou hodnotu, pak nejde o fikci, ale o skutečnost, protože tato hodnota bezprostředně v reálné skutečnosti ovlivňuje můj zdravotní stav. Tuto skutečnost lze zároveň ověřit opakovaným měřením, třeba i na jiném přístroji, aby se vyloučila chyba kalibrace. A jistěže také mohou lékařovo tvrzení prohlásit za fikci, což s nejvyšší pravděpodobností vyloučí mé zdravotní potíže v blízké budoucnosti. Když vyslovím „prší“ v okamžiku, kdy skutečně prší, má můj výrok smysl i význam a vztahuje se k aktuální realitě. Prohlášení tohoto faktu za fikci pak může vést mé okolí k ostrážitosti a nejistotě, zda se jedná o duševní poruchu nebo specifickou a zatím neidentifikovatelnou hru s druhými. Ale u výpovědí, které nemají charakter výroků, kdy se konstatuje zjevné, něco se měří či udávají se nějaké měřitelné hodnoty v reálně ověřitelné situaci, je problematické rozhodnout o jejich fikčnosti, respektive určit nějakou míru fikčního a nefikčního. Například budu-li líčit příhodu o tom, že mne v úterý ráno málem srazilo auto na přechodu, události, která se mi skutečně může přihodit, použiji soubor vět, u nichž nelze nijak ověřit, zda jsou pravdivým popisem události. Moje líčení bude fikcí, přestože se bude opírat o reálný zážitek. Moje řeč odkazuje k něčemu, co se možná stalo, ale nikde neexistuje možnost ověřit, že jsou přesnou deskripcí události a že nejsou modelovány vypravěčovou expresí, výběrovostí paměti, úhlem pohledu a tak dále. Moje narace referující o sku-

2 Problémem se zabývá Wolfgang Iser ve studii „Fictional Acts“ (viz Iser 1993, s. 1–21).

3 Pavel 2012.

4 Ingarden 1989.

5 Tamtéž, s.61.

tečném zážitku bude fikcí, nikoliv literaturou. Ale třeba zápisky Jana Hanče v knize *Události* referují k prožitému, ale jsou zároveň fikcí i literaturou.

Capoteho líčení skutečných událostí, otřesných vražd a následného procesu s pachateli při veškeré reportážní věrojatnosti jsou rovněž fikcí i literaturou. Například není nijak ověřitelné, že soubor Capoteho řečových aktů odpovídá průběhu nějaké reálné události. Autor má možnost události přidávat i redukovat stejně jako přidávat či redukovat počet postav, aniž ohrozí své vyprávění. Běžně se to děje v literatuře v přepisech, překladech či filmových adaptacích. Například režisér Steklý při adaptaci Haškova Švejka ve filmu *Poslušně hlásím* redukuje děj na několik málo epizod s velmi omezeným počtem postav, aniž je divák ohrožován zmatkem, respektive nemožností identifikovat Haškovu předlohu. Taktéž v adaptacích klasických děl pro mládež: například *Jana Eyrová* od Ch. Bronteové je redukována do knihy *Sirotek Lowoodský*, tj. do textu redukujícího počet epizod původní předlohy, podobně je upraven *David Copperfield* Ch. Dickense nebo *Robinson Crusoe* — u nás v převyprávění J. V. Plevy. Právě i tato vlastnost literárních děl, tedy možnost proměny, redukce či naopak hypertrofizace (přidávání nových epizod třeba v okruhu pověstí o králi Artušovi), aniž se ztrácí identita původního díla, zpochybňuje existenci nějakého stabilního fikčního světa s relativně neměnnou množinou entit.

Zdá se tedy, že není příliš účelné řešit vztah ne-fikce a fikce, když bychom přijali, že v literárním díle stejně jako reálném světě se setkáváme zejména s fikcemi, které se zjevují v okamžiku jakékoli narace a jakýchkoli řečových aktů typu „tvrdím, že tak a tak“, kde recipient je odkázán pouze na vlastní víru či nevíru v dané tvrzení. Pak by tedy řečová materie vně takzvaného fikčního světa nebyla snadno rozlišitelná od materie, která náleží pouze tomuto světu. Akcí z reálného světa může něco k dílu přidat nebo ubrat, přičemž všichni účastníci této hry — autoři, překladatelé, úpravci, cenzoři i čtenáři — budou srozuměni s tím, jaká hra se hraje. Stejně tak mezi tím, co tvoří literární dílo a oborem neliterárnosti by nebylo možné definovat nějakou jasnou hranici, protože v reálném světě většina narativů je stejně fiktivních jako v textu, který označíme za literární. John Searle přiznává, že například v Tolstého *Anně Kareninové* lze identifikovat věty, které jako by nepatřily do pomyslného prostoru díla, ale jsou spíše vypravěčským komentářem intervenujícím z aktuálního světa vypravěče. Jenže tyto věty nelze hodnotit jako méně fikční či nefikční, stejně jako méně literární nebo více literární. Spíše se tu opět ukazuje problematičnost Searlovy distinkce. Otázkou je: jestliže v souboru fikčních vět tvořících dílo bude jediná, kterou budeme považovat za nefikční, zda pak bude pravdivé nebo nepravdivé tvrzení, že dílo je fikcí. Možná bude jednodušší přiznat všem větám, které jsou součástí nějaké narace, status fikce, abychom se vyhnuli tomuto problému. Každopádně hledání distinkcí mezi fikčním a nefikčním, zdá se mi, nijak neslouží k fundování nějaké hranice fikčního světa, stejně jako příliš nepomáhá identifikaci literatury od ne-literatury. Membrána mezi světem fikce a non fikce stejně jako mezi literárním a neliterárním je natolik propustná, že tomuto rozlišení permanentně brání.

Nelze ovšem popírat, že existuje pojem literatura a že literatura je vnímána jako jiný typ psaní než třeba soudní rozsudek, lékařský předpis nebo návod k použití kavovaru. Zatím mám tendenci nesouhlasit s důvěryhodností hranic fikce a non fikce naznačovanými Johnem Searlem. Zcela bych se však ztotožnil s jeho definicí literatury, kterou zmiňuje spíše na okraj již připomínané studie „Logický status fikčního

diskurzu“, totiž že ‚literatura‘ je označení pro množinu postojů, které zaujímáme vůči určitému úseku diskurzu, nikoliv však pojmenování nějaké vnitřní vlastnosti tohoto diskurzu.“<sup>6</sup> To znamená, to, co je literární a neliterární záleží spíše na souboru aktuálních pravidel společenství, které se rozhoduje, čemu bude říkat literatura a čemu nikoliv, a není to určováno nějakými specifickými vnitřními vlastnostmi literárních děl. V žádném souboru vět tvořících dílo není žádná literární esence, která by zaručovala literárnost daného souboru. Stav těchto pravidel se permanentně mění, mimo jiné právě proto, že materie vnější neliterární řeči tvořící „literaturu“ často protéká tam i zpět, z reálného světa a jeho slovníků a řečových aktů do literatury, a zase zpátky — z oblasti díla do reálného diskurzu, například v podobě gnómických výroků, zlidovělých polovět, které mimo dílo nabývají nových významů: „tak nám zabili Ferdinanda“, „být či nebýt, toť otázka“, „po lidsku a ne podle práva“ atd. A dále pak, stav pravidel a zákonitostí ustavujících, co je aktuálně i historicky považováno za literaturu, se proměňuje i pod tlakem literárních textů subvertujících dobová pravidla, stejně jako pod tlakem dobových mocenských intencí, stejně jako pod tlakem variety proměňujících se společenských intencí stanovujících v dobovém diskurzivním provozu účel a úkoly literární řeči vůči danému společenství.

Tedy fikční řečové akty plují volně do literatury a zpět, nelze nijak důvěryhodně oddělit fikci a non fikci v psaném textu, potažmo v literatuře, protože i non fiktivní literatura je fikcí. Nelze ani věrojatně oddělit literární od neliterárního, protože fikce je tady i tam. Dokonce nelze důvěryhodně tvrdit, že fikční znamená fundamentální stavební kámen pro to, co nazveme literaturou, možná bude tímto fundamentem spíše charakter a koherence celého souboru řečových gest tvořících báseň, povídku nebo román, respektive žánr, než míra jejich fikčnosti. Není tu, myslím si, žádný Maxwellův démon, který by sofistikovaně odděloval chladnější molekuly od teplejších a tvořil pevnou hranici mezi dvěma oddělenými prostory. A tak stejně jako Szilard dokázal, že Maxwellovo perpetuum mobile neexistuje, domnívám se, aniž aspiruji na přesvědčivost Sziladových důkazů, že neexistuje hranice mezi fikcí, non fikcí, literárním a neliterárním. Jde o permanentní, historicky proměnlivý pohyb, který nemá charakter nějaké řízenosti, ale je spíše nahodilý a do jisté míry chaotický. A vždy bude záviset zejména na tom, jaká pravidla budou aktuálně vymezena pro hru zvanou literatura a jak v tato pravidla budou věřit ti, kdo je ustavují, tedy společenství, jež je uživatelem, spolutvůrcem a zároveň „vazalem“ daného fenoménu.

První komplikace pro možnost konstituovat fikční svět literárního díla spočívá tedy v nejistotě hranice mezi fikčním a nefikčním, z čehož vyplývá, že bude problematické nikoliv rozlišit fikční od nefiktivního, ale zejména identifikovat nějakou strukturovanou stabilitu literární fikce. Teorie fikčních světů opírá svou argumentaci o koncepty modální logiky, zejména pak o myšlenky matematika Saula Kripkeho. Nemohu se zabývat Kripkeho argumentací, protože to není můj obor, nicméně odkazují na úvahy Thomase G. Pavela v jeho knize *Fikční světy* (Fictional Worlds, 1986), kde diskutuje jednu z podmínek existence možného světa, a to je „inventář jednotlivin“, který by zřejmě měl být identický v možném světě stejně jako v reálném. Otázkou ovšem je, zda lze ve fikčním světě pracovat vůbec s nějakým inventářem jednotlivin, a pokud ano, jaký je jejich existenciální status.

---

6 Tamtéž, s. 62.

V reálném světě neexistuje Sherlock Holmes, ale lze připustit jeho existenci v možném světě. Jak ale existuje Sherlock Holmes v literární fikci? Podle Romana Ingardena je: „Každý reálný předmět ve všech směrech (to je v každém ohledu) jednoznačně určen. Jednoznačná určitost ve všech směrech říká, že reálný předmět ve svém celkovém rázu nevykazuje žádné místo, na němž by nebyl vůbec, tedy ani prostřednictvím“.<sup>7</sup> A dále pokračuje v soudu, že „[z]názorněný, svým obsahem reálný předmět, netvoří v opravdovém smyslu ve všech směrech jednotně určené individuum, které bylo původním celkem, nýbrž jenom *schematický* útvar s různými druhy míst nedourčenosti [...]“.<sup>8</sup> Toto se týká reálných objektů, jako je Praha, Budějovice, Beajoleais, skála, silnice atd. Podle Ingardena reálné objekty existují v literárním díle na základě schematických aspektů s různou mírou míst nedourčenosti. Jelikož však Sherlock Holmes nikdy reálně neexistoval, neměl nikdy žádnou prostorovou určenost, je problematické o něm uvažovat i jako o souboru schematických aspektů s místy nedourčenosti. Existence Sherlocka Holmese je dána pouze souborem řečových aktů autora, který ho stvořil, a pak dalšími ilokučními akty těch, kdo četli Doyleovo dílo a inspirovali se jím — ať už jsou to fanoušci zakládající holmesovské kluby, nebo režiséři a herci, kteří postavu znázorňují.

Podstatou Sherlocka Holmese je ovšem to, co řekl Doyle, a nic víc. Nicméně ani ze všech autorových výroků, charakteristik líčení Holmesových závislostí, zálib či způsobu mluvy nelze nikdy vytvořit jednotlivinu, která by vykazovala jakoukoliv, byť časově omezenou stabilitu. Ingardenem požadovaná podmínka určenosti objektu ve všech směrech nemůže být nikdy naplněna. Reálné objekty v literárním díle jsou vyjadřovány schematickými aspekty v modu názornosti, ale literární dílo obsahuje také nemalé množství velmi nestabilních entit, jako jsou fiktivní postavy, které prostě tvoří jen jistý počet ilokučních aktů vypravěče, jenž například říká: Sherlock Holmes hraje na housle a kouří dýmku. Jestliže ovšem je existence postavy fundována pouze souborem výroků, jestliže se v díle vedle toho vyskytují původně reálné objekty určené jen schematickými aspekty, v případě Holmese třeba Londýn, pak je jen velmi obtížné konstruovat inventář jednotlivin daného literárního díla. V literárním díle tedy není objekt Sherlock Holmes, ale soubor výroků o entitě nazvané Sherlock Holmes.

Thomas G. Pavel předpokládá, že jistým aspektem reality literárního textu, a tedy zřejmě i jisté existenciální stability postavy v rámci dané fikce, je, že čtenář, který například čte *Annu Kareninovou*, uvěří v její realnost — minimálně v rámci dané hry, když přijme vypravěčovo tvrzení, že Anna Kareninová miluje Vronského a že je nešťastná.<sup>9</sup> Ale každý, kdo četl tento román jen s průměrnou pozorností, musí potvrdit, že toto shrnutí je pouhá floskule, neboť ani jedna z těchto maxim není přímo vyslovena, a také z ničeho nevyplývá. Anna Kareninová a její vztah k Vronskému je souborem často navzájem si odporujících tvrzení a znázorňovaných gest. Zrovna tak mohou s úspěchem tvrdit, že nešťastný byl Tolstoj ze své postavy, jak nás o tom informuje Šklovskij, nebo že skutečným nešťastníkem je Levin. Čtenář nemusí nic nezbytně uznávat, může v románu sledovat zcela jiné roviny, může si myslet, že Kareninová je směšný rozmařilec, nebo že je nepochopitelná či dokonce nezajímavá a že skutečným

7 Ingarden 1989, s. 248.

8 Tamtéž, s. 253.

9 Pavel 2012, s. 83.

hrdinou je glosující vypravěč, Levin, Karenin a tak dále. Čtenář se přece může jen bavit dokonalým skloubením vět a efektivním vyjadřováním, může sledovat styl nebo tok vyprávění, aniž si představuje cokoliv a cokoliv dopředu uznává.

Zdá se mi, že tímto způsobem nelze ani částečné zrealnění fikce, a tím i stabilizaci fikčních postav, zakládat. Nelze příliš předpokládat, že znázorněním či poukazem na lidské city přisouzené postavě vyvstává sama identita této postavy. Tato představa, domnívám se, je mylná. Žádná z postav románu v zásadě nejedná nelidsky, ale žádný ze souborů charakterizujících výroků vypravěče či znázorňovaných činů a gest nemožňuje vyslovit jednoznačný soud o postavě a jejím charakteru. A zároveň to postrádá smysl, stejně jako ptát se na charakter a identitu pana Blooma, Švejka nebo knížete Sternenhocha v románu Ladislava Klímy.

Schematické aspekty reálných objektů či vlastností v díle, stejně jako aspekty určující v daném okamžiku fikční postavu, jsou jen pomocnými rámci pro samotnou konstrukci řečových aktů, řeči básníka nebo prozaika. Nejsou tu pro to, aby tvořily jasně určené identity uvnitř pomyslného fikčního světa, ale jsou jen jakýmsi maketami pro básníkovu či vypravěčovu řeč. Jsou něčím jako krejčovské panny, na něž lze navléct jakékoli šaty a modelovat jakýkoliv obličej nebo gesto. Je samozřejmě možné, aby tyto makety vstupovaly simulovaně do reálného světa prostřednictvím dalších ilokučních aktů. Tak například Leonid Cypkin doprovodí svůj román o Dostojevském *Léto v Baden-Badenu* fotografiemi domu Raskolnikova, fotografií schodů vedoucích k jeho pokojíku, fotografií vchodu do domu lichvářky a tak dále.<sup>10</sup> Postavy, které Dostojevskij vymyslel pro svůj román *Zločin a trest*, se sice nemohou objevit v realitě, ale mohou být simulovány jejich stopy — „ano, tady byl, tady se to stalo, tudy chodil“. Podobně je to i s Baker Street výše připomínaného Sherlocka Holmese a dalšími postavami.

Thomas G. Pavel uvádí, že: „Každé univerzum tudíž obsahuje svůj aktuálně existující svět, který můžeme nazvat jeho bází“.<sup>11</sup> Dále pak: „Pravdivá tvrzení o celém univerzu jsou sebrána v množině knih o každém z jeho světů.“<sup>12</sup> — Jak bychom si mohli představit toto univerzum v rovině fikčního světa například určitého románu? Má tato předpokládaná báze jistý inventář jednotlivin a také rozprostraněnost danou jasnými prostorovými korelátami? Domnívám se, že v souvislostech literárního textu nic takového nelze postulovat ani předpokládat. Tak například ve větě „Anna Kareninová odjela z Petrohradu na své venkovské sídlo“ nelze předpokládat, že tu dostáváme informaci o nějakém konkrétním prostorovém pohybu. Jde pouze o řečový akt, který je v jisté koherenci s předcházejícími řečovými akty. Kdyby se objevila věta: „Anna Kareninová odplula v labutím sprežení na Měsíc“, zřejmě by došlo k porušení textové koherence do té míry, že by se čtenář musel zabývat buď žánrem, v němž se pohybuje, nebo duševním zdravím vypravěče. Věta sice dává smysl, ale nemá žádný význam v rámci daného vyprávění, v rámci románového textu. Rozhodně by ovšem věta nebyla nijakým startérem čtenářovy imaginace a nijak by ho nenutila k tomu, aby si představoval tuto pomyslnou distanci.

Každopádně otázka prostorové relevance vede tedy spíše k tázání po koherenci textu a nikoliv po hledání prostorové rozprostraněnosti fikčního světa. I když se bude

10 Viz Cypkin 2015, fotografická příloha.

11 Pavel 2012, s. 79.

12 Tamtéž.

autor snažit performovat co nejvíce informací dokládaných třeba i mapovými nákresy, jak to dělá Tolkien ve svém díle, nebudou tyto obrazy-schéματα ničím jiným než dalším souborem schematických aspektů odkazujících k textu, a nikoliv k nějakému, byť jen fikčnímu univerzu. Mapa u Tolkienu nekonstruuje prostor, ale odkazuje jen k souboru řečových aktů sloužících jako materiál pro konstrukci autorova vyprávění. Je tedy otázkou, na jakém základě může vznikat „báze“ fikčního světa, když veškeré aspekty jsou pouhými schémata, respektive maketami, které se vztahují k textu a jeho koherenci, nikoliv však k nějaké metafyzice fikčního světa.

Přičemž možné světy a celá jejich teorie není založena na tom, že by se počítalo s jejich metafyzikou. Jsou pochopitelně filosofové, kteří s tímto aspektem pracují, například David Lewis, ale principiálně zůstávají „možné světy“ spíše jistým operačním nástrojem modální logiky. Jejich transformace do teorie fikčních světů s využitím onoho menšinového aspektu (tedy předpokladu, že je účelné vytvářet deskripce možného světa), je jistě možná, ale otázkou stále zůstává, k čemu to bude dobré pro uvažování literárního vědce.

Domnívám se, že ultimativní výčet možných jednotlivin vyjadřovaných schematicky, prostorových a časových aspektů v románu *Anna Kareninová* nás nijak neposune v možném porozumění tomuto textu. Veškeré tyto prostředky slouží textu a jeho koherenci, nikoliv k tomu, aby bylo vytvářeno nějaké fikční univerzum. Této koherenci je potřeba rozumět tak, že není nezbytné, aby vše logicky vyplývalo jedno z druhého, ale aby nebyl ničím rušen rétorický výkon vypravěče, který je buď úspěšný, nebo neúspěšný. Tak jako gymnasta dokáže předvést svou sestavu lépe nebo hůře, tak je tomu i s básnickým či vypravěčským subjektem v případě „uměleckého díla literárního“. Čtenář není přece nucen k tomu, aby vše interpretoval, aby si, řekne-li se „odjela do Petrohradu“, představoval a imaginativně konstruoval nějaké město. Je to prostě jen informace, která slouží pohybu textu, vyprávění, a nijak neruší, protože román se odehrává v Rusku 19. století, kde město existovalo. Opět, kdyby *Anna Kareninová* odjela do Leningradu, znamenalo by to tak významnou aberaci v textu, že by bylo nezbytné přemýšlet o něm jako o celku, ale nikdy by to nevedlo k nějaké historické časoprostorové konstrukci. Byla by to nepochopitelná chyba textu či zlovůle nějakého interventa zasahujícího do textu, ale nikoliv důvod k nějaké časoprostorové kalibraci.

Recepce literárního textu neprobíhá jako systematická a postupná představová konstrukce postav, prostoru a času, ale jako pohyb textem. Podobně jako lyžař sjíždí svah, jak uvádí Searle v jedné své přednášce pronesené ve Filosofickém ústavu, a nepřemýšlí, zda právě udělá ten nebo onen pohyb, tak i čtenář prochází textem, aniž musí dopředu cokoli uznávat, něco si nutně představovat, respektive vstupovat do nějakého fikčního prostoru. Prostě se pohybuje v souboru vět, ilokučních aktů vypravěče na základě své předchozí zkušenosti s recepcí literárních textů, obratněji či méně obratně, ale bez jakýchkoliv závazků vůči předpokladu nějaké předem ustavené, existující metafyziky fikčního světa. Jeho pohyb a hbitost, nebo těžkopádnost, je určována jeho povědomím o souboru zákonitostí a pravidel aktuálně určujících v dané komunitě, co je literatura, a co literatura není.

Lze si povšimnout, že Ingarden po precizní analýze veškerých možných aspektů literárního díla se uchyluje k pojmu „metafyzické kvality“ literárního díla, přičemž (jakkoli to není explicitně řečeno) mu jde o fakt, že některá literární díla jsou hodnotnější, respektive kvalitnější než jiná. To, proč tomu tak je, z jeho předchozí analýzy

nijak nevyplývá. Zároveň si však uvědomuje, že mají-li se metafyzické kvality nějak projevit, bude to záviset na tom, do jaké míry tvoří dílo „organický celek“.<sup>13</sup> Tento „organický celek“ si lze představit spíše jako soubor koherentních výpovědí utvářejících příběh nebo metafor a další tropiky utvářející báseň než jako komplex nějakého fikčního světa. Zdá se, že by bylo možné i vynechat ono problematické slovo „metafyzické“ a ponechat jen „kvality“, přičemž samozřejmě je otázkou, co tuto kvalitu tvoří.

Domnívám se, že to je prostě úspěšnost či neúspěšnost onoho souboru řečových aktů modelujících to, co nazýváme literárním dílem. Stejně jako dobrá anekdota nebo dobře zahraná šachová partie může být dobře konstruovaná báseň nebo příběh. Lennonova „Imagine“ je souborem dobře a úspěšně seřazených tónů a adekvátní interpretace. Úspěšnost literárního textu bude vždy spočívat v charakteru řečových aktů, a nikoliv v tom, k čemu případně slova a metafory odkazují. Poláčkova kniha *Bylo nás pět* je oceňována právě pro charakter řečových aktů, a nikoliv pro svět, který je v knize fundován. Když režisér Smyczek natočil čtenářsky úspěšný televizní seriál na motivy této knihy, nezbylo z literárního díla *Bylo nás pět* vůbec nic. Rozpustilí hošové převádějí věrně příběhy z knihy, aniž dosahují alespoň částečné intenzity Poláčkova textu. Ten totiž závisí spíše na ocenění řečového aktu, než na tom, co tento akt znázorňuje. Slyšené je v literatuře možná mnohdy důležitější než viděné, respektive představované. Ostatně proto se dětem čtou říkadla a pohádky.

Literární text tedy, domnívám se, nevytváří žádný stabilní „fikční svět“ sám o sobě, ani nejsou jeho entity jednoduše převoditelné do světa reálného, není tu žádná přímá reference. Není to transformace obrazů vytvářených v díle autorem a pak čtenářem snadno identifikovatelných na základě obrazů ve světě reálném. Literární dílo je souborem performativů, řečových aktů, které jsou v díle samotném a zároveň mimo něj, které volně cirkulují mezi textem a skutečností. Reálný svět tvoří to, čemu John Searle říká „background“,<sup>14</sup> tedy soubor individuální i kolektivní zkušenosti s jazykem, společností, dobou, kterým disponuje každý, kdo literární text píše, nebo s ním nějak zachází. Tento „background“ ale není žádnou „obrazárnou“, zásobníkem obrazů skládajících v posledku individuuum vizi světa, ale má znakový charakter. Tedy jestliže hrdina románu cestuje například do Paříže, neznamena to nijak, že existuje jakási kolektivní shoda o referentu. Paříž nebude do čtenářova vědomí přivlečena jako na Swiftově ostrovu Balnibarbi, kde každý, kdo chtěl mluvit o koni, musel ho přinést na zádech. Nikdo nevláčí tyto metaforické koně-obrazy s sebou. Pro někoho může slovo Paříž aludovat obrázek na zdi, pro někoho jistě nějakou osobní zkušenost, pro někoho vzpomínku na jiný román a pro někoho třeba nic, ale pokaždé tu bude spíše znaková stopa, nedourčený „objekt“, který je v textu využitelný pouze jako „nosič“ koherence řečových aktů vyprávěče. Právě díky této nedourčenosti je možné dílo transformovat, redukovat nebo i hypetrofovat. I díky tomu si nelze literární dílo také představovat jako jeden definitivní a ukončený objekt, ale spíše jako živou řeč, která neustále v historickém čase protéká oběma směry — z reálné skutečnosti jistého společenství do díla a zpět. Definitivní a stabilní je jen to, co je mrtvé. Živé dílo, tedy to, které je čteno a znovu publikováno, transformováno, adaptováno, nemá žádnou definitivní klidovou hmotnost. Jeho stabilita je stejně fantastická jako představa Maxwellova démona.

13 Ingarden 1989, s. 298.

14 Searle 1989 a Searle 2000.



Domnívám se tedy, že pojem „fikčních světů“ je pro literaturu spíše redundantní a zavádějící, že jeho užitečnost lze obtížně zdůvodnit. Neodpovídá ničemu, co by vycházelo z čtenářovy zkušenosti. Ten není nucen nic uznávat, nic dopředu předpokládat, postupovat v interpretaci daného textu podle předem stanoveného itineráře odkazujícího k nějakému inventáři postav, událostí a časoprostorových souvztažností. Vždy je veden především tím, co je vysloveno, respektive napsáno, čili řečovými akty, které říkají: tvrdím to a to, postava je taková a onaká, toto se stalo právě tak a tak, a čtenář tu není od toho, aby uvěřil nebo nevěřil, ale aby uvěřil, že tyto akty jsou dobré a stojí za to je dále sledovat. Zároveň pak je jeho pohyb textem veden jeho zkušeností a znalostí pravidel, zákonitostí, slovníku, toho, co je v diskurzu označováno jako literatura.

Každý, kdo vypráví o skutečnosti, vypráví fikci. Jenom úspěšná fikce se může stát literaturou, tedy úspěšně pojatým souborem řečových aktů, které dojdou ocenění u čtenářů, u společnosti, které literaturu vytváří a také používá. A každý literární vědec musí být především nejdříve čtenářem, aby mohl teoretizovat na téma literatura.

Tato studie vznikla v rámci grantového projektu „Neopragmatické myšlení a literární věda“ (GAČR 15-22141S), řešeného na Filozofické fakultě Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích.

## LITERATURA

- Cypkin, Leonid. *Léto v Baden-Badenu*. Přel. Jakub Šedivý. Praha : Prostor, 2015.
- Ingarden, Roman. *Umělecké dílo literární*. Přel. Antonín Mokrejš. Praha : Odeon, 1989.
- Iser, Wolfgang. *The Fictive and Imaginary: Charting Literary Anthropology*. Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1993.
- Miller, J. Hillis. *Speech Acts in Literature*. Stanford : Stanford University Press, 2001.
- Pavel, Thomas G. *Fikční světy*. Přel. Hynek Zykmond. Praha : Academia, 2012.
- Searle, John R. „Logický status fikčního diskurzu“. Přel. Josef Línek. *Aluze*, 2007, č. 1, s. 61-69.
- Searle, John R. *Making the Social World: The Structure of Human Civilization*. New York : Oxford University Press 2010.
- Searle, John R. *Speech acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge : Cambridge University Press, 2011.
- Searle, John R. *The Construction of Social Reality*. New York : The Free Press, 1995.
- Sture, Allén ed. *Možné světy v humanitních vědách, v umění a v přírodních vědách*. Přel. Lubomír Doležel. Praha : Academia, 2012.

## MAXWELL'S DEMON: ON THE USEFULNESS OF THE TERM "FICTIONAL WORLD" FROM A NEO-PRAGMATIC POINT OF VIEW

The study discusses the term „fictional world“: is it a useful and well-founded term for a literary critic? Is it possible to separate fiction from non-fiction, a fictional world from the real world? Could be fictive and nonfictive speech acts clearly distinguished? What kind is the relation between terms “fictive” and “literary”? The author of the study argues that both the key distinction “fictive” vs. “real” and the idea of the autonomous world identifiable in a text are so controversial, that it questions the very usefulness of the concept of fictional worlds for literary criticism.

**KLÍČOVÁ SLOVA:**

fikční svět — fikce a/vs. realita — fikce a/vs. literatura — neopragmatismus  
fictional world — fiction and/vs. reality — fiction and/vs. literature — neo-pragmatism

**Vladimír Papoušek** (\* 1957) vystudoval český jazyk a literaturu a výtvarnou výchovu na PF JU v Českých Budějovicích. Působil nejprve na Katedře českého jazyka a literatury PF JU (od 1998 jako docent, od roku 2003 jako profesor), od roku 2006 pak na Ústavu bohemistiky FF JU v Českých Budějovicích. Jeho specializací je česká literární historie a teorie, česká literatura první poloviny 20. století a metodologie literárních dějin. Publikuje doma i v zahraničí, je autorem řady monografií věnovaných například českým exilovým autorům, existenciální literatuře, české avantgardě či americké literární teorii. Je také vedoucím autorského týmu pracujícího na *Dějínách nové moderny*.