

7. Mickey Spillane: *One Lonely Night*. (New York: Dutton, 1950), s. 165.
8. Ian Fleming: *Casino Royale*, s. 84. Přeložil Ivan Němeček. Pragma, Praha 1992.
9. Marcel Proust: *À propos du style de Flaubert*, *Nouvelle revue française*, Leden 1, 1929, s. 950.
10. Gustave Flaubert: *Citová výchova* (SNKLU, Praha 1965. Přeložila Marie Kornelová.) s. 345.
11. Alexandre Dumas: *Tri mušketýři* (Mladá fronta, Praha 1969. Přeložili Jaroslav a Růžena Pochovi. Překlad upravila Jitka Křešalková.) ss. 60–61.
12. Dorothy Sayers, úvod k překladu Danovy *Božské komedie* (Harmondsworth: Penguin, 1949–1962), s. 9.
13. Dante: *Božská komedie. Ráj*. (Odeon, Praha 1989. Přeložil O. F. Babler.) ss. 511–512.
14. Viz Umberto Eco: *«Narrative Structures in Fleming» in The Role of the Reader*, ss. 144–174.
15. Manzoni: *Snoubenci*. ss. 13–14.

In Umberto Eco:  
*Text pochoval & interpretaci lesy*

## Pravděpodobné lesy

Byl jednou jeden... »Králi!« dopoví okamžitě mé milé posluchačstvo. Správně, tentokrát jste uhodli. Byl jednou jeden Viktor Emanuel III., poslední král Itálie, kterého poslali po válce do exilu. Tento král neměl příliš dobrou reputaci, pokud se jedná o humanistickou kulturu, protože se více věnoval hospodářství a vojenským otázkám, ač byl vášnivým sběratelem starých mincí. Příběh pokračuje tím, že jednoho dne měl král zahájit výstavu obrazů. Když stál před nádhernou krajinomalbou zachycující údolí s vesnickými domky na úpatí kopce, dlouho se na onu namalovanou vísku díval, pak se obrátil na ředitele výstavy a zeptal se: »Kolik má obyvatel?«

Základním pravidlem u krásné literatury je, že čtenář musí mlčky přistoupit na fiktivní dohodu, kterou Coleridge nazval »pocházením nevíry«. Čtenář musí vědět, že to, co se vypráví, je imaginární příběh, ale proto ještě nesmí věřit tomu, že spisovatel lže. Podle Johna Searla autor jednoduše *předstírá*, že mluví pravdu<sup>1</sup>. Přijmeme tuto dohodu a *předstíráme*, že to, co je vyprávěno, se skutečně událo.

Protože jsem napsal několik románů, které si našly pár milionů čtenářů, seznámil jsem se důvěrně s mimořádným fenoménem. Čtenáři několika prvních desítek tisíc výtisků (počet je v různých zemích různý) většinou velmi dobře o této dohodě vědí. Potom, a zcela jistě za číslem jeden milion, se dostanete do země nikoho, kdy si už nikdo nemůže být jist, že o této dohodě čtenáři vědí.

Ve 115. kapitole mé knihy *Foucaultovo kyvadlo* kráčí postava jménem Casaubon (poté, co se účastnil okulturní seance na Conservatoire des Arts et Métiers v Paříži) v noci z 23. na 24. června 1989 jakoby posedlý celou ulicí Saint-Martin, přechází rue aux Ours, míjí Centre Beaubourg, až přijde ke kostelu Saint-Merri. Pak jde dál různými ulicemi, všechny uvádím jménem, až na place des Vosges. Abych mohl tuto kapitolu napsat, procházel jsem několik nocí po stejné trase s diktafonem a dělal si poznámky, co jsem viděl a jak to na mě působilo.

Dokonce — protože mám v počítači program, který mi ukáže, jak vypadá obloha kdykoliv v kterémkoliv roce, v jakémkoliv zeměpisné délce a šířce — jsem zašel až tak daleko, že jsem si zjistil, zda tu noc svítil měsíc a ve kterou dobu byl v jaké pozici na obloze. Nedělal jsem to proto, že bych chtěl souperit se Zolovým realismem, ale proto, že když vypravuji, rád před sebou vidím scénu, na níž se můj příběh odehrává. Dává mi to pocit důvěrnějšího obeznámení s tím, co se děje, a pomáhá mi to proniknout do nitra postav.

Když román vyšel, dostal jsem dopis od jednoho muže, který — jak mi bylo jasné — zašel do Národní knihovny, aby si přečetl všechny noviny z 24. června 1984. Zjistil, že na rohu ulice Réaumur (kterou jsem ani nejmenoval, ale která v jednom bodě protíná třídu Saint-Martin) vypukl po půlnoci, asi v době, kdy okolo procházel Casaubon, požár — a musel to být velký požár, když se o něm zmiňovali v tisku. Tento čtenář se mne ptal, jak je možné, že jej Casaubon neviděl.

Abych se pobavil, odepsal jsem, že Casaubon požár pravděpodobně viděl, ale z nějakého záhadného důvodu, který já neznám, se o něm nezmiňuje. Docela pravděpodobně vysvětlení, vezmeme-li v úvahu, že příběh je tak plný záhad jak skutečných, tak falešných. Myslím, že můj čtenář se ještě stále snaží přijít na to, proč Casaubon o ohni pomlčel, a zřejmě to považuje za další konspiraci řádu templářů.

Ovšem tento čtenář — i když byl stížen lehkou formou paranóie — neměl tak úplně nepravdu. Vedl jsem ho k tomu, aby uvěřil, že se můj příběh odehrál ve »skutečné« Paříži, a dokonce jsem uvedl i přesné datum. Kdybych v tak podrobném popisu uvedl, že vedle konzervatoře stála Sagrada Família od Gaudího, čtenář by se nahněval právem, protože jsme-li v Paříži, nemůžeme být současně v Barceloně. Měl náš čtenář opravdu právo jít a vyhledat požár, který té noci v Paříži skutečně vypukl, ale já jej ve své knize nezachytil?

Trvám na tom, že to můj čtenář přehnal, když předstíral, že fikce se zcela shoduje s reálným světem, k němuž odkazuje. Problém ovšem není ani zdaleka tak jednoduchý. Než vyneseme konečný rozsudek, podívejme se, čím se provinil král Viktor Emanuel III.

Když vstoupíme do lesa fikce, zajisté se předpokládá, že s autorem uzavíráme dohodu, a jsme tedy připraveni akceptovat například to, že vlk mluví. Ovšem když vlk sežere Červenou Karkulku, myslíme si, že je mrtvá (toto přesvědčení je nezbytné proto, aby měl čtenář mimořádnou radost z jejího vzkříšení). Vlka si představujeme chlupatého se špičatýma

ušíma, více méně jako vlky, které najdeme ve skutečném lese, a zdá se celkem přirozené, že se Karkulka chová jako holčička a její maminka je dospělá, starostlivá a zodpovědná. Proč? Protože tak je tomu ve světě, který známe ze zkušenosti, ve světě, který pro tuto chvíli, z ontologického hlediska ne příliš závazně, nazveme *aktuálním světem*.

To, co říkám, se může zdát naprosto jasné, ale pokud trváme na našem dogmatu o potlačení nevíry, pak to tak jasné není. Zdálo by se, že když čteme nějaké beleristické dílo, potlačíme svou nevíru v některé věci, ale v jiné nikoliv. Ve světě toho, že hranice mezi tím, čemu musíme věřit a čemu ne, jsou velice neostře (jak uvidíme), jak můžeme odsoudit nebohého Viktora Emanuela? Pokud měl obdivovat pouze estetické prvky obrazu (jeho barvy, umění perspektivy), pak bylo absolutně nevhodné prát se, kolik má vesnice obyvatel. Ale pokud vstoupil do obrazu jako do fiktivního světa a představil si sám sebe, jak chodí po kopcích, proč by se nemohl sám sebe prát, koho asi potká a najde-li malou tichou hospůdku? Obraz byl podle všeho realistický, proč by si měl tedy myslet, že vesnice na něm je neobydlená nebo pronásledovaná noční můrou v Lovecraftově stylu? Tohle je právě to přitazlivé na každé fikci, ať už verbální nebo vizuální. Takové dílo nás uzavírá do svého ohraničeného světa a vede nás k tomu, tak či onak, abychom je brali vážně.

V závěru předcházející přednášky jsme si všimli způsobu, jakým Manzoni popisující jezero Como vystavěl svět. Přesto si půjčoval zeměpisné rysy reálného světa. Možná si

myslíte, že je to obvyklé jen u historických románů. Viděli jsme však, že k tomu dochází i v bajkách, i když v nich je poměr mezi realitou a smyšlenkou jiný.

Když se Řehoř Samsa jednou ráno probudil z nepokojných snů, shledal, že se v posteli proměnil v jakýsi nestvůrný hmyz.

Pěkný začátek příběhu, který je určitě pořádně výstřední! Bud' uvěříme, anebo musíme celou Kafkovu »Proměnu« zavrhnout. Ale pokračujme dále:

Ležel na hřbetě tvrdém jak pancíř, a když trochu nadzvedl hlavu, uviděl své vyklenuté, hnědé břicho rozdělené obloukovitými výzruhami, na jehož vrchole se sovra ještě držela přikrývka a tak tak že úplně nesklouzla dolů. Jeho čtené, vzhledem k ostratnému objemu žalostně tenké nohy se mu bezmocně komlíňaly před očima.

Tento popis jakoby posiluje neuvěřitelnost toho, co se stalo, ale přesto ji redukuje na přijatelnou míru. Je úžasné, že se nějaký muž probudí a zjistí, že se proměnil v hmyz. Pokud k tomu doopravdy došlo, pak musí mít tento hmyz rysy normálního hmyzu. Těchto několik Kafkových řádků je příkladem realismu, nikoliv surrealismu. Musíme pouze předstírat víru v to, že tento obvyčejný hmyz je »gigantický«, což je pro onu fiktivní smlouvu i tak dost tvrdý požadavek. Na druhé straně i Řehoř stěží věří svým očím: »Co

se mi to stalo?« ptá se sám sebe. Jako bychom se v podobné situaci ptali my. Ale pokračujeme. To, co následuje za uvedeným popisem, není ani trochu fantastické, ale naprosto realistické:

Nebyl to sen. Jeho pokoje, správný, jen trochu příliš malý, lidský pokoj, spočíval klidně mezi čtyřmi dobře známými stěnami.<sup>2</sup>

A popis pokračuje. Přibližuje nám ložnici podobnou mnoha, jaké jsme kdy viděli. Zdá se absurdní, že Řehořovi rodiče a sestra se smíří s tím, že jejich příbuzný se změnil v hmyz, aniž by si kladli příliš mnoho otázek, ale jejich chování k tomuto monstru je stejně jako postoj kteréhokoliv obyvatele reálného světa: jsou vyděšeni, znechuceni, šokováni. Stručně řečeno, Kafka potřebuje umístit svůj nepravděpodobný příběh na velmi pravděpodobné pozadí. Kdyby Řehoř našel v ložnici i mluvícího vlka a rozhodli se spolu jít na čaj ke Kloboučníkovi, měli bychom co do čí-  
nění s jiným příběhem (i když i tento příběh by měl jako pozadí mnoho aspektů reálného světa).

Představme si však svět ještě méně pravděpodobný, než je ten Kafkův. V románu *Rovina* takový svět vymyslel Edwin Abbott a představuje nám jej slovy jednoho z jeho obyvatel v první kapitole »O původu Roviny«<sup>3</sup>:

Představte si ohromný list papíru, po kterém se volně pohybují (namísto, aby setrvaly nehybně na místě) Přímký,

Trojúhelníky, Čtverce, Pětúhelníky, Šestiúhelníky a jiné obrazy, po povrchu anebo v něm, ale bez toho, aniž by nad něj vystoupily anebo naopak se pod něj ponořily. Pohybují se podobně jako stíny, s tím rozdílem, že jsou stále a mají jasné okraje. Pak budete mít docela správnou představu o mé zemi a mých krajanech.

Podíváme-li se na tento dvojirozměrný svět z výšky, jako se díváme na euklidovské obrazy v učebnici geometrie, rozeznáme jeho obyvatele. Ovšem pro obyvatele Roviny pojem »z výšky« neexistuje, protože jde o pojem, který vyžaduje třetí rozměr. Z toho vyplývá, že obyvatele Roviny se nemohou navzájem vidět.

Nic takového jsme nemohli vidět, alespoň ne natolik, abychom dokázali rozlišit jeden obrazec od druhého. Pro nás nebylo a nemohlo být viditelného nic kromě Roviných Čar.

Pokud čtenář považuje tuto situaci za nepravděpodobnou, Abbott okamžitě vysvětluje, jak je tato situace možná, vycházíme-li z naší zkušenosti reálného světa:

Když jsem byl v Prostoru, slyšel jsem, že vaši námořníci mají velice podobné zkušenosti, když křižují moři a snaží se rozeznat nějaký vzdálený ostrov či pobřeží na horizontu. Ten vzdálený kraj může mít zálivy, mysy, různý počet výběžků o různé rozloze, a přesto nic z toho na dálku nevidíte..., nic než šedou nepřerušovanou čáru nad vodou.

Ze zdánlivě nemožného faktu Abbott vyzvojuje podmiňky přijatelného tím, že činí analogii k tomu, co je možné v reálném světě. Protože pro Roviniany znamená rozdílný tvar rozdlí pohlaví či rozdílnou kastu a protože tedy musí vědět jak rozpoznat trojúhelník od pětiúhelníku, ukazuje Abbott velmi nápaditě, jak příslušníci nižší společenské třídy poznávají ostarní po hlase či hmatem (viz. 5. kapitola: »Metody, kterými se vzájemně rozeznáváme«), zatímco příslušníci vyšších tříd jsou schopni rozlišovat zrakem, a to díky prozřetelnému rysu onoho světa — tento svět je neustále zahalen mlhou. I zde (stejně jako u Nervalů) hraje mlha důležitou roli — ačkoliv tentokrát se nejedná o rysy textový, ale o »skutečný« prvek příběhu.

Kdyby neexistovala Mlha, všechny čáry by se jevily jako sobě rovné a neodlišitelné zřetelné... Kdekoliv je však dost Mlhy, tam jsou předněty vzdálené zhruba tři stopy chvályhodně nejasnější než ty, které jsou vzdáleny jen dvě stopy a jedenáct palců. Z toho plyne, že pokud pečlivě a stále pokusně srovnáváme nejasnost a zřetelnost, můžeme s velkou přesností usuzovat na konfiguraci pozorovaného předmětu. (6. kapitola: »O rozpoznávání znakem«)

Aby se děj zdál pravděpodobnější, ukazuje Abbott různé pravidelné obrazy a k tomu přidává přesné geometrické výpočty. Vysvětluje tak kupříkladu, že když se v Rovině setkáme s trojúhelníkem, přirozeně vnímáme jeho vrcholový úhel jako velmi zřetelný, protože je blíže k pozorovateli, za-

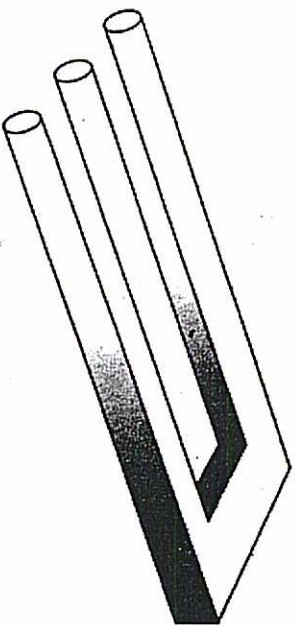
tímco odvěсны se rychle vytrácejí a mizí v mlze. Musíme zmobilitovat veškeré své znalosti z oblasti geometrie, které jsme nabyli v reálném světě, abychom brali tento neskutečný svět jako možný.

Můžeme říci, že — ač to zní nepravděpodobně — Abbottův svět je z hlediska geometrie či percepce možný. Zrovna tak jako je ve skutečnosti možné, že nějakou náhodou, k níž došlo v průběhu evoluce druhu, byli žilí vlci s jistými hlasovými orgány či vlastnostmi mozku, jež jim umožňovaly mluvit.

Jak ovšem poukázali kritikové, existuje i taková věc jako »self-voiding« fikce neboli literární texty, které demonstrovují svou vlastní nepravděpodobnost. Podle krásné analýzy Lubomíra Doležela může možným entitám ve světech, jakým je třeba *Rovina*, autor vdechnout fiktivní život užitím »konvenčních autenzivujících postupů«. Přesto je »statut takové existence zprochybněn, protože samy základy autenzivujícího mechanismu jsou podkopány.« Doležel například cituje Robbe-Grilletův *Věřejný dům* (*La Maison de rendez-vous*), jenž vypadá jako nemožný svět, protože »a) jedna a táž událost se objevuje v několika navzájem si odporujících verzích; b) jedno a totéž místo (Hongkong) je i není dějištěm románu; c) události jsou řazeny časově nespřávně (A předchází B, B předchází A); d) jeden a týž smyšlený subjekt se opakovaně vrací v několika formách existence (jako fiktivní »realita«, divadelní představení, socha, obraz, atd.).«<sup>4</sup>

Někteří autoři navrhovali jako vhodnou vizuální meta-

foru »self-voiding« fikce proslavený optický klam (viz. obr. 11). Na první »čtení« má člověk z obrázku dojem koherentního světa, a zároveň cítí jakousi nevyjádřitelnou nepřijatelnost. Na druhé čtení (abychom četli obrázek nalezitě, měli bychom se pokusit ho nakreslit) si uvědomíme, jak a proč je ve dvourozměrném světě možný, ale trojrozměrně absurdní.



Obrázek 11

Přesto v tomto případě považujeme vesmír, v němž existuje obrázek č. 11, za nemožný proto, že máme tendenci si myslet, že se takový vesmír chová podle stejných zákonů stereometrie, které platí v reálném světě. Je jasné, že pokud tyto zákony platí, pak není tento obrázek možný: Z hlediska geometrie však není tento obrázek nemožný. Důkazem je, že jej bylo možno nakreslit na dvourozměrné ploše. Děláme prostě chybu, když na tento obrázek aplikujeme nejen pravidla rovinné geometrie, ale i zákony perspektivy, kterými se řídíme při kreslení trojrozměrných objektů. Tento obrázek by byl možný nejen v Rovině, ale i v našem

vlastním světě, pokud nebudeme chápat stínování jako znázornění stínů na trojrozměrné struktuře. A tak musíme připustit, že aby na nás udělal dojem, aby nás rozrušil, vylekal či pohnul i ten nejméně možný z možných světů, musíme trvat na našich znalostech světa reálného. Jinými slovy — skutečný svět bychom měli brát jako základ.

Znamená to, že fiktivní světy parazitují na světě reálném. Neexistuje žádné pravidlo, které by předepisovalo, kolik smyšlených prvků může v dle být. Existuje tu velká pestrost — takový útvár jako například bajka nás na každém kroku nabádá k tomu, abychom si poopravili svou znalost reálného světa. Ale všechno, co text explicitně nepojmenovává či nepopisuje jako odlišné od toho, co existuje ve světě reálném, musíme chápat jako odpovídající zákonům a podmínkám skutečného světa.

V těchto přednáškách jsem již dříve citoval dva úryvky, v nichž se objevoval kůň a vůz. První úryvek od Achilla Campanila nás rozesměje, protože Gedeon, jedna z postav, žádá faktistu, aby ho druhý den vyzvedl a zdůrazňuje, aby vzal i drožku — a mimochodem: »Abych nezapomněl: taky s koněmi!« Smáli jsme se, protože je jasné, že kůň musí přijít také, i kdyby to nebylo výslovně zmíněno. S další drožkou jsme se setkali v *Sylvii* — naši vypravěče noci do Loisy. Kdybyste si pročteli stránky věnované popisu oné cesty (ale v tomto bodě mi můžete věřit), viděli byste, že o koni nepadne ani slůvko. Znamená to snad, že v *Sylvii* kůň není, když se o něm text nezmiňuje? A přesto existuje. Jak čteme, představujeme si ho, jak kluše nocí, jeho pohyb se pře-

náší na kočár, který se kodrcá, a právě pod dojmem tohoto pohupování začíná vypravěč — jako by naslouchal ukolébavce — znovu snít.

Ovšem dejme tomu, že nejsme čtenáři obdářeni zrovna velkou představitivostí — čteme Nervala a nepřemýšlíme o koni. Dejme tomu, že poté, co vypravěč přijel do Loisy, nám řekne: »Vystoupil jsem z drožky a zjistil, že po celou cestu z Paříže ji netáhl kůň.« Vnímaví čtenáři by se bezpochyby pustili do čtení nanovo a od počátku, protože byli vraženi do příběhu delikátních a téměř nedefinovatelných pocitů v tom nejlepší romancickém duchu, zatímco se měli začítar spíše do gotického románu. Či snad četli romantickou verzi Popelky a kočár ve skutečnosti táhly myši. Shrnuto — v *Sylvii* kůň je. Existuje v tom smyslu, že není nutno říkat, že tam je, ale nelze říci, že tam není.

Detektivní příběhy Rexe Stouta se odehrávají v New Yorku a jeho čtenáři předstírají, že postavy Nero Wolfe, Archie Goodwin, Fritz a Saul Panzer existují. Čtenáři dokonce akceptují i to, že Wolfe bydlí v domě z pískovce na Západní pětatřicáté ulici, poblíž řeky Hudson. Mohli by se rozjet do New Yorku a podívat se, zda ten dům opravdu existuje, či zda tam stál v letech, kdy se Stoutovy příběhy odehrávají, ale obvykle je to nezajímá. Říkáám »obvykle«, protože všichni dobře víme, že lidé hledají dům Sherlocka Holmese na Baker Street a já sám jsem byl náhodou jedním z těch, kteří hledali dům na Eccles Street v Dublinu, v němž údajně bydlel Leopold Bloom. To jsou však příhody literárních fanoušků — což je jistě příjemné, občas do-

jenné, ale jde o něco jiného než o čtení textů. Kvůli tomu, abyste byli dobrými čtenáři Jamese Joyce, nemusíte ještě slavit Bloomsday na březích řeky Liffey.

Ovšem i když akceptujeme, že Wolfův dům stojí tam, kde nikdy nestál a nestojí, nemůžeme přijmout fakt, že Archie Goodwin si stopne taxi na Páté Avenue a žádá, aby ho šofer odvezl na Alexanderplatz — protože, jak víme od Döblina, Alexanderplatz je v Berlíně. A pokud by Archie odešel z bytu Nero Wolfa (na Západní pětatřicáté), zahnul za roh a ocitl se rovnou na Wall Streetu, oprávněně bychom se domnívali, že Stout přešel k jinému typu fikce a rozhodl se nám vyprávět o světě, který se podobá světu z Kafkova *Procesu*, kde K. vstupuje do budovy na jednom konci města a vychází z této budovy na druhém konci. V Kafkově příběhu však musíme přijmout fakt, že se nepohybujeme v euklidovském světě, ale ve světě pohyblivém a pružném, který připomíná ohromný kus zpracované žvýkáci gumy.

Zdá se tedy, že čtenáři musí vědět o skutečném světě mnoho, aby jej mohli brát jako správný základ světa fiktivního. Zde však strojíme tvář v tvář nepřijemnému dilematu. Na jedné straně — jelikož jde o příběh jen několika postav, většinou v dostatečně vymezeném čase a místě — můžeme na smyšlený svět nazírat jako na malý svět nekonečně omezenější než svět reálný. Na druhé straně — jelikož k reálnému kosmu (který tu slouží jako základ) dodává nějaké postavy, vlastnosti a události — jej můžeme považovat za větší, než je svět, který známe z vlastní zku-

šenosti. Z tohoto hlediska fiktivní vesmír nekončí spolu s příběhem, ale rozpíná se donekonečna.

Ve skutečnosti parazitují fiktivní světy na světě reálném, v podstatě jsou ovšem »malými světy«, které vydělují většímu toho, co víme o reálném světě, a umožňují nám soustředit se na konečný, uzavřený svět, velmi podobný tomu našemu, ale ontologicky chudší. Protože nemůžeme přikročit jeho hranice, vede nás to k tomu, že její zkoumáme do hloubky. Právě proto je *Sylvie* tak magickým dílem. Jistěže od nás vyžaduje, abychom něco věděli a předstírali, že víme něco o Paříži a o rodu z Valois, dokonce o Rousseauovi a Medicejských, protože je výslovně zmiňuje. Přesto vyžaduje, abychom stále a znovu procházeli tímto ohraničeným světem a nestratali se o zbytek reálného světa. Čtème-li *Sylvii*, nemůžeme popřít, že je tam kůň, ale nikdo po nás nežádá, abychom o koních věděli všechno. Naopak, stále znovu musíme hloubat o lesích okolo Loisy.

V eseji, který jsem publikoval již dávno, jsem napsal, že Juliána Sorela (hlavní postavu Stendhalova románu *Červený a černý*) známe lépe než vlastního otce<sup>6</sup>. Mnoho vlastností našeho otce nám bude vždy unikat (myšlenky, které si nechal pro sebe, zdánlivě nevysvětlitelné činy, nevyřčené city, tajemství, která skrýval, vzpomínky a příhody z dětství), zatímco o Juliánovi víme vše, co se vědět dá. Když jsem ten esej psal, můj otec ještě žil. Uvědomil jsem si, jak rád bych se byl o něm dozvěděl víc, ale dnes mi nezbyvá než vyvozovat chabé závěry na základě matných vzpomínek. Stendhal mi říká o Juliánu Sorelovi a o jeho genera-

ci vše, co potřebuji pro daný román vědět. To, co mi sděleno není (např. zda měl rád svou první hračku, anebo — jako je tomu u Prousta — zda se převaloval v posteli, když čekal, až ho maminka přijde polibit na dobrou noc), není důležité.

(Mimochodem, může se také stát, že nám vypravěč řekne příliš mnoho, tedy i to, co nemá pro příběh význam. V úvodu své první přednášky jsem s ironií citoval z díla ubohé Caroliny Inverniziové, protože kdysi napsala, že na turínském nádraží »se potkávaly dva non-stop rychlíky. Jeden se hotovil k odjezdu, druhý přijížděl.« Její popis se jevil jako hloupý a neodůvodněně redundantní. Při hlubším zamýšlení však musím uznat, že tato informace není tak zbytečná, jak se zdá. Kde se dva přímé vlaky mohou setkat, aniž by okamžitě po příjezdu zase neodjížděly? Na konečné. Carolina nás nepřímo informovala, že turínské nádraží je konečnou stanicí, jako je tomu dodnes. Tuto poznámku však považujeme, ne-li za sémanticky redundantní, tak přinejmenším za neúčinnou z hlediska vyprávování, a to proto, že tento detail prostě není zásadní pro vývoj příběhu: události, které následují, nemají nic společného s charakterem nádraží v Turíně.)

Na počátku této přednášky jsem se zmínil o čtenáři, který si v novinách overil, co se skutečně dělo v Paříži, a objevil požár, o kterém jsem se v knize nezmínil. Nepřijal myšlenku, že fiktivní svět má mnohem skromnější formát než svět reálný. Nyní vám povyprávím další příběh týkající se oné červenové noci roku 1984.



Nedávno za mnou přišli dva studenti pařížské Akademie výtvarných umění a ukázali mi album fotografií, kterými rekonstruovali celou trasu, již prošel Casaubon. Fotografovali — ve stejném čase jako v onu noc — každé místo, o kterém jsem se zmínil. Text podrobně popisuje, jak Casaubon vychází z městerského trativodu a sklepem vstupuje do orientálního baru plného upocených šamangasů, pivních soudků a lepkových plivanců. Studenti ten bar našli a nafotografovali. Samosebou, že jsem si ten bar vymyslel, i když podle mnoha barů toho druhu v té oblasti, ovšem ti dva studenti bezpochyby objevili bar popsaný v mé knize. Ne proto, že si jako modelové čtenáři vzali za své starosti empirického čtenáře, který si chce ověřit, zda můj román popisuje skutečnou Paříž. Naopak, chtěli transformovat »skutečnou« Paříž do místa v mé knize, a ze všeho, co mohli v Paříži najít, si vybrali jen ty aspekty, které odpovídaly mému popisu.

Použili román k tomu, aby onomu bezvarnému a nezměrnému vesmíru, jakým je skutečná Paříž, dali nějakou formu. Udělali pravý opak toho, co Georges Perec, který se snažil zachytit vše, co se během dvou dní odehrálo na náměstí Saint-Sulpice. Paříž je mnohem složitější než lokalita popsaná Perecem či místo popsané v mé knize. Každá procházka ve fiktivním světě má však tutéž funkci jako dětská hra. Děti si hrají s panenkami, koníky či pouštějí draky, aby se seznámily s fyzikálními zákony vesmíru a s prací, kterou budou jednoho dne skutečně vykonávat. Podobně tak čist fikci znamená hrát hru, již dáváme smysl množství věcí, kte-

ré se udály nebo se dějí či se stanou v reálném světě. Čtením vypravování unikáme úzkosti, která nás přepadne, když se snažíme sdělit něco pravdivého o tomto světě.

To je ona účelná role vyprávění, důvod, proč lidé vypravují příběhy a vypravují je odněpaměti. Největší úlohou mýtů bylo najít nějaký pevný bod, formu, uprosřed zmatené lidské zkušenosti.

Nicméně, situace není tak jednoduchá. Až dosud můj výklad strašil duch Pravdy a jistě uznáte, že tento pojem nelze brát na lehkou váhu. Obvykle si myslíme, že velmi dobře víme, co znamená, řekneme-li o něčem v reálném světě, že je to »pravda«. Je pravda, že je dnes středa, je pravda, že Alexanderplatz je v Berlíně, je pravda, že Napoleon zemřel 5. května 1821. Na základě tohoto pojetí pravdy učenci hodně diskutovali o tom, co znamená, hodnotíme-li něco jako »pravdivé« v rámci fikce. Nejrozumnější odpověď je, že fiktivní tvrzení jsou pravdami v rámci možného světa daného příběhu. Tvrzení, že Hamlet žil v reálném světě, považujeme za nepravdivé. Ale představme si, že hodnotíme seminární práci studenta anglické literatury, a zjistíme, že ten prokletý student napsal, že na konci hry se Hamlet ožení s Ofélií. Vsadím se, že každý normální učitel prohlásí, že student tvrdí něco nepravdivého. Tvrzení bude nepravdivé ve fiktivním světě Hamleta, tak jako je ve fiktivním světě díla *Jih proti Severu* pravda, že Scarlett O'Hárová se provdá za Rhettera Butlera.

Je naše pojetí pravdy v reálném světě stejně silné a jasně vymezené?

Domníváme se, že reálný svět obvykle poznáme na základě zkušenosti; domníváme se, že je záležitostí zkušenosti to, že dnes je středa, 14. dubna 1993, a že mám teď na sobě modrou vázanku. Ve skutečnosti je pravda, že dnes je 14. dubna 1993, pravdou pouze v rámci gregoriánského kalendáře, a moje vázanka je modrá pouze podle západního dělení barevného spektra (dobře víme, že vlatinské a řecké kulturně byly hranice mezi zelenou a modrou jiné než ty, jež stanovila naše kultura). Na Harvardu se můžete zeptat Willarda Van Ormana Quinea, do jaké míry je naše pojetí pravdy determinováno daným holistickým systémem předpokladů, Nelsona Goodmana na rozdílné způsoby tvoření světa a Thomase Kuhna na pojetí pravdy s ohledem na dané vědecké paradigma. Doufám, že by přiznali, že sňatek Scarlett a Rhetera je pravdou jen ve světě textu *Jih proti Severu*, stejně jako to, že mám modrou vázanku, je pravdou jen ve světě diskursu určitého pojmání barevného spektra (*Farbenlehre*).

Nechci si hrát ani na metafyzického skeptika ani na solipsistu (kdosi řekl, že svět je solipsisty předtíněn). Jsem si vědom toho, že některé věci poznáváme na základě přímé zkušenosti, a pokud by mi někdo z vás řekl, že je za mnou pásovec, okamžitě bych se otočil, abych zjistil, zda je to pravda nebo ne. Myslím, že se všichni shodneme na tom, že v této místnosti žádný pásovec není (za předpokladu, že se shodneme na obecně přijímané zoologické taxonomii). Ovšem naše utrkání s pojmy pravda a nepravda je obvykle složitější než v tomto případě. Teď víme, že v této

místnosti pásovci nejsou, ale v nadcházejících hodinách a dnech se taková pravda stane trochu zpochybnitelnou. Například jakmile budou tyto mé přednášky publikovány, čtenáři přijmou to, že 14. dubna 1993 v této místnosti nebyl pásovec a učiní tak nikoliv na základě své vlastní zkušenosti, nýbrž na základě svého přesvědčení, že jsem seriózní člověk a přesně referuji o situaci v této místnosti dne 14. dubna 1993.

Věříme tomu, že — pokud jde o reálný svět — nejdůležitějším kritériem je pravda, zatímco máme sklon si myslet, že fikce popisuje svět, který musíme vzít takový, jaký je, na základě víry. Ovšem i v reálném světě je princip víry stejně důležitý jako princip pravdivosti.

Ze zkušenosti nevím, že Napoleon zemřel roku 1821. Navíc, kdybych musel být závislý na své vlastní zkušenosti, nemohl bych ani říci, zda Napoleon vůbec existoval (kdosi kdysi dokonce napsal knihu, v níž dokazoval, že Napoleon je slunečním mýtem). Ze zkušenosti nevím, že někde leží město jménem Hongkong, a dokonce ani nevím, že první atomová bomba fungovala na základě štěpení a nikoliv syntézy (vlastně toho o syntéze atomů mnoho nevím). Podle Hilary Putnama existuje »lingvistická děba práce«, která odpovídá společenskému rozdělení vědomostí: od ostratních přebírám devět desetin svých vědomostí o reálném světě, a sám se dozvídám o té další desetině? Za dva měsíce skutečně pojedu do Hongkongu; koupím si letenku v přesvědčení, že letadlo přistaně v místě, které se jmenuje Hongkong, a budu tedy žít ve skuteč-

ném světě, aniž bych se musel chovat jako neurotik. Zjistil jsem, že v mnoha věcech jsem si zvykl věřit znalostem jiných lidí. Mé pochybnosti se týkají některých speciálních oblastí vědomostí, pokud jde o ty ostratní, tu se spoléhám na Encyklopedii. » Encyklopedii« míním ucelenou summu vědomostí, z nichž znám jenom část, ale k nimž mohu odkazovat, protože je to něco jako obrovská knihovna všech knih a encyklopedií, všech archívů a rukopisných dokumentů všech staletí, včetně staroegyptských hieroglyfů a záznamů v klínovém písmu.

Zkušenosť a dlouhá řada rozhodnutí, kterými jsem osvědčil svou víru v lidské společenství, mě přesvědčily, že to, co tato Totální encyklopedie popisuje (a často si protiřecí), představuje uspokojivý obraz toho, čemu říkáme reálný svět. Jinými slovy, způsob, jakým přijímáme zpodobnění reálného světa, se málokdy liší od způsobu, jakým přijímáme fiktivní svět. Předstírám víru v to, že si Scarlett vzala Rhetta, a stejně tak беру jako fakt osobní zkušenosti, že se Napoleon oženil s Josefínou. Samozřejmě, že rozdíl tkví v mýte této víry: moje víra v Margaret Mitchellovou je jiná než má víra v historiky. Jen když čtu bajku, akceptuji, že vlci mluví. Jinak se chovám, jako by tito vlci byli těmi, které popsal poslední mezinárodní kongres Zoologické společnosti. Nechci zde rozebírat důvody, proč věřím více Zoologické společnosti než Charlesu Perraultovi. Tyto důvody existují a jsou docela seriózní. Ovšem říci, že tyto důvody jsou vážné, neznamená, že se dají snadno formulovat. Naopak, důvody, proč věřím historikům, když tvrdí, že

Napoleon zemřel roku 1821, jsou mnohem složitější než důvody, proč jsem si jist, že se Scarlett O'Harová provdala za Rhetta Butlera.

Ve *Třech mušketýrech* se dočteme, že lorda Buckinghama probodl Felton, jeden z jeho důstojníků, a pokud se nemýlím, tento fakt je považován za historickou pravdu. V *Mušketýrech po dvacetí letech* čteme, že Athos probodl Mordaunta, syna Mylady, což považujeme za pravdu v rámci fikce. To, že Athos probodl Mordaunta, zůstane nepopíratelnou pravdou, dokud bude existovat jediný výřisek knihy *Mušketýři po dvacetí letech* – a to i tehdy, až v budoucnu někdo vynalezne post-*post-structureální* metodu čtení. Naproti tomu seriózní historik musí být připraven prohlásit, že Buckingham probodl někdo jiný, pokud náhodou nějaký vědecký pracovník bádající v archívech v budoucnu prokáže, že všechny předchozí dokumenty byly falešné. V takovém případě bychom řekli, že to, že Felton probodl Buckingham, je z historického hlediska nepravdivé. Tenkýž fakt by však z hlediska fikce zůstal pravdivý.

Nehledě na mnoho významných estetických důvodů soudím, že romány čteme proto, že nám umožňují pohlédně proclít život ve světech, kde je pojem pravdy nepopíratelný, zatímco reálný svět nám připadá jako velice zrádné místo. Toto »nehynoucí privilegium« fiktivních světů nám také poskytuje jisté parametry pro posouzení interpretací literárních textů, které jsou přitažené za vlasy.

Existuje mnoho výkladů Červené Karkulky (antropologický, psychoanalytický, mytologický, feministický, atd.).

Částečně je to proto, že tento příběh existuje v několika verzích — v textu bratří Grimmů jsou věci, které nenajdeme v Perraultovi, a naopak. Stejně tak bychom mohli logicky očekávat i výklad alchymistický. Jeden italský učenec se pokusil dokázat, že pohádka odkazuje na procesy extrakce a zpracování minerálů. Překládal pohádku do chemických vzorců: Červenou Karkulku zachytil jako rumělkou, umělý síran rtuťnatý, který je červený jako má být její kapuce. Z toho plyne, že to dítě v sobě má rtuť v čistém stavu, kterou je možno oddělit od síry. Rtuť je velice živá a pohyblivá, a tak ne náhodou varuje mamiinka Červenou Karkulku, aby do všeho nestrkala nos. Vlk představuje chlorid rtuťný neboli kalomel (což v řečtině znamená »krásné černý«). Žaludek vlka je alchymistovi pecí, v níž se rumělka přeměňuje ve rtuť. Valentina Pisanayová velmi lapidárně poznamenala: pokud na konci příběhu Červená Karkulka už není rumělka, nybrž rtuť v čistém stavu, jak je možné; že když vystoupí z vlkova břicha, má na sobě stále červenou kapuci? Neexistuje ani jedna verze této pohádky, v níž by Červená Karkulka vylezla ven se sřířnou kapucí. Takže pohádka pro tuto interpretaci nesvědčí<sup>8</sup>.

Z textů můžete vyvozovat něco, co v nich není řečeno explicitně — a spolupráce čtenáře je na tomto principu založena — ale nemůžete je přimět, aby tvrdily opak toho, co říkají. Nemůžete ignorovat faktu, že Červená Karkulka má na konci pohádky stále svou červenou kapucí — právě tato textová skutečnost zbavuje modelového čtenáře po-víhnutí ztát chemický vzorec rumělkou.

Můžeme spoléhat na stejný stupeň jistoty, když hovoříme o pravdě v reálném světě? Jsme si jisti, že v této mísmnosti nejsou pásovcí alespoň do té míry, jak jsme si jisti, že si Scarlett O'Harová vzala Rhetera Butlera. Pokud jde o mnoho jiných tvrzení, musíme spoléhat na věrohodnost našich informátorů, a někdy i na jejich nevěrohodnost. Z hlediska teorie poznání si nemůžeme být jisti, že Američané přistáli na Měsíci (zatímco víme jistě, že Flash Gordon doletěl na planetu Mongo). Budme na okamžik ohromnými skeptiky (a mírnými paranoiky): mohlo se stát, že skupinka konspirátorů (řekněme lidí z Pentagonu a různých televizních společností) zorganizovala Veliký Podvod. A my — čímž myslím všechny ostatní televizní diváky — jsme prostě uvěřili obrazům, které nám ukazovaly, že na Měsíci přistál člověk.

Samozřejmě že mám pořádný důvod věřit tomu, že Američané na Měsíc skutečně dospěli — a tím je skutečnost, že Rusové neprotestovali ani nevznegli žádná obvinění z podvodu. Měli možnost dokázat, že šlo o podvrh a všechny důvody, aby to udělali. Ale neudělali nic. Věřil jsem jim, a proto jsem opravdu přesvědčen o tom, že Američané na Měsíci byli. Abych učinil rozhodnutí, co je pravda a co ne v reálném světě, musím učinit některá složitá rozhodnutí, jak velké části Totální encyklopedie je možno důvěřovat, a zbytek zahrnout jako nespolehlivý.

Zdá se, že s pravdou v literatuře je to jednodušší. Ovšem i fiktivní svět může být proradný stejně jako svět reálný.

Bylo by to naprosto pohodlné prostředí, kdyby se zabývalo jen smyšlenými entitami a událostmi. V tom případě by nikdo nepochyboval o Scarlett O'Harové, protože fakt, že žila v Taře, se dá ověřit snadněji než to, že Američané přišli na Měsici.

Zjistili jsme ovšem, že každý fiktivní svět parazituje na světě reálném a bere jej za svůj základ. Můžeme přeskochit první otázku, tj. konkrétně co se stane, vnese-li čtenář do fiktivního světa mylnou informaci o světě reálném. Můžeme předpokládat, že takový čtenář se nechová jako čtenář modelový, a důsledky toho zůstávají soukromou a empirickou záležitostí. Pokud čte *Vojnu a mír* někdo, kdo si myslí, že v 19. století vládla v Rusku komunistická strana, s těžší dokáže porozumět příběhu Nataši a Pierra Bezuchova.

Už jsem řekl, že profil modelového čtenáře je dán textem a je vymezen v rámci textu. Samozřejmě, že Tolstoj se necítil povinen informovat své čtenáře o tom, že v bitvě u Borodina nebojovala Rudá armáda, ale poskytl jim dostatek informací o politické a společenské situaci v carském Rusku té doby. Nezapomínejme, že román začíná dlouhým dialogem ve francouzštině, což samo o sobě napovídá čtenáři hodnotě o situaci ruské aristokracie na počátku 19. století.

Ve skutečnosti autoři nejen, že berou reálný svět jako základ svých příběhů, ale neustále vstupují do textu a informují své čtenáře o různých aspektech reálného světa, o nichž třeba tyto čtenáři nevědí.

Dejme tomu, že by Rex Stout v jednom ze svých románů napsal, že Archie si najal taxíka a žádá řidiče, aby ho za-

vezl na roh Čtvrťe a Desáté ulice. Předpokládáme dále, že čtenáři Rexe Stouta se dělí do dvou kategorií — na ty, kteří neznají New York, a ty, kteří jej znají. Nechejme první skupinu být — tihle čtenáři spolknou cokoli (v italských překladech amerických detektivek se výrazy jako »downtown« či »uptown« pravidelně překládají jako »citra alba« a »citra bassa« (tedy »horní město« a »dolní město«), takže většina čtenářů žije v domnění, že všechna americká města vypadají jako Tiflis, Bergamo či Budapešť — polovina města na kopci, druhá v rovině anebo podél říčního toku). Ale myslím, že většina amerických čtenářů, kteří vědí, že New York City vypadá jako mapa světa, kde ulice jsou poledníky a třídy rovnoběžky, by reagovali tak jako onen čtenář, kterému hypotetický Nerval řekl, že drožku vskutku neřáhl kůň. V New Yorku (ve West Village) skutečně existuje bod, kde se Čtvrť a Desátá ulice protínají, a všichni Newyorčané, vyjma taxikářů, to místo znají. Jsem však přesvědčen, že pokud by Stout musel tento příběh vyprávět, vysvětlil by tuto skutečnost (možná zábavnou poznámkou ve formě vsuvky) i důvod, proč může tento průsečík opravdu existovat, protože by se obával, že čtenář ze San Franciska, Říma či z Madridu by o tom nemusel vědět a mohl by si myslet, že Stout žertuje.

Udělal by to z téhož důvodu, proč Walter Scott začíná román *Ivanhoe* takto:

V tom půvabném kraji jaré Anglie, který je zavlážen řekou Donem, prostíral se za starých časů rozlehlý hvozd,

pokryvající větším dílem úbočí překrásných pahorků a údolí, jež se táhnou mezi Sheffieldem a přívětivým městečkem Doncasterem.

Po dalších historických detailech pokračuje:

Domníval jsem se, že je správné vylíčit tento strav věci a připomenout historickou skutečnost běžnému čtenáři, ...<sup>9</sup>

Scott nechtěl dospět pouze k jakési dohodě se svým čtenářem, pokud jde o fakta a události, jež se objevují ve fikci. Chtěl také doplnit informace o reálném světě, protože si nebyl jist, zda je jeho čtenář zná, a protože je považoval za nepostradatelné pro pochopení příběhu. Jeho čtenáři tedy měli *předstírat úctu* v to, že fiktivní informace je pravdivá, a přijmout fakt, že dodatečné autorovy informace jsou pravdivé v reálném světě.

Někdy je nám informace podávána ve formě řečnické *figury, preteritionu*. »Rip Van Winkle« Washingtona Irvinga začíná slovy: »Každý, kdo se vydal proti proudu řeky Hudson, si musí vzpomenout na Catskill Mountains...«, i když si doopravdy nemyslím, že tahle kniha je určena jenom těm, kdo šli proti proudu řeky Hudson a viděli Catskill Mountains. Řekl bych, že jsem dobrý příklad čtenáře, který nikdy nebyl v horním toku Hudsonu, a přesto se chová, jako bych tam byl, předstírám, že jsem ty hory viděl, a zbytek příběhu se mi líbil. Ovšem podlačení mé nevěry je jenom částečné. Víím, že Rip Van Winkle nikdy nežil. Nic-

méně já nejen věřím, ale já vím, že v horním toku řeky Hudson může člověk opravdu najít Catskill Mountains.

V eseji »Malé světy«, který nyní vyšel v *Mezích interpretace*, jsem citoval začátek románu Ann Radcliffové *Záhady Udolfa*:

Na půvabném břehu řeky Garonny v gaskoňské provincii srál roku 1584 zámeček pan St. Auberra. Z jeho oken byl překrásný výhled. Po obou stranách řeky prostíraly se v šírou dál idyllické luhy, vinice a olivové háje Gaskoňska a Guyenne.<sup>10</sup>

Vyslovil jsem pochybnost, zda anglický čtenář konce 18. století věděl tolik o řece Garonně, o Gaskoňsku, o tamní krajině. Nanejvýš mohli ze slova »břehy« odvodit, že Garonna je řeka, a na základě toho, co znali z reálného světa, si mohli představit typickou jihuoevropskou krajinu s vinou a révou a olivovníky. Radcliffová vyzvala své čtenáře, aby se chovali, jako by znali francouzskou vysočinu.

Když esej vyšel, dostal jsem dopis od jednoho gentlemana z Bordeaux, který mi sdělil, že v Gaskoňsku ba ani na březích řeky Garonny olivovníky nikdy nerostly. Tento převitý pán vyvodil vtipné závěry, aby podpořil mou tezi, a pochválil mou neznalost Gaskoňska, jež mi umožnila, abych si vybral tak přesvědčivý příklad. (Potom mne pozval, abych přijel a byl jeho hostem, protože, jak pravil, vinice v tomto regionu *skutečně* jsou a vína té oblasti jsou vynikající.)

Ann Radcliffová tedy nejen žádala čtenáře, aby s ní spolupracovali na základě své znalosti reálného světa, nejen že část těchto vědomostí doplnila, nejen že je žádala, aby předstírali, že vědí o reálném světě i to, co neznali, ale ona je dokonce měla k tomu, aby věřili, že reálný svět je obdařen i tím, co k němu ve skutečnosti nepatří.

Protože je velmi nepravděpodobné, že Radcliffová chtěla své čtenáře podvést, musíme dojít k závěru, že se mylíla. To však vyvrátí dokonce ještě větší zmatek. Do jaké míry můžeme brát jako zaručené ty stránky reálného světa, kterým věří autor omylem?

#### Poznámky

1. John Searle: The Logical Status of Fictional Discourse. *New Literary History* 14 (1975).
2. Franz Kafka: Proměna, s. 57. In: Franz Kafka: *Povídky*. Přeložil Vladimír Kafka. SNKLU, Praha 1964.
3. Edwin Abbott: *Flatland: A Romance of Many Dimensions* (New York: Dover, 1952, orig. pub. 1884)
4. Lubomír Doležel: »Possible Worlds and Literary Fiction« in Sture Allen, ed. *Possible Worlds in Humanities, Arts, and Sciences: Proceedings of Nobel Symposium 65* (Berlin: De Gruyter, 1989), s. 239
5. V této souvislosti jsem velice zavázán všem účastníkům Třetí sekce zminěného Nobel Symposiuma 65, zejména pak Arthuru Dantovi, Thomasi Pavlovi, Ulfu Lindernu, Gérardu Regnierovi, a Samuelu Levinovi. Obdobné figury najdeme v publi-

kaci autorů Lionela S. Penrose a Rogera Penrose »Impossible Objects«, *British Journal of Psychology* 49 (1958).

6. Umberto Eco: »L'uso pratico del personaggio artistico«, in *Apocalittici e integrati* (Milan: Bompiani, 1964).
7. Hilary Putnam: *Representation and Reality* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1988), s. 22ff
8. Valentiniana Pisaný: *Leggere la fiaba* (Milan: Bompiani, 1993), ss. 97-99. Alchymický výklad poskytl Giuseppe Sermoniti: *Le Fiabe del sottosuolo* (Milan: Rusconi, 1989).
9. Walter Scott: *Ivanhoe*. Přeložila Libuše Vokrová. Melantrich, Praha 1981. ss. 3 a 5.
10. Ann Radcliffová: *Záhady Udalfy*. Přeložili Eliška a Jaroslav Hornátovi. Odeon, Praha 1978. s. 11.